

MÚSICA EN TIEMPOS DEL DESCUBRIMIENTO

HERNANDO DE MAGALLANES

Hernando de Magallanes fue el primer descubridor de nuestro suelo y el primero en explorar nuestras costas por el extremo sur (1/8/1519). Embarcado en la *Trinidad*, capitana de cinco pequeñas carabelas, buscaba un paso occidental para llegar a la región de las especias. Navegó desde el río Guadalquivir hasta lo ancho del Océano Atlántico. Recién el día de Todos los Santos (1/11/1520) avistaron la entrada del Estrecho que hoy lleva su nombre, que demoró 27 días en recorrer. Cuando encontraron la salida occidental al otro gran mar, que el esforzado marino creía tan pequeño como pacífico, le restaban tres naves, una sola de las cuales habría de finalizar tan increíble viaje, sin su capitán a bordo. Mientras, había observado algunas de las costumbres de los naturales, que sirvieron para caracterizar esta región austral hasta nuestros días: las fogatas que encendían para protegerse del helado clima les valió el nombre de Tierra del Fuego, y los artificios que usaban en los pies para no hundirse en la nieve, el de patones o patagones. Algunos años más tarde, el capitán Juan Fernández Ladrillero tomó posesión del Estrecho en nombre del rey de España y del gobernador de Chile.

No sabemos si Magallanes y sus hombres escucharon la música de esos pueblos, pero si conocemos la que ellos habían escuchado en sus tierras natales, muy distinta, sin duda, a la que existía en el Nuevo Mundo. España musical, por la época del Descubrimiento, era heredera de una rica tradición y de aportes de los más diversos pueblos que sucesivamente se fueron incorporando a la Península. Iberos, celtas, cántabros y romanos dejaron danzas y canciones que perduraron hasta muy entrada la época cristiana, tamizados por la sobriedad de visigodos y el aporte de muchas otras comunidades étnicas, que configuran hoy un complejo y variado panorama musical español. A esto, debemos agregar el prolongado influjo árabe traducido en giros melódicos, ritmos, formas, instrumentos y modos de ejecución que todavía se pueden reconocer.

MUSICA EUROPEA DE LA EPOCA

Junto a la música oficial de la Iglesia Católica, consistente en canto litúrgico a una voz con texto, latino conocido como canto romano o gregoriano, se interpretaban cantos populares de carácter profano, que adornaban fiestas cívicas o sociales, faenas agrícolas o escenas familiares. Muchas veces, estas expresiones de júbilo popular irrumpían irreverentemente en el culto religioso. Esto motivó muchos intentos infructuosos de prohibirlos, como sucedió en el Tercer Concilio de Toledo, donde se condenaron los cánticos y danzas que se hacían dentro de los templos. La polifonía eclesiástica se incorporó también desde sus comienzos en esa Península, que se creía era el fin de la tierra, *Finis Terrae*. Las peregrinaciones a la tumba del apóstol Santiago, en Compostela, trajeron influencias desde apartados rincones de Europa y Oriente. Trovadores y troveros, juglares y ministriles incorporaron su riquísimo repertorio, sus canciones y sus instrumentos musicales.

En tiempos de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, se encuentra una larga lista de instrumentos, la mayoría de los cuales ya no se conocen, tales como arpa, atambor, ajabeda, albugue, añafil, atabal, chirimía, dulcema, guitarra morisca, galipe francés, laúd, órgano, pandero, rota, salterio, sonajas, vihuela y zampoñas. Los ministriles estaban encargados de tañer música extralitúrgica en procesiones festivas, de alegrar las reuniones cortesanas o de bailar y cantar en banquetes y fiestas familiares. Sin embargo, para ser considerado como instrumentista o constructor de instrumentos, había que aprobar duros exámenes, como los que cita la Ordenanza de Granada: "Iten, el oficial violero (constructor de instrumentos), para ser buen oficial y ser singular en el (oficio), ha de saber hacer instrumentos de muchos artes, conviene a saber: que sepa hacer un claviórgano, y un clavicimballo, y un monocordio, y un laúd, y una vihuela de arco, y una harpa, y... otras vihuelas que son menos que todo esto".

Los Reyes Católicos fueron los primeros que se preocuparon por crear una capilla de música netamente española. La capilla de música incluía cantantes e instrumentistas encargados de interpretar las obras que requerían el culto religioso y las necesidades cortesanas. Hasta entonces había dos capillas reales: la de la corte aragonesa del rey Fernando, donde se hablaba en catalán, y la de la corte real de Castilla, de la reina Isabel, donde se usaba el español. El repertorio musical de la época consistía en misas y motetes polifónicos, y en música profana, primordialmente villancicos, romances y canciones. Cuando murió Isabel la Católica (1504), Fernando reunió ambas capillas y creó, por primera vez, la capilla de la Corte Real de España.

Bajo el reinado de Carlos I (1516-1556) -Carlos V como emperador-, el arte musical tuvo gran auge en España y sus dominios. Cuando el rey viajó desde Flandes a la Península, para tomar posesión de su corona, el pueblo le brindó cálida acogida con fiestas, danzas y música popular. Estas alternaban con obras cortesanas interpretadas por músicos flamencos, que siempre viajaban con el rey. Desde entonces hubo nuevamente en España, dos capillas musicales, pero esta vez una propiamente española, otra compuesta y dirigida por flamencos. Estos últimos representaban, por entonces, la cúspide musical del renacimiento europeo. Esta dualidad artística fue muy positiva y contribuyó no poco a que España gozara de lo que se ha llamado el Siglo de Oro de su música. También que Llegaran hasta América los ecos de este esplendor artístico, que aquí floreciera con especial brillo durante largos siglos.

Felipe II (1556-1598), el sucesor de Carlos I, fue un gran impulsor del nacionalismo musical español, que alcanzó una dimensión internacional no igualada. Se puede decir que este monarca así como en su época Alfonso X el Sabio, fue uno de los mecenas del canto sagrado y la música sagrada española.

Juan del Encina, Antonio de Cabezón, Cristóbal Morales, Francisco Guerrero, Luis Millán, Francisco Salinas, Tomás Luis de Victoria y Vicente Espinel forman una constelación artística de gran magnitud que cubre los reinados de Carlos y Felipe II, a lo largo del siglo XVI. Sus obras, especialmente las de Morales, Guerrero y Victoria, alcanzaron amplia difusión en el Nuevo Mundo, donde ingresaron junto con las melodías populares, que venían en las venas y en el alma del pueblo que acompañó al conquistador.

MUSICA PATAGONICA

Todo este bagaje cultural se asomó fugazmente a Chile con Hernando de Magallanes a su paso por el Estrecho. Posiblemente él no tuvo mucha conciencia de que así era, porque su objetivo era muy diferente, pero los pueblos que lo vieron pasar se habrían asombrado si hubieran podido comparar la complejidad del arte musical renacentista con la música que ellos usaban, una de las más primitivas del continente. Hoy poco podemos saber cómo sonaba, pues los descendientes de los aborígenes que vio Magallanes casi han desaparecido.

La música patagónica comprende aquella de los *tehuelches*, que habitaban la Patagonia oriental, al norte del Estrecho, y la de los pueblos fueguinos, conocidos como *onas* o *selknam*, que ocupaban la Isla Grande de Tierra del Fuego; *alacalufes* o *halakwalup*, diseminados por Islas y canales de la Patagonia occidental, desde el Golfo de Penas hasta el cabo Brecknock y el Estrecho; y los *yaganes* o *yámanas*, que ocupan los archipiélagos australes entre el canal Beagle y el cabo de Hornos.

Desde que el inglés Charles Wellington Furlong grabó, por primera vez, canciones de onas y yaganes (1907-1908), los estudiosos de la música de estos pueblos han podido establecer curiosas similitudes con la de indígenas de apartados territorios, tales como California, Australia, Groenlandia, Brasil, Assam y otros puntos del Asia. Sin embargo, conviene tener presente que las recolecciones hechas por Furlong, Robert Lehmann Nietsche, el P. Martín Gusinde y otros, lo fueron en las postrimerías de la existencia de estas culturas, cuando la mayor parte de sus características musicales habían desaparecido o, se conservaban en forma fragmentaria y hasta incoherente, especialmente en el texto de sus canciones.

En general, las canciones de estos pueblos se caracterizan por ser muy simples y melódicamente limitadas. Se cantan en forma solemne y grave, con fuertes acentos y aspiraciones de la voz, gritos de llamada y sonidos que imitan el canto de pájaros y de animales totémicos. El texto cantado ha perdido su significación y sólo se conservan sílabas asociadas con la melodía, que se pueden considerar como vestigios de las palabras originales. Como en otras culturas primitivas, faltan los instrumentos musicales, si bien, en las danzas de la muerte, las mujeres yámanas golpeaban el suelo con largos y anchos bastones de madera, y en mascaradas entre onas y yaganes, se "producen atronadores ruidos golpeando el suelo con pieles enrolladas, como una forma de dramatizar la ira del iracundo espíritu de la tierra". La temática está determinada por la función eminentemente utilitaria de la música y la danza, que se interpreta en circunstancias trascendentales de la vida: cantos de curanderos, funerarios, de pesca, de faena agraria, de caza, de conjuro meteorológico, de guerra, de amor o juegos cantados.

Tehuelches

Los cantos tehuelches, que se han conservado por anotaciones de investigadores, estaban relacionados con temas vitales como nacimiento, muerte o bodas, y eran muy simples, reiterativos y de métrica irregular. Ocasionalmente utilizaban arco musical frotado con un hueso de cóndor o de guanaco.

Onas

De los onas, considerados por Hornbostel como menos primitivos que yaganes y alacalufes, conocemos descripciones del uso de canciones en curaciones que realizaba el médico o brujo, *kon*. Este daba vueltas alrededor del enfermo, que estaba de rodillas, desnudo, sobre una manta, tras lo cual "se acerca poco a poco estrechando el

círculo y cantando con ritmo lúgubre y monótono palabras incomprensibles en un tono ya fuerte, ya bajo, ya bajísimo". Más tarde, el P. Martín Gusinde (1923) relataba que había podido asistir a una ceremonia secreta, del *Kloketen*, reservada sólo para hombres, que duró seis semanas. Se ejecutaron algunos bailes fálicos parecidos a los que había visto entre tribus del Amazonas. En esa oportunidad, el P. Gusinde encontró tal deterioro físico en la raza onda, que calculaba "que en diez años más subsistirá sólo un puñado de Onas, y no sabrán nada de la idiosincrasia de su pueblo". Hoy, cuando sólo podemos lamentarnos de lo irreparable, tenemos el deber de valorar y respetar los valores culturales y sociales de nuestras minorías étnicas.

Alacalufes

De los alacalufes, considerados como una especie de "sociedad paleolítica viviente", quedan tan sólo unos cuarenta individuos (1978). Su repertorio está estrechamente ligado a ceremonias rituales y a actividades cotidianas, donde destacan cantos onomatopéyicos acompañados de mímica y pantomima, tales como cantos de pájaros para atraer la caza, canciones descriptivas o anecdóticas, de entretenición, de amor, burlescas, de cuna. Se caracterizan por el uso de sílabas sin significado, por frecuentes interrupciones en la articulación de ciertas palabras y por la ausencia de instrumentos musicales, si bien hubo un tiempo en que utilizaron silbatos de hueso de pájaro y primitivos instrumentos de percusión.

Yaganes

Cuando murió Felipe Roberto Alvarez (17/10/1977) se declaró extinguida la raza de los yámanas o yaganes, lo cual no era exactamente efectivo, pues aún quedaban unos seis individuos de raza pura. Aureliano Oyarzún describió la música que escuchó en una fiesta de iniciación de la juventud entre yaganes (1929), llamada *Chiehaus*, donde el canto y el baile eran las ocupaciones principales. "El canto, dice, sirve de distracción y para ahuyentar el *Yetaite*, espíritu maligno que, según la creencia de los yaganes, es el enemigo encarnizado del cuerpo y la vida de los que asisten al *Chiehaus*. El baile procura movimiento a los miembros rígidos del cuerpo por falta de ejercicio, impide o paraliza la aproximación del mismo *Yetaite*. Para alejar a este enemigo maligno, se golpea también con palos y ramas las paredes de la choza del *Chiehaus*". En esta ceremonia, que dura varios días, "hay cierto número de canciones que sólo se cantan en el *Chiehaus*. Generalmente, el director de la fiesta preside el canto, pero no es raro que se le reemplace también por otros ancianos. Los bailes, que son muy estimados, se dejan para las horas avanzadas de la noche. Se denominan según los animales que representan, y tienen por motivo principal la melodía, los movimientos y los caracteres de los animales que imitan. Los yaganes, termina Oyarzún, son verdaderos artistas en la representación de estos animales en sus bailes".

La cultura de yaganes y alacalufes tiene muchos elementos comunes, así como también influencia de los onas, cual es el caso de la ceremonia del *Kloketen* ya mencionada, que pasó a los yaganes con el nombre de *Kina*.

MÚSICA EN TIEMPOS DEL BAUTIZO DE CHILE

LA EXPEDICION DE DIEGO DE ALMAGRO

La aventura de Chile ha sido difícil desde sus comienzos. Para ello está a la vista la expedición del Adelantado don Diego de Almagro, que vino a este país, cuando frisaba en los sesenta años, en busca de gloria y oro para él y para su hijo. Pero, en la práctica, sirvió a los intereses de Pizarro, con su alejamiento del Cuzco, y a los de los incas, que buscaban el debilitamiento español para expulsarlos por medio de un levantamiento general (1538). Las penurias del paso de la cordillera, a comienzos del otoño, parecieron ceder ante las bondades del clima que encontraron en el valle de Aconcagua; sin embargo, esta tierra no les entregó lo que ellos buscaban y Almagro decretó el retorno de este país, desde entonces conocido como Chile. A cambio de su heroico ingreso a la historia, lo esperaba una cruel muerte en el Cuzco, la misma que sufriría su hijo algunos años más tarde.

Pese al breve y dramático paso de Almagro por Chile, su nombre está ligado a acontecimientos musicales notables. Tres músicos acompañaron al Adelantado e inscribieron sus nombres en nuestra historia musical: el cantor primerizo Muñoz Cantor, el trompetero Juan Hermoso de Tejada, y el sochantre Cristóbal de Molina, profesor de clavicordio de Francisca Pizarro, la hija mestiza del conquistador peruano. Molina se estableció posteriormente en Santiago, desde donde escribió a Felipe II (1564). Le informaba que su talento era conocido en Italia y Francia, y que había servido como músico en iglesias catedrales durante treinta años.

También están asociadas al nombre de Almagro dos importantes festividades ceremoniales en plena vigencia: la de la Virgen de la Candelaria de Copiapó, el valle que lo acogió después de atravesar el desierto de Atacama, y la de la Virgen de La Tirana, cuya leyenda recuerda la conversión de la Ñusta Huillac, princesa inca que huyó de las huestes almagrinas y reinó con gran tiranía en la Pampa del Tamarugal.

MUSICA VIRREINAL

Al parecer, el resultado de la expedición de Almagro ha condicionado a nuestro país para que, desde un comienzo, las adversidades y los fracasos sirvan de puntos de partida para empresas de progreso y superación. Al quedar Chile asociado al Virreinato del Perú, ingresó, en el terreno de las artes y de la cultura, a participar plenamente de la organización artística y del esplendor musical de España renacentista. Durante más de tres siglos España proyectó en el Nuevo Mundo su quehacer musical y reprodujo, de norte a sur y de oriente a occidente, una organización similar a aquella que regía el quehacer musical de la corte, siguiendo las inclinaciones y gustos estéticos de los monarcas reinantes en la época. La Casa de los Habsburgos, representada en el siglo XVI por Carlos I y Felipe II envió a América el repertorio musical que se escuchaba en España en esa época.

En el siglo XVII, durante el reinado de los Habsburgos Felipe III, Felipe IV y Carlos II, el barroco musical español pasa casi inadvertido en el panorama europeo. En cambio, en América tuvo una vigencia musical de gran importancia.

El siglo XVIII se abre con la entrada de la Casa de los Borbones al gobierno de España y sus dominios, con Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV. A su vez, significa la entrada de la influencia italiana en el gusto estético musical, especialmente del estilo de ópera napolitana, que tuvo un poder de penetración universal en su época.

Organización musical

La música virreinal en América estaba organizada en forma coherente y uniforme en todo el continente. Las grandes catedrales, las iglesias, monasterios y conventos, mantenían capillas de música con la misión de proveer de música necesaria al culto, para las fiestas religiosas solemnes, para las procesiones y para las misas diarias y comunitarias más importantes. Además, eran responsables de la formación musical de los niños de coro, o *seises*, que recibían adiestramiento musical teórico y práctico, mantención y educación general. También se enseñaba música en las escuelas que mantenían los religiosos, donde asistían primordialmente los hijos de caciques y los hijos de españoles residentes en América. Todo esto, sin considerar la actividad musical desarrollada por los misioneros, especialmente jesuitas, en tribus alejadas de las capitales virreinales y sumergidas, a veces, en el espesor de las selvas tropicales.

Los virreyes mantenían, por su parte, capillas paralelas a las existentes en las iglesias, donde contrataban los mejores músicos de Europa para proveer de repertorio musical a las veladas que se hacían en palacio. Especialmente famosas fueron las veladas musicales que mantenía el virrey Castell dos Rius, en Lima, quien reunía todos los lunes a los mejores talentos literarios y musicales de la ciudad. También se debe a un virrey peruano, Melchor Portocarrero de la Vega, el encargo de la primera ópera creada y representada en América (1701), "La púrpura de la rosa", sobre libreto de Pedro Calderón de la Barca, con música del compositor y maestro de capilla de la Catedral de Lima, Tomás de Torrejón y Velasco.

Centros de música virreinal

Los principales centros musicales de América, durante los siglos XVI al XVIII, los encontramos, de norte a sur, en el Virreinato de Nueva España, México, especialmente vinculados a las grandes catedrales mexicanas de Ciudad de México, Puebla, Oaxaca y Morelia; en la catedral de Guatemala; en Santiago de Cuba y en La Habana; en el Virreinato de Nueva Granada, especialmente en la catedral de Santa Fe de Bogotá; en la catedral de Caracas, Venezuela; en Quito y otras ciudades del Ecuador, y muy primordialmente en el Virreinato del Perú.

La Ciudad de los Reyes, como se llamaba Lima, desarrolló una actividad musical sólo comparable con los centros europeos de mayor importancia de la época. Cuzco también observó, desde muy temprano, una verdadera competencia musical con la Ciudad de los Reyes. Allí existieron escuelas de música donde se enseñaban las técnicas musicales más avanzadas. En Bolivia, en Potosí y, muy especialmente, La Plata o Sucre, hubo intensa actividad musical. Sucre contaba con orquesta, coros, compositores y profesores de música de la más alta jerarquía. Uno de los grandes compositores chuquisaqueños de comienzos del siglo XVIII, Juan de Araujo, contemporáneo de Juan Sebastián Bach, dirigía un conjunto musical superior a aquél con que el cantor de Leipzig estrenaba obras tan importantes como su *Pasión* según San Mateo.

Chile dependía del Virreinato, del Perú, de tal manera que la organización, obras, manuscritos y repertorio musical estaban regulados desde Lima. Con la creación del Virreinato, del Río de La Plata, el repertorio y la organización musical que llegaba a Santiago provenían desde Buenos Aires, en lugar de Lima.

En el caso del Brasil, la organización musical no difirió mucho de los territorios que dependían de la corona de España, con la excepción de Minas Gerais, donde surgió, en el siglo XVIII, una actividad de singular interés para la historia de la música, por tratarse de moldes diferentes a los establecidos por las coronas peninsulares, y donde

primaba el ejercicio libre de la profesión de músico, que tenía lugar en las numerosas y bellísimas iglesias barrocas de esa región brasileña.

Repertorio musical

El repertorio musical que se interpretó en América durante el periodo colonial es, en general, bastante homogéneo. Junto al canto gregoriano encontramos obras polifónicas europeas, donde primaban las composiciones de Morales, Guerrero, Victoria y Palestrina. Más tarde se incorporó la música de autores como Antonio Ripa, José de Nebra, Antonio Soler, Sebastián Durán y otros.

También figuraron las obras de maestros de capilla locales, ya fueran españoles radicados en América o compositores entrenados en el Nuevo Mundo por profesores europeos. En las obras de estos músicos locales radica, precisamente, la diversidad y variedad en el repertorio americano, si bien muy pocas composiciones lograron trascender las estrechas fronteras de un lugar determinado para ser enviadas a otros puntos del continente.

El repertorio que se conserva está compuesto, primordialmente, por música religiosa, donde priman las misas, salmos, himnos, oficios de Semana Santa, numerosos Magnificat, secuencias y letanías. También hay música que podríamos considerar profana, pero, que está íntimamente relacionada con la actividad religiosa. En esta categoría están los villancicos de Navidad, a la Virgen María, santos, Corpus Christi, Ascensión, Santísima Trinidad, etc. Incluso, villancicos jocosos, de negros, de gitanos y juguetes. No se excluye la música incidental que amenizaba las obras de teatro, que eran muy aplaudidas cuando se decretaba alguna ocasión que celebrar, ya fuera el nacimiento, matrimonio o asunción al trono de un monarca, la consagración de un obispo u otras oportunidades, donde se organizaban, a veces, varias semanas de lucidas festividades.

Es interesante destacar la participación indígena en el quehacer musical, ya fuera como, cantantes, instrumentistas o constructores de instrumentos. En el caso de los indígenas de las misiones jesuíticas, especialmente de América del Sur, destaca su enorme facilidad de aprendizaje y la capacidad que lograron los misioneros para enseñarles las técnicas más avanzadas de construcción de instrumentos, de escritura musical y de interpretación del mismo repertorio que se escuchaba en otros puntos del continente.

Compositores virreinales

Tal como en Europa se celebran centenarios o bicentenarios de compositores famosos, ya sean Bach, Mozart, Beethoven, Schubert u otros, en Hispanoamérica podríamos celebrar, con igual justicia, el centenario o bicentenario de muchos compositores, que han tenido una participación tan destacada como sus congéneres europeos. Pero ellos son desconocidos por sus coterráneos, que no han sabido otorgarles la importancia cultural que tienen. Citemos tan sólo los nombres de Hernando Franco, Juan Gutiérrez de Padilla o Manuel de Zumaya, en México; Gaspar Fernandes, en Guatemala; Gutierre Fernández Hidalgo y Juan de Herrera, en Bogotá; Tomás de Torrejón y Velasco, Roque Ceruti y José de Orejón y Aparicio, en Lima; Cristóbal de Belsayaga y Esteban Ponce de León, en Cuzco; Juan de Araujo, en Sucre; Antonio Durán de la Mota, en Potosí; Domenico Zipoll, en Córdoba; o José de Campderrós, en Santiago de Chile. Sus misas, villancicos y, música profana gozaron de justificada fama durante vida y, a veces, mucho tiempo después de su muerte.

MUSICA EN EL NORTE DE CHILE

La música es un poderoso elemento de preservación cultural, puesto que constituye el medio más directo para expresar los sentimientos del hombre y de todo lo que a él le es más significativo. Por esta razón se consideró el arte sonoro como el argumento supremo para revelar la filiación étnica de un pueblo, especialmente cuando se trata de comunidades que, por su aislamiento de centros urbanos o de influencias extrañas, conservan con mayor vigor la supervivencia de sus tradiciones ancestrales. Descendiente de los antiguos incas que hoy hablan español, quechua o aymará; de atacameños y de diaguitas, aún conservan restos perceptibles de sus culturas ancestrales, donde melodías y ritmos se han ido transmitiendo por tradición oral durante siglos.

Los incas, por ejemplo, que aparentemente fueron los primeros americanos que establecieron esquemas formales de instrucción musical, seleccionaban tres o cuatro rapsodistas para que memorizaran todos los hechos de su reinado. A su muerte, éstos los cantaban al nuevo Inca y a otros que así se enteraban de los hechos del pasado. El P. Alonso Ovalle relata a este respecto el caso de un indio archivista que, en la encrucijada de cuatro caminos, cantaba al son de un tambor delante de varios auditores. Su obligación era hacerlo todos los días de fiesta para mantener en la memoria lo sucedido en el pueblo "desde el diluvio", y para que otros, a su muerte, siguieran repitiéndolo.

Instrumentos musicales

Antes de la llegada de los españoles los instrumentos musicales se confeccionaban de caña, madera, hueso, piedra, arcilla y otros materiales. Entre los restos arqueológicos que se han encontrado figuran flautas de Pan, ocarinas, quenás, sonajas, silbatos, campanas y cencerros.

Los instrumentos que se utilizan actualmente, tanto en el norte como en el resto del país, se pueden clasificar según su origen, dispersión y función que desempeñan. Según su origen, éstos pueden remontarse a tiempos precolombinos, tales como tarcas, quenás, pinquillos en el norte, o kultrún y trutruca en el sur. Con la llegada de los españoles se amplía considerablemente el repertorio organográfico, al introducir la guitarra, arpa, violín y otros.

Según su dispersión, hay instrumentos que se encuentran en todo el territorio, donde prima la guitarra como instrumento nacional. Otros, en cambio, tienen alcance regional, como la pifilka o pito de un sonido, caja y bombo. También los hay de uso local, como el pututo, guitarrón o rabel.

Hay instrumentos que cumplen una función determinada, ya sea ceremonial, religiosa, festiva, terapéutica, de llamada, de enamoramiento, de caza, faena agrícola, etc.

Es importante observar la capacidad de asociación de determinados instrumentos con otros, como sucede, por ejemplo, con la quena, que se puede combinar con otra quena, acordeón, guitarra, mandolina, charango o percusión, pero no con zampoñas, lichiguayos o tarcas que son propios de bandas instrumentales. Las bandas del llamado Norte Grande pueden ser de instrumentos autóctonos o derivadas de bandas militares, con instrumentos de bronce. En el primer caso están siempre integradas por un solo tipo de instrumentos acompañados de percusión, como bandas de zampoñas -generalmente doce- con bombo y caja; bandas de tarcas o tarqueadas, y bandas de sicuras, donde cada integrante toca un sicus y un bombo simultáneamente, a la vez que danza sosteniendo un sombrero de largas plumas. En el sur, en cambio, la influencia hispánica varía los integrantes de conjuntos instrumentales, como sucede en la llamada orquesta, en Chiloé, en la que intervienen guitarra, acordeón, violines, flautas y bombo.

Divisiones y Repertorio

El extenso territorio recorrido por Diego de Almagro no presenta características uniformes en lo musical. No es conveniente hablar de "la música del norte", sino más bien, de aquella que caracteriza zonas determinadas, a veces bastante pequeñas, otras, tan definidas geográficamente como la costa, pampa, precordillera y cordillera. En estas dos últimas, donde prima lo aborigen sobre lo hispánico, se preserva con mayor pureza la tradición ceremonial de la música.

Podemos dividir musicalmente esta zona en tres grandes áreas. El Área andina, que comprende desde el límite norte con Perú y Bolivia hasta el pueblo de San Pedro de Atacama, en Antofagasta; el Área atacameña que abarca desde el pueblo de San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó, y el Área hispano-diaguita, desde Copiapó hasta las provincias de Aconcagua y Valparaíso, inclusive. En todas ellas, sin embargo, es conveniente tomar en cuenta los planos de costa, pampa, precordillera y cordillera donde el grado de hispanización difiere notablemente. Tanto la herencia popular española en la música tradicional como las festividades ceremoniales a lo largo del país serán estudiadas en capítulos posteriores.

Música andina

En el Área andina la música tiene singular importancia. Muchas personas tienen conocimientos musicales sistemáticos y es frecuente encontrar familias de músicos. Cada acontecimiento tiene su música, donde lo utilitario y lo festivo están íntimamente unidos, ya sea Navidad, Carnaval, Semana Santa, la fiesta del Santo Patrono del poblado, ceremonias a la Pachamama o madre tierra, siembra de papas o pachallampe, marcación de ganado u otras. El canto es, en general, al unísono y prima el canto colectivo responsorial, es decir, donde alternan las melodías entre una y varias personas. Llama, asimismo, la atención el registro agudo que utiliza la mujer para cantar. El ritmo, principalmente binario, tiene abundantes sincopas, y el acompañamiento rítmico es el encargado de mantener un pulso constante sobre el cual se producen esquemas rítmicos más libres.

La supervivencia incaica se refleja principalmente en el aspecto coreográfico, si bien es posible observar, al mismo tiempo, interesantes reminiscencias de bailes cortesanos europeos, especialmente de la contradanza, donde los bailarines hacen cruces, banderas, estrellas y otras formaciones similares.

La danza tiene su máxima expresión en los conjuntos agrupados en hermandades o sociedades, que se denominan bailes, que se preparan durante todo el año para hacerlo en honor de la Virgen o de un Santo determinado. La cueca -si bien es considerada como proveniente del sur-, el huayno y el taquirari son comunes a toda la región y a todas las circunstancias. El huayno o trote es un baile festivo, por lo general de pareja, pero también constituye el

ritmo imperante en varias danzas colectivas donde intervienen zampoñas, lichiguayos y percusión; además, está presente en solos instrumentales de quena sin propósitos coreográficos. El taquirari corresponde a un patrón rítmico binario confiado a la percusión, consistente en cuatro golpes, de los cuales el tercero se subdivide en dos, que rige para diversas danzas folklóricas. Sus orígenes se encuentran en los llanos selváticos bolivianos. El cachimbo es una danza festiva de pareja suelta, sin texto literario, donde intervienen principalmente quenenas y hasta bandas de bronce y percusión. El baile y tierra, de coreografía y ritmo similar al cachimbo -al que habría dado origen- pero de diferente melodía, tiene texto picaresco y alegre. Sin duda ha tomado su nombre de la denominación con que cronistas del siglo XIX y anteriores describían las danzas populares que, por su desenfado, no alcanzaban el sitio del salón social. Otra danza que se baila, como las anteriores, en cualquiera oportunidad, aunque preferentemente en Carnaval, es la rueda. Se acompaña de instrumentos y es festiva y alegre. A medida que cantan frases picarescas y alusivas, alternando, como una especie de juego, entre el guitarrero y los participantes, se forma una rueda que gira en círculo. Esta integra formas coreográficas muy libres, con canto de tipo responsorial. Navidad, asimismo, da motivo a un repertorio musical donde se produce una especie de dramatización colectiva y diálogos, con especial participación de niños. El huachi-torito corresponde a uno de los numerosos villancicos danzados que tienen lugar en las ceremonias de los pastores de Navidad, que recorren el pueblo visitando y saludando los "Nacimientos", frente a los cuales realizan sus "mudanzas" al son de la quena o de guitarra, violín o acordeón acompañados por bombo y caja. En las fiestas de la Cruz de Mayo destaca especialmente el cuculí.

Con motivo de fiestas religiosas que constituyen las fechas importantes de reunión del pueblo, se desarrolla una fiesta profana donde, además de algunas de las danzas mencionadas, es posible encontrar en ciertos lugares danzas de sicuras y laquitas, o danzas tales como challa-challa, moqueguana o zongo-ternero. En esta última, el guitarrista, al cual corean los asistentes, debe poseer condiciones de payador, que tiene que cantar, en castellano o aymará, estrofas ingeniosas que repite el grupo y que, las más de las veces, resultan bastante subidas de color.

Música atacameña

En el Área atacameña encontramos actualmente danzas ceremoniales de romería, danzas que se interpretan durante la festividad de San Pedro de Atacama y danzas y coplas de carnaval, corridos, cuecas, villancicos, rondas, canciones de cuna y bailes de chinos, término que significa "servidor".

Lo más significativo de esta zona es la supervivencia musical de los antiguos atacameños o lican-antai, pueblo que ciertamente conoció Diego de Almagro en su malograda expedición a Chile.

Este pueblo agrícola-alfarero logró obtener un alto desarrollo cultural y una organización admirable, que influyó en la civilización incaica. Descendientes de los antiguos changos, hablaban la lengua cunza que, al parecer, significa "Lengua nuestra". Y sus estructuras sociales, tecnología y cultura espiritual estaban condicionadas por el medio ambiente desértico donde vivían. El elemento más apreciado por ellos era el agua, en torno a la que se desarrollaban interesantes ceremonias que perduran hasta hoy. De ellas sólo quedan, como vestigios de esta cultura, "una de las más interesantes que hayan existido sobre la tierra", cantos en cunza, pero sin un significado preciso. Luego de un periodo de apogeo, los atacameños fueron sometidos por los incas y se refugiaron entre la Cordillera de los Andes, el Salar de Atacama y la Cordillera de Domeyko, donde están las localidades de Toconao, Socaire y Peine.

El repertorio musical de los actuales atacameños está asociado a ritos indígenas precolombinos. Llama la atención el uso sistemático de melodías de tres notas organizadas en forma de acorde, fenómeno que se conoce como tritonía, común a muchas otras culturas aborígenes. Los instrumentos musicales más utilizados son el clarín, el cuerno o pututo, la caja chayera de doble parche y una especie de cencerro o chorromo, constituido por campanitas metálicas sin badajo que hoy se reemplazan por triángulos u otros objetos también metálicos. El *cauzulor* o *cauzulo*, que se verifica anualmente en Caspana, pertenece al género de lo que se conoce en las comunidades rurales como minga o trabajo comunitario, de aseo, limpieza de canales, siembra o cosecha. El *cauzulor* es un ceremonial atacameño cantado y danzado, que se efectúa en la segunda mitad de agosto, al terminar la faena comunitaria de la limpieza de canales de regadío agrícola. Su propósito es el de agradecer los dones recibidos de la Pachamama y de solicitarle abundancia de aguas y fecundidad de las cosechas, así como también la paz y prosperidad general del pueblo. Cuando se suelta el agua por el canal limpio, se acompañan las ofrendas de maíz y vino, que en ella se vierten, con un canto lento, que cobra rapidez y participación masiva cuando termina la ceremonia en el pueblo.

El *talatur*, que se celebra en fecha variable entre agosto y octubre en las localidades de Peine y Socaire, tiene la misma estirpe y función que el *cauzulor*, y centra su propósito en la obtención de las aguas para fertilizar la tierra. Aquí interviene el canto masivo, acompañado por el *clarín*, *pututo* y *chorromo*, que comienza con una invocación a las aguas y riachuelos de la zona, y que prosigue dirigiéndose a los cerros y diversos lugares vecinos.

Música diaguita

En el área hispano-diaguita se encuentran, en plena vigencia, manifestaciones musicales posteriores a la llegada de los españoles, tales como los bailes de chinos, danzantes y turbantes. Además, encontramos las llamadas danzas, lanchas, corrido, cueca y vales, junto a rondas y juegos infantiles, canciones de cuna y canto a lo poeta, glosa y tonadas propiamente tales. Es interesante notar que la influencia hispana se manifiesta en una mayor importancia del texto sobre lo danzado.

De la antigua cultura diaguita quedan vestigios de su sistema melódico trifónico y restos arqueológicos de instrumentos musicales, confeccionados principalmente de piedra, madera o arcilla. Entre ellos sobresalen ocarinas, silbatos, flautas de Pan, pitos o *pifilkas* y sonajas. No se encuentran instrumentos de percusión de membrana, lo cual puede deberse al factor climático, que ha causado la desaparición de muchos de ellos. Las reminiscencias melódicas de la música diaguita fueron denominadas por Carlos Lavín con el término de "vidalai", caracterizadas "por un inconfundible y regional acento dolorido".

MÚSICA EN TIEMPOS DE LA CONQUISTA

MUSICA EUROPEA EN CHILE

Junto con Pedro de Valdivia se hizo presente la música europea en nuestro país. El canto gregoriano era entonado, junto con el oficiante, por las rudas gargantas de los soldados. La música popular española también resonaba en los escasos momentos de esparcimiento que entonces había, entre la contienda ininterrumpida contra los naturales y las labores de labranza y construcción. A estas expresiones se agregaron las ordenanzas militares, los toques de música bélica y los recitados, a tambor batido, de los pregoneros. El primero de ellos fue el esclavo negro Domingo, cedido al municipio con tal objeto por el vecino Julián Negrete.

También venía junto a Pedro de Valdivia un *trompeta* llamado Alonso de Torres, quien interpretó la primera canción de que se tenga noticia en Chile. Esta fue una canción muy popular en España, *Cata el lobo doña Juanica, cata el lobo do va*, tocada en circunstancias que relata el cronista Góngora Marmolejo. Pedro de Valdivia, forzado por las circunstancias, encontró una estratagema para obtener oro, con que auxiliar la incipiente colonia chilena: ofreció regresar al Perú en barco y, cuando los equipajes estaban a bordo, dejó a los pasajeros en tierra y se embarcó con todo el oro. "Los que quedaban en tierra, cuenta Góngora Marmolejo, y veían que les llevaba su oro, bien sentiréis lo que podían decir. Eran tantos los vituperios y maldiciones, que ponían temor a los oyentes. Un trompeta que allí estaba, llamado Alonso de Torres, que después fue vecino en La Serena, viendo el navío ir a la vela, comenzó a tocar su trompeta diciendo: cata el lobo, doña Juanica, cata el lobo do va, de que los presentes, aunque tristes y quejosos, no pudieron dejar de reír, y en el instante dio con la trompeta en una piedra donde la hizo pedazos".

Entre los compañeros de Pedro de Valdivia sobresalió corno flautista el Alférez Real Pedro de Miranda, que manejaba con la misma facilidad la espada y la guitarra, entendía la ordenanza como el naipe, bailaba, cantaba y tocaba la flauta a la perfección. Miranda debió a su arte el salvar la vida junto con su compañero, el capitán Alonso de Monroy. Cuenta Góngora Marmolejo que, enviados por Pedro de Valdivia al Perú a conseguir refuerzos, fueron capturados por los indios en Copiapó. "Fue Dios servido, dice, que sin pensarlo y acaso vio allí Pedro de Miranda una flauta, la cual tomó y comenzó a tocar, que lo sabía hacer. Como los principales indios lo vieron, dióles tanto contento la voz y música de ella que le rogaron los enseñase a tañer y no lo matarían. El, como hombre sagaz, viendo que no le iba menos que la vida, les dijo que lo haría y les mostraría muy bien (como hacerlo); mas que les rogaba que al capitán Monroy no lo matasen, que era su amigo y lo quería mucho". Miranda salió con bien de la aventura y logró rescatar a su amigo, a quien los indios habían destinado a palafrenero, y maestro de equitación, para presentarse en el Perú ante el Gobernador Vaca de Castro, en cumplimiento, de su vital misión. Al regreso, se erigió la Ermita de la Virgen del Socorro, en acción de gracias por la llegada de los implementos traídos por mar, en el navío *Santiago*, y por tierra, con Alonso de Monroy.

Música religiosa

En el siglo XVI la Iglesia estaba encargada, en la práctica, de la tutela del quehacer musical. Los primeros religiosos que llegaron a Chile fueron los mercenarios, entre los que destacaba Fray Antonio Correa, eximio flautista y cantante, que llegó en tiempos de Pedro de Valdivia, a los 26 años de edad. En Santiago se consagró a enseñar la doctrina cristiana a los naturales, valiéndose para atraerlos de los acordes de una flauta. Todas las mañanas, al asomar la aurora, subía a la cumbre del cerro Santa Lucía donde les predicaba cantando con ellos al son de sus instrumentos.

También en tiempos de Valdivia se regularon los oficios religiosos que se podían utilizar en la naciente aldea de Santiago, ya fueran misas cantadas solemnes, misas de réquiem o ceremonias de enterramiento, novenas y misas votivas. A ellas asistían los escasos y valerosos 150 compañeros de Valdivia que llegaron a nuestro territorio. A fines de siglo habían aumentado a unos 2.000 individuos de origen español, que crecieron hasta unos 80.000 a fines del siglo XVII y a unos 500.000 a comienzos del XIX, sin contar con indios y mestizos.

Músicos de entonces

Pocos músicos de profesión encontramos en el siglo de la Conquista. Juan Blas, decano de los sacerdotes mestizos del país, hijo de portugués, llegó a Chile con Alonso de Monroy, cuando éste regresaba de su accidentada expedición al Perú. El obispo Diego de Medellín lo recomendó al rey, diciendo que era "muy buen cantor y gentil escribano; y sin él, el coro de esta Santa Iglesia vale muy poco". La escasez de músicos se hizo sentir en muchas oportunidades, al tener que admitir, como directores de música, a ciertos personajes totalmente carentes de conocimientos musicales. tal es el caso del chantre Fabián Ruiz de Aguilar, que "no sabía un solo punto de canto". A Francisco Cabrera, cura y vicario de la ciudad de Valdivia, se le conoce como "diestro del canto y de muy buen ejemplo". Dos cantores anaconas, Juanillo y Diego, servían en el coro de la Catedral de Santiago y el obispo Medellín los destacó ante el rey diciendo que eran "habilísimos para el coro". Gabriel Villagra, hijo mestizo del general del mismo nombre, también se conoce como buen músico, capaz de tocar el órgano, lo que es notable, pues, a pesar de las dificultades de transporte, en esa época ya se contaba con ese tipo de instrumento.

Instrumentos musicales

No fueron muchos más los instrumentos disponibles durante el siglo XVI. Aparte del órgano, encontramos la trompeta, que era el instrumento militar por excelencia para dar órdenes, congrega a las huestes, alertar a las tropas o recibir con honores a las autoridades; además, pífanos, flautas, chirimías, vihuelas, guitarras y tambores.

Ocasionalidad musical

Las principales ocasiones donde resonaba el arte musical europeo en el Chile de entonces, están vinculadas a fiestas religiosas, especialmente a Corpus Christi. También en la del Apóstol Santiago que era el Patrono de la ciudad; de la Virgen del Socorro, que era la Patrona de la Conquista, y otras ceremonias religiosas del calendario litúrgico. Aparte de esto, se celebraba todo feliz acontecimiento en el seno de la familia real, como la jura de Felipe II, donde se tocó música de metales y tambores.

Las crónicas también consignan actuaciones musicales en las inauguraciones de la primera iglesia de Concepción y de la iglesia de La Imperial, donde destacó el mercedario Fray Antonio de Sarmiento Rendón. La muerte de Pedro de Valdivia en Tucapel iba a establecer una sangrienta confrontación entre dos culturas, esencialmente diferentes en sus expresiones musicales. Desde entonces hasta nuestros días podemos observar cómo la música europea entronizada en Chile y la música mapuche, que aún se conserva, han discurrido por cauces separados, independientes y pocas veces interinfluenciados el uno por el otro.

MUSICA DE LOS MAPUCHES

Opiniones de cronistas

Las primeras manifestaciones musicales de los mapuches o araucanos, en su contacto con los españoles, no fueron, sin duda, del agrado de estos últimos. Ellas estaban ligadas, primordialmente, a las incursiones guerreras en forma de atronadores gritos y de estruendosos toques instrumentales con que los mapuches infundían pavor a sus enemigos. Desde comienzos del siglo XVII los cronistas se ocuparon de consignar detalles sobre la música de los araucanos. González de Nájera la describía diciendo que "no son aficionados a música; cantan todos generalmente a un mismo tono, más triste que alegre; no se afician a instrumentos de placer, sino a bélicos, funestos y lastimeros, que son roncos tamboriles y cornetas hechas de canillas de españoles y de otros indios sus enemigos que resuenan con doloroso y triste clamor". Pineda y Bascuñán, quien estuvo cautivo de los indígenas, relata que "todo el entretenimiento y deleitable festejo de estos naturales consiste en comer, beber y estarse días y noches dando voces, cantando y bailando al son de sus tamboriles y otros instrumentos que acostumbran". El P. Alonso Ovalle dice que "el modo de cantar es todos a una, levantando la voz a un tono, a manera de canto llano, sin ninguna diferencia de bajos, tiples o contraltos y, en acabando la copla, tocan luego sus flautas y algunas trompetas, y suenan éstas tanto y cantan gritando tan alto y son tantos los que se juntan a estos bailes y fiestas, que se hacen sentir a gran distancia". El mismo cronista describe la música funeraria de los mapuches. Dice que "en las indias sobresalen más las demostraciones de su sentimiento, porque no lloran al difunto en silencio, sino cantando a voz en cuello, de manera que a quien las oye de lejos provoca mas a risa que a compasión. Es muy notable, continúa, el modo de llorar a sus difuntos: rodean al muerto, luego que expira, la mujer, las hijas y parientas, y comenzando a entonar la primera, las siguen las otras, y a un mismo tono se van remedando, bajando la una al *ut* cuando sube la otra al *la*, y de esta manera prosiguen muchísimo tiempo, de manera que primero se secan y acaban las lágrimas que cesen de aquel su funesto y triste canto, la cual costumbre conservan hasta hoy los ya cristianos".

El abate Molina encontraba "un no sé qué de tétrico y desagradable al oído" al referirse a la música de los mapuches. En cambio, el cronista Gómez de Vidaurre encontró que los mapuches "se deleitan también con el canto

y con el baile. Su música, agrega, no es falta de armonía y tienen muchas canciones muy afectuosas y que con el tono de las voces expresan el dolor, la alegría y los otros afectos de ánimo".

Características

Si aplicamos un criterio europeizante para juzgar la música aborígen, estaremos cometiendo un error profundo, puesto que no estamos capacitados, en general, para juzgar las sutilezas y variedades infinitas que puede tener un sonido, conforme su emisión, su intención o su función determinada. La música mapuche no se rige por cánones formales estrictos, como la europea, sino que está basada, primordialmente, en la improvisación sobre esquemas melódicos y rítmicos, que provienen de una tradición ancestral transmitida oralmente de padres a hijos. En el rito de la música aparecen fundidas la poesía, la danza, la representación dramática, las creencias mitológicas, la medicina empírica y una visión cosmológica religiosa. Allí confluyen conceptos metafísicos contrapuestos, que rigen el universo.

Repertorio musical

El repertorio musical mapuche incluye canciones para voces solas o acompañadas de instrumentos. Existen canciones de trabajo, para hacer dormir los niños, de juegos y ritos funerarios, interpretadas por hombres, mujeres o dialogadas. Especialmente importantes son los cantos de machis. La unión de canto y danza se encuentra en ceremonias agrarias como el *leptin*, en rogativas como el *nguillatún*, y ceremonias mágico-religiosas de curación o *machitún*. También hay toques instrumentales solísticos de gran virtuosismo, en el caso de la *trutruca*, o de carácter amoroso, como el del *trompe*, instrumento adoptado de muy antigua estirpe oriental, que normalmente antecede a una canción de amor.

Función de machi

La función medicinal que ejerce la música ha sido aprovechada en todas las culturas universales, entre ellas la mapuche. El encargado de ejercer esta función es el machi, generalmente de sexo femenino, que por medio de melodías acompañadas de instrumentos -especialmente kultrún, wada y kaskawillas o cascabeles- desempeña un papel de sugestión hipnótica en el enfermo que, en gran parte de los casos, obtiene mejorías comprobables.

Entre las ceremonias más caracterizadas de la función medicinal con música y danza que ejerce la machi, se encuentra el machitún, que tiene tanto de plegaria como de ritmo mágico, de remedios naturales y de rito terapéutico. La función de machi es propiciatoria del bien y su oficio le confiere una posición importante en la comunidad mapuche. A él se llega por vocación que se expresa en visiones oníricas y requiere de un largo periodo de preparación, después del que la machi o el machi adquiere la calidad de tal, que perdura por vida. Sus canciones, ritmos y objetos rituales conservan el prestigio de sus poderes misteriosos y son considerados con cierto recelo y veneración, a la vez que son vedados al conocimiento de personas ajenas a la comunidad mapuche.

Instrumentos musicales

Sólo se encuentran restos arqueológicos de instrumentos musicales mapuches anteriores a los españoles. Estos son principalmente de piedra, puesto que los instrumentos hechos de otros implementos tales como la madera o la caña han desaparecido, debido a las condiciones climáticas que imperan en el sur de Chile. Sólo se han conservado pifilkas, ocarinas, silbatos y flautas de Pan de tres a cuatro tubos.

Actualmente, los mapuches tienen un considerable número de instrumentos musicales que utilizan corrientemente en ceremonias rituales o en festividades y rogativas. Como en casi todas las culturas aborígenes, el instrumento es considerado como poseedor de un contenido mágico propio. Esto es válido especialmente para el kultrún, que requiere de todo un ceremonial ligado a su construcción y consagración. Por esto se le confiere el carácter de instrumento sagrado.

- **Trutruca:** Entre los instrumentos mapuches más característicos, destaca la trutruca, que consiste en una larga vara de quila, especie de bambú, común en los bosques del sur. Esta vara, que alcanza hasta unos cuatro metros de largo, se corta en dos mitades que se limpian de nudosidades por dentro. Posteriormente se unen por medio de una cuerda vegetal y se cubren con una tripa de animal que impide todo escape de aire entre ambas mitades. Se le agrega un cuerno como pabellón final y la embocadura consiste en un corte, diagonal en un extremo. Ahí se aplica la presión de los labios, que insuflan aire al instrumento, que ha sido previamente mojado con agua o chicha. La trutruca se utiliza para diversos fines, desde toques en homenaje a los caciques hasta ceremoniales para convocar las fuerzas divinas que regulan los ciclos de lluvias y cosechas. Destacan los toques solísticos, que alcanzan alto grado de virtuosismo y que requieren una condición física notable. También se usa para acompañar danzas.

- **Pifilka:** Otro instrumento típico araucano es la pifilka, pito de un solo sonido, excepcionalmente dos, que se talla en un trozo de madera de unos 20 a 30 cm. de largo. La parte inferior, que es cilíndrica, se ensancha hacia la mitad. Su sonido penetrante y la facilidad de su interpretación lo hacen un instrumento de gran vigencia entre los mapuches. Equivale al pito o flauta de los bailes de chinos.
- **Kultrún:** El instrumento musical más interesante de los mapuches es el kultrún, tambor mágico utilizado por machis y sus ayudantes, en cuya construcción interviene un elaborado ceremonial. Consta de una semiesfera de madera ahuecada cuya boca, de unos 50 cm. de diámetro, está cubierta por una membrana o parche de piel de oveja. Esta membrana es estirada por un sistema de cuerdas entrelazadas en torno a los costados, que terminan en una manilla. La machi sostiene de ahí el instrumento con su mano izquierda y golpea la membrana con un palillo de madera, forrado en lanas de colores en uno de sus extremos. Dentro de la caja se introducen objetos mágico-sonoros que al sacudir el instrumento producen un sonido adicional a la percusión. Sobre el parche se pintan algunos trazos cuyo diseño proveniente, a veces, de visiones oníricas, representa al mundo terrestre y sus divisiones. El kultrún con la wada -sonajero indispensable en las prácticas mágicas, hecho de una calabaza con semillas secas en su interior- y la kaskawilla se utilizan en el machitún. También es posible encontrar dos a cuatro kultrunes en rituales de iniciación, funerarios o de fertilidad, especialmente en las rogativas del nguillatún, donde se agregan trutruacas, lolkiñi, pifilkas y kulkull.
- **Lolkiñ:** El lolkiñ es, según Carlos Isamitt, uno de los instrumentos más antiguos de los mapuches. Se construye de la planta del mismo nombre que crece en la región costera, de la cual se extrae una vara central de hasta un metro y medio de longitud y dos a tres centímetros de ancho, que se deja secar convenientemente. El tallo, más o menos cónico, es hueco en su interior y en el extremo en que la abertura es más aguda, colocan una boquilla compuesta por dos o tres tubitos de caña. Estos se introducen uno en el otro, de mayor a menor, para disminuir el diámetro hasta 5 mm. En el extremo de la boquilla se efectúa un corte anguloso, a modo de embocadura. Para producir el sonido se debe aspirar por ella violenta y continuadamente. Las diferencias de altura se producen por la mayor o menor fuerza usada en la aspiración y, por eso, la duración del sonido es menor que en los demás instrumentos. Utilizado también como solista, se toca principalmente en las ceremonias de iniciación de una nueva machi o *machilwn*, y de plantación de la escala sagrada o *rewe*, frente a la ruka de una machi.
- **Pinkulwe:** El pinkulwe es una flauta de quila, de 35 a 40 cm. de largo y 2 1/2 a 3 de ancho. Tiene cuatro agujeros para variar la altura del sonido y uno para soplar dentro del tubo, que se ahueca por medio de un fierro caliente. Sus características musicales lo destacan como un instrumento esencialmente solista e íntimo.
- **Kulkull:** El kulkull es un pito hecho de cuerno de vacuno, al cual se le ha hecho un corte en el lado más agudo, por donde se sopla. Su sonido es estridente y puede escucharse desde distancias considerables. Por ello se presta para llamados o avisos convencionales entre una y otra vivienda indígena o ruka. Este instrumento es similar al pututo que se usa en el norte.
- **Kunkulkawe:** También se menciona entre los mapuches un instrumento ya desaparecido, que es el arco musical o kunkulkawe. Consiste en dos arcos enlazados en que los dos extremos de cada madera se unen por un manojo de crines de caballo. Se interpretaba solamente por hombres y el sonido, muy débil, se producía por el roce de ambas crines.

Danza

Según Isamitt, la danza entre los araucanos, lo mismo que en los demás pueblos aborígenes, es una manifestación articulada a la existencia social. Ella ha servido para promover exaltaciones de la vitalidad y del esparcimiento colectivo. En el idioma mapuche, la palabra *purrrún* sirve de nombre genérico a las danzas. Hay purrrún individuales y colectivos; rituales -si forman parte de ceremonias de carácter mágico-religioso- o familiares. Algunos son propios de las mujeres, otros de los hombres; en algunos participan hombres y mujeres y hasta los niños. Los que abundan más son los mixtos, de carácter mágico. Algunos de estos purrrún se acompañan con canto, otros solamente con algunos instrumentos y otros, uniendo el canto al conjunto instrumental. El P. Ovalle los describe diciendo que "el modo de bailar es a saltos moderados, levantándose muy poco del suelo y sin ningún artificio de los cortados, borneos y cabriolas que usan los españoles. Bailan todos juntos, haciendo rueda y girando unos en pos de otros alrededor de un estandarte que tiene en medio de todos el alférez que eligen para esto, y junto a él se ponen las botijas de vino y chicha, de donde van bebiendo mientras bailan, brindándose los unos a los otros".

Entre las danzas individuales citaremos el *lonko purrrún*, danza propia del jefe de familia o dueño de una ruka. Entre las colectivas, que pueden ser de carácter deportivo, agrario o mágico-religioso, prima, como lo apunta el P. Ovalle, el movimiento circular o semicircular de los bailarines, además de movimientos de avance y retroceso. De las danzas deportivas se conserva la del juego de chueca o *palinpurrrún*. Entre las agrarias, las danzas de la trilla y ritos de fertilización o *ñihuín purrrún*. Hay también bailes de machis o *machipurrrún* y de implantación del *rewe*. Una danza característica entre los mapuche es el *choikepurrrún* o danza ritual zoomórfica del ñandú, avestruz americano, que interpretan normalmente cuatro bailarines.

HUILLICHES

En la actual cultura huilliche, grupo de araucanos diseminados entre el Toltén y las partes más australes de Chiloé, se ha deteriorado ostensiblemente la práctica musical de sus antepasados ancestrales. Quedan solamente atisbos de sus ceremoniales y canciones ligadas al rito de recepción de un personaje importante, de despedida y de rogativas o *romancias* destinadas a solicitar abundancia de pescados y mariscos, de acuerdo con las necesidades de subsistencia de esta región. Entre los huilliches se encuentran especies coreográficas europeas ya perdidas en el resto del país, tales como el cielito y la periconá. En cambio, han desaparecido la rogativa del nguillatún, vigente entre otras comunidades mapuches de más al norte, y el uso de instrumentos aborígenes.

PEHUENCHES

Las comunidades araucanas pehuenches habitan en los confines del límite chileno en el medio de la cordillera, al interior de la provincia de Bio-Bio. Entre ellas se han conservado tradiciones de gran antigüedad, debido al gran aislamiento en que viven alrededor de 1.800 personas en las localidades de Trapa-Trapa, Malla-Malla, Caoñicú y Pitril. El alimento más representativo de estas comunidades es el piñón, fruto de la araucaria. Su recolección es objeto de ceremonias entroncadas con ritos precolombinos, de connotaciones mágico-religiosas. Igualmente, se conserva con gran pureza el juego de la chueca que, en algunas oportunidades, provoca reuniones posteriores con cantos y danzas. Entre las danzas principales del nguillatún destaca, como en otras comunidades mapuches, el choike purrún. Hay gran variedad de repertorio musical entre los pehuenches, adecuado a cada ocasión de la vida comunitaria.

MUSICA EN MISIONES JESUITAS

Las principales comunidades religiosas que llegaron a Chile en la época de la Conquista fueron los mercedarios, franciscanos, dominicos y jesuitas. Si bien estas comunidades utilizaron el arte musical como medio de adoctrinamiento, corresponde a los jesuitas la primacía del quehacer musical relacionado con su misión evangélica. En toda América han dejado muestras del esplendor musical que obtuvieron, enseñando el arte de la música a los indígenas. Especialmente en tribus de moxos y chiquitos, al oriente de Bolivia, y de guaraníes en Argentina y Paraguay. El primero que utilizó música para evangelizar a los naturales del sur de Chile fue el P. Luis de Valdivia, que aprendió la lengua de los indios para instruirlos en su propio idioma. Más tarde, cuenta el P. Ovalle que "un domingo después de Pascua salieron los (jesuitas) en procesión de la iglesia de Santo Domingo a la plaza, cantando por las calles las oraciones en la lengua de los indios, que fue de gran gusto y consuelo a todos, y con esto comenzaron éstos a dar mayores muestra, de su capacidad y habilidad, porque cuando les enseñaba en lengua española, como no la entendían bien, no podían mostrarla". Otro misionero jesuita que enseñó a los mapuches, fue el Hermano Luis Berger, quien fue solicitado al Paraguay, "para que introduzca la música en Chile", por sus cualidades de violinista, fabricante de violines y profesor de música. Sin embargo, las misiones de Arauco ofrecían peligros e incomodidades muy grandes. Los esfuerzos de los padres se estrelaban con el permanente estado de beligerancia que observaron los naturales desde la llegada de los españoles. También, debido a la dispersión geográfica de habitantes que no vivían agrupados, al alcoholismo y la poligamia. A pesar de esto, un cronista jesuita de la época decía que los mapuches "aborrecen a los españoles como al mismo demonio; pero respetan a los misioneros y los reverencian, viendo que no les hacen daño; por el contrario, procuran su bien y los defienden de los españoles, y por esta caridad que tienen los nuestros por ellos, es la causa que muchos dejan esa vida de bestias, viven como personas razonables, entrando en el número de los fieles a recibir el bautismo".

A comienzos del siglo XVIII los jesuitas tenían misiones en Buena Esperanza, Arauco, Purén, Chiloé, San José de la Mocha, Imperial, Boroa y otros lugares. Los inventarios levantados luego de la expulsión de los jesuitas son elocuentes al consignar instrumentos musicales, que sirvieron para el quehacer musical. Con todo, los resultados de las misiones jesuitas entre mapuches no fueron muy efectivos, especialmente en lo que a música se refiere. El documento más interesante que se conserva sobre la herencia musical jesuítica fue publicado en Westfalia por el P. Bernardo Havestadt, quien incluyó diecinueve canciones netamente europeas con texto en idioma aborigen. Havestadt llegó a Chile con el P. Carlos Haimbhausen y se desempeñó como misionero en la Mocha (Concepción), Rere y Santa Fe. Después de permanecer durante veinte años en el país, donde llegó a dominar a la perfección el castellano y el mapuche, escribió su obra intitulada *Chilidúgu* (Lengua Mapuche), que sólo terminó después de la expulsión de la orden de los dominios españoles. Las canciones de *Chilidúgu* contienen melodías asociadas a la liturgia católica, tales como el Padre Nuestro, el Decálogo, la contrición, eucaristía y otros. La música ha sido tomada, en parte, del Cancionero de Colonia y fuentes europeas, además de melodías profanas y una melodía procedente del Paraguay, destinada a la fiesta de la Santa Eucaristía.

MÚSICA DURANTE LA COLONIA

ORGANIZACION MUSICAL

Durante los siglos XVII y XVIII la organización musical española se hizo presente en todo el continente con un rigor y uniformidad notables. Esta organización regia también para el repertorio musical que había de ser interpretado en el Reino de Chile, que se refería a música militar, a la que acompañaba los oficios religiosos y la que resonaba en las entretenimientos del pueblo. Estas eran, en suma, las únicas oportunidades en que había música oficialmente durante esa época. Sólo a fines del siglo XVIII se asomaron a los ambientes familiares y privados los acordes musicales que animaban tertullas y fiestas sociales.

En las iglesias más importantes, tales como las catedrales de Santiago y Concepción, o las mayores de La Serena y Valdivia, se cantaba música gregoriana y polifonía renacentista de las escuelas de Sevilla, Toledo y Roma, vale decir obras de Morales, Guerrero, Victoria y Palestrina. A éstas se agregaban las obras de los maestros de capilla locales, que trabajaban en ellas. Los cabildos eclesiásticos eran los encargados de mantener un conjunto de músicos, cantantes e instrumentistas para que adornaran con decoro los oficios religiosos. La supervisión general de la música catedralicia estaba a cargo del chantre y, más tarde, del sochantre y del maestro de capilla. Existían normalmente dos coros que tenían responsabilidades diferentes en los oficios religiosos. El coro bajo interpretaba sólo canto gregoriano e intervenían en él eclesiásticos y niños de coro, llamados seises. Les correspondía acompañar distintos trozos de la misa, tales como el Introito, Kyrie, Gloria, Gradual, Alleluia, Tracto, Credo, Ofertorio, Sanctus, Agnus Dei, Comunión y las respuestas al celebrante. El coro alto estaba encargado de la interpretación de obras musicales agregadas al oficio religioso, que "exaltarán la devoción". Estas eran, principalmente, obras polifónicas enviadas desde Lima, y las compuestas por el maestro de capilla. En Santiago intervenían, aparte de éste, dos organistas, un grupo de cantantes y los instrumentistas que formaban la orquesta de la Catedral. Esta orquesta participaba, además, en actos oficiales cívicos de la ciudad, a los que se agregaron, en el siglo XIX, las actuaciones operáticas, que trajeron más de algún dolor de cabeza a los integrantes del cabildo eclesiástico. Los Sinodos Diocesanos eran los encargados de supervisar que la música que se interpretaba en la Iglesia no se apartara de los preceptos religiosos ni se volviera demasiado mundana. De esta última tendencia hablan documentos desde los más lejanos tiempos, sin que haya habido modo de frenar la entrada al recinto religioso de música profana en exceso. En Santiago se prohibió el canto de romances acompañados de guitarra, que contenían acordes que contrastaban con la gravedad del templo, limitándolos a determinados momentos del sacrificio de la misa. En Concepción, el primer Sinodo Diocesano prohibió las "tocatas y música profana" que producían demasiado bullicio y desenfado en la labor del coro alto durante Navidad. En esta misma ciudad, las ceremonias religiosas se hacían con cierto despliegue de música, pues sabemos que la Catedral estaba dotada, en el siglo XVIII, de un órgano y de un pequeño conjunto, instrumental compuesto por un clave, un arpista, dos violinistas, un cajero y un pífano. Además, el maestro de capilla, fray Pedro, había logrado organizar un cuerpo de seises.

MUSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

La Catedral de Santiago ejerció la supremacía del quehacer musical de la época. Derrumbada por terremotos y varias veces reconstruida, fue erigida en Catedral recién bajo el pontificado de Pío IV, pero apenas pasaba de una "modesta iglesia parroquial" en tiempos del gobernador Bravo de Saravia. En el siglo XVII la Catedral constaba de tres naves y el P. Ovalle, que la vio, dice que era "toda de piedra blanca". De ella quedaron apenas unos arcos y pilares y la nave del medio, en un violento, terremoto que destruyó la casi totalidad de las obras arquitectónicas importantes que había en Santiago, de las que salvó hasta nuestros días solamente la iglesia de San Francisco.

Sólo a fines del siglo XVII el gobernador Tomás Marín de Poveda pudo informar al rey que la Catedral "se hallaba con el lustre y aparato consiguiente al culto divino, y con todas las obras necesarias al servicio de ella". Pero no pasaron muchos años cuando ya faltaba el órgano y "el que tiene es tan pequeño que aun el más desdichado cura del Perú no se dignaría tenerlo";. Un nuevo terremoto impulsó la construcción de una nueva iglesia que es la que sobrevive, con distintas modificaciones, hasta hoy. Cuando recién se inició su construcción, un incendio destruyó lo que quedaba de la catedral vieja. Allí pereció mucha ornamentación y, prácticamente, todo el archivo musical que existía hasta entonces, de resultas de lo cual se han preservado sólo obras que se compusieron e interpretaron en la Catedral desde esta fecha en adelante. Esta difícil y, a veces, catastrófica evolución de la Catedral de Santiago marca, como contraste, un constante y seguro progreso en el cultivo de la música, que en el siglo XVIII se elevó por sobre el nivel del siglo XVII y que en el XIX, a su vez, superó el nivel del siglo anterior.

Al término del periodo colonial la Catedral de Santiago contaba con una orquesta de ocho instrumentistas, incluido el maestro de capilla, que actuaba en las funciones religiosas normales y solemnes y, como apunta el memorialista José Zapiola, "cuando funcionaba fuera de esta iglesia, se anunciaba esta novedad con gran júbilo a los devotos y aficionados".

MÚSICOS DE LA EPOCA

Los músicos que actuaron durante este periodo en Santiago, con excepción de los ordenanzas militares y pregoneros, que publicaba los edictos "a son de caja de guerra y soldados de milicias", están ligados a la actividad de la Catedral de Santiago y a algunos conventos religiosos. Tal es el caso de Beltrán de los Reyes quien, luego de haber construido un órgano para el convento de San Agustín, ingresó a dicho convento, como religioso.

Sólo la fama se ha conservado del mercedario Madux, mas ninguna de sus composiciones. Se sabe que, luego de su llegada a Chile, "era el maestro favorito de la sociedad santiaguina". En cambio, de fray Cristóbal Ajuria, fraile franciscano que vivió entre nosotros en la segunda mitad del siglo XVIII, se han conservado un villancico a la Virgen y dos lecciones de difuntos, cuyos manuscritos existen en el archivo de la Catedral. Francisco Antonio Silva era maestro de capilla cuando falleció Carlos III. Le correspondió organizar la música para las ceremonias fúnebres en honor del monarca y para las que exaltaron el advenimiento al trono de su sucesor, Carlos IV. En esa oportunidad, destacó el acompañamiento del órgano que habían construido los jesuitas en Calera de Tango. Este órgano, que aún se conserva, pasó a la Catedral después de la expulsión de esa Orden.

El compositor y maestro de capilla más importante del periodo colonial en Chile fue José de Campderrós. Su vida tiene todavía algunos aspectos desconocidos, pero sabemos que, a los 32 años de edad, se embarcó en el velero Aquiles rumbo al Callao como comerciante de abarrotes. Era "blanco, cerrado de barba" y había nacido en Barcelona. Llegado al Perú, se estableció en Lima, donde mudó sus clavos y herraduras que había traído de Cádiz, por partituras que puso al servicio de iglesias limeñas. Su formación musical fue sólida y sus obras siguen el estilo europeo imperante a la fecha de su salida de España.

Para suceder al maestro de capilla Francisco Antonio Silva, la Catedral llamó a concurso, que fue publicado tanto en Lima como en Buenos Aires. Campderrós ganó este concurso estando en Lima, de donde viajó a Santiago para hacerse cargo de su nuevo puesto. De inmediato inició su labor creadora que fue muy fructífera, puesto que se conservan mas de ochenta obras suyas y su fama lo sobrevivió largamente a su fallecimiento. El prestigio adquirido y la estabilidad de su empleo lo tentaron para radicarse en Santiago, donde contrajo matrimonio con Maria de las Nieves Machado y Penochena quien, cuando enviudó, donó a la Catedral el archivo de partituras que Campderrós había traído desde Lima.

La contratación de Campderrós produjo, indirectamente, la estada en Chile, durante algunos años, de otro compositor español, Antonio Aranaz, nacido en Santander. Aranaz había sido contratado en Buenos Aires para componer tonadillas escénicas, pero quedó cesante por el incendio del local donde actuaba su compañía teatral. Como ésta se disolvió, optó al cargo de maestro de capilla en Santiago y, sin saber el resultado, viajó con su esposa e hijo pequeño, precedido de una Misa *con todo instrumental* que envió como comprobación de sus talentos. En vista de que el cargo ya estaba ocupado, decidió organizar en Santiago una temporada de funciones teatrales de sainetes, tonadillas y bailes, para lo cual fue autorizado. Sin embargo, antiguas reticencias en contra de la actividad teatral hicieron fracasar su empresa pese a que Aranaz intercedió ante nada menos que el presidente Ambrosio O'Higgins. En vista de esto, se trasladó a Valparaíso y posteriormente, a Montevideo, donde nuevamente fracasaron sus planes de montar una temporada de representaciones escénicas con música. Finalmente, decidió regresar a España. Aranaz introdujo en Chile la *bolera* y dio auge al cultivo de la tonadilla escénica, que tendría especial importancia en el movimiento teatral chileno y en la afición por la ópera durante el siglo XIX.

Entre los compositores peninsulares influyentes en Chile encontramos especialmente a Antonio Ripa, conocido en toda América donde se conservan abundantes obras suyas. También a Domingo Arquimbau, José de Nebra, Antonio Soler y Domenico Scarlatti, cuyas obras se escucharon en la Catedral junto a las de otros compositores europeos de gran fama, como Haydn, Mozart y Beethoven.

OCASIONALIDAD DE LA MUSICA

Con motivo de ceremonias solemnes, de tiempos litúrgicos, de fiestas religiosas o de algún acontecimiento digno de ser celebrado, se organizaban festejos populares que, a veces, duraban varios días. Ellos incluían corridas de toros, fuegos artificiales, desfiles de carros alegóricos, saraos y obras de teatro con música incidental.

Estas eran, básicamente, las diversiones públicas que tenían lugar ocasionalmente durante el periodo colonial. Al fin de éste y por influencia francesa, se juntaban en algunas casas principales distintas personas que asistían a tertulias sociales. Junto a bebidas y agasajos domésticos, se conversaba, se intercambiaban noticias y opiniones, se hablaba de los últimos acontecimientos políticos que traían los correos de Buenos Aires o Lima, y se escuchaban las voces de las señoritas dueñas de casa que entonaban canciones, y que tocaban los pocos instrumentos disponibles entonces en el país, al son de los cuales se bailaban danzas francesas, inglesas, españolas y las danzas chilenas.

Festividades religiosas

Las principales festividades religiosas establecidas desde el Concilio de Trento, eran Navidad y Semana Santa, aquellas dedicadas a la Virgen María, especialmente el culto a la Inmaculada y al Tránsito de Nuestra Señora, y la fiesta de Corpus Christi. Además, en la capital, destacaba entre otras la fiesta del Apóstol Santiago, su patrono.

Estas celebraciones constituían una verdadera explosión de religiosidad colectiva, donde se hacían representaciones alegóricas y pastoriles a la usanza de España. Eran organizadas por cofradías o asociaciones piadosas de laicos, especies de órdenes seculares. Sus individuos se comprometían a la observancia de un reglamento determinado, usaban trajes especiales, Llevaban insignias de invenciones propias y contribuían a dar solemnidad y brillo a estas ceremonias. En la fiesta de San Ignacio, en la Compañía de Jesús, por ejemplo, durante el siglo XVII, intervenían la Cofradía de Nuestra Señora de Loreto, compuesta por la aristocracia colonial; la Cofradía de Nuestra Señora de La Concepción, integrada por estudiantes; la Cofradía del Niño Jesús, por indios, y la Cofradía del Pesebre de Belén, por morenos o negros. También las demás órdenes religiosas tenían sus propias cofradías que, a fines del siglo XVIII, fueron infructuosamente prohibidas.

La Semana Santa marcaba el punto máximo de este tipo de celebraciones. Cuenta el P. Ovalle que el Martes Santo salían en procesión la Cofradía de los Morenos, de la Compañía de Jesús y la Cofradía de los Mulatos, del Convento de San Agustín, "de las mejores del lugar". El Miércoles salía la Cofradía de los Nazarenos, del Convento de Nuestra Señora de la Merced; el Jueves, se daban limosnas y se hacían disciplinas. "Salen varias procesiones de sangre (disciplinantes), todas con muy buena música". El Viernes Santo salían dos procesiones "de la más antiguas", integradas únicamente por españoles. En la noche del Sábado Santo y el Domingo de Resurrección, se organizaban cuatro procesiones "con muchos fuegos, música, danzas y otras alegrías".

Estas procesiones fueron aumentando en el siglo XVIII, cuando aparecieron la de San Saturnino, abogado de la ciudad; la de San Agustín, para la langosta; la de San Sebastián, para la peste; la de San Antonio de Padua, para las inundaciones y, en los campos, la Fiesta de la Cruz y la de los Santos Patronos regionales, que se conservan hasta nuestros días.

La participación de los indios en estas celebraciones estaba regulada rigurosamente por las Leyes de Indias y no se permitía sin licencia del gobernador. También se regulaba la participación de los esclavos negros, venidos de Angola, Guinea, Congo y otras partes del África, llamados "morenos", que superaban a todas las cofradías en materia musical. Eran, como decía González de Najera, "inclinados a cantar, y entre ellos se hallan muy buenos tonos bajos, y a tocar instrumentos alegres, como sonajas, tamboriles y flautas, y aficionadísimos a la guitarra, pues aun en sus tierras las hacen, aunque de extrañas formas y maneras de tocarlas, fuera del uso de todo instrumento".

Corpus Christi

La fiesta de Corpus Christi era celebrada con gran solemnidad y abundante participación de la comunidad ciudadana. Se preparaba desde mucho antes y se encargaba a los regidores el "aliño" de la ciudad, que consistía en limpiar las acequias, engalanar las calles y levantar los estrados correspondientes en la plaza mayor. Aparte de procesiones, música y ceremonias religiosas, donde participaban tarascas, catimbaos y empellejados, Corpus Christi se ha caracterizado por la inclusión de danzas en las procesiones, costumbre que se remonta a los tiempos del Papa Urbano IV. Al agregarse danzas poco adecuadas al espíritu religioso de la fiesta, éstas se prohibieron muchas veces, aunque sin mayor éxito.

Festividades civiles

Una rigurosa etiqueta que emanaba de decretos y leyes, regulaba las ceremonias y festividades que se organizaban con motivo de la muerte de un monarca o dignatario y por el advenimiento de su sucesor, así como cualquier otro acontecimiento en la vida de las familias reinantes. Uno de estos reglamentos estipulaba que se debía informar prolijamente al rey sobre cómo se había realizado tal o cual celebración. Por esto, se han rescatado interesantes detalles de muchas de ellas. Citaremos, a manera de ejemplo, la fiesta que organizó el gobernador Lazo de la Vega, tras haber sido sanado milagrosamente con una reliquia de San Francisco Solano. Por este motivo, el gobernador nombró a San Francisco como segundo patrono de Chile. Muchas otras celebraciones registra la historia, entre las que destaca la gran fiesta que se organizó en Concepción, con motivo de la llegada del presidente Tomás Marín de Poveda y de su matrimonio con la dama limeña Juana Urdanegui, hija del Marqués de Villafuerte, donde se estrenaron catorce comedias. Los paseos, marchas, misas de acción de gracias "con toda solemnidad de música" y comedias que se realizaron en La Serena, con motivo de la jura y aclamación de Fernando VI. La proclamación de Carlos IV en Santiago, donde hubo "un armonioso concierto de música en que se ejecutaron contradanzas de máscaras con algunos otros bailes serios y decentes al uso de Lima". La despedida de don Ambrosio O'Higgins, "al son de órgano y de un coro", cuya partitura todavía se conserva en el archivo de la

Catedral de Santiago. Por último, la recepción del presidente Avilés, cuando, en su honor, se cantó una composición que decía:

*Oh Chile dichosa
bien puedes rendida
dar a Dios las gracias
por lo que hoy ves
pues piadoso el cielo
te da un Presidente
que para el gobierno
bueno y Avilés.*

Teatro

El teatro, una de las principales diversiones populares de la época colonial, estaba estrechamente relacionado con la música y el baile. Normalmente seguía la organización que se utilizaba en España. Las representaciones empezaban a las tres de la tarde en invierno y a las cuatro en verano. Su duración no pasaba de dos horas y media, donde el público asistía a una comedia, generalmente de tres actos o jornadas, y participaba en otras diversiones accesorias, que se empalmaban unas tras otras, pues no había entreactos entonces. Al descorrerse la cortina, o al alzarse el telón, comenzaba el espectáculo con una loa, especie de introducción recitada o cantada y acompañada instrumentalmente, donde la compañía dirigía un saludo de presentación, si era nueva, o explicaba lo que mostraría la función de la tarde.

Seguía de inmediato el primer acto de la comedia y, luego, un entremés jocoso de carácter popular, en el que solían introducirse coplas o música instrumental. Tras el segundo acto, algunas damas de la compañía entonaban canciones, a veces alusivas a algún suceso local, a las que seguía un *baile*, especie de entremés cantado y danzado al son de arpa, guitarras y vihuelas. El tercer acto remataba con un fin *de fiesta*, burlesco, que hacía las delicias de los asistentes. La primera producción dramática nacional tuvo lugar en el ya mencionado matrimonio del presidente Marín de Poveda. Esta fue el *Hércules Chileno* que, según Miguel Luis Amunátegui, era "obra de dos regnícolas", es decir, de autores locales no identificados.

Tertulias

Benito Pérez Galdós, en su libro *La Corte de Carlos IV*, describe las tertulias aristocráticas que surgieron en España, a partir del siglo XVIII, por influencia francesa. Su opinión es, sin duda, exagerada pero vale la pena transcribirla. "Ha de saberse, dice, que en las reuniones clásicas de familia o de palacio, allí donde reinaba con despótico imperio, la ley castiza, no ocurría cosa alguna que no fuese encaminada a producir entre los asistentes un decoroso aburrimiento. No se hablaba, ni mucho menos se reía. Las damas ocupaban el estrado, los caballeros el resto de la sala y las conversaciones eran tan sosas como los refrescos. Si alguien tocaba el clave o la guitarra, la tertulia se animaba un poco, pero pronto volvía a reinar el más soporífero decoro. Se bailaba un minueto; entonces los amantes podían saborear las platónicas e ideales delicias que resultaban de tocarse las yemas de los dedos, y después de muchas cortesías al son de la música, reinaba de nuevo el decoro, que era una deidad parecida al silencio".

En Chile lo que más agradaba a los concurrentes a estas tertulias eran la música, el canto y la danza, donde el clavecín, el salterio y el clavicordio eran los instrumentos por excelencia. Una dama de honor de la reina de España, María Luisa Esterripa, Llamada "la bella Marfisa", esposa del presidente Luis Muñoz de Guzmán, introdujo en la socieclad santiaguina el cultivo social de la música.

Las más importantes tertulias de Santiago tenían lugar en las casas de Francisco García Huidobro, Marqués de Casa Real; Francisco Javier Errázuriz; Francisca Girón, cuya hija tenía "la mejor voz de Santiago"; Antonio Boza, quien enseñó música a sus hijas para que en su vejez lo entretuvieran con "el culto pasatiempo de los conciertos"; la tertulia de Manuel Pérez Cotapos y su familia, una de las más típicas, que fue descrita por Vancouver a quien llamó la atención la dificultad de las danzas que se interpretaron en esa oportunidad, que no se parecían a ninguna de las que él conocía en Inglaterra; la de José María Astorga, donde también participaba la presidenta María Luisa Esterripa y donde, al compás de una flauta y un violín, el dueño de casa enseñaba pasos de balle a los concurrentes; la del regente de la Real Audiencia, Juan Rodríguez Ballesteros, a la cual asistió José Zapiola; la de Manuel de Salas, que era, además de ilustrado intelecto criollo, hábil flautista, y la de la familia Larrain, donde se tocaba guitarra, violín y clave, este último tasado en \$100 de la época.

No ha quedado constancia del repertorio de canciones que se interpretaban en las tertulias, pero si sabemos qué danzas eran usuales en ellas. Entre los balles de origen español, se mencionan el fandango, la seguidilla, zapateo, bolero y tirana; entre los bailes criollos anteriores al cuando y a la zamacueca o cueca del siglo XIX, figuran las lanchas, cachuas, yaravies, tonos y bailes, junto al verde, chocolate o sombrerito; éstos alternaban, en saraos y tertullas, con la gavota, minueto y contradanzas, con sus típicas figuras en círculo o calle, que formaban grupos de

tres, estrellas, ruedas, cruzamientos, cadenas, arcos, molinetes, cruces, espejos o paseos. No faltaban bebidas de mistela, ponche y aloja.

INSTRUMENTOS

A comienzos del siglo XVIII las damas chilenas tocaban clavicordio, espineta, violin, castañuelas, pandereta, guitarra y arpa. Estas dos últimas se fabricaban en Chile. A mediados del mismo siglo, llegaron de Lima los salterios y, a fines de éste, los primeros pianos, el primero de los cuales se dice perteneció a Agustín de Eyzaguirre, y era interpretado en su animada y concurrida tertulia.

Aparte de unos cuantos pianos, al comenzar del siglo XIX existían en Chile entre 50 y 60 claves, 20 a 30 arpas, algunas espinetas y una innumerable cantidad de guitarras.

NUESTRA HERENCIA POPULAR ESPAÑOLA

MUSICA POPULAR ESPAÑOLA

En la época del Descubrimiento y la Conquista existía en España una riqueza enorme de canciones populares, provenientes de las postrimerías de la Edad Media y de tiempos muy remotos. En este caso, consideraremos como popular la música no religiosa que se interpretaba entonces, tanto en palacios como sitios públicos y en el seno del pueblo español.

Danzas y cantos paganos de siglos antiguos perduraron hasta muy entrada la época cristiana. Cantos romanos y visigóticos, danzas y canciones árabe-andaluzas y el riquísimo repertorio trovadoresco, han sido algunos de los elementos fundamentales que configuraron la música popular española. Esta fue la que se trasladó al Nuevo Mundo en el alma y las venas del pueblo que acompañó al conquistador. Ella contribuyó a la formación de nuestra nacionalidad, por medio del mestizaje y de la adopción definitiva de la ciudadanía americana.

Los cantores populares que abundan en nuestros campos son los verdaderos sucesores de trovadores y juglares medievales. El movimiento trovadoresco francés también se hizo presente en España, donde los reyes de Cataluña, de Castilla y de León se convirtieron en mecenas ilustres de estos músicos y poetas, que recorrían castillos y ciudades, que cantaban al amor, a la amada imposible, a los asuntos guerreros de las Cruzadas y temas cotidianos que recibían gran acogida entre sus oyentes. Uno de los documentos poético-musicales más importantes de entonces está constituido por las llamadas *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X El Sabio, que consisten en más de 400 canciones de carácter narrativo, de alabanza y de relatos poéticos donde figuran una serie de milagros de la Virgen María, quien intercede en favor de sus devotos. La forma musical que prevalece en esta enorme colección de música cortesana está basada en una de las formas más interesantes y más persistentes del repertorio trovadoresco francés. Se trata del *virelai* que junto al *rondeau* y la *ballade* eran tres formas clásicas que acompañaban la danza cortesana.

El *virelai* o *virolai* consiste en la alternancia entre estribillo, o refrán, y estrofa. Cada cual lleva una melodía que se repite. Un solista canta las estrofas, que normalmente son tres, y el coro, el estribillo. La persistencia del esquema formal del *virelai* es notable, puesto que, a partir del siglo XII, se le encuentra presente, con otros nombres, en diversos países europeos. Sirve como antecedente directo del villancico, la versión española de esta canción trovadoresca, que pasa, junto con el conquistador, a América.

Los *cantares de gesta* también se incorporaron al repertorio popular. Consistían en poesías narrativas que relataban hazañas de guerra, amor, aventuras, conquistas y proezas de moros y cristianos, que ocurrieron durante la Reconquista, como se llamó la larga guerra de recuperación de los territorios españoles ocupados por los árabes. Posteriormente aparecieron los *romances*, poemas en estilo popular más breves que los cantares de gesta, de escenas rápidas y argumentos aislados, que no se cantaban en el salón del señor feudal sino en plazas y sitios públicos. Los argumentos incluyen desde el tema de Carlomagno y la derrota de Roncesvalles, la historia de los Doce Pares de Francia, hasta escenas de la vida contemporánea de entonces. Estos, y romances de influencia árabe, han sido adoptados por el pueblo que los canta como suyos y que perduran, tanto en España como en América, hasta nuestros días.

Muchas teorías existen sobre la influencia musical árabe-andaluza en la música popular española. Esto no es fácil de comprobar puesto que nada de ella quedó escrito, sino que se conserva por tradición oral entre los descendientes de moros replegados en el norte de África, y de aquellos que se embarcaron junto con los españoles en la empresa americana. Sin embargo, no hay duda que la música popular árabe se aclimató en la Península Ibérica, donde fijó giros melódicos claramente perceptibles. El *zejel*, de estructura similar al *virelai*, es una de las formas de estribillo cultivadas por los árabes, que se danzaba y cantaba. Se caracteriza por la aparición de un refrán antes y después de cada estrofa, y su estructura se halla presente en varias de las *Cantigas de Santa María*.

Otra de las expresiones musicales árabe-andaluzas es la *nuba*, que aún se conserva en la música hispano-árabe norteafricana, procedente de las antiguas escuelas de Córdoba, Sevilla y Granada. Era estimada por los propios árabes como la cima más alta que alcanzó su arte musical. Se caracteriza por el canto alterno, por turno, que va dando vuelta de cantor a cantor, en una ruedecilla, así como sucede en las ruedas de cantores populares del folklore chileno.

Todo este conglomerado de componentes que configuran la música popular española es la que se traslada a América, a bordo de las frágiles carabelas, navios que surcaban los mares por aquellos tiempos. Puede que en España las guerras, enfermedades u otros problemas, hayan preocupado más a los españoles que el mantener tradiciones populares que, por lo demás, eran parte de la vida cotidiana. En América, en cambio, surge la necesidad de unirse y de apoyarse unos a otros en esta tierra, a veces hostil y tan lejana. Esto hace que los valores populares signifiquen cohesión y homogeneidad, y sean un factor de identificación nacional. Al ser transmitidos oralmente, nos permite reconocer sus ancestros en cualquier punto del Continente en que se hallen. Por esto se explica la enorme dispersión geográfica que alcanzan algunas formas del repertorio popular hispanoamericano, que se han conservado con mayor pureza cuanto más aisladas han quedado las comunidades peninsulares en el Nuevo Mundo.

MUSICA FOLKLORICA CHILENA

De gran importancia para la vida ciudadana es el conocimiento de nuestra cultura folklórica, lo que nos lleva a comprendernos y a integrarnos mejor entre nosotros mismos. Desde niños conocemos, de una u otra forma juegos, rondas, canciones y danzas. A través del cuento hemos aprendido y nos hemos recreado; con las adivinanzas hemos despertado nuestra imaginación y nuestra memoria; así también, conocemos fenómenos de la naturaleza en forma empírica; incluso, nuestras comidas y habitaciones tienen relación con el ambiente en el cual vivimos. Todo ello corresponde a una cultura no sistemática ni institucionalizada, pero podremos observar que todos hemos tenido, en un momento determinado, algún comportamiento folklórico.

La música folklórica es parte del alma del pueblo y está unida indisolublemente a una función determinada como la recreación, lo ceremonial, o lo utilitario. Alguna vez fue creada por un primer autor, que podría ser identificable pero que con el tiempo ha perdido su identidad, para pertenecer a un grupo más o menos grande de personas a quienes representa y sirve de elemento aglutinante. Al recrearla nacen versiones distintas de una misma melodía, tan válidas como la original.

A la formación de la música tradicional chilena han contribuido los elementos populares españoles ya señalados. A ellos se suman, si bien secundariamente, aportes franceses e ingleses. Con menor intensidad podemos agregar aportes alemanes desde mediados del siglo pasado. Escasa influencia han tenido en esta formación el elemento indígena aborigen y el que trajeron los esclavos negros.

Entre las características esenciales de la música folklórica de la zona central, se puede citar la importancia que en ella desempeñan las danzas, algunas de las cuales se encuentran en todo el territorio, como la cueca; la vigencia del *verso o canto a lo poeta*, de la tonada y el corrido mexicano ya folklorizado entre nosotros, que adquieren el carácter de fenómenos sobresalientes y representativos. Hay abundante diversidad de instrumentos: musicales que sirven para acompañar canciones y danzas, donde se conservan algunos de gran antigüedad, tales como el guitarrón y el rabel. La guitarra es, sin duda, nuestro instrumento nacional.

Instrumentos musicales

El guitarrón chileno es de tamaño similar al de la guitarra de nuestros días, y a veces aun menor, aunque siempre de caja de resonancia más profunda. Según lo describen Raquel Barros y Manuel Dannemann, tiene 25 cuerdas, 21 de las cuales muy juntas unas de las otras, están distribuidas en cinco grupos, llamados órdenes u ordenanzas. Las cuatro restantes, los tiples o diablitos, se encuentran fuera del brazo, dos a cada lado, naciendo de pequeñas clavijas situadas en la unión del mástil con el extremo superior de la caja. Debido a la cantidad, de cuerdas, se requiere de un gran clavijero, cuyo largo puede ser hasta de 35 cm. Aumentan el carácter arcaico del guitarrón sus siete "trastes", hechos con amarras de tripa, las que se prolongan en forma de trenza, conocida como chapecán o chapecao, por el reverso del brazo.

Las decoraciones sobre su tapa armónica son infaltables. En algunos ejemplares aparecen también a lo largo del mástil y el clavijero, mediante incrustaciones de trozos de conchaperla, de monedas y espejuelos a los que suelen añadirse dibujos, el nombre del fabricante o del propietario y hasta leyendas patrióticas. De particular importancia son las figuras de alfange estilizado, de color más oscuro que el de la cubierta, que arrancan desde los extremos del puente y son ornamentos distintivos y obligados del guitarrón. Su función de acompañamiento está destinada

fundamentalmente a los relatos poéticos cantados, de indole juglaresca, que en nuestra tradición se llaman versos. Con menor frecuencia se utiliza para acompañar cuecas y tonadas. En el presente, su uso se ha reducido a las localidades rurales y urbanas de las comunas de Pirque y Puente Alto.

El rabel consiste en un violín de sólo tres cuerdas, que se caracteriza porque el puente, en uno de sus extremos, se conecta, a través de un agujero, directamente con la tapa inferior del instrumento, a la cual transmite las vibraciones de las cuerdas frotadas por un tosco arco de crin de caballo. Actualmente su vigencia es muy reducida, conservándose sólo en algunos puntos del país. La primera referencia que se hace al rabel data del sepelio de Catalina de los Ríos y Lisperguer, conocida como La Quintrala.

Aparte de la guitarra, los instrumentos folklóricos de mayor uso en la zona central del país son el arpa -si bien se la encuentra cada vez con menor vigencia-, el piano, acordeón, tormento -mesita con cubierta de hojalata y delgados listones de madera que se percuten con la mano- y pandero. También se encuentran los pitos o flautas de un sonido, el bombo y sonajas, asociados a la función religiosa. La cacharaina, -quijada de equino seca, cuya dentadura móvil se hace sonar ya sea golpeándola o raspándola con un palo, que ya se describe en el *Mercurio Peruano* en relación con bailes de negros bozales- y el charrango -rústica tabla de madera con cuerdas de alambre tensadas por medio de botellas de vidrio, que se frotan con un alambre enrollado en la mano- completan este panorama instrumental, al que hay que agregar algunos instrumentos prácticamente extinguidos tales como la bandurria, bandola, mandolina, citara y vihuela.

Verso

El verso y la tonada son las manifestaciones más importantes de la canción folklórica chilena. El verso, o *canto a lo poeta*, es una composición estrófica en décimas, cuyos versos finales corresponden a los cuatro versos de una cuarteta. Su estilo es épico-lírico, su temática muy amplia y su función, ceremonial o festiva. Los poetas populares lo entonan acompañados normalmente por guitarrón o guitarra. La temática abarca versos a lo divino, a lo humano, por historia, por literatura, por astronomía y de angelitos. Estos últimos se cantan en los llamados "velorios de angelitos", ceremonias mortuorias en las que se solicita el consuelo y conformidad para los padres de un infante recién fallecido. Además de cantar a la naturaleza, los versos relatan episodios de personajes bíblicos, hechos culminantes de la historia de Cristo, nociones astronómicas de la época del rey Alfonso X El Sabio, aventuras de héroes y pícaros, jocosos afanes de animales personificados, o narraciones histórico-legendarias tales como las hazañas de un Carlomagno, las penurias de Genoveva de Brabante, o los Doce Pares de Francia. Superviven, por lo tanto, temáticas europeas ajenas a la historia de Chile, que se han mantenido, a lo largo de los años, gracias al cantar popular.

El canto a lo poeta revive en Chile las antiguas prácticas trovadorescas que hemos mencionado al tratar la música popular española. Ellas se manifiestan en el comportamiento, del cantor popular, en su capacidad de inventiva, ingenio y, a veces, improvisación. Esta última se hace presente, en especial, en el *contrapunto* que, en su acepción más amplia, es cualquier disputa, por lo común prolongada y pródiga en argumentaciones de toda especie. El contrapunto pertenece a los dominios de la poesía folklórica y se construye ya sea en décimas, si se trata de la discusión de dos personajes, o en décimas o cuartetos, en una controversia donde intervienen dos o más contrincantes. Se acompaña de guitarra o guitarrón, o de ningún instrumento. La paya es una clase específica de contrapunto, donde uno de los dos contendores propone un problema irresoluble para que, a su manera, indique la solución el otro poeta con quien se bate. Famoso es el contrapunto de don Javier de la Rosa con el Mulato Taguada, que tuvo lugar en Curicó en el siglo XVIII, que se prolongó, según unas versiones, hasta tres días, con el triunfo de don Javier y el posible suicidio o abandono definitivo del Mulato Taguada.

Tonada

El término tonada sirve para denominar una familia de canciones folklóricas chilenas, según la función que ellas desempeñan. Integran esta familia el esquinazo, o serenata; la glosa, que no es sino una variante literaria de la forma musical tonada; los parabienes, que se cantan a los recién desposados; el romance, o corrido, como también se le conoce; el villancico, que celebra la Navidad y se canta delante del Pesebre, diferentes del villancico nortino danzado, y la tonada propiamente tal, que ameniza rodeos, fondas y entretenciones.

La tonada es una forma literario-musical de carácter festivo, narrativo o lírico, de forma estrófica, donde predomina la cuarteta octosilábica, si bien hay gran variedad de metros. Se canta a una o dos voces acompañadas por rasgueo de guitarra, pero se suele incorporar el acordeón y, a veces, el arpa y, en casas de canto, piano y tormento. Cuando lleva estribillo con melodía diferente a la estrofa, éste es rasgueado; en cambio, la estrofa se acompaña con guitarra pulseada o punteada, lo que los cultores llaman "tonada-canción". En su variada temática abundan tonadas amatorias, de exageración, patrióticas, satíricas y didácticas.

Romance

Los romances son fórmulas líricas que se recitan, o se cantan al son de un instrumento, principalmente la guitarra. En este último caso, predomina la forma musical de la tonada. El romance funciona folklóricamente en Chile como un género amenizador, recreador o lúdico. Hay romances primordialmente cantados sobre temas religiosos o profanos; no cantados, es decir recitados, sobre temas imploratorios, religiosos, catastróficos y hasta delictuales; y romances con temática nupcial, punitiva o mortuoria. Famosos son los romances "Blanca Flor y Filomena", "Casamiento de negros", "Delgadina" y "Muerte del señor don gato". Estos romances se encuentran no sólo en Chile sino también en Europa y otros puntos de América.

Actualmente hay una paulatina disminución de la vigencia del romance, absorbido en gran medida por el canto a lo poeta, si bien, más que extinción podemos hablar de una selección, que contrasta con la estabilidad de romances de función lúdico-recreativa tales como las rondas y juegos infantiles de avance y retroceso. Las rondas chilenas son, a menudo, deformaciones de antiguos romances españoles que el niño aprende por tradición familiar. Las más populares entre nosotros son el "Pimpim Sarabin", "Mandandirum", "El arroz con leche", "Mambrú", "El hilo de oro", "Alicia va en el coche", y el "Manseque", para citar sólo algunos.

Canción de cuna

Podemos decir que en Chile existe una sola canción de cuna, cuya melodía sustenta numerosas variantes estróficas, cualquiera de las cuales sirve para iniciarla, ya sea "Alarrurupata", "Hace tute guagua", "Duérmete mi niño" u otra.

Danza

Música y danza han estado asociadas desde los comienzos del hombre y ellas no faltan en las ceremonias o en las festividades y entretenimientos del pueblo. El ritmo de danza sirve al cuerpo humano para exteriorizar sus emociones. Es así como la danza adquiere dos aspectos básicos, que van desde saltos asociados a danzas ceremoniales, a la danza festiva de parejas o grupos múltiples, ya sea tomadas de las manos o sueltas.

Desde la Edad Media, en representaciones teatrales y ceremonias religiosas, encontramos una extraordinaria presencia de la danza cortesana en los palacios reales españoles, donde ella fue siempre el centro de atracción. Estas danzas cortesanas, traídas junto con la música popular española, se adaptaron al nuevo ambiente de los salones americanos y se proyectaron en danzas campesinas derivadas de ellas mismas.

El galanteo del hombre hacia la mujer ha sido, sin duda, la pantomima dancística más utilizada en las danzas de función festiva, si bien, como apunta Curt Sachs, la parte pantomímica era más acentuada y espontánea entre los campesinos que entre los bailarines de salón. Danzas europeas también sufren esta metamorfosis que las lleva hacia el sector campesino. Esto sucede, entre otras, con el virelai y con la gallarda, danza de galanteo que nos recuerda mucho la coreografía de la cueca.

Las danzas de moda en España pasaron al Nuevo Mundo. Con ellas, también pasaron las influencias que la corona española estaba sufriendo en el terreno de costumbres y gustos estéticos. La moda de lo afrancesado llegó con la gavota, el minueto y otras danzas similares, que prontamente fueron adoptadas por los salones americanos y se reflejaron en danzas campesinas derivadas de ellas. El impacto inglés se hizo presente en el siglo XVIII con la contradanza (*country dance*), que engendró numerosos bailes folklóricos cuyos movimientos coreográficos derivados de ella aún se conservan. El influjo francés e inglés produjo, como efecto secundario, cierto menosprecio por los bailes tradicionales criollos y los relegó a la categoría de "bailes de la tierra" o, simplemente, "bailecitos". Fueron considerados demasiado desenvueltos y audaces frente a la rígida y fría etiqueta cortesana que regía las danzas de salón. Sin embargo, el nuevo espíritu nacionalista que nace de la hora de la Independencia hispanoamericana, vuelve a fijarse en estos bailes de la tierra y a otorgarles un significado patriótico que los devuelve, por un tiempo, a la luz de los salones.

Las danzas folklóricas chilenas actualmente vigentes se pueden dividir en dos grandes grupos: ceremoniales y festivas. Entre las primeras se cuentan las que bailan conjuntos o hermandades que llevan los nombres de chinos, turbantes, cuyacas, morenos, chunchos y muchos otros; también, bailes ceremoniales como el cuculí, pachallampe, lanchas y *danza*. En el segundo grupo, encontramos danzas de difusión nacional, como la cueca, valse y corrido, y otras de difusión regional, tales como el huayno, taquirari, challa-challa, moqueguana, zongo-ternero, sajuriana, cielito y chapecaos. Muchas danzas ya han desaparecido y de ellas sólo quedan el recuerdo, algunas versiones aisladas y las crónicas de la época. Tal es el caso del *cuando*, que apareció hacia comienzos del siglo XIX y que era considerado por los viajeros de entonces como la danza nacional de Chile. El *cuando* fue reemplazado por la zamacueca o cueca, como baile nacional, aproximadamente desde que el presidente Joaquín Prieto visitó

Valparaíso, antes del triunfo de Yungay. Entonces figuró la zamacueca en los bailes a los cuales asistió en esa ciudad, lo que le significó, en la práctica, el bautismo ciudadano oficial.

Cueca

Hay muchas teorías sobre el origen y procedencia de la cueca. Algunos le asignan origen precolombino o aborígen, otros, la derivan del fandango español, otros han especulado sobre su origen negro, finalmente, hay quienes la consideran como proveniente del Perú, de Nueva Guinea o de la zambra hispano-morisca. Según José Zapiola la cueca, con el nombre de zamacueca, llegó a Chile entre los sones de las bandas del Ejército Libertador del Perú, una de las cuales estaba dirigida por José Bernardo Alzedo, quien sería más tarde maestro de capilla de la Catedral de Santiago. Pronto modificó su nombre para llegar a denominarse cueca chilena o, simplemente, chilena, y como tal se la encuentra, con distintas variantes, en Perú, Bolivia, Argentina, Ecuador, México y California. Aunque en la mayoría del territorio nacional las cuecas son cantadas, en el norte son, generalmente, instrumentales, donde la casi obligada guitarra que se utiliza en el resto del país es sustituida, a veces, por una banda de bronce o de zampoñas, La cueca es cantada al unísono o a dos voces, con acompañamiento de guitarra, piano, arpa, acordeón, pandero, tormento y otros instrumentos de percusión, donde no faltan los golpes de palmas que estimulan a los bailarines, así como las frases con que se anima a unos y otros.

La cueca es una danza muy compleja. Su interés y riqueza literaria y coreográfica le confieren un lugar de excepción entre las danzas folklóricas nacionales y, sin duda, un sitio destacado entre las danzas americanas. Para comprenderla mejor, es necesario considerar su coreografía en relación con su estructura melódica y literaria.

Su coreografía se asemeja a las antiguas justas o torneos medievales y deriva de la pantomima amorosa que ya hemos mencionado. Ella representa los pasos del galanteo y la conquista, donde la pareja, provista de pañuelos que bornean al viento, se coloca a cierta distancia uno del otro y desenvuelven sus movimientos en un círculo imaginario cuyas mitades pertenecen a cada uno de los danzantes. Es aquí donde se producen distintas modalidades a lo largo de nuestro territorio, ya sea entre los mineros del carbón, pescadores de Chiloé, huasos de Colchagua o sectores urbanos. Estas variantes enriquecen nuestro folklore y la propia danza, pero no se debe olvidar que la cueca es un baile de pareja, donde destacan la gracia, picardía, modestia o la dignidad de la mujer, junto a la virilidad, destreza y espíritu conquistador del hombre.

Si estudiamos su estructura poética y musical, encontraremos una extraordinaria complejidad en la utilización de sílabas y sonidos. A la vez, relaciones de recurrencia entre dos frases melódicas -una de las cuales sirve como antecedente o pregunta, y la segunda como consecuente o respuesta- y el texto. Esto nos hace encontrar sus antecedentes remotos en el *virelai* trovadoresco, donde no están ausentes el *firlefaí* danza campesina derivada, y, quizás, alguna influencia mora del *zejel* y la nuba.

La complejidad de la cueca hace que aquellos que no están interiorizados con ella no sepan cuándo termina, ni cuándo ni por qué los bailarines hacen sus evoluciones coreográficas en círculo. Esperamos que la explicación que sigue sirva para aclarar estas dudas.

La cueca consta musicalmente de dos frases, que denominaremos A y B, y literariamente, de tres elementos: una cuarteta de ocho sílabas cada verso, una seguidilla de siete versos de siete y cinco sílabas, de los cuales se repite el cuarto verso agregándole un "ay, si", y un pareado o remate de dos versos, que pueden salir del último y antepenúltimo versos de la seguidilla o escoger un texto distinto. Todo esto constituye lo que se llama un pie de cueca. Lo normal es bailar tres pies seguidos que se consideran, en conjunto, como una cueca completa. A veces, suele agregarse un cuarto pie.

A continuación presentamos la cueca *Debajo de un limón verde* en su versión estrófica:

CUARTETA	Debajo de un limón verde Donde el agua no corría Le entregué mi corazón A quien no lo merecía
SEGUIDILLA	Veinticinco limones Tiene una rama Y amanecen cincuenta Por la mañana Por la mañana, ay si, Limón maduro Hácele un cariñito Con disimulo

PAREADO

Naranjas y limones
Los corazones

Ahora bien, por medio de las llamadas *muletillas*, que pueden ser "Mi vida", "Caramba" u otras, estos versos se adaptan a la melodía musical agregando o alargando sílabas y transformando estos tres elementos básicos literarios en algo mucho más complejo.

La cuarteta, por ejemplo, se transforma en seis frases literarias, que corresponden a otras seis frases musicales. El primer verso de la cuarteta corresponde a la melodía A, donde los bailarines dan una vuelta completa cada uno, o partida, reconociendo, por así decirlo, el campo de baile. El segundo verso corresponde a la melodía B y se repiten verso y melodía. El tercer verso, a la melodía A; el cuarto, a la melodía B, y luego se repite el primer verso, pero, esta vez, con la melodía B.

La seguidilla consta de cinco frases musicales que se dividen en dos partes. La primera incluye tres frases donde se cantan los versos uno y dos con la melodía A, por mientras los bailarines aprovechan para cambiar de posición dando un semicírculo cada uno, lo que se conoce como vuelta. La melodía B corresponde a los versos tres y cuatro, y la tercera frase, también con la melodía B, repite los versos uno y dos. La segunda sección de la seguidilla consta de dos frases musicales. La primera frase A corresponde a los versos cuarto y quinto y coincide con una nueva vuelta de los bailarines, que ocupan media vuelta cada uno, formando un círculo completo entre ambos. La segunda frase B desarrolla los versos seis y siete de la seguidilla.

Finalmente, el pareado incluye los versos elegidos con la melodía A, y coincide con la última vuelta de los bailarines, dentro del círculo, para el remate final donde se consuma la conquista. Siempre las vueltas se hacen hacia la derecha, en sentido contrario a los punteros del reloj.

De la descripción anterior, podremos observar que la cueca consta de doce frases musicales, que se dividen en dos sectores de seis frases cada uno. El primero de ellos corresponde a la cuarteta y el segundo, a la seguidilla y al pareado. La estructura interna de la cueca constituye un verdadero juego de números, al que hay que agregar los de la estructura numérica de las sílabas de sus versos. Esto es tan sorprendente, que reafirma, una vez más, sus ancestros medievales, perpetuados, curiosamente, en forma no escrita en el corazón y la intimidad de nuestro pueblo.

Sería muy interesante que se estudiara en profundidad esta estructura a partir de muchas otras versiones de cuecas, especialmente en lo que se refiere al número de sílabas resultantes de los versos y sus muletillas y su correspondencia con la música misma. También sería conveniente analizar en este mismo sentido las estructuras de la tonada y del canto a lo poeta o verso.

El esquema de la cueca refleja una danza estructurada en tres partes -si recordamos que lo normal es repetir tres veces el esquema completo-, tres estrofas, doce frases musicales, dieciocho versos, tres vueltas y un giro completo inicial. La cueca se entronca, por lo tanto, no sólo con los antecedentes remotos que ya hemos mencionado, sino también con la resultante numérica de múltiplos de tres y cuatro, tema estudiado en la Antigüedad especialmente por Pitágoras, y de gran contenido metafísico durante el medievo. Por esta razón, no creemos en una aparición espontánea de la cueca durante el periodo de la Independencia, sino, más bien, que ella haya aflorado, junto con el sentido de liberación, desde su confinamiento secular como "baile de la tierra", transmitido oralmente por generaciones, y latente en toda América. Esto explica, a su vez, su enorme dispersión continental.

MÚSICA EN TIEMPOS DE LA EMANCIPACIÓN

PADRES DE LA PATRIA

Junto a sus ideas libertarias y a sus cualidades políticas y militares, los Padres de la Patria se caracterizaron por su afición a la música y por haber sido, ellos mismos, calificados intérpretes. José Miguel Carrera tocaba la guitarra y Juan José, su hermano, recibía lecciones de clarinete del inglés Guillermo Carter. Bernardo O'Higgins poseía temperamento artístico y refinado y había aprendido piano en Londres. Con gran sentimiento se desprendió de su instrumento para costear su viaje de regreso a Chile. Posteriormente, lo vemos animando las veladas de su casa natal en Chillán, donde tenía un piano que también debió vender, esta vez por intermedio de un aviso en *La Aurora de Chile*. Entre sus deberes de gobernante, O'Higgins conservaba en el recuerdo a sus viejos maestros de música, por quienes preguntó a la inglesa María Graham a su paso por Chile. Al final de sus días, en Lima, pulsaba las notas del armonio para acompañar su soledad. Manuel Rodríguez fue un apasionado de la música, canto y baile vernáculos y un entusiasta cultor de la guitarra. José de San Martín, asimismo, era aficionado a la música y cantaba con una hermosa voz de bajo. Muchos de ellos, sin duda, habrán bailado el abuelito, el verde, la guachambe, la cachupina o la campana y, con posterioridad a la Expedición Libertadora del Perú, la sajuriana, el cuándo, la resbalosa, el aire o la zamacueca.

Las tertulias de la época, a las cuales asistían nuestros próceres, no habían variado sustancialmente en relación con el período colonial. La misma María Graham cuenta de la música, baile y charla acostumbrada en la tertulia de José Antonio de Cotapos, y se asombraba del número de pianos importados de Inglaterra que existían en Santiago. "Casi no hay casa, dice, 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 con método, y se confían enteramente en el oído".

La exaltación patriótica se demostraba en muchas ciudades con solemnes *Te Deum* y canciones alusivas "a nuestra feliz libertad civil". En Santiago, con posterioridad a la batalla de Maipo, se cantó una Misa de Gracia "en celebración del triunfo de nuestras armas en lo de Espejo". La figura americanista de O'Higgins inspiró también a músicos extranjeros a componer obras en su honor. Tal es el caso de una partitura impresa en Nueva York, con cinco vales sudamericanos dedicados a Bernardo O'Higgins, "Supreme Dictator of Chile", encabezados por el *O'Higgins Waltz*.

BANDAS MILITARES

La música militar no siguió, durante la época colonial, la línea ascendente que hemos reseñado en los otros tipos de música. En el siglo XVII existían en Chile solamente 6 trompetas y 21 tambores para los usos militares. Al siglo siguiente, encontramos apenas 17 tambores, 5 trompetas y 12 pífanos, aparte de los pitos y tambores que acompañaban a los pregoneros.

br>Durante la llamada Patria Vieja se organizó, por primera vez, una pequeña banda, que en su mayor parte estaba compuesta por los músicos de la Catedral de Santiago. La dirigía el clarinetista Guillermo Carter, profesor de Juan José Carrera, y fue agregada al batallón de Granaderos. La primera vez que se escuchó en público fue para celebrar el tratado de Lircay, donde se les pagó \$ 240 a los músicos que participaron tres noches tocando sus instrumentos. De ahí en adelante, la banda tocaba la retreta en las noches, saliendo de la Plaza de Armas en dirección del cuartel de San Diego. Sin embargo, jamás siguió a campaña a su batallón ni a ningún otro, debido al entusiasmo con que acudía el pueblo a oírlo. También en Concepción, por la misma época, se escuchaban los sonos de algunos instrumentos marciales, celebrando el triunfo sobre alguna conspiración antipatriótica o acompañando las voces de ¡Viva la Patria!.br>

La Reconquista española (1814-1817) terminó con los sonos patrióticos de la banda de Carter, que fue reemplazada por otra, del regimiento de los Talaveras, que constaba de 10 tambores mayores, 8 tambores segundos, 4 pífanos y 4 trompetas. Esta banda tocaba en un tablادillo frente a la cárcel y, debido a las bellas canciones españolas que por primera vez se oían en Santiago, alcanzó cierto grado de popularidad entre el pueblo.

El Ejército de los Andes, organizado por O'Higgins y, San Martín en Mendoza, tuvo dos bandas: la del Batallón No. 8, dirigida por Matías Sarmiento, y la del Batallón No. 11, integradas por negros africanos y por criollos argentinos uniformados a la turca. La base de ellas fue un conjunto de 16 esclavos que Rafael Vargas, vecino de Mendoza, envió a Buenos Aires para instruirlos en música. Además, encargó a Europa un instrumental completo, de manera que, a los pocos años, regresó a Mendoza una excelente banda de profesores que amenizaban las fiestas particulares y cívicas de la ciudad. Cuando San Martín declaró la libertad de los esclavos, Rafael Vargas le entregó sus músicos e instrumentos. Fueron éstos ¡quienes tocaron las llamadas de combate y los pasos de carga que, en Chacabuco y Malpo, enardecieron el arrojo de las tropas del Ejército Libertador. También deleitaron al pueblo durante la proclamación de Bernardo O'Higgins como Director Supremo de Chile, tres días después del triunfo de Chacabuco.

O'Higgins se interesó desde un comienzo por recuperar la actividad de las bandas militares. Lo vemos preocupado de la instrucción del tambor mayor de las tropas ubicadas en San Felipe de Aconcagua; de establecer un depósito de tambores en el Batallón No. 7 de Santiago, al que destinó diez músicos; de habilitar salas de ensayo en La Moneda; o destinar un depósito de seis trompetas al comandante de Granaderos a caballo. Más tarde, decretó la creación de una Academia Músico-Militar (22-VII-1817) dotada de 50 jóvenes, bajo la dirección del teniente Antonio Martínez. De inmediato se encargaron instrumentos a Europa y Estados Unidos, y se nombró a Guillermo Carter como segundo comandante. A poco, se logró la formación de dos bandas. La primera, dirigida por Martínez, con 26 instrumentos, y la segunda, dirigida por Carter, con 33 instrumentos.

Al año siguiente, llegaron cajones de tambores, instrumentos y, música militar a bordo de tres barcos que provenían de Boston, Londres y Liverpool. Estos aumentaron el instrumental obtenido, como botín de guerra, en la batalla de Maipo, el que se completó con una nueva compra que el Gobierno hizo en Inglaterra (1822), en la que se invirtieron \$ 1.000 de la época.

Diego Portales, que era un gran aficionado a la música, dio nuevo auge al desarrollo de las bandas militares, para lo cual nombró a José Zapiola como director de las bandas cívicas. El mismo gustaba de marcar el ritmo con el pie y marchar junto a los soldados al compás de la música, alabando o criticando sus actuaciones.

José Zapiola, junto a José Bernardo Alzedo -que llegó a Chile al frente de la banda del Batallón No.4, después de las operaciones del Ejército Libertador en el Perú- y Francisco Oliva -músico mayor del Batallón Colchagua y veterano de la campaña del Ejército Restaurador del general Manuel Bulnes-, son los músicos a quienes el país debe la organización definitiva de las bandas militares.

Fue la banda del Batallón Colchagua la que dio un "esquinazo" a don Bernardo O'Higgins, en Lima (1839), bajo el balcón de su casa, para celebrar el día de su santo. Allí ejecutaron el himno que recién había compuesto José Zapiola en honor del triunfo de Yungay.

El Ejército Libertador también dispuso de bandas militares. En la víspera de la partida, cuenta el general Miller en sus Memorias, "era en verdad un espectáculo tan tierno como imponente el que ofrecía ahora la bahía (de Valparaíso), casi solitaria en otros tiempos, y ahora cubierta de buques en cuyos mástiles flotaba la bandera chilena, así como el ver llegar a los diferentes cuerpos que venían de sus acantonamientos al son de músicas militares".

HIMNOS NACIONALES

De los símbolos patrios tales como la bandera, el escudo y el himno nacional, este último fue el que más tardó en cristalizar. El Himno Nacional argentino, con letra de Vicente López y música de Bias Parera, que llegó con el Ejército de los Andes, era el que se escuchaba, luego de Chacabuco y Maipo, en las grandes solemnidades. San Martín gustaba cantarlo en los saraos, con su bien timbrada voz de bajo. Este mismo Himno se entonó en la solemne celebración del primer 18 de septiembre libre (1817), en el baile ofrecido en el palacio presidencial de Santiago. También se cantó en las fiestas del mismo aniversario en Talca, cuando se enarbó por primera vez el nuevo pabellón chileno.

Por esta razón, O'Higgins encargó que se compusiera una *Canción Nacional*, cuyo texto, del poeta argentino Bernardo Vera y Pintado, se estrenó en las fiestas de septiembre del año subsiguiente. Esta fue sancionada como tal por los poderes legislativo y ejecutivo pocos días después. La música para este himno fue escrita por Manuel Robles y se cree que música y letra hayan sido interpretadas en aquella oportunidad. Sin embargo, el estreno oficial de la Canción Nacional de Robles y Vera y Pintado tuvo lugar en el teatro de Domingo Arteaga (1819) -el primer teatro permanente que hubo en Chile- con ocasión de celebrarse un triple acontecimiento: el natalicio del Director Supremo, la partida de la Expedición Libertadora del Perú y el estreno de un nuevo local del teatro, más elegante, ubicado en la Plazuela de la Compañía. La orquesta que actuó en aquella oportunidad fue dirigida por el propio compositor.

Manuel Robles, hijo de Marcos Matías Robles, maestro de música y profesor de bailes, y de Agustina Gutiérrez, nació en Renca (6-XI-1780). Heredó el talento musical de su padre y fue uno de los primeros violinistas patriotas. Gozaba de enorme popularidad en todos los ambientes por su simpatía y sus más diversas habilidades. Viajó a Buenos Aires junto a José Zapiola en un viaje que este último relató con ribetes pintorescos, para regresar al año siguiente a Santiago, donde formó una pequeña orquesta. Figuró entre los fundadores de la primera Sociedad Filarmónica, junto a las figuras más destacadas del ambiente musical de entonces. Posteriormente, contrajo matrimonio y participó en la orquesta de la primera ópera que se dio en Santiago. Sin embargo, problemas de salud y el rudo golpe moral que le significó el reemplazo de su Canción por otra, que había sido encargada a un extranjero, atentaron contra su salud, y falleció en Santiago, en medio de la mayor miseria (27-VIII-1837).

Al parecer, la Canción de Robles, que había prendido rápidamente en el corazón de los chilenos, tuvo algunos sectores que se opusieron a ella. Estos obtuvieron que el Gobierno, por intermedio de su ministro en Londres, Mariano Egaña, solicitara a uno de los más famosos compositores de ópera del momento, el catalán Ramón Carnicer, la composición de un nuevo Himno, sobre el mismo texto de Bernardo Vera y Pintado.

Ramón Carnicer nació en Tárrega, España (29-X-1789). Fue niño de coro y estudió con reputados maestros de capilla, teniendo como modelos a Mozart y Rossini. Fue profesor de canto, piano, armonía y composición, y autor de numerosas óperas, música religiosa y obras sinfónicas y de cámara. Falleció en Madrid (17-III-1755) rodeado de máximos prestigios oficiales y populares. El piano utilizado por Carnicer fue donado a Chile por el gobierno de España y se conserva en el Museo Histórico Nacional. Entre sus óperas se cuentan: *Adela de Lusignano*, *Don Giovanni Tenorio*, *Elena e Malvina*, *Cristóforo Colón*, *Eufemio di Messina* e *Ismalia o morte d'amore*. Compuso además varias sinfonías, misas, música incidental, canciones, valsos, mazurkas, pasos dobles, boleros, etc. El músico español debe haber escrito en Londres (1826-1827), donde se hallaba exiliado, el Himno encargado por el gobierno chileno, antes de su regreso a Barcelona.

Llamado desde entonces *Himno Nacional* chileno, se estrenó en Santiago, en el teatro de Arteaga, en un concierto de la Sociedad Filarmónica, que incluyó, además, la Canción Nacional de Robles y obras de Isidora Zegers y otros compositores. Años después, a petición del Encargado de Negocios de España en Chile, el Gobierno encargó al joven poeta Eusebio Lillo un nuevo texto que reemplazara al encendido poema antiespañol de Vera y Pintado, el

que conservó la estrofa del coro original. Tanto el Himno de Carnicer como el texto de Lillo, que se cantaron por primera vez para el aniversario patrio (18-IX-1847), debieron vencer una fuerte y justificada resistencia popular antes de imponerse sobre sus antecesores. José Zapiola fue uno de sus críticos más encarnizados, pues, si bien consideraba inferior la música de Robles a la de Carnicer, criticó esta última como "canción popular", por considerarla difícil y extremadamente alta.

Después de infructuosos intentos de varios compositores para evitar el "contrá" que caracteriza nuestro Himno, se fijó su versión definitiva por Decreto Supremo (12-VIII-1909), sobre la base del texto de Lillo y de la edición original inglesa de la partitura de Carnicer. Esta, refrendada por un decreto posterior (27-VII-1941), es la que se canta actualmente.

Otros himnos de comienzos del período de Emancipación se atribuyen al entonces maestro de capilla de la Catedral de Santiago, José Antonio González. Son ellos el *Himno a la Victoria de Yervas Buenas* y el *Himno del Instituto Nacional*, que se estrenó en la solemne inauguración del primer plantel educacional de la República (10-VIII-1813).

CHILOE

Nueva Galicia, como se llamaba a Chiloé y sus islas, con sus características entradas de mar y su paisaje de lomajes suaves, verdes y plácidos, estuvo en poder de los españoles hasta muchos años después de declarada la Independencia de Chile. Sólo pudo ser conquistada por las fuerzas de] general Ramón Freire (1826), en las que participó la banda del Batallón No. 7, que comandaba José Zapiola.

La influencia hispana en Chiloé ha sido muy fuerte y se conserva con rasgos bien definidos hasta nuestros días. Incluso los huilliches que habitan la zona aún conservan algunas tradiciones cristianas entronizadas por los españoles. A esta persistencia ha contribuido su condición insular y, al decir del P. Francisco Javier Cavada, "el chilote habla poco y piensa mucho, es más filósofo que orador, más poeta que narrador; sabe más sentir y soñar que hablar y referir". También ésta ha sido una condicionante para el alto grado de escolaridad que existe en Chiloé y el amor a la docencia que los ha distinguido en la comunidad nacional. Dedicado esencialmente a la agricultura y a la pesca, el chilote es dado a largas emigraciones, especialmente a las regiones de Aysen y Magallanes, por lo que en esas latitudes australes encontramos que, junto al trabajador chilote, predominan las expresiones folklóricas musicales del archipiélago.

Repertorio musical

Los religiosos misioneros, especialmente los jesuitas, que llegaron a Chiloé a comienzos del siglo XVII, asociaron desde el primer momento la música a la enseñanza de la doctrina cristiana. Los cánticos sagrados que hasta hoy resuenan en las islas fueron introducidos por el P. Francisco van der Berhe, jesuita -que los isleños tradujeron por Vargas-, ayudado por el Hermano Luis Berger, pintor, músico, platero y médico, que fue enviado a Chile desde las reducciones del Paraguay, para enseñar los cánticos sagrados en Chiloé.

El repertorio musical jesuítico trascendió pronto de la capilla y, la iglesia al hogar, a la calle, al barco, y se difundió por todos los rincones de la región chilota. Asimismo, el adorno barroco, característico de la Orden jesuita, se hizo presente en los santos tallados, en las maderas policromadas y hasta en los textos cantados. Entre estos últimos es corriente encontrar barroquismos tales como versos que hablan de "arroyos de sangre de la corona, como están entre espinas, parecen rosas".

El duro clima chilote y el aislamiento producen una integración comunitaria que caracteriza a la población de Chiloé. Las viviendas, con su fogón central, los trabajos comunitarios tales como la *minga* -que se retribuye con una fiesta donde abundan el canto y el baile-, las fiestas de *medan* (me dan)- con aportes que traen los vecinos con motivo de un matrimonio, incendio o enfermedad de algún dueño de casa-, o las fiestas de *reitimiento* -o derretimiento de la grasa de cerdo que servirá de reserva alimenticia-, se animan con canciones y danzas que alcanzan un vigor inusitado en relación con el resto del país.

Las ocasiones religiosas han motivado, sin duda, el repertorio musical más característico de Chiloé y, a la vez, único en el país. Devociones familiares e íntimas, que hasta no hace mucho se podían encontrar en otras partes de la zona central, son muchas veces preparatorias de fiestas patronales comunitarias, a las cuales se asiste en romería, surcando el mar en frágiles embarcaciones. Papel destacado ejercen en estas ocasiones, las numerosas y bellas capillas o iglesias que existen diseminadas en las islas del extenso archipiélago, que sirven, incluso, como referencias geográficas de distancia.

El rosario, devoción mariana que se reza en casi todos los hogares al anochecer, junto al fogón, se transforma en un cántico de rigor en novenas y en oficios litúrgicos. En estas oportunidades se sigue un largo rito en el que, después de persignarse, se entonan algunos cánticos antes de iniciar el rosario propiamente tal. Cada misterio se entona con melodías de fuertes reminiscencias gregorianas, después de lo cual se canta una estrofa alusiva, entre

las que sobresale el cántico *Buenas noches nos deis, Madre*. Luego se rezan los padrenuestros y avemarías correspondientes, en un recitado salmódico semientonado. Cuando distintos grupos de personas entonan el rosario en la iglesia, se produce una bella confusión de voces, donde sobresalen los tonos nasales más bien graves y mantenidos, que caracterizan las voces femeninas de esa región.

Hay muchas variantes para cantar el rosario entre una isla y otra pero, normalmente, se termina con el cántico de la Salve, ya sea la *Salve Dolorosa* o la célebre *Salve chilota*, donde alternan un solista con el grupo de fieles. Después de la Salve se entona el Trisagio, introducido con posterioridad, que también se encuentra en otras zonas del centro. del país, cuyo texto se inicia con:

Dios uno y trino
A quien tanto
Arcángeles, Querubines
Ángeles y Serafines
Dicen: Santo, Santo, Santo.

En las novenas suelen cantarse las Alabanzas o Gozos de Santa María, que son cantos religiosos derivados del romance, cuyo texto, anotado en una libreta manuscrita, posee, a veces, numerosísimas estrofas. Las Alabanzas, que antes se cantaban en todo Chile y cuya vigencia es cada vez menor, también las entona el jefe de familia al amanecer, al que se van uniendo los otros miembros de la familia a medida que van despertando.

Fiscales

En Chiloé, así como en otros puntos de América, es difícil contar con sacerdotes que realicen directamente la labor pastoral en cada una de las comunidades isleñas. Por esta razón, funciona hasta hoy la institución de *los fiscales*, creada por Carlos V para los franciscanos de México, que eran nombrados originalmente por el misionero. Ellos fiscalizaban, literalmente, los lugares en que el sacerdote no residía de manera permanente, así como también se preocupaban de la pureza de las prácticas religiosas. La existencia en Chiloé de los fiscales, cuya misión es fundamentalmente espiritual, data de fines del siglo XVI. El fiscal, que en algún momento puede tanto bautizar como ayudar a bien morir, tiene a su cargo la custodia del templo y la dirección del canto en las funciones religiosas. Es asesorado por un *sota-fiscal* y por otros seglares, entre los que se menciona, desde el siglo XVIII, a los *patrones*. El patrón también es un seglar, hombre o mujer, encargado del cuidado de la iglesia y de su orden, aseo, ornamentos e imágenes, que está asesorado por un vicepatrón. La institución de los fiscales "puede considerarse como el logro más notable, dentro de los ensayos misionales de la iglesia hispanoamericana, en cuanto a responsabilidad seglar en tareas pastorales".

Fiestas de cabildo

La labor pastoral de fiscales y patrones en ausencia del sacerdote es, prácticamente, cotidiana. Sin embargo, para la celebración de festividades religiosas, que en Chiloé son numerosísimas y que tienen lugar en el día del Santo Patrono de alguna de las innumerables capillas, se organizan los llamados cabildos. Esta es una institución seglar jerárquica, compuesta por doce a trece personas, en las cuales intervienen hombres y mujeres que son los responsables de la organización de la fiesta y de quienes depende, en gran parte, su éxito. Entre los cargos del cabildo se cuentan los del *Supremo*, la *Suprema*, princesas, gobernador y abanderados. Las fiestas de cabildo culminan el día del Santo, luego de la infaltable novena, donde el acto más importante consiste en una procesión por la explanada que queda al frente de la capilla o iglesia.

Se inicia la ceremonia en el interior del templo, donde se escucha una constante superposición y sucesión de rosarios cantados en pequeños grupos, en rescate de sus parientes muertos, que culminan con la Salve cantada. En la capilla, repleta de fieles que han venido desde distantes puntos a congregarse para este día, el *anda* del Santo luce cuajada de géneros, flores y alhajas, que lo adornan en profusión. A una orden del sacerdote es conducida por gran cantidad de devotos, que se abren paso al ritmo de la música del acordeón, bombo y guitarra, a los que se unen el violín y la casi desaparecida flauta travesa, que constituían, junto con el rabel y otros instrumentos, la llamada orquesta chilota. Este conjunto instrumental se ha ido empobreciendo en la misma medida que el cabildo, debido a sucesivas prohibiciones y, escasez de medios.

Ya fuera de la iglesia, que tañe su campana, y mientras se entonan los Gozos del Santo, el anda es acompañada por la Suprema, por el resto del cabildo, y por el grueso de la procesión, seguida por grupos que tocan sus instrumentos y, antiguamente, por tiradores de cohetes, actualmente suprimidos. También Participan en la procesión los patrones dueños de imágenes de localidades vecinas, que portan banderas blancas, amarillas, moradas y nacionales, que mueven acompasadamente a medida que avanzan. En determinados momentos, se vuelven hacia el festejado, hacen una genuflexión, baten nuevamente sus estandartes y giran para seguir la marcha de la procesión. Esta va escoltada por largas filas de pequeñas andas, con los santos venerados en las

casas de los patrones visitantes. Todos entonan cánticos, por mientras la procesión regresa al templo y el Santo es colocado nuevamente en el presbiterio, a la espera de la próxima devoción anual en su honor.

Terminada la fiesta religiosa sigue la profana. A la salida del templo se improvisan fondas con los remos y velas de las barcas varadas en la playa próxima, donde se sucederán los valeses, corridos y cuecas, bailados incansablemente con el acompañamiento de los mismos instrumentos que acompañaron la procesión.

Las más importantes festividades patronales chilotas son la de la Virgen de la Candelaria de Carelmapu, la de Jesús Nazareno de Cahuach, la de San Judas Tadeo de Curaco de Vélez, la de Nuestra Señora de Gracia de Quinchao, y muchas peregrinaciones más que integran "el calendario folklórico más rico y variado de toda la nación chilena".

Fiesta de moros y cristianos

Una interesante representación con participación musical, que se ha perdido en Chiloé, es la Fiesta de moros y cristianos, que se celebraba hasta no hace mucho en la isla de Quenac. Era una especie de auto sacramental, donde las fuerzas cristianas de Carlomagno se batían con las del sultán turco Solimán, a quien vencen y convierten a la fe cristiana, rescatando, de paso, el Madero de la Cruz que éstos habían robado. Luego de una procesión, el auto terminaba en una fiesta con cantos y bailes. Sería interesante y posible revivir estas tradiciones, antes que desaparezcan quienes aún las recuerdan.

Velorios

Los velorios también dan origen en Chiloé a una abundante participación musical entre los parientes y amigos que se reúnen en casa del difunto. En los velorios de angelitos se cantan Gozos y villancicos, forma de plena vigencia en la zona. También se rezan numerosos rosarios, entonando los Misterios Dolorosos para los adultos y los Misterios Gozosos para las criaturas. "Antiguamente, informa el P. Cavada, los velorios daban origen a bailes, orgías y desórdenes" y cita algunas estrofas tales como:

*Toquen las vihuelas,
Arpas y violines
Por hallarme junto
Con los serafines.*

*Canten, pues, señores,
Canten los cantores,
Consuelen mi madre
Que está con clamores.*

*Canten, pues, señores,
Con gusto y anhelo,
Por todos ustedes
Rogaré en el cielo.*

Danzas

Las danzas actualmente vigentes en Chiloé son la cueca -en la cual domina la seguidilla y se prescinde, normalmente, de la cuarteta, alargando la seguidilla por medio de repeticiones hasta completar el largo normal de la cueca chilena-, el corrido y el valse. Otras danzas, la mayoría de las cuales derivan de la cuadrilla, se bailan con menor vigencia, muy ocasionalmente, o en lugares apartados. Estas son el pavo, costillar, sajuriana, cielito, chocolate, nave, trastrasera, pericono y seguidilla. No quedan rastros de numerosos bailes mencionados por cronistas anteriores, tales como el aguanieve, astilla, chavarán loro, pío-pío-pa, rin, sapo y otros.

Reminiscencias arcaicas

La persistencia de factores arcaicos en las actuales costumbres musicales chilotas, se encuentra, además de los ya anotados, en el uso del rabel o violín de tres cuerdas, y en la práctica de la saloma, canto monódico de trabajo, utilizado para estimular a personas y animales.

El obispo Justo Donoso visitó la provincia de Chiloé en el siglo pasado y escribió sobre lo visto. Este se conserva en el Archivo Nacional de Santiago, donde lo conocimos gracias a la gentileza de fray Gabriel Guarda O.S.B. Su descripción de las fiestas patronales de entonces coincide mucho con las que actualmente se realizan. "Curiosos son, dice el obispo, todos los pormenores del ceremonial en tales ocasiones; pero lo que es muy digno de llamar la

atención y no puede pasarse en silencio, es la destreza y señalado gusto que se advierte en el canto y la música, la variedad de misas que los cantores saben officiar y la regular corrección con que leen el latín. Los fiscales y sotas son por lo común los cantores en cada capilla, y tienen gran cuidado de enseñar a sus hijos el canto y la lectura del latín que ellos también aprendieron de sus padres. Los instrumentos que acompañan el canto son el violín, la flauta y la guitarra y los que lo tocan (de cierto con hábil destreza) no han tenido más principios ni otro maestro que su atinado y exquisito oído. En las festividades de que hablo, el cura canta siempre las vísperas alternando con los fiscales y sota-fiscales, y el día siguiente celebra la misa solemne con que los cantores y músicos apuran su maestría en extremo agradable. En una de las misas solemnes a que asistí en la visita oficiaron en el coro una linda misa cinco o seis cantores, acompañados de seis violines, dos flautas y una bandurria, instrumento parecido al violín pero de tres cuerdas y se toca con una pluma, del grueso y cortada a la manera de las que sirven para escribir.. Parecíame el coro harto preferible al de la capilla de la Catedral de Santiago en los días de gran solemnidad."

MÚSICA EN TIEMPOS DE LA REPÚBLICA

MUSICA EN TIEMPOS DE LA REPUBLICA

Con el advenimiento de la vida republicana, el arte musical recibió un nuevo estímulo. Una demostración de ello es la dictación de un decreto que liberó de derechos a las partituras e instrumentos musicales, puesto que se consideró que la música "tiene el precioso objeto de dulcificar las costumbres".

CHINGANAS

Otra demostración de este despertar de la música nacional lo encontramos en un nuevo auge de la música tradicional del pueblo. Ella surge del confinamiento en que se hallaba, en la categoría de "bailes de la tierra", normalmente prohibidos, para presentarse en los salones y, especialmente, en las chinganas, que eran los lugares de entretenimiento popular, establecidas en terrenos abiertos o en sitios más o menos privados. Allí se levantaban fondas, en las que se cantaba, bailaba, bebía y comía, y se pasaba un rato de esparcimiento. A estas chinganas asistían, además, jóvenes y señoras de la alta sociedad, atraídos por la belleza contagiosa de estos ritmos y melodías que ahora podían saborear sin reparos.

En las chinganas se bailaba el cuando, el pericón, zapatera, llanto o la zamacueca, al son de música y canto con acompañamiento de arpa, guitarra, pandero y triángulo. Según los cronistas de la época, los músicos cantaban "con acento elevadísimo que parecía desagradable a los extranjeros; pero el oído se habituaba poco a poco, porque había cadencia en sus voces". Cuando cantaban en un tono bajo, lo que era raro, no eran aplaudidos por los asistentes. Este es un dato bastante curioso, por cuanto refleja la existencia de un estilo de cantar que se supone de origen morisco y que aún se conserva.

Las chinganas más antiguas fueron las de Ña Rutil y de Teresa Plaza, a las que se agregaron El Parral de Gómez, Baños de Huidobro y El Nogal, que incluía un escenario. Famosas fueron las hermanas Tránsito, Tadea y Carmen Pinilla Cabrera, que instalaron una fonda en Petorca, a una cuadra de la plaza, y que, trasladadas a Santiago, actuaron en el Parral de Gómez y en el Café de La Baranda, situado en la calle Monjitas, a una cuadra de la Plaza de Armas. "Las Petorquinas", como se las conoció, tuvieron tanto éxito, que la capital se cubrió de chinganas desde San Diego hasta San Lázaro. Además, fueron incluidas bailando cueca en la primera temporada de ópera que se organizó en Santiago. Sin embargo, pronto se volvió a dar la espalda a la música de tradición popular, para asimilar modas europeas que llegaban, en oleadas sucesivas, desde el otro confín del Atlántico. El café y la chingana fueron perdiendo terreno frente al teatro y a los bailes aristocráticos, que se abrían paso hacia los salones. El vals, la polka, redowa, contradanza o cuadrilla, desplazaron a los "bailes de chicoteo", que antes estaban de moda y que ahora eran desdeñados. Nuevamente, los "bailes de la tierra" se refugiaron en los campos y suburbios, de los que sobreviven los que ya hemos anotado, con el vigor que les otorga su vitalidad interna.

NUEVOS APORTES

Santiago concentraba entonces gran parte del ímpetu de este resurgimiento cultural. Valparaíso también participó de él, como puerto principal de llegada de todas las personalidades extranjeras que arribaban al país, atraídas por el proceso de emancipación que se estaba viviendo en estas latitudes. El panorama capitalino estaba constituido por calles de ángulos rectos, con buen pavimento, y acequias que corrían por el medio de ellas. Las casas, casi todas de un piso para resistir los temblores, eran de adobes, blanqueadas al estilo español. Las que pertenecían a las clases acomodadas disponían de un espacioso patio, precedido de un ancho portal con unos cuantos peldaños que conducían a la puerta de entrada. En la Plaza de Armas, la Catedral estaba inconclusa, sin torre ni campanario.

El teatro de Arteaga, cuya nueva sala se había recién inaugurado, era apenas un pequeño y bajo edificio, situado cerca de la Aduana, donde se daban obras que exaltaban el nacionalismo. Allí actuaba una orquesta de siete a ocho

músicos, que dirigía Manuel Robles, la que interpretaba la música incidental de ocasionales sainetes y tonadillas españolas. Sin embargo, el espíritu de una sociedad donde primaban el buen humor, la espiritualidad y la afabilidad, era todavía ajeno al refinamiento, a la ilustración y al cultivo intelectual que primaba en la misma época en Europa. La música era, por lo tanto, la manifestación artística más notable en aquellos días.

Cuenta un viajero inglés que, al pasar por la ciudad de Quillota, "una de las más hermosas que yo haya visto en la América del Sur", algunas señoras bailaban y otras "tocaban algunas canciones en un clavicordio pequeño, instrumento de uso corriente entre ellas; otras, asimismo, se acompañaban en el canto con la guitarra, y no pocas de sus sencillas canciones las cantaban con un grado tal de gusto y sentimiento, que la naturaleza, y sólo la naturaleza, puede inspirar".

La apertura del comercio con otros países trajo a Chile algunos comerciantes cultos que, junto con mercaderías, aportaron instrumentos, partituras y, especialmente, sus conocimientos musicales. Entre ellos destacó el danés Carlos Drewetcke, que dio a conocer sinfonías y cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven y otros clásicos, y que reunía en su casa a algunos aficionados a quienes enseñaba los rudimentos del arte instrumental. Entre sus primeros y agradecidos discípulos, se contaba el compositor nacional José Zapiola.

Por esta misma época, vemos llegar a Chile una serie de músicos extranjeros, cuyo aporte personal y técnico sería decisivo para forjar los cimientos del desarrollo musical chileno, que han servido de pilares fundamentales para nuestras instituciones culturales contemporáneas. Entre ellos se cuentan la cantante y compositora española Isidora Zegers, de Madrid; el profesor de piano Fernando Guzmán y su hijo Francisco, sobresaliente violinista, de Mendoza; el violinista y maestro de canto Bartolomé Filomeno, de Lima; el compositor y teórico, autor del Himno Nacional peruano, José Bernardo Alzedo, de la misma ciudad, y el eximio pianista Juan Crisóstomo Lafinur, de Córdoba. A éstos se agregaron algunos cronistas que dieron testimonio del momento musical que vivía el país, donde destaca la inglesa María Graham.

ISIDORA ZEGERS Y LAS SOCIEDADES FILARMONICAS

Isidora Zegers y Montenegro nació en Madrid y recibió su educación en París, donde estudió canto con Federico Massimino, creador de nuevos métodos de enseñanza del canto; además, estudió piano, arpa, guitarra, composición y armonía. Gran admiradora de Rossini, sus primeras obras son canciones para voz y piano con texto en francés, basadas en las figuras de la cuadrilla francesa, baile de moda en la época. Siguiendo a su padre, que había sido contratado por el gobierno de Chile, se embarcó para nuestro país, donde inició "una verdadera revolución en la música vocal" y pasó a ser el centro de atracción de la tertulia de Carlos Drewetcke, deslumbrando a la sociedad santiaguina con sus bellas interpretaciones de las arias de Rossini y de sus propias obras. Isidora Zegers se adaptó rápidamente a Chile, que eligió como segunda patria en la que, actualmente, quedan numerosos descendientes suyos. Se casó con el coronel Guillermo de Vic Tupper, quien falleció a los pocos años en la batalla de Lircay. Posteriormente, contrajo matrimonio con el hombre de negocios alemán, Jorge Huneus Lipmann, y este nuevo hogar fue el centro de reunión de la intelectualidad chilena y de ilustres visitantes extranjeros, que pasaron a ser asiduos contertulios, entre los que se contaron José Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Andrés Bello, Mauricio Rugendas, Raymond Monvoisin, Mercedes Marín de del Solar, José Joaquín Vallejo (Jotabeche) y muchos otros.

Por su influjo, gran número de personas se dedicó al estudio del canto, y a su alrededor se unieron los grupos musicales que habían logrado organizarse hasta el momento. En asociación con el culto cellista Carlos Drewetcke, y dando cabida al joven José Zapiola, que por entonces era clarinetista de la Catedral e iniciaba su carrera, fundó una asociación artística por acciones, que tomó el nombre de Sociedad Filarmónica. Con un conjunto de intérpretes, sus primeros 53 socios, lograron promover, con gran éxito, su primer concierto público, en un local de Santo Domingo esquina de Claras. Tras algunas dificultades, la llegada del violinista italiano Santiago Massoni permitió ofrecer un programa casi exclusivo con obras de Rossini. Esta primera Sociedad Filarmónica fue, como hemos mencionado, la responsable del estreno del Himno Nacional de Carnicer. En ella, sin embargo, los bailes nacionales se encontraban prohibidos, lo cual corresponde al nuevo rumbo que tomaban los intereses nacionales, lo que se refleja, a su vez, en las tertulias de la época. Estas, como describía un comerciante sueco, se iniciaban con una conversación general, a la que seguía música. La niña de la casa cantaba acompañándose al piano, para continuar con el baile, donde figuraban el vals, la contradanza española, el rin, cuadrilla francesa y gavota. Participaban, de lejos y sin invitación, las mujeres "tapadas", símbolo, quizás, del distanciamiento que se había producido entre las danzas de salón y los bailes de la tierra.

La Sociedad Filarmónica fue uno de los promotores más activos de divulgación artística durante largos años. Sus primeros síntomas de crisis se manifestaron después de treinta años de activa labor. Se le criticaba que los programas, que dirigía Manuel Guridi, estaban dedicados únicamente a cuadrillas, polkas, redowas, valeses y mazurkas. Esto motivó el cambio de sus directores y el que las veladas se trasladaran a la casa de Eustaquio 2º Guzmán. Finalmente la Sociedad se trasladó a un salón construido para ella, por Benjamín Vicuña Mackenna, en el segundo piso del Teatro Municipal, que hoy se denomina Salón Filarmónico.

La figura de Isidora Zegers llena la historia musical de Chile en la primera mitad del siglo XIX. Fue Presidenta honoraria de la Academia del Conservatorio Nacional de Música, a cuya creación contribuyó; fundó el *Semanario Musical*, donde escribió y tradujo artículos sobre música; por esta época, era considerada como la máxima autoridad musical del país, verdadero árbitro supremo de toda iniciativa artística.

Por razones de salud, se trasladó a Copiapó, donde fundó una Sociedad Filarmónica al estilo de la santiaguina. Algunos años más tarde, Isidora Zegers falleció luego de haberse convertido en una de las figuras importantes en el desarrollo cultural del país.

TONADILLA ESCENICA

El arte lírico italiano, cuya fecunda semilla había sembrado Isidora Zegers, encontró fácil cultivo en Chile gracias a la costumbre de asistir a las representaciones de la tonadilla escénica y del sainete que, desde Fines del siglo XVIII, se habían introducido en Chile. La tonadilla, que en su acepción más simple era una canción a una voz, era el elemento imprescindible con el que se entretenía a los espectadores durante los entreactos de toda comedia o drama puesto en escena. Duraba entre 15 y 20 minutos y su argumento era jocoso o satírico. De ella derivó el sainete, con canciones y bailes populares de carácter cómico, acompañados de una pequeña orquesta. El maestro Pedro Bebelagua, que fue profesor de clarinete de Diego Portales, había dirigido en Santiago, en el teatro de Arteaga, las tonadillas de Antonio Aranaz y otros compositores españoles.

OPERA

La compañía lírica Pezzoni-Bettali, la primera que actuó en Chile, llegó a Valparaíso y ahí estrenó *El Engaño Feliz*, ópera semibufa de Gioacchino Antonio Rossini, autor ya famoso en Chile gracias al influjo de Isidora Zegers. Posteriormente, esta misma compañía se trasladó a Santiago, donde presentó esta misma ópera en el teatro de Arteaga. Durante los años siguientes llegaron a Chile numerosas compañías de Opera, donde destacó la que dirigía Rafael Pantanelli, que incluía las cantantes Teresa Rossi y Clorinda Pantanelli, que se hicieron famosas en nuestro país. Según Zapiola, que trabajó en la orquesta de esta compañía, por primera vez en Chile se usó la batuta o "palito" para dirigir. Dice que "el señor Pantanelli dirigía la orquesta con tal maestría, que en algunos años que formamos parte de ella, jamás lo vimos, no diremos equivocarse, pero ni siquiera vacilar en el movimiento que debía iniciar en los numerosos y distintos trozos de que consta una ópera. El señor Pantanelli dirigía tocando el plano en los recitados de las óperas bufas, y con una pequeña vara en las demás".

La influencia de la ópera italiana cobró cada vez mayor fuerza. Se hizo necesaria la construcción de un teatro adecuado a este género, de lo cual nació el primer Teatro Municipal de Santiago, que se inauguró con la presentación de la ópera *Hernani* de Giuseppe Verdi. Anteriormente, los teatros que permitían la representación de obras dramático-musicales habían sido el teatro de Arteaga, que ya hemos mencionado, y el teatro de la antigua Universidad de San Felipe, que fue transformado en lo que se pasó a llamar Teatro Principal. Es aquí donde triunfó la compañía de Pantanelli-Rossi, consagrándolo como el "templete del género lírico". El peligro de derrumbe de este antiguo teatro hizo que los aficionados a la lírica financiaran la construcción del Teatro de la República, nombrado así en homenaje a la revolución francesa de esa época. Este fue subastado por Rafael Pantanelli, para que allí continuaran las representaciones de ópera, que duraron hasta el estreno del primer Teatro Municipal. Curiosamente, la última temporada de ópera del Teatro de la República sirvió para el estreno de *Rigoletto* de Verdi. Por lo tanto, se da el caso de que este compositor cerró y abrió, en el mismo año, los principales escenarios de ópera que ha tenido Chile. Verdi, cuya fama aún perdura en el país, también abrió la función de reapertura del Teatro Municipal, luego de un incendio que redujo a cenizas el coliseo original. En esa oportunidad se presentó *La Fuerza del Destino* de ese compositor.

Mientras se reconstruía el Teatro Municipal, se levantó el Teatro o Alcázar Lírico, en Moneda, entre las antiguas calles de Peumo y Cenizas, actualmente Amunátegui y San Martín. Desde su estreno, las 1.700 personas que albergaba asistían preferentemente a representaciones de opereta francesa y zarzuela.

Los intentos de compositores chilenos para participar en las lucidas y permanentes representaciones operáticas, fueron infructuosos. Aquinas Ried, personalidad de gran relieve en el mundo científico, filantrópico y artístico del siglo pasado, compuso su ópera *La Telésfora*, basada en un episodio de la guerra de la Independencia nacional, con libreto en castellano, que constituye el primer intento de drama lírico escrito en Chile.

Aquinas Ried, nacido en Baviera, recibió su título de médico en Inglaterra, y llegó accidentalmente a Valparaíso, en viaje de Australia a Europa. En esta ciudad se interpretó por primera vez una composición suya, una *Misa*, en las fiestas del 18 de septiembre del mismo año de su llegada. Reaccionó contra las óperas italianas de Rossini, Bellini y Donizetti, que dominaban la escena chilena y, como muestra de ello, compuso su *Telésfora*. Sin embargo, a pesar de que la compañía Pantanelli anunció su estreno, éste nunca llegó a efectuarse y la ópera, con excepción del libreto que fue publicado en Valparaíso, se perdió para siempre.

Ried se estableció en Valparaíso, donde casó con María Canciani. Allí fundó el Cuerpo de Bomberos, del que fue nombrado su Superintendente, para el cual compuso la letra y música del *Himno del Cuerpo de Bomberos*. Fundó la Sociedad Harmónica de Valparaíso y escribió otras obras, algunas de las cuales fueron estrenadas recién después de su muerte, ocurrida en nuestro primer puerto.

Tampoco tuvo éxito el intento de José Bernardo Aizedo, quien sólo compuso la obertura de su ópera *La Araucana*. Solamente una ópera de compositor chileno fue escuchada en los escenarios del Teatro Municipal de Santiago durante el siglo XIX. Esta fue *La Florista de Lugano*, de Eleodoro Ortiz de Zárate, que fue presentada malamente en una temporada lírica del Teatro Municipal. A pesar de eso, un crítico consideró que se trataba de "una fecha en la historia de nuestro progreso". Al año siguiente recién se estrenó la versión completa de esta ópera en Valparaíso.

Eleodoro Ortiz de Zárate había nacido en este puerto y, gracias a sus precoces dotes artísticas, fue becado por el gobierno para estudiar en el Conservatorio de Milán, donde aprobó con distinción en Historia y Filosofía de la Música. Compuso innumerables obras didácticas, cantos escolares, populares, música de cámara y otras óperas, entre las cuales se cuenta *Lautaro*, dedicada al Presidente de la República y estrenada también en el Teatro Municipal. La larga vida de Eleodoro Ortiz de Zárate se extinguió a mediados del presente siglo.

El último intento por presentar una ópera chilena durante el siglo pasado, correspondió a Remigio Acevedo Guajardo, quien, luego de estudiar la música mapuche y la tradición de ese pueblo, compuso el primer acto de su ópera *Caupolicán*, que sólo fue presentado el mismo año del *Lautaro* de Ortiz de Zárate.

Mientras, las temporadas de ópera se sucedían con éxito y pocos tropiezos. Sin embargo, la fuerza de este movimiento no fue tan absorbente ni tuvo la trascendencia que se le ha atribuido, como para ahogar todo otro género de música en el país. Al contrario, paralelamente al escenario operático surgieron instituciones educacionales, sociedades de música de cámara, grupos filarmónicos, publicaciones, conciertos de afamados solistas internacionales, música popular para las tertulias de salón, y espectáculos como la zarzuela y la opereta, que extendieron el quehacer musical a todo el territorio, y que prepararon las bases de la renovación del ambiente musical chileno de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

El ambiente cultural chileno se había nutrido generosamente del aporte que la música había sembrado en los más diversos ambientes. A la exaltación de valores nacionales, se unió la presencia enriquecedora de personalidades extranjeras, tanto en la composición musical como en la enseñanza. El Movimiento Literario de 1842 se gestó, en gran parte, en las tertulias que tenían lugar en casas de músicos, donde, además de letras, de política y de progresos industriales, se hablaba versadamente del arte musical. La contrapartida de un Bello o de un Lastarria, de un Pérez Rosales o de una Mercedes Marín, las encontramos en las figuras de Carlos Drewetcke, Isidora Zegers, José Zapiola o José Bernardo Alzedo. Así también, la Sociedad Literaria, surgida como una necesidad del pujante cultivo de las letras de entonces, equivale a la creación del Conservatorio Nacional de Música, como institución oficial que patrocinara la enseñanza de la música, que hasta entonces estaba sólo en manos de particulares y de instituciones religiosas.

De los tiempos de José Joaquín de Mora data la primera proposición de crear academias o conservatorios "para que este bello arte se haga común en la juventud con notable utilidad pública". Pero el primer paso para el Conservatorio Nacional fue un decreto firmado por el Presidente Manuel Bulnes, que creaba una escuela de música y canto que "será la base del conservatorio de música que se establezca en Santiago". Al mes siguiente, el diputado José Victorino Lastarria propuso que se destinara una partida de \$ 2.500 para la creación de dicho Conservatorio, pero esto casi significó la supresión de los gastos que demandaba la orquesta de la Catedral de Santiago, para ser traspasados al futuro plantel. Esta supresión, que tenía otro motivo que era el de reemplazar la orquesta por un gran órgano, sólo se concretó algún tiempo después.

Al año siguiente, el gobierno aprobó por decreto la creación de un Conservatorio, que comprendía dos secciones: una Escuela de Música y una Academia Superior. Los objetivos del nuevo Conservatorio establecían que "en las exhibiciones y conciertos de música, el canto sea la expresión de algún sentimiento o doctrina, sentimiento interesante al gobierno de la vida moral del individuo y al progreso de la sociedad en sus relaciones con Dios y el Universo". La Escuela de Música daba lecciones gratuitas de canto, piano y otros instrumentos a los alumnos pobres y contribuía a la "educación del pueblo". La Academia, integrada por profesores de música vocal e instrumental nombrados, a título honorífico, por el Presidente de la República, vigilaba la música que se debía enseñar en las escuelas, así como el contenido moral de la música de conciertos.

Adolfo Desjardins fue nombrado Director "científico" de la Escuela de Música del Conservatorio, e Isidora Zegers, Presidenta de la Academia por sus "talentos, capacidad y amor a las bellas artes". La instalación del Consejo

Académico se realizó durante las festividades patrias, en solemne ceremonia en el Salón del Senado, con un discurso pronunciado por la Presidenta Isidora Zegers.

Entre los profesores particulares que destacaban en el país, muchos de los cuales fueron a enseñar al Conservatorio, figuraron Jules Barré -uno de los pioneros de la enseñanza del piano-, Adolfo Desjardins y Eustaquio 2º Guzmán. En Valparaíso trabajaron los profesores de piano Rosario Guzmán y Adolfo Yentzen. José Filomeno lo hizo en Concepción. Entre los profesores de canto de la época destacaron Clorinda Pantanelli, que por sus méritos operáticos fue nombrada profesora del Conservatorio; Enrique Maffei y H. Lutz enseñaron canto en Valparaíso. También debemos mencionar, entre otros, a Inocencio Pellegrini, Giovanni Bayetti y Luisa Correa de Tagle, la "primera mujer de la sociedad chilena que abrazaba la carrera artística".

Al poco tiempo de su creación, el Conservatorio Nacional de Música dejó de cumplir cabalmente los fines para los cuales fue creado. Dejó de recibir el patrocinio oficial que necesitaba y, más adelante, sirvió únicamente a los fines de la ópera, produciendo sólo los cantantes e instrumentistas que este género requería. Recién a fines de siglo, y gracias a la influencia de sectores particulares, cenáculos artísticos, compositores y músicos de amplia visión, entre los que destacaron José Miguel Besoain, Luis Arrieta Cañas y, el entonces Director del Conservatorio, Moisés Alcalde Spano, se logró la reorganización del plantel, al cual ingresaron profesores de reconocido prestigio artístico. Sin embargo, a pesar de que comenzaba a tomar cuerpo en el país, la idea de una valoración científica y cultural de la música, la cristalización de ésta iba a tener lugar recién entrado el presente siglo.

EL SEMANARIO MUSICAL

Una de las iniciativas más fructíferas de esta época, que demuestran, a su vez, el grado de avance al cual se había llegado en la música chilena, fue la creación de *El Semanario Musical*, nuestro primer periódico especializado en música. Fue creado por Isidora Zegers, José Zapiola, José Bernardo Alzedo y Francisco Oliva. A pesar de haber alcanzado sólo 16 números, el Semanario representa, hasta hoy, un esfuerzo serio y profesional, digno de ser conocido y, considerado como un hito en la institucionalidad musical del país. Editado en Santiago por Julio Belín y Cía., constaba de cuatro páginas cada ejemplar y contenía secciones de crítica, historia de la música, diccionario de términos, biografías y noticias sobre los espectáculos del teatro de la Universidad, además de suplementos musicales.

COPIAPO Y VALPARAISO

El auge minero de Copiapó en el siglo pasado concentró en esa ciudad una importante actividad cultural. El cronista más sabroso de las costumbres de esa época, el copiapino Jotabeche, nos ha dejado algunas estampas dignas de ser recordadas, como aquella de una procesión de Corpus Christi, que le sirvió para rememorar las fiestas de Corpus de antaño. "Agregábanse al Corpus de aquellos felices tiempos, dice Jotabeche, las compañías de *turcos*, *turbantes* y *catimbados*, que al son del pito, guitarras y tamboril, ejecutaban sus bailes y pantomimas en obsequio del sacramento del cura, del gobernador y de cuantos daban de beber o para beber. Estas danzas eran lo principal y un accesorio suyo la sagrada procesión."

También Jotabeche nos ha dejado una estampa del Carnaval que se celebraba en Copiapó, en medio de bailes y zamacuecas. Los mineros, relata, "visitan las chinganas donde, tomándose de las manos las enamoradas parejas, forman una gran rueda para danzar el *Vidalai*. Este antiguo baile de los indígenas se ejecuta al son lastimero de una flauta que, oída de lejos, más bien inspira tristeza y ternura que acalorado entusiasmo. Al escuchar esa música, los mineros, que tanto gustan de divertirse con intermedios de camorra, aplacan su ira, buscan a su enemigo, le presentan cual oliva un ramo de albahaca y le convidan a tomar un lugar en el círculo danzante".

En esta ciudad, que disponía de un elegante teatro construido por el ingeniero Vicente Cumplido, funcionaron durante el siglo pasado la Sociedad Filarmónica de Copiapó, fundada por Isidora Zegers, además de dos instituciones dedicadas a la música de cámara: el Club Musical de Copiapó, fundado por el profesor Caballero, y la Sociedad Italiana Musical de Copiapó, fundada por Emilio Bertioli, famosa por sus conciertos corales en la iglesia de La Merced.

Valparaíso fue otro de los centros culturales importantes del país. El próspero primer puerto de la nación, que se veía colmado de actividad comercial, sirvió de puerta de entrada para todo espectáculo artístico de jerarquía, tanto teatral como lírico, que llegaba al país. Asimismo, para intérpretes y cantantes extranjeros. Fue en Valparaíso donde se dio por primera vez una ópera, además de muchas otras primicias. Fue igualmente la ciudad que atrajo a numerosos músicos que llegaron al país y que, posteriormente, se establecieron en el puerto, tales como Enrique Lanza, Aquinas Ried y otros.

Numerosas sociedades filarmónicas y academias musicales se encargaron del cultivo de la música en Valparaíso. Con la llegada del virtuoso alemán Federico Muchall, se organizó la primera Sociedad Filarmónica del puerto; que fue reemplazada más tarde por la Sociedad Harmónica, fundada por Aquinas Ried. El aporte de la colonia alemana

hizo nacer en esa ciudad el Club de Canto (*Sängerbund*), la Sociedad Santa Cecilia, el Círculo del Lied (*Liedertafel*) y el Club de Cítara.

En la segunda mitad del siglo XIX estas sociedades proliferaron, tales como la Sociedad Musical, que fundó Adolfo Yentzen, al estilo del Orfeón de Santiago, y que logró éxito público con sus conciertos. Esta sociedad, reorganizada por Braulio Moreno, hizo su primera presentación en el Teatro Nacional, con una orquesta de aficionados de 61 instrumentistas y un coro de 74 voces, dirigidos por Eduardo Riveros. Ella desempeñó un significativo puesto de avanzada en la actividad musical, que se tradujo en más de 20 conciertos a lo largo de sus tres años de vida. También surgió la Sociedad Roma y, al finalizar el siglo, la Academia Musical de Valparaíso, fundada por el ex director del Conservatorio Nacional, Juan Harthan, que dio su primer concierto en el Salón Alemán de Cerro Alegre. El objetivo de esta Academia era "dar a conocer las obras de música de cámara más importantes, con el objeto de facilitar al público, amante de la música, un panorama de la historia musical".

Valparaíso fue la ciudad que mantuvo mayor actividad editorial de música, con importantes casas establecidas por Carlos F. Niemeyer, Carlos Kirsinger, H. C. Gillet, Carlos Brandt y Grimm & Kern, quienes dieron a luz innumerables ediciones de música que eran complemento indispensable a todo hogar culto. Por medio de ellas se daba a conocer el repertorio de compositores nacionales y extranjeros. También debemos mencionar la actividad editorial que desarrollaron en Santiago Juan Augusto Böhme, Carlos R. Marsch, Eustaquio Guzmán, Carlos Doggenweiler y Otto Becker. Al igual que, en Valdivia, Luis Kober y Julius Lambert.

JOSE ZAPIOLA

La vida de este músico es un digno ejemplo de constante superación y espíritu de perfeccionamiento. En su infancia no tuvo la fortuna de lograr una educación sistemática, pese a lo cual llegó a ser clarinetista, violinista, director de orquesta, profesor, director del Conservatorio Nacional, redactor, político, maestro de capilla de la Catedral, regidor, consultor y sagaz memorialista, que terminó sus días "en medio de la tribulación pública". Nació en Santiago, hijo ilegítimo del abogado rioplatense Bonifacio Zapiola y Lezica y la dama chilena Carmen Cortés. Su pobreza no le permitió seguir en la escuela pública, donde estudiaba con fray Antonio Briseño, por lo cual debió ingresar al taller de platería de Elías Espejo. Más tarde, se alistó en el Batallón No. 2 de Guardias Nacionales y, junto con iniciar el aprendizaje de clarinete en forma autodidacta, fue asiduo contertulio de cafés, fondas y chinganas. Asistió a las tertulias musicales de Carlos Drewetcke y trabajó como clarinetista en la Catedral de Santiago y en el teatro de Arteaga, para ser nombrado director y profesor de la banda de música del Batallón No. 7, frente a la cual participó en la batalla de Bellavista, en Chiloé.

Junto a Manuel Robles viajó a Buenos Aires en busca del reconocimiento paterno que no obtuvo, puesto que su padre consideraba que se había degradado siguiendo la profesión de músico. De regreso a Santiago, tras vivir pobremente en Buenos Aires "rascando el violín" con el seudónimo de Mendiola, siguió a cargo de la banda del Batallón No. 7 e inició, con algunos altos y bajos, su carrera artística en el país. Lo hemos visto participando en la fundación de la Sociedad Filarmónica.

Más tarde dirigió con su clarinete los primeros ensayos de drama lírico en Chile, y recibió el encargo del ministro Diego Portales para organizar y dirigir las bandas militares. Es la época en que amplía sus conocimientos musicales con algunos de los profesores que visitaron el país. Su afán de perfeccionamiento lo llevó a solicitar al Gobierno una beca de estudios en Europa, que obtuvo pero que no pudo utilizar por diversas razones, por lo cual siguió estudiando tratados musicales y partituras de grandes maestros, mientras se dedicaba a la composición y daba lecciones de música. Su mayor éxito lo obtuvo al componer un *Himno*, con motivo de la victoria de las tropas chilenas en Yungay, que prendió de inmediato en el corazón del pueblo chileno y que se ha conservado con igual fuerza hasta nuestros días.

Luego de una enfermedad y de un viaje a Lima, en compañía de José Bernardo Alzedo, volvió a la capital, donde organizó una orquesta de conciertos, frente a la cual era aclamado por el público por sus interpretaciones de clarinete. En el Teatro Municipal, en la misma época en que nacía el Movimiento Literario de entonces, se daba un concierto a beneficio suyo, y el Gobierno le comisionaba la composición del *Himno a la Bandera*, con texto de Francisco Bello, por el cual obtuvo Medalla de Oro y Premio de Honor.

Luego de un segundo viaje al Perú inició su participación en la política como liberal, pero fracasó en su intento de ser elegido diputado por la zona norte. Justamente por sus ideas liberales, quedó excluido de la fundación del Conservatorio Nacional de Música, plantel, sin embargo, del que fue después profesor, director y presidente, y al cual renunció, como escribe en sus memorias, "no por la escasez o absoluta falta de honorarios, sino por el desdén con que, con pocas excepciones, es mirado, llegando el caso de haber Ministro que no ha sabido dónde está situado. No faltan personas que piensan que sólo existe para divertir a los que aprendan". Desde *El Semanario Musical* orientó sus críticas hacia este plantel, mientras escribía sobre la historia musical del país.

El prestigio de José Zapiola había crecido al punto de que fue nombrado sucesor de José Bernardo Alzedo, como maestro de capilla de la Catedral de Santiago. Al mismo tiempo desempeñó el cargo de regidor de Santiago por dos

períodos, donde le correspondió presentar una moción para agrandar la capacidad de galerías y anfiteatro del nuevo Teatro Municipal a costa de los palcos, la cual fue denegada. Su salud quebrantada lo hizo retirarse paulatinamente de sus actividades. Inició la publicación de su autobiografía en artículos en el periódico *La Estrella de Chile*, que posteriormente iban a constituir sus amenos *Recuerdos de Treinta Años*. Su casa pasó a ser un punto de reunión artística, junto a su esposa e hija Isabel, quien fuera heredera de su talento musical. José Zapiola murió en Santiago, luego de labrarse un merecido sitio de honor en la historia de la música chilena.

MUSICA RELIGIOSA

La música religiosa continuó la tradición colonial en los comienzos de la República, luego del período de emancipación, sin mayores cambios en la organización misma de ella. En la Catedral de Santiago, las obras de José de Campderrós se ejecutaban aun mucho tiempo después de su muerte, y su sucesor, José Antonio González, llevó la misma vida de maestro de capilla que todos los maestros de capilla del continente durante la época colonial.

González había ingresado a la Catedral como cantante, para ser nombrado, posteriormente, organista y, luego, sucesor de Campderrós como maestro de capilla. Sin embargo, los resquemores políticos de la Patria Nueva provocaron su separación temporal del cargo para el cual había sido nombrado vitaliciamente. El canónigo José Ignacio Cienfuegos informó que tal medida se había tomado "por no haberse calificado de su conducta política, y por tener se por contrario a la sagrada causa de América". Un brillante alegato del propio González lo restituyó al cargo desde su confinamiento en Mendoza y Los Andes. En él permaneció hasta su muerte, después de 58 años de labor en que llenó los deberes de su empleo con exactitud y esmero.

La entronización de la ópera italiana en América dio como resultado la irrupción de este género en la música religiosa. Es así como un cantante de ópera Italiano, Enrique Lanza, nacido en Inglaterra y educado en Francia, sucedió a José Antonio González. Pero Lanza muy pronto descuidó sus deberes de maestro de capilla, para ocuparse con más énfasis de su rol de barítono "sobresaliente" -capaz de realizar cualquier papel protagónico- en las tablas del escenario operático. La permanente lucha entre el Cabildo Eclesiástico y Lanza refleja claramente el problema que se suscitó en el terreno religioso con la influencia de la ópera. Por esta razón, el Cabildo no pudo separar a Lanza de su cargo sino después de muchos años, puesto que éste "gozaba de demasiado apoyo en la alta sociedad amante de la ópera como para destituírsele fácilmente".

El apogeo de la música religiosa en el siglo XIX se encuentra en la Catedral de Santiago, cuando el peruano José Bernardo Alzedo fue nombrado maestro de capilla como sucesor de Enrique Lanza. Alzedo, a quien hemos encontrado como director de la banda del Batallón No. 4 del Ejército Libertador y como fundador y redactor de *El Semanario Musical*, unía a sus extraordinarias dotes musicales una preparación sólida y un espíritu de superación notable, que se hizo presente en sus 18 años de maestría de capilla. Alzedo escribió, en esos años, el primer tratado teórico-musical de importancia continental escrito en Chile, su *Filosofía Elemental de la Música*, que publicó en Lima cuando regresó a su patria, llamado por su gobierno, para fundar ahí el Conservatorio Nacional del Perú.

Además de componer numerosas e importantes obras, que se conservan actualmente en el Archivo de la Catedral de Santiago, le correspondió a Alzedo reorganizar la capilla de música. Esta, por entonces, comprendía, en el coro alto, al maestro de capilla y tres cantores, más cuatro violines, una viola, dos clarinetes, una flauta, un violoncello, un contrabajo y dos organistas, a los que se agregaba, obligadamente, el "fuellero", que accionaba las palancas del fuelle que insuflaba aire a los tubos del órgano. En el coro bajo participaban un subchantre y cinco seises. Todo esto significaba al erario nacional la suma de \$ 5.810, lo que constituía una alta proporción de gastos en el presupuesto catedralicio.

El alto costo de mantención de una orquesta en la Catedral y el hecho que la mayoría de los músicos hacían doble jornada, en la Catedral y en las funciones operáticas no sólo de Santiago sino, a veces, hasta de Valparaíso, motivó en tiempos de Alzedo que el arzobispo Rafael Valentín Valdivieso buscara la manera de reemplazar esta orquesta por un órgano, que mandó construir a la firma de Benjamín Flight & Son de Londres. La llegada del órgano, que es el que actualmente se conserva en la Catedral, trajo de hecho la eliminación paulatina de los músicos de la orquesta, que, desde entonces, sólo fueron contratados para ceremonias especiales de Semana Santa, Corpus y, particularmente, para el solemne *Te Deum* del aniversario patrio del 18 de septiembre. Junto con el órgano Flight llegó al país el organista inglés Henry Howell, quien trajo numerosas partituras de compositores europeos. Howell se hizo cargo del mencionado instrumento en el que dio a conocer en Chile a Schubert y las sonatas para órgano de Félix Mendelssohn. Se estableció en el país hasta su muerte y conquistó la admiración de muchos aficionados a la música, lo que le valió el nombramiento de profesor de órgano en la Academia del Conservatorio.

José Zapiola, sucesor de Alzedo, luchó, desde su cargo de maestro de capilla, contra la decadencia que entonces se iniciaba en la música religiosa. Esta se acentuó con el reemplazo de la orquesta por el órgano Flight y con el auge operático que experimentaron Santiago y Valparaíso, que también se propagó al norte del país.

Tulio Eduardo Hempel, sucesor de Zapiola, quien fuera director del Conservatorio, tampoco pudo detener el curso de los acontecimientos, que llevó a la maestría de capilla a Manuel Arrieta, el exponente menos feliz de la música catedralicia, la que sólo iba a recuperar su prestigio, durante un breve período, en las primeras décadas del siglo XX.

INTÉRPRETES Y COMPOSITORES EXTRANJEROS

A mediados del siglo XIX el romanticismo se enseñoreó en las costumbres. "Los salones, dice Eugenio Pereira, se llenaron de dulces romanzas italianas, con la voluptuosidad intangible de los vales de Strauss. El piano, el álbum y el carnet de baile sirven de vehículo al contagio de este ensueño". Si la ópera dominaba la escena, las tertulias cotidianas recibían nuevos aportes de los compositores, que se traducían ahora en redowas, vales y mazurkas. Los conciertos eran esporádicos, sin continuidad, y eran auspiciados con fines benéficos por las sociedades filarmónicas de las diferentes ciudades. El repertorio de estos conciertos consistía, fundamentalmente, en arreglos y variaciones sobre trozos de óperas, a los que se agregaban himnos patrióticos y cívicos en boga. De vez en cuando, la llegada de solistas virtuosos provocaba "euforias musicales" colectivas, en un público que apreciaba más la técnica que el contenido. Uno de éstos fue Henry Herz, que combinó, en sus apoteósicos conciertos, la afición por la ópera con el folklore internacional. A su despedida organizó un concierto con ocho pianos, doble orquesta y una banda militar en escena, que interpretaron su *Marcha Patriótica a Chile*. Diez años más tarde, la llegada del violinista británico John H. White sirvió como "punto de partida de una serie de intentos para organizar sobre bases artísticas la vida musical del país".

Pero el virtuoso que representó la culminación de este nuevo espíritu fue el pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk, cuyo debut en el Teatro Municipal provocó un "frenesí de entusiasmo". Gottschalk dejó profundas huellas en el ambiente musical chileno. Apoyó a los artistas locales, despertó nuevas vocaciones artísticas y estimuló a los artistas chilenos a interpretar sus propias obras. Organizaba conciertos en los cuales él mismo aparecía en escena en compañía de otros pianistas nacionales, con obras hasta para diez pianos, que eran comunes en aquella época. Su despedida de Chile sirvió para estrenar su *Solemne Marcha Triunfal a Chile*, donde intervinieron 350 músicos seleccionados entre integrantes de bandas militares, intérpretes profesionales y aficionados.

Un importante trío de artistas se presentó, simultáneamente, en el escenario del Teatro Municipal, donde hicieron escuchar, por primera vez en Chile, música de Juan Sebastián Bach. Eran ellos el pianista Teodoro Richter, el violinista español Pablo Martín Sarasate y la soprano Carlota Patti. Esta última ofreció, días después, un nuevo concierto, que finalizó pocos minutos antes del incendio que destruyó el Teatro.

El aporte germano, llegado con las emigraciones de mediados de siglo, enriqueció esta etapa del período romántico musical en Chile. Guillermo Frick, nacido en Berlín, era abogado, ingeniero, músico y pedagogo. Había sido condiscípulo de Bismarck y recibió una cuidadosa instrucción musical como discípulo de Spontini. Su primer contacto con Chile está relacionado con el arte musical. En efecto, después de haber atravesado el Estrecho de Magallanes en el barco *Alfred*, y haber dejado atrás el frío y la tempestad, escribe en su diario de viaje: "nuevamente un espléndido día de verano: me hallo alegre y bailo mazurkas sobre cubierta en todo sentido, casi loco de contento". Frick fijó su residencia en Valdivia, donde fundó el Club Musical de Valdivia. Allí hizo ejecutar la mayor parte de sus composiciones, que recopiló con el título general de *Valdivianische Musik*, publicadas en tres volúmenes en esa ciudad por Luis Kober. Una de las composiciones de Guillermo Frick, *La esperanza de los polacos*, adquirió importancia internacional cuando fue interpretada en piano por el Presidente de Polonia y eximio pianista y compositor, Ignaz Josef Paderewsky.

Finalmente recordaremos al violinista cubano José White, que dejó "profunda huella entre nosotros". White compuso dos *Zamacuecas*, por intermedio de las cuales dio a conocer la música tradicional de nuestro país en sus triunfales giras por el extranjero. Asimismo, al pianista Alberto Friedenthal, quien presentó en las reuniones de Luis Arrieta Cañas un programa con obras de Chopin, Brahms, Liszt, Schumann, Rubinstein y Scarlatti, repertorio desusado para la época.

FEDERICO GUZMAN

El compositor que mejor encarna el auge de música romántica para piano es Federico Guzmán Frías, quien pertenecía a una familia de artistas venidos de Mendoza. A los 8 años se presentó, por primera vez, en público y a los 12 era pianista consumado. Cuando Gottschalk escuchó a Federico Guzmán, se ofreció para darle lecciones y lo llevó consigo a Europa. Allí, luego de haber contraído matrimonio con su prima, la pianista chilena Margarita Vache, triunfó en la Sala Herz de París y en los principales escenarios europeos, donde muchas veces se presentó con su esposa en conciertos para dos pianos. Su repertorio consistía en piezas clásicas y románticas, además de composiciones originales suyas, en las que se refleja la influencia romántica de la época, especialmente de la música de Chopin, que dio a conocer en Chile. Viajero impenitente, se le ve de regreso en el país, recibido como un

verdadero ídolo, luego de una gira de conciertos por países sudamericanos. También residió en Lima, Argentina y Brasil, para terminar sus días, a los 58 años de edad, en París.

Se calcula en cerca de 200 el número de obras compuestas por Federico Guzmán, de las que unas cincuenta fueron publicadas por las más prestigiosas casas editoras de Europa, Brasil, Perú y Chile. En Santiago y Valparaíso se editó una *Zamacueca*, su única obra inspirada en el folklore y la primera versión litográfica de esta danza.

Entre sus obras, escritas principalmente para piano, y voz y piano, figuran mazurkas, polonesas, redowas, valeses, cuadrillas, canciones, fantasías sobre temas de ópera y marchas brillantes. De estas últimas, la marcha *La Victoriosa* habría de ser uno de los grandes éxitos de Guzmán cuando Gottschalk, en arreglo para dos pianos, la interpretó en numerosos teatros del continente.

ZARZUELA

La costumbre de intercalar trozos cantados en las representaciones teatrales, tales como jácaras, villancicos, romances y loas, se remonta a muy antiguo, y su práctica generalizada va a dar origen a diversas formas dramático-musicales. Una de ellas nace en el siglo XVII en las fiestas del palacio del Infante don Fernando, cerca de Madrid, en tiempos de Felipe IV. Llamado el Palacio de la Zarzuela, por la abundancia de zarzas a su alrededor, dio su nombre a las piezas que en él interpretaban los cómicos madrileños. La primera zarzuela propiamente tal fue *El Golfo de las Sirenas*, con texto de Calderón de la Barca y música de Juan Risco. Eran obras teatrales en dos actos donde abundaban las canciones y los dúos entre los protagonistas, con preponderancia del uso de coros. En el siglo XVIII se incorporaron escenas campesinas y populares, y la acción se hizo más variada y rápida, pero pronto fue eclipsada por el auge que alcanzó la tonadilla escénica.

Recién hacia mediados del siglo XIX renace un nuevo tipo de zarzuela, que se ha denominado Zarzuela Grande. Esta absorbió elementos de su antecesora, de la tonadilla escénica, de la ópera cómica francesa y de la ópera bufa italiana, y alcanzó un desarrollo escénico importante como espectáculo completo. *Jugar con fuego*, con texto de Ventura de la Vega y música de Francisco Asenjo Barbieri, iba a encabezar el éxito ascendente de la Zarzuela Grande. A los pocos años atravesó el Atlántico y llegó hasta California, para presentarse, por primera vez, en Chile en el Teatro de Copiapó, con lleno completo y gran éxito. De inmediato se formaron sociedades lírico-dramáticas, encargadas de organizar la presentación de zarzuelas. Utilizaron los coros y la orquesta que actuaban en la ópera, y buscaron cantantes adecuados para el género, que exigía dominar tanto la actuación como el estilo melódico español. Esto no era fácil en un medio habituado al lirismo italiano. Las primeras zarzuelas que se ofrecieron en el país eran sencillas y en un solo acto.

Después de triunfar en La Serena y Valparaíso, la zarzuela intentó conquistar la difícil plaza capitalina con una temporada de seis meses en el Teatro Municipal. Apasionadas controversias surgieron en torno a estas representaciones, que recordaban el estilo de la ópera cómica francesa. Esta última era muy aplaudida por el público chileno desde el estreno de *Le Châtelet*, de Adolphe Adams y, especialmente, de *La Dame Blanche*, de F. A. Boieldieu, que se convirtió en la "sensación de la temporada".

A poco, la zarzuela seguía su ruta triunfal hacia Buenos Aires, Montevideo y Brasil, pero su simiente quedaba abonada en suelo chileno. Incursionó hasta San Felipe y Concepción y, cuando se presentó en el Alcázar Lírico de Santiago la primera gran temporada de zarzuela, con la compañía del barítono Rafael García Villalonga, ya se habían estrenado 65 zarzuelas en Chile. En aquella época, en la ópera de los días martes del Teatro Municipal, aparecían apenas 40 a 60 personas en platea; en cambio, en el Teatro Lírico, la zarzuela lograba casi un lleno.

El apogeo de la Zarzuela Grande se vio en el decenio que duró el trabajo en el país de la compañía del barítono aragonés José Jarques y su esposa, la soprano santanderina Isidora Segura. La primera temporada Jarques-Segura tuvo lugar en el Teatro de la Victoria de Valparaíso, ciudad que fue la mejor plaza teatral de la compañía. Al año siguiente se presentaron en el nuevo Teatro de Variedades de la calle Huérfanos, en Santiago, para actuar también en el Alcázar Lírico y otros teatros de Concepción, La Serena, Talca, Chillán, Talcahuano, Valparaíso, Copiapó e Iquique. La pasión del público chileno por la zarzuela había llegado a tal extremo que, cuando se refaccionó el Teatro Odeón de Valparaíso, pasó a llamarse Teatro de la Zarzuela. Las presentaciones eran tan lujosas y cuidadas, que aventajaban con mucho a las mismas compañías de ópera del Teatro Municipal de Santiago. Al decir de Manuel Abascal Brunet, estudioso del género junto a Eugenio Pereira Salas, la presentación de *La Conquista de Madrid*, *El Salto del Pasiego* y *El Molinero de Subiza* "constituyeron en este aspecto verdaderos acontecimientos teatrales para el país".

Los compositores nacionales también incursionaron en la zarzuela. El primero de ellos fue el violinista Vicente Morelli, que estrenó, en el Teatro Municipal, *Los dos buitres*, con texto de Antonio Espiñeira. La obra no tuvo éxito y los diarios ni siquiera informaron sobre su resultado. Al año siguiente se estrenó, en el mismo teatro, *Una victoria a tiempo*, en tres actos, del destacado compositor Eustaquio 2º Guzmán y texto de Víctor Torres Arce. A pesar de la buena acogida de la crítica como "el primer intento serio del género de zarzuela hecho en Chile", no alcanzó a

una segunda presentación. Para la Exposición Nacional de 1888, el compositor Isidoro Vázquez Grille escribió *Don Cleto*, cuya partitura publicó fragmentariamente en la revista *La Ilustración*. Por último, con motivo de la revolución de 1891, Manuel Guajardo puso música a *La Redención de Chile*, sobre texto de Carlos Walker Martínez.

La culminación de la Zarzuela Grande tuvo lugar en una temporada del Teatro Nacional de Valparaíso, después de lo cual inició su decadencia para ceder paso al llamado "género chico". Esto no resta méritos al aporte que significó la zarzuela para el país, que Pereira Salas cataloga como "la verdadera música popular de ese período y el lenguaje melódico del sentimiento intuitivo".

La zarzuela del género chico tuvo influencia aun más profunda que la Zarzuela Grande. Se inició en España como "teatro por horas", con obras en un acto, de melodía sencilla y "pegajosa", apoyadas en la tradición popular folklórica y con acompañamiento orquestal reducido. Desde el estreno en Madrid de *La Gran Vía*, con música de Chueca y Valverde y texto de Felipe Pérez, su éxito fue inmediato, para llegar a su apogeo con *La Verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega.

El género chico llegó a Chile por Valparaíso, puerta de entrada de los espectáculos líricos y teatrales más importantes del siglo pasado, donde se desarrolló en forma de "tandas" presentadas por Eugenio Artol y Luis Crespo. En Santiago, cuando se inauguró el Teatro Politeama de la calle Merced, éste pasó a constituirse en la "catedral" del espectáculo de la zarzuela. Allí, el célebre actor Pepe Vila -cuyo mérito principal consistió en rehabilitar y llevar a su apogeo este género- estrenó *La Verbena de la Paloma*, obra que habría de dar el cetro cómico a la Zarzuela Chica entre nosotros.

Cinco teatros de Santiago y los más importantes de Valparaíso y otros puntos del país se verían colmados de fieles espectadores de la zarzuela, a la cual también contribuyeron plumas nacionales, tales como las de Francisco Calderón, Guillermo Wetzler, Alfredo Padovani y otros.

La zarzuela, que contribuyó a revalorar la música folklórica y a estimular y difundir las canciones de moda de la música popular, iba a desaparecer con el advenimiento del nuevo siglo, desplazada por otras formas de entretenimiento como la opereta, la revista y el cine, para resurgir esporádicamente en temporadas que aún cuentan con partidarios.

El otro género de representación teatral con música liviana que acaparó la atención del público chileno de fines del siglo XIX fue la opereta, donde el vals constituía su mayor atracción. Sus versiones francesa, italiana e inglesa popularizaron las obras de Offenbach, Von Suppé, J. Strauss hijo y, especialmente, operetas tales como *The Mikado* y *Pinafoe*, de Arthur Sullivan.

VIDA MUSICAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

En la segunda mitad del siglo XIX la actividad musical, que hasta entonces era mantenida mayoritariamente por la alta sociedad, empezó a encontrar cauces independientes, que marcan los comienzos de la institucionalidad profesional en el país. Los músicos profesionales se agruparon en círculos homogéneos, y los aficionados se independizaron de las sociedades filarmónicas para formar clubes y academias que proliferaron tanto en Santiago como en provincias. La época del *bel canto*, que simboliza Isidora Zegers, es sucedida, como dice Pereira, por la época del piano, que representa Federico Guzmán. El auge de la música de cámara se hace cada vez más perceptible y los compositores nacionales encuentran estímulo, como sucedió en la Escuela Nacional de Artes e Industrias, donde se premiaron composiciones de Félix Banfi, Raimundo Martínez, Eustaquio T. Guzmán y Guillermo Frick.

El repertorio musical se enriqueció con obras de compositores hasta entonces desconocidos y el nombre de Beethoven "ya empezaba a pronunciarse respetuosamente en Chile". En Santiago, la colonia alemana iniciaba las "tardes musicales" del Deutscher Gesangverein, a base de canciones populares alemanas.

Juan Jacobo Thompson, redactor de *Las Bellas Artes*, fue el alma del nuevo Orfeón de Santiago, establecido para "propagar y fomentar la música como ciencia y arte". El Orfeón pretendía, además, fundar una escuela para músicos e iniciar una campaña nacional de protección al artista, creando una Caja de Ahorros para el ejecutante. El primer concierto del Orfeón, dirigido por Tulio Eduardo Hempel, se abrió, sintomáticamente, con la Canción Nacional de Robles, orquestada por Hempel. Esta institución acogió a los más importantes profesionales de la música del país.

Luego surgió el Club Musical, fundado por Enrique Tagle Jordán, que era una sociedad de aficionados que contó con una orquesta de 21 instrumentistas, que si la comparamos con la que funcionaba en el Teatro Municipal, poco tiempo antes de su incendio, de 26 instrumentistas, concluiremos que era un buen número para la época. Ofrecieron conciertos gratuitos e, incluso, mantuvieron un coro *a cappella* y conjuntos de cámara tales como dúos, tríos y cuartetos.

Los Conciertos Clásicos Ducci, organizados por José Ducci Buonarroiti, incluyeron giras provinciales en el mismo año en que surgían el Club Alerrián, organizado por Arturo Hügel; el Club Musical Literario y la Sociedad Lírico-Religiosa denominada Santa Cecilia, fundada por Luis Savelli.

La más importante entre las precursoras de la música de cámara fue la Sociedad de Música Clásica, fundada por el pianista noruego Enrique Arnoldson, donde actuó como secretario José Miguel Besoaffi. Pretendía "propagar la música clásica y dar a conocer las obras modernas de estilo análogo, por medio de conciertos". Esta Sociedad, después de ofrecer conciertos mensuales, entre los cuales se contó un concierto extraordinario de Federico Guzmán -donde estrenó el Concierto en Sol de Mendelssohn-, se disolvió posteriormente por dificultades económicas. Ella dio a conocer al público obras de Haydn, Mozart, Beethoven y el género del lied, con canciones de Schubert, Schumann y Brahms, en plena vida de este último. Los conciertos de esta Sociedad motivaron, indirectamente, el nacimiento de la crítica musical en Chile, con las "Crónicas Musicales" de Kefas seudónimo del erudito comentarista Pedro Antonio Pérez.

El acontecimiento artístico más trascendente de esta época fue la aparición de la Sociedad Cuarteto, reorganizada, algunos años más tarde, por José Miguel Besoain, uno de los mayores promotores de la actividad musical de fines del siglo XIX y comienzos del XX. La Sociedad Cuarteto fue fundada por Alberto Ceradelli, violinista italiano; Juan Gervino, violinista italiano; Germán Decker, viola boliviano, y Arturo Hügel, violoncellista alemán. Luego de estrenar numerosas obras, entre ellas el *Septuor* Op. 20 de Beethoven, como muchas otras sociedades de la época desapareció por problemas financieros. Ella sirvió como base a las sociedades y tertulias que combatieron activamente el auge de la ópera italiana en Chile, hasta entrado el siglo XX.

Además de algunas sociedades de beneficencia, que organizaban conciertos, tuvo importancia social y artística la Academia Musical, que se reunía de preferencia en la tertulia de Ana Basterrica de Valenzuela, bajo la dirección del compositor Eleodoro Ortiz de Zárate. Esta Academia reunió 31 instrumentistas que se dedicaron a ensayar piezas del repertorio sinfónico. El conjunto se presentó por primera vez en el Teatro Santiago, en un concierto de Beneficencia de la Liga Protectora de Estudiantes.

En provincias la efervescencia musical era equivalente a la de Santiago. Surgieron por doquier sociedades similares. En Curicó el compositor Narciso Lara ofrecía recitales públicos. En Talca surgió una Sociedad Filarmónica que tomó a su cargo las reuniones musicales. Algunos años más tarde, esta misma ciudad veía el nacimiento de una Sociedad Musical fundada por Rafael Pantanelli, quien residió ahí después de perder su fortuna en especulaciones mineras. En Chillán, Eleuterio Baquedano organizó veladas filarmónico-musicales con la Sociedad Dramática de Chillán. Valdivia, gracias a la benéfica influencia de Guillermo Frick, contaba con una orquesta de 17 instrumentistas, que presentaba un variado repertorio, junto a obras de Frick y de Georg Martin. Constitución contó con un teatro para sus presentaciones musicales, obsequiado por el activo Carlos Drewetcke. En Osorno, Georg Wunderroth fundó el Mannergesangverein Germania. Los Angeles contaba con una Sociedad Musical y Filarmónica, por mientras el doctor Antonio Tirado Lanús fundó el Club Musical de Ovalle, y Concepción celebraba la apertura del Teatro de Concepción con un concierto extraordinario, y la intensa actividad de su Sociedad Filarmónica, del Club Musical y de la Estudiantina Penquista.

Las Estudiantinas fueron introducidas en Chile por el primer violinista de la ópera, Carlos Zorzi. Eran un novedoso tipo de entretenimiento musical que divulgó el estudio de los instrumentos de cuerda, especialmente la guitarra, la bandurria y la cítara, entre jóvenes y aficionados. Una de las de mayor prestigio era la Estudiantina de Antonio Alba, en Valparaíso. También las hubo en otras ciudades como Iquique, Curicó, Talca, Chillán, Temuco, Valdivia y Osorno, además de la Estudiantina Santiago.

Hacia fines de siglo la sociedad chilena bailaba la polka, la mazurka y el vals Boston, y alternaba sus preferencias por lo que venía de Inglaterra o de Francia. Además, se deleitaba con las *Danzas Húngaras* de Brahms, *Valses* de Chopin, *Mazurkas* de Gottschalk, *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, y escuchaba, asombrada, por primera vez, obras de Wagner, tales como *Lohengrin* y *Tanhauser*, que iban a servir de símbolo para la reacción en contra del género operático italiano.

La educación musical también recibió un impulso renovador. El Seminario Conciliar había realizado una importante labor en la enseñanza de la música y del canto, donde participaron los más importantes profesores del país, desde José Bernardo Alzedo en adelante, tales como Telésforo Cabero, Enrique Arnoldson, Tulio Hempel, Eustaquio y Francisco Guzmán, José Zapiola y Eleodoro Ortiz de Zárate. En la educación fiscal, en cambio, según recuerda José Zapiola, no había ninguna escuela fiscal ni municipal que enseñara música. Sólo los colegios privados organizaban conjuntos, coros y orquestas de alumnos.

La influencia de músicos y compositores de amplia visión logró incorporar la música como ramo obligatorio en la enseñanza general. En el nuevo Reglamento General de Educación Primaria la música obtuvo pleno reconocimiento

al ser incorporada como ritmo obligatorio en la enseñanza. Sin embargo, al no existir una reglamentación adecuada ni una preparación suficiente de los profesores de música, esta rama de la educación se vería seriamente disminuida en su importancia y desarrollo técnico.