

OLIVIA CONCHA MOLINARI
EDITORA

El piano en Chile *republicano*





El piano
en Chile
republicano

OLIVIA
CONCHA
MOLINARI

(Editora)



Editora e investigadora:
Olivia Concha Molinari
Universidad de La Serena

Coinvestigadores:
Pascale Vandervellen
Museo Instrumentos Musicales Bruselas
Carmen del Río Pereira
Museo Regional de Rancagua
Giuliana Montanari
Instituto Musical "Achille Peri" Reggio Emilia
Álvaro Menanteau Aravena
Facultad de Artes, Universidad de Chile

Gestión de proyecto y revisión de textos
Julio Garrido Letelier

Diseño y dirección de arte:
Luis Enrique Ibarra Soto

Fotografía museográfica
Juan Pablo Turén Arévalo

Proyecto financiado por el Fondo para el Fomento de la Música
Nacional, Línea de Investigación y Registro.
Convocatoria 2021



Colabora Sistema Integrado de Bibliotecas Universidad de La Serena, Sibuls

El piano en Chile republicano
Volumen I

© 2022 por Olivia Concha Molinari, Pascale Vandervellen, Giuliana
Montanari, Carmen del Río Pereira, Álvaro Menanteau Aravena,

Juan Pablo Turén Arévalo

Inscripción N° 2022-A-8851, Santiago de Chile

ISBN: 978-956-414-046-9

Tiraje: 200

Impreso en Santiago, Chile

Índice

9	Introducción
19	La noticia del primer piano en el artículo del Marqués Scipione Maffei, Venecia, 1711
29	Bartolomé Cristofori y el primer piano
39	Chile: país de destino de pianos viajeros
49	El piano y su historia en Chile
67	Piano jazz en la música popular chilena
75	Pianos conservados en Chile
87	Pianistas en Chile
113	Apuntes acerca de la historia del piano (1732-1787)
120	Fotografías de pianos en contexto
153	Catastro y fichas de los pianos
156	Catastro de pianos en Chile
173	Equipo de investigación
174	Equipo editorial



Agradecimientos

A las siguientes instituciones:

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; Universidad de La Serena; Museo Regional de Rancagua; Agencia de Cooperación Internacional (AGCI), Santiago; Agencia de Cooperación Internacional (CGRI), Bruselas;

Museo Histórico Nacional, Santiago; Club de la República, Iquique; Scuola Italiana “Giuseppe Verdi”, Copiapó; Museo O’Higginiano y de Bellas Artes, Talca; Museo de la Villa Cultural Huilquilemu “Hernán Correa de la Cerda”, Universidad Católica del Maule, Talca; Museo de Colchagua, Santa Cruz; Museo San José del Carmen, El Huique; Museo Histórico y Antropológico de la Universidad Austral de Chile, Valdivia; Facultad de Artes Musicales, Universidad de Chile, Santiago; Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas, Bélgica; Museo de Instrumentos Musicales de Milán, Italia.

A las siguientes personas y profesionales, en Chile:

Al Rector de la Universidad de La Serena, Sr. Jaime Pozo Cisternas y al Sr. Embajador de Chile en Bruselas profesor Gonzalo Arenas.

A la pianista Mariana Grisar, al musicólogo Dr. Luis Merino y al compositor profesor Fernando García por sus aportes, diálogos enriquecedores y orientadores en materia de Historia de la Música y pianistas en Chile.

A Juan Cristián Amenábar por el estudio preliminar de los pianos, a quienes apoyaron la investigación desde diferentes saberes y a las investigadoras en sus dos misiones a Chile: Aura Ansietta, Walter Acuña, René Aguilera, Marcelo González, Iván Trujillo, Susana Muñoz, Juan Estay, Verónica Toro, Johanna Theile y a Lovro Mrska por sus aportes en cuanto a algunos Pianos históricos en nuestro país.

En Bélgica:

A Guillermo Cerviño-Wood por haberme señalado los pianos del Museo rancagüino y a Marcia Undurraga, por la traducción del artículo “Pianos conservados en Chile” de la Dra. Pascale

Vandervellen. A Christine Monfort y Simon Egon del MIM de Bruselas por sus aportes técnicos.

En Gran Bretaña:

A la colega clavecinista y musicóloga chileno-británica Dra. Ruby Reid Thompson, quien facilitó una reunión con el restaurador de teclados antiguos Michel Taylor en Londres.

En Italia:

A Magnolia Albertazzi por el apoyo y hospitalidad que me brindó en Bereguardo, Pavía, durante dos estadías en Italia.

Al clavicembalaro lombardo Augusto Bonza, curador de los teclados del Museo de Instrumentos Musicales de Milán, por su experta guía y comentarios acerca de la historia de los instrumentos de teclado en transición hacia la invención de Bartolomé Cristofori.



The background of the slide is a close-up photograph of several green leaves with prominent veins. A decorative graphic of white dotted lines forms a circle around the central text. The text is white with a slight shadow, making it stand out against the green background.

Proyecto de Investigación:
Chile - Bélgica - Italia

Olivia Concha Molinari

Homenaje a Bartolomé Cristofori

El libro contiene ocho artículos relacionados con la investigación organológico-cultural –no convencional– de pianos manufacturados e industriales de Europa y Estados Unidos de Norteamérica situados en Chile. Estos testigos, que por muchos años han permanecido en el anonimato, señalan con su presencia la dinámica de las relaciones económicas, comerciales, y tecnológico-musicales entre el Chile pre-republicano y el mundo europeo. La investigación inició en 1995¹ a raíz de un *encuentro* en el Museo Regional de Rancagua –ubicado a unos cien kilómetros al sur de Santiago– con cinco pianos que me fueron señalados por el intérprete chileno-belga Guillermo Cerviño-Wood durante una gira de conciertos de chelo y piano. La belleza, la singularidad de las formas y estilos de los diferentes instrumentos de teclado motivaron preguntas y condujeron a investigar su presencia en Chile en general y a estudiar la historia del piano en particular. El piano nació cual moderno instrumento de teclado a fines del siglo XVII e inicio del XVIII, llegando a ser uno de los primeros artículos de consumo masivo, complejo y de lujo en la era industrial².

El piano tuvo autor conocido; fue Bartolomé Cris-

1 Avances de la investigación fueron presentados en el “Primer Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología” del 2 al 4 de noviembre de 2000, Santiago.

2 Carhart 2000: 93



tofori, clavecinista y afamado constructor italiano de clavecines nacido en Padua. La noticia del piano se publicó en Venecia –*Giornale dei Letterati d'Italia*– en 1711, si bien en torno a la data del primer piano hay discrepancias entre los organólogos³. En homenaje a tan notable inventor e invención nos preciamos de celebrar sus más de trescientos años de vida con esta contribución originada en el Cono Sur de las Américas.

³ Algunos han determinado la existencia del piano en 1702 (Pannain 1942: 217; Casella 1953: 33), mientras que parte importante de la historiografía establece como fecha de invención el año de 1709 (Buchner 1980: 126; Basso 1984: 2510; Baines 1988: 79; Sachs 2009: 23) o adhieren a la fecha de la noticia del piano, 1711 (Finizio 1950: 35; Juramie 1950: 54). Bragard (1973: 193) vacila entre 1709 o 1711, mientras que Carhart (2000: 114) también indica el año 1709; pero agrega que habría existido ya un primer piano en 1694. Musicología más reciente ha establecido que en 1698 Cristófori ya habría hecho su primer experimento (Vandervellen 1994: 7; Rossi-Rognone 2002: 12; Rattalino 2005:13). En otros textos se opta por ofrecer fechas aproximadas, “alrededor de” o “antes de” 1700 (Diagram Group 1976: 236; Leschiutta 1983: 15).

Patrimonio musical mueble

Chile posee –en opinión de especialistas autorizadas– un patrimonio de incalculable valor musical, histórico y científico debido –en gran parte– a la calidad de los pianos provenientes de los centros y fabricantes más prestigiosos de Inglaterra, Francia, Alemania, España, Bélgica. La disgregada colección presente en nuestro país comprende pianos antiguos –manufacturados en talleres artesanales europeos desde el siglo XVIII– y pianos modernos de la era industrial –desde mediados del siglo XIX– también europeos además de norteamericanos, colección que hasta la fecha no ha sido objeto de estudio ni de publicaciones especializadas.

Cabe señalar que los instrumentos investigados ofrecen la oportunidad de abrir y desarrollar la temática –entre quienes estén interesados– del patrimonio ma-



terial de la música desde un enfoque contemporáneo al cruzar el área de la economía y de la cultura con alusión a los bienes simbólicos, su producción, consumo y a la consiguiente discusión y reflexión que dejamos apenas esbozada, declarando *–tout court–* que los pianos encontrados y analizados en Chile son parte del capital cultural de la comunidad nacional pero también *–y sin restricción–* como parte del capital musical, tecnológico y cultural de la humanidad.

Colaboración internacional y algunos logros

Desde la Universidad de La Serena, coordiné un equipo con figuras del mundo cultural chileno, Juan Amenábar y Carmen del Rio Pereira quienes pude unir a dos expertas del Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas, Bélgica: la organóloga Dra. Pascale Vandeven-

llen y Christine Monfort, técnico en restauración, y a la Dra. Giuliana Montanari, experta italiana en la vida de Bartolomé Cristofori.

Dos misiones a Chile de las expertas belgas, en 1998 y 2002, sus conferencias en Rancagua, Santiago, La Serena y sus trabajos en terreno permitieron el desarrollo de la investigación. El estudio de los pianos impulsó al equipo y despertó la necesidad de ir a la “caza de pianos” en el país, en una febril búsqueda que nos llenó de satisfacción por el masivo interés que la visita de las expertas belgas causaron desde Iquique al sur. Esto fue demostrado por varias instituciones y gran cantidad de familias y personas *–desde los barrios altos a modestas poblaciones periféricas–* que respondieron a nuestros llamados por medio de la prensa nacional⁴, solicitando ser incluidos en

4 El proyecto ha recopilado varios artículos de prensa relativos a la investigación. Ver bibliografía.

el chequeo de sus pianos. También es decidor el elevado número de instrumentos de diferentes países, fábricas, marcas, formas y estilos que fuimos encontrando. Sin embargo es oportuno mencionar que, si bien los pianos más antiguos están muy deteriorados en su mecánica interna siendo imposible ser “escuchados”, la totalidad de los pianos conservan en óptimo estado su estructura externa debido –en opinión de las expertas– a la excelente factura, firmas, fábricas de proveniencia y a las maderas utilizadas, además del buen clima que ha permitido su conservación sin mayores cuidados especiales (luz, humedad, cambios de temperatura, etc.).

Un importante logro y aporte para la cultura chilena es el catastro de noventa y siete pianos históricos y modernos compilado por la Dra. Vandervellen, el primero que se conoce en el país y que cubre el espacio de tiempo desde el siglo XVIII al siglo XX, representando los más de trescientos años de vida del piano, todos conservados en Chile.

En nuestra intervención del año 2000 (Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología) afirmé que Chile no es un “fabricante de pianos”: en el artículo de la profesora Carmen del Río –“Chile país de destino de pianos viajeros”– se encontrarán datos bibliográficos que confir-

man lo contrario, aunque sin poder localizar evidencias. La única evidencia de una fábrica moderna de pianos y su posterior desaparición a mediados del siglo XX –de acuerdo con lo investigado– corresponde a la fábrica de pianos Micron de Alberto Nagel en Santiago, que nos fue referida por Marcial Guerrero, quien trabajó allí como técnico y afinador y al cual entrevistamos; su comunicatividad abundó en detalles y anécdotas, siendo la más notable aquella de la visita de Arthur Rubinstein a la fábrica –días después de un concierto en el Municipal de Santiago– quien probó más de un piano, considerándolos buenos instrumentos.

Logro inesperado fue tomar contacto directo –en 2010– con uno de los tres pianos que se han conservado de Bartolomé Cristofori, que data de 1722, en el Museo Nacional de Instrumentos Musicales de Roma⁵. Fue emocionante comprobar cuán pequeño, frágil y sobrio fue el primer piano (denominado en italiano hasta la actualidad como *pianoforte*, manufacturado o industrial).

Agradecimientos

Al cierre, solamente nos queda agradecer profunda-

⁵ El piano de 1720 está en el Museo Metropolitano de Artes de New York; el piano de 1726 se encuentra en el Museo de Instrumentos musicales de Leipzig.



Olivia Concha Molinari junto al piano de Bartolomé Cristofori (1722) Museo degli Strumenti Musicali, Roma.
Fotografía de la autora

mente la colaboración desinteresada y de gran nivel de las expertas Pascale Vandervellen, Giuliana Montanari y Carmen del Río por los textos de su especialidad que aquí se publican, con especial énfasis a la profesora Carmen del Río, quien colaboró con la investigación permanentemente –desde su rol de Directora del Museo Regional de Rancagua– acogiendo y guiando a las expertas belgas Vandervellen y Monfort durante sus dos misiones a Chile.

Agradecimientos a la doctora y amiga Ruby Reid, por sus valiosos aportes y apoyo permanente a nuestro trabajo; lo mismo a la colega y amiga la concejala Carmen Zamora Jopia de La Serena.

Agradecimientos a los dos profesionales chilenos que han colaborado a solicitud nuestra en materias de su incumbencia: al músico y profesor Sergio Candia (Instituto de Música Universidad Católica de Santiago), que aportó notas en su calidad de psicólogo sobre el “talento genial”; al musicólogo y profesor Alvaro Menanteau (Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile) quien, antes del cierre de la edición del libro, accedió gentilmente a enviarnos su contribución como experto: “Piano jazz en la música popular chilena”; y al colega y amigo Felipe Barros Domínguez, músico,

magister en Educación, director de la Escuela Experimental de Música de La Serena “Jorge Peña Hen”, quien tuvo la gentileza de leer críticamente y hacer importantes aportes con sus sugerencias a mis artículos.

Agradecimientos al equipo que ha enriquecido esta publicación: los dedicados colegas Dr. Luis Enrique Ibarra Soto, de la Universidad de La Serena, quien nos ha acompañado durante todo el proceso de la investigación; el editor y colaborador en la postulación de este proyecto 2022, Mg. Julio Garrido Letelier de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, al artista-fotógrafo Juan Pablo Turén, quien se incorporó en el último año al equipo y, aun en medio a las restricciones de circulación debido a la pandemia, viajó –entre 2021 y 2022– desde Iquique a Valdivia con el fin de captar las imágenes de los pianos seleccionados y analizados por la Dra. Pascale Vandervellen, en los contextos donde están conservados.

CODA

Al comunicar algunos resultados de la investigación se invita a niños, jóvenes y adultos a aproximarse y a observar con detención los pianos donde quiera que ellos

se encuentren, valorándolos como la evidencia tangible del mundo musical, cual *ingeniosas máquinas sonoras* construidas por la creatividad, el oficio e inteligencia del *homo faber*, que han ofrecido a compositores, autores e intérpretes la posibilidad de transformar esa *caja sonora con cuerdas percutidas por martillitos* –en el fondo, la invención trascendente de Cristofori– en conocidas obras musicales de circulación social, tales como el *Rondó a la Turca* de la Sonata Köchel 331 de Mozart, *Para Elisa* de Beethoven, *Polonesa Heroica* de Chopin, hasta los inspirados tangos de Canaro, Firpo, Stravinsky, pasando por los parajes fronterizos *entre-géneros* del interesantísimo Gershwin, el satírico Satie y compositores chilenos que han dejado huella como Pedro Humberto Allende y Alfonso Leng.

Y serpenteando entre los compositores, algunos intérpretes asombrosos de final de siglo XX como el canadiense Glenn Gould, el italiano Maurizio Pollini, la argentina Marta Argerich, los magos jazzistas Cecil Taylor, Chick Corea y los afroamericanos Duke Ellington y Ray Charles, entre otros. Finalmente, anclando y reconociendo en toda la grandeza de sus talentos y entrega profesional de los mayores y grandes maestros de

las costas del Pacífico Sur, los notables pianistas chilenos Federico Guzmán, Alberto García Guerrero, Rosita Renard y Claudio Arrau.

En el repertorio popular chileno de principios del siglo XX recordamos a Armando Carrera, autor e intérprete en piano del célebre “Antofagasta” –que aún perdura tímbricamente en mi memoria desde la niñez–, categorizado como vals boston con estribillo en el premiado trabajo de investigación de la música popular en Chile realizada por Juan Pablo González y Claudio Rolle, quienes añaden que dicho vals se transformó “en uno de los clásicos de la música popular chilena”⁶.

Y es precisamente en el siglo XX donde, por acción cultural legítimamente provocativa, es oportuno mencionar al pianista chileno Roberto Bravo, quien estudió en el Conservatorio Nacional de Santiago con el maestro Rudy Lehman, el cual a su vez fue alumno de Claudio Arrau en Berlín. Bravo ha destacado por su trayectoria en escenarios nacionales y en la década de 1980, en plena dictadura militar, desafió –con la razón y el corazón– al convencional público de la platea y los palcos del Teatro Municipal santiaguino, interpretando y honrando

6 González y Rolle 2005: 112

dos figuras de la música popular: Violeta Parra y Víctor Jara; quebrando con acción performativa y postmoderna las fronteras y parcelas de lo así llamado “bello en música” por sus co-propietarios abonados a la temporada respectiva⁷.

El baile nacional tuvo que esperar, pues comenzó en el siglo XIX con voz y vihuela apoyada dulcemente por el arpa criolla; a ellas luego se fueron sumando el acordeón, el tormento y la pandereta; y fue zamacueca, hasta que el piano se impuso haciendo exclamar al poeta “¡cómo suena ese armario de caricias y ensueño!”⁸ y a nosotros palmear, avivar y celebrar las cuecas choras de “Daniel Muñoz y Los Marujos”⁹ cuando el teclado del piano percute, chisporrotea, brilla y festeja.

La Serena, 28 de febrero de 2022

7 Algo parecido ocurrió en el Teatro Municipal de Sao Paulo, Brasil, durante la realización de conciertos de música vanguardista en noviembre de 1965 que produjeron malestar y escándalo en el público tradicional. Ver Pignatari 1977.

8 Garrido 1976: 85

9 “Daniel Muñoz y Los Marujos: la cueca trepa por Chile”, CD, 2 agosto 2015. radio.uchile.cl.

Tango

IGOR STRAWINSKY
(1940)

Tempo di Tango

The musical score is written for piano and features a melodic line in the right hand. The piece is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score consists of five systems of music. The first three systems are primarily bass clef, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The fourth and fifth systems introduce a treble clef for the right hand, which plays a melodic line with grace notes and slurs. The left hand continues with its accompaniment. The piece concludes with a double bar line.



GIORNALE
D E
LETTERATI
D I T A L I A



TOMO QUINTO.

ANNO MDCCXI.

SOTTO LA PROTEZIONE

DEL

SERENISSIMO
PRINCIPE DI TOSCANA.

IN VENEZIA MDCCXI.

Appresso Gio. Gabbriello Ertz.

CON LICENZA DE' SUPERIORI,

E CON PRIVILEGIO ANCHE DI N. S.

PAPA CLEMENTE XI.

La noticia del primer piano en el artículo del Marqués Scipione Maffei, Venecia, 1711

Traducción de Giuliana Montanari

<i>Giornale</i>	<i>Revista de los</i>
<i>dei Letterati d'Italia</i>	<i>Literatos de Italia</i>
<i>Tomo quinto</i>	<i>Quinto Volumen</i>
<i>sotto la protezione del</i>	<i>bajo la protección del</i>
<i>Serenissimo</i>	<i>Serenísimo</i>
<i>PRINCIPE DI TOSCANA</i>	<i>PRINCIPE DE TOSCANA</i>
<i>IN VENEZIA MDCCXI</i>	<i>EN VENEZIA MDCCXI</i>
<i>appresso G. Gabriello Ertz</i>	<i>Editado por G. Gabriel Ertz</i>

ARTÍCULO IX

Nueva invención de un *Gravecembalo* con el *piano* y el *forte* y otras consideraciones sobre los instrumentos musicales

Si el valor de las invenciones ha de medirse en función de su novedad y su dificultad, aquella que ilustraremos aquí no es ciertamente inferior a ninguna otra que se haya visto en largo tiempo. Quien disfrute de la música sabrá que una de las principales fuentes de las que los expertos en este arte extraen el secreto de deleitar singularmente a quienes escuchan radica en el *piano* y el *forte*; es decir, en las llamadas y las respuestas, cuando, de grado en grado y con artificio, se deja paulatinamente disminuir la voz, para luego retomarla de improviso, con estrépito. Este artificio se usa a menudo —y maravillosamente—, en los grandes conciertos de Roma, con increíble deleite de aquellos que sienten placer en la perfección del arte.

Ahora bien, esta diversidad y alteración de la voz, en que los instrumentos de arco sobresalen, falta totalmente en el clavecín; y cualquiera pensaría que proponer construirlo de manera que pudiera tener esta cualidad sería una fantasía inútil. Sin embargo, esta invención tan audaz ha sido felizmente imaginada y realizada en Florencia por el Señor Bartolomé Cristofori¹ de Padua, constructor de clavecines asalariado del Serenísimo Príncipe de

¹ En el original se lee Bartolomeo Cristofali.

Toscana, que ha construido ya tres instrumentos de igual tamaño que los otros clavecines, todos ellos perfectamente logrados. La obtención en estos instrumentos de un sonido mayor o menor depende de la distinta fuerza con que el ejecutante presiona las teclas, y regulando esa fuerza se logrará no solamente el SUAVE Y EL FUERTE, sino también la gradación y la variación de la voz, como sucede en el violonchelo.

Algunos profesores no han celebrado este invento con todo el aplauso que merece; en primer lugar, porque no han entendido cuánto ingenio se necesitaba para superar las dificultades, ni cuál maravillosa delicadeza de mano para realizar la obra con tanta precisión; en segundo lugar, porque les ha parecido que la voz del instrumento, diferente de lo común, era demasiado delicada y sorda. Esta puede ser la impresión que se tiene cuando por primera vez se ponen las manos sobre el instrumento, debido a que estamos acostumbrados al timbre argentino de los otros clavecines; sin embargo, en breve tiempo el oído se adapta y se aficiona hasta tal punto que no puede dejarlo y ya no le agradan de igual modo los clavecines ordinarios; y debe señalarse además que [el sonido] resulta todavía más suave si se escucha a cierta distancia. Se ha objetado también que este instrumento no tiene mucha voz y que no posee en el fuerte toda la intensidad de los otros clavecines.

A esto cabe responder, en primer lugar, que tiene una sonoridad mucho mayor de lo que se cree, si se quiere y se sabe producirla, pulsando el TECLADO (clave) con ímpetu; y en segundo lugar, que las cosas deben tomarse como son y que no ha de evaluarse en relación con un fin lo que ha sido hecho para otro. Este es en realidad un instrumento de cámara y por consiguiente no se acomoda a la música de iglesia o a una orquesta grande. ¿Cuántos son los instrumentos que no se usan en tales ocasiones y que sin embargo se consideran entre los más deleitosos? Este sirve, sin duda, perfectamente para acompañar a un cantante o a un instrumento y también para un concierto con un moderado número de instrumentos, aun cuando su vocación principal no es esa, sino la de ser tocado solo, como el laúd, el arpa, la viola de seis cuerdas y otros instrumentos de los más suaves.

Pero en verdad la mayor causa de la oposición que ha suscitado este nuevo instrumento es que no puede ser tocado por cualquiera de buenas a primeras, porque no basta saber tocar perfectamente los instrumentos de teclado ordinarios, sino que, al ser un instrumento nuevo, se necesita a alguien que, comprendiendo su fuerza, haya efectuado sobre él un estudio específico, ya sea para regular la distinta presión con que se han de pulsar las teclas y la agradable gradación en el tiempo y el lugar, ya sea para escoger piezas adecuadas y delicadas y, sobre

todo, dividir y hacer avanzar las partes y escuchar los temas en los distintos lugares.

En cuanto a la estructura particular de este instrumento, si el artífice que lo inventó hubiera logrado describirlo tan bien como supo construirlo, no sería difícil para los lectores comprender el artificio. Sin embargo, puesto que no lo ha conseguido y que ha juzgado incluso imposible representarlo de modo que se pueda comprender su concepto o su fuerza, otros deben esforzarse por hacerlo, aunque no teniendo ya el instrumento ante los ojos y solamente sobre la base de algunos apuntes tomados al examinarlo, o de un tosco dibujo trazado en esa ocasión. Podemos entonces decir, primeramente, que en lugar de los comunes saltadores² que tocan con una pluma, en este caso, se utiliza un juego de pequeños martillos que percuten las cuerdas desde abajo y que tienen la parte superior con la que percuten recubierta de piel (de ciervo o cervatillo).

Cada martillo cumple su función gracias a unas ruedecillas que le confieren movilidad y que se encuentran escondidas en un peine en el que están ensartadas. Cerca de la ruedecilla, y debajo del inicio de la vara del martillo, hay un apoyo o protuberancia que, al recibir el golpe desde abajo, levanta el martillo y lo hace percudir la cuer-

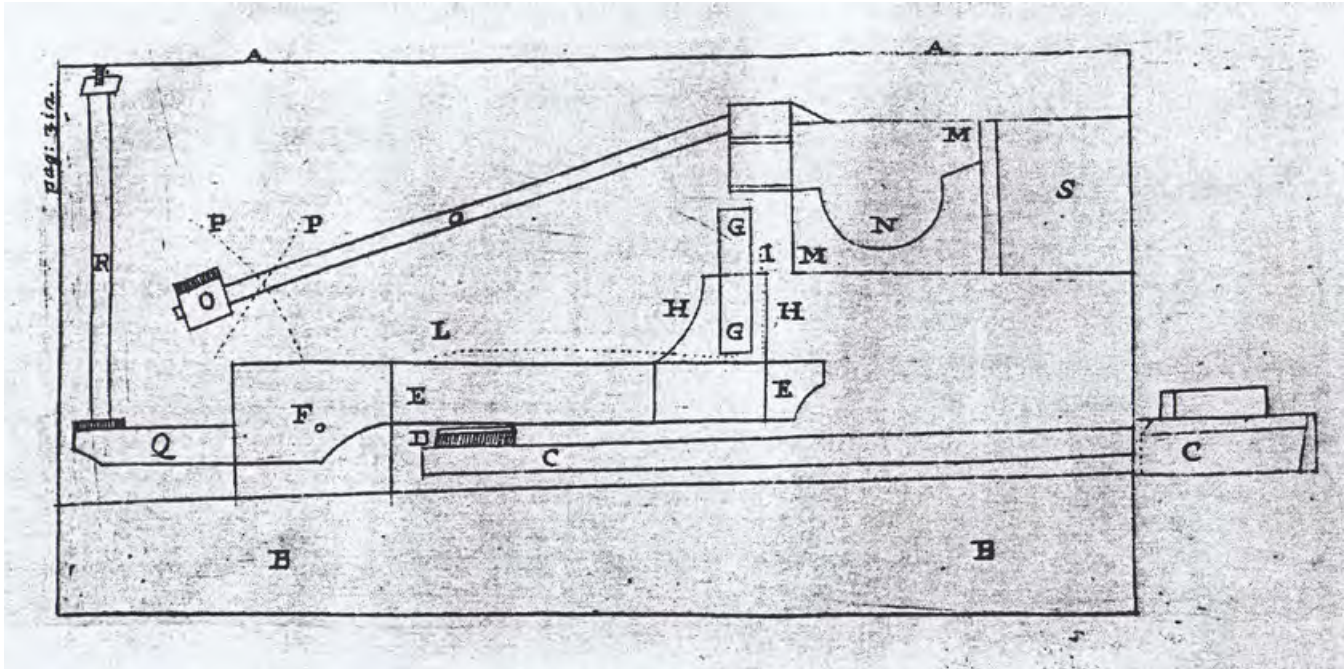
² saltador (it: *salterello*): parte del mecanismo del clavecín que, colocado debajo de la cuerda en el extremo opuesto de la tecla, salta y gracias a una púa o plectro (hecho de pluma de ave), pellizca o punza la cuerda (nota de la traductora).

da con la medida de impulso y con el grado de fuerza que le imprime la mano y así se produce un sonido mayor o menor a gusto del ejecutante, siendo fácil también hacerlo percutir con mucha violencia, porque el martillo recibe el golpe cerca de su bisagra, es decir, cerca del centro del giro que describe; en este caso, incluso un impulso moderado hace mover con ímpetu un radio de la rueda. Lo que golpea el martillo bajo la antedicha protuberancia es una lengüeta de madera situada sobre una palanca, que apunta hacia la tecla y que se levanta cuando el ejecutante la pulsa. Esta lengüeta, sin embargo, no reposa sobre la palanca, sino que está algo alzada, e inserta en dos finas chapas que, a ese efecto, se encuentran a ambos lados. Pero puesto que el martillo, después de haber percutido la cuerda, debe apartarse inmediatamente de ella, aunque el ejecutante no haya todavía abandonado la tecla y puesto que además es necesario que el martillo recupere enseguida la libertad de volver a su lugar, la lengüeta que lo percute es móvil y está hecha de manera que sube y golpea sin desplazarse lateralmente, pero después de haber percutido de inmediato salta, es decir, pasa más allá; luego, cuando desciende, se retira y se coloca nuevamente bajo el martillo.

El artífice ha conseguido este efecto mediante un resorte de alambre de latón que ha fijado en la palanca y que, cuando está extendido, llega a tocar con su punta la

lengüeta y, ejerciendo una cierta fuerza, la empuja y la mantiene apoyada a otro alambre de latón, recto y fijo, que se encuentra en el lado opuesto. Gracias a este sostén estable, al resorte que se halla por debajo y al pivote que tiene por los lados, la lengüeta puede permanecer fija o inclinarse, según sea necesario. Para que los martillos, luego de recaer después de la percusión, no vuelvan a subir y a golpear la cuerda, se los hace recaer y posarse sobre un cruce de cordoncillos de seda, que los acogen suavemente e impiden el rebote.

Mas, puesto que en esta especie de instrumentos es necesario extinguir, o sea detener el sonido que, de continuar, confundiría las notas que siguen (para lo cual las espinetas tienen un paño en la punta de los saltadores) y siendo además necesario en este nuevo instrumento extinguir el sonido del todo y de inmediato, cada una de las antedichas palancas tiene una pequeña cola y encima de estas colas se encuentra una fila, o sea un juego de saltadores que por su función se podrían llamar apagadores. Cuando la tecla está en reposo, estos tocan la cuerda con el paño que tienen en la punta e impiden la oscilación que la cuerda adquiriría a raíz de la vibración de las otras que están sonando; en cambio, cuando se presiona la tecla y esta levanta la punta de la palanca, desciende la cola y con ella el apagador, quedando la cuerda libre de sonar, sonido que luego se amortigua cuando se abandona la



tecla y el apagador se levanta nuevamente hasta tocar la cuerda.

Pero para conocer más claramente cada movimiento de este mecanismo y su artefacto interior, tómesese el dibujo y obsérvese detalladamente la nomenclatura.

Explicación del dibujo.

- A. Cuerda
- B. Marco, es decir, plano del teclado.
- C. Tecla ordinaria, o sea, primera palanca, que con el zócalo levanta la segunda.
- D. Zócalo de la tecla.
- E. Segunda palanca, a la cual están aseguradas, una a

cada lado, las chapas que sostienen la lengüeta.

- F. Pivote de la segunda palanca.
- G. Lengüeta móvil, que al levantarse la segunda palanca, percute y empuja hacia arriba el martillo.
- H. Chapas finas donde está centrada la lengüeta.
- I. Alambre fijo de latón aplastado en la parte superior, que mantiene fija la lengüeta.
- L. Resorte de alambre de latón, que se encuentra por debajo de la lengüeta y la mantiene empujada hacia el alambre fijo, situado detrás de ella.
- M. Peine en que están ensartados uno tras otro todos los martillos.
- N. Ruedecilla del martillo, que está escondida dentro del peine.

O. Martillo que, empujado desde abajo por la lengüeta, percute la cuerda con la piel que tiene en la parte superior.

P. Cruce de cordoncillos de seda, sobre los que se apoyan las varas de los martillos.

Q. Cola de la segunda palanca, que baja cuando se levanta el extremo anterior.

R. Juego de saltadores, o apagadores, que bajan cuando se presiona la tecla, dejando libre la cuerda, y luego vuelven inmediatamente a su lugar para extinguir el sonido.

S. Barra maciza para fortalecer el peine.

Además de todo esto, es importante señalar que el tablón donde están plantadas las clavijas de hierro que sujetan las cuerdas, que en los otros clavecines se encuentra debajo de las cuerdas, aquí está por encima; las clavijas pasan a través y las cuerdas se sujetan a ellas por debajo, porque se necesita más espacio en la parte inferior para dar cabida a todo el mecanismo del teclado. Las cuerdas son más gruesas que las ordinarias, y para que su peso no dañe a la tabla armónica, están aseguradas a ella, pero bastante más arriba. En todos los puntos de contacto, es decir, en todos los lugares donde se podría generar ruido, se impide que ello ocurra mediante un trozo de piel o paño; en particular, los agujeros por donde pasan

los pivotes están revestidos con piel de ciervo por todas partes con singular maestría y el pivote pasa a través de ella.

Este invento ha sido llevado a la práctica por el artífice también de otra forma, en otro clavecín dotado igualmente del *piano* y el *forte* (suave y fuerte) pero con una estructura distinta y bastante más sencilla. Sin embargo, la primera ha sido la más aplaudida. Siendo este hombre ingenioso también excelente en la fabricación de clavecines comunes, merece la pena señalar que no aprueba a los constructores modernos, que generalmente los fabrican no solo sin rosetón, sino además sin desahogo alguno en toda la caja. No es que él considere necesaria una abertura tan grande como eran los rosetones que ponían los antiguos, ni que crea oportuno situarla en ese lugar, tan expuesto al polvo; lo que él suele hacer son dos pequeños agujeros en la parte anterior, o sea en el cierre delantero, que quedan ocultos y protegidos; y afirma que tal desahogo es necesario en alguna parte del instrumento porque, al sonar, la tabla armónica debe moverse y ceder y que efectivamente lo haga se conoce en el temblor de cualquier objeto que se coloque encima de ella cuando alguien está tocando. Pero si el cuerpo no tiene agujero alguno y el aire que está adentro no puede ceder y salir, sino que se mantiene duro y firme, la tabla no se mueve y el sonido sale bastante sordo y corto y sin

resonancia; en cambio, si se hace el agujero, se verá de inmediato que la tabla baja, la cuerda queda más alta y la voz aumenta, y si se acercan los dedos al agujero mientras alguien está tocando, se sentirá salir el aire.

A este propósito, no queremos dejar de decir que, así como de la investigación de las características y los efectos del aire y de su movimiento se recaban asombrosas luces para la filosofía natural, una fuente muy grande, aunque todavía desconocida, de descubrimientos y conocimientos de este tema podría ser el observar sutilmente las distintas y maravillosas obras del aire impelido en los instrumentos musicales, examinando la fabricación de estos y reflexionando acerca del origen de su perfección o sus defectos y de cómo puede alterarse su constitución; por ejemplo, sobre la variación del sonido que acontece en los instrumentos que tienen alma, como son los de arco, si esta se desplaza aunque tan sólo sea un poco: una cuerda se vuelve de pronto más sonora, otra más sorda; o sobre la modificación, y la diversidad de armonías, que en los instrumentos producen las distintas dimensiones, y en particular en los clavecines, el hecho de que la tabla armónica sea algo más gruesa o algo más fina; y como éstas, otras mil consideraciones. Ni se debe pasar por alto que, en contra de la creencia común de que los clavecines nuevos son imperfectos y adquieren perfección solamente al cabo de largo tiempo, este artífice sostie-

ne que se pueden construir de manera que produzcan de inmediato una voz no menos sonora que la de los instrumentos viejos. Afirma que la menor resonancia de los nuevos depende principalmente de la virtud elástica que, por un cierto tiempo, conservan el lado curvo y el puente, porque, mientras éstos ejerzan fuerza sobre la tabla para recomponerse, la voz no será perfecta; y que, por ende, si se les quita completamente esta virtud elástica antes de ponerlos a la obra, se eliminará de inmediato ese defecto, como él mismo ha comprobado en la práctica. Contribuye también a ello la buena calidad de la madera: de ahí viene que Pesaro empezara a utilizar arcones viejos que hallaba en los graneros de Venecia y de Padua, que en su mayor parte eran de ciprés de Creta o de Chipre.

Y no parecerá excesivo a los aficionados de la música que se diga asimismo algo respecto de otro clavecín raro, que también está en Florencia en manos del Señor Casini, muy celebrado maestro de capilla. Este tiene cinco teclados, es decir cinco órdenes completos de claves, puestos uno sobre otro escalonadamente y se puede decir que es un instrumento perfecto, porque cada nota está dividida en sus cinco quintos: en consecuencia, se puede circular y pasar por todos los tonos sin chocar con ninguna disonancia, encontrando siempre todos los acompañamientos perfectos, como lo demuestra el propietario, que lo toca excelentemente. Los clavecines comunes, como

todos los instrumentos de teclado, son muy imperfectos, porque, al no estar las voces divididas en sus partes, hay muchas cuerdas que no tienen la quinta justa y es necesario usar los mismos claves para los sostenidos y los bemoles. A fin de subsanar en parte este error, ciertas espinetas antiguas, principalmente las de Undeo, tienen algunos claves negros divididos en dos, por una razón que muchos profesores no comprenden: y es que, teniendo que haber, por ejemplo, entre el sostenido de Gsolreut y el bemol de Alamire por lo menos un quinto de voz de diferencia, se necesitan dos cuerdas. A esta imperfección se debe que un clavecín o una tiorba no se puedan afinar completamente con un violín, si bien tocando en concierto los oídos no lo adviertan; y se debe igualmente a ello que no se componga [música] en la mayor parte de los [claves] negros y que estos se empleen con cautela y solo por algunos maestros, cuando a la palabra le venga bien la falsedad y el disgusto de la voz. Esta imperfección de los instrumentos de clave hace también que al oírlos tocar nos demos cuenta muchas veces si la composición está transportada; porque cuando, como resultado de ello, se utilizan aquellas cuerdas que no tienen la quinta [justa], la falsedad del sonido ofende al oído. No sucede así en el violín, que, no teniendo claves, puede encontrar todos los sonidos y en cualquier tono puede producir las notas perfectas.

Así pues, el clavecín del que hemos hablado, además de deleitar con un sonido perfecto, puede dar pie a muchas elucubraciones sobre la teoría de la música. Y que no se crea que afinarlo es demasiado difícil, pues al contrario es más fácil, porque se procede siempre por quintas justas, mientras que en los instrumentos ordinarios hay que tener cuidado de disminuir la quinta y aumentar la cuarta y la tercera mayor, amén de otras precauciones.

Furlanetto, L. 1770. Rights holder: Archivio di Stato di Venezia. Mostra documentaria *I secoli di Venezia. Dai documenti dell'Archivio di Stato*. <https://1600anni.archiviodistatovenezia.it>



NUOVA PIANTA ELEUATA DELLA NOBILE E COSPICUA CITTA DI VENEZIA.



Bartolomé Cristófori

Bartolomé Cristofori y el primer piano¹

Giuliana Montanari

Fernando de Médici, hijo del Gran Duque de Toscana Cosme III y de Margarita Luisa de Orleáns, nacido en 1663 y muerto en 1713, fue hombre de sobresaliente inteligencia y profunda cultura literaria, artística y científica. A lo largo de su vida coleccionó obras de arte y de artesanía: entre ellas se distingue la colección de instrumentos musicales, particularmente de instrumentos de tecla, que tiene carácter enciclopédico y exhaustivo y comprende ejemplares antiguos, modernos y experimentales o “de nueva invención”. La magnitud de tal colección ha sido reconstruida recientemente gracias a una comparación de documentos de archivo, que ha demostrado que estaba compuesta por unos ochenta instrumentos de tecla, entre ellos clavecines, espinetas y claveciterios; órganos y claviórganos; claviolas, clavicordios y, probablemente, cuatro pianos (lacónicamente descritos como «claves con un registro, obra de Bartolomé Cristofori»)².

1 Agradezco a mi hermana María Elena Montanari por haber revisado el castellano de este artículo.

2 “Quattro cinbali ad un registro opera di Bartolomeo Cristofori”, Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 1410, *inventario di strumenti*, 19.9.1732, f. 2. En el idioma italiano de principios del siglo XVIII, las palabras «cembalo» y «gravecembalo» (con sus variantes ortográficas, entre las cuales «cinbalo») indican en general un instrumento de tecla de cola, cualquiera que sea la mecánica. Con respecto a la colección de

Cada instrumento se caracterizaba por la paternidad de un autor ilustre, la época de construcción, las maderas empleadas, la decoración de la caja y diferencias mecánicas y acústicas.

Para los muchos músicos que pudieron ver y tocar los instrumentos, entre ellos Domenico Scarlatti y Ludovico Giustini³, la sonoridad fue sin duda el aspecto más significativo: por un lado, la riqueza tímbrica de cada instrumento, potenciada por la multiplicación de registros en los clavecines y órganos y por sus posibles acoplamientos; por otro, la variedad de intensidades sonoras, desde la dinámica tradicional “en terrazas” de los clavecines y órganos hasta la gradación dinámica que se obtiene por medio de la presión del dedo sobre la tecla, característica no solo del piano sino también de las clavivolas y de los clavicordios.

Este es el contexto en que nació el piano, donde inicialmente tuvo una importancia relativa y un rango por lo menos análogo al de las muchas otras invenciones patrocinadas por el Príncipe Fernando de Médici —conocido también como Gran Príncipe de Toscana—, como la espineta oval con dos registros, el clavecín transpositor de tono y semitono en una octava completa, o los diversos claviórganos (uno de los cuales acopla un órgano con

instrumentos de clave, véase Montanari 2009.

³ Véase en el artículo *Apuntes acerca de la historia del piano (1732-1787)* el papel que estos dos compositores desempeñaron en la difusión del piano en Portugal y España.

varios registros con un clavecín y dos espinetas; otro un órgano con un clavicordio, etc.)⁴.

En 1688 Fernando de Médici contrató a Bartolomé Cristofori (1655-1732) ofreciéndole condiciones de empleo excelentes como *cembalaro* o *strumentaio* de la corte, es decir, encargado de todo lo que se relacionaba con el servicio, el mantenimiento y la restauración de sus instrumentos de tecla⁵. En los doce años siguientes, Cristofori efectuó varios importantes trabajos de restauración y renovación de instrumentos de tecla comprados por el Príncipe o ya existentes en la colección de la familia Médici y construyó además para el Príncipe ocho instrumentos nuevos, expresando cada vez en ello su capacidad creativa (verificada en los instrumentos que han sobrevivido y en aquellos que están descritos con suficiente detalle en los documentos). En medio de esto se produjo la invención del piano, no se sabe precisamente cuándo, pero en un inventario de 1700 ya aparecía⁶:

⁴ Véanse los ensayos de varios autores acerca de la espineta oval de Florencia en Rossi-Rognoni 2002, *passim*; noticias del clavecín transpositor en Montanari 2008, y sobre los claviórganos del Príncipe en Montanari 2005: 241-245.

⁵ Véanse las noticias biográficas del Príncipe publicadas por Leto Puliti, junto con distintos e importantes documentos de archivo, correspondencia e inventarios, en Puliti 1874. Algunas noticias biográficas de más reciente descubrimiento y una lista de los instrumentos construidos por Bartolomé Cristofori y a él atribuidos se encuentran en Montanari 1991. En años posteriores algunos expertos, en particular Denzil Wraight, han enmendado la lista de los instrumentos a base de exámenes técnicos que han establecido nuevas atribuciones o han refutado atribuciones antes aceptadas.

⁶ *Inventario di diverse sorti d'instrumenti in proprio del Serenissimo Signor Principe Ferdinando di Toscana»,* Archivio di Stato di Firenze, *Guardaroba Medicea* 1117, publicado en Gai

Un *arpicimbalo* de Bartolomé Cristofori de nueva invención, que hace el *piano* y el *forte* [el suave y el fuerte] con dos registros principales –de ocho pies– unísonos, con tabla armónica de ciprés sin rosetón, con lados y cornisa media redonda similar, filete de ébano, algunos saltadores con paño rojo⁷, que tocan en las cuerdas, y algunos martillos, que hacen el *piano* y el *forte*; todo el dispositivo está cerrado y cubierto por un plano de ciprés fileteado con ébano, con teclado de boj y ébano sin teclas partidas, que comienza en Csolfa⁸ octava completa y termina en Csolfa⁸, con cuarenta y nueve teclas, entre blancas y negras, y dos bloques laterales negros⁹, uno de ellos extraíble, con dos bolitas negras encima, de un largo de tres *braccia*¹⁰ y siete octavos y un ancho por delante de un *braccio* y seis *soldi*, con atril de ciprés, caja exterior de álamo blanca, y cubierta de cuero rojo forrada con tafetán verde y orlada con cinta de oro.

Bartolomé Cristofori inventó el piano “sin motivo derivado de otra cosa”, como él mismo lo expresó¹¹, es decir, siguiendo su inspiración personal y original.

Es muy probable, como a menudo se ha escrito, que la idea de un nuevo instrumento de tecla que fuera capaz de producir el *forte* y el *piano* estuviera madurando en la cultura de fines del siglo XVII, pero es cierto que la mecánica creada por Cristofori era tan elaborada que no fue aceptada ni comprendida durante buena parte del siglo XVIII, con excepción de pocos y aislados músicos y constructores. No se limita solamente, como otras mecánicas inventadas en este siglo, a permitir que el ejecutante consiga hacer percutir los martillos contra las cuerdas con mayor o menor energía para recabar sonidos más o menos intensos, sino que además regula con extraordinaria precisión el movimiento del martillo.

En primer lugar, optimiza la proporción entre la velocidad de depresión de la tecla y la velocidad de rotación del martillo, mediante las relaciones adecuadas entre las longitudes y las posiciones de los fulcros de las tres palancas de la mecánica (palanca de la tecla, palanca intermedia y palanca del martillo mismo). El movimiento del martillo hacia las cuerdas está además regulado por el escape, por el que se aparta del martillo la palanca que lo empuja hacia la cuerda poco antes de la percusión;

¹¹ *senza motivo avuto da altra cosa*; apuntes de Scipione Maffei relativos a la entrevista a Bartolomeo Cristofori en 1709, que le servirían para componer su artículo de 1711; véase Och 1986.

1969: 6-22.

⁷ Estos “saltadores” corresponden seguramente a los apagadores.

⁸ Es decir, de do1 a do5: cuatro octavas completas.

⁹ Estos bloques laterales están colocados a uno y otro lado del teclado; el bloque móvil permite el deslizamiento lateral del teclado para facilitar la entonación, puesto que el martillo percute sólo una de las dos cuerdas de cada tecla.

¹⁰ La unidad de medida lineal en Florencia en esa época era el *braccio*, que corresponde a 58,3 cm y contiene 20 *soldi*.

y por último, el retorno del martillo está controlado por el atrape, que acoge y frena el martillo para evitar que rebote contra las cuerdas, produciendo una repetición involuntaria del sonido.

Los pianos de Bartolomé Cristofori que han sobrevivido¹² tienen cuerdas dobles finas y pequeños martillos de pergamino cubiertos de piel que producen un sonido más bien dulce y acolchado, un teclado de boj y ébano de cuatro octavas y una caja de dimensiones y forma muy parecidas a las del clavecín contemporáneo (ver Figura 1).

Después de 1700 Cristofori continuó construyendo y perfeccionando pianos; hasta 1713 probablemente solo para el Príncipe Fernando y, posteriormente, para otros clientes, italianos y extranjeros. A partir de 1716, Cristofori ocupó oficialmente el puesto de custodio de la colección de instrumentos de la corte florentina.

Son solo dos las voces que, en estas primeras décadas del siglo XVIII y en los ambientes internos o cercanos a la corte de Florencia, se pronunciaron con cierto énfasis acerca de la sonoridad del nuevo instrumento. La primera, imaginativa y carente de falsa modestia, fue la de Federico Meccoli, “ejecutor de claves” (*suonatore di tasti*) de la corte de los Médici, que anotó alrededor de

12 Sobreviven tres pianos de Bartolomeo Cristofori, construidos en 1720, 1722 y 1726: hoy se hallan respectivamente en el Museo Metropolitano de Nueva York, en el Museo de los Instrumentos Musicales de Roma y en el Museo de Instrumentos Musicales de la Universidad de Lipsia.

1703 al margen de un tomo del tratado *Istituzioni armoniche* de Gioseffo Zarlino:

Estos son los *andamientos* que se pueden adaptar sobre el *arpi cimbalò* de *piano* y *forte*, inventado por el maestro paduano Bartolomé Christofari en el año 1700, constructor de claves del Serenísimo Gran Príncipe Fernando de Toscana.

Andamiento de viola

Andamiento de laúd a la francesa

Andamiento de mandolina

Andamiento de tiorba

Andamiento de pequeño timbal

Andamiento de laúd a la italiana

Andamiento de arpa

Andamiento de violonchelo

Andamiento cantáble

Andamientos de bajos andantes

Andamientos de bajos redoblados

Andamiento de oboe palpitado

Tiorba y pequeño laúd

Arpegio de violas con otros andamientos.

Que solo Federigo Meccoli músico y organista de la Alteza Real de Toscana ha sabido tocar con los susodichos andamientos y no otros etc.¹³

13 *Questi sono gl'andamenti che si possono adattare in sul arpi cimbalò del piano e forte, inventato da mastro Bartolomeo Christofari padovano, l'anno 1700, Cimbalaro del Serenissimo*

El término *andamiento* se refiere muy probablemente a la “manera de tocar”, o sea a la imitación de las características expresivas de otros instrumentos musicales que, como el autor parece indicar, se consiguen mejor en el piano que en otros instrumentos de tecla. Estos efectos se obtienen con el mero toque, que Meccoli se jactaba de poseer en exclusiva entre los ejecutores contemporáneos suyos¹⁴.

En 1711, Scipione Maffei¹⁵ comentó las características y la sonoridad del piano contemporáneo con palabras que todavía hoy se pueden compartir plenamente. Escribe que varios músicos no han acogido favorablemente el nuevo instrumento a causa ya fuera de su voz “delicada

Gran Principe Ferdinando di Toscana. / Andamento di viola / Andamento di liuto alla francese / Andamento di mandolino / Andamento di tiorba / Andamento di timpanino / Andamento di leuto all'italiana / Andamento d'arpa / Andamento di bassetto / Andamento cantabile / Andamenti bassi andanti / Andamento bassi raddoppiati / Andamento d'oboa palpitato / Tiorba è chitarrino / Arpeggio di viole con altri andamenti. / Solo che Federigo Meccoli musico e organista dell'altezza reale di Toscana l'ha saputo sonare con questi sopraddetti andamenti & e non altri &. Véase Cervelli 1981: 159-160.

14 El Piano de Cristofori, efectivamente, carece de dispositivos capaces de modificar el timbre o simular la voz de otros instrumentos, con la única excepción del registro *una corda*, que, por medio de un deslizamiento lateral del teclado, permite que el martillo percute solo una de las dos cuerdas unísonas que corresponden a cada tecla. Este mecanismo, útil para afinar, puede haber sido usado para obtener un volumen sonoro menos intenso y un timbre distinto.

15 Scipione Maffei (Verona 1675-1755), literato, historiador y dramaturgo, publica su contribución sobre el Piano en 1711 en el *Giornale dei Letterati d'Italia* (Tomo V, Venezia, appresso Giovanni Gabriello Ertz), reimpreso Puliti 1874. Las citas que siguen están tomadas de las páginas 87-88.

y sorda”, en comparación con el “timbre argentino de los otros clavecines”, ya fuera del sonido menos intenso con respecto al de los clavecines comunes. Maffei responde que a la sonoridad “suave” del piano “en breve tiempo el oído se adapta y se aficiona hasta tal punto que el ejecutor no puede dejarlo y ya no le agradan de igual modo los clavecines ordinarios” y que tiene “una sonoridad mucho mayor de lo que se cree, si se quiere y se sabe producirla, pulsando el clave con ímpetu”. Pero el obstáculo principal que se opone a la aceptación del instrumento es que

no puede ser tocado por cualquiera de buenas a primeras, porque no basta saber tocar perfectamente los instrumentos de clave ordinarios, sino que, al ser un instrumento nuevo, se necesita a alguien que, comprendiendo su fuerza, haya efectuado sobre él un estudio específico, ya sea para regular la distinta presión con que se han de pulsar las teclas y la agradable gradación en el tiempo y el lugar, ya sea para escoger piezas adecuadas y delicadas y, sobre todo, dividir y hacer avanzar las partes y escuchar los temas en los distintos lugares¹⁶.

En último análisis, por lo tanto, y confirmando

16 Respecto de todas las citas de Scipione Maffei véase, en este mismo libro, la traducción de su artículo, que apareció por primera vez en el Tomo V del *Giornale de' Letterati d'Italia*, patrocinado por el Príncipe Fernando de Médici.

parcialmente a Meccoli, Maffei considera central el problema del toque, es decir, de una técnica de ejecución *ad hoc* y no trasladada pasivamente desde otros instrumentos de teclado, que ponga de relieve las posibilidades expresivas del piano, que no consisten meramente en variaciones de intensidad sino, sobre todo, en la producción de innumerables matices tímbricos.

Bartolomé Cristofori murió el 27 de enero de 1732, como atestigüó Niccolò Susier, quien llevaba el diario de los acontecimientos musicales de la corte:

Ha muerto Bartolomé Cristofani, llamado Bartolo Paduano, famoso constructor de instrumentos de tecla del Serenísimo Gran Príncipe Fernando de feliz memoria, que fue hombre de valor en la fabricación de clavecines y también inventor del clavecín de *piano* y *forte* que se ha dado a conocer en toda Europa, servidor aún de Su Majestad el Rey de Portugal que pagó por dichos instrumentos hasta doscientos luises de oro; y murió como se ha dicho con ochenta y un años¹⁷.

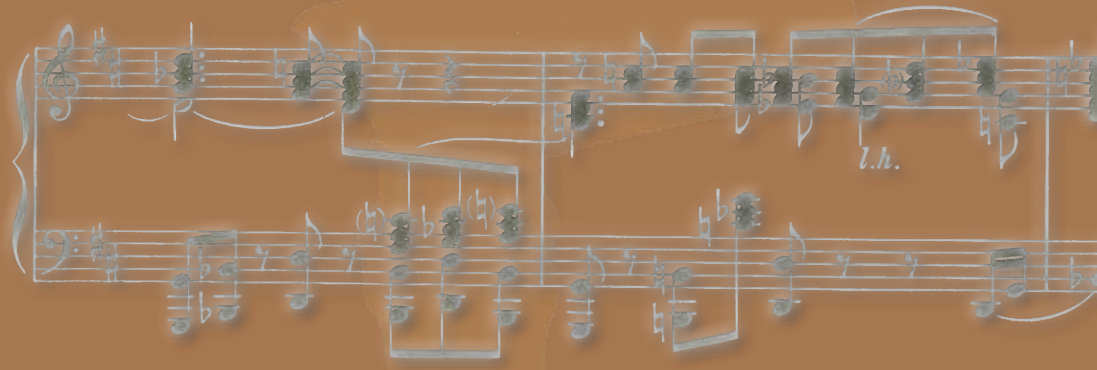
El mismo año, Ludovico Giustini publicó sus *Sonate da cimballo di piano e forte detto volgarmente di*

17 *Morì Bartolomeo Cristofani detto Bartolo Padovano famoso strumentaio del Serenissimo Gran Principe Ferdinando di felice memoria et questo fu un valente huomo in fabbricare cravicembali, ed anche inventore del cimballo del piano, e forte che si è fatto conoscere per tutta l'Europa servitore ne di esso, la Maestà del Re di Portogallo con pagare detti istrumenti per insino 200 Luigi d'oro; et e morto come si e detto d'anni 81; Diario di Susier, 27.1.1732, Biblioteca Moreniana, Acquisti diversi 54, vol. 8° n. 3.*

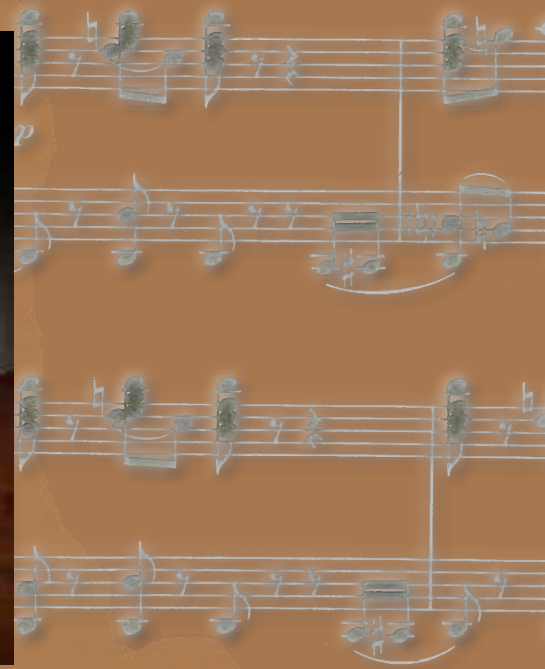
martelletti (Sonatas para el clavecín de piano y forte, llamado comúnmente de martillos), las primeras composiciones declaradamente escritas para piano, dedicadas al Infante Antonio de Portugal: en efecto, fue primero en Portugal, y luego en España, donde el piano se arraigó más profundamente en la primera parte del siglo XVIII. En el mismo período el instrumento se desarrolló también en Alemania, pero al parecer no tanto por su presencia física cuanto por la divulgación en lengua alemana del artículo de Maffei¹⁸.

Este artículo fue entregado en 2011 y desde entonces no ha sido puesto al día, porque no se dieron, hasta hace poco tiempo, las condiciones necesarias para publicarlo. Para quien desee conocer las últimas novedades en investigación acerca de Bartolomé Cristofori, me permito citar a Giuliana Montanari, “Were the four *cimbali* with one *registro* made by Cristofori for the Medici harpsichords or pianos? With some new biographical remarks and documents on Cristofori”, que aparecerá en el próximo número de la revista *Informazione organística e organologica* (n. 48), donde se puede también consultar una bibliografía más reciente.

18 Véase, en este mismo volumen. “Apuntes acerca de la historia del piano”, de Giuliana Montanari.



CODA





Chile: país de destino de pianos viajeros

Carmen Del Río Pereira

En la historia griega las musas fueron las divinidades inspiradoras de las artes, entre las que se destacaban la poesía y la música. Ellas se reunían en un lugar conocido como “casa de las musas” o *museion*, término al que se vincula la voz “museo”. Los museos, en opinión del premio Nóbel de literatura Mario Vargas Llosa, son

tan necesarios para los países como las escuelas y los hospitales. Ellos educan tanto y a veces más que las aulas y sobre todo de una manera más sutil, privada y permanente que como lo hacen los maestros [...] Afinan la sensibilidad, estimulan la imaginación, refinan los sentimientos y despiertan en las personas un espíritu crítico y autocrítico¹.

Esta definición de museo enriquece aquella establecida por el Consejo Internacional de Museos (ICOM):

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo².

1 Vargas Llosa 2009.

2 Disponible en <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [acceso: 19 de junio de 2021].

Precisamente es en una de estas instituciones, el Museo Regional de Rancagua, donde se inició la investigación acerca del piano en Chile. Fue motivada por el interés de la profesora, investigadora y pianista Olivia Concha Molinari al conocer los cinco instrumentos de la colección de este museo, que en su origen pertenecieron a familias de la región y los donaron para ser conservados y conocidos por las generaciones siguientes. Se trata de dos pianos de origen inglés Collard & Collard, dos pianos de origen francés: un Pleyel y un Herz; y uno de marca H. Golz, considerado por las expertas belgas como originario de Inglaterra, de marca Broadwood.

La profesora Olivia Concha, en un viaje a Bélgica, puso en conocimiento a Pascale Vandervellen, historiadora y directora del Arte del Museo de los Instrumentos Musicales de Bruselas, de la existencia de estos pianos, lo que atrajo su interés por ellos. Llamó su atención el hecho de que en nuestro país tan alejado de Europa, especialmente en el siglo XIX, se pudieran encontrar pianos europeos en una ciudad al sur de su capital, Santiago.

El estudio realizado entre la Universidad de la Serena, el Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas y el Museo Regional de Rancagua de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) generó primero un catastro de pianos existentes en Chile –muchos en museos particulares y estatales– y luego contempló

la investigación en torno a este instrumento musical en nuestro país. Al respecto surgieron muchas interrogantes. ¿Cómo llegaron estos pianos atravesando el océano? ¿de dónde venían? y ¿cómo desde el puerto principal de Valparaíso seguían su destino hacia zonas rurales, ciudades de provincia e incluso a países vecinos? Según Recaredo S. Tornero,

la habilitación del tráfico por el cabo de Hornos en 1701 atrajo a Valparaíso por primera vez el comercio francés i con él una infinidad de artículos de consumo hasta entonces desconocidos. Desde esa fecha data el uso de los primeros carruajes, billares, claves (pianos), botellas i vasos de vidrio, etc³.

Sin embargo, los primeros pianos llegados a Chile fueron de origen español. Con posterioridad, lo hicieron los pianos ingleses desde la época de la Independencia. Un año después de la primera Junta de Gobierno, en 1811, se dictó la ley de libre comercio, que decretaba la libertad comercial para los puertos de Coquimbo, Valparaíso, Talcahuano y Valdivia. Esto incentivó el intercambio de productos principalmente entre los comerciantes ingleses que se establecieron en gran número en el puerto de Valparaíso, atraídos por la posibilidad de vender manufacturas europeas y de regresar con materias

3 Tornero 1872: 191

primas minero-agrícolas.

Algunos viajeros como Samuel Haigh, quien visitó Chile en dos ocasiones, describía Valparaíso de esta manera:

¡Que diverso aspecto presentaba Valparaíso en 1817, comparado con el que ahora ostenta! Once años atrás, solo residían dos ingleses en todo el puerto, mientras ahora hay cerca de dos mil⁴.

Benjamín Vicuña Mackenna se refiere a esta situación, explicando que dicho poblamiento se debía a “los vitales intereses que ligan Inglaterra a Chile, país que además tiene para ella la inmensa ventaja de servirle de depósito jeneral para su comercio de tránsito hacia Bolivia i las provincias del Norte de la Confederación Argentina”⁵.

Si se consideran las estadísticas de importaciones y exportaciones de Chile con Inglaterra y Francia en la primera mitad del siglo XIX, es muy difícil establecer con exactitud las cifras de mercaderías adquiridas por nuestro país, ya que se anotaba el puerto de Valparaíso como destino final y desde ese puerto se redestinaban a los países vecinos e incluso a países como México, Uruguay, Paraguay, Ecuador. Por ejemplo, el trayecto desde

Valparaíso al puerto de Cobija se hacía en otro barco; desde ahí a Potosí —cerca de novecientos kilómetros— los pianos eran trasladados en las denominadas “mulas pianeras”. Estas se cargaban de un solo lado, por lo que se necesitaban dos para transportar un piano.

Ya en los relatos de Mary Graham hay referencias al comercio que se realizaba entre diferentes puntos del litoral. La falta de cartas de navegación y los errores de ubicación de las bahías provocaban que “los buques de todas las naciones, incluso los de España, no se decidían a recalar en ellas y todo el tráfico tenga que hacerse a lomo de mulas por los caminos más difíciles del mundo”⁶. Aún en la actualidad hay personas que recuerdan este medio de transporte, que requería de muleros expertos. Existen informes referentes a esta curiosa modalidad de desplazamiento de pianos, describiendo el recorrido de Copiapó a La Rioja en Argentina y de Valparaíso a Santiago, para seguir luego a Mendoza, San Juan e incluso hasta el Atlántico.

Así como llama la atención la información relativa a las “mulas pianeras”, también es digno de mencionar el aviso siguiente aparecido en el diario *Aurora de Chile*, primer periódico que circuló en Chile independiente:

ADVERTENCIA quien quisiere comprar un PIANO ocurra a casa del Canónigo Fretes, plazuela de

6 Graham 1916: 221

4 Haigh 1917: 61
5 Vicuña Mackenna 1856: 197.

la Compañía: se dará con equidad”⁷.

Esto lleva a preguntarse: ¿cuántos pianos habría en el país en esa época de tan incipiente comercio? ¿qué motivó entonces la transacción de este instrumento por medio de un canónigo? ¿se podrá dar crédito al decir popular, de que se trataría más bien de O’Higgins, quién vendería su piano para colaborar con la causa patriota?

Años más tarde, en 1820, siendo director supremo don Bernardo O’Higgins, se liberaron de derechos de aduana todas las partituras e instrumentos musicales que llegaban al país. O’Higgins había creado en 1817 la Academia Músico-Militar, que tenía por objetivo formar músicos para las bandas de las nascentes fuerzas armadas. Los ensayos se realizaban, por disposición del director supremo, en un salón de la Casa de Moneda.

Como aficionado a tocar piano y sensible a la música, durante su gobierno importó también diversos instrumentos musicales desde Inglaterra y Estados Unidos. Estos llegaron, según menciona el Premio Nacional de Música Fernando García Arancibia, en tres barcos en 1818, y en otros tres en 1822⁸, lo que podría ser coincidente con la información proporcionada por el historiador Eugenio Pereira Salas, quien menciona el arribo al puerto de Valparaíso de los siguientes navíos:

7 *La Aurora de Chile*, XLV, (Jueves 17 de Diciembre de 1812), p.4

8 García Arancibia 2003.

1818: Bergantín América (U. S. A.): cuatro cajas de tambores

1818: Bergantín Griffith (Londres): seis cajones de pianos, una caja de música militar, siete cajas de tambores

1818: Bergantín Ana (Londres): catorce cajones de música militar, tres cajones con tres pianos

1818: Fragata Windham (Londres): cuatro cajones con dos órganos⁹

Pocos años mas tarde, en 1822, la viajera inglesa Mary Graham se sorprendió con la cantidad de pianos que vio en Chile:

Es asombroso el número de pianos importados de Inglaterra. Casi no hay casa en que no haya uno, y el gusto por la música es excesivo: muchas jóvenes tocan con destreza y gusto, aunque pocas se dan el trabajo de aprender por método, confiando enteramente en el oído¹⁰.

Por regla general, en las obras escritas por los viajeros es tema recurrente la sorpresa de encontrar, al otro lado del océano, esta profusión de pianos en las casas

9 Pereira Salas 1941: 72.

10 Graham 1916: 173.

que visitaban principalmente en Santiago y Valparaíso, así como el gran interés de sus habitantes por la música. Por esto el francés Félix Maynard, al asistir a una tertulia en Concepción, manifestaba su alegría de encontrar que la orquesta estaba compuesta por antiguas vihuelas y flautas. Esto permitía el disfrute de los asistentes, quienes danzaban con alegría, ajenos a “la epidemia del piano”¹¹.

Las importaciones de instrumentos musicales, específicamente de pianos, se refleja en las variaciones de impuestos que se cancelaban al importarlos. En 1835 el impuesto era de un 15%, según el *Repertorio Chileno* de ese año¹², bajando a un 10% en 1865 de acuerdo con la Ley 12 084. A fines del siglo XIX volvió a subir el impuesto a los instrumentos musicales a un 35%, de acuerdo con el artículo 3° de la Ley 980 del 31 de diciembre de 1897, “con excepción de alambres, clavijas, piezas elaboradas con mecanismos para pianos, en teclados y los martinets elaborados con fieltro”¹³.

Las fluctuaciones de las tasas de interés en el período de mayor demanda nos permiten inferir las ganancias del fisco por concepto de importaciones y la ley de 1897 permiten formular diversas hipótesis. ¿Se quería recabar mayor cantidad de dinero con la importación de pianos? ¿había disminuido la importación de ellos por conside-

rarlos artículos suntuarios? ¿era por necesidad de reparar los que ya existían en el país y por eso se liberaban los repuestos? ¿o acaso la causa era proteger una incipiente fabricación de pianos en Chile?

En el registro de industrias pioneras del siglo XIX, de la Sociedad de Fomento Fabril, figura solamente una industria de pianos en 1889 perteneciente a don Pedro Verdi en Santiago, fábrica de la que no se ha podido ubicar ningún piano. Años antes, el 15 de noviembre de 1861, apareció en el periódico chileno *El Ferrocarril* un anuncio de la rifa de un piano de jacarandá, construido en San Felipe por Ventura Navarro. El artista había sido premiado por el Supremo Gobierno en la Exposición Nacional de 1852. En él figura el precio de los boletos, la comisión a cargo del evento y el siguiente comentario:

Conciudadanos que sois tan filantrópicos i generosos en prestar protección al extranjero, remunerad el mérito de un compatriota nuestro, de un modo que pueda reportaros una convivencia efectiva. La cuota es mui módica i el resultado será fomentar la industria naciente de nuestro país, e inaugurar una fábrica en Chile, que pueda rivalizar con las europeas de su jénero, proporcionándonos pianos excelentes i con menos costo que los extranjeros”¹⁴.

11 Maynard 1858: 158

12 Urizar Garfias 1835: 29.

13 Disponible en: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=22321> [acceso: 19 de junio de 2021].

14 *El Ferrocarril*, (15 de noviembre de 1861), N° 1825

El historiador José Toribio Medina hace referencia a otro fabricante de pianos, don Emilio Bergeret, quien fue premiado con una medalla por la fabricación de un piano en la Exposición de Productos Nacionales de 1857¹⁵. De ninguna de estas dos fábricas ni de sus productos se han encontrado vestigios hasta el momento.

En la revisión de una década del periódico *El Ferrocarril*, antes mencionado, se constata una gran cantidad de avisos de fábricas de piano como la de Isidro Jofré, Augusto Romey, Henrique Harms, José Knapen y Teodoro Brun. Esta información induce a error, ya que todos ellos se anuncian como fabricantes; los resultados de la investigación, en cambio, permiten concluir que eran solo vendedores de pianos europeos, restauradores y afinadores, lo que en algunos de estos avisos figura en letra de menor tamaño.

En varios casos estas mismas “fábricas de piano” eran también los llamados almacenes de música, que tuvieron una gran importancia durante el siglo XIX y parte del siglo XX, al no existir manera de reproducir mecánicamente la música. Los interesados debían acudir a estos lugares para comprar las partituras, papel pautado, libros acerca de músicos, manuales y métodos de aprendizaje, además de poder adquirir un instrumento musical e implementos para diversos instrumentos, como cuerdas y otros. Entre los principales figuran los almacenes de mú-

sica de E. Eggeling, E. Niemeyer e Inghirami, Eustaquio Guzmán, Henrique Harms, Juan Deichert, Juan Krause y compañía, Inocencio Pellegrini y Emilio Bergeret¹⁶, de quien consta la fabricación de un piano, como se ha dicho arriba.

Estas casas comerciales se encontraban en Santiago y en Valparaíso, teniendo varias de ellas su casa matriz en el puerto, por ser el lugar de arribo de las diferentes compañías de navegación que llegaban a nuestro país. La Compañía de Navegación a Vapor del Pacífico hacía el servicio por el estrecho de Magallanes y por el Istmo de Panamá, entre Valparaíso y Liverpool. La Compañía L’Etoile Blanche hacía el recorrido entre Valparaíso y Bordeaux dos veces al mes por el estrecho de Magallanes. La línea alemana Kosmos hacía viajar dos vapores al mes entre Valparaíso y Hamburgo, activando cada vez más el comercio con Alemania. El puerto de Amberes contaba con un servicio que lo unía con Valparaíso. El servicio de cabotaje era sostenido de una forma eficiente por la marina mercante nacional, que servía toda la costa desde Corral al Callao. A partir de 1872 realizaba este servicio en conjunto con la Compañía Sud Americana de Vapores fundada por capitales chilenos, siendo una de las compañías navieras más antiguas del mundo y que, años más tarde, extendió su servicio a la costa oeste de América Latina, llegando hasta el Istmo de Panamá y

16 Milanca Guzmán 2000: 22

15 Medina 1901: 199.

posteriormente a Estados Unidos y Europa.

El mayor transporte de pianos desde Europa y Estados Unidos hacia nuestro país se dio con ocasión de la Feria Internacional de Chile de 1875, bajo la presidencia de don Federico Errázuriz Zañartu. Esta tenía por objetivo mostrar artes e industrias de los diversos países participantes. En la revisión de los catálogos de esta Feria, se encuentra el registro de marcas de pianos presentes en los diferentes pabellones que ocupaban los países participantes. De Francia, participaron P. Erard, Debain y Cía., Herz, Mauprey, Mangeot Frère, y Pleyel. En el pabellón alemán encontramos marcas como Ernest Kaps, J.P. Schiedmayer (Stuttgart), R. Lipp e Hijo (Stuttgart), W. Goebel (Stuttgart), F. Doerner (Stuttgart), I.L. Duysen (Berlín), y Hagspiel y Rushpler (Dresden). Desde Italia, Ducci Hnos. de Florencia. Suiza también registra solo una marca: Húni- Hubert de Zurich. De Bélgica, Instrumentos musicales C. Mahillon de Bruselas. De Estados Unidos se registran tres marcas: Chickering & Sons, Steinway & Sons y Hallet Davis & Co. (Boston).

Proyecciones

La gran diversidad y cantidad de estos instrumentos musicales llegados a nuestro país nos sugiere una nueva interrogante. ¿Cuántos de estos pianos quedaron en Chi-

le? ¿Cuál fue su destino final?

Como toda investigación, esta nos lleva a abordar temas no tratados, tarea que seguiremos desarrollando desde el Museo Regional de Rancagua, ya que aún falta por dilucidar pasajes de la historia de su valioso patrimonio musical. Sin embargo, se han conseguido ya importantes logros. A modo de ejemplo, puede mencionarse que una de las investigadoras, Pascale Vandervellen, constató en su visita al Museo de Rancagua que el piano inglés marca Collard y Collard, con el escudo de Chile como coronación –que según la tradición oral habría sido un regalo enviado por el Gobierno inglés al director supremo don Bernardo O’Higgins– era realmente de 1835, de acuerdo con el número de fabricación que todo piano lleva en su interior. Esta fecha desmiente el popular relato, habiendo abdicado O’Higgins en 1823 y por tanto encontrándose ya exiliado en Perú en el año de creación del instrumento.

Otro logro significativo fue la restauración de este mismo piano realizada por el luthier Mauricio Puentes, que manufactura clavecines, órganos y pianofortes. Este especialista, que estudió organología en el Museo de la Música de Barcelona, cambió y reparó algunos martinetes, niveló el teclado, regulándolo con golillas de lana, y lo afinó dejándolo en tan buenas condiciones, que fue posible realizar dos conciertos con obras de Bach y

Mozart. Estos eventos emocionaron a todo el público, logrando cambiar la percepción en torno a este piano, que de un objeto de arte decorativo –pieza de museo– pasó a considerarse un instrumento musical de un sonido excepcional. Esto es una clara demostración de lo que la restauración puede lograr al recuperar y animar un objeto patrimonial.

El Museo a partir de esta investigación ha incrementado la colección de instrumentos musicales de época, con la adquisición de una guitarra inglesa de 1800, un violín antecesor del rabel, una guitarra Mardones –luthier de Rancagua conocido internacionalmente– junto con su proceso de elaboración, una flauta traversa y un oboe de otro luthier rancagüino, Christian González, junto con su proceso. Al concretar esta colección y a instancias del músico Marcelo Vidal Díaz, concertista en guitarra, laúd, tiorba y viola da gamba de la ciudad de Rancagua, el Museo realizó una exposición de instrumentos musicales antiguos.

En conjunto con este músico se ha logrado también rescatar la música tradicional del canto popular (canto a lo divino y canto a lo humano), investigarla, documentarla y difundirla por medio de un archivo que se encuentra disponible en el Museo. La ciudad de Rancagua se ha transformado en la sede de dos Festivales de Música Patrimonial, en los que han participado músicos de México, Cuba, Argentina y el conjunto de Bolivia “Los Moxos”,

intérpretes y también difusores de la música barroca provenientes de una antigua misión jesuita, declarados patrimonio de la humanidad. La culminación de este nuevo movimiento en torno a la música es la creación de la orquesta barroca Nuevo Mundo, ideada y concretada por Marcelo Vidal.

Esta investigación demostró la importancia del piano como instrumento preponderante en el ámbito social, musical y cultural chileno. A la vez, contribuye a la comprensión de la labor de los museos como garantes en el rescate, documentación, conservación, restauración y difusión de su patrimonio, que constituye la memoria de un pueblo.



Gay, Claudio. Tertulia en 1840. En Atlas de la historia física y política de Chile. Paris : En la Imprenta de E. Thunot, 1854. 2 volúmenes de láminas a color. Memoria chilena.



El piano y su historia en Chile

Olivia Concha Molinari

Preludio

En el libro se encuentra la biografía europea del piano y en este artículo se bosquejan rasgos de su historia de vida en el país, que incrementó la presencia de pianistas dedicados al estudio de la música, a la interpretación privada y pública del repertorio pianístico, a la docencia y la composición como un largo capítulo –aun en acto– de la cultura musical chilena¹.

Nos parece importante señalar que el piano es una invención de Occidente: el *manager* de la fábrica Steinway & Sons de Nueva York, David Rubin, resume la idea:

Los materiales del piano son aparentemente incompatibles porque no tienen relación uno con el otro –madera, fierro, fieltro, marfil– sin embargo, gracias a la fantasía occidental lograron en el instrumento, crear la ilusión de que eran perfectamente armoniosos².

1 El estudio del piano o de cualquier instrumento involucra la organología. Pensamos que el maestro cuando *enseña* con un soporte instrumental, aborda el proceso enseñanza-aprendizaje *de la música en y con* un instrumento determinado, pero “no enseña el instrumento” en sí, tal como lo hemos expuesto en Concha Molinari 1999.

2 Hafner 2009: 45

Esta investigación acerca de pianos situados en Chile nos ha conducido a desenmarañar una parte de la breve Historia de la Música nacional. Nos valemos de una observación de Carl Dahlhaus referida a las obras musicales, para vincularla al objeto de estudio y afirmar que los pianos “son objetos estéticos y que como tales, representan también fragmentos del presente”³. Al descubrir e investigar la llegada al país y al seguir la ruta de antiguos, históricos y valiosos pianos europeos y norteamericanos dispersos en el territorio nacional, nos identificamos nuevamente con Dahlhaus, quien afirma:

Se revuelve el arsenal de la historia en busca de elementos que parezcan apropiados para apoyar e ilustrar un proyecto de futuro. No bien la conciencia utópica se apodera de alguno que yacía olvidado en un rincón, ese elemento adquiere imprevistamente, una nueva importancia⁴.

Al destacar la presencia de pianos manufacturados artesanales e industriales de singular belleza en diferentes lugares del país, hasta el momento poco visibles incluso entre especialistas de la música (tal vez por el desinterés hacia rasgos materiales de los fenómenos his-

3 Dahlhaus 1997: 12
4 Dahlhaus 1997: 16

tórico-musicales derivado del idealismo, observable no solo en Chile), se pretende atraer la atención de los lectores al campo de estudio organológico que, en nuestra opinión, puede contribuir a profundizar el conocimiento de la música en general y del piano en particular como objeto del legado patrimonial de Chile republicano –que pertenece a todos– cuanto a valorar su aporte simbólico y funcional: el florecimiento y producción de bienes culturales de músicos, compositores, intérpretes y docentes contribuyendo finalmente a la formación de un público naciente de música instrumental y de cámara en el país.

La inquietud por destacar y valorizar el piano (en cuanto instrumento) como una de las notables invenciones humanas comienza anteriormente en Chile con nuestra propuesta de incluir en la educación musical⁵ el estudio, la construcción, improvisación y creación sonora en salones escolares y universitarios chilenos con instrumentos vernáculos de América, levantando la necesidad de reconocer al instrumento musical como segmento de la cultura material y epistemológica del *saber, crear, comprender e interpretar música*. Esto otorgó fuerza y razón al trabajo de investigación de pianos que aquí se presenta.

Organología y taxonomía

La organología se relaciona con el origen, función y

5 Concha 1991a; 1991b

dispersión de los instrumentos. En mi caso como músico e investigadora, sentí la necesidad de plantear interrogantes acerca de las razones que mantienen aislada esta disciplina del corpus de contenidos de la musicología y la historiografía, motivando insatisfacciones en quienes deseáramos encontrar “coyunturas” de convergencia, integración o “puentes” entre dichas áreas disciplinarias.

La organología ha encontrado escollos al momento de organizar y ordenar la gran cantidad y variedad de instrumentos musicales conocidos, siendo uno de los mayores desafíos, desde la antigüedad, la clasificación sistemática de estos importantes dispositivos. Pero, tal como lo expresa el berlinés Curt Sachs⁶: “una completa clasificación lógica es imposible puesto que los instrumentos musicales son utensilios artificiales creados por el hombre, no se prestan para ser reunidos en un coherente sistema taxonómico como las plantas y los animales⁷.”

Luego de una descarnada y frontal crítica con relación a la clasificación de los instrumentos musicales de la orquesta moderna divulgada a principios del siglo XX (que define como grosera), Sachs en el mismo libro afirma: “La primera piedra de una clasificación lógica y universal de los instrumentos musicales fue posada en 1888 por Víctor-Charles Mahillon, memorable fundador y primer curador del Museo de Instrumentos Musicales

6 Berlín, 1881–1959, uno de los más importantes etnomusicólogos y musicólogos del siglo XX.

7 Sachs 2009: 540

de Bruselas”⁸. En alianza con el etnomusicólogo vienés Erich von Hornbostel, Sachs publicó la detallada –y aun hoy válida y reconocida– “Sistemática de los instrumentos musicales”, en la *Revista alemana de Etnología (Zeitschrift für Ethnologie, XLVI)* en 1914. Esta clasificación adopta como criterio ordenador *dónde* y *cómo* (acción) se produce el sonido en los instrumentos, a saber:

idiófonos, el cuerpo del instrumento vibra sin necesidad de ser afinado o tensado, (campana, triángulo, castañuela, matraca, etc.) produciéndose el sonido según diferentes modalidades de estimulación;

aerófonos: el aire interno y externamente insuflado, vibran;

cordófonos: las cuerdas externas (violín, guitarra, mandolino, arpas etc.) e internas (clavicordio, clavecín, virginal, espineta, piano) vibran al ser o frotadas (con arco) o pellizcadas (con uñas, plectros o *salterelli*) o pulsadas (con los dedos) o percutidas (externamente con baquetas o internamente con *martelletti* o *martillitos*)

membranófonos, instrumentos de madera, coco, bambú, piel, cueros tensados (regulables en el caso de los timbales) etc., apoyados en cajas, cavidades o

8 Sachs 2009: 539. En esta investigación trabajamos en conjunto con el Museo de Bruselas.

resonadores, que vibran por golpe, por roce.

Posteriormente Curt Sachs agregó los electrófonos, divididos en dos grupos: instrumentos electromecánicos e instrumentos electrónicos⁹

En el marco de esta categorización, es oportuno entonces definir al piano como un cordófono con teclado, de cuerdas golpeadas internamente por *martillitos* o *macillos*. Se emparenta con el clavicordio –cordófono más antiguo que el piano– también de cuerdas percutidas, pero cuyo mecanismo difiere del piano al golpear internamente las cuerdas con una lámina de metal vertical –la tangente– que rozaba con delicadeza las cuerdas y producía un sonido dulce. Los cordófonos con teclado como el clavecín, la espineta y el virginal, en cambio, tenían un mecanismo interno que punteaba o pellizcaba (*pizzicava* en italiano) las cuerdas mediante plectros hechos con cálamos o cañones de plumas de aves, recortadas y colocadas en el martinete (*salterello*). Los cinco cordófonos con teclado mencionados tenían afinidades, pero también importantísimas diferencias que se percibían particularmente con la audición. Es oportuno mencionar que los instrumentos con teclado como el órgano a tubos, el armonio y el acordeón pertenecen a otra de las familias mencionadas: la de los aerófonos con teclado.

Los primeros pianos en Chile

El piano llegó a Santiago del Nuevo Extremo al cerrarse el período colonial a fines del siglo XVIII por varias causas, entre ellas la intensificación de las relaciones comerciales y económicas con España y otros países europeos en coincidencia con la dinámica propia del capitalismo que expandía sus territorios en busca de nuevas plazas donde colocar sus invenciones y productos. Los jóvenes mercantes europeos atraídos por el Nuevo Mundo activaron sus redes viajando hasta el extremo sur del continente americano, cautivaron y persuadieron a la clase adinerada para que adquirieran sus novedosos, suntuosos y espléndidos objetos –cristales, accesorios, joyas, trajes, sedas, telas, encajes, muebles, etc.– entre ellos, los pianos, mobiliario que llamó mucho la atención de la sobria sociedad de la futura república.

Los hermosos instrumentos exportados a Chile definitivamente en el siglo XIX desde Europa y Estados Unidos de Norteamérica eran embarcados a bordo de navíos, bergantines, buques, vapores y barcos. Se transportaban por larguísimas travesías para anclar en costas del Cono Sur dando la vuelta por Magallanes, cuando aún no existía el canal de Panamá (1914); o bien eran desembarcados en el océano Atlántico, transportados luego por tierra y cordillera hasta llegar a nuestro aislado país; son relatos y peripecias que integran el conocimien-

9 Sachs 2009: 539-555



Figura 1. Calle Clave, Valparaíso. Foto familiar, 2011

to de la historia, la música y la cultura y que nutren la imaginación.

Eugenio Pereira Salas¹⁰, precursor de estudios acerca de las artes y música colonial y prestigioso historiador chileno, menciona que luego de ser desembarcados y desaduanados, los primeros teclados que llegaban al puerto de Valparaíso –clavicordios, espinetas, virginales y
10 Pereira 1945. Nos conmueve que la noticia de los primeros pianos llegados a Chile esté publicada en el primer año de la prestigiosa *Revista Musical Chilena*.

clavecines, denominados en general como “claves”, precedentes del piano— eran embalados en voluminosas cajas que transitaban desde el puerto a la ciudad por una calle bautizada “Clave”, por la curiosidad que despertaban en los porteños aquellos enormes e insólitos bultos de madera. Esta calle fue fotografiada por mi nieto Gabriel (ver Figura 1) y en esa oportunidad pudimos constatar que los parroquianos contemporáneos entrevistados ignora-



ban o inventaban extrañas leyendas acerca del origen de su nombre. Pues bien, cuando llegaron luego los pianos, transitaron también por la misma calle Clave.

No es azar sino por causa de orden histórico, económico y comercial que el piano más antiguo llegado a nuestro territorio y que encontramos conservado en el Museo Histórico Nacional de Santiago fuera manufacturado en 1787 por el artesano Juan del Mármol. Con el número de serie 466, este instrumento provenía de Sevilla, ciudad natal y residencia del constructor español; en la misma ciudad, operaban –desde el siglo XVI– dos Consejos asesores del Rey de España: el de Indias y el de Contratación, este último encargado de los colonos y de supervisar el comercio entre España y Chile.

Otro piano de factura española llegado tempranamente a Chile fue adquirido e instalado en su mansión por el comerciante Manuel Pérez Cotapos, como es documentado por historiadores chilenos¹¹. Fue apreciada Mariquita, hija del dueño de casa, por su habilidad en el teclado, siendo, en palabras de Pereira Salas, una de las iniciadoras del arte musical en el siglo XVIII. La casa, la tertulia, la música, las intérpretes en *pianoforte*, violín, flauta y arpa, hijas de Pérez Cotapos, fueron admiradas por la buena ejecución y descritas en su diario de viaje alrededor del mundo por el capitán inglés George Van-

11 Pereira 1945: 48

couver, quien estuvo en Chile en 1795¹². También María Graham, durante su permanencia en Chile, mencionó los pianos y uno en particular de marca inglesa Broadwood encontrado en casa de José Antonio de Cotapos¹³, hijo de Manuel Pérez Cotapos.

Basta recordar que el general Bernardo O’Higgins estudió música y arte en Inglaterra, tenía piano y lo tocaba en Chillán Viejo. También tuvo un piano en su mansión de Santiago a su regreso de Francia el diplomático y primer presidente constitucional de Chile, Manuel Blanco Encalada; se trataba de un piano vertical francés Pleyel profusamente tallado, donde practicaba su esposa, doña Carmen Gana, muy admirada y mencionada por el cónsul de Estados Unidos en Chile Henry Hill¹⁴. Hemos conocido este piano, apreciándolo por su belleza externa, pues se trata de uno de los cinco pianos que se conservan en la colección del Museo Regional de Rancagua, sitio donde inició la investigación.

El piano y la música

En una apretada síntesis mencionaremos acontecimientos que diacrónicamente sucedieron en el tejido político, socioeconómico y cultural del siglo XIX en Chile, en contrapunto con el tenso período de movimientos revolucionarios y bélicos cívico-militares que irían

12 Pereira 1945: 48

13 Graham 1953: 101.

14 Pereira 1941: 71

a concluir con el periodo colonial, iniciar el proceso de la Independencia del país con la Primera Junta Nacional de Gobierno en 1810 y abrir el espacio para el lento surgimiento de individualidades criollas, protagonistas de los cambios que comenzaban a forjarse en la nueva vida. Estos cambios tuvieron también como protagonista al objeto de nuestra investigación, el piano.

“El éxito del piano en Europa comienza a surgir a mediados del siglo XVIII; durante todo el siglo siguiente y hasta mediados del siglo XX coincidió con la fortuna económica y social de la alta y media burguesía”¹⁵. La burguesía dominante en Europa desde la Revolución Francesa fue atraída por ideas, costumbres, conductas y valores de los aristócratas, que buscó replicar; tanto así que al educar y culturizar a sus hijos e hijas incluyó la práctica musical, tal como ocurría en castillos y palacios de Inglaterra, Francia, Alemania, España y Austria.

Pareciera que en Chile sucedió lo mismo: la clase dominante criolla, la burguesía con gran poder económico adquirió, entre otros bienes suntuosos, el piano como bello mueble del salón cual símbolo de estatus en sus grandes mansiones y para solaz de la vida familiar y social. Poco a poco y de acuerdo con el desarrollo socioeconómico y el aumento de las relaciones comerciales con el exterior, creció cuantitativamente en Chile la importación de pianos, que fueron ocupando espacios en

15 Basso 1984: 639. Traducción propia.

casas de comerciantes, profesionales, intelectuales, políticos, militares y clérigos. Luego se instalaron en los pocos teatros existentes, en instituciones culturales, centros de diversión y entretenimiento público, etc.

El ingreso del piano en aquellas lujosas casas de la burguesía emergente de Santiago y en otras ciudades de la naciente República independiente dio inicio a la historia social del teclado moderno en Chile, que irá acompañando el protagonismo del género femenino, pues el piano estará *en sus manos*: “El gran comercio, como el hada madrina convirtió a las cenicientas jovencitas monacales de la colonia en orgullosas damas de salón”¹⁶, reinando en las veladas sociales privadas –las así denominadas tertulias– que no eran sólo recreativas; en ellas también “comenzó a fraguarse la soberana opinión pública pues allí no sólo se recitaban poesías e interpretaban las arias de las óperas de moda sino que también se discutían negocios de Estado, transacciones del mercado y relaciones diplomáticas o bélicas entre los Estados”¹⁷, transformando a las anónimas señoritas de la casa que interpretaban música en piano en importantes animadoras de dichos encuentros, en alternativa al asimétrico protagonismo del poder masculino que dirigía la sociedad en todo orden de actividades e instituciones, en las que la mujer no tenía aun su propio y digno espacio. El piano y la música pia-

16 Salazar y Pinto 2002: 122

17 Salazar y Pinto 2002: 123

nística fueron simbólicamente indicadores –seguramente junto con otras manifestaciones o circunstancias socio-políticas colectivas– de la emancipación femenina.

Luego de su “vida doméstica” el piano fue desplegándose hacia otros espacios y su influencia fue *in crescendo* desde el momento en que sus dueñas y dueños lo exploraron intuitivamente y descubrieron con fascinación los nuevos sonidos. El sujeto piano selló metafóricamente un pacto con ellas y ellos de reciprocidad sinérgica, pues sin la energía motriz humana que daría vida a su inerte *naturaleza muerta* –lejos de su cuna de nacimiento, Italia, España, Francia, Alemania– el piano restaría mudo.

La dinámica individual y la actividad de figuras interesadas en el progreso de la cultura musical, a mediados del siglo XIX, activó la red de enseñanza-aprendizaje musical, lo que posibilitó el nacimiento –no solo en Santiago sino en las provincias de Valparaíso, Copiapó, La Serena, Concepción y Valdivia– de escuelas y academias privadas de música, frecuentadas inicialmente por jóvenes de la alta burguesía y luego abiertas a toda la población. Se produjo así un salto cualitativo en el progreso de la práctica musical doméstica “por oído” –en el caso del piano– a la práctica musical de tradición escrita con fundamentos teóricos.

Efectivamente, el piano encontró en este rincón del Nuevo Mundo un fértil terreno humano que desde lo na-

tural (intuición, espontaneidad, habilidad) pasó al estudio de la música y a un compromiso serio, en algunos casos, de por vida. Emergieron entonces en Chile buenos, muy buenos y algunos excelentes pianistas, así como se desarrolló la práctica, la creación y docencia musical con y desde el piano, perfilándose ya en el siglo XX las y los profesionales que aún continúan su labor en el país con un importante aporte a la vida musical y cultural chilena, como enunciamos en nuestra hipótesis inicial.

El piano y la acústica

Con su presencia en la colonia e inicios de la vida republicana, el piano implicó un cambio cualitativo en la vida familiar de la alta sociedad y se manifestó acompañando a cantantes, presidiendo veladas sociales, bailes, tertulias y fiestas, dando conciertos, sosteniendo coros etc. Provocó además repercusiones acústicas en el contexto ambiental externo, al ir produciendo nuevas sonoridades –paulatinas– en el aun no contaminado *paisaje sonoro*¹⁸ de las nacientes ciudades chilenas, cuyo tenor de vida descrito por figuras nacionales y extranjeras –cuando no estaba convulsionado por frecuentes acontecimientos bélicos y guerras internas– era precario y donde predominaba la silenciosa, lenta y somnolienta vida cotidiana.

18 Metáfora del compositor y pedagogo canadiense Murray Schafer, ya alumno de música en el piano del maestro chileno Alberto García Guerrero.

Es oportuno mencionar –didácticamente– las propiedades físicas básicas del sonido: timbre (identidad), altura (frecuencia, nota), intensidad (amplitud, potencia, volumen) y duración (permanencia temporal) de las que destacan dos atributos que fueron perfilando la presencia del piano en espacios cerrados (mansiones, casas, escuelas, teatros) y su expansión hacia los espacios externos: timbre e intensidad¹⁹ (dinámica).

Efectivamente, el sonido del piano y su color tímbrico particular fue provocando asombro auditivo en la población, cambios en la sensorialidad y percepción acústica de las personas que comenzaron a identificarlo, a reconocerlo y “aprenderlo”, aun a distancias, gracias a la potencia del moderno instrumento.

De las residencias privadas, las y los pianistas y sus pianos se fueron desplazando hacia espacios más amplios y públicos donde su voz podía expandirse claramente gracias al progreso tecnológico-constructivo de cada instrumento; los pianistas hicieron circular nuevas músicas y otros repertorios siempre en mejores condiciones sonoras. La modernidad avanzaba con sus nuevos medios, dispositivos e invenciones y el mundo musical ampliaba la realidad hacia otras e insospechadas esferas estético-sonoro-auditivas, otra literatura y otros conocimientos.

La irrupción de un sonido desconocido –de tímbrica no reconocible– puede captarse entre líneas en el artícu-

19 Roederer 1997

lo de Pereira Salas²⁰, cuando habla del Juan del Mármol de doña Teresa Larraín de Eyzaguirre, situado en una habitación al ingreso de la casa en calle Huérfanos con la del Rey en Santiago (hoy paseo Estado); él observa que quien pasara por la casa-esquina podía sentirse sorprendido acústicamente por las extrañas vibraciones que de allí provenían, cual *objeto sonoro no identificado* (osni)²¹. Esta información es reportada también por otros historiadores como Jaime Eyzaguirre²², Fernando Márquez de la Plata²³ y José Zapiola²⁴.

Lo mismo habría ocurrido según Ansieta y Olivares²⁵ en la ciudad de La Serena (500 km. aproximadamente al norte de Santiago). Comunican que en 1836 llegó el primer piano a casa de don Francisco de Paula Díaz, produciendo gran revuelo en la ciudad: “Su sonido era característico; los ecos de su encordado se escuchaban a través de las ventanas anunciando que en casa de los Díaz había festejos notables”. Y más adelante los autores comentan que, veinte años después, en la misma casa de la familia Díaz se produjo otra vez un acontecimiento sonoro y musical: llegó un “nuevo piano alemán en reemplazo de la estridente ‘piana’ de 1836”²⁶, lo que indica

20 Pereira 1945: 48

21 Sigla inventada en mis clases de “sonido y música”

22 Eyzaguirre 1933: 239

23 Márquez de la Plata 1933: 284

24 Zapiola 1945: 35

25 Ansieta y Olivares 1980: 80

26 Llama la atención lo *feminizado* del sustantivo piano que ocurre no solo en este texto sino también en el habla común y actual

sin duda un progreso de la calidad acústica y tecnológico-constructiva del instrumento.

A propósito de las cualidades sonoras del moderno cordófono con teclado y haciendo un salto interoceánico, resulta muy cautivante y pertinente la confesión de Frederic Chopin, el legendario pianista polaco del romanticismo europeo, que nos acerca a su poética, a su mundo afectivo y musical. Él habría dicho: “Cuando no estoy bien dispuesto para tocar, lo hago en un Erard, porque este me da pronto el sonido, pero cuando me siento bien y estoy en condiciones de crear mi sonido, entonces necesito un Pleyel”²⁷ aludiendo a las marcas más prestigiosas de los pianos franceses. En nuestra investigación encontramos pianos de ambas afamadas fábricas en varias ciudades de Chile.

El comentario de Chopin relaciona dos atributos acústicos del piano, color tímbrico y dinámica entretijidos y construidos en la **interpretación** del pianista (si bien son extensibles a todos los instrumentos, incluida la voz), rasgos que iremos encontrando en concertistas de los que comentaremos más adelante. Los oyentes del nuevo instrumento debieron *aprender a identificar y*

apreciar la nueva tímbrica y la diversidad cualitativa de la dinámica (los matices)²⁸.

Versatilidad del piano

Con la organización de los primeros conciertos públicos, ocurrieron cambios en el contexto cultural en las relaciones e interacciones transversales de diferentes estratos sociales, allí donde el piano iba afirmando su atractiva presencia: desde la solemnidad del *concierto tradicional* en academias o algún teatro —escaseaban en la colonia pero comenzaron a asomar con la república— a los sitios de esparcimiento y diversión popular como cafés, chinganas, fondas (donde seguramente se contaba por aquí y por allá con un destartalado piano), desde cabarets a salones de baile. En el siglo XX, se transformó en la columna sonora del cine mudo, contribuyendo a la diversificación y progreso de la vida musical chilena, produciendo significativas repercusiones en el mundo emocional, perceptual, cultural, estético, cognitivo y espiritual del público que concurría en diferentes escenarios a escuchar y aplaudir a los pianistas y el novedoso instrumento en sus diferentes repertorios.

de algunos afinadores y conservadores de pianos chilenos que entrevistamos, producto tal vez ¿de un error ortográfico colonial? Si bien el piano de Cristofori ha tenido varias nomenclaturas y “declinaciones” en diferentes culturas e idiomas, (*gravecembalo con il piano e il forte*, piano-clave, forte-piano, piano-forte, piano) el término en femenino no lo hemos encontrado sino en Chile.

27 Casella 1936: 80.

28 Sostengo que el concepto debería ser declinado en las siguientes acepciones: **tímbre**: propiedad o cualidad físico-acústica que identifica cada sonido; **color tímbrico**: variedad de cada tímbre —o del ensamble— según su material, factura o emisión; **tímbrística**: selección de un autor, un compositor, una banda o una cultura de los instrumentos (orgánico) con los que expresan su música; y finalmente **tímbrica**: percepción humana de las diferentes tímbricas, como ya expuse en Concha 2019: 282.

Junto con la práctica musical privada y pública que crecía lentamente en la segunda mitad del siglo XIX, hay que considerar la dinámica de actividades comerciales que corría paralela a la Revolución Industrial europea iniciada en el siglo XVIII, con la importación, venta y distribución —y eventualmente tentativas de construcción— en Chile de pianos, impresión y comercialización de música (partes, partituras o “papeles de música”), oferta, organización y gestión de clases de música en piano, arriendo de casas con piano incluido, contrato de pianistas, organización de conciertos, publicidad de profesores de música y de concertistas en la prensa local, hasta la inclusión y promoción de intérpretes y músicas desde el medio más avanzado de la tecnología comunicacional de difusión y circulación musical, la radio²⁹.

El piano, los maestros, la enseñanza de la música en piano

Retomando la trayectoria e historia social del piano en Chile, es oportuno mencionar la contraparte especializada que complementaría las incursiones privadas, espontáneas e individuales de las jóvenes aficionadas republicanas al iniciarse formalmente la enseñanza y estudio de la música en el piano: los primeros maestros y

29 Respecto de la presencia y rol de la Radio Chilena, —la primera surgida en nuestro país en 1923— se puede encontrar documentadas referencias en la citada investigación de González y Rolle 2005: 201

maestras chilenas —que aumentaron cualitativa y cuantitativamente gracias a la inmigración, llegada y acogida en el país de profesores de música y maestros extranjeros de música en el piano— acudían a las mansiones y casas privadas a “dar lecciones”, o bien recibían a los estudiantes en sus casas o en instituciones formales, también protagonizando intervenciones musicales públicas en los primeros teatros y salas de audiciones.

Es relevante mencionar que se contó, ya en pleno siglo XIX, con *tournées* o temporadas con algunos pianistas chilenos y extranjeros en Santiago y provincias —en contemporaneidad del género musical más apreciado por la sociedad criolla, la ópera italiana—, iniciativas que culminaron y convergieron en un solo espacio institucional de estudio formal y sistemático de la música de tradición escrita: el Conservatorio Nacional de Música de Santiago fundado por Decreto de 1850 hasta ahora vigente y cuya primera presidenta por mérito y capacidades fue Isidora Zegers, soprano, músico, compositora y, en términos contemporáneos, “gestora cultural” nacida en España, educada en Francia y radicada en Chile desde su adolescencia “llegando a ser figura gravitante en la consolidación del mundo musical en los años inmediatamente posteriores a la independencia de nuestro país”³⁰.

Se consolidó así la práctica y las incursiones en

30 Guerra Cristian: “Isidora Zegers y su tiempo”, CD, Ed. Parmedia, Fac. Artes U de Chile, 2003, p.3

el piano de las jóvenes aficionadas, en ocasiones objeto de irónicos comentarios por parte de ciertos visitantes extranjeros, pero también celebradas por otros. En este marco de iniciativas y espacios es oportuno hacer referencia a datos entregados por diferentes musicólogos e historiadores chilenos que publican nominativos de profesores de música y maestros de música en piano desde mediados del siglo XIX.

En su importante y documentada investigación biográfica del músico Fernando Guzmán y su familia, oriunda de Mendoza y radicada en Chile en 1822, el doctor Luis Merino menciona que junto con Guzmán llegó al país “un alto número de músicos extranjeros que contribuyen a la expansión de la música en Chile”³¹, dando a conocer los nombres de once músicos –compositores, intérpretes, directores de orquesta, cantantes, maestros de música en piano y profesores de música– de diferentes nacionalidades, entre ellos Isidora Zegers, Jules Barré, Adolfo Desjardins, Bernardo Alzedo y otros.

En el trabajo del investigador chileno-venezolano Mario Milanca Guzmán encontramos una nómina de veintinueve profesionales que ofrecían sus servicios *específicamente como maestros de música en piano* –chilenos y extranjeros– referida a la década 1855-1865, teniendo como fuente de información el diario chileno *El*

*Ferrocarril*³².

También Pereira Salas, a su vez, publicó un listado de doce profesores de música en piano activos en el Conservatorio de Música de Santiago en 1875, diez años después del reporte de Milanca³³, entre los cuales se destaca en forma especial al pianista y profesor Jules Barré, quien fuera “uno de los pioneros de la enseñanza técnica en el piano”. Señalo este particular puesto que en José Zapiola encontramos una cita parecida³⁴ al mencionar que el músico argentino vecindado en Chile, Fernando Guzmán, fue el primero que “enseñó técnica pianística, y práctica de las escalas a sus hijos y a sus alumnos”³⁵.

Como se dijo, desde mediados del siglo XIX en adelante se fue produciendo progreso y cambio en las numerosas jóvenes señoritas que practicaban la música “de oído” en sus mansiones y que transitaron hacia el estudio de la música escrita, pasando del nivel de aficionada a aquel de intérprete; otras, de profesora a compositora. Efectivamente, entre 1856 y 1869, el mundo musical nacional contó con compositoras que hicieron circular sus obras entre las cuales destacan Isidora Zegers y Delfina

32 Milanca 2000

33 Pereira 1957: 104

34 Zapiola 1945: 92

35 Junto con la pianista y amiga Marina Grisar durante dos días, contabilizamos e hicimos un listado con 85 nombres de pianistas históricos y pianistas contemporáneos nuestros desde mediados del siglo XX; por su parte el doctor Cristian Guerra Rojas nos compartió un listado con 145 nominativos de pianistas chilenos y chilenas.

31 Merino 1993: 11

Pérez, quien fuera la primera compositora de música coral. El comentario del musicólogo Luis Merino advierte que ambas superaron cuantitativamente las obras producidas por el grupo de compositoras de la época³⁶.

Una interesantísima investigación del musicólogo chileno Guillermo Marchant en torno al fascinante y casual hallazgo de un cuaderno manuscrito con transcripciones de música para teclado, *El libro Sesto de María Antonia Palacios*, informa acerca de la existencia —ya en el siglo XVIII— de una intérprete femenina que tocaba probablemente órgano, clavicordio y salterio, antiquísimo instrumento que consta de una cajita plana, generalmente trapezoidal, sin teclado ni patas, cuyas cuerdas se pellizcaban con un plectro o “con uñas artificiales”, como las denominó José Zapiola en sus memorias. Dicho hallazgo plantea un sinnúmero de interrogantes a futuros investigadores, tanto más que se trata de “uno de los muy escasos testimonios escritos de música colonial tanto instrumental como doméstica no sólo en Chile sino en Latinoamérica”³⁷ y de una rara e insólita intérprete, como la ha descrito el mismo musicólogo Marchant.

En un estudio contemporáneo de la mujer latinoamericana se afirma: “Los cambios en la condición de las mujeres han sido espectacularmente visibles durante el

presente siglo”³⁸. Nos parece que sería interesante incorporar a esta afirmación —indiscutible— los cambios de la condición femenina que, ya en el siglo XVIII, habrían comenzado tímidamente a manifestarse en la familia patriarcal —importantísima institución de la colonia—, gracias a las incursiones de las mujeres como intérpretes de música instrumental y vocal, siendo algunas de ellas también compositoras, como se ha dicho. Fueron representadas simbólicamente por Leonor, personaje femenino de la literatura costumbrista chilena del siglo XIX —de Alberto Blest Gana³⁹— y en el mundo real por Rosita Renard, pianista chilena fallecida a mediados del siglo XX (1949) a los 55 años, en el momento más intenso de su carrera internacional.

Se han iniciado algunos estudios acerca de la participación femenina en el mundo de la música en Chile pero auspicioso sería que las investigaciones por venir otorgaran más luces acerca del rol que jugaron las mujeres como protagonistas del progreso cultural y profesional desde el afluente musical con énfasis en el piano, por ejemplo, área por lo general soslayada en relatos históricos, antropológicos, sociológicos, pedagógicos, de género, etc. Esto con el fin de levantar un mapa inclusivo y diversificado de la historia y la relación entre el género femenino y el estudio, la interpretación, la composición,

36 Merino 2010: 67
37 Marchant 1998: 67

38 Valdés 1999: 142
39 Peña 2010

la enseñanza, la educación, la investigación de *las músicas* en Chile.

Conclusiones

El equipo de investigación del proyecto “El piano en Chile republicano”, en primer término, se siente discretamente satisfecho de haber persistido en continuar una investigación organológica que, de suyo, ha llamado la atención en diferentes ámbitos musicales y culturales no solo en Chile sino además en Bélgica y en Italia, como se ha dicho. En segundo término, se ha podido documentar lo expresado en el avance del año 2000: Chile posee una riqueza instrumental en teclados artesanales y modernos, cual patrimonio de la cultura material y tecnológica de incalculable valor que ameritaría ser visibilizado⁴⁰, descubierto, estudiado y conocido por la comunidad de músicos y la ciudadanía de nuestro país. De acuerdo con el comentario de la experta belga, Dra. Vandervellen, en Chile se puede estudiar la evolución constructiva y estilística del piano, pues aquí se encuentra casi la totalidad de los modelos conocidos, desde los más antiguos manufacturados hasta los modernos de la era industrial. Se espera que el trabajo sobre el piano pueda inspirar otras investigaciones organológicas que vayan a integrar

40 Llama la atención que, en textos de historiadores, musicólogos y músicos chilenos, cuando mencionan “el piano” como sujeto, no indican fábrica, autoría, marca o lugar de procedencia del instrumento.

y ampliar la cultura de todo músico, con el fin de responder –al menos– a la falencia formativa existente del área en nuestro país.

La investigación hizo bien en apuntar el foco hacia los pianos y con este artículo se reafirma la hipótesis inicial: la temprana importación de los mejores pianos de Europa y Estados Unidos y la llegada de profesores y maestros de música fueron factores que contribuyeron a enriquecer el compromiso y el ímpetu vocacional de pianistas de calidad, incrementaron el estudio y la búsqueda interior del significado del lenguaje musical, pero también facilitaron la ampliación masiva al público –en formación– del concepto música, al presenciar recitales, audiciones, conciertos y tertulias donde circularon variados repertorios en diferentes contextos. Por ejemplo, me consta que los programas de estudio formales de música en piano del Conservatorio Nacional, desde mediados del siglo XX⁴¹, incluían ya obras nacionales y contemporáneas.

La moderna Alameda musical y su enigmático futuro está aguardando: la invitación es a continuar la investigación aun incompleta por cierto, no habiéndose afrontado el repertorio chileno y latinoamericano para piano o el catastro y estudio cuantitativo y cualitativo de pianistas y maestros de música en piano.

Por el espejo retrovisor de nuestra memoria encontra-

41 Ingresé al Conservatorio a mis siete años.

mos conciertos —a mediados del siglo XX— de Claudio Arrau en el enorme Teatro Caupolicán de Santiago, coliseo techado donde ocurrieron recitales masivos de gran impacto para nosotros, las y los escolares de la época, que repletábamos el recinto fascinados con el gran maestro Arrau. ¡Qué duda cabe!... nos emocionaba, nos asombraba, nos conmovía con su talento y maestría en la interpretación de obras desconocidas para nosotros, surcando con sus manos y dedos los sonidos que iba desplegando en el espacio, inclinado sobre el teclado de los brillantes pianos de concierto *a coda*, procurados por los organizadores para nosotros, que a temprana edad comenzábamos nuestros estudios musicales formales.



Juan del Marmol, en Sevilla. Pensionado por el Rey
Nuestro Señor Año. de 1787. N.º 466.

Piano jazz en la música popular chilena

Álvaro Menanteau Aravena

Intro

Al intentar definir la posición del piano jazzístico en la escena general de la música popular en Chile, conviene precisar algunas situaciones:

- 1) El desarrollo de la música popular urbana en Chile es un fenómeno relativamente reciente, si lo comparamos con la tricentenaria historia del piano.
- 2) La música popular en Chile posee múltiples facetas, con gran cantidad y variedad de prácticas musicales en su interior. Una de aquellas prácticas ha sido el jazz.
- 3) El jazz en nuestro medio musical ha transitado por períodos de masividad, alternados con etapas de contracción.

Así las cosas, estas tres dimensiones interactúan en los procesos que abordaremos a continuación.

La música popular en Chile comenzó a perfilarse a principios del siglo XX, asociándose desde un primer momento a una industria musical que emergía sobre las cenizas de la cultura de elite que predominó en las sociedades occidentales hasta fines de la centuria anterior. El albor del siglo XX fue testigo de la irrupción de la cultura de masas, un nuevo modo de interacción social que se vio notoriamente afectado por el rápido desarrollo de la

tecnología y por un nuevo concepto de modernidad¹ que dejaba atrás el modo de ser de la cultura decimonónica.

Las nuevas tecnologías fueron clave para vitalizar un mercado masivo de música popular en todo el mundo occidental. La fonografía (grabación de discos), la radiodifusión, la edición de partituras en una hoja, el cine sonoro y el circuito de música en vivo asociado teatros, pistas de baile, restaurantes, *boites*, quintas de recreo, cafés (y por extensión, a toda clase de locales con música en directo) fueron los mecanismos por los cuales circuló masivamente la música popular chilena.

La música popular en Chile se consolidó hacia 1930, luego de las primeras experiencias locales con la radiodifusión (1923), la producción local de discos (1930) y la llegada al país del cine sonoro (1930). Desde entonces se cultivaron numerosos géneros musicales, tanto locales como extranjeros y tanto bailables como cantables. Para tener una idea de lo amplia que era la oferta de músicas populares en la primera mitad del siglo XX, basta consignar que un compilado de fonogramas editados en Chile durante el período de 1927 y 1957 reveló la existencia de al menos veintitrés géneros musicales diferentes, que eran comercializados entre esos años².

1 Habermas 1989: 12

2 Ver folleto adjunto al CD doble *Chile Urbano, vol.1 y 2*, producción fonográfica en donde se seleccionaron y digitalizaron 50 registros editados originalmente en formato de disco 78 rpm, grabados entre 1927 y 1957. La selección incluye 23 géneros musicales diferenciados: tonada, cueca, canción, canción-tango, foxtrot, one

En una primera instancia, el jazz fue uno de esos tantos géneros musicales a los que la población chilena pudo acceder.

Tema

El jazz llegó a Chile a fines de la década de 1910, pero el principal hito funcional fue gestionado por el violinista y compositor Pablo Garrido (1905-1982) cuando, en 1924, estrenó en Valparaíso la que hoy se considera como la primera orquesta de jazz en Chile. Antes de Garrido existían *jazz bands* en diversas ciudades del territorio³, agrupaciones que alternaban estilos musicales asociados al naciente jazz (como *charleston*, *one step*, *shimmy* o *foxtrot*) con otras músicas bailables. Esto ocurría porque, desde esa época inicial y hasta principios de la década de 1940, el jazz era una música popular más dentro de la amplia oferta ya mencionada. Durante más de veinte años el jazz se bailaba y se cantaba, principalmente por medio del fox-canción⁴.

De esta primera etapa de desarrollo solo disponemos información muy escasa respecto de algunos pianistas asociados al cultivo del jazz. Las crónicas

step, swing, boogie-woogie, bolero, beguine, rumba, rumba-fox, samba, choriño, baião, pasodoble, farruca, marcha, corrido, polca, tango, vals y zamba.

3 Izquierdo 2007

4 Canciones emblemáticas del repertorio local tuvieron en su origen en el foxtrot cantado, como *Vanidad*, (1939), *En Mejillones yo tuve un amor* (1940), *El paso del pollo* (1940).

publicadas por Pablo Garrido en 1935 mencionan a algunos de ellos, como su hermano Juan Santiago Garrido, Abelardo Romero, Tomás Muñoz, Alberto Fuenzalida, Miguel Zepeda, Eugenio González o Julio Oyagüe, este último de nacionalidad peruana⁵.

Contemporáneamente a esto, en el contexto más amplio de la escena de la música popular, se destacó el pianista y compositor Armando Carrera (1899-1949), quien encarnaba la transición del gusto aristocrático de salón del siglo XIX con la modernidad del siglo XX. Sus interpretaciones al piano le valieron gran fama, al presentar secciones de valeses, pasodobles o *foxtrot* en una misma ejecución. Estas selecciones musicales las interpretaba en vivo y en emisiones radiales y, posteriormente, fueron grabadas por el sello Odeon bajo el nombre de *Nostalgias musicales*. Se atribuye a Armando Carrera la publicación, en 1917, del primer foxtrot compuesto en Chile, “En la terraza de Las Torpederas”⁶.

Otra figura destacada en el contexto del músico popular de oficio fue Fernando Lecaros (1911-1976). Pianista, director de orquestas y prolífico compositor de todo tipo de canciones populares, Lecaros trabajó en radios y formó diversas agrupaciones musicales. Compuso una gran cantidad de canciones y *foxtrots*, junto con guarachas, boleros, valeses, tonadas, corridos, tangos

y rumbas. Lo más jazzístico de su producción la generó con el Sexteto Santiago, agrupación donde Lecaros fungía como pianista, compositor y director. Su *foxtrot* “Eres ideal” (1940), junto al *slow-fox* “Un hombre de la calle” (1942) son lo más representativo de su producción musical en esta etapa del jazz como música masiva y comercial.

Variaciones

Sin embargo, como ocurre habitualmente con las músicas de moda, el jazz dejó de ser música popular y masiva, siendo desplazado en la década de 1940 por géneros musicales latinoamericanos, como rumba, mambo, cha cha chá y bolero. Sin embargo, hubo una modalidad de jazz que siguió siendo cultivada: el denominado *hot jazz*, que existía desde antes y sobrevivió a la decadencia del jazz comercial que se difundía hasta ese momento⁷.

El *hot jazz* derivaba del *foxtrot*, pero a diferencia de éste, no se bailaba ni se cantaba. Lo esencial de este tipo de jazz eran las secciones de improvisación a cargo de diferentes solistas que se alternaban en dicho rol y que eran generalmente instrumentos melódicos, como trompeta, clarinete, trombón o saxofón; esto no impedía que también tuvieran su turno para improvisar aquellos instrumentos de la base rítmico-armónica, como piano, guitarra, contrabajo y batería. A esto se agregaba

5 Garrido 1935a y 1935b

6 Ver Cabello 2020: 153

7 Ver Menanteau 2006: 21

otro elemento esencial del *hot jazz*, la existencia de un fraseo rítmico y melódico específico, que los jazzistas denominan *swing*. La confluencia de ambos elementos (improvisación y *swing*) representaba la frontera entre lo que se consideraba como “auténtico jazz” en comparación al jazz comercializado anteriormente, basado principalmente en *shimmy* y fox-canción⁸.

A partir de 1943, el cultivo del *hot jazz* tuvo su eje en el Club de Jazz de Santiago, institución fundada ese año y que sirvió de modelo para otros clubes que luego se crearon en Concepción, Valparaíso, Los Ángeles, Temuco o Coquimbo. Estos clubes eran administrados por aficionados al jazz que sabían mucho de esta música, la valoraban como una expresión de carácter artístico y la difundían por medio de charlas, publicación de revistas, programas de radio y presentaciones en sus locales. Para esto último –y debido a que muy pocos eran instrumentistas con un nivel óptimo– los aficionados recurrían a los músicos profesionales, quienes eventualmente animaban el ambiente de aquellos clubes de jazz.

En este contexto, algunos pianistas profesionales que visitaban los clubes de jazz eran Hernán Prado (1920-1986) y Rafael Traslaviña (1921-2011). Prado tocaba todo tipo de música popular en locales nocturnos de Santiago; fue reclutado por los aficionados del Club de Jazz de Santiago para integrar el octeto Ases Chilenos del

8 Ver comentario en Miranda 1944.

Jazz, quienes grabaron en 1944 los primeros registros de *hot jazz* realizados en el país. Por su parte, Traslaviña era un activo músico de sesión y diestro pianista de cuecas, que participó en numerosas grabaciones de cueca urbana⁹.

Con el paso del tiempo, algunos aficionados lograron alcanzar un aceptable nivel técnico en sus instrumentos. Así fue como, a partir de la década de 1950, comenzaron a aparecer pianistas de jazz surgidos desde el interior de los clubes y caracterizados por su solvencia en la ejecución y la improvisación. El más destacado entre estos fue Giovanni Cultrera (1931), empleado bancario que en 1953 fue uno de los fundadores del club de jazz del núcleo Valparaíso-Viña del Mar. Cultrera logró un sólido dominio del lenguaje jazzístico, manteniéndose activo a lo largo de siete décadas, ya fuera en presentaciones en vivo, formando cantantes de jazz o realizando grabaciones. En el Club de Jazz de Santiago los principales pianistas con este perfil fueron Francisco Eyzaguirre, Fernando Morales y Miguel Sacaan,

Una tercera etapa del jazz en Chile se dio a fines de la década de 1950, momento en que los clubes de jazz fueron el epicentro de un quiebre entre los aficionados. Hacia 1955 se evidenciaron diferentes posturas respecto de los nuevos estilos de jazz que emergían desde Estados Unidos. La irrupción del *bebop* y luego del *cool jazz*

9 Menanteau 2006: 62-71

y el *free jazz* de los años sesenta fue asumida como la manifestación de un nuevo tipo de musicalidad dentro del jazz, comenzando a hablarse de un “jazz moderno”. Sin embargo, hubo un ala tradicionalista que se oponía a considerar como parte del jazz a estas nuevas expresiones.

La nueva modernidad del jazz estaba definida por un enfoque de vanguardia, ya fuera en lo compositivo, la técnica de ejecución, el concepto armónico o los arreglos musicales. Todo esto llevó al jazz a niveles de ejecución técnica cada vez más exigentes, de modo que muchos aficionados quedaron fuera de esta práctica. Fue así como algunos músicos aficionados del Club de Jazz de Santiago, a principios de la década de 1960, optaron por profesionalizarse en la música; entre estos, hubo varios pianistas.

Los principales pianistas modernos que surgieron desde el Club de Jazz de Santiago fueron Ronnie Knoller, Omar Nahuel (1936-1969), Mariano Casanova (1937), Roberto Lecaros (1944) y Manuel Villarroel (1944). Knoller fue un pianista muy activo desde fines de los años cincuenta y hasta la década de 1980, tanto dentro como fuera de los clubes de jazz. Lamentablemente no dejó muchas grabaciones. Uno de sus logros fue dirigir un conjunto de jazz que se presentaba regularmente en Televisión Nacional entre 1974 y 1975; *Tiempo de Swing*

era el nombre de aquel programa semanal y, al mismo tiempo, era la denominación del grupo musical dirigido por Knoller. Por su parte, Omar Nahuel junto con su cuarteto se constituyeron en el primer grupo individual de jazz que grabó un LP en Chile, en 1963. Nahuel creó su propio club de jazz en 1965, en donde solo se ejecutaba jazz moderno, convirtiéndose en el espacio exclusivo para mostrar su toque pianístico, valorado por ser moderno y sofisticado a la vez.

El pianista Mariano Casanova fue el primer jazzista chileno que estudió piano, composición y arreglos musicales en Berklee College of Music. Aunque sus constantes viajes al extranjero han diluido su presencia en el medio musical local, Casanova contribuyó a afianzar el piano jazz en Chile, principalmente gracias a la docencia. Paralelamente a su trabajo en la publicidad, Casanova ha sido un constante formador de músicos, por medio de clases particulares enfocadas en el piano jazz. Otro jazzista destacado en la docencia ha sido Roberto Lecaros, quien en 1978 creó una academia para el estudio del jazz. A diferencia de Casanova, Lecaros iba más allá de las clases individuales de piano jazz, orientando su trabajo pedagógico a la formación de conjuntos de jazz¹⁰. Finalmente, Manuel Villarroel fue el pianista chileno que inició el cultivo del *free jazz* en el país. Villarroel organizó un núcleo de músicos que desarrollaron de

10 Ver Menanteau 2018: 95-97

manera pionera la improvisación libre, desligándose de las secuencias armónicas convencionales y explorando los territorios de la atonalidad en el jazz.

Interludio y Reexposición

En la década de 1970, la escena del jazz en Chile se replegó a los limitados espacios de difusión que permitía una sociedad afectada por una dictadura cívico-militar, en donde la represión política se tradujo (entre otras cosas) en la implementación del toque de queda. Esta restricción se prolongó durante varios años, afectando negativamente al cultivo de todas las músicas populares, que no disponían de los locales nocturnos para su desarrollo. El jazz no fue ajeno a esta dinámica. Los clubes de jazz debieron solicitar permisos especiales para sus actividades y la presencia pública de este género musical se vio cada vez más reducida.

En 1972 comenzó a desarrollarse el jazz fusión en Chile. Esta tendencia consistía en combinar el lenguaje musical del jazz con recursos tomados del *rock*, el *soul* y la música latina, como la instrumentación eléctrica (reemplazando el contrabajo por bajo eléctrico, o el piano por teclado eléctrico), junto con el uso de patrones rítmicos del *funk*, o ritmos y percusiones afrocaribeñas. El principal iniciador del jazz fusión en Chile fue el bajista Enrique Luna (Lima, 1946), quien fundó el grupo Fusión,

reclutando a numerosos músicos con raíces jazzísticas, rockeras y latinas. Entre estos figuraba el pianista Mario Lecaros (1950), quien transitaba del piano acústico a los teclados, notablemente influenciado por Chick Corea. Mario Lecaros fue el pianista y tecladista que grabó en el único LP editado por el grupo Fusión en 1975¹¹.

A partir de los años ochenta en adelante, el jazz chileno ha vivido un largo período de ecumenismo. Desde entonces y hasta hoy conviven diferentes escenas y modalidades locales de jazz. Las más activas son las siguientes:

- El jazz tradicional. Sigue cultivándose en un gesto reivindicatorio de las raíces primarias del jazz. Aquí se destacan agrupaciones históricas, como Retaguardia Jazz Band (fundada en 1958) o Santiago Stompers (1965) y sus proyecciones en bandas que surgieron posteriormente, como Seis a la Dixie y la Bix Band. Pianistas que representan esta línea son Antonio Campusano y Jorge Espíndola, quienes conservan su condición de músicos aficionados.
- La corriente principal del jazz moderno, con un marcado sello *posbop*. Constituye un área principal en el amplio espectro de opciones de modernidad jazzística, pero siempre asumidas desde el piano acústico. Aquí se destacan figuras como Gonzalo Palma

11 Ver Menanteau 2006: 109

(1970), Felipe Riveros (1971) y Carmen Paz “Kuki” González (1971).

- La fusión criolla. Derivado del jazz fusión de los años setenta y ochenta, la denominación de *fusión criolla* fue instalada en el medio jazzístico por el grupo La Marraqueta¹². Esta denominación ha identificado el accionar de jazzistas que incorporan elementos rítmicos y melódicos de la música tradicional chilena. Entre los pianistas destacados en esta línea figuran Andrés Pollak (pianista y tecladista de La Marraqueta), junto con Mario Lecaros y Moncho Romero.

- Integración del jazz con elementos de la música clásica. Tendencia practicada por músicos que han tenido una formación de conservatorio y de lenguaje jazzístico, caracterizándose por su interés en la composición y los arreglos. En esta área tenemos las figuras de Carmen Aguilera (1969), Mario Feito (1971) y Tania Naranjo (1971).

Coda: Luego de cumplir cien años de vida en Chile, el jazz vive un momento de madurez que le permite aceptar dentro de sí mismo diversas expresiones. Habitualmente su devenir histórico se ha comparado con los desarrollos de la música clásica centroeuropea, desde sus orígenes medievales hasta sus expresiones más contemporáneas.

12 Diario *La Época*, 11/9/1995, p.33.

Esa estrategia de comparación le ha servido al jazz para posicionarse en el mundo musical del siglo XX y XXI, legitimando su prestigio como la más artística de las músicas populares de los últimos ochenta años. La existencia de un área de desarrollo en que las fronteras habituales entre jazz y música clásica tienden a difuminarse lleva a pensar: ¿cuánto de esa dinámica academicista se debe a la presencia de un instrumento como el piano? O dicho de otro modo, ¿cuánto de la carga simbólica del piano, como objeto estético, ha pasado de una práctica musical a otra? Es de esperar que la información aquí expuesta contribuya a hallar respuestas a esas interrogantes. Al mismo tiempo, que esto sea un aporte a la historiografía del jazz chileno desde el punto de vista del intérprete, en este caso desde las posiciones de los y las pianistas.



Pianos conservados en Chile

Pascale Vandervellen

Objetivo inicial

El objetivo de nuestra primera misión en Chile en noviembre de 1998 era, inicialmente, examinar cinco pianos conservados en el Museo Regional de Rancagua y determinar sus características técnicas, a fin de precisar, por una parte, su origen y fecha de fabricación y, por otra, evaluar la importancia de eventuales trabajos de restauración. Este ha sido el primer trabajo de investigación en relación con el piano en Chile, a instancias de la profesora Olivia Concha Molinari, cuya clarividencia y tenacidad saludo aquí.

Desde nuestra llegada a Santiago y a lo largo de nuestra primera estadía, nos fueron señalados otros pianos conservados en museos o colecciones privadas, pudiendo así establecer una primera lista de 24 instrumentos conservados entre Santiago, Rancagua, Talca y Valdivia. Desde entonces, gracias a nuestra segunda misión en 2002 y a artículos aparecidos en la prensa, varias decenas más de instrumentos pudieron ser empadronados, de los cuales uno de ellos es del siglo XVIII y setenta y tres pianos son del siglo XIX. Estos instrumentos, salidos de las fábricas más renombradas de la época, representan un patrimonio organológico inestimable que testimonia

tanto acerca de la historia del piano y de las diferentes etapas de su evolución, como de los lazos económicos y culturales entre Chile y Europa. En las líneas que siguen, hemos elegido describir algunos de ellos, seleccionados en función de su interés histórico.

Los testimonios más antiguos

El piano más antiguo conservado en Chile está firmado por Juan del Mármol (Sevilla, 1737-?), uno de los más importantes fabricantes españoles de clavecines y pianos, quien estuvo activo en Sevilla hasta fines del siglo XVIII. Extremadamente talentoso, Juan del Mármol fue beneficiado desde 1779 con una renta anual de quinientos ducados que le fue otorgada por el rey Carlos III, a fin de que pudiera ejercer y transmitir su arte de construir¹. Juan del Mármol era ayudado por su hijo Juan Manuel, quien eligió emigrar hacia México, donde se instaló en 1795².

El instrumento, conservado en el Museo Histórico Nacional de Chile en Santiago, lleva en su placa la mención: “Juan del Mármol, en Sevilla. Pensionado por el Rey/ Nuestro Señor. Año de 1787. N° 466”. Es, por tanto, anterior al piano reputado como el más antiguo, conservado en la costa oeste de Estados Unidos y a otro piano, también firmado por Juan del Mármol, que lleva

1 Clinkscale 1993: 195

2 Carpentier 1972. Información comunicada por Kenyon de Pascual, B.

el número de serie 488 de 1788³. De factura simple, el instrumento ubicado en Santiago es un “piano de mesa”: en este modelo la caja inspirada en el clavicordio es de forma rectangular.

El teclado, de una tésitura reducida a cinco octavas (de fa a fa), está situado en la parte anterior izquierda del instrumento. Las teclas blancas –o “teclas diatónicas”– están enchapadas de hueso; las teclas negras –o “teclas cromáticas”– están teñidas de negro y cubiertas por una capa de ébano. Las caras anteriores de las teclas –o “frontones”– son de madera moldurada. Las cuerdas están tensadas, por una parte, gracias a las clavijas situadas a la derecha de la caja y por otra, a las puntas de unos ganchos situados en el fondo de la caja. El instrumento está dotado de una mecánica rudimentaria designada con el término de “mecánica de piloto simple”. Posee tres registros que permiten accionar respectivamente un juego *forte* en el registro grave, un juego de laúd –es decir, una hoja de madera recubierta de cuero duro que descansa sobre las cuerdas a lo largo de la cejilla– y un juego *forte* en el registro agudo.

Aunque hay solo un piano de Juan del Mármol actualmente empadronado en nuestro catastro en Chile, este instrumento no es el único firmado que llegó al país. En efecto, cerca de un siglo más tarde, dos instrumentos de Juan del Mármol se mostraron en la Exposición del

3 Clinkscale 1993: 195

Coloniaje celebrada en Santiago en septiembre de 1873: el primero, señalado en el catálogo de la Exposición⁴ con el número 136, está descrito como:

El primer piano que vino a Chile trabajado en Sevilla por Juan del Mármol en 1792. Este piano fue encargado por la señora doña Ana Josefa de Guzmán para el uso de su hija doña Teresa Larraín i Guzmán, que fue más tarde esposa del ilustre patricio don Agustín de Eyzaguirre. Es propiedad actualmente del hijo de éste don Juan Félix Eyzaguirre. La llegada de este instrumento, después de los desapacibles claves i de los chilladores salterios de las fábricas de Lima, produjo una sensación más viva en Santiago que la entrada de los prisioneros del Covadonga. Todo el mundo quiso verlos i quiso oírlos, i lo admirable es que después de haber sonado durante un siglo en los salones de nuestra capital, sus frágiles teclas obedezcanme todavía a la presión del arte. La placa interior que establece la autenticidad de su fecha dice así: “Juan del Mármol en Sevilla. Pensionado por el *Reí nuestro señor. Año de 1791*”.

El segundo instrumento de la Exposición, señalado con el número 137, está descrito en estos términos:

⁴ *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en Septiembre 1873*. Imprenta de Sud-América de Claro i Salinas, 1873: 65

Otro piano del mismo Juan del Mármol de fecha siete años más tarde, según dice la inscripción correspondiente i que pertenece al año 1800. La fábrica de pianos del *Mármol debía ser una de las primeras de Europa en su época, pues el número de éste alcanza a 973. Estos son los mismos pianos de que hace mención el ameno escritor Zapiola en su interesante obra de recuerdos personales sobre Santiago*, i no sería extraño que el último fuera el que por esa misma época (1802) compró el general O’Higgins en Cádiz i del cual él hace memoria en una de sus cartas a su padre. Es propiedad de Juan de la Cruz Cerda.

Por los azares de la conservación, el segundo piano más antiguo empadronado en Chile está precisamente conservado en el Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca, consagrado al célebre general. Este instrumento también es un piano de mesa y, si bien desgraciadamente no está firmado, es muy probable que sea de origen español. Su caja está enchapada de caoba y subrayada por un filete marqueteado de ébano y de limonero. Por detrás de la barra de dirección, se puede leer inscrita con tinta la mención “Año de 1808 n 1089”. El teclado posee una tesitura un poco más importante que la del piano de Juan del Mármol, de cinco octavas y una quinta (de fa a do).

Su mecánica, “inglesa de doble acción”, es también un poco más eficiente que la del constructor sevillano, ya que está provista de un *escape*: pequeña pieza de madera que permite guiar con más precisión la trayectoria del martillo y evitar que este quede bloqueado contra la cuerda, haciéndolo “escapar” a pocos milímetros de esta.

De la Independencia de Chile a 1850: pianos de mesa y pianos gabinete o cabinet ingleses

Después de la Independencia de Chile, es interesante constatar que ninguno de los instrumentos conservados viene de España. Hasta 1850 son todos de origen inglés, con la excepción del bellísimo piano de mesa de estilo imperio, fechado en 1824 y realizado por la firma parisina De Frey Père et Fils. Este piano se encuentra en el Museo de Colchagua, en la ciudad de Santa Cruz.

Los pianos ingleses están firmados por las dos manufacturas más renombradas de la época: por una parte, aquella de Muzio Clementi & Co, a la que se le asoció William Collard en 1809 y que, luego del deceso de Clementi en 1832, trabajó bajo la razón social de Collard & Collard y por otra parte, aquella del constructor de pianos más importante del siglo XIX, el famoso John Broadwood de Londres quien a partir de 1820, ayudado por su hijo, firmaba sus instrumentos bajo el nombre de “John Broadwood and Sons”, del cual hemos empadro-

nado un piano de mesa (square piano) de 1824, n° de serie 30.309, también conservado en el Museo O’Higgiano y de Bellas Artes de Talca.

Además de los pianos de mesa, se observaron a partir de entonces numerosos “pianos cabinet” ancestros del piano vertical tal como lo conocemos hoy; estos son, de hecho, como pianos de cola puestos verticalmente en una caja rectangular sobre una base. El objetivo era obtener un instrumento menos voluminoso pero con las mismas capacidades sonoras que el piano de cola, objetivo utópico, pues el mecanismo no está situado horizontalmente sino que verticalmente en relación con el plan de las cuerdas. Las leyes de gravedad que permiten a los martillos volver a su posición inicial en los pianos de mesa y de cola, por tanto, no se aplican. Los diferentes substitutos utilizados –contrapesos o resortes– disminuyen la nitidez y la rapidez del ataque de los martillos, puesto que estos constituyen una resistencia ejercida en una dirección opuesta a la del movimiento de los martillos hacia las cuerdas.

El modelo más antiguo de este tipo de piano cabinet que se conserva en Chile es del Museo de Colchagua en Santa Cruz. Su caja tiene cerca de 2.42 metros de altura. Desgraciadamente le falta la placa con el nombre de la fábrica, por lo que no se puede identificar, pero es, estructuralmente, bastante parecido a los instrumentos

firmados a comienzos de 1820 por Clementi & Co. Sin embargo, numerosas piezas no son originales (teclado, fieltros de martillos, mangos de martillos, cuerdas, tela del frontis, base, barras metálicas de refuerzo). Según el conservador del Museo, el instrumento –adquirido en subasta pública– ¿habría pertenecido a Bernardo O’Higgins! Su decorado extravagante indica, en todo caso, que se trata de un encargo especial o de un destinatario extraordinario.

Varios otros pianos cabinet están conservados en colecciones públicas y privadas chilenas. Así, encontramos en una colección privada de Santiago un ejemplar firmado por Collard & Collard de alrededor de 1835, que lleva el número de serie 1320. Según su propietario, habría pertenecido a la tía materna del general O’Higgins.

Otros dos ejemplares provenientes de la célebre manufactura Collard & Collard están conservados en la colección del Museo Regional de Rancagua. El primero lleva el número de serie 1396 y es similar al instrumento de Santiago. El segundo está estampado con el número 2658 y fue manufacturado a comienzos de la década de 1840. Su examen permite observar la evolución de este modelo de piano. Mientras que en los primeros ejemplares del piano cabinet como el de Colchagua, el espacio entre la base y el suelo no fue utilizado, en los años posteriores los fabricantes se las ingeniaron para apoyar

la caja directamente sobre el suelo, sin la base, lo que hace ganar alrededor de un metro en altura. En efecto, en esta época los esfuerzos de los fabricantes convergieron hacia la misma dirección: realizar un instrumento más compacto pero de sonoridad satisfactoria. Así se puso a punto el “piano vertical” y varios fabricantes concibieron modelos específicos para la exportación.

En enero de 1844, Collard & Collard obtuvo, por ejemplo, una patente “para la construcción de un piano de casa en dos divisiones, con el propósito de facilitar el transporte”⁵, mientras que en la Exposición Universal de Londres de 1862, presentaron

el modelo de un pianoforte de casa, en dos divisiones y ampliamente fabricado para el mercado sudamericano. El peso del instrumento, al estar equitativamente dividido y ajustado al límite de la capacidad de carga de una mula, hace que su transporte a través de los Andes (imposible de otra manera) se vuelva fácil de lograr⁶.

5 *for the construction of a cottage pianoforte in two divisions, for the purpose of facilitating transport.*

6 *the model of a cottage pianoforte, in two divisions, and extensively manufactured for the South American market. The weight of the instrument being equally divided and brought within the limit of a mule’s burthen, its transport over the Andes (otherwise impossible) is thus rendered of easy accomplishment.* En *International Exhibition of 1862. Official Illustrated Catalogue*, Londres: Spottiswoode and Co, 1862: 100-

Después de 1850: diversificación de los orígenes, primeros pianos verticales, primeros pianos de cola

A partir de 1850, se constata que se diversificaron los países de origen de los pianos conservados en Chile: mientras que los instrumentos ingleses disminuyeron en cantidad, se encuentran en cambio numerosos instrumentos de origen francés y alemán, como uno que otro piano de origen belga –las marcas Herz, Pleyel y Kaps están entre las más representadas–. Se observa igualmente, después de 1870, la existencia de instrumentos de origen norteamericano, en particular pianos de cola Steinway & Sons, pero también pianos de las fábricas Chickering & Sons (Boston), Hallet, Davis & Co (Boston), Kurz (Chicago) y the Autopiano (New York).

Adicionalmente, siempre tomando en cuenta los pianos que logramos estudiar, después de 1850 no se encontraron más pianos de mesa –a excepción del piano de mesa d’Hallet, Davis & Co construido en Boston en 1871. Y con razón: en Europa la producción del piano de mesa fue terminando progresivamente, ya que, caracterizado al comienzo por sus dimensiones pequeñas, este modelo había adquirido con los años proporciones cada vez más importantes, haciéndolo casi tan voluminoso como un piano de cola, pero sin poseer sus cualidades sonoras. El piano de mesa había perdido, por tanto, lo que constituía su principal ventaja: un volumen de masa

compacto. Hacia 1860, fue suplantado definitivamente por el piano vertical que, por su lado, había sufrido una evolución inversa desde el punto de vista de su dimensión: los grandes pianos verticales tipo cabinet, lira o piramidales dieron lugar a modelos pequeños como *pianinos*, pianos verticales, “cunita para perros”, pianos consolas, etc.

Entre los instrumentos conservados posteriores a 1850, se pueden admirar varios pianos de cola. El más antiguo empadronado es el firmado por la ilustre manufactura parisiense de Erard. Fechado en 1858, está conservado en el Museo Histórico y Antropológico de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia.

Sin embargo, basándonos en los testimonios encontrados, pareciera que se preferían los pianos de cola alemanes a los franceses, en particular los Kaps, de los cuales se cuenta con cuatro ejemplares de la década de 1870, los Blüthner (tres ejemplares) y los Duysen (dos ejemplares). Después de 1870, los pianos preferidos fueron los norteamericanos. Así, el Club de la República de Iquique conserva un magnífico piano de cola de concierto Steinway & Sons que data de 1872. A pesar de los años, ha conservado un timbre espléndido.

Otro piano norteamericano se encuentra en el Museo de la Villa Cultural Huilquilemu, de la Universidad Católica del Maule que puede enorgullecerse de poseer

uno de los más bellos ejemplares de pianos jamás construidos en Boston por Chickering & Sons. Fechado en 1885, su mueble está decorado por una marquetería excepcional hecha de incrustaciones de maderas exóticas. La razón de esta magnífica factura no debe ser ajena a que el instrumento lleva el número de serie 70 000; no cabe duda de que el instrumento haya sido objeto de un particular cuidado para homenajear esta cifra simbólica en la producción de la célebre fábrica.

Entre los pianos franceses, es importante destacar el bellísimo vertical firmado por el pianista, compositor y constructor francés Ignace Pleyel en la colección privada de Lovro Mrksa Jurcic en Santiago. La caja del instrumento, enchapada de madera ennegrecida, tiene incrustaciones de motivos vegetales de madera más clara. Está dotada, en los lados, de dos magníficas manillas de latón ornamentadas con un rostro. En los libros de venta de la casa Pleyel⁷, este instrumento está rotulado con el número 52 104 y descrito como “piano vertical, plan de cuerdas oblicuo, modelo grande, estilo Luis XIV”, cuya fabricación comenzó el 20 de febrero de 1872 y terminó el 29 de mayo de 1872. Fue vendido en París el 30 de noviembre de 1872 a un cierto señor Puyó por la importante suma de 1610 francos franceses —es decir,

⁷ Paris. Museo de la Música, Archivos Pleyel, libros de ventas. Nuestros agradecimientos a Th. Maniguet que nos permitió el acceso a esos documentos.

al equivalente del salario anual de un profesor—. No nos fue posible identificar al señor Puyó, probablemente un particular. La continuación de la lectura de los libros de venta muestra, sin embargo, que en la misma época (libro de venta 1867-1874), varios comerciantes representaban a Pleyel en Chile, entre ellos A. D. Bordes et Calvary & Co, en Valparaíso, o J. Krause en Santiago.

Señalamos otro hermoso piano vertical Pleyel de París conservado en la colección del Museo Regional de Rancagua, año de factura c. 1870, n° de serie 1273 /30.108 cuya caja de palisandro, ornamentada y pintada de color negro está tallada con figuras, rostros indígenas y hojas de acanto. Las dos columnas frontales llevan cariátides de estilo Napoleón III. En la ficha del Museo (enero de 1982) se señala que el piano “habría pertenecido al general Manuel Blanco Encalada, Primer Presidente de Chile”.

El piano vertical Henri Herz del Museo San José del Carmen en El Huique es otro ejemplar que ilustra la calidad de la fabricación parisina de la época. Pianista, compositor y fabricante de pianos, al igual que Ignace Pleyel, Henri Herz efectuó entre 1846 y 1851 una gran gira de aproximadamente doscientos conciertos por el “Nuevo Mundo”, recorriendo Estados Unidos, México, Cuba y Chile. Aprovechó entonces esa ocasión para establecer sólidos contactos con comerciantes que se

encargaron de representarlo en los años siguientes. El número de serie 23 943 del piano conservado en el Museo San José del Carmen permite fechar el instrumento en 1874. Provisto de una mecánica de bayonetas, posee un teclado que solo cubre siete octavas (de la a la). En el interior de la caja se encuentra un papel perteneciente al vendedor Enrique Golz, quien se presenta como un “fabricante de pianos” instalado en la calle de Las Agustinas 82 en Santiago. Un instrumento Golz es conservado en el Museo Regional de Rancagua, pero parece ser de origen inglés y puede que Golz solo haya puesto su firma. En la etiqueta insertada en el Herz de El Huique, Golz precisa también que es concesionario de las marcas francesas Herz y Bord, como también de la marca alemana Duysen: “premiados con medallas de primera clase en Viena, 1873, i en Santiago, 1875”.

En la lista de pianos conservados, solo hay dos pianos belgas; estos son de una de las fábricas belgas más importantes del siglo XIX, la de Jacques Günther. Fundada en 1845, la fábrica logró muy pronto un gran éxito y llegó a ser una de las primeras del país. Antes que la mayoría de las grandes firmas, Jacques Günther adoptó la construcción metálica para los pianos exportados hacia Chile, entre otros, donde su hermano Henri (Valparaíso, fl 1848-1890) se había instalado. Así, en

1848 Günther envió seis pianos, entre los cuales habían “dos de gran altura” y dos dotados de una “construcción de fierro”. En 1849 envió tres instrumentos, de los cuales dos eran de “construcción de fierro y cornisa” y uno de “altura media”. En 1850, ocho ventas fueron destinadas a Chile⁸, consistentes en instrumentos costosos cuyos precios se acercaron a los 1100 francos belgas.

Günther envió también órganos, armonios, pianos mecánicos y pianos-armonios, así como diversas mercaderías, como botines, botas finas y pantuflas, revólveres y moldes para balas, panes de jabón, chales de encajes de Cambray, estatuillas de los cuatro mosqueteros y de Napoleón III, cigarrros, etc.

Jacques Günther falleció a la edad de 46 años, dejándole a su hijo mayor, Louis-Joseph, la dirección de los talleres y del almacén y quien prosiguió con éxito las actividades de la firma. Adquirida por Louis Anthonis en 1921 y luego por la casa Van der Elst en 1953, esta siguió activa en la fabricación de pianos hasta 1962. A comienzos del siglo XX, entre 1901 y 1914, las exportaciones de pianos hacia América del Sur y en particular hacia Argentina fueron muy importantes. Paralizadas por la Primera Guerra mundial, fueron retomadas en 1920.

Si en la lista de pianos conservados solo hay dos

⁸ Ruiselede, colección Chris Maene, *Archivos Günther, Gran-Libro, 1846-1858*

pianos belgas, el análisis de las estadísticas del comercio establecidas por el Ministerio de Finanzas de Bélgica muestra que entre 1842 y 1878 –fechas de las que se dispone de estadísticas relativamente detalladas– Bélgica exportó instrumentos de música de manera continua hacia Chile. En los años menos buenos, por ejemplo en 1853, el monto de las exportaciones solo llegó al dos por ciento del monto total de las exportaciones de instrumentos de música de Bélgica hacia el exterior. Pero en la década de 1860, este logró alcanzar un veinte por ciento. De esta manera, el período entre 1867 y 1868 reportó cerca de cuarenta mil francos belgas, es decir, más de una quinta parte de la suma de las exportaciones de instrumentos de música. Esto demuestra indudablemente la existencia de lazos comerciales privilegiados entre las dos naciones.

Señalamos un piano Günther, vertical de Bruxelles, ca.1876, N° de serie 4.448, que se encuentra conservado en la Scuola Italiana Giuseppe Verdi de Copiapó. Cabe mencionar que su estado está deteriorado porque sufrió daños por el aluvión de 2015 que ocurrió en dicha ciudad, del cual el piano fue salvado *in extremis*.

Conclusión

Si la dispersión geográfica de los pianos conservados en el país es, en principio, fruto del azar de la conservación, esta refleja, sin embargo, la existencia de lazos económicos privilegiados entre Chile y una u otra nación. Es también, sin ninguna duda, el reflejo de la economía del piano a nivel mundial, con la predominancia absoluta de Inglaterra y Francia desde comienzos del siglo XIX hasta 1860 aproximadamente y la dominación progresiva de los mercados por parte de Estados Unidos y, en menor medida, por Alemania a partir de 1880. La presencia de pianos europeos muestra también que, desde comienzos del siglo XIX, los fabricantes y en particular las mejores fábricas renombradas por su *savoir-faire* tomaron conciencia de la importancia que tenía el mercado de América del Sur y se hicieron representar allí.⁹

⁹ N. de la R. : En la página 122 se encuentra el registro fotográfico de quince pianos del catastro descritos en el presente artículo.

Steinway & Sons,
Patent Grand,
New York.





El piano ocupa el espacio acústico

En el siglo XIX el género musical más apreciado por el público santiaguino, que comenzaba a formarse como sujeto social receptor, era la ópera, gusto fomentado por visitas esporádicas –desde 1830– de alguna compañía lírica. De pronto, “el respetable público” (como lo denominaban los diarios de la época) tuvo la oportunidad de presenciar un espectáculo operístico de calidad con música de Rossini en 1844¹ gracias a Isidora Zegers², quien hizo gestiones para contratar una buena compañía de ópera italiana que llegó a Chile y obtuvo gran éxito, siendo la música lírica, desde entonces, apreciada por el público santiaguino hasta nuestros días.

Fue a mediados del siglo XIX cuando la vida musical chilena también debió reconocer otra vertiente, al instalarse en la vereda del frente –en los salones de la clase oligárquica– el piano que, como se ha dicho, estaba en manos de las “señoritas de la casa patriarcal”, cuya práctica musical privada (*doméstica*) en el novedoso instrumento atraía el contexto social próximo –parientes, amistades, visitas, funcionarios, políticos, viajeros extranjeros, etc.– que frecuentaba las veladas y tertulias en sus mansiones y que presenciaba sus tímidas y primeras

exploraciones sonoras “de oído” en el instrumento. Sociopolíticamente se podría afirmar que la mujer también comenzó a ejercer, mediante discretos resultados musicales, una suerte de *poder social* en su circuito, con y desde la música en el piano.

Cambio de folio

El éxito y la atracción por el piano en su tierra de origen –Italia– fueron lentos, es más, Cristofori no fue reconocido en la magnitud de su aporte. La aceptación y aprecio por el nuevo instrumento ocurrió tiempo después de su nacimiento, en una suerte de escepticismo inicial, de asimilación cultural-instrumental tardía para imponer la nueva mecánica interna y su voz, llegándose hasta la ironía destemplada del famosísimo filósofo Voltaire, quien habría escrito en 1774: “El ‘pianoforte’ no es más que un instrumento de calderero en comparación con el majestuoso clavecín”³.

En Chile, en cambio, el moderno teclado de Cristofori había sido acogido en los salones de la privilegiada clase social que pudo adquirirlo, como atractivo recurso sonoro y bello mueble: las jóvenes –como se ha dicho– se dispusieron a explorar y a descubrir el piano con curiosidad y libertad sin prejuicios ni modelos comparativos inhibitorios al no “sentir” –presumo– *el peso de*

3 Casella 1936: 24

1 García 2003

2 Urrutía 1971: 3

Fotografía: Colección Museo Histórico Nacional recuperada de: <http://www.fundacionfuturo.cl/wp-content/uploads/2019/11/RositaRenard.pdf>

la tradición de los teclados precedentes —clavecín y clavicordio— su repertorio y sus estatutos compositivos que dominaron durante tres siglos el escenario de la música de arte europea siendo en el siglo XIX, muy poco conocidos en el Chile republicano naciente.

Denomino cambio de folio no solo a la llegada y adquisición de pianos, sino también a la aparición en la incipiente escena musical de dos pianistas extranjeros que se transformaron en los *voceros* más autorizados, puesto que hicieron descubrir a la ciudadanía criolla nuevas sonoridades y posibilidades expresivas de los atractivos pianos.

Henri Herz, pianista de origen austríaco con estudios, titulación y carrera en Francia, llegó a Chile y permaneció en el país desde 1850 hasta el primer semestre del 1851, llegando a ser “el año de Herz” según el historiador Pereira Salas⁴, seguido en 1866 por el concertista norteamericano Luis Moreau Gottschalk, de fama internacional. Ellos protagonizaron “mega acontecimientos” culturales y musicales en Santiago y en provincias, señalando cualitativamente el inicio de la vida musical urbana y pública del piano en Chile. Ambos, conocidos y aplaudidos en Europa y en Estados Unidos de Norteamérica por la brillantez de sus interpretaciones, inscribieron sus nombres en la historia del circuito pianístico profesional, siendo aclamados por la excelencia de sus presentaciones

4 Pereira, 1957: 112

junto con Chopin, Liszt, Czerny, Thalberg, Kalkbrenner, Fumagalli y otros.

Todo esto acontecía en un período histórico-estético como el del Romanticismo, que había encontrado en el piano el medio timbrístico por excelencia que facilitaba la subjetividad, la emocionalidad, la individualidad, sus circunstancias y los ideales estéticos obtenibles gracias al dúctil y versátil teclado, el ingenioso y eficiente mecanismo interno y su graduable potencia sonora, verificable en la gran cantidad de composiciones y obras pianísticas producidas en ese periodo.

Herz y Gottschalk llegaron a este lejano país obteniendo éxitos estrepitosos, atrayendo y cautivando a quienes asistían a los conciertos donde actuaron, contribuyendo así a la incipiente formación de otro público, el de la música de cámara (menos espectacular que la lírica), contagiado por el nuevo repertorio y por el *virtuosismo* de ambos intérpretes que exhibían una técnica desconocida para el medio local. Con sus conciertos excepcionales y contando con pianos de gran factura y calidad, como se dijo anteriormente, los pianistas visitantes no solo agudizaron la percepción y sensibilidad de los escuchas sino que además despertaron vocaciones y creatividad. Comentarios de musicólogos relatan que el periodo de mayor productividad de composiciones musicales femeninas en Chile inició luego de la permanencia

de Herz en el país.

Durante su estadía, Gottschalk tuvo la oportunidad de escuchar al pianista chileno de treintaitres años Federico Guzmán, quedando impactado por su talento como intérprete y como compositor. Por su cercanía e interés, Gottschalk aconsejó a Guzmán viajar a París con el fin de ampliar sus experiencias musicales y perfeccionarse, sugeriendo que Guzmán acogió con gran provecho para su futuro profesional y personal. Gottschalk también escuchó e hizo clases a otros talentos que fue descubriendo entre jóvenes estudiantes y pianistas en provincias, durante sus giras por el país

La recomendación de viajar a Francia corresponde contextualmente a las vicisitudes del movimiento intelectual que venía gestándose en Santiago ya en 1842, con repercusión en otros lenguajes artísticos y otras esferas del conocimiento:

En ese período la influencia del romanticismo europeo penetró profundamente en la alta sociedad chilena, sobre todo por parte de los jóvenes quienes no dudaron en realizar venturosos viajes a París –tantas veces de polizontes– para empaparse de la nueva cultura⁵.

Como se dijo, gran impacto público produjeron los

5 Salazar y Pinto 2002: 126

conciertos, las giras y las clases privadas y magistrales de Herz y Gottschalk, además de las iniciativas que cada uno en su momento emprendió: novedosas eran las improvisaciones sobre canciones populares y folclóricas, pero también cuestionable la selección de obras y sus *criterios estéticos* para la rigurosa academia, que no siempre supo apreciar el repertorio propuesto en sus conciertos y que ofrecía como “regalos” allí donde actuaban⁶.

Singular resulta la elección y la abultada masa orquestal del concierto de despedida en Santiago en honor a Henri Herz, donde se interpretó una “Marcha Patriótica a Chile” de su autoría. A imitación de sensoriales y apasionados compositores de la época, como Héctor Berlioz en Francia, y persiguiendo volúmenes *decibélicos* inusitados que anticipaban la futura tecnología de amplificación estereofónica, la obra fue escrita para un insólito orgánico compuesto por ocho pianos, doble orquesta, una banda militar⁷ y –lo infiero por el tipo de reseña– un coro, anticipando también, en mi opinión, la obra del futuro e innovador compositor norteamericano del siglo XX, Charles Ives.

Gottschalk hizo lo mismo en su concierto de despedida años después, convocando y contratando a músicos aficionados y profesionales de la capital que interpretaron su obra, al igual que la de Herz, muy en la línea

6 Pereira 1949: 69

7 Pereira 1957: 113

del espectacular Romanticismo nacionalista: “Solemne Marcha Triunfal a Chile”.

En síntesis: la dispersión de pianos de gran factura a lo largo del país desde Iquique al sur, los conciertos⁸, las giras de los mencionados intérpretes, los variados repertorios y la llegada y permanencia en el país de buenos y creativos músicos extranjeros como maestros estimuló el estudio sistemático de la música en el piano, acercó a aficionadas y aficionados a cultivar la música e incitó a las nuevas generaciones a emular dichas figuras que los atrajeron: de no haber existido esos excelentes pianos, habrían sido imposibles estos complejos acontecimientos.

Es oportuno mencionar que, en la época de las giras de Herz y Gottschalk en Chile, los pianos de cola (de concierto) contaban ya con dos pedales: *una corda* y *forte*⁹, los que, junto con el timbre y la dinámica regulados también por el *tocco* (*toucher* en francés) del pianista, contribuían técnica, mecánica y estructuralmente a enriquecer la calidad sonora del instrumento y de los repertorios programados.

8 Si bien el gran musicólogo Pereira no menciona en su *Historia de la Música en Chile* de 1957 la gira concertística de Herz, que también se exhibió en Iquique, Marcelo González Borie, conservador de pianos en su documento inédito “El piano en Iquique” (octubre de 2002) menciona: “la omisión podría deberse a que la ciudad de Iquique fue recién anexada a Chile con la Guerra del Pacífico en 1879”

9 Vandervellen 1994: 46

La industria y los pianos.

El enunciado: “la industria de la música” a secas me provoca conceptualmente muchas dudas por la reverberación y significado lucrativo y desechable que evoca. Creo que “la música” *no se produce en fábricas ni en industrias*: la música, en mi opinión, como lenguaje expresivo, es creatividad, intelecto y obra, abstracción humana. En síntesis y simbólicamente: música debería ser pensamiento, idea, poética y sentir sonoro de autor o compositor conocido (músicas de tradición escrita) o de autor colectivo (músicas de tradición oral). Sin embargo comprendo y acepto el concepto de *industria* en el plano de la política económico-musical moderna cuando va referida a la producción de cosas u objetos *relacionados con las músicas* (la sociedad de mercado ha *cosificado* la existencia) tales como soportes o medios para “hacer sonar” e interpretar las músicas (instrumentos, el piano entre ellos etc.), para repetir, reproducir o escuchar músicas grabadas (radios, discos, *personal stereo*, celulares, etc.), para escribir, leer o decodificar músicas (papel pautado, partes, partituras), para registrar, para amplificar, etc., pero no para *pensar, sentir y crear músicas*.

En ese marco observamos como creció y aumentó en Europa y Estados Unidos la producción de pianos, que inició de forma artesanal e individual en manos de pocos pero excelentes y seleccionados carpinteros, lutieres

y ebanistas que los construían en sus talleres o *botteghe* pasando luego por pequeñas fábricas familiares, llegándose a elaborar masivamente, desde mediados del siglo XIX, robustos y perfeccionados pianos en grandes industrias de Europa y Norteamérica y que pudieron ser adquiridos e importados también en Chile. La política liberal del emprendimiento, importación y exportación de productos se relacionaba ya en esa centuria con el arte de la interpretación y creación musical de todo género: de arte, popular, folclórica y de consumo.

Henri Herz, además de eximio concertista y buen compositor, era constructor de pianos; tanto su viaje como la permanencia en nuestro país fue estimulante para su indudable talento pianístico, pero además fue conveniente para su rol de empresario y la promoción de sus instrumentos que vendió en Chile por medio de casas comerciales locales, ejemplares que hemos catatado en nuestra investigación. El más antiguo modelo vertical Herz se encuentra en la colección de pianos del Museo Regional de Rancagua. El pianista Gottschalk, en cambio, aun no siendo fabricante, promovía los pianos norteamericanos de marca Chickering, de la que también hemos encontrado un magnífico y bello modelo en Chile¹⁰, admirado por el equipo de investigación y descrito

10 Piano que nos fue señalado en 1998 por el entonces rector de la Universidad de La Serena, Jaime Pozo, quien había quedado muy impresionado por su factura y sonido durante una visita que hizo al Museo de HUILQUILEMU, donde el piano se conserva hasta

por la Dra. Vandervellen.

Lo más destacable es que pianistas legendarios como el polaco Frederic Chopin y el húngaro Franz Liszt también habrían sido *promotores* de los lujosos pianos de la industria francesa, siendo Liszt el pianista de la fábrica Erard y Chopin representante exclusivo de Pleyel; de ambas marcas también hemos encontrado pianos en Chile, como se ha dicho.

En la *Historia del piano* de Ghislaine Juramie, encontramos una página impactante: en 1792, ambos famosos constructores de pianos –Erard y Pleyel– fueron amenazados, pues “sonó la alarma de todos los partisanos del régimen real: [...] todas las profesiones artísticas, todas las tendencias estéticas fueron sospechosas para la Revolución”¹¹. Erard, protegido y admirado por los reyes Luis XVI y María Antonieta debido a sus muy buenos instrumentos, fue amenazado con la guillotina. También Pleyel fue condenado a muerte. Erard y Pleyel huyeron a Gran Bretaña –este último acogido por su maestro Joseph Haydn– y se salvaron. Posteriormente, pasado el peligro, ambos regresaron a París, donde continuaron con su contribución a la construcción y perfeccionamiento de sus excelentes y hermosos pianos, algunos de los cuales conservamos hasta ahora en Chile.

hoy.

11 Juramie 1940: 112

¿Prodigioso, talentoso?

Los adjetivos enunciados en el subtítulo son algunos de los epítetos que maestros, docentes, colegas, estudiantes de música, crítica especializada, biógrafos, coetáneos, compañeros de estudio, interlocutores culturales válidos y público en general han expresado a propósito de destacados solistas en un determinado instrumento —piano, violín, etc.— que han sobresalido desde la primera infancia en la interpretación instrumental y que, al continuar con la práctica y el conocimiento de la música, ingresaron al circuito de las empresas especializadas, llegando a conocerse como virtuosos del concierto mundial e internacional. A continuación, presento una intervención que agradezco al profesor Sergio Candia Hidalgo, con el fin de complementar y reforzar las ideas en torno a los pianistas y su profesión en Chile.

Desde la psicología

La idea del “talento virtuoso” y del “genio”, en este caso aplicados al intérprete musical, implica considerar tanto un condicionamiento y contexto cultural —o si se quiere, una cierta “genética cultural”, como plantea J. P. Changeux¹²— como la expresión “fenotípico-conductual” de cierta determinación genética. Sin duda alguna (y la amplia evidencia histórica así lo demuestra), el talento genial existe, puede encarnar en casi cualquier

actividad o disciplina humana y está muy probablemente vinculado a una diversidad de inteligencias¹³. La concepción más clásica o habitual del talento o el genio lo identifica con la imagen del prodigio, es decir, de aquel individuo que muestra condiciones creativas o de logros excepcionales desde muy temprana edad. Quizás esta visión más común haya encubierto, hasta cierto punto, la importancia de otros factores relacionados con el contexto histórico, cultural y familiar en el cual se desarrolla la individualidad y personalidad del genio, sea en el ámbito artístico, científico, deportivo, político o cualquier otro. Pareciera que los padres y los frecuentemente pocos maestros de estos genios o talentos de excepción deben ser considerados como un factor co-determinante y condición *sine qua non* para que estas personalidades de excepción cristalicen y mantengan su comportamiento genial durante toda su vida.

Esto puede llevarnos a la hipótesis de que la carga genética se expresa efectivamente solo en aquellos casos en que ocurre una interacción sostenida con un “nicho socio-cultural-afectivo” que posibilite el despliegue del potencial creativo en grado excepcional, dando por resultado comportamientos, expresiones y obras geniales. Esta idea encuentra evidencias en los postulados de Howard Gardner y muchos otros estudios científicos del comportamiento creativo de alto nivel y también coinci-

12 Changeux 1997

13 Gardner 1995

de con la teoría de Maturana y Varela de la interacción del individuo en un determinado “nicho”, lo que hace posible su desarrollo y proyección vital y conservación de su “adaptación” al medio o entorno. Orientándonos hacia esta perspectiva, podemos preguntarnos ¿qué grados de influencia pudo haber tenido en la activación de la “herencia” de un Claudio Arrau, la amorosa atención y ejecuciones musicales de su madre y, en Alemania, las enseñanzas de su maestro Krause (el que a su vez fue discípulo de Liszt)?, o ¿qué “estrella de la fortuna” tocó al niño Leonardo Da Vinci para ser tomado como aprendiz por esos genios pintores y escultores florentinos que confluieron en una época y lugar particularmente prolífico de la historia y la cultura italiana del Humanismo? y ¿qué hay del ambiente cultural-musical que rodeó por varias generaciones (¡casi dos siglos!) a la familia Bach?

Tiendo a creer en la fuerte determinación de los genes, pero no en el “virtuoso nato”. La suerte de los genios no parece deberse solo a sus genes sino también a sus circunstancias históricas, espaciales y a otros seres humanos que han sido parte de esa coincidencia o “sincronía virtuosa” entre el sujeto, sus interacciones personales y culturales y sus obras¹⁴.

14 Agradezco estas reflexiones al profesor Sergio Candia Hidalgo, quien es Profesor Titular en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, director del Estudio MusicAntigua y docente en las cátedras de Flauta dulce, Música de Cámara y Taller de Música Antigua. Es psicólogo e intérprete musical, con estudios de postgrado en Alemania e Italia en Interpretación

Creatividad

Relacionando lo expresado en el apartado anterior, quiero aludir además a la creatividad como actitud que debería estar muy acentuada en el perfil de un músico, compositor, autor o intérprete. En la década de los setenta en Estados Unidos, el estudio biográfico de artistas y científicos de ambos géneros permitió caracterizar psicológica, social y afectivamente la personalidad de dichos profesionales, llegándose a comprender y definir, gracias al trabajo de tres importantes teóricos¹⁵, el concepto de creatividad. Por su parte, el psicólogo norteamericano Joy P. Guilford postula la creatividad como factor intelectual, relacionándolo con el *pensamiento divergente* que se nutre de lo imaginativo y lo intuitivo y es capaz de entregar varias y diversificadas respuestas a una pregunta, respuestas inusuales, soluciones nuevas y no convencionales, en contraste con el *pensamiento convergente*, lógico, lineal, consueto, que sigue un orden racional. Ambos pensamientos no son excluyentes, y ambos generan acciones creativas.

En ese marco destaco además el mismo interés biográfico y metodológico de la musicología moderna, que considera importante integrar al estudio de obras y de músicos la relación contextual general y, en particular,

musical históricamente informada.

15 Curtis, Demos y Torrance 1976

del entorno familiar de los sujetos (compositores, intérpretes). Creatividad y marco familiar serán factores que consideraré al momento de esbozar las semblanzas de importantes pianistas chilenos, que presento a continuación.

El pianista

Antes de presentar a los cuatro intérpretes chilenos que he seleccionado como los más representativos del pianismo nacional con proyección internacional, deseo relacionar el significado de nuestro interés por investigar este instrumento en Chile, al contar con la potente figura de un pianista que el azar quiso que naciera en nuestro país. Hablo del prodigioso y extraordinario músico que cumplió con dos profecías: la primera, difundida por la revista *Zig Zag* (17 de noviembre de 1914), del cónsul de Chile que presencié el entusiasta aplauso del público alemán –músicos y críticos– al niño Claudio Arrau, entonces de once años, dando su primer examen público con un concierto para piano y orquesta en el Conservatorio Stern de Berlín (la revista no especificó de cuál autor y concierto se trataba); la noticia se cerraba con palabras del cónsul: “Este pequeño compatriota hace acá y hará en el mundo entero, la mejor propaganda de nuestro país”¹⁶. La segunda profecía es del maestro Martin Krause en Berlín, comunicada dos meses antes de su fallecimiento

16 Merino 1984: 8

en 1918: “Para Claudio nada es imposible, aprende en horas aquello para lo cual, otros necesitan años”, concluyendo: “llevará por el mundo con el más alto brillo, el nombre de Chile”¹⁷.

No se equivocaron ni el cónsul ni el maestro Krause: Arrau ha sido uno de nuestros máximos embajadores entre las mentes civilizadas, que lo han admirado como tal en el mundo entero.

Los cuatro pianistas mayores

He seleccionado cuatro pianistas chilenos –Federico Guzmán, Alberto García Guerrero, Rosita Renard y Claudio Arrau– que, en mi opinión, ameritan el calificativo de *mayores*, siendo además dos de ellos, García Guerrero en Canadá y Renard en Chile, importantes maestros que formaron a gran número de músicos-pianistas. Las cuatro figuras indican y representan la presencia de profesionales que trabajaron y dedicaron su vida al estudio, docencia e interpretación de música en piano, incorporándose desde el siglo XIX a la carrera pianística y entregando cultura, enriqueciendo cognitivamente el intelecto y el goce estético de compatriotas de todas las edades que acudieron a escucharlos en Santiago y en provincias. Lo mismo ocurrió fuera de Chile: con mayor o menor frecuencia, los cuatro representaron a nuestra nación con nivel de excelencia también internacionalmente, si bien provenían de

17 Merino 1984: 9

un país aislado geográficamente, subdesarrollado económicamente y casi desconocido para el mundo del circuito pianístico occidental

Los pianistas *mayores* Federico Guzmán Frías (1827-1885), Alberto [García] Guerrero (1886-1959), Rosita Renard Artigas (1894-1949) y Claudio Arrau León (1903-1991) obtuvieron en su tiempo elogios de sus pares, de la crítica especializada y del público por sus personales y excelentes interpretaciones de música de tradición escrita para piano en teatros y escenarios de exigencia y prestigio en Chile, Latinoamérica, Estados Unidos de Norteamérica, Canadá, países europeos y, en el caso de Arrau, en el mundo entero. Deseamos señalar y acompañar simbólicamente a los cuatro mencionados maestros-músicos con el joven pianista Alfredo Perl (Santiago 1965), quien se ha destacado en las últimas décadas como el más importante pianista de la nueva generación del siglo XXI y de quien hemos encontrado importantes ediciones con sus interpretaciones en los grandes centros de distribución discográfica de Bélgica, Alemania e Italia.

Los cuatro intérpretes históricos cubren, metafóricamente, un arco temporal de ciento cincuenta años y conforman, junto con otros profesionales, una constelación de pianistas –más de un centenar y medio– que ejercieron y continúan ejerciendo su compromiso musi-

cal, cultural, estético, ético y afectivo con la carrera de pianistas o bien se desempeñan como docentes en diferentes niveles de la educación superior (licenciaturas, pedagogías), contribuyendo al progreso de la vida musical y cultural de Chile¹⁸.

Las trayectorias de los cuatro grandes intérpretes fueron asimétricas en relación con la vida musical chilena: Renard y Arrau fueron conocidos y admirados en el país desde su primera infancia como niños músicos excepcionalmente talentosos, mientras que la trascendencia y los éxitos de Federico Guzmán como compositor y pianista y de Alberto García Guerrero fue muy poco conocida en Chile¹⁹. En opinión del musicólogo Víctor Rondón, “por la cuantía y calidad de su obra, Guzmán puede ser considerado merecidamente como el fundador de la tradición pianística chilena, que durante décadas lo ignoró”²⁰. Lo mismo sucedió con el pianista, compositor y músico Alberto García Guerrero quien, por varios motivos, dejó el país tempranamente y no regresó, resultando para las generaciones del siglo XX una figura casi desconocida.

18 Dedico este artículo con gran reconocimiento y cariño a mis dos maestras iniciales de música en el piano: Sara Las Heras de Alegría y Arabella Plaza Mesa en Chile y a mi maestro italiano en Milán, Carlo Vidusso.

19 Interesantísimo el aporte de la pianista Bárbara Perelman (Fondart 1999-enero 2000, Ed. Escuela Moderna de Música) quien investigó y grabó parte de la obra para piano de Federico Guzmán.

20 Rondón 2000

Música y familia

Los cuatro pianistas tenían un piano en sus casas familiares y tres de ellos, Guzmán, García Guerrero y Arrau, tuvieron la posibilidad de contar desde su primera infancia con una madre, un padre u otro familiar que practicaba música. En el caso de Rosita Renard, en su familia no se practicaba música, pero su madre supo captar el “buen oído” de su hija y desde muy pequeña siempre supervisó sus estudios musicales²¹.

Pareciera que ha sido la madre quien principalmente ha detectado –y no solamente en Chile²²– las especiales aptitudes musicales de sus hijos o hijas, facilitándoles el acceso a un determinado instrumento (el piano u otro) y aproximándolos a un maestro, incluso llegando a ser ellas mismas quienes dieron las primeras lecciones a sus talentosos hijos y a *temprana edad*, otro factor determinante para el desarrollo futuro de los potenciales intérpretes.

21 Anecdóticamente, es oportuno mencionar que tres de los pianistas mayores nacieron bajo el mismo signo del zodiaco: Alberto y Claudio el 6 y Rosita el 8 de febrero y, adicionalmente, un dato funesto: Federico Guzmán y Rosita Renard fallecieron prematuramente: Federico a los cincuenta y ocho años y Rosita a los cincuenta y cinco años, cuando ambos se encontraban en la plenitud de sus capacidades y en medio a sus exitosas carreras pianísticas.

22 Por ejemplo, los talentosos pianistas Glenn Gould, Marta Argerich, Daniel Barenboim y Danill Trifonov iniciaron tempranamente sus estudios con sus madres; también sirven de ejemplo Arkadi Volodos, hijo de cantantes y Yuja Wang, hija de bailarina clásica y padre percusionista, entre otros.

Federico Guzmán

Sería la familia, la que constituiría el entorno adecuado para la formación y el quehacer del compositor decimonónico y pianista más importante del país: Federico Guzmán, el único del siglo XIX que tuviera una proyección más allá de los confines de Chile, en Argentina, Uruguay, Perú y Brasil en Latinoamérica, en los Estados Unidos, además de Portugal, España, Inglaterra y Francia²³.

La cita del Dr. Luis Merino permite vislumbrar sintéticamente parte del perfil profesional de Federico Guzmán, que sin lugar a dudas –junto con la opinión del musicólogo Víctor Rondón anteriormente reportada– confirma aquello que se ha ido conociendo en estos últimos años: Federico Guzmán inauguró la actividad musical urbana como concertista chileno en el siglo XIX, sin embargo, es oportuno y justo ampliar su currículum, pues con su talento, creatividad e inquietudes intelectuales, artísticas y socioculturales, anticipó el modernísimo rol que vino a instalarse posteriormente en pleno siglo XX cual gestor cultural, organizador de conciertos y activo difusor musical que hizo circular contenidos desconocidos –de compositores extranjeros y sus mismas composiciones–

23 Merino 1993: 9.

comunicándolos en sus conciertos en los diversos centros donde actuaba.

La tradición musical de la familia Guzmán tuvo como figura central a Fernando Guzmán, abuelo de Federico, músico mendocino afincado en Chile con su familia en 1822, quien fuera “un apreciado profesor de música y el primer maestro de técnica pianística llegado a Chile”, según lo afirma José Zapiola en sus memorias²⁴. Guzmán educó musicalmente a seis de sus siete hijos, siendo el segundo, Eustaquio, quien de adulto entregó los conocimientos musicales básicos a su propio hijo, Federico, el futuro gran pianista.

Federico Guzmán nació en Chile y demostró inquietudes y habilidades musicales desde pequeño. A los veinticinco años había ya iniciado su profesión como intérprete en piano y como maestro. En su etapa juvenil dio conciertos en Chile y en Perú con mucho éxito de público. Eugenio Pereira Salas afirma: “La época del bel canto tan brillantemente encarnada por doña Isidora Zegers en la alta sociedad, dio paso a una nueva era, a la época del piano, representada por Federico Guzmán”²⁵.

Efectivamente Guzmán, siguiendo el consejo de Gotschalk, viajó a París a sus treinta y tres años, per-

maneciendo allí entre 1867 y 1869 junto con su esposa, Margarita Vache, quien era también una excelente pianista. Este viaje a Francia tuvo grandes repercusiones en su formación, pues continuó estudios formales de música en piano, armonía y composición y además ejerció como celebrado y admirado pianista, obteniendo elogiosas críticas.

En la *Historia de la Música en Chile* de Eugenio Pereira Salas encontramos páginas con detalles de la carrera de Federico Guzmán en París: Federico tocó en una velada privada, estando presente el famosísimo Henri Herz y otros selectos músicos; fue muy aplaudido y el comentario lo consagró “como uno de los pianistas más completos que hemos escuchado”²⁶. En la *Gaceta de Teatros*, después de un concierto en la Sala Erard, siempre en París, se lee:

Guzmán posee una ejecución extraordinaria. Bajo sus dedos, cuya agilidad es prodigiosa, el piano adquiere una sorprendente sonoridad. En los murmullos Eólicos ha obtenido un verdadero éxito de admiración por sus trinos comenzando ‘dolce’ y conducido por un reforzando al ‘forte fortissimo’ más sorprendente. Guzmán figura hoy en la primera línea de la numerosa pléyade de los pianistas²⁷.

24 Zapiola 1945: 92. Es importante señalar que Federico Guzmán fue contemporáneo de Chopin (1810-1842); gracias a su estadía en Europa tuvo acceso a sus composiciones, que hizo circular en sus conciertos en el extranjero y en Chile.

25 Pereira 1957: 129

26 Pereira 1957: 129

27 Pereira 1957: 130

La prensa chilena repitió con legítimo orgullo nacionalista los elogios que críticos europeos brindaban a Guzmán. Destaco algunos términos de la crítica donde se alude al sonido, a la pulsación, al *tocco*, a la dinámica de Guzmán, a su *creatividad sonora* y musical. Guzmán no “toca piano”, decodifica, lee entre los pentagramas, *interpreta* la parte y crea el sonido propio, como hacen los grandes pianistas, instrumentistas y cantantes de calidad.

Más adelante, Pereira Salas destaca el periodo de Guzmán maduro como un momento “de recogimiento europeo” vivido en París, de profundización e interiorización musical del riquísimo contexto musical de la época: “se empapa con el auténtico romanticismo del pianismo de Chopin (su ídolo) y de los Liederes de Schumann que él interpreta en conciertos muy celebrados por la crítica”²⁸. Federico Guzmán compositor nutría sus capacidades musicales con experiencias de alto nivel en un periodo riquísimo en creaciones suyas, donde sus Mazurkas, Polacas, Polonesas y Baladas de reminiscencias chopinianas permiten conocer al romántico chileno “que tiene algo propio que contar en suave y dulce modo”²⁹.

Su carrera la ejerció preferentemente en el extranjero, no solo como pianista y maestro de música en los lugares donde residió, sino además como compositor, llegando

28 Pereira 1957: 375

29 Pereira 1957: 375

a publicar obras suyas para piano en Europa por casas editoras de prestigio. Federico Guzmán fue un viajero empedernido, sus inquietudes de explorar otras culturas y encontrar músicos lo llevaban a desplazarse constantemente dando conciertos, componiendo, ejecutando sus obras e integrando a su familia a las giras: a su esposa Margarita Vache, que era una muy buena pianista, como se dijo; a su cuñada Rosa Vache, cantante y a su cuñado Juan Vache, violinista. Juntos realizaron numerosos conciertos, teniendo a Federico como solista y ensamblando también obras a más partes; fueron conocidos en el circuito de conciertos como la “Familia Guzmán”.

Después de su última gira por Chile y Perú, Guzmán regresó a París, habiendo comenzado a componer “América”, un Poema Sinfónico donde deseaba representar el espíritu de su continente y darlo a conocer en su música³⁰, sueño que fue truncado: la obra quedó inconclusa por su repentino fallecimiento a los cincuenta y ocho años.

Alberto García Guerrero

Nació en La Serena y emigró junto con su familia a Santiago. Su madre, doña Nicolasa Guerrero³¹, destacada pianista aficionada, enseñaba música. Ella junto con

30 Pereira 1957: 376

31 Alberto García Guerrero fue conocido profesionalmente (por su voluntad) como Alberto Guerrero, se presume que en reconocimiento a su madre, por el aporte que hizo a su temprano aprendizaje musical.



Luis Alberto García Guerrero, fotografiado por Allan Sangster, ca. 1937 en Beckwith, J. (2006) *In Search of Alberto Guerrero*, Wilfrid Laurier University Press. p.92

Daniel, su hijo mayor (de siete hijos) a quien había dado clases de música en el piano, guiaron los primeros pasos en la música de Alberto.

La historia de vida del futuro pianista y maestro es difusa y fragmentaria, se tienen pocas noticias biográficas debido a que siendo joven, a los treinta y dos años, García Guerrero aceptó un contrato de trabajo en Canadá en el Hambourg Conservatory y luego en el Royal Conservatory of Music, ambos de Toronto, donde ejerció y continuó trabajando como músico, no regresando más a Chile.

De personalidad inquieta y creativa, lector infatigable, García Guerrero fue un intelectual que no solo desplegó actividad como concertista, sino además lo

hizo como musicólogo, investigador y maestro de música en piano.

Domingo Santa Cruz en sus memorias contextualizó las relaciones familiares de Alberto García Guerrero (a quien admiraba desde sus años de estudiante y con el cual tomó lecciones de música) aludiendo a tres de los siete hermanos: a Daniel, el mayor, excelente pianista autodidacta (además de médico), a Eduardo, magnífico conferencista (abogado) y a Alberto, el menor (que estudió odontología pero luego la abandonó) expresando que “eran personas muy cultas, muy *leídas* y al día, y estaban estrechamente vinculadas al histórico grupo de Los Diez³², verdadero cenáculo precursor de cuanta iniciativa

³² Agrupación de intelectuales, artistas y profesionales: arquitectos, escritores, pintores, escultores (y junto con García Guerrero, otros dos músicos: Alfonso Leng y Acario Cotapos) que

haya existido en Chile a favor del Arte y la Literatura contemporánea”³³.

También el musicólogo Daniel Quiroga dedica un artículo a “Los hermanos García Guerrero”, con datos biográficos y profesionales. Allí se relata que Daniel y Alberto, luego de haber sido iniciados en la música por su madre, continuaron el estudio sin maestros, forjando el propio desarrollo de sus potenciales en forma autodidacta, con profundidad y calidad. Siendo ya mayores, junto con Eduardo fueron compartiendo sus variadas inquietudes intelectuales, artísticas y musicales con otros músicos, escritores y poetas santiaguinos en interesantes veladas privadas donde leían partituras a primera vista, textos de armonía, de orquestación; ejecutando al piano músicas desconocidas para los asistentes (Debussy, Schoenberg, Scriabin) que los hermanos compraban o conseguían en el extranjero, así como también de compositores chilenos, animando la vida cultural capitalina en una suerte de seminario permanente. Alberto llegó a ser, iniciando el siglo XX, “el musicólogo y pianista de mayores méritos que haya existido en nuestro país” en la opinión de Daniel Quiroga, “siendo Santiago una capital donde la vida musical era precaria”³⁴.

entre 1914 y 1924 constituyeron uno de los más interesantes movimientos de intelectuales y artistas chilenos del siglo XX.

33 Santa Cruz 2008: 59.

34 Quiroga 1946: 11

Alberto Guerrero inició su carrera como pianista en Chile, para luego continuar en 1915 una extensa gira de conciertos por Bolivia, Perú, Panamá, Costa Rica y Cuba, terminando en Nueva York, donde obtuvo muchos éxitos. Regresó a Chile y emprendió una gira nacional hasta Punta Arenas, para concluir luego en Santiago en 1918, año en que dejó el país para siempre. Efectivamente, García Guerrero obtuvo un ventajoso contrato como pianista y maestro en Toronto, Canadá, donde pudo ejercer su profesión de pedagogo y concertista en piano con gran aprecio y estimación de la sociedad canadiense, hasta la edad de setenta y tres años.

Como maestro, García Guerrero formó a numerosos músicos y pianistas, entre ellos Glenn Gould³⁵, Malcolm Troup y Murray Schafer –el conocido pedagogo canadiense–, quien le dedicó un *Requiem*: “In memoriam: Alberto Guerrero” (1959). Hace pocos años, viajó a Chile el compositor y alumno de Guerrero, John Beckwith³⁶, canadiense, quien investigó, entrevistó, completó episodios y datos biográficos de su maestro. Concluyó finalmente una primera biografía, la más completa que haya sido publicada.

Domingo Santa Cruz, en las páginas dedicadas a Al-

35 En Katie Hafner 2008: 9, se encuentran dos líneas de García Guerrero que lo perfilan psicológica y pedagógicamente como un gran profesor: “El único secreto para enseñar a Glenn –habría dicho– es dejarlo descubrir las cosas por sí solo” denotando una intuitiva –¿o informada?– corriente constructivista piagetiana y vigotskiana, contemporánea de nuestro maestro y pianista.

36 Beckwith 2006

berto Guerrero, comenta: “Al escribir estos recuerdos, pienso con pena verdadera en la pérdida que para Chile constituyó el alejamiento definitivo del país de tan eminente músico como fue Alberto García Guerrero³⁷. Juan Orrego Salas comenta que el pianista “fue reconocido en Canadá como un profesor de estatura internacional y un concertista de substancial categoría” y, antes de concluir la densa reseña, se lamenta: “¡pareciera que los chilenos han olvidado no sólo las dimensiones de su aporte a la música sino que de su existencia!”³⁸.

Con esta mención a Alberto García Guerrero entre los pianistas mayores de Chile, me hago eco de la tristeza de Domingo Santa Cruz y las ásperas críticas de Juan Orrego-Salas por el injustificado olvido de la sociedad chilena del aporte intelectual, musical, musicológico y pedagógico que Alberto Guerrero entregó a la cultura en Chile y en el extranjero. Lo hago desde su ciudad natal, La Serena, mi ciudad adoptiva³⁹.

Rosita Renard

Rosita Renard Artigas, de padre y abuelos paternos

37 Santa Cruz 2008: 60.

38 Orrego-Salas 2008: 81-82.

39 Con esta investigación acerca de pianos en Chile, he podido descubrir a Federico Guzmán y Alberto García Guerrero, dos músicos de alto nivel que nunca escuché nombrar durante mis estudios iniciales en el Conservatorio de Santiago y luego como profesional.

franco-catalanes y de madre chilena, nació en Santiago. Desde pequeña manifestó su inquietud y curiosidad por el piano de la casa: “Rosita recuerda que con solo cuatro precoces años de edad, se inició como autodidacta y tocaba en el piano familiar aires de *Rigoletto*” contó riendo Daniel de la Vega en junio de 1938, “ella lo decía como si recordara una picardía de chiquilla”⁴⁰. Advirtiendo ese interés y captando las habilidades de su hija, la madre –doña Carmen Artigas– buscó un profesor privado, no mencionado en su biografía.

Luego, la acompañó en el camino del estudio de la música en el Conservatorio Nacional de Santiago, donde Rosita tuvo como profesor a un excelente maestro peruano de música en piano, Roberto Duncker, formado en Alemania. Es importante señalar que la hermana Blanca, cinco años menor de Rosita, también demostró interés por la música en el piano: estudió y reveló excelentes dotes musicales, continuando a lo largo de su vida ejerciendo –con éxito– la profesión de pianista en Estados Unidos.

En 1908, antes de cumplir los quince años, Rosita recibió en ceremonia oficial su Diploma de Estudios Superiores en música. Es importante señalar que a la ceremonia en el Conservatorio Nacional asistió el presidente de la República, Pedro Montt y señora, el ministro de Justicia y Educación y otras personalidades, indican-

40 Claro 1993: 16

do, con su presencia, el valor que las autoridades políticas del país otorgaban desde los inicios del siglo XX a la formación musical institucional.

Una vez diplomada, Rosita obtuvo una beca del presidente Montt en 1910 para perfeccionarse en Alemania, adonde viajó acompañada por su madre. Rosita ingresó al Conservatorio Stern de Berlín, acogida a sus dieciséis años por el prestigioso maestro Martin Krause durante tres años. Krause había sido discípulo de Franz Liszt hasta el fallecimiento del gran maestro húngaro⁴¹. Rosita recibió su Diploma de Honor en 1913 como la mejor alumna del Conservatorio Stern. En esa ocasión, el maestro Krause otorgó un largo texto junto con el certificado, donde se lee su apreciación por el talento y logros de Rosita; finaliza aseverando: “Existe opinión unánime entre los músicos alemanes: Rosita Renard domina victoriosamente toda la técnica, su seguridad es asombrosa, su interpretación es profunda y espiritual, su sonido de una finura tal que solo puede ser comparado con el del gran maestro Emil Sauer. No cabe duda de que Rosita Renard conquistará el mundo como artista” (Berlín, agosto 18 de 1914)⁴².

Luego de complejas vicisitudes familiares con-

41 Es importante hacer notar el alto nivel de la escuela pianística a la que Rosita Renard tuvo acceso, toda vez que Liszt había sido alumno de Czerny, virtuoso pianista, quien a su vez había estudiado con Beethoven.

42 Claro 1993: 33

trastadas por el autoritarismo y el mal carácter de su madre, Rosita logró quebrar la relación, se independizó y comenzó una carrera como concertista en Chile y en el extranjero, siendo valorada ampliamente por sus dotes musicales, técnicas, virtuosísticas y artísticas. En la biografía completa de Samuel Claro se encuentra información pormenorizada y cronológica de su carrera y del repertorio, junto con episodios de su vida familiar, amistades y discípulos.

Samuel Claro transcribió varias críticas de conciertos y recitales de Rosita Renard en Estados Unidos. En el segundo recital en 1914, a sus veintidós años en el Aeolian Hall de Nueva York, Max Smith, renombrado crítico musical del *New York American*, tituló su crítica: “joven pianista chilena electriza con proeza de bravura” y a continuación: “El público musical de esta ciudad no había sido testigo desde hace muchos años, de una exhibición tan asombrosa y conmovedora como la proeza de bravura que dio Rosita Renard en su segundo recital del Aeolian Hall. En realidad desde los días en que Teresa Carreño conquistó al mundo entero, ninguna mujer ha desplegado tal prodigioso virtuosismo como lo hizo esta morena muchacha de 22 años, en su programa de ayer dedicado íntegramente a las obras de trascendental dificultad de Franz Liszt”⁴³.

Selecciono esa crítica entre tantas, porque permite

43 Claro 1993: 55

abrir un paréntesis en Latinoamérica para recordar a una venezolana ilustre, Teresa Carreño (1853-1917)⁴⁴, niña prodigio en su infancia, pianista de gran trascendencia y de enorme talento en la adultez, había iniciado con su padre sus estudios musicales. Su trayectoria en el circuito de los pianistas profesionales fue impactante. Las entusiásticas opiniones de músicos, compositores y críticos dan prueba de sus capacidades; Liszt habría dicho cuando la escuchó: “Pequeña, Dios te ha dado el mejor de los dones, el genio. Trabaja, desarrolla tus talentos, sobre todo continua fiel a ti misma y con el tiempo serás una de nosotros”⁴⁵.

En varios periodos de su vida Rosita Renard realizó giras fuera de Chile y, finalmente, se radicó en el país contratada en Santiago por el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile (1930), asumiendo la labor de maestra, que amerita un comentario especial: ella con su gran capital cultural y musical y su calidad como músico y pianista pudo irradiar y compartir con sus discípulas y discípulos experiencia y conocimientos técnicos, estilísticos, estéticos y culturales. Se convirtió así en una incansable y abnegada maestra formadora de un gran número de jóvenes pianistas⁴⁶, quienes obtu-

44 Miguel Castillo Didier (2010) en su estudio de tres grandes concertistas, reporta una interesante bibliografía de ambas músicas –Carreño y Renard– y de Claudio Arrau.

45 Claro 1993: 58

46 En Claro 1993: 150 se encuentra un listado de cuarenta nombres de discípulos que el autor logró recopilar entre los

vieron una formación académica y musical muy sólida, además de un estilo ético y riguroso en las interacciones maestra-discípulo. Luego llegarían a ser sus ayudantes y, posteriormente, pianistas y maestros de gran prestigio en el medio nacional.

Como profesora del Conservatorio Nacional y como músico, Rosita Renard emprendió la organización de memorables ciclos integrales de Bach transcritos para piano y el “Clave temperado”, volúmenes I y II (1722–1744)⁴⁷, ciclo que repitieron durante tres años consecutivos (1933, 1934, 1935). Luego, entre el 7 de octubre y el 18 de noviembre del mismo año, Rosita organizó siete conciertos con las 32 Sonatas para piano de Ludwig van Beethoven⁴⁸ en el Conservatorio Nacional, interpretadas en esa ocasión por catorce de sus discípulas y discípulos y retransmitidas, días después, por las radios Pacífico, Diario Ilustrado y Pilot “escuchadas en el sur del país y en Argentina”⁴⁹.

Es notable el valor musical, didáctico y cultural que

que figuran Flora Guerra, Herminia Raccagni, Elvira Savi, René Amengual, Inés Santander, Laurencia Contreras y Elena Waiss.

47 Siguiendo el planteamiento fundamentado por J.N. Forkel, el primer biógrafo alemán de J.S. Bach. Ver Forkel 1950: 169. Esta importante obra para “Klavier” o teclado (no precisando si se trata de clavicordio o clavecín) del periodo barroco resulta fundamental para la comprensión de uno de los dogmas de la música en materia de afinación durante siglos: el sistema temperado.

48 La primera Sonata, opus 2 N°1 es de 1795 y fue compuesta por Beethoven a los veinticinco años. La trigésimo segunda, opus 111, la escribió entre 1821 y 1822, a los cincuenta y dos años, cinco años antes de fallecer.

49 Claro 1993: 151

evidencia el enfoque de aprendizaje compartido promovido por Renard –como pedagoga formadora de personas y no sólo de pianistas– desde el momento en que convoca a grupos de estudiantes de música a observarse y a apreciar recíprocamente las propias capacidades interpretativas y las del “otro” y a estudiar, analizar, memorizar, aprender conceptualmente y en comunidad las obras, en contraste con el concepto de competitividad individualista de los unos *contra* los otros, tan en boga en la actual sociedad de mercado.

Impresiona el amplísimo y variado repertorio para piano solo y para piano y orquesta de Rosita, que revela sus grandes capacidades de asimilación y su riguroso método de trabajo aprendido en el medio berlinés, que ella como maestra infundió también en sus alumnos. Flora Guerra, gran pianista y alumna de Rosita, entregó su testimonio acerca de este tema: “Ella nos decía que los alumnos deben aprender muchas obras antes de los 25 años”⁵⁰. El mismo principio lo relata el Dr. Luis Merino a propósito de Claudio Arrau: “Arrau incluye en su repertorio obras de los más variados estilos gracias a su excepcional capacidad de lectura y rapidez de memorización, cualidades estimuladas por el Maestro Martin Krause, quien sustentaba como canon pedagógico el estudio de un amplio y variado repertorio estilístico y la constante revisión de nuevas partituras como hábito

50 Claro 1993: 147

esencial del pianista”⁵¹, tempranamente, habría que agregar.

Contabilizo 19 conciertos para piano y orquesta en el repertorio de Rosita Renard, desde un concierto del compositor chileno René Amengual a los más representativos del repertorio clásico y del romanticismo: Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Grieg, Liszt, Schumann, Saint Saens, Rachmaninov, Richard Strauss y Tchaikowsky. Su repertorio “en dedos” para piano solo también es cuantioso: incluía los 48 Preludios y Fuga del Clave temperado de Bach (Volumen I y II), las 32 Sonatas de Beethoven, los Estudios de Chopin y los Estudios Trascendentales de Liszt, junto con diferentes compositores mayoritariamente románticos y de compositores chilenos⁵².

Rosita volvió a Estados Unidos después de muchos años de ausencia y preparó el último recital en el extranjero que haría en su vida. El 19 de enero de 1949 se presentó en el Carnegie Hall de Nueva York con un memorable recital que incluyó obras de Bach, Mozart, Mendelssohn, Chopin, Ravel y Debussy. Fue tal el entusiasmo del público, que Rosita debió ofrecer otras cinco obras fuera de programa.

Este recital tuvo un epílogo importante: Rosita no había ingresado en el moderno circuito de las grabaciones

51 Merino 1984: 16

52 Claro 1993 297-300

en discos, solo había incursionado en el sector experimental de las grabaciones en rollos para autopianos⁵³. En esta ocasión el doctor Bernardo Mendel, abogado de origen austríaco, mecenas de artistas e impulsor del regreso de Rosita al Carnegie Hall, colocó un micrófono debajo del piano conectado a una muy buena grabadora –sin el conocimiento de Rosita– y logró grabar en vivo su último gran concierto⁵⁴.

De Rosita Renard hay artículos y testimonios significativos de pianistas, músicos y musicólogos chilenos, pero no hay en este libro espacio suficiente para contener toda una vida dedicada a la música en mente, cuerpo y espíritu como hizo la magnífica pianista chilena, que falleció a los cincuenta y cinco años en el momento cumbre de su madurez musical.

Claudio Arrau

La primera profesora de Claudio Arrau León fue su madre, doña Lucrecia, que había estudiado y enseñaba música en piano en Chillán, ciudad natal de Claudio⁵⁵. Ella cuenta que, desde muy pequeño y por su propia

53 En su juventud había participado en grabaciones en rollos para la Aeolian Company, (autopianos del sistema Duo-Art.) Efectivamente, entre el 3 y 12 de abril de 1920 Rosita grabó diecisiete rollos, de los cuales Samuel Claro pudo escuchar algunos en su viaje a Estados Unidos. Ver Claro 1993: 70-71.

54 Esa grabación, gracias al interés del Dr. Mendel, recorrió un interesante trayecto con el fin de perpetuar la única evidencia sonora que se ha podido conservar de la magnífica pianista chilena, descrita en Claro 1993: 289.

55 Merino 2004: 16

iniciativa, el niño permanecía a su lado escuchando y comentando mientras ella ensayaba o hacía clases. Luego, y por requerimientos de él mismo, lo inició en la lectura musical. Dos años después, teniendo entre cinco y siete años, Claudio viajó a Santiago, donde su madre contrató al renombrado músico y profesor italiano de origen triestino Bindo Paoli, quien fuera también maestro de una excelente pianista chilena Amelia Cocq, prematuramente desaparecida.

Habiendo ofrecido el talentoso niño sus primeros conciertos en Chillán y en Santiago –y gracias a un entusiasta y sensible funcionario gubernamental, Antonio Orrego Barros, quien promovió un concierto del niño Arrau en La Moneda– fue escuchado por el presidente Pedro Montt. El mandatario, con los oficios y contactos de Orrego Barros, logró consolidar una adecuada beca otorgada al pianista de ocho años con el apoyo de la Cámara de Senadores y el Ministerio de la Instrucción Pública. Claudio con su madre y sus dos hermanos, Lucrecia y Carlos, viajaron a Berlín en 1911⁵⁶.

En Berlín ocurrió un paréntesis novelesco en la vida musical del prodigioso niño Arrau: al no haber llevado referencias de maestros en Alemania, no tuvo suerte con dos profesores que lo aceptaron como alumno –entre sus ocho y diez años– cuyas clases no interesaron al niño Arrau, es más, fue tanta su decepción que perdió hasta el

56 Merino 1984: 5

interés por el estudio y, junto con su madre, consideraron la posibilidad de regresar a Chile. Fue en ese momento cuando encontraron a Rosita Renard, quien condujo y presentó al niño Arrau a su maestro Krause en 1913, quien quedó deslumbrado ante el potencial artístico de Claudio y lo tomó bajo su tutela inmediatamente, hasta el momento de su muerte en 1918. Lo consideró, desde el primer momento, un excepcional y prodigioso talento, prometiendo a la madre Lucrecia: “Este niño será mi obra maestra”⁵⁷.

De esta forma la cultura pianística y musical chilena se nutrió, coyunturalmente, de una importante escuela de tradición y raíz europea que en el futuro pudo ser transmitida a discípulos, estudiantes y público chileno, por clases sistemáticas y conciertos, tanto por Rosita Renard y sus discípulas como por Claudio Arrau.

A continuación, y debido a la cuantiosa información que existe acerca del músico, el pianista, el intelectual Arrau, me limitaré a citar ciclos con obras integrales que interpretó —de memoria— en Alemania, Austria, México y Chile, que lo perfilan como el músico extraordinario por antonomasia:

-1924: En Chile, a los veintiún años replica en cuatro conciertos los dos volúmenes (48 Preludios y Fuga) del “Clave (bien) temperado” de Juan Sebas-

57 Claro 1993: 27

tián Bach, que ya había presentado en Berlín.

1935-1936: En Berlín, a los treinta y dos años interpreta la obra integral de Juan Sebastián Bach para teclados (excluidas las obras para órgano) en doce conciertos.

1936: En Berlín interpreta todas las obras para piano de Wolfgang Amadeus Mozart en cinco conciertos a los treinta y tres años.

1938: En Ciudad de México presenta las 32 Sonatas para piano de Ludwig van Beethoven y los cinco Conciertos para piano y orquesta en ocho recitales, a sus treinta y cinco años.

A estos ciclos de máxima entrega por la música, Arrau agregó una vasta discografía, dejándonos vestigios de su misión: vivir hasta el último día de su vida en la música y por la música. Falleció el 8 de junio de 1991, a sus ochenta y ocho años, mientras se preparaba para un concierto en Mürzzuschlag, Austria.

Dos pianistas mayores visitados hoy

He pensado recurrir a actualizados retratos hablados de Rosita Renard y de Claudio Arrau como refuerzo vivo y testimonial de ambos artistas, consultando a destacados maestros, pianistas y profesionales chilenos activos, quienes han aceptado compartir generosamente su per-

cepción y conocimiento de ambos intérpretes nacionales. Agradecemos efusivamente su participación a las y los siguientes músicos profesionales: Carlos Araya, Ariadna Colli, Fernando Cortés, Mariana Grisar, María Iris Radrigán, Ruby Reid y Mercedes Veglia.

Rosita Renard y Claudio Arrau: visión colectiva

Rosita Renard y Claudio Arrau nos provocan el orgullo de ser dos pianistas chilenos conocidos mundialmente como celebridades, descendientes directos de la escuela de Franz Liszt. Fueron grandes profesores formadores de pianistas que, a su vez, han dejado una escuela europea del más alto nivel, cuyos representantes llegan hasta nuestros días. Ambos intérpretes son ejemplo de amplitud y versatilidad, al haber cultivado e interpretado todos los estilos y épocas de música solística en el piano y con orquesta. Hay diferencias en la duración y proyección de ambas carreras: Rosita murió prematuramente en un momento clave de su desarrollo; Arrau en cambio, gracias a su larga vida, pudo llegar a la cúspide de su madurez artística. Sin duda ambos fueron músicos excepcionales.

Rosita Renard desde diferentes perspectivas

En el caso de Rosita Renard debe destacarse que su vida musical se desarrolló fundamentalmente como maestra, dedicando once años a la formación de jóvenes

pianistas en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile. Destacados discípulos suyos dan cuenta de ello: Flora Guerra, Herminia Raccagni, Elvira Savi, Elena Waiss, René Amengual, Inés Santander, Juan Lemmann, entre otros. Características relevantes de Rosita: virtuosa del teclado, exquisita sensibilidad y gran calidad de sonido. Personalidad más bien retraída, por lo que se expresaba con mayor comodidad en círculos pequeños. Mi profesora Arabella Plaza siempre comentaba acerca de la generosidad de Rosita Renard en la entrega a sus alumnos de todo lo que sabía, de su profundidad como intérprete y de su mayúscula sabiduría.

Aún con ciertos desaciertos técnicos resulta admirable su finura y extrema velocidad de los pasajes virtuosísticos, cualidad que en muchas ocasiones desplazaba a la musicalidad, aflorando una cierta superficialidad en su discurso musical. No puedo dar testimonio de aquello, solamente refiero comentarios de algunas de sus alumnas. Pareciera que su cualidad principal fue la de preocuparse de su principal fortaleza: la finura de su sonido, especialmente en las interpretaciones de la obra de Mozart, según comentó doña Flora Guerra, una de sus discípulas y mi propia profesora.

No tuve la suerte de alcanzar a escuchar a Rosita Renard directamente. Como músico y pianista solo tengo la referencia de la grabación en vivo de su último recital

en Carnegie Hall, que revela una pianista de una técnica prodigiosa y aguda sensibilidad. Gracias a ese disco y a comentarios de mi profesora Flora Guerra, puedo destacar lo siguiente: Rosita Renard disponía de un dominio técnico sorprendente y una extraordinaria sensibilidad en la emisión del sonido, características que la revelaron desde muy joven como una intérprete de calidad. Luego de una breve pero reconocida trayectoria internacional, en su madurez refinó cada vez más su sonido, especialmente en la obra de Mozart. Prueba de ello consta en algunas de sus partituras personales, que por privilegio heredé de Florita Guerra, que dan evidencia del trato cuidadoso del estilo del compositor: con su puño y letra Rosita señaló el detalle de las articulaciones, ideas musicales y velocidades en la mayoría de las partituras de los Conciertos para piano y orquesta de Mozart.

Como docente, se destaca su extraordinario sentido pedagógico. Con sencillez, honestidad y claridad ella era capaz de despertar el interés de sus alumnos. Tenía gran capacidad de introspección en los diferentes estilos y épocas musicales tanto mental como técnicamente, donde era insuperable y conmovedora a la vez. Las nuevas generaciones de pianistas valoraron su generosa entrega y calidad humana.

Claudio Arrau

Tres características de Claudio Arrau: virtuosidad

del instrumento, profundidad e individualidad en sus interpretaciones y conocimiento acabado de las obras. Es importante destacar la búsqueda constante de nuevos lenguajes, como así mismo una gran inquietud por el conocimiento del arte, más allá de lo musical. Claudio Arrau ha sido sin duda uno de los más grandes genios pianísticos del siglo XX. Integró el grupo de los llamados “últimos maestros en la interpretación del romanticismo europeo” junto con Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz y Rudolf Serkin.

Sobresalía su gran cultura, lo que le permitió mostrar al mundo con convicción cada obra que proyectó en sus múltiples grabaciones. Dentro de su vasto repertorio, considero a Arrau un pianista único en sus interpretaciones y completo en sus cualidades, especialmente en las obras para piano de Beethoven, Liszt y Brahms, puesto que en ellas logra sobrepasar el límite del “pianista que ejecuta la obra de un compositor”, llegando aún más lejos de este concepto, integrando la existencia del compositor y asumiendo, a partir de ese punto, todas las prerrogativas —tanto personales, emocionales como artísticas— y logrando interpretaciones magníficas e inigualables.

Del gran maestro Arrau, indiscutiblemente uno de los más grandes “músicos pianistas” del siglo XX, creo que ya está todo dicho. Basta escuchar sus grabaciones tanto de estudio como las realizadas directamente de sus

recitales, por ejemplo, con los dos Conciertos de Brahms que tocó en Moscú, donde recibió el saludo con “lágrimas en los ojos” de Emil Gilels al finalizar el concierto. Inigualable, tanto por su calidad musical, su extrema perfección en el plano técnico y la incomparable belleza de su sonoridad, que lo han convertido en toda una leyenda en su genialidad musical.

Destaco la capacidad de abordar el vasto repertorio desde su época como estudiante y luego cuando se radicó como profesor en Alemania. Mi profesor Rudy Lehmann, quien fue alumno de Arrau en el Conservatorio Stern de Berlín cuando este ejerció como profesor y recibió clases directas, pudo comprobar su dedicación por el “oficio pianístico y musical”, su respeto por la partitura y su verdadera devoción y compromiso con la docencia. Arrau cimentó en aquellos años una escuela pianística en la que formó alumnos, pero desgraciadamente no fueron muchos. Ya en Nueva York solo ofrecía clases magistrales, puesto que la principal preocupación era su carrera internacional, por lo que su disponibilidad de tiempo era menor. En sus clases magistrales, su principal atención era la de proyectar “música” en el amplio sentido de la palabra. Rudy Lehman también me comentaba que asistió personalmente a los recitales de Arrau en Berlín de toda la obra para teclado de Bach y Mozart, y su impresión fue de algo histórico e inolvidable, por la enorme capacidad musical y la erudición de

su interpretación.

Sería interminable enumerar las múltiples características de Arrau como músico y pianista. Destaco su prodigioso sonido: grande, generoso y de una calidad inigualable, y la universalidad de su repertorio, junto con la profundidad de sus interpretaciones y su característica de ser el último de los grandes pianistas románticos a la vez que el primero de los modernos, con absoluto respeto por la partitura original del compositor.

Arrau dio clases magistrales esporádicas, dio sabios consejos pero sin continuidad debido a su vida entregada a los innumerables conciertos. La incomparable riqueza de sus enseñanzas va desde los conceptos interpretativos a la técnica pianística para materializarlos. Tuvo enorme bondad, generosidad y sincera voluntad de ayudar al alumno sin jamás hacerlo sentir disminuido. La profundidad y vastedad de su cultura humanista iluminó siempre sus enseñanzas interpretativas. Se tienen antecedentes de que Arrau formó en Alemania al menos a un estudiante con bastante éxito y que a punto de concretar su carrera pianística, encontró la muerte. La dimensión docente de Arrau se evidenció en los encuentros que tuvo en Chile, con niños y estudiantes de piano, donde se captó su enorme afectividad e interés por entregar conocimientos musicales a las nuevas generaciones.

Claudio Arrau dio clases y muy buenas clases, pero

no puedo decir que formó pianistas. Llegaron a sus manos jóvenes que ya habían tenido una formación previa y no me cabe la menor duda que les abrió un mundo musical y técnico fabuloso, pero justamente por la imposibilidad de un trabajo continuo en el tiempo, es que también algunas veces fue mal entendido.

Conocí a Claudio a través de Rudy Lehmann y de Rafael de Silva, que fueron sus alumnos: ellos referían que Arrau pensaba que se debía estar 300% seguros antes de presentarse en público, de ahí lo del perfeccionismo como meta. Cuando cumplió ochenta años, dio un recital enorme en el Queen Elizabeth Hall en Londres y yo asistí al concierto. A esa edad no se le escapó ni una nota, su talento que tenía desde su nacimiento. Interpretó Beethoven, Chopin y Debussy: cada uno como si el compositor mismo hubiese estado tocando en la sala; su estilo interpretativo lograba crear de nuevo cada obra en el acto de “tocar” el piano.

Su talento extraordinario como músico e intérprete le permitió abordar diferentes estilos y épocas con maestría y honestidad. Fue el artista del inigualable estudio profundo de la diversidad de las obras de Beethoven para piano, en sus tres épocas. El mejor y más completo intérprete en lo musical y artístico del siglo XX, gracias a su sentido poético y comprensión de las emociones y problemáticas humanas traducidas al lenguaje musical

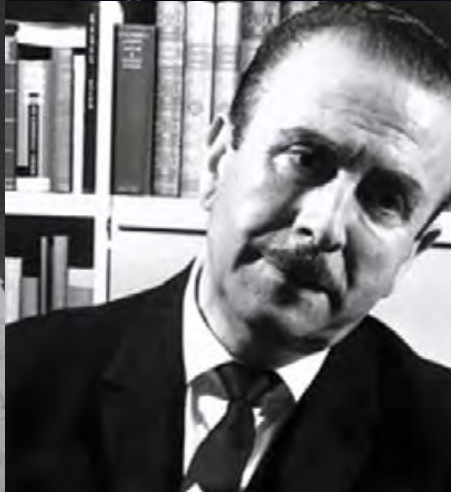
pianístico.

Coda

Personalmente, creo que Claudio Arrau fue, sin retórica, un artista de gran valor como músico, como intelectual y humanista: su capacidad para abordar el estudio y dejar registro discográfico de gran parte del repertorio de obras para piano de los siglos XIX y XX, con profundización histórica, estilística y estética, da vértigo por cantidad y calidad.

Si la población mundial ha sobrepasado los 7700 millones de personas, si las comunicaciones interoceánicas y satelitales han convertido —*macluhanamente*— al mundo en una *aldea global*, donde la individualidad ya no cuenta y lo que importan son las masas que, metafóricamente, corren aborregadas tras las *stars* de la artificial “industria musical de consumo”, desde Chile, asombrosamente y por contraste dialéctico, Arrau comparece solitario en la obscuridad del escenario con un gran foco iluminando desde lo alto la unidad indisoluble de su figura y la del piano, llegando a hacer *desaparecer* el instrumento —como escribió un crítico británico— transformando el espacio en música desde el momento en que inicia su recital, transparentando su condición humana con su sonido, su inteligencia y su sensibilidad. Me parece que Arrau convirtió su vida en una inmanente y magistral hazaña musical.

Variadas fotografías de Claudio Arrau.





Apuntes acerca de la historia del piano (1732-1787)

Giuliana Montanari

Estos apuntes¹, aunque muy sucintos, pueden servir al lector para recordar los acontecimientos más significativos de la historia del piano, desde la muerte de su inventor Bartolomé Cristofori en 1732 hasta el año de construcción del primer piano histórico que se ha encontrado en Chile, el instrumento de mesa de Juan del Mármol de 1787, actualmente exhibido en el Museo Histórico Nacional, situado en la Plaza de Armas de Santiago.

Los apuntes siguen cronológicamente la difusión del piano en los países europeos durante el siglo XVIII: después de Italia, el país de invención, vienen Portugal y España; siguen Alemania y Austria; luego Gran Bretaña, que debería ocupar el primer lugar si se considerara el *renacimiento* del piano en Europa después de más de medio siglo de relativa oscuridad; finalmente Francia. Acompañan a cada párrafo notas bibliográficas para quien desee conocer más a fondo los distintos momentos históricos y las biografías de los constructores. Se encontrarán informaciones más detalladas también en las principales enciclopedias de música y en el clásico volumen de Rosamond Harding².

1 Agradezco a mi hermana Marta Elena Montanari por haber revisado el castellano de este artículo.

2 Se señalan los recursos en línea Grove Music Online y Die Musik in Geschichte und Gegenwart (ver bibliografía) y el libro de Harding 1978. Otros libros interesantes y de agradable lectura relativos a varios aspectos de la historia del piano son Loesser 1990 y 1999.

Cope, Charles West; Domestic Interior with a Mother and Child Seated at a Piano; The Geffrye, Museum of the Home

I. Italia

Con Bartolomé Cristofori trabajó su ayudante Giovanni Ferrini (¿?-1758)³, construyendo instrumentos que se vendían a particulares y a extranjeros. De Ferrini sobrevive una espineta transversal de 1731 (ahora en Pistoia, Museo Rospigliosi, propiedad de Pineschi) y el extraordinario *piano-clavecín* de 1746, un instrumento con dos mecánicas y dos teclados (Colección Tagliavini, Bolonia). Cristofori y Ferrini trabajaron también para las cortes portuguesa y española, que se comentará más adelante.

En Italia, uno que otro constructor de órganos o clavecines siguió construyendo pianos; sin embargo —y por lo menos hasta alrededor de 1780—, se trató de trabajos experimentales y excepcionales. Es relevante mencionar dos ejemplos en particular: Domenico del Mela (1683-1755)⁴, un sacerdote toscano de Galliano del Mugello, autor y constructor de órganos, dio forma en 1739 al que actualmente se cree que fue el primer piano vertical, denominado *en giraffe* (ahora en la Galleria dell'Accademia, Florencia).

Paolo Morellati (1740-1807) de Vicenza⁵, tomando

3 Véanse, con respecto a los instrumentos y la biografía de Giovanni Ferrini: Van Der Meer y Tagliavini 2008: 345-362; Tagliavini 1991: 398-408; Pollens 1991: 77-93; Ferrari y Montanari 1995a: 22-28.

4 Noticias biográficas recientes sobre Domenico del Mela pueden encontrarse en Romagnoli 2006. Este piano vertical ha sido examinado en detalle en Pollens 1992: 22-28.

5 Pueden encontrarse notas biográficas y documentos relativos a Paolo Morellati en Nardi: 395-384 1995 y Latcham 2003: 149-167.

como modelo un piano de Giovanni Ferrini de 1730, de propiedad de Carlo Broschi, el cantor castrato conocido como Farinelli, construyó en 1767, para Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784) —profesor, entre otros ilustres alumnos, de W.A. Mozart— un piano de cola con tanto éxito, que estimuló a varios músicos a componer repertorio dedicado a este instrumento. En 1775 produjo otro piano que, según la descripción escrita por el propio Morellati, tenía cuatro registros que se podían combinar para obtener doce timbres distintos.

Cuando, alrededor de 1775, el piano empezó a establecerse en Italia como posible alternativa al clavecín, fue en parte por mérito de la comunidad inglesa que importó modelos de mesa de tipo *Zumpe* y alimentaron en la nobleza italiana el deseo de tocar el nuevo instrumento. En los años siguientes, varios artesanos italianos comenzaron a construir pianos siguiendo principalmente dos tendencias: la imitación de los modelos ingleses, producidos a veces anónimamente o con falsa etiqueta inglesa, de manera que parecieran importados; y la experimentación con instrumentos declaradamente italianos, enriquecidos en el timbre, ya fuera mediante la combinación con otro instrumento de tecla (clavecín u órgano), ya mediante una multiplicación de los registros⁶.

6 Respecto a esta etapa de la difusión del piano en Italia y limitándose a la Toscana, aunque fenómenos semejantes podrían observarse en otras regiones italianas, véanse Rice 1993: 4-26; Ferrari 1995b: 163-212; y Di Pasquale 1999: 56-79.

II. Portugal y España

La infanta de Portugal María Bárbara (1711-1758), dotada al parecer de gran talento, recibió una excelente educación musical, habiéndose empleado en la corte ya desde 1719 a Domenico Scarlatti (1685-1757) como maestro de capilla y profesor de “claves” de la familia real. Se ha conjeturado que la presencia de Scarlatti puede haber sido determinante para la introducción de pianos en Portugal y más tarde en España. De hecho, en 1732 Lodovico Giustini (1685-1743), músico toscano de Pistoia, dedicó las primeras composiciones para piano —*12 sonate da cimbalò di piano e forte*— a don Antonio de Portugal.

Scarlatti (aparte de una breve ausencia entre 1727 y 1729) acompañó constantemente a María Bárbara, incluso a España cuando se casó en 1729 con el infante Fernando, que reinaría como Fernando VI a partir de 1746. El inventario de los instrumentos de tecla, redactado en la época de la muerte de la Reina de España, registra doce, entre ellos, tres “clavicordios de piano” y dos “clavicordios que antes fueron de piano y ahora son de pluma”⁷ y declara además que dos de los tres pianos, fueron hechos “en Florencia”, es decir, seguramente por Cristofori o por Ferrini; lo mismo se aplica a los otros dos

7 Véanse Van Der Meer 1992: 161-169; y Latcham 2007: 255-282.

instrumentos que “fueron de piano”. Estos últimos eran probablemente instrumentos combinados, del ya citado tipo *piano-clavecín* de Ferrini, en que se había eliminado la mecánica del piano: una indicación de la fragilidad del interés por el nuevo instrumento.

Sin embargo, en España como en Italia, algún que otro artesano siguió experimentando con el piano: es el caso de Francisco Pérez Mirabal (*fl.*1745-73) a quien se atribuyen dos pianos construidos alrededor de 1745 (hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla), que tienen una mecánica muy parecida a la de Cristofori. Mecánicas del mismo tipo se encuentran en algunos ejemplares portugueses del período 1760-1770 de Henrique van Casteel (1722-1790) y de Joaquim José Antunes (1731-1811). Como en Italia, a partir de los años 1770-1775 se importaron a España pianos de mesa ingleses y, por tanto, los constructores españoles, entre otros Juan del Mármol (1737-?)⁸, empezaron a imitar aquellos modelos⁹.

III. Alemania y Austria

La noticia de la invención del piano penetró en Alemania por medio de la traducción alemana del artículo de

Scipione Maffei, hecha por Johann König (1688-1744), que se publicó en 1725 y que probablemente el constructor de órganos Gottfried Silbermann (1683-1753) utilizó para construir modelos con mecánica de tipo Cristofori a partir de 1730. Silbermann luego, sirviéndose de las observaciones críticas de Johann Sebastian Bach, perfeccionó sus instrumentos hasta ganar el favor del propio Bach y, sobre todo, de Federico II de Prusia, que en los años siguientes compró varios pianos de Silbermann¹⁰. Se sabe con certeza que J.S. Bach tocó un piano en 1733, en una serie de conciertos y posteriormente en otros. Ya antes de la mitad del siglo XVIII, varios constructores alemanes y austríacos de órganos o clavecines estaban tratando de construir pianos¹¹.

A menudo eran instrumentos combinados con un clavecín o bien dotados de registros, o sea, de mecanismos que podían modificar la intensidad, la duración o el timbre del sonido. Entre ellos existió en esa época uno de particular interés que, acercando a las cuerdas una lámina de ébano o metal, producía un sonido muy semejante al del clavecín. Esto puede considerarse una indicación de lo difícil que resultó reconocerle al piano

8 Véase el repertorio de constructores de pianos en Clinkscale 1993, a. v..

9 Kenyon De Pascual 1987: 503-514; y Pollens 1995, que en el capítulo “The Iberian pianoforte” (pp. 118-156) examina los ejemplares atribuidos a Pérez Mirabal, van Casteel y Antunes.

10 La traducción alemana del artículo de Maffei se encuentra en Mattheson 1725: 335-342; la historia de los pianos de Silbermann, narrada por Johann Friedrich Agricola (1720-1774), fue publicada en Adlung 1768: 116-117. Véase también Pollens 1995: 157-184.

11 Véanse Badura-Skoda 1988: 37-44; y Jones 1996.

un carácter sonoro independiente del clavecín, tendencia que se manifestó a nivel europeo en general¹².

En Alemania, ya antes de 1750, se desarrolló la forma vertical de piano conocida como *Pyramid*, en relación con los hermanos Christian Ernst (1709-1780) y Christian Gottfried Friederici (1714-1777), pero también con otros constructores anónimos¹³. Puesto que la estructura era fundamentalmente la de un piano de cola con la cola doblada en ángulo recto hacia arriba, el costo relativo era semejante —mientras que hoy el piano vertical es el piano “económico”—. La ventaja principal de los verticales era la escasa superficie horizontal que ocupaban; no poca importancia tenían también el aspecto estético —que permitía una integración más armoniosa con los otros muebles de un salón— y la proyección horizontal del sonido —mientras que el piano de cola proyecta el sonido principalmente hacia arriba—.

A los pianos de cola y verticales se añadieron durante el siglo XVIII los pianos de mesa (Tafelklaviere), con distintas mecánicas sin escape. La historia del piano de mesa alemán es muy difícil de reconstruir, no solo por los pocos ejemplares que han sobrevivido y las escasas noticias que se tienen al respecto, sino también por la enorme variedad tipológica y porque los nombres con

que se designaban tales instrumentos y sus registros eran muy variables. En todo caso, en el territorio alemán se desarrolló una tipología de piano de mesa derivada en parte del clavicordio y en parte del *Pantolon*, que era un salterio grande de percusión, tocado inicialmente a mano con batientes o baquetas, a las que sustituyó posteriormente un teclado. En estos instrumentos se adoptó en muchos casos una mecánica de martillos totalmente distinta de la de Cristofori, denominada *Prellmechanik*, sin escape. En otros, se utilizó una mecánica parecida a la de Cristofori, pero muy simplificada y sin escape, llamada *Stossmechanik*. También se usaron mecánicas en cierta medida intermedias entre estas dos variedades¹⁴.

Alrededor de 1770-1780, el constructor de órganos Johann Andreas Stein (1728-1792) inventó una mecánica con escape para el piano de cola, derivada de la *Prellmechanik*, hoy denominada “mecánica vienesa” pese a que nació en Alemania (Augsburg), probablemente por la importancia y la difusión que tuvo más tarde en Viena. Los pianos de Stein fueron los preferidos de Mozart y, más tarde, del joven Beethoven¹⁵.

En Viena el interés por el piano surgió al parecer re-

12 De los instrumentos combinados trata en detalle el artículo de Latcham 2006: 271-298.

13 Véase Pollens 1995: 184-202, donde se examinan detalladamente tres pianos verticales piramidales.

14 Véase Cole 1998: 144-177.

15 Cole 1998: capítulo 10, “Johann Andreas Stein and the German Grand Piano” (1998: 178-193). En el capítulo siguiente, “Keyboard Instruments in Germany and Austria, 1770-1790: An Overview”, el autor resume las tipologías de pianos de cola y de mesa que existieron en esos países durante esos años (1998: 194-198).

lativamente tarde; la importación de pianos extranjeros comenzó después de 1775 y la construcción de pianos vieneses a partir de 1780. El constructor más importante de los años siguientes fue probablemente Anton Walter (1752-1826), elaborador de una versión personal de la mecánica vienesa que por cierto tiempo alimentó un animado debate en el mundo musical sobre las cualidades y defectos relativos de las mecánicas Stein y Walter¹⁶.

IV. Gran Bretaña

Solo pocos pianos circularon por Londres antes de 1760, pero en los años siguientes, gracias al joven Rey Jorge III y a su esposa la Reina Carlota, a Johann Christian Bach (1735-1782, hijo de Johann Sebastian y maestro de música de la reina) y a Johannes Zumpe (1726-1790, un constructor de instrumentos de tecla alemán quien, luego de haberse instalado en Londres, creó un modelo sencillo, relativamente barato y eficaz de piano de mesa), brotó en Londres un entusiasmo, tan intenso como imprevisto, por el nuevo instrumento¹⁷.

Era este un ejemplar pequeño que podía caber en cualquier cuarto, de línea compacta y esencial, fácilmente transportable, de costo modesto, con una mecánica de tipo *Stossmechanik* (*English single action*) sin escape, liviana y fiable y algunos registros (*forte* o doble *forte*,

laúd) que se activaban manualmente con tiradores; más tarde con rodilleras o pedales¹⁸. Producido por lo menos desde 1766, se difundió rápidamente primero en Gran Bretaña y, a partir de 1775, en toda Europa, y se construía aún en 1815: un éxito que duró más de cuarenta años¹⁹. Muchos constructores fabricaron posteriormente pianos de mesa de tipo *Zumpe* en varios países europeos y en América, aportando cambios e introduciendo nuevos registros, por ejemplo el *una corda* y el *swell*²⁰, pero la mejora más importante sin duda fue la introducción del escape en la mecánica del piano de mesa, hecha por John Geib (1744-1818) en 1786, cuando trabajaba para la fábrica Longman & Broderip.

En 1771, Americus Backers (?-1778) anunció al público de Londres su nuevo modelo de piano de cola con mecánica con escape, una elegante simplificación de la mecánica de Cristofori que pasaría a llamarse *English*

18 En un piano, un registro es un mecanismo que modifica una o más características del sonido, es decir, la intensidad, la duración o el timbre. El registro *forte* levanta todos los apagadores de manera que las cuerdas sigan vibrando (influye principalmente sobre la duración); el doble *forte* es semejante pero está dividido en dos: un tirador levanta los apagadores de las cuerdas bajas, otro los de las cuerdas agudas. El registro *laúd* consiste en una estrecha barra de madera cubierta con piel que, cuando se acciona el tirador correspondiente, se apoya muy cerca de la extremidad de las cuerdas, produciendo una sonoridad parecida a la del *pizzicato* de un instrumento de arco.

19 Véase Cole 1998: 69-95.

20 El registro *una corda* consiste en el movimiento lateral del teclado: los martillos, habiéndose desplazado, percuten solo una de las dos o dos de las tres cuerdas que corresponden a cada tecla. El *swell* se realiza abriendo o cerrando gradualmente la tapa, o por lo menos la parte de la tapa que cubre la tabla de armonía.

16 Maunder 1998: 55-84.

17 Véase Cole 1998: 43-68.

Grand Action (EGA), pero con una sonoridad mucho más intensa que la de los pianos antiguos. El alto costo de fabricación impidió a Backers tener el mismo éxito que estaba teniendo Zumpe con sus modelos de mesa, pero aun así su invento tuvo enorme importancia: la *EGA* fue usada por más de cien años, y, en todo caso, fue la mecánica preferida por los constructores de Gran Bretaña y Francia por lo menos hasta 1820²¹. Entre los constructores de Londres que, después de la muerte de Backers, siguieron produciendo pianos de cola con mecánica inglesa, corresponde nombrar a Robert Stodart (1748-1831) y John Broadwood (1732-1812). Estos pianos de cola podían tener varios registros, pero los más comunes fueron el *una corda* y el *forte*.

V. Francia

La presencia del piano en Francia en los primeros tres cuartos del siglo XVIII está poco documentada. En 1716, Jean Marius (?-1720) presentó a la Academia de las Ciencias un proyecto de *clavecin à maillets* que no despertó suficiente interés y, al parecer, nunca fue construido.

En 1761 un periódico, describiendo los pianos de cola que Johann Heinrich Silbermann (1727-1799) construía en Estrasburgo —según el modelo inventado por su

21 Véase Cole 1998: 114-143.

tío Gottfried—, declaraba que en todo París existían en ese momento cuatro *piano et forte clavecins*: el precio muy elevado de estos instrumentos impedía una mayor difusión. Sin embargo, el pianista y compositor Gottfried Eckart (1735-1809) publicó en 1763 sus *Sonatas* op. 1 para instrumentos de clave, explicando en la introducción que los signos dinámicos de *piano* y de *forte* en la partitura servían para poder tocar la música con un clavecín, con un clavicordio y con un *forte et piano*²².

Como en los otros países europeos, la verdadera colonización del piano se produjo en Francia por medio de la importación de los modelos de mesa ingleses de tipo *Zumpe*, que algunos constructores franceses, como Johann Kilian Mercken (1743-1819) y Balthazar Péronard (fl.1760-1789) en París, empezaron a producir poco después de 1770. Existió también una producción paralela de pianos de mesa con *Prellmechanik* de Adrien de l'Épine (1735-1780), que sin embargo fue considerada inferior, por lo que en Francia se adoptó en general primero la *Stossmechanik*, sin escape, y más tarde la *English Grand Action*²³.

Una indicación de la difusión del piano en Francia alrededor de 1790 se infiere de los inventarios de instrumentos de tecla, confiscados a los nobles durante la

22 Véase Roudier y Di Lenna 2003: 29-33.

23 Véase Le pianoforte en France (1780-1820), Musique-Images-Instruments, *Révue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n° 11, Paris: CNRS Édition 2009.

Revolución Francesa: los listados (por lo demás incompletos) describen 62 instrumentos de plectro (clavecines y espinetas) y 64 pianos²⁴. Entre los constructores que se dedicaron al piano es importante mencionar a Pascal Taskin (1723-1793), que adoptó para su instrumento de cola construido alrededor de 1786 una simple *Stossmechanik*. Sébastien Érard (1752-1831) y su hermano Jean-Baptiste (1750-1826) e Ignace Pleyel (1757-1831), que tan importantes fueron para la historia del piano, comenzaron a producir sus instrumentos respectivamente alrededor de 1790 y de 1805²⁵.

Este artículo fue entregado en 2011 y desde entonces no ha sido puesto al día, porque no se dieron, hasta hace poco tiempo, las condiciones necesarias para publicarlo. Para quién desee conocer las últimas novedades de la historia del piano durante el siglo XVIII, deseo citar Michael Latham, *Towards a new history of the piano*, München-Salzburg, Katzwichler 2019, donde se puede también consultar una bibliografía más reciente.

24 Véase Hess 1953, que además de los inventarios contiene muchas noticias sobre la difusión del piano en Francia en los años que precedieron a la Revolución Francesa.

25 Véase Roudier y Di Lenna 2003: 34-77 respecto de Érard, y Roudier y Di Lenna 2003: 78-107 acerca de Pleyel.

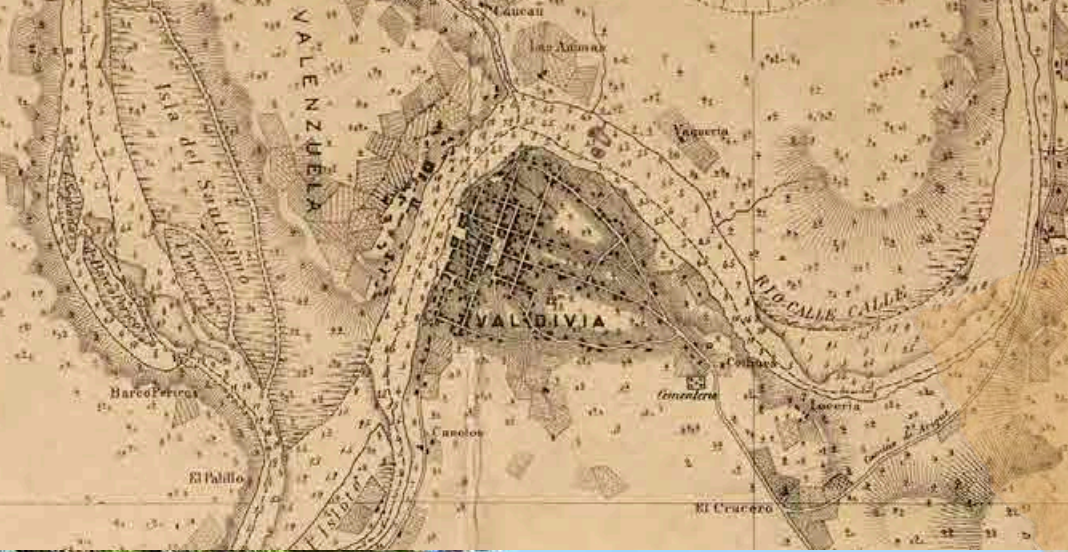
Fotografías de pianos en contexto

1. Juan del Mármol, Sevilla, España, 1787, n° de serie 466, piano de mesa, Museo Histórico Nacional, Santiago.
2. Anónimo, España, 1808, n° de serie 1089, piano de mesa, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes, Talca.
3. De Frey Père et Fils, Paris, Francia, 1824, n° de serie 306, piano de mesa, Museo de Colchagua, Santa Cruz.
4. Broadwood, Londres, Gran Bretaña, 1824, n° de serie 30.309, piano de mesa, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes, Talca.
5. Clementi & Co., Londres, Gran-Bretaña, ca.1820, n° de serie 909, piano vertical (cabinet) Museo de Colchagua, Santa Cruz.
6. Collard & Collard, Londres, Gran-Bretaña, ca. 1835, n° de serie 1.396, piano vertical (cabinet) colección del Museo Regional, Rancagua.
7. Collard & Collard, Londres, Gran-Bretaña, ca.1840, n° de serie 2.658, piano vertical (cabinet) colección del Museo Regional, Rancagua.
8. Hallet, Davis & Co, Boston, USA, ca. 1871, n° de serie 19,183, piano de mesa, Colección privada (Casa Mrska) Santiago.
9. Erard, Paris, Francia, 1858, n° de serie 30.422, piano de cola, Museo Histórico y Antropológico de la Universidad Austral de Chile, Valdivia.
10. Steinway & Sons, Nueva York, USA, 1872, n° de serie 25.250, piano de cola, Club de la República, Iquique.
11. Chickering & Sons, Nueva York, USA, 1885, n° de serie 70.000, piano de cola, Museo de la Villa Cultural Huilquilemu Hernán Correa de la Cerda, Universidad Católica del Maule, Talca.
12. Pleyel, Paris, Francia, ca. 1871, n° de serie 52.104, piano vertical, Colección privada (Casa Mrska), Santiago.
13. Pleyel Paris, Francia, ca. 1870, n° de serie 30.108/1273, piano vertical, colección del Museo Regional, Rancagua.
14. Herz, Paris, Francia, ca. 1874, n° de serie 23.943, piano vertical, Museo San José del Carmen, El Huique.
15. Günther, Bruselas, Bélgica, ca. 1876, n° de serie 4.448, piano vertical, Scuola Italiana "Giuseppe Verdi", Copiapó.

1 Carta de la Ciudad de Valdivia (1868):

2 Casa Anwandter (1860) Museo Histórico y Antropológico de Valdivia (1962), Universidad Austral. Fotografía de L. E. Ibarra, 2022.

3 Carta del Estrecho de Magallanes.



PIANOS EN CONTEXTO





1 *Juan del Mármol, Sevilla, España, 1787. Piano de mesa, Museo Histórico Nacional, Santiago.*







2 *Anónimo, España, 1808. Piano de mesa, Museo O'Higiniano y de Bellas Artes, Talca.*







3 Frey Père et Fils, Paris, Francia, 1824. Piano de mesa, Museo de Colchagua, Santa Cruz.

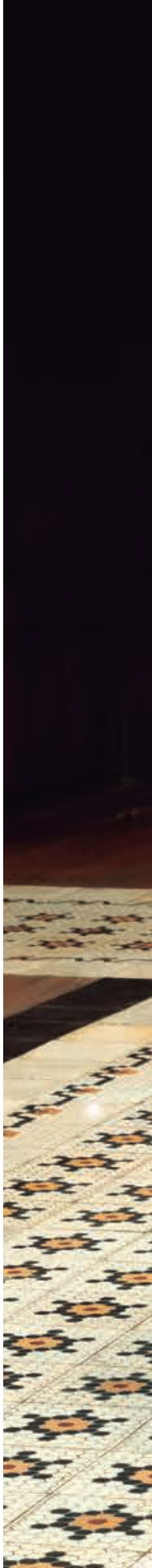
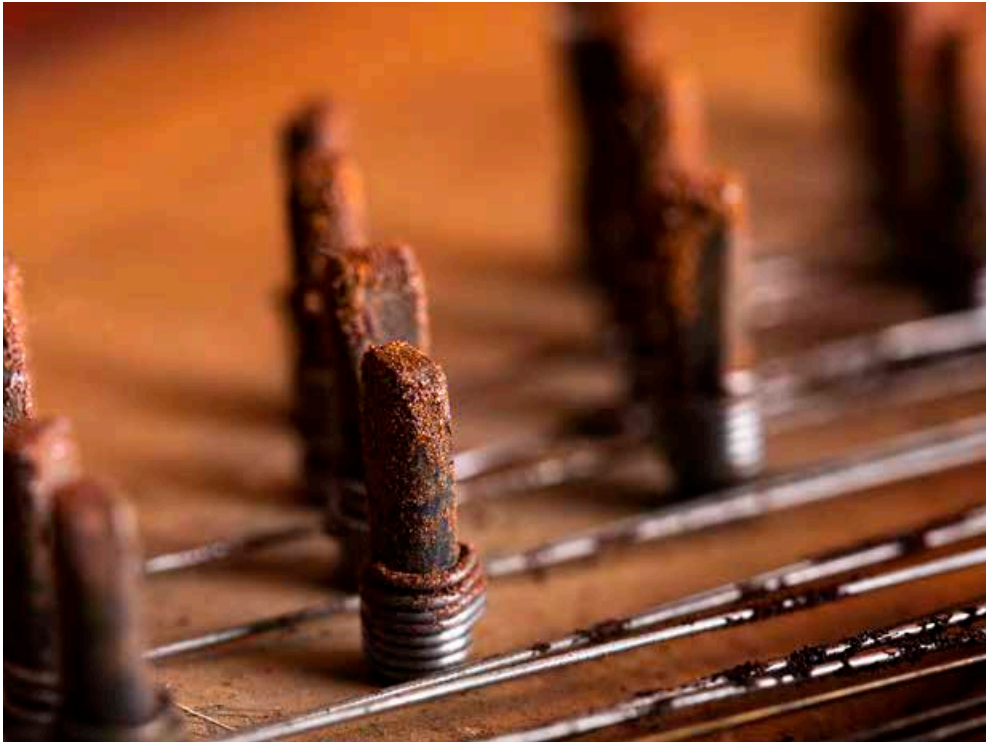






4

Broadwood & Sons, Londres, Inglaterra, 1824. Piano de mesa, Museo de Talca.







5 *Clementi & Co., Londres, Gran Bretaña, 1820. Piano vertical (cabinet), Museo de Colchagua, Santa Cruz.*



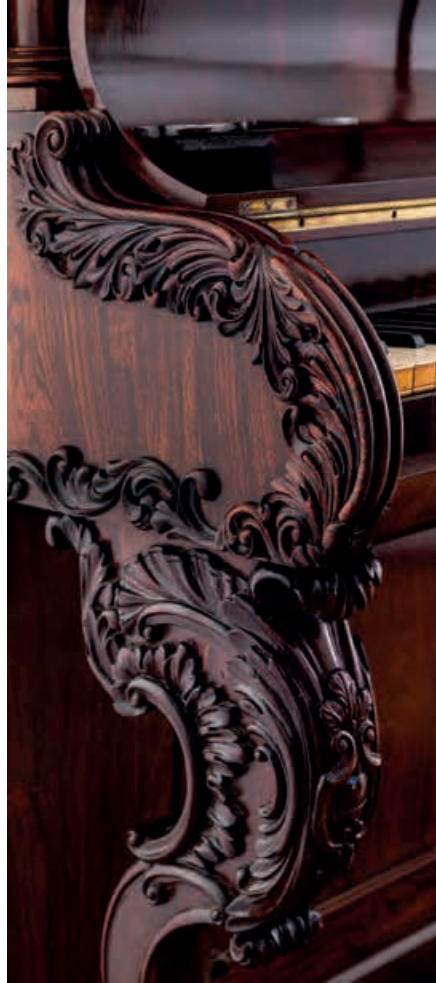




6 *Collard & Collard, Londres, Gran Bretaña, 1835. Piano vertical (cabinet), Museo Regional, Rancagua.*







7 *Collard & Collard, Londres, Gran Bretaña, 1840. Piano vertical (cabinet), Museo Regional, Rancagua.*







8

Hallet, Davis & Co., Boston, U.S.A., 1871. Piano de mesa, Colección privada (Casa Maska), Santiago.





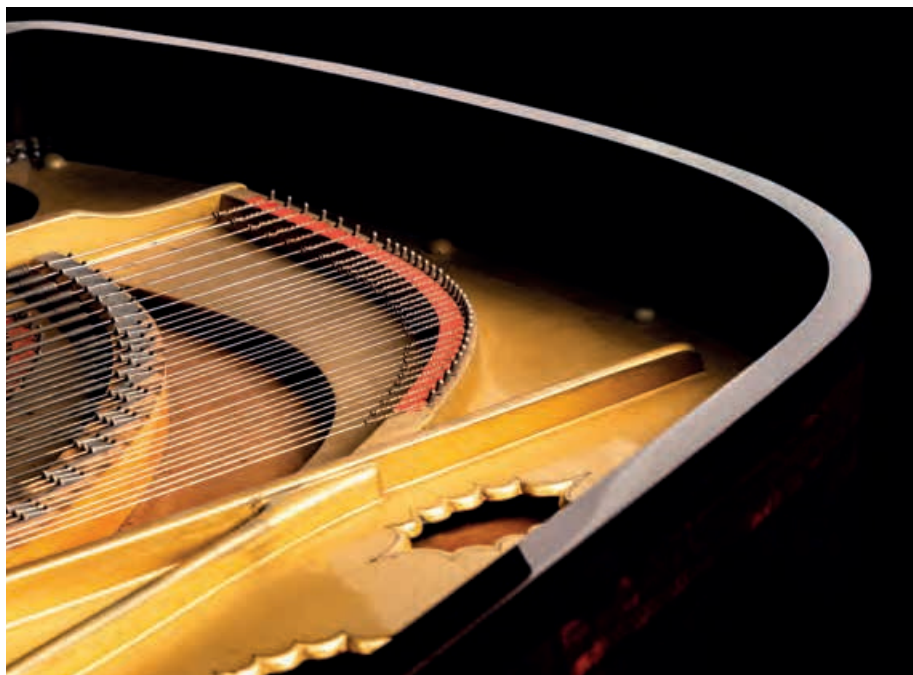


9

Erard, París, Francia, 1858. Piano de cola, Museo Histórico y Antropológico de la Universidad Austral, Valdivia.







10 *Steinway & Sons, N.Y., U.S.A., 1872. Piano de cola, Club de la República, Iquique.*







11

Chickering & Sons, Boston, U.S.A., 1885. Piano de cola, Museo Villa Cultural Huilquilemu Hernán Correa de la Cerda, U. Católica del Maule, Talca.







12 *Pleyel, París, Francia, 1871. Piano vertical, Colección privada (Casa Mrska), Santiago.*





13 *Pleyel, París, France, 1870. Piano Vertical, Museo Regional, Rancagua.*







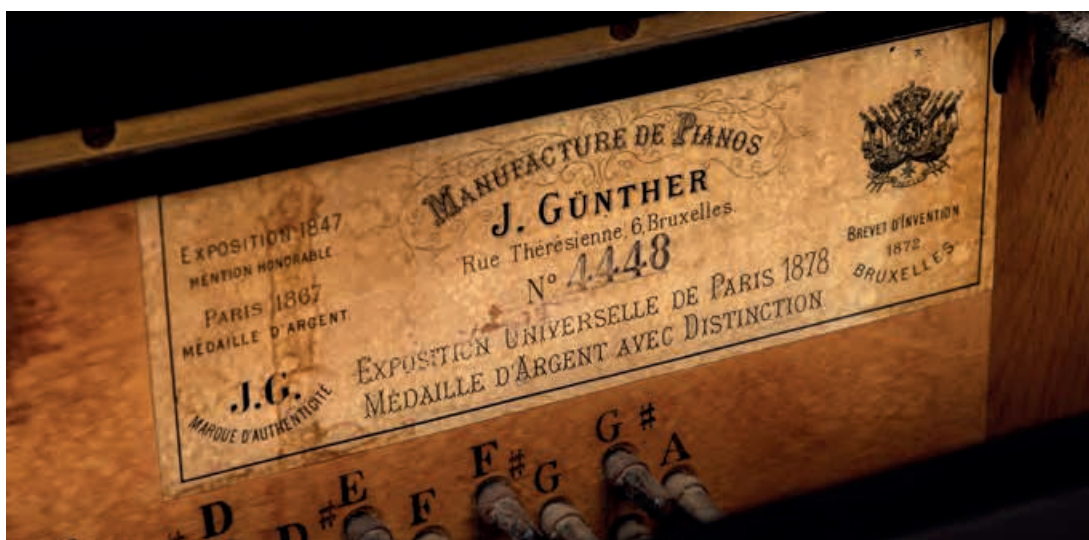
14 *Henri Herz, París, Francia, 1874. Piano vertical, Museo San José del Carmen, El Huique.*







15 *Günther, Bruxelles, Belgique, 1876. Piano vertical, Scuola Italiana Giuseppe Verdi, Copiapó.*





J. GUNTHER FABRIQUE BRUXELLES

MUSÉE INSTRUMENTAL

IV^e Département des Musées Royaux
d'Art et d'Histoire
17 Petit-Sablon, B-1000 Bruxelles

INSTRUMENTENMUSEUM
IV^e Departement van de Koninklijke Musea
voor Kunst en Geschiedenis
Kleine Zavel 17, B-1000 Brussel

Rapport de mission :

Mission d'évaluation pour expertise et aide à la restauration des pianos
européens conservés au Museo Regional de Rancagua

V.Réf. : CF/PD/Ch - 06/06/1998-1997-021-E

N.Réf. : Chili/rapport - PV&CM

L'objectif de notre mission au Chili était d'examiner les 5 pianoforte conservés au Museo Regional de Rancagua, de faire le relevé des caractéristiques techniques de ces instruments afin, d'une part, de préciser les origines et les dates de fabrication et, d'autre part, d'estimer l'importance des travaux de restauration (voir annexe 1).

Dès notre arrivée à Santiago - et tout au long de notre séjour - d'autres pianoforte conservés dans différents musées et collections nous ont été signalés (voir annexe 2. Checklist). Toutefois, étant donné la durée limitée de notre séjour, l'importance des distances au Chili et le fait que nous ne soyons pas en possession d'un pass aérien, nous avons choisi de ne voir que les instruments situés sur notre route ou à une proche distance. Ainsi nous avons observés :

- à Santiago : - Museo Historico National : 5 instruments
- Bibliothèque Nationale : 1 instrument
- à Rancagua : - Museo Regional : 5 instruments
- à Donihue : - collection privée : 1 instrument
- à Talca : - Museo O'Higiniano y de Bellas Artes :
4 instruments
- à Huilquilemu : - Villa Cultural, Hernan Correa de la Cerda :
2 instruments

D'une manière générale, les pianoforte observés sont tous issus d'importantes manufactures européennes et font preuve d'une facture de grande qualité. Plusieurs présentent une décoration exceptionnelle, ce qui qu'ils ont été fabriqués sur commande ou à l'occasion d'un



Catastro y fichas de los pianos

Olivia Concha Molinari

La investigación y estudio de pianos europeos y norteamericanos dio origen al presente catastro: 97 pianos antiguos y modernos situados en una extensa zona geográfica de Chile –desde Iquique hasta Castro, Chiloé–. Se cubrió un área de aproximadamente de 2954 kilómetros.

Los pianos fueron seleccionados, estudiados y fichados directamente en terreno por la Dra. Pascale Vandervellen y la restauradora Christine Monfort del Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas, en sus dos misiones en Chile de 1998 y 2002. El catastro fue diseñado y sistematizado en una matriz por la Dra. Vandervellen y contiene información de los pianos manufacturados en los siglos XVIII y XIX y de pianos de la era industrial, desde mediados del siglo XIX en adelante, los que han sido registrados de acuerdo con los siguientes criterios:

- modelo o tipo de piano (de mesa, rectangular o *square* piano / de cola / estante, cabinet, gabinete y/o vertical / vertical o de pared).
- autor y/o fábrica.
- ciudad donde fue construido.
- país.
- fecha aproximada (circa = ca.) o fehaciente del año de fabricación cuando fue posible determinarlo a base del número de serie; al no resultar en los catá-

logos internacionales la fecha, esta quedó en blanco.
-número de serie inscrito en el piano
-lugar de conservación y ciudad chilena donde se encuentra el piano

Este catastro entrega una visión global del patrimonio pianístico conservado en Chile –importante país importador en América Latina en el siglo XIX, junto con Brasil y Méjico, según afirmó la Dra. Vandervellen– incluyendo desde el piano más antiguo, Juan del Mármol, 1787, de Sevilla, España, conservado en el Museo Histórico de Santiago; al piano de cola vienés Bösendorfer de 1995, perteneciente al Teatro Municipal de Viña del Mar.

El catastro se constituye como el primer documento organológico, científico e histórico de la importante colección de teclados descubiertos y visibilizados por esta investigación.

ESTADÍSTICA

Síntesis de los instrumentos empadronados y registrados por el equipo de investigación:

1° Pianos empadronados en 1998 (Vandervellen y Monfort): **24**

2° Pianos empadronados en 2002 (Vandervellen y Monfort): **74**

3° Pianos registrados por Olivia Concha (2010-

2012): **30**

4° Pianos Conservatorio Nacional de Santiago, Universidad de Chile¹: **66**

5° Pianos registrados en el marco del seminario de título “Pianos de Iquique”², Pedagogía en Educación Musical, Universidad de La Serena, 2003: **71**

6° Pianos registrados en Iquique por el profesor M. González y que fueron luego fichados, empadronados e incluidos en el catastro general por Vandervellen y Monfort: **15**

7° Pianos registrados por Olivia Concha que fueron descartados por diferentes razones (difícil acceso geográfico, imposibilidad de contacto, cambio de domicilio, ausencia del dueño, etc.): **36**

FICHAS TÉCNICAS Y CIENTÍFICAS

El segundo documento emitido por las expertas Vandervellen y Monfort consiste en fichas técnicas minuciosamente compiladas *in situ*, de algunos de los pianos durante las dos estadías en Chile (Iquique, Santia-

1 Se agradece y reconoce el aporte del profesor Carlos Araya, quien fuera el encargado de los teclados de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y que nos facilitó el catálogo institucional. El catastro del Conservatorio fue conocido por Pascale Vandervellen, quien quedó impresionada por la gran cantidad de pianos de la institución y por las excelentes fábricas elegidas.

2 Autora: Carolina Heredia; Profesores patrocinantes: Marcelo González Borie, conservador de pianos de Iquique y Olivia Concha Molinari. Universidad de La Serena, Pedagogía en Educación Musical, 2003. El profesor González Borie facilitó a la seminarista el acceso a su catastro personal.

go, Rancagua, El Huique, Santa Cruz): **32** en total.

Cada ficha contiene catorce criterios que indican detalles del instrumento, como medidas, cuantificación de las notas, inscripciones internas, descripción de la maquinaria, tipos de maderas, de metales, cantidad y calidad de las cuerdas, de los pedales, etc. Las fichas serán entregadas a la Biblioteca del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, institución desde donde inició el trabajo de investigación.

Catastro de pianos en Chile

Dra. Pascale Vandervellen

Nº	Modelo	Autor	Ciudad	País		Fecha	nº de serie	Ciudad chilena	Lugar de conservación
1	de mesa	Juan del Mármol	Sevilla	España		1787	466	Santiago	Museo Historico Nacional
2	de mesa	Anonyme	?	España		1808	1.089	Talca	Museo O'Higginiano y de Bellas Artes
3	de mesa	Clementi & Co	Londres	Inglaterra		1814	9416/2,210	Santiago	Museo Historico Nacional
4	gabinete	Clementi & Co ?	Londres	Inglaterra	ca	1820	909	Santa Cruz	Museo de Colchagua
5	de mesa	Broadwood & Sons	Londres	Inglaterra		1821		Santiago	Colección privada
6	de mesa	De Frey Père et Fils	Paris	Francia		1824	306	Santa Cruz	Museo de Colchagua
7	de mesa	Broadwood & Sons	Londres	Inglaterra		1824	30.309	Talca	Museo O'Higginiano y de Bellas Artes
8	de mesa	Broadwood & Sons	Londres	Inglaterra	ca	1825	34.125	Santiago	Museo Historico Nacional
9	de mesa	Golz	Londres	Inglaterra		1829		Rancagua	Museo Regional
10	de mesa	Broadwood & Sons	Londres	Inglaterra		1832	42.100	Valdivia	Museo U. Austral de Chile, Valdivia
11	gabinete	Collard & Collard	Londres	Inglaterra	ca	1835	1.320	Santiago	Colección privada
12	gabinete	Collard & Collard	Londres	Inglaterra	ca	1835	373	Vallenar	Colección privada
13	gabinete	Collard & Collard	Londres	Inglaterra	ca	1835	1.396	Rancagua	Museo Regional
14	de mesa	Collard & Collard	Londres	Inglaterra	ca	1840	3.821	Copiapo	Colección privada
15	gabinete	Collard & Collard	Londres	Inglaterra	ca	1840	2.658	Rancagua	Museo Regional
16	vertical	Collard, William & Co	Londres	Inglaterra	ca	1845	14.449	Copiapo	Colección privada
17	gabinete	Collard & Collard	Londres	Inglaterra	ca	1845		La Serena	Colección privada
18	gabinete	Collard & Collard	Londres	Inglaterra	ca	1845	4.674	Santiago	Colección privada
19	de mesa	Schultz	Hamburgo	Alemania	ca	1850	1.349	Donihue	Colección privada
20	vertical	Bord	Paris	Francia	ca	1850		Rancagua	Colección privada
21	vertical	Allison	Londres	Inglaterra	ca	1850	429/ 494	Santiago	Colección privada
22	de mesa	Collard & Collard	Londres	Inglaterra	ca	1850	10,077/48,313	Santiago	Museo Historico Nacional
23	vertical	Squire & Sons	Londres	Inglaterra	ca	1855		Santiago	Museo Historico Nacional
24	de cola	Erard	Paris	Francia		1858	30.422	Valdivia	Museo U. Austral de Chile, Valdivia
25	de cola	Duysen	Berlin	Alemania		1860		Santiago	Colección privada

Nº	Modelo	Autor	Ciudad	País		Fecha	nº de serie	Ciudad chilena	Lugar de conservación
26	vertical	Herz	Paris	Francia		1860	13.544	Rancagua	Museo Regional
27	vertical	Pleyel	Paris	Francia		1860	30.108	Rancagua	Museo Regional
28	de cola	Broadwood & Sons	Londres	Inglaterra	ca	1863	19.825	Santiago	Colección privada
29	vertical	Gunther	Bruselas	Bélgica	ca	1865		Copiapó	Museo Regional de Atacama
30	vertical	Herz	Paris	Francia		1866	18.212	Santiago	Colección privada
31	vertical	Gaveau	Paris	Francia	ca	1867		Santiago	Colección privada
32	de cola	Bechstein	Berlin	Alemania		1868	3.558	Santiago	Colección privada
33	de cola	Blüthner	Lipsia	Alemania		1869	8.875	Iquique	Casino español (*)
34	vertical	Herz	Paris	Francia		1869	20.816	Santiago	Colección privada
35	de cola	Herz	Paris	Francia		1870	21.636	Coquimbo	Colección privada
36	vertical	Pleyel	Paris	Francia	ca	1870	626	Coquimbo	Colección privada
37	vertical	Everhard	Paris	Francia	ca	1870	3.283	Iquique	Colección privada
38	vertical	Rachal & Co	Hamburgo	Alemania	ca	1870		Santiago	Colección privada
39	vertical	Pleyel	Paris	Francia		1871	49.984	Iquique	Colección privada
40	vertical	Herz	Paris	Francia		1871	21.674	La Calera	Colección privada
41	de mesa	Hallet, Davis & Co	Boston	USA		1871	19.183	Santiago	Colección privada
42	de cola	Steinway & Sons	New York	USA		1871	23.355	Iquique	Teatro Municipal
43	vertical	Pleyel	Paris	Francia		1872	52.104	Santiago	Colección privada
44	de cola	Kaps	Dresden	Alemania		1872	1.645	Copiapó	Liceo Católico
45	de cola	Steinway & Sons	New York	USA		1872	25.250	Iquique	Casa de la Masonería
46	de cola	Kaps	Dresden	Alemania		1872	1.418	La Serena	Teatro Municipal
47	de cola	Kaps	Dresden	Alemania		1873	2.487	La Serena	Colección privada
48	vertical	Herz	Paris	Francia		1874	23.961	Santiago	Colección privada
49	vertical	Herz	Paris	Francia		1874	23.943	El Huique	Museo San José del Carmen

N°	Modelo	Autor	Ciudad	País		Fecha	n°de serie	Ciudad chilena	Lugar de conservación
50	vertical	Pleyel	Paris	Francia		1875	63.434	Iquique	Colegio Maria Auxiliadora
51	vertical	Kirkman	Londres	Inglaterra		1875	25.423	Santiago	Colección privada
52	vertical	Günther	Bruselas	Bélgica	ca	1876	4.448	Copiapó	Scuola Italiana Giuseppe Verdi
53	de cola	Kaps	Dresden	Alemania		1877	4.742	Ovalle	Auditorio Municipal
54	vertical	Lubitz	Berlin	Alemania	ca	1880	9.057	Iquique	Colección privada
55	vertical	Rühms	?	Alemania	ca	1880	31.377	Santiago	Colección privada
56	vertical	Herz	Paris	Francia		1884	28.892	Santiago	Colección privada
57	vertical	Herz	Paris	Francia		1885	29.564	Santiago	Colección privada
58	de cola	Chickering & Sons	New York	USA		1885	70.000	Huilquilemu	Villa Cultural, Hernan Correa de la Cerda
59	de cola	Steinway & Sons	New York	USA		1888	63.391	La Serena	Colección privada
60	de cola	Blüthner	Lipsia	Alemania		1889		Iquique	Colección privada
61	vertical	Duysen	Berlin	Alemania		1889	7.129	Santiago	Colección privada
62	de cola	Hölling & Spangenberg	Lipsia	Alemania	ca	1890	11.646	La Serena	Colegio Luois Braille
63	vertical	Kohl	Hamburgo	Alemania	ca	1890	1.450	Santiago	Colección privada
64	vertical	Kurz	Chicago	USA	ca	1890	15.300	Iquique	Escuela artística Violeta Parra
65	de cola	Blüthner	Lipsia	Alemania		1893	36.457	La Serena	Teatro Municipal
66	de cola	Schiedmayer	Stuttgart	Alemania		1897	28.268	La Serena	Colección privada
67	de cola	Duysen	Berlin	Alemania		1899	9.839	Purranque	Colección privada
68	doble teclado	Pleyel	Paris	Francia		1900	123.688	Santiago	Colección privada
69	vertical	The Autopiano	New York	USA	ca	1900		Valdivia	Museo U. Austral de Chile, Valdivia
70	doble teclado	Pleyel Wolff	Paris	Francia	ca	1900		Valdivia	Museo U. Austral de Chile, Valdivia
71	vertical	Steinway & Sons	New York	USA		1900	96.349	Iquique	Palacio Astoreca
72	vertical	Sprunck	Hettstedt	Alemania	ca	1900	23.924	Iquique	Teatro Municipal
73	vertical	Boisselot fils	Marsella	Francia		XIXe	21.678	La Serena	Colegio Luois Braille
74	vertical	Marsh	Londres	Inglaterra		XIXe		Iquique	Colección privada

Nº	Modelo	Autor	Ciudad	País		Fecha	nº de serie	Ciudad chilena	Lugar de conservación
75	vertical	Pleyel	Paris	Francia		XIXe		Iquique	Colección privada
76	vertical	Rosenkranz	Dresden	Alemania		XIXe	13.592	Santiago	Colección privada
77	vertical	Gaveau	Paris	Francia		1903	39.065	La Serena	Colección privada
78	vertical	Feurich	Lipsia	Alemania		1904		Iquique	Escuela artística Violeta Parra
79	de cola	Duysen	Berlin	Alemania		1904	10.770	Castro Chiloé	Colección privada
80	gabinete	Hamilton	Cincinnati	USA		1906	43.629	Santiago	Colección privada
81	de cola	Blüthner	Lipsia	Alemania		1906	70.657	Santiago	Colección privada
82	vertical	Steinway & Sons	New York	USA		1908	133.788	Santiago	Colección privada
83	vertical	Bogs & Voigt	Berlin	Alemania	ca	1910		Iquique	Escuela artística Violeta Parra
84	vertical	Kessel	Berlin	Alemania	ca	1910	6.872	Talca	Museo O'Higiniano y de Bellas Artes
85	vertical	Fahr	Zeitz	Alemania	ca	1910		Iquique	Teatro Municipal
86	vertical	Steinweg	Braunschweig	Alemania		1910		Iquique	Escuela artística Violeta Parra
87	vertical	Weber	Londres	Inglaterra	ca	1910	76.852	Huiloquilemu	Villa Cultural, Hernán Correa de la Cerda
88	de cola	Erard	Paris	Francia		1915	105.631	Talca	Museo O'Higiniano y de Bellas Artes
89	autopiano	Fischer	New York	USA		1920	145.024	Quilpué	Colección privada
90	vertical	Zeitter & Winckelman	Braunschweig	Alemania		1922		Santiago	Colección privada
91	de cola	Grotrian Steinweg	Braunschweig	Alemania		1922	42.678	Coquimbo	Casa de la Cultura
92	vertical	Kriebel	Berlin	Alemania	ca	1926		Santiago	Colección privada
93	de cola	Steinway & Sons	New York	USA		1961	372.800	Santiago	Biblioteca Nacional
94	de cola	Bösendorfer	Viena	Austria		1995	44.761	Viña del Mar	Teatro Municipal
95	vertical	Garlepp & Sohn	Dresden	Alemania		s.XX		Iquique	Colección privada
96	vertical	Gorland, Charles	Hamburgo	Alemania		s.XX		Iquique	Colección privada
97	vertical	Gorland, Charles	Hamburgo	Alemania		s.XX	2.429	Santiago	Colección privada
(*) Todos los pianos de la ciudad de Iquique fueron señalados por el conservador local Marcelo González Borie									

BIBLIOGRAFÍA

- Adlung, Jakob
1768 *Musica mechanica organoedi*, Berlín: Friedrich Wilhelm Birnstiel, vol. II, pp. 116-117 (facs. Kassel und Basel: Bärenreiter 1961).
- Alain Roudier y Bruno Di Lenna (editores)
2003 *Rifiorir d'antichi suoni*. Tre secoli di pianoforti. Drei Jahrhunderte Hammerklavier, Trento: Edizioni del Museo, Rovereto: Osiride
- Allorto, Riccardo
1959 *Piccola Storia della Musica*, Milán: Ed. Ricordi
- Ansieta, A. y M. Olivares
1980 Seminario “Antecedentes históricos musicales a la creación del Conservatorio Regional de Música de La Serena” La Serena: Universidad de Chile.
- Attali, Jacques
1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Badura-Skoda, Eva
1988 “Zur Frühgeschichte des Hammerclaviers”, en *Florilegium Musicum*. Festschrift zum 75. Geburtstag, Tutzing, Hans Schneider, pp. 37-44
- Baines, Anthony
1988 *Historia de los instrumentos musicales*. Madrid: Alfaguara
- Basso, Antonio
1984 *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, vol III. Turin: Utet.
- Beckwith John
2006 *In Search of Alberto Guerrero*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press
- Benavides, Ana
2011 *El piano en España*, Madrid: Bassus Ediciones
- Bragard, Roger
1973 *Les instruments de musique dans l'art e l'histoire*, Bruselas: A. de Visscher /Editeur/ Vander S.A.
- Buchner, Alexander
1980 *Enciclopedia degli strumenti musicali*, La Spezia: Fratelli Melita
- Cabello, Pablo
2020 “Historia del jazz en Valparaíso: los albores (1920-1934)”. Tesis: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Carhart, Thaddeus E.
2000 *La bottega del pianoforte*, Milan: Ponte alle Grazie
- Carpentier, Alejo
1972 *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica
- Casella, Alfredo
1936 *El piano*. Milán: Ricordi.
- 1953 *El piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Castillo Didier, Miguel
1998 *Órganos de Santiago*, Santiago: Consejo Nacional

- del Libro y la Lectura.
- 2010 “Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales”, *Revista Musical Chilena* LXIV/213 (enero-junio), pp.44-52.
- Cervelli, Luisa
1981 “Noterelle Cristoforiane”, *Quadrivium*, XXII/1, pp. 157-167.
- Changeux, Jean-Pierre
1997 *Razón y placer*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Claro Valdés, Samuel
1979 “La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O’Higgins”, *Revista Musical Chilena* XXXIII/145, pp. 5-24
- 1993 *Rosita Renard: pianista chilena*, Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Clinscale, Martha Novak
1993 *Makers of the piano 1700-1820*, Nueva York: Oxford University Press
- Cole, Michael.
1998 *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford: Clarendon Press
- Concha Molinari, Olivia.
1991a Proyecto de investigación: *Renovación de la educación musical a partir del sonido vernacular de América*. Santiago. Ed. Boletín N° 13-14. Instituto Interamericano de Educación Musical.
- 1991b *Expresión musical, educación e identidad*. Santiago. RACH Serie de Estudios, N° 226, Resúmenes analíticos, Mineduc, CPEIP, pp. 81-83.
- 1994 “Urgencia de Metodologías renovadas en la enseñanza de la música”; En: Seminario sobre “Situación de la Música Clásica en el Chile de hoy”, Ed. Cultura Mineduc, Universidad de Chile, pp. 97-103.
- 1996 Proyecto FONDART N°3097, Área Patrimonial: “Investigación, evaluación y valorización patrimonial de cinco pianos antiguos del Museo Regional de Rancagua”.
- 1999 “¿Profesor de música o profesor de instrumento?”, *Revista Musical Chilena* LIII/192 (julio-diciembre), pp.75-77.
- 2000 “Protagonismo del piano y del pianismo en la vida musical chilena”. *Primer Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología (2-4 de noviembre. Centro Cultural Montecarmelo)*. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile, pp. 177-180.
- 2012 “El legado de Jorge Peña Hen: las orquestas infantiles y juveniles en Chile y Latinoamérica”, *Revista Musical Chilena* LXVI/218 (julio-diciembre), pp. 60-65.
- Cruz de Amenábar, Isabel
2016 *Patrimonio artístico en Chile. De la Independencia a la República. 1790-1840*. Santiago: Origo.

- Curtis, J., G. Demos y E. Torrance
1976 *Implicancias Educativas de la creatividad*, Salamanca: Ed. Anaya.
- Dahlhaus, Carl.
1997 *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona: Gedisa.
- Diagram Group
1976 *Les instruments de musique du monde entier: Une encyclopédie illustrée*, París: Ed. Albin Michel.
- Di Pasquale Marco
1999 “Cent’anni di pianoforte alla Corte di Toscana; dall’invenzione di Bartolomeo Cristofori alla caduta del Regno di Etruria”, en *Il Museo degli strumenti musicali del Conservatorio “Luigi Cherubini”*: «Rendo lieti in un tempo gli occhi el core», editado por Mirella Branca, Livorno: Sillabe 1999 (Il luogo del David, 2), pp. 56-79.
- Eyzaguirre, Jaime
1933 “El primer piano llegado a Chile”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* I/2.
- Ferrari, Pierluigi y Giuliana Montanari
1995a “Giovanni, Giuseppe e Filippo Ferrini: Cembali della corte del Granduca di Toscana - Uno studio documentario”, en *Musicus perfectus. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini “prattico & specolativo” in onore del LXX° compleanno*, recopilados por Pio Pellizzari, Bolonia: Patron, pp. 29-48.
- 1995b “Presenza del pianoforte alla corte del Granduca di Toscana, 1700-1859: uno studio documentario, con riferimenti alle vicissitudini di clavicembali, spinette e spinettoni”, *Recercare* VII, pp. 163-212.
- Finizio, Luigi
1950 *Quello che ogni pianista deve sapere*. Milán: Curci
- Forkel, Johan Nikolaus.
1950 *Juan Sebastián Bach*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gai, Vinicio.
1969 *Gli strumenti musicali della corte medicea e il Museo del Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze. Cenni storici e catalogo descrittivo*, Firenze: Licos, pp. 6-22.
- García Arancibia, Fernando
2003 *Hacia donde avanza la vida musical chilena en el siglo XXI. Institucionalidad musical republicana*. Conferencia dictada el 8 de octubre en el marco del IX Foro Latinoamericano de Educación Musical, Santiago de Chile. En <http://www.latinoamerica-musica.net/sociedad/garcia.html> [ya no disponible].
- Gardner, Howard
1995 *Mentes Creativas*. Barcelona: Paidós.
- Garrido, Pablo
1935a “Recuento integral del jazz en Chile, I”, *Para Todos* I/29 (10 de junio), pp. 40-41.

- 1935b “Recuento integral del jazz en Chile, relato segundo”, *Para Todos* I/32 (1 de julio), pp. 58-59.
- 1976 *Biografía de la cueca chilena*. Santiago: Ed. Nascimento.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle
2005 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- Graham, María
1916 *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su Viaje al Brasil (1823)*, Madrid: Editorial América.
- 1953 *Diario de mi residencia en Chile en 1822*, Santiago: Editorial del Pacífico
- Guizzi, Febo.
1983 *Storia degli strumenti musicali*. Introducción. Anthony Baines (editor), Nueva York: Penguin Books.
- 1993 “Il suono della comunità” en *Catalogo: Il suono delle Ande*, Ed. Municipio di Comacchio.
- Habermas, Jürgen
1989 *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Hafner, Katie.
2009 *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto*, Turin: Giulio Einaudi Editore
- Haigh, Samuel.
1917 *Viaje a Chile durante la época de la Independencia*, Santiago: Editorial Imprenta Universitaria.
- Haine, Malou
1989 *Les instruments de musique dans les collections belges*, Liège: Pierre Mardaga Ed.
- Harding, Rosamond M.
1978 *The piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*, 2ª ed. completamente revisada, Old Woking: Gresham Books (reimpresión, Londres: Heckscher & Co Limited, 1989).
- Harding, Albert G.
1953 “The Transition from Harpsichord to Piano”, *The Galpin Society Journal* VI (julio), pp. 75-94.
- Izquierdo, José Manuel
2007 “Música de salón y baile en la ciudad de Valdivia: La orquesta de Roberto Mahler”. Tesis, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Jones, David Wyn (editor)
1996 “The Viennese Fortepiano in the Eighteenth Century”, en *Music in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 249-258.
- Juramie, Ghislaine
1940 *Histoire du Piano*. Orion: Editions Prisma.
- Juramie, Ghislaine
1940 *Histoire du piano*, Paris: Collection Orion Éditions Prisma.

- Kenyon De Pascual, Beryl
1987 “Francisco Pérez Mirabal’s harpsichords and the early Spanish piano”, *Early Music* XV, pp. 503-514.
- Lafond, G.
1970 *Viaje a Chile* (volumen III), Santiago: Editorial Universitaria.
- Latcham Michael
2003 “The cembalo a martelli of Paolo Morellati in its eighteenth-century context”, *Recercare* XV, pp. 149-167.
- 2006 “The apotheosis of Merlin”, en *Music of the past – instruments and imagination. Proceedings of the harmoniques International Congress*, Lausanne 2004 (separata), Berna: Peter Lang, pp. 271-298.
- 2007 “The Twelve Clavicordios Owned by Queen Maria Barbara of Spain and the Seven Cembali Owned by Carlo Broschi, Known as Farinelli. Facts and Speculation”, en *Cinco siglos de música de tecla española. Actas de los symposia FIMTE 2002 a 2004*, editado por Luisa Morales, Ediciones LEAL, pp. 255-282.
- Leschiutta, Sigfrido
1983 *Appunti per una bibliografia sul clavicembalo, clavicordo e fortepiano*, Padua: G. Zanibon.
- Loesser, Arthur
1990 *Men, Women and Pianos. A Social History*, Nueva York: Dover (publicación original de 1954).
- 1999 *Piano Roles. Three Hundred Years of Life with the Piano*, editado por James Parakilas, New Haven-Londres: Yale University Press.
- Mandujano, Víctor
2004 “Aletargada ley protege a los instrumentos”, *El Mercurio* (domingo 18 abril), p. 13.
- Marchant, Guillermo
1998 “La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII”, *Resonancias* II/2, pp. 63-80.
- Marquez de la Plata, Fernando
1933 “Los muebles en Chile durante los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Academia Chilena de la Historia* I, Santiago.
- Massmann, Herbert y Rodrigo Ferrer
1993 *Instrumentos musicales: artesanía y ciencias*, Santiago: Dolmen Ediciones.
- Mattheson, Johann
1725 *Critica musica*, vol. II, Hamburgo: J. Mattheson, pp. 335-342;
- Maunder, Richard
1998 *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna*, Oxford-Nueva York: Clarendon Press.
- Maynard, Felix
1858 *Voyages et aventures au Chili*. Paris: Librerie Nouvelle.

- Medina, José Toribio
1901 *Monedas y medallas chilenas*. Santiago: Impreso en casa del autor.
- Menanteau, Álvaro
2006 *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho libros Editores.
- 2018 *Roberto Lecaros. Una vida en el jazz*. Santiago: SCD/Editorial Hueders.
- McLuha, Marshall
1967 *El Medio es el masaje*, Nueva York: Penguin Books.
- Merino Montero, Luis
1984 “Claudio Arrau en la Historia de la Música Chilena”, *Revista Musical Chilena* XXXVIII/161 (enero-junio), pp. 5-64.
- 1993 “Tradición y modernidad en la creación musical; la experiencia de Federico Guzmán Frías en el Chile independiente (primera parte)”, *Revista Musical Chilena* XLVII/179 (enero-junio), pp. 5-68.
- 2004 *Biografía esencial de Arrau*, Chillán: Ed. Memorial Cultural de Ñuble.
- 2010 “Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile”, *Revista Musical Chilena* LXIV/213 (enero-junio), pp. 53-76.
- Menuhin, Yehudi y Curtis W. Davis
1981 *La música del hombre*, Bogotá: Fondo Educativo Interamericano.
- Milanca Guzmán, Mario
2000 “La música en el periódico chileno ‘El Ferrocarril’ (1855-1865)”, *Revista Musical Chilena*, LIV/193 (enero-junio), pp. 17-46.
- Miranda Larrahona, Luis
1944 “Hot Jazz”, *Radiomanía* II/28, p.35.
- Montanari, Giuliana
1991 “Bartolomeo Cristofori. A List and Historical Survey of His Instruments”, *Early Music* XIX (agosto), pp. 383-396.
- 2005 “Florentine *claviorgana* (1492-1900)”, *The Galpin Society Journal*, LVIII (Mayo), pp. 236-259.
- 2008 “Enharmonic and Transposing Quilled Keyboard Instruments at the Florentine Grand Ducal Court in the Seventeenth Century”, *Recercare*, XX/1-2, pp. 143-180.
- 2009 “The Keyboard Instrument Collection of Grand Prince Ferdinando de’ Medici at the Time of Alessandro and Domenico Scarlatti’s Journeys to Florence, 1702 and 1705”, *Domenico Scarlatti en España. Actas de los Symposia FIMTE 2006-2007 / Domenico Scarlatti in Spain. Proceedings of FIMTE Symposia 2006-2007*, Luisa Morales (editora), Garrucha, Almería: Asociación Cultural LEAL, pp. 117-142.

Nardi, María, Teresa

1995 I «cembali a martellini» di Paolo Morellati”, *Rivista Italiana di Musicologia* XXX/2, pp. 359-384.

Och, Laura

1986 “Bartolomeo Cristofori, Scipione Maffei e la prima descrizione del ‘gravicembalo col piano e forte””, *Il Flauto Dolce*, XIV (abril-octubre), pp. 16-22.

Orrego-Salas, Juan

2008 “John Beckwith. In Search of Alberto Guerrero. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2006.159 pp”, *Revista Musical Chilena* LXII/210 (julio-diciembre), pp. 81-82.

Pannain, Guido

1942 *Lineamenti della Storia della Musica*, Milán: Ed. Curci.

Peña, Carmen

2010 “El piano de Leonor. Una mirada a la interpretación musical de la heroína de *Martín Rivas*”, *Resonancias* 26 (junio), pp. 21-39.

Pereira Salas, Eugenio

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

1945 “Los primeros pianos en Chile”, *Revista Musical Chilena* I/3 (julio), pp. 48-49

1949 “El rincón de la historia: Un concierto histórico-musical en 1850”, *Revista Musical Chilena*, V/34 (junio-julio), p. 69

1957 *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Editorial Universidad de Chile

1978 *Bibliografía musical de Chile desde sus orígenes a 1886*. Santiago: Editorial Universidad de Chile

Pérez de Arce, José

2007 *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.

Pierce, John R.

1985 *Los sonidos de la música*, Barcelona: Prensa Científica

Pollens, Stewart

1991 “Three keyboard instruments signed by Cristofori’s assistant, Giovanni Ferrini”, *The Galpin Society Journal* XLIV, pp. 77-93

1992 “An Upright Pianoforte by Domenico del Mela”, *The Galpin Society Journal* XLV (marzo), pp. 22-28.

1995 *The Early Pianoforte*, Cambridge: Cambridge University Press

Politi, Leto

1874 “Della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte: cenni storici. Memoria letta nell’adunanza del dì 7 dicembre 1873”, *Atti della Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, XII, pp. 92-240.

- Quiroga, Daniel
1946 “Los hermanos García Guerrero”, *Revista Musical Chilena* II/11 (mayo), pp. 7-14
- Rattalino, Piero
2005 *Historia del piano: el instrumento, la música y los intérpretes*. Cornellà de Llobregat: Idea Books
- Rice, John A.
1993 “The Tuscan piano in the 1780s. Some builders, composers and performers”, *Early Music* XXI/1 (febrero), pp. 4-26
- Righini, Pietro
1990 *L'acustica per il musicista*, Padua: Ed. Zanibon
- Roederer, Juan G.
1997 *Acústica y psicoacústica de la música*, Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana
- Romagnoli, Paola
2006 “Domenico Del Mela (1683-1755) autore del primo pianoforte verticale: figura, biografía. Nuovo contributo, tesis de grado”, Università degli Studi di Pavia 2005/2006.
- Rondón, Víctor
2000 “Los inicios del Piano en Chile”, *El Mercurio*, 17 de noviembre, cuerpo E, p.13
- Rossi-Rognoni, Gabriele
2002 *La spinetta ovale del 1690. The 1690 Oval Spinnet. Bartolomeo Cristofori*, Livorno: Sillabe (Il Luogo del David 3).
- Ruschenberger, William Samuel Waithman
1956 *Noticias de Chile, 1831-1832*. Santiago: Editorial del Pacífico
- Sachs, Curt
1955 *Our Musical Heritage*, Nueva York: Prentice-Hall Inc
- 1966 *Musicologia Comparada*, Buenos Aires: Editorial Universitaria
- 2009 *Storia degli Strumenti Musicali*. Milán: Mondadori Editori
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto
2002 *Historia Contemporánea de Chile IV. Hombres y Feminidad*, Santiago: LOM Ediciones.
- Santa Cruz Wilson, Domingo
2008 *Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos Valde- rrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura.
- Santos Tornero, R.
1872 *Chile ilustrado*. Valparaíso: Librerías i Agencias de El Mercurio.
- Schaeffner, A.
1978 *Origini degli Strumenti Musicali*, Palermo: Sellerio

- Tagliavini, Luigi Ferdinando
1991 “Giovanni Ferrini and his harpsichord ‘a penne e a martelletti’”, *Early Music* XIX (agosto), pp. 398-408
- Tornero, Recaredo Santos
1872 *Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales*. Valparaíso: Librerías i Agencias del Mercurio.
- Urizar Garfias, Fernando
1835 *Repertorio Chileno*, Santiago: Imprenta Araucana.
- Urrutia Blondel, Jorge
1971 “Doña Isidora Zegers. 1803-1869”, *Revista Musical Chilena* XXV/113-1 (enero-junio), pp. 3-17.
- Valdés, Adriana
1999 “Mujeres, cultura, desarrollo”, *América Latina: continente fabulado*, Rebeca León (compiladora), Santiago: Dolmen Ediciones.
- Vancouver, Jorje (*sic*)
1902 *Viaje a Valparaiso i Santiago*. Santiago: Imprenta Mejía
- Van Der Meer, John Henry
1992 “Os instrumentos de tecla na propriedade de D. Maria Bárbara, Rainha de Espanha”, *Revista Portuguesa de Musicologia* II, pp. 161-169
- Van Der Meer, John Henry y Luigi Ferdinando Tagliavini (editores)
2008 *Collezione Tagliavini. Catalogo degli strumenti musicali*, editado por Bolonia: Bolonia University Press, pp. 345-362
- Vandervellen, Pascale
1994 *El piano de estilo*. Liege: Ed Mardaga
- Vargas Llosa, Mario
2009 “El Perú no necesita museos”, *El País* (7 de marzo). Disponible en https://elpais.com/diario/2009/03/08/opinion/1236466813_850215.html [acceso: 19 de junio de 2021]
- Varios Autores
1984 *La música*. Volumen II. Barcelona: Planeta
- Vicuña Mackenna, Benjamín
1856 *Páginas de mi diario durante tres años de viajes 1853-1854-1855*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril
- Zapiola, José
1945 *Recuerdos de treinta años: 1810-1840*, Santiago: Zig-Zag
- Catálogos y fuentes impresas**
Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en Septiembre 1873. Imprenta de Sud-América de Claro i Salinas, 1873.
- Diario di Susier, 27.1.1732, Biblioteca Moreniana, Acquisti diversi 54, vol. 8° n. 3. *El Ferrocarril*, (15 de noviembre de 1861), N° 1825
- International Exhibition of 1862. Official Illustrated Catalogue*, Londres: Spottiswoode and Co, 1862.

La Aurora de Chile, XLV, (Jueves 17 de Diciembre de 1812), p.4.

Museo de la Música, Archivos Pleyel, libros de ventas. Paris.

«Quattro cinbali ad un registro opera di Bartolomeo Cristofori», Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 1410, *inventario di strumenti*, 19.9.1732, f. 2.

Ruiselede, Colección Chris Maene, Archivos Günther, Gran-Libro, 1846-1858.

Artículos de prensa relacionados con el proyecto

Argandoña M., Luis, “El falso piano de O’Higgins”, *El Mercurio*, 4 de noviembre de 1998;

Budrovich, Jorge “Expertas belgas recorren el país para hacer inédito catastro de pianos antiguos”, *La Tercera*, 26 de octubre de 2002, p. 27

Hurtado, Ana María, “Memorias del piano hecho a mano”, *El Mercurio*, 7 de abril de 2002, pp. 28-30.

Maillet, Lisette, “Se buscan Pianos”, *De Mujer a Mujer*, La Tercera, 12 de agosto de 2002 [Entrevista a O. Concha y G. Cerviño];

Mandujano, Víctor, “Setenta joyas musicales”, *El Mercurio*, 3 de noviembre de 2002;

Mandujano, Víctor, “En cuanto a los pianos la vida sigue igual”, *El Mercurio*, 10 de octubre de 2004;

Mandujano, Víctor, “Piano doble de Eusebio Lillo”, *El Mercurio*, 25 de marzo de 2005;

Moraga, Fernando, “Olivia y los pianos”, *El Día*, La Serena, 20 de marzo de 2010, p. 2.

Ruz D., Sonia, “Pianos de incalculable valor”, *El Tiempo*, Coquimbo, abril de 2005; p. 10.

s/f, “Noche de lirismo y poesía musical. Duo Cerviño-Concha”, *El Día*, La Serena, 20 de julio de 1995;

s/f, “ULS investiga pianos históricos en Rancagua”, *El Día*, 7 de abril de 1997, p. 25.

s/f, “Pianos antiguos: patrimonio histórico y desconocido en Chile”, *El Día*, La Serena, 8 de noviembre de 1998 [entrevista a P. Vandervellen y Ch. Monfort];

s/f, “Pianos y Pianistas en Chile”, nota de prensa Universidad de La Serena, 22 de octubre de 2002;

s/f, “Realizan catastro de pianos históricos”, *El Día*, La Serena, 24 de octubre de 2002, p. 16

s/f, “En busca de un piano de cola”, *El Tiempo*, Coquimbo, abril de 2004;

Médaille d'Or
Médaille d'Honneur
Hors Concours
Henri Herz
48, Rue de la Victoire
(PARIS)



MANUFACTURE DE PIANOS
ERBIL
PARIS

MEDAILLE D'HONNEUR



PARIS 1855

CERTIFICAT D'AUTHENTICITE

EXPOSITION UNIVERSELLE
HORS CONCOURS - 1867 - DIPLOME D'HONNEUR



Ernst

Stein 47 Avenue
Panorama Paris

PRIZE MEDAL



LONDRES 1867



Prof. Olivia Concha Molinari

Académico Titular de la Universidad de La Serena (ULS), pianista e investigadora chilena, Licenciada en Piano y egresada de Didáctica Musical en el Conservatorio G. Verdi de Milán. Docente de Metodología y Organología en Pedagogía Musical y Licenciatura en Música.

Gran parte de su labor la ha dedicado a la investigación en el área de la primera infancia y la música (Jardines Infantiles de Reggio Emilia, Italia) (1974-1981) De regreso a Chile, conduce el proyecto de investigación-acción “Renovación de la Educación Musical en Chile a partir del sonido vernacular de América” (Fundación Andes 1988-1991), que conforma una de las líneas curriculares del Plan de Estudio de la acreditada Pedagogía en Educación Musical de la Universidad de La Serena. Es incorporada en 2013 como miembro Correspondiente de la Academia Chilena de Bellas Artes. En 2019 el Foro Latinoamericano de Educación Musical, FLADEM sede Chile, le otorga un reconocimiento en su calidad de pedagoga. Desde 1993 coordina el proyecto “Rescate y valorización de pianos situados en Chile” en colaboración con el Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas, Bélgica y la Dirección del Museo Regional de Rancagua (1993-2010)



Dra. Pascale Vandervellen

Pascale Vandervellen es titular de un doctorado en historia del arte y arqueología de la Universidad de París IV-La

Sorbonne y la Universidad Libre de Bruselas. Trabaja desde 1995 en el Museo de Instrumentos Musicales (MIM) de Bruselas donde actualmente está a cargo de los instrumentos de teclado. Desde 2019, también es colaboradora científica en el Laboratorio de Musicología de la Universidad Libre de Bruselas (LAM). Pascale Vandervellen ha realizado varias investigaciones relacionadas con los instrumentos de teclado. Su último libro, *The Golden Age of Flemish Harpsichord Making* es un estudio de los instrumentos de Ruckers del MIM que obtuvo en 2019 el premio Nicholas Bessaraboff de la Sociedad Estadounidense de Instrumentos Musicales, así como el premio Arthur Merghelynck de la Real Academia de Bélgica. Invitada por la Universidad de La Serena, efectuó dos misiones como experta para el estudio de pianos conservados en Chile en 1998 y 2002.



Dra. Giuliana Montanari

Ha sido asistente de dirección de un documental sobre la historia del piano-forte, producido por la ORF (Televisión de Estado de Austria) en 1989. A partir de ese año, ha hecho investigación en el Archivo de Estado de Florencia, particularmente en los documentos administrativos del Ducado de Toscana, transcribiendo los documentos sobre los cuales se basan los ensayos históricos y biográficos que ha publicado sucesivamente en revistas (Early Music [1991]; Recercare [1995 y 1996]; The Galpin Society Journal [2005]; Informazione organistica [2008-2011]), en los catálogos de la colección de instrumentos musicales del Conservatorio de Florencia (*Il museo degli strumenti musicali del Conservatorio “Luigi Cherubini”* [1999] y

La musica e i suoi strumenti, [2001]).

Ha enseñado Organología en el Conservatorio de Vicenza, en el Instituto Profesional “Rosselli” de Castelfranco Veneto por cuenta del Conservatorio de Castelfranco Veneto, en los cursos superiores del Conservatorio di Vicenza, del Conservatorio de Parma, del Instituto Superior de Estudios Musicales de Reggio Emilia, del Conservatorio de Pesaro; ha enseñado también Pianoforte Histórico e Historia y Tecnología del Pianoforte respectivamente en cursos superiores del Conservatorio de Vicenza y del Conservatorio de Bologna.



Prof. Carmen del Rio Pereira

Nació en Santiago. Estudió Pedagogía en Historia, Geografía, Educación Cívica y Economía Política en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Después de varios años de docencia en establecimientos educacionales y en el Departamento de Historia de la Universidad Católica, se desempeñó como investigadora en el Museo Regional de Rancagua para luego asumir el cargo de directora.

Se ha dedicado a la investigación y al rescate de las tradiciones de la Región de O’Higgins, en el área de la arquitectura, arqueología, música tradicional, artesanía, antropología, historia, publicando parte de este patrimonio cultural en el libro *Región de O’Higgins. Breve Relación del patrimonio natural y cultural* del cual es coautora, lo mismo que en cuatro tomos sobre el *Patrimonio Arquitectónico de la Sexta Región*.

Ha participado en numerosos salvatajes arqueológicos y de-

claratorias de Monumentos Nacionales o Zonas Típicas de bienes inmuebles de la región.

Junto a un equipo de profesionales formó el Archivo de Música Tradicional del Museo Regional de Rancagua.



Dr. Álvaro Menanteau Aravena

Doctor en Musicología (Universidad de Helsinki, Finlandia) y Magíster en Musicología (Universidad de Chile).

Ha expuesto ponencias en congresos internacionales de musicología en diversas ciudades de América Latina, y publicado los libros *Historia del jazz en Chile* (2003, reeditado en 2006), *Vicente Bianchi y su piano a los 90* (2011) y *Roberto Lecaros: Una vida en el jazz* (2018). Produce y publica el CD doble *Chile Urbano*, vol.1 y 2 (2018).

Desde 1990 a 2016 implementa y dicta asignaturas de música clásica y popular en el Instituto Profesional Escuela Moderna. Desde 2016 a 2020 es productor de programas de música clásica, jazz y música popular chilena en Radio USACH, 94.5 FM.

Presidente de la Sociedad Chilena de Musicología (2009-2011) y miembro del Consejo de Fomento de la Música Nacional (2010-2012). Desde 2012 integra el Comité Editorial de *Revista Musical Chilena*. Desde 2019 es académico del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En 2020 asume como jefe de carrera de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música.

Equipo editorial



Mg. Julio Garrido Letelier

Estudiante de doctorado en Historia en la Universidad de los Andes, Magíster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural en la misma institución y Licenciado en Artes con mención en Composición Musical por la Universidad de Chile. Ha realizado ponencias en congresos de Musicología y de Historia, además de una publicación acerca de teatro musical chileno. Actualmente se desempeña como asistente de redacción y gestión de la Revista Musical Chilena, la más antigua revista musicológica hispanoamericana.



Juan Pablo Turén Arévalo

Fotógrafo profesional titulado en la Escuela de Foto Arte de Chile y se ha dedicado a este oficio por más de veinte años. Ha trabajado publicidad, editorial y empresas particulares, siendo sus especialidades la fotografía de objetos, reproducciones de arte, vinos, arquitectura, hoteles y alimentos. Trabaja desde hace ocho años para el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, fotografiando diversas colecciones patrimoniales en museos desde el norte al sur de Chile. Ha reunido así un archivo de más de cinco mil imágenes.



Dr. Luis Enrique Ibarra Soto

Doctor en Comunicación Universidad de las Artes y Ciencias de la Comunicación. Diseñador Universidad Tecnológica Metropolitana (Ex U. de Chile) donde fue docente. Colabora en la empresa Imagen. Desde 1999 es Académico Investigador, Profesor Asociado, Área de Diseño del Departamento de Artes y Letras, Universidad de La Serena. Ha colaborado en una revista de salud de una clínica, como editor en revista científica y en variados proyectos vinculados a la imagen. Dirige proyectos de investigación en medios y redes.



El piano en Chile republicano es un registro de investigación que involucró el catastro de instrumentos de alto impacto cultural a nivel nacional con proyección internacional, cuyo tema central son los pianos en Chile en el período post colonial. Ha sido escrito por cinco autores de reconocido prestigio en su especialidad, provenientes de Chile, Bélgica e Italia, quienes celebran, desde el Cono Sur de las Américas, los más de trescientos años de la invención del piano por obra del constructor de Padua, Italia, Bartolomé Cristofori. El proyecto ha contado con el apoyo y trabajo de un número significativo de personas e instituciones y ha recibido el financiamiento del Fondo de Fomento de la Música Nacional, convocatoria 2021. Incluye fotografías en alta definición de quince pianos, su contexto y sus detalles, producto del trabajo de documentación realizado en varias ciudades de Chile.

