

669370

# LA MUSICOLOGIA Y LA HISTORIA: UNA PERSPECTIVA DE COLABORACION CIENTIFICA

Discurso de incorporación del académico de número

D. Samuel Claro Valdés

## INTRODUCCIÓN

Al ocupar hoy esta tribuna quiero expresar, señores Académicos, los sentimientos con que llego ante vosotros. El primero de ellos es el de sorpresa: ¿por qué la Academia Chilena de la Historia eligió a un musicólogo para ocupar el sillón vacante del distinguido historiador, escritor y diplomático que fue don Alfonso Bulnes Calvo? Me parece que la respuesta sólo puede reflejar la amplitud de horizontes que anima a la Academia, a sus miembros y a su Presidente, en el sentido de buscar un contacto más estrecho con otras ciencias complementarias a la historia. Se ha elegido, pues, incorporar la disciplina de la musicología a la Academia, y la presencia de un musicólogo en ella se justifica en cuanto su propio aporte contribuya al trabajo interdisciplinario, en equipo, de investigadores de la cultura que, utilizando un riguroso método científico, garanticen la verdad y la unidad de lo investigado.

El que mi persona sea la depositaria de esta decisión compromete mi gratitud y, sobre todo, me pone ante el desafío de ser merecedor de tan honrosa designación. El camino que tendré que recorrer ya ha sido trazado y desbrozado por un estudioso chileno, aquí presente, a quien los músicos y la cultura nacional debemos como a ningún otro: don Eugenio Pereira Salas, cuya amistad me distingue desde hace muchos años. Gracias a su constante búsqueda de evidencias documentales, los investigadores que le seguimos nos encontramos, a cada paso, con los archivos y bibliotecas del país que han sido exhaustivamente estudiados por él, en su incansable peregrinar por las sendas del estudio, el análisis y la reflexión. Lo que nosotros podamos aportar no es sino un complemento a su vasto trabajo pionero, que será siempre piedra angular en la historiografía musical chilena.



Boletín de la Academia Chilena de la Historia N° 87  
Santiago, Año 1973

## DON ALFONSO BULNES CALVO (1885-1970)

Me corresponde suceder a don Alfonso Bulnes (1885-1970), ex Presidente de esta Academia, quien fuera miembro académico de las Facultades de Bellas Artes y de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Eugenio Pereira lo definió como un hombre que "vivió en lo íntimo de su ser la belleza y la cultura [que] amó lo bello y se rodeó de ella: su mujer, su hogar, sus amigos, sus cuadros y sus libros"<sup>1</sup>. Alfonso Bulnes siempre estuvo en contacto con el arte, lo que se manifiesta en la elegancia de su estilo literario, expresado en un lenguaje casi poético, en sus metáforas musicales, en su particular concepción de la creatividad del artista, como lo expresara, en 1933, en un homenaje a Juan Francisco González. "La naturaleza —decía Bulnes— da la frase, el hombre pone el ritmo; de ambos brota la sinfonía. Sin la conjunción humana, no estalla la música; con cada hombre, la sinfonía es diversa. La creación es una tan sólo para el hombre que mira; hay tantas creaciones cuantos somos los hombres que miramos, y tan efímero es el mundo como su reflejo en nuestra conciencia"<sup>2</sup>.

La música lo atraía no sólo como metáfora, sino también como lenguaje sonoro y como belleza estética, especialmente la obra de Juan Sebastián Bach. Estuvo estrechamente ligado a la Sociedad Bach, institución trascendental para la vida musical chilena del primer tercio de este siglo. En sus célebres *Viñetas*, que tanto éxito obtuvieron en París y que sólo vieron la luz en Chile en 1942, incluyó "Confesión", o "iniciación esotérica en el aniversario de la muerte de Bach, en casa de Domingo Santa Cruz W.", el entonces Presidente de la Sociedad Bach. Ahí escribió: "A ti, Padre Juan Sebastián, géometra de los espacios sonoros, que fundiste en entrañable unidad el campo acústico y su intervalo; a ti, creador de la bandada maravillosa que echaste a volar hace dos siglos y acude todavía juvenil, al primer pregón, a posarse en las cuerdas vibrantes; a ti, Juan Sebastián, te confieso mi culpa"<sup>3</sup>.

La poesía y la imaginación de Alfonso Bulnes se vuelcan en su auditorio, a quienes trata de hacer partícipes de su prodigiosa capacidad metafórica. En la conmemoración del sexto centenario de la muerte del Giotto, invitaba al público a "cerrad los ojos, que de nada os servirán; el viaje es largo; la ruta que os espera va por en medio del tiempo fenecido; un túnel de setecientos años

<sup>1</sup>Eugenio Pereira Salas, "Alfonso Bulnes Calvo", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, xxxvii/83-84, 1º y 2º semestres, Santiago, 1970, p. 7. Discurso pronunciado en sus funerales, el 20 de enero de 1970.

<sup>2</sup>Alfonso Bulnes, *Juan Francisco González*, Santiago: Universidad de Chile, 1933, p. 10.

<sup>3</sup>Alfonso Bulnes, "Confesión", en *Viñetas*, Santiago: Cruz del Sur, 1942, pp. 101-102.

abre su puerta en este día de 1937, y hundidos en él no volveremos a ver el mundo hasta que su salida nos deje en otro continente, iluminado por otro sol que cada uno de vosotros debe encender . . . Gocemos hoy —continúa— de esa potencia creadora que llevamos alojada en el barro perecedero y que se llama imaginación. Con ella vemos lo que nunca vimos; con ella sabemos lo que nuestros sentidos nunca percibieron; con ella oímos lo que palpitaba cuando nuestros oídos no eran forma viviente en el espacio”<sup>4</sup>.

Los escritos de don Alfonso Bulnes nos llevan por lo más variados temas. Podía escribir en serio, en broma, en poesía o en lenguaje esotérico, pero la documentación, el análisis certero y la objetividad, son características suyas que se hacen presentes desde muy temprano, desde antes que colaborara en periódicos, bajo el seudónimo de Juan de Armaza, con sus “mascarillas”, breves miniaturas sobre personajes de 1910-1920. En 1909 presentaba a la Universidad de Chile su Memoria para recibirse de abogado, sobre el tema *Dominio Público Municipal. Su Inembargabilidad*<sup>5</sup>, escrita debido a la precaria condición económica de las Municipalidades de entonces y para demostrar que los bienes municipales gozaban de los mismos privilegios de inembargabilidad que la ley otorgaba al Estado y a la Iglesia.

Su espíritu jurídico aflora nuevamente en 1937, cuando publica en *El Mercurio*<sup>6</sup> una serie de artículos donde defiende combativamente los derechos de los vecinos de San Felipe y Los Andes sobre los de vecinos de Chacabuco y Polpaico, en cuanto al uso de las aguas del río Aconcagua. Bulnes integraba por entonces el Directorio de la Junta de Vigilancia del Río Aconcagua, que presidía don Alberto Galdames Robles.

Sin embargo, el miembro de las Academias Chilena de la Lengua y de la Historia es, ante todo, poeta, escritor, ensayista, diplomático y servidor público. “Una vasta hoja de servicios públicos —dice Raúl Silva Castro— lo había convertido ya, en la primera mitad del siglo xx, en uno de los chilenos más cultos y distinguidos por las generosas dotes combinadas en su personalidad”<sup>7</sup>. En

<sup>4</sup>A. Bulnes, “Rememorando al Giotto”, en *Visión de Ercilla y otros Ensayos*, prólogo de Raúl Silva Castro, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1970, pp. 29-30.

<sup>5</sup>A. Bulnes, *Dominio Público Municipal. Su Inembargabilidad*. Memoria presentada para optar al grado de licenciado en la Facultad de Leyes y Ciencias Políticas de la Universidad de Chile, Santiago de Chile: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1909.

<sup>6</sup>A. Bulnes, *Un peligro creciente para el valle del Aconcagua*, San Felipe: Junta de Vigilancia del Río Aconcagua en los Departamentos de San Felipe y Los Andes, Imprenta “La Voz de Aconcagua”, s/f. (Recopilación de artículos publicados en *El Mercurio* de Santiago en septiembre y octubre de 1937).

<sup>7</sup>Raúl Silva Castro, “Prólogo” a *Visión de Ercilla y otros Ensayos*, *op. cit.*, p. 10.

efecto, Alfonso Bulnes se inició, en 1911, como Secretario de la Dirección General de Estadística; fue Secretario privado, durante tres años, del Presidente Juan Luis Sanfuentes, cuyo Gabinete lo designó Gobernador de Magallanes. De regreso a Santiago, en 1920, ocupó el cargo de inspector de la Dirección General de Contabilidad y, luego, de la Contraloría General de la República. Posteriormente, fue subdirector de la Dirección del Tesoro y, en 1928, intendente y superintendente de la Casa de Moneda y Especies Valoradas. En 1931 ocupó la Subsecretaría del Ministerio de Relaciones Exteriores, cargo al que renunció el 4 de junio del año siguiente, con motivo del derrocamiento del gobierno de Juan Esteban Montero. Entre 1932 y 1954 Alfonso Bulnes permaneció ajeno a toda actividad pública, dedicado al cultivo de la tierra y a su labor literaria y de investigación histórica. En 1954 fue llamado nuevamente al servicio público y designado como Embajador de Chile ante el gobierno del Perú, donde fue recibido con el cariño que merecía el nieto del triunfador de Yungay, en tiempos de la Confederación Perú-Boliviana. Sin embargo, por motivos de salud abandonó la embajada en 1958, permaneciendo alejado, nuevamente, del servicio público hasta su muerte, el 19 de enero de 1970. Alfonso Bulnes fue, además, presidente de la Sociedad Amigos del Arte y presidente de la Academia Chilena de la Historia.

La producción literaria de Alfonso Bulnes obtuvo resonancia internacional cuando en 1926, viajó a Europa, donde publicó en París, en 1927, sus *Viñetas*, pequeños trozos poéticos que reflejan un gran amor a la naturaleza y al paisaje chileno, y donde evoca, en ágiles y profundas pinceladas, a amigos y personajes.

Descendiente de don Toribio Alfonso de Bulnes, nacido en Potes el 15 de mayo de 1733 —el fundador de la familia Bulnes en Chile, que llegó en plena juventud a nuestro país a bordo del barco *San Martín*—, Alfonso Bulnes recuerda con orgullo la rancia estirpe familiar, extendida en España, Chile, México e Inglaterra. En 1946 dedicó un importante libro a la figura de su abuelo, el Presidente don Manuel Bulnes<sup>8</sup>, ese hombre cuya “grandeza de alma . . . jamás mostró rencores para nadie” y cuya “magnanimidad de corazón, a la vez que ese afán de justicia . . . animaba cada acto de su vida”<sup>9</sup>. Con abundancia de documentación, vertida en ese lenguaje preciso y elegante que le era característico, el historiador Bulnes recuerda la figura preclara de aquel Bulnes actor de la historia patria, a quien los músicos asociamos a dos hechos felices del acontecer musical chileno: el triunfo de Yungay, en 1839, que ins-

<sup>8</sup>Bulnes, *Bulnes. 1799-1866*, Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1946.

<sup>9</sup>Santiago Polanco Núñez, “Nobleza de Alma de Manuel Bulnes”, *El Mercurio*, Santiago, 20 de enero de 1973.

piró el célebre *Himno de Yungay* de don José Zapiola, y la creación del Conservatorio Nacional de Música, cuyos decretos de fundación de 26 de octubre de 1849 y 17 de junio de 1850, llevan las firmas del Presidente Manuel Bulnes y de sus ministros de Instrucción Pública Manuel Antonio Tocornal y Antonio Varas<sup>10</sup>.

Además de numerosos artículos aparecidos en el *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* y otras publicaciones periódicas, la obra de mayores proporciones de Alfonso Bulnes es su libro sobre Federico Errázuriz Zañartu<sup>11</sup>, donde, en más de quinientas páginas del único volumen aparecido, incursiona por los orígenes familiares y los distintos ascendientes genealógicos del ilustre Presidente y analiza, con crítica agudeza, hechos concernientes al momento político de la época y a la labor del estadista.

El último libro de Alfonso Bulnes que ha visto la luz pública, fue la recopilación de algunos de sus trabajos, hecha por Raúl Silva Castro, poco después de su muerte, con el nombre de *Visión de Ercilla y otros Ensayos*<sup>12</sup>. Ahí, además de un prólogo del recopilador, se incluyen su poética "Visión de Ercilla", a la que siguen "Rememorando al Giotto", que hemos citado más arriba; "El Greco"; "Portales"; "Semblanza de Eduardo Solar Correa", su antecesor en la Academia Chilena de la Historia; "Alonso de Ovalle, clásico de las letras chilenas"; "Don Ricardo E. Latcham", discurso con el cual Alfonso Bulnes, en representación de la Facultad de Bellas Artes, recibió a Latcham, ex Decano de esa Facultad, como "miembro académico honorario" de la Corporación, que entonces cumplía diez años de existencia; "Una vida al servicio de la sociedad: don Manuel de Salas"; "Incorporación en la Academia Chilena", que fue su discurso de incorporación a la Academia de la Lengua, como sucesor de Ernesto Greve; "Bello y la Historiografía Chilena", y dos ensayos más.

En la obra de don Alfonso Bulnes Calvo se hace verdad aquello que expresara Eugenio Pereira al borde de su tumba: Bulnes, dijo, "sintió la historia como una coordinación de fuerzas que plasman una realidad definitiva"<sup>13</sup>.

Esta casa de estudios, señores Académicos, perdió con la muerte de don Alfonso Bulnes a un historiador ilustre y a un estilista sin par. Que su memoria y su ejemplo en el estudio constante y en la disciplina del trabajo, me den fuerzas para sucederle dignamente.

<sup>10</sup>Ver: Luis Sandoval B., *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*, Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1911.

<sup>11</sup>A. Bulnes, *Errázuriz Zañartu. Su Vida*, Santiago: Editorial Jurídica de Chile, 1950.

<sup>12</sup>*Op. cit.*

<sup>13</sup>Pereira Salas, *op. cit.*, p. 9.



LA HISTORIA Y LA MUSICOLOGÍA: UNA PERSPECTIVA DE COLABORACIÓN CIENTÍFICA

Tanto la historia como la musicología son ciencias sometidas al rigor del método, y si esta última trata de la actividad musical del hombre, la historia no puede prescindir de ella si no es con riesgo de perder algo de la perspectiva humana y social de los acontecimientos históricos.

En efecto, la música no es patrimonio exclusivo de los músicos, ya sea profesionales o aficionados. La música es un patrimonio de la sociedad, es un hecho social del cual participan voluntaria o involuntariamente todos los hombres. Por esta razón, podemos sostener que el estudio de la música de todos los tiempos arroja luz sobre el acontecer social, político, religioso, económico, cultural o costumbrista de una época determinada, y se transforma en una importante disciplina aliada de la historia a quien nutre de puntos de vista que tradicionalmente —salvo honrosas excepciones— el historiador no ha tomado en cuenta. A veces se me figura que los nombres de algunos músicos ilustres —un Monteverdi, Bach o Beethoven— son arrojados a las páginas de ciertos textos de historia como flores de adorno en una casa, sin explicar el porqué de su presencia, ni el papel que desempeñaron en la sociedad de su época. Sin embargo, no siempre se puede culpar al historiador general por esta situación, porque es posible que el “propio historiador de la música no haya cumplido, frente al historiador o al lector de historia, con su papel de intérprete del papel que desempeña la música en la historia cultural”<sup>14</sup>.

No me atrevería, ante la presencia de tan distinguidos historiadores, definir aquí la historia, ni su método, sino apenas recordar algunos aspectos que me parecen de importancia para los propósitos de esta exposición. En primer lugar, el que la historia “trata de las acciones de seres humanos que han sido hechas en el pasado”<sup>15</sup> y que entre ellas se encuentra, precisamente, el hacer musical. Los testimonios de dichas acciones deben ser interpretados por el historiador a partir, especialmente, de evidencias documentales, al igual que un testimonio musical —ya sea vivo o documentado— es interpretado por el musicólogo para revivir un determinado instante desde el punto de vista artístico, humanístico, cultural e histórico. Historia y musicología son, en este sentido, disciplinas que se complementan para la correcta interpretación del camino cultural que ha seguido la humanidad en el transcurso de los siglos.

<sup>14</sup>Frank L. Harrison, Mantle Hood y Claude V. Palisca, *Musicology*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1963, p. 83.

<sup>15</sup>R. G. Collingwood, *The Idea of History*, New York: Oxford University Press, 1956, p. 9.

Hace un tiempo definimos la musicología como “el estudio integral del arte de la música universal y de todo aquello que pueda esclarecer su contexto humano. A través de la musicología se contribuye: a) al conocimiento del hombre y su comportamiento ante la sociedad a lo largo de la historia y b) a proveer de materiales musicales fidedignos a compositores, intérpretes, pedagogos, investigadores y a cuantos se interesen por la música. Las ramas de la musicología son: el estudio de la música tribal, folklórica, popular y artística de todo el mundo y de todas las épocas, y de sus hibridaciones. Las ciencias auxiliares que la sirven son todas aquellas cuya contribución es indispensable en un momento dado y para un estudio determinado, enfocadas desde un punto de vista musical”<sup>16</sup>.

En consecuencia, es responsabilidad del musicólogo “todo aspecto de la música como expresión humana y como parte de la historia del hombre”<sup>17</sup>, así como una parte importante de su función es la de “comunicar los resultados de sus estudios que tienen interés humanístico en términos que puedan ser claramente entendidos”<sup>18</sup>, estableciéndose así una cierta equivalencia entre los términos historia-musicología e historiografía-musicografía.

La musicología no sólo se preocupa del estudio y preservación de la cultura musical del pasado, traduciendo los intentos que el hombre ha hecho, a lo largo de la historia, de anotar gráficamente los sonidos, sino también se preocupa de la música del presente, ya sea para explicar y comentar la problemática de la música contemporánea, ya sea para adentrarse en los problemas de la música etnográfica o de aquella perteneciente a culturas no occidentales. En estas últimas, el musicólogo, o etnomusicólogo, como se le conoce actualmente, ya no dispone del documento escrito, sino de la transmisión oral de melodías que alcanzan, en determinados casos, hasta milenios de antigüedad.

La vastísima esfera de acción que comprende la musicología compromete el auxilio de diversas ciencias, lo que ha sido preocupación de los estudiosos desde el siglo XVIII. En 1777, Johann Nikolaus Forkel presentó, por primera vez, una visión global del problema de la música, comprendiendo tanto su aspecto histórico como científico, siendo considerado como el fundador de la musicología<sup>19</sup>. Posteriormente, Guido Adler incorporó la visión sistemática e histórica de la ciencia de la música o musicología (*Musikwissenschaft*), adoptando el

<sup>16</sup>Samuel Claro, “Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana”, *Revista Musical Chilena*, XXI/101, julio-septiembre, 1967, p. 21.

<sup>17</sup>Harrison, *op. cit.*, p. 83.

<sup>18</sup>*Ibid.*

<sup>19</sup>Johann N. Forkel, *Ueber die Theorie der Musik*, Göttingen, 1777

concepto epistemológico de espacio y tiempo. En su *Methode der Musikgeschichte*, publicado en 1919, Adler dividió la musicología en histórica y sistemática<sup>20</sup>, terminología que yo comparto con bastantes reservas, ya que todo estudio debe ser sistemático. Entre las ciencias que contribuyen a la musicología histórica, Adler incluyó la historia general, paleografía, cronología, diplomacia, bibliografía, literatura, filología, liturgia y otras. Entre las ciencias que contribuyen a la musicología sistemática, incluyó acústica, matemática, fisiología, psicología, lógica, gramática, pedagogía, estética, etc.

Actualmente la musicología ha adquirido una categoría científica de alto nivel, que la lleva a situarse en un plano interdisciplinario adecuado para la correcta interpretación global de la vida del hombre sobre la tierra.

En el estudio de la historia, el musicólogo obtendrá un rico caudal de informaciones sobre la música interpretada en el pasado. Con el concurso de la musicología, en cambio, el historiador obtendrá nueva magnitud en su recreación de la vida y costumbres del hombre del pasado y, a veces, ciertos detalles inéditos que pueden ser de gran riqueza para un estudio determinado. En ambos casos, el investigador deberá someter la información obtenida a un examen riguroso de las verdaderas posibilidades que ella le ofrece, descartando la anécdota, la exageración subjetiva o la falta de preparación técnica del cronista sobre la materia tratada.

\*

A continuación os ofreceré algunos ejemplos extraídos de crónicas, documentos y partituras, que ilustrarán con mayor propiedad que la simple teoría que vengo enunciando: la mutua colaboración entre las ciencias de la historia y la musicología.

Mucho se ha hablado, por ejemplo, de las grandes cantidades de alcohol ingeridas por los mapuches o araucanos en sus fiestas, de donde nació el concepto generalizado que se trataba de un pueblo borracho consuetudinario. El P. Ovalle se "admira ver el tesón con que duran en una de estas borracheras, pasando muy de ordinario toda la noche entera, fuera de lo que han tomado del día"<sup>21</sup>. Pero en el mismo contexto, Ovalle nos ofrece una vívida descripción de la coreografía de sus bailes, la indumentaria, instrumentos musicales y canciones de este pueblo, de especial interés para el etnomusicólogo, el his-

<sup>20</sup>Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.

<sup>21</sup>Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1969, p. 113.



toriador y el antropólogo. “El modo de bailar —dice— es a saltos moderados, levantándose muy poco del suelo y sin ningún artificio de los cortados<sup>22</sup>, borneos<sup>23</sup> 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 alferez 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”. Para estas ocasiones, continúa el P. Ovalle, guardan “los vestidos de mejores colores y variadas listas y de más finas lanas y más costosos tejidos. Echanse al cuello unas como cadenas de las que llaman *llancas*<sup>24</sup>, que sacan de ciertos peces del mar, y son entre ellos de grande estima; otros se ponen sargas de caracoles y otras cosas vistosas, y los del Estrecho las traen de preciosas margaritas, labradas con gran primor y admirable artificio”<sup>25</sup>. Luego, el cronista nos ofrece un vívido relato de la música que escuchó en esa oportunidad. “El modo de cantar es todos a una —escribe— levantando la voz a un tono, a manera de canto llano, sin ninguna diferencia de bajos, tiples o contraltos<sup>26</sup> 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”<sup>27</sup>.

González de Nájera coincide en su apreciación de la música mapuche, cuando escribía años antes que “cantan todos... levantando y bajando a un tiempo el tono o voces, así como los cuerpos en el baile, cuyo tono (que por ser de tanta gente junta se oye de muy lejos) no sé si se le llama canto o lloro, según la tristeza infunde a quien le oye”<sup>28</sup>. Este mismo cronista, a quien impresionó el carácter plañidero de la música indígena, nos informa que “no se aficionan a instrumentos de placer, sino a bélicos, funestos y lastimeros, que son roncós tamboriles y cornetas hechas de canillas de españoles y de otros indios sus enemigos que resuenan con doloroso y triste clamor”<sup>29</sup>.

El P. Ovalle, cuyos conocimientos musicales eran superiores a los de un

<sup>22</sup>“Movimiento en la danza o baile, especie de cabriola, que se hace con salto violento”. *Ibid.*, nota 6.

<sup>23</sup>“Balance o movimiento del cuerpo en el baile”. *Ibid.*, nota 7.

<sup>24</sup>“Pedrezuelas de mineral de cobre de color verde azulado o parecidas a él que usaban y usan todavía los araucanos para collares y sargas y adornos de sus trajes”. *Ibid.*, nota 5.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 113.

<sup>26</sup>Confirma, de este modo, la naturaleza monódica del canto mapuche.

<sup>27</sup>Ovalle, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>28</sup>Alonso González de Nájera, *Desengaño y Reparación de la Guerra de Chile*. Colección de Historiadores Chilenos, Vol. xvi, Santiago: Imprenta Ercilla, 1889, pp. 55-56.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 265.

aficionado, no oculta la impresión que le produjo la música indígena durante una ceremonia funeraria. Relata 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 provocan más a risa que a compasión. Es muy notable 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 desta 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"<sup>30</sup>.

Muchas otras informaciones musicales valiosas nos entrega la Historia de Chile y de América, que son de extraordinaria importancia para el musicólogo. Citemos sólo algunos ejemplos más para no alargar excesivamente nuestra exposición.

Conocido es el episodio en que el Alférez Real don Pedro de Miranda salvó su vida y la de su compañero, capitán Alonso de Monroy, gracias a su habilidad para tocar la flauta<sup>31</sup>. El arte musical es parte integrante del proceso de la Conquista. Al año siguiente de ocurrido el episodio de Miranda y a menos de tres de la fundación de Santiago, el Cabildo de esta ciudad, presidido por don Pedro de Valdivia, el 29 de diciembre de 1543, establecía el arancel de las misas: se podía encargar "una misa cantada solemne con sus vísperas", por 15 pesos, o "una misa cantada de Réquiem", por sólo 5 pesos; pero "un enterramiento con su vigilia y misa cantada" costaba nada menos que 40 pesos, en cambio "un enterramiento de un indio cristiano", sólo 6<sup>32</sup>. No dudamos que la música entonada en estos oficios debe haber sido muy modesta, confiada al oficiante, a un coro de soldados y a los escasos y heroicos fieles de la época. El 11 de mayo de 1550, cuando se instaló la primera iglesia construida en Concepción, el coro de músicos que acompañó la misa solemne estuvo compuesto por un grupo de oficiales y soldados, que "supieron alternar en el canto de los salmos y de los himnos, cantados en tono sencillo y fácil"<sup>33</sup>.

<sup>30</sup>Ovalle, *op. cit.*, p. 120.

<sup>31</sup>Ver: Alonso de Góngora Marmolejo, *Historia de Chile desde su Descubrimiento hasta el año de 1575*. Colección de Historiadores de Chile. Vol. II, Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1862, p. 10.

<sup>32</sup>*Actas del Cabildo de Santiago (1541-1557)*, Tomo I. Colección de Historiadores de Chile, Vol. I, Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1861, p. 104.

<sup>33</sup>Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago: Imprenta Universitaria, 1941, p. 13.

El mercedario Fray Antonio Correa, llegado a Chile en 1548, predicaba la doctrina cantando junto con sus fieles "al son de los alegres instrumentos. A un lado las mujeres y los niños, a otro los varones y él en medio, servía con una misma acción de maestro de capilla y de cura de almas"<sup>34</sup>.

Incluso los asuntos de público interés eran dados a conocer con aparato musical. El primer pregonero público de Santiago, cuyo oficio era proclamar noticias a son de tambor batido y trompeta, fue un esclavo negro de nombre Domingo, cedido al Municipio o Cabildo por don Julián Negrete y nombrado el 10 de abril de 1541<sup>35</sup>. Los negros, decía González de Nájera, eran "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 guitarras, pues aun en sus tierras las hacen, aunque de estraña forma y manera de tocarlas, fuera del uso de todo instrumento"<sup>36</sup>. El propio Padre Ovalle se refiere a ellos cuando dice que alegran la procesión de Epifanía "con varios géneros de bailes y danzas, en que hacen ventaja a los indios, porque son más alegres y regocijados"<sup>37</sup>.

La historia también nos informa de los instrumentos musicales empleados en determinadas circunstancias, como en la arenga que Lautaro dirigió a sus huestes, donde "tocó la trompeta que traía de las que en la guerra había ganado: después de habella tocado subió en su caballo, y puesto en medio de todos" les prometió que "echaría a los cristianos de toda su tierra"<sup>38</sup>. Cuando don García Hurtado de Mendoza mandó que se celebrase la fiesta de Corpus Christi en La Serena, el 11 de junio de 1557, dispuso que "asistiesen tras los instrumentos de música, todos los militares como trompetas, pífanos y tambores"<sup>39</sup>, estableciendo así una diferencia funcional entre la música civil y la militar. "La venida a Chile de García de Mendoza —escribe Jaime Eyzaguirre— significó un refuerzo para el arte musical. Trajo consigo una banda de aires sonoros. Pífanos, trompetas, tambores y chirimías alegraron las fiestas oficiales

<sup>34</sup>Fray Policarpo Gazulla, *Los Primeros Mercedarios en Chile. 1535-1600*, Santiago: Imprenta La Ilustración, 1918, p. 35.

<sup>35</sup>Miguel Luis Amunátegui, *El Cabildo de Santiago desde 1573 hasta 1581*, Vol. I, Santiago: Imprenta Nacional, 1890, p. 25.

<sup>36</sup>González de Nájera, *op. cit.*, pp. 265-266.

<sup>37</sup>Ovalle, *op. cit.*, p. 366.

<sup>38</sup>Góngora Marmolejo, *op. cit.*, p. 62.

<sup>39</sup>Cristóbal Suárez de Figueroa, *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, Cuarto Marqués de Cañete*. Colección de Historiadores de Chile, Vol. V, Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1864, p. 21.

y dieron realce a las manifestaciones religiosas"<sup>40</sup>. Sabido es que Francisco de Villagra salió a recibir con trompetas, hasta una milla de la ciudad, al mensajero que traía la noticia del nombramiento de García de Mendoza<sup>41</sup>. Famosa es, también, la anécdota del trompetero Alonso de Torres, que en la desesperación de ver alejarse su oro, engañado por Pedro de Valdivia que partía a buscar refuerzos al Perú, hizo trizas su instrumento contra las piedras después de tocar la canción *Cata el lobo Doña Juanica, cata el lobo do va*<sup>42</sup>.

Las festividades religiosas coloniales se desarrollaban en medio del regocijo popular, con abundante acompañamiento musical. El juicio del P. Ovalle al respecto es muy entusiasta: "con dificultad se persuadirá —dice— la grandeza y solemnidad de éstas fiestas a quien no las ha visto, porque verdaderamente son tales que pareciera muy bien de lo mejor de Europa"<sup>43</sup>.

\*

La musicología ofrece, a su vez, un cúmulo de valiosas informaciones al historiador. Si se estudia, por ejemplo, el proceso educativo de comunidades indígenas, realizado por misioneros, se llegará a conclusiones extraordinariamente interesantes, especialmente en la labor evangelizadora que emprendieron, con auxilio de la música, los misioneros jesuitas y los franciscanos.

El fundador de las misiones jesuitas en Chile, P. Luis de Valdivia (1561-1642), aprendió la lengua de los indios para instruirlos en su propio idioma<sup>44</sup>. Ovalle destaca esta práctica de los jesuitas, que salieron un domingo después de Pascua "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 muestras de su capacidad y habilidad, porque cuando les enseñaban en lengua española, como no la entendían bien, no podían mostrarla"<sup>45</sup>.

En otro punto de América, el franciscano Gerónimo de Oré (1554-1629) consideraba que la música era un medio lo suficientemente poderoso como para atraer a treinta mil indios en el valle central de Jauja. Trabajó durante

<sup>40</sup> Jaime Eyzaguirre, *Historia de Chile. Génesis de la Nacionalidad*, Santiago: Zig-Zag, 1965, p. 135.

<sup>41</sup> Góngora Marmolejo, *op. cit.*, p. 64.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>43</sup> Ovalle, *op. cit.*, p. 362.

<sup>44</sup> Llegado a Chile en 1593, publicó su *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reino de Chile, con su vocabulario y confesionario* (Lima, 1606).

<sup>45</sup> Ovalle, *op. cit.*, p. 359.

dos décadas en un manual de canciones religiosas en idioma quechua, que se podían cantar tanto con melodías nativas como europeas. En su *Symbolo Catholico Indiano* (Lima: Antonio Ricardo, 1598), insiste que a los indios peruanos se les debe enseñar no sólo el canto llano o gregoriano, sino también el canto vocal polifónico. También enseñaba a los indios a tocar instrumentos musicales como flautas, chirimías y trompetas “pues todo esto autoriza y ayuda, para el fin principal de la conversión de los indios”<sup>46</sup>. La actividad musical en Jauja había prosperado tanto en tiempo de Oré, que su propia ocupación “había sido cantar el Oficio de Nuestra Señora de memoria durante cuarenta años”<sup>47</sup>. Todas las tardes su grey se juntaba para cantar el Credo de los Apóstoles con la melodía del *Sacris Solemnis*<sup>48</sup>.

En el Cuzco, el franciscano terciario Juan Pérez Bocanegra también consideraba de importancia el enseñar la doctrina por medio de la música, utilizando el idioma vernáculo. Por ello, publicó en su *Ritual Formulario, e institución de curas* (Lima: Gerónimo de Contreras, 1631), un trozo polifónico a cuatro voces, en quechua, que pasó a ser la primera pieza vocal polifónica impresa en un libro del Nuevo Mundo.

Los métodos de evangelización de los misioneros jesuitas entre los guaraníes “se adaptaron a la mentalidad de los guaraníes, a su tradición, sus hábitos y disposiciones, frenándoles en sus impulsos guerreros o en su predilección por las bebidas alcohólicas, desarrollando, en cambio, sus aptitudes artísticas y manuales y atrayéndoles al cristianismo por medio de iglesias ricamente adornadas

<sup>46</sup>Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley: University of California Press, 1968, p. 279.

<sup>47</sup>*Ibid.*

<sup>48</sup>Stevenson describe su actividad en los siguientes términos: “Después de cantar los dieciséis artículos versificados del Credo, iniciaban la práctica de lo que iban a cantar en la mañana siguiente. Los domingos, miércoles y viernes, jóvenes y viejos de su valle indígena se juntaban en la puerta de la iglesia bajo una flameante banderola. Los dos mejores niños solistas de la escuela de la misión — los de mejores voces y los que han recibido mayor enseñanza — comenzaban a cantar. El resto de los escolares respondían. Por mientras, los indios mayores marchaban a la iglesia en columnas paralelas de hombres y mujeres. En los otros días de la semana se reunían sólo los niños de la escuela. Para mantenerlos tranquilos y ordenados, Oré recomendaba que en esos días de la semana ellos debían ‘entrar a la iglesia cantando su lección lenta y devotamente en el cuarto tono’. Su elección del cuarto tono prueba que estaba al tanto de la distinción entre ocho tonos enseñada por los principales teóricos españoles de ese siglo. Juan Bermudo, por ejemplo, había dicho que el cuarto tono ‘produce autoridad sin ser ofensivo, y que voces toscas cantando en él suenan agradablemente’ [*Declaración*, fol. 121 v, col. 2]”. *Ibid.*, p. 280.

y un culto solemne con canto y música orquestal"<sup>49</sup>. El padre Antonio Sepp, misionero entre guaraníes desde 1691 hasta 1733, destacaba la facilidad del aprendizaje de los naturales. "Imitan todo lo que ven —dice—. Hacen relojes de repetición, clarinetes y trompetas tan bien como en Alemania. Ningún arte es más apreciado por ellos que la música. Cuando les mostré mis composiciones e instrumentos europeos, tocando un poco en cada uno (pues no sé mucho, pero doy gracias a Dios por lo que sé), no podían concebirlo y me adoraban como a un Dios"<sup>50</sup>.

También en las misiones de moxos, en el oriente boliviano, el jesuita Francisco Javier Eder destacaba la facilidad de aprendizaje de sus indios. "La destreza en la música —escribe después de haber sido expulsado de esa región el 17 de abril de 1768— supera toda admiración entre unos hombres de tan poco tiempo amansados. No hubo ninguna clase de instrumentos traídos de Europa, que no los tocasen, causando admiración a los mismos jefes militares. Ellos mismos trabajan toda clase de instrumentos traídos de Europa, ya fuesen de cuerda o de viento, y ejecutaban con admirable armonía y suavidad todas las sinfonías compuestas por nuestros más célebres maestros"<sup>51</sup>. Tanto Eder como Sepp coinciden en la incapacidad de invención que se encontraron entre estos indios. Este último dice que "no pueden inventar ni idear absolutamente nada por su propio entendimiento o pensamiento, aunque sea la más simple labor manual, sino siempre debe estar presente el Padre y guiarlos; debe darles, sobre todo, un modelo y un ejemplo. Si tienen uno, él puede estar seguro que imitarán la labor exactamente. Son indescriptiblemente talentosos para la imitación. Aunque no puedan inventar lo más mínimo con su propia mente, son capaces de confeccionar cualquier cosa, por más difícil que sea, según un modelo"<sup>52</sup>. El P. Eder, por su parte, acota que "en dos cosas se hallan deficientes en este arte; en primer lugar no se halla en toda la nación uno solo que tenga la voz de *Bajo*, para cantar; después no han podido aprender el arte de *composición*, lo cual parece prevenir de los estrechos límites en que se halla encerrado su ingenio, así como, ejerciendo un arte toda su vida, en nada lo per-

<sup>49</sup>Werner Hoffmann, "Introducción" a *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, de Antonio Sepp, S. J., Tomo I, Buenos Aires: Eudeba, 1971, p. 96.

<sup>50</sup>Antonio Sepp, S. J., *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, Tomo I, Buenos Aires: Eudeba, 1971, pp. 121-122.

<sup>51</sup>P. Francisco Javier Eder, *Descripción de la Provincia de los Mojos en el Reino del Perú*, La Paz: Imp. La Paz, 1888, pp. 148-149.

<sup>52</sup>Sepp, *op. cit.*, p. 215.

feccionan, sino que su última obra de arte será enteramente igual a la primera; ni la hará con más lijereza"<sup>53</sup>.

Los jesuitas enseñaron música a los indios y pronto éstos ocuparon sus lugares en el coro, como solistas, instrumentistas, copistas, constructores de instrumentos y hasta de maestros de capilla. Muchos que no sabían leer ni escribir dominaban, en cambio, admirablemente la lectura musical.

Alcides D'Orbigny quedó maravillado de la supervivencia del arte musical después de la expulsión de los jesuitas de tierras de moxos y chiquitos. "En las misiones de Moxos —escribe en 1832— los indios pasan mucho más tiempo en la iglesia que en Chiquitos... El sábado, siguiendo una costumbre implantada por los jesuitas, se hace en honor de la Virgen una procesión alrededor de la plaza, con indios ataviados con plumas que danzan delante de la columna"<sup>54</sup>. Impresionado, además, por las danzas y canciones autóctonas de los indígenas, D'Orbigny hizo notar algunas de sus melodías que posteriormente publicó en su relación de viajes.

Cuando D'Orbigny visitó, el 12 de mayo de 1832, la misión de Loreto, la más antigua misión de moxos fundada por los jesuitas en 1684, también lo recibieron con música: "Los tambores anunciaron a los bailarines y a las bailarinas, los cuales, con una música al frente que ejecutaba una marcha, entraron al paso por parejas, con la más imperturbable seriedad. Desfilaban ante mí, saludándome, y fueron sucesivamente a colocarse en fila para la contradanza española"<sup>55</sup>. Donde el viajero francés quedó extasiado con la música que escuchó, fue en la misión de la Purísima Concepción de Baures, que visitó el 12 de febrero de ese mismo año. Allí le "sorprendió la música instrumental, plena de armonía, en la que admiré sobre todo los bajos formados por un instrumento propio de los indígenas, especie de flauta de pan, de uno a dos metros de largo... Las notas bajas que sacan del instrumento son realmente de una extraordinaria belleza, y yo no me cansaba de oírlas"<sup>56</sup>.

\*

No sólo las crónicas ofrecen informaciones musicales al historiador. También es posible encontrar detalles inéditos de la historia en las partituras cantadas durante oficios religiosos o ceremonias cívico-militares. En el archivo musical

<sup>53</sup>Eder, *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>54</sup>Alcides D'Orbigny, *Viaje a la América Meridional... Realizado de 1826 a 1833*, Buenos Aires: Ed. Futuro, 1945, p. 1312.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 1359.

<sup>56</sup>*Ibid.*, pp. 1309-1310.

de la Catedral de Santiago se conservan algunas de ellas de gran interés para el historiador, aunque no siempre coincide este interés con la calidad artística, debido principalmente a la premura con que se crearon para una ocasión determinada.

Para dar las gracias al Supremo Hacedor por el nacimiento de uno de los numerosos hijos varones de la Reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, se cantó en la Catedral de Santiago un trío cuyas partes vocales se conservan, aunque incompletas, en el archivo de la Catedral<sup>57</sup>. Dice:

- Al Supremo Dios las gracias  
por beneficio tan grande  
le damos Reyna y Señora  
tus Vasallos siempre leales*
- COPLAS 1ª *Nace otra luz en la España  
que al sol no rinde Omenage  
fruto ilustre de una Reyna  
que al orbe mas brillo añade*
- 2ª *Decid ahora con aplauso  
triunfe el primoroso Ynfante  
porque sea de su Reyno  
la firme dorada llave*
- 3ª *Digan siempre en altavoces  
que es prodigio incomparable  
ver en Luisa los primores  
que al Mundo da en un instante.*

Sin duda el estilo poético de estas obras circunstanciales merecería más de algún compasivo comentario, pero no es el estilo el que nos interesa sino el hecho de su existencia, la ocasionalidad que representan y las informaciones que nos ofrecen.

En honor de Ambrosio O'Higgins se cantaron dos obras, con coro de cuatro y tres voces<sup>58</sup>, cuando éste fue nombrado Virrey del Perú, en 1796. En una de ellas<sup>59</sup> se alaba al

<sup>57</sup>Samuel Claro, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, ms., Santiago, 1969-1970. Esta obra anónima está catalogada con el N° 39 y puede datar de entre 1775 y 1794, fechas en que la Reina tuvo su numerosa prole.

<sup>58</sup>*Ibid.*, N°s 456 y 457.

<sup>59</sup>*Ibid.*, N° 457.



- Ó! Magnifico Monarca  
 qe a nuestro Gefe elevaste  
 á un asenso tan sublime  
 tan ilustre y tan brillante*
- COPLAS 1ª *Artico Polo entre luces  
 Sacra Aurora rutilante  
 forsoso era dar las gracias  
 por asenso tan laudable*
- 2ª *Metrica dulce armonia  
 para Ambrosio se prepare  
 honrosa alta y bie acorde  
 con que Chile mas lo alabe*
- 3ª *Ylustre Ambrosio Excelente  
 en quien brilla tanto realse  
 para honor de todo Chile  
 vive por eternidades.*

El sucesor de O'Higgins fue el austero Marqués Gabriel de Avilés, quien también alcanzara el Virreinato del Perú, luego de haber servido como Virrey en Buenos Aires. Dos obras musicales se dedicaron al nuevo gobernador a su llegada al país. Una de ellas se cantó en su honor, en 1796, y, con la misma letra, se adaptó tres años más tarde para el siguiente Gobernador del Pino<sup>60</sup>:

- Con Canticos sonoros  
 en este feliz dia  
 y con grande alegria  
 publique esta Ciudad  
 el Jubilo que goza  
 viendose dichosa  
 dando gracias al cielo  
 por tal felicidad.*
- COPLAS 1ª *A Dios damos las gracias  
 y a ti mil parabienes  
 esperando que vienes  
 a mirar con piedad,  
 esta Ciudad gozosa  
 este Reyno Chileno*

<sup>60</sup>Ibid., N° 37.

- y así con gusto pleno  
dise con claridad*
- 2ª *Al Rey le tributamos  
lealtad amor y zelo  
pues mira con desvelo  
nuestra felicidad,  
escojiendo piadoso  
un Gefe tan amable  
prudente y respetable  
por bien desta ciudad*
- 3ª *Governador insigne  
Presidente excelente  
oy en grado eminente  
te obsequia la ciudad,  
goza Siglos eternos  
goza Avilès [Pino] gustoso  
con paz jubilo y gozo  
toda prosperidad.*

En otra composición se destacan las hazañas de Avilés en el Perú, antes de hacerse cargo de su puesto en Chile<sup>61</sup>:

- Oh Chile dichosa  
bien puedes rendida  
dar á Dios las gracias  
por lo que oy ves  
pues piadoso el Cielo  
te da un Presidente  
que para el Gobierno  
bueno y Avilès [sic]*
- COPLAS 1ª *En aquel Emporio del Perú  
con zelo siempre su desvelo  
dio qual oy lo ves,  
pruevas convincentes  
de su amor y anelo  
a Dios y al Monarca  
con desinteres,*

<sup>61</sup>Ibid., N° 455.

- 2ª *El Perú se hallava  
lleno de aflixiones  
por las invasiones  
del Yndio sóéz,  
salió victorioso  
nuestro Gefe amado  
dando al Real Estado  
pruebas de quien és*
- 3ª *Bolvió muy triunfante  
con jubilo pleno  
se vio el Pueblo lleno  
de gozo qual es,  
verse sosegado  
ver ya destruido  
el Yndio atrevido  
por nuestro Avilés,*
- 4ª *Con muy grande acierto  
lo nombrò el Monarca  
Ynspector del Reyno  
yà poco despues,  
por darnos consuelo  
nuestro Rey piadoso  
dispone que à Chile  
venga como ves,*
- 5ª *Oh! Chile felize  
Oh! Ciudad dichosa  
canta muy gustosa  
canta de una vez,  
di con armonia  
publica tu gloria  
y canta victoria  
porque justo es.*

El obispo Francisco José Marán también fue honrado con una composición ocasional, cuando fue trasladado desde Concepción a la diócesis de Santiago, en 1795<sup>62</sup>. El texto refleja el ambiente religioso de la época:

<sup>62</sup>*Ibid.*, Nº 44.

*Las Glaces del Pueblo  
se ven convencidas  
de hallarse en ti unidas  
la ciencia y piedad  
Y con gratos ecos  
producen gososos  
viejos Niños Mosos  
el Viva Maran*

COPLAS 1ª *Grande Sacerdote  
con afecto fino  
Al Autor Divino  
supiste agradar:  
ya si tus aumentos  
de la Providencia  
fueron consecuencia  
como natural*

2ª *Tu mérito insigne  
á quien se escondia  
quando relucia  
como Luminar:  
Al Barbaro inculto  
tu luz dirigiste  
porque conociste  
su necesidad*

3ª *el Ynjierno todo  
con furor violento  
se opuso al intento  
de tu Caridad:  
Pues de otra manera  
esa Grey perdida  
quedaria unida  
á eterna verdad.*

4ª *La preciosa vida  
te reserva el Cielo  
premiando tu anelo  
con la libertad:  
Por que de Santiago  
te goce la Yglesia*

*qe en tu mano aprecia  
inmensa bondad.*

- 5ª *Testamento Santo  
libra en tu cabeza  
quanto la interesa  
su seguridad:  
tu Esposa advertida  
de estas perfecciones  
te ofrece canciones  
de celebridad.*

Por curiosa coincidencia, el obispo Marán consagró a su sucesor, en 1807, el obispo José Antonio Martínez de Aldunate, quien fuera elegido tres años más tarde vicepresidente de la primera Junta de Gobierno. La música para la mencionada consagración se conserva en la Catedral de Santiago<sup>63</sup> y sirvió para diversas ceremonias similares antes y después del obispo Aldunate. El texto cantado en esa oportunidad es el siguiente:

- En este templo Sagrado  
vemos felices gustosos  
Maran y Aldunate ayrosos  
consagrante y consagrado*
- COPLAS 1ª *Oh Aldunate qe en el dia  
logras de tanta ventura  
te mira toda Criatura  
con veneracion sagrada  
Chile de gozo colmada  
por verte ya consagrado*
- 2ª *Oh feliz Maran Prudente  
Oh Dignisimo Prelado  
de tus manos consagrado  
se ve Aldunate eminente  
tu Dignidad excelente  
á tal Colmo lo ha elevado*
- 3ª *A Dios gracias tributamos  
rendidos con armonia  
ya qe en este feliz dia*

<sup>63</sup>Ibid., N° 54.

- los dos Obispos miramos  
y pues tanto los amamos  
qe excede à sumo grado*
- 4ª *En esta bella ocasion  
se mira Chile dichosa  
como Madre amorosa  
viendo tal consagracion  
à todos la Bendicion  
Maran su Prelado à echado*
- 5ª *Parabienes nos daremos  
de ver tan grandes portentos  
y hasta los quatro Elementos  
Ayre tierra Agua y fuego  
se alegran viendo, luego,  
a Aldunate Consagrado.*

Los acontecimientos históricos de los años que bordean el proceso de la independencia, recibieron consecuente atención por parte de compositores y músicos de la Catedral de Santiago. Cuando los ingleses intentaron sendos ataques a Buenos Aires, en 1806 y 1807, aquí se invocó a los poderes celestiales y, especialmente, la intercesión de San Martín y de Santa Clara, en un dúo para dos tiples que se conserva incompleto en la Catedral<sup>64</sup>:

*Oh! Portento divino y admirable  
Oh! Poder inmortal siempre adorable  
tu mano generosa  
de la oprecion tirana y vergonsosa  
liberta a Buenos Aires conquistado  
por el Ysleño de codicia armado  
en tu brazo la fuerte espada brilla  
al sobervio lo arrojas de su silla,  
y te haces conocer por Poderoso  
por Grande por Dueño por Rey el mas glorioso*

DUETO *Oh! gran dia deceado  
Oh! gracia llena de amor  
Oh! Potencia del Señor*

<sup>64</sup>*Ibid.*, N° 332.

*Oh! Pueblo privilegiado  
tributemos con agrado  
por gracias tan singulares  
al Señor los corazones  
libres ya de los pezares  
Demos pues al inmortal  
los afectos mas rendidos  
por que somos restituidos  
ã nuestro Rey natural;  
al Espiritu marcial  
el grande Martin ayuda;  
La bella Clara no hay duda  
que à la ciudad protegio  
y en su dia consiguio  
q<sup>e</sup> el Yngles yugo sacuda.*

También la invasión napoleónica a España despertó los sentimientos heroicos del pueblo chileno, expresados en un dúo vocal anónimo que cantaba hacia 1808<sup>85</sup>:

*Venid suaves dulces Musicas  
y en metros presiosos diafanos  
decid q<sup>e</sup> en llamas heroycas  
han de arder pechos magnanimos  
p<sup>r</sup> en empresas magnificas  
muestran sus valientes animos*

DUO 1<sup>o</sup> *Resuenen sonoros disticos,  
y los prados aromaticos  
vengan brindando beneficos  
dulzes mirras suaves balsamos  
a los q<sup>e</sup> hacen geroglificos  
de España en su sitio maximo*

2<sup>o</sup> *Los franceses abatidos  
llegan ã quedar extaticos  
pues no pueden alcanzar*

<sup>85</sup>Ibid., N<sup>o</sup> 157.

*de España sus buelos rapidos  
esto los ha de infamar  
desde el antartico al artico.*

Sin duda, un sentimiento de solidaridad hacia el nuevo rey, Fernando VII, cautivo ese año de los franceses, hizo exclamar a dúo a poetas y músicos chilenos<sup>66</sup>:

*Gracias os damos Dios uno y trino  
por qe nos llenas de beneficios  
Los Españoles agradecidos  
damos señales de vuestros hijos  
nuestros Monarcas en sus Reynados  
fueron la gloria de sus vasallos  
yà si esperando nos complacemos  
seas propicio por qe cantando  
en tu cervicio viva fernando.*

*Decid p<sup>s</sup> todos reconocidos  
a q<sup>n</sup> nos hizo tal beneficio  
siempre adorado poder divino  
tu nombre sea siempre bendito.*

Sin embargo, poco tiempo después se cambiaba el texto de un villancico para voz solista, que había sido cantado en honor del rey Fernando VII, destacando la hermandad de los pueblos americanos<sup>67</sup>:

TEXTO ORIGINAL

TEXTO MODIFICADO

*Oh dia feliz deseado  
en qe a nuestro amado Fernando  
  
como á nuestro Soberano  
logramos celebrar  
obsequiadle pueblos fieles y  
[rendidos*

*Oh feliz dia deseado  
que el Sol, y Estrellas con grãde  
[resplandor  
ã nuestro D<sup>s</sup> amado  
alaban con primor  
obsequiadle pueblos de la America  
[felices*

<sup>66</sup>Ibid., N<sup>o</sup> 40.

<sup>67</sup>Ibid., N<sup>o</sup> 38.



*su poder reconociendo como del  
[Cielo venido  
y alabando al Ser Supremo  
o Dios omnipotente y Padre soberano  
gracias rendidas os damos  
porque a nuestro Rey Fernando  
lo sostiene vuestra mano  
Oh! Dios eternamente alabamos*

*su poder reconociendo como ã Solo  
[Soberano  
como ã Supremo Señor  
o Dios omnipotente y Padre soberano  
gracias rendidas os damos  
porque con tanta evidencia nos am-  
[para tu excelencia  
gracias rendidas os damos  
Oh! Dios eternamente alabamos*

En este mismo sentido se cambió el texto de un villancico que decía, ¡oh ironía<sup>68</sup>!

*Gloria ã D<sup>s</sup> en las alturas  
y ã los Españoles paz,*

en cambio, posteriormente rezaba:

*Gloria ã D<sup>s</sup> en las alturas  
y ã nuestros Patriotas paz*

Luego del triunfo realista en Rancagua, en 1814, los dos gobernantes de la llamada restauración absolutista, Mariano Osorio y Francisco Casimiro Marcó del Pont, recibieron sendos homenajes musicales cuyos testimonios aún se conservan en la Catedral de Santiago. En don Mariano Osorio se exaltaba, a la par, su trato afable y carácter ingenioso y su política represiva impuesta por órdenes superiores<sup>69</sup>:

*Viva felices años  
el dichoso Guerrero  
que para libertarnos  
triunfo hizo de este Reyno.*

*Viva el que inclito supo  
governando Esquadrones  
rendir los corazones  
con su sincero amor.*

<sup>68</sup>Ibíd., N<sup>o</sup> 338.

<sup>69</sup>Ibíd., N<sup>o</sup> 454.

*Viva el qe impuso miedo  
â los fieros malvados  
qe huyeron asustados  
sin escuchar tu vos*

*Vive diestro triunfante  
qe supliendo lo Amigo  
impusiste castigo  
â aquel qe delinquo*

*vive, y en tu gobierno  
sean felicidades  
las qe calamidades  
el contrario anuncio.*

*Vive y de tu talento  
amigos, y Enemigos,  
sean fieles testigos  
de tu gloria, y honor*

*vive, y qe las pensiones  
asiduas qe toleras,  
sean muestras sinceras  
de tu fiel corazon.*

*Vive, y suspende diestro  
el furor advertido  
que los qe han delinquido  
mudaron intencion*

*Vive, y los delinquentes  
conociendo tus prendas,  
solo andaran las sendas  
del respeto y amor.*

*Y en musicos compases  
para eterna memoria  
entonaran tu gloria  
con incesante vos*

*impregnando los vientos  
con dulzuras unidas,  
qe entonan repetidas  
ã Osorio devocion.*

La elegancia del nuevo gobernador Marcó del Pont motivó una inspirada composición a dúo, cuando se le recibió en solemne ceremonia catedralicia, en diciembre de 1815. Ella contrasta con la represión acentuada que caracterizó este difícil período nacional<sup>70</sup>:

*O Magnifico Monarca  
qe a nuestro Gefe elevaste,  
aun asenso tan sublime,  
tan ilustre y tan brillante*

DUO 1º *Artico polo entre luces,  
sacra Aurora rutilante,  
forsoso era dar las gracias,  
por Asenso tan laudable.*

2º *Metrica dulce armonia,  
para Marcò se prepare,  
honrrrosa alta y bien acorde,  
con qe Chile mas lo alave.*

3º *Ylustre Gefe excelente  
en quien brilla tanto realce,  
para honor de todo Chile,  
vive por eternidades.*

El texto de esta obra era prácticamente el mismo utilizado para despedir, años antes, a don Ambrosio O'Higgins.

El júbilo que embargó el alma de los patriotas luego del término de la monarquía española en Chile, en 1817, puede haber inspirado muchas otras composiciones, que habrán conmovido, sin duda, al auditorio de entonces, como aquel *Himno de Yervas Buenas* que años antes inflamó el corazón de los patriotas, cuando cantaron, el 2 de mayo de 1813<sup>71</sup>:

*1. Salve Patria adorada  
amable encantadora*

<sup>70</sup>Ibid., N° 36.

<sup>71</sup>Ibid., N° 452.

*el corazon te adora  
como ã su gran Deidad*

*Salve quando tu nombre  
el valor ha inspirado  
con qe se ha recobrado  
la dulce libertad*

2. *Salve qe al invocarte  
aquel virrey se humilla  
y solamente vrilla  
la luz de tu fanal*

*de ésa luz prodigiosa  
ha sido conducida  
la Legion aguerrida  
qe te hace respetar*

3. *Obedecio la noche  
al resplandor divino  
que enseñaba el camino  
ã la Hueste inmortal*

*Por do quiera qe embista  
llevarà la matanza  
y sangre y fuego lanza  
al infame ribal*

4. *Viva la Patria claman  
sus dignos defensores  
perdon los agresores  
imploran sin cesar*

*Dejemos al cobarde  
en el campo arrojado  
los bravos se han cansado  
del estrago fatal*

5. *Ya bolveran triunfantes  
y cubiertos de gloria  
para qe en su memoria  
podamos entonar*

*Salve Patria adorada  
amable encantadora  
el corazon te adora  
como a su grande Deidad.*

\*

Señores académicos, a través de los ejemplos que os he mencionado se ve con claridad que podemos marchar estrechamente unidos por las sendas de la musicología y de la historia. Nuestros esfuerzos mancomunados contribuirán a fortalecer la imagen cultural de nuestro pueblo y de nuestro continente, a proyectar nueva luz sobre su pasado y su presente, a iluminar el futuro con el fanal de la experiencia y la riqueza de nuestras tradiciones.

Como musicólogo vengo a trabajar con alegría en el seno de esta ilustre casa de estudios, con la esperanza de que mi modesta contribución servirá para el engrandecimiento del hombre americano. Como chileno, os agradezco el inmerecido honor de incorporarme a vuestras filas. Muchas gracias.