

EL RABEL Y LOS INSTRUMENTOS CHILENOS

P O R

Carlos Lavín

Aquella especie de medioeval guitarrilla de tres cuerdas, que los juglares tañían con un pesado arco, formó parte de la herencia hispánica a las posesiones americanas y, por ello, la artesanía de los instrumentos de cuerda puede atribuirse siglos de existencia en nuestro pueblo. Fué una apreciable actividad en el Coloniaje y no sucumbió ante los disturbios de la Emancipación. Junto con las labores de la cestería, de la tejeduría y los arreos de montar —y sin la demanda de esta última— resistió los embates de la industria y soportó la competencia extranjera, diseminando sus talleres en todo el país. Dentro de su complicación es, sin duda, la más promisoria de todas las ramas artesanas y siempre se le ha confundido con las labores industriales, especialmente por el aporte de los trabajos carcelarios, siempre bien atendidos por las autoridades judiciales y el comercio nacional.

En la época neorepublicana, esta actividad quedó casi absorbida, muchas veces, por las industrias afines, al insinuarse los gloriosos tiempos de los fabricantes santiaguinos, tanto de órganos, armonios y pianos, como de arpas, guitarras, rabeles y guitarrones. En la manufactura de estos últimos instrumentos se destacaron obreros maestros y verdaderos laudistas (“luthiers”) que nos han legado piezas magníficas de la más excelsa artesanía.

Propiamente, no podrían ser achacados a la nacionalidad chilena —y como agentes espirituales de su cultura— los típicos instrumentos de música de nuestras razas autóctonas, en razón de la porfiada independencia en que ellas han vegetado al través de las edades postcolombinas.

No se conocen casos de la adopción de ese amplio equipo organográfico por la masa criolla, aunque nuestros museos exhiban verdaderos muestrarios de instrumental indiano. Dominan en esas exposiciones aquellos de soplo y de percusión, sin que falten los embrionarios cordófonos con que, a la postre, el indígena imitaba al colonizador. Ni aún la modalidad o

las técnicas primitivas de esas herramientas sonoras han influido en lo más mínimo en la literatura o en el cuerpo legendario de nuestros criollos; y, al mantenerse así excluido de la ciencia folklórica, todo ese material autóctono debemos relegarlo a la etnología musical.

La forma, el sistema sonoro y la composición tonal de la variada dotación de los instrumentos aborígenes de los quechuas, atacameños, aymarás, diaguitas, araucanos y otras parcialidades étnicas, no aportan ninguna novedad de factura, algún timbre particular ni recurso alguno propiamente sonoro susceptible de incorporarse a la dotación artística del blanco; todo lo cual no implica su repudio, pero lo relega a un campo experimental diferente de aquel en que se enseorea la producción folklórica, adjudicando todo ese arsenal de prueba al arte culto para su progresiva asimilación.



Propiamente, la organografía chilena empezó a darse a conocer en los certámenes organizados por el Presidente Manuel Montt. En el Concurso Nacional de 1854 aparecían cordófonos enteramente elaborados en el país, tanto de imitación francesa como española. Antonio Guzmán exhibía varias guitarras en madera de olivo, sobresaliendo los tipos hispánicos de 69 pisos. Más aún llamaban la atención los pianos chilenos del expositor Emilio Bergeret. Sus modelos en madera de rosa, con mueble, máquina y teclado de su mano, fueron aclamados y convocaron mucho público a su taller del villorrio de Yungay, donde se expendían en mil cien pesos de 48 peniques.

En la Exposición Nacional de 1856 se impusieron las máquinas de piano y las vihuelas de José Romeu y Hermanos. Ya desde 1869 se comentaban en la prensa santiaguina (revista "Bellas Artes" N.º 4) los trabajos de Pedro Verdi, quien empezaba a manufacturar órganos para las iglesias. Posteriormente, en 1869 y 1872, llegaban a regularizarse en los certámenes, organizados en el nuevo local del Mercado Central, las muestras de instrumentos de música. En la Exposición de Artes e Industrias de esa última fecha, quedaron calificadas las arpas de Erasmo Zalazar y las guitarras de Manuel y Pedro

Guzmán, como asimismo las de Juan Naranjo. Posteriormente, estos éxitos se consolidaron en la Gran Exposición Universal de 1875, integrando un verdadero torneo cosmopolita en los jardines de la Quinta Normal de Santiago.

Si en la Feria Nacional de Artes e Industrias de 1884 no se presentaron novedades de consideración, las hubo, y bien definidas, en la Exposición Nacional de 1888. En veinte años de labor la firma Verdi y Cía., coronaba sus esfuerzos con varios modelos de pianos, enteramente elaborados en el país. En el ramo de los accesorios, compartió esos lauros y recompensas el maestro Carlos Debuysère, con su aparato para ejercitar los dedos en el teclado.

Como una selección de las capacidades y un aumento de la producción, se hizo notar, hacia 1894, el variadísimo muestrario de esta artesanía en diversos "stands" de la Exposición de Minería y Metalurgia. Repartiéronse las medallas Romualdo Fallado, con varios tipos de guitarras, laúdes, tiples, cítaras y bandurrias; Manuel Ubeda con sus arpas; Enrique Tacconi con sus mandolinas y Francisco Vidal con sus guitarras y bandurrias.

Sin embargo, la prosperidad de estas labores de obra fina solamente logró culminar en 1901 con los premios conquistados por los concurrentes chilenos a la Exposición de Buffalo (U. S. A.). Si apenas se hicieron notar los expositores de cuerdas y accesorios, en cambio, tanto Cormatches como Vidal, se adjudicaban medallas, anticipándose a los grandes triunfos que les estaban reservados a los talleres santiaguinos. En la Exposición de Industrias del Centenario (1910), verdadera apoteosis del arte y de las industrias nacionales, y antes de la ofensiva de la radiodifusión y del fonógrafo, se reunió un verdadero arsenal de organografía chilena, en el cual obtuvieron las máximas recompensas las guitarras, mandolas y mandolinas de Enrique Bosco, en competencia con los similares instrumentos de los sucesores de Alberto Cormatches, aplicados esta vez a las cuerdas y accesorios. Los grandes premios de esta última especialidad los conquistó Dionisio Sánchez con sus encordaduras de tripa y entorchados; y, sus familiares han logrado proseguir hasta nuestros días, y sin ninguna protección, la actividad de estos talleres.

Producida la decadencia de esta rama comercial, le correspondió el honor de defender los fueros de esta habilidad al artífice italiano Enrique Tacconi, ya laureado en varios certámenes. Consiguió prestigiar, en Santiago, una escuela de laudistas y le sucedió en este honroso cargo, y como su alumno, el instrumentista italiano Atilio de Dominicis. Aplicóse éste a la elaboración de órganos, pero más pudo distinguirse en el tallado de los instrumentos de cuerda, incorporando, entre los materiales, los desechados cajones de "pino-abeto" en que se importaban las "Velas Buque", o bien los típicos palos de peral como generosa madera para determinadas piezas. Hacia los comienzos de nuestro siglo aún persistían los talleres de las calles de San Pablo y de San Diego, en la capital, mientras otros laudistas aficionados, como Humberto Bussenius y Ernesto Valdivia, lograban mantener estas dilecciones. Participando de un cometido propiamente industrial y de la alta artesanía, han venido desarrollando sus labores los artífices siguientes: el alemán Roberto Broschek en Santiago y el checo Osvaldo Wrbka en Entre Lagos, cerca de Osorno. Especializado el primero en todos los cordófonos, y en tipos de serie, se ha inclinado más bien el segundo a los instrumentos antiguos, como violas (soprano y tenor) y otros modelos arcaicos.

Esporádicas participaciones han destacado a los fabricantes de pianos. Hacia 1923, vendía sus modelos parados (en \$ 5.000) el industrial Rouaix en su taller de la calle Santos Dumont, legando ejemplares de normal duración. Asimismo, el fabricante catalán Alfredo Dawins, asociado con el capitalista A. Nagel, dieron a conocer, en 1946, series de modelos de la marca "Microns", en los más diversos estilos, conquistando rápidamente la aceptación que se merecían.



Esta hegemonía metropolitana, constantemente malograda por la ofensiva de la radiodifusión, pudo salvaguardarse en las provincias, donde, felizmente, ha continuado gozando de la efectiva protección de los aficionados. Han sido justamente las ciudades tributarias, con tradiciones acendradas, como Copiapó, La Serena, Chillán, Cauquenes, Valdivia y Ancud aquellas que más han protegido las labores de los laudistas

coloniales y neorepublicanos y aún se encuentran en ellas progenies de estos artífices.

En los días que corren, y en la lista de honor de los artesanos de la organografía casera con el carácter de "hechiza", militan los siguientes artífices establecidos: en Copiapó, el taller (calle Freire) de Manuel Enrique Torres Flores; en Santiago, el de Juan Santibáñez y su hijo Octaviano (calle del Cóndor); en Colchagua, los de Prudencio Cueto y de V. López; en Cauquenes, el de Pedro Luna, sucediendo a su padre; en Chillán, el de Gilberto Rojas y, en la región valdiviana, Cipriano Silva Beltrán (Las Animas), Evaristo Coronado (Pishuenco) y Robilán Berrocal (Valdivia). La aplicación de algunos artífices —más bien como aficionados que como de planta— pervive en Coquimbo, La Ligua, Valparaíso, Rancagua, Talca, Concepción, Castro, y en los arrabales de Santiago, emulando con la "mano de obra" de las cárceles, ya positivamente cimentada en toda la República y más bien absorbida por el régimen y los procedimientos de la usina. Hasta ahora, no se ha podido igualar la calidad óptima de los instrumentos del pasado siglo (Ubeda, Cormatches). El preciosismo en la ornamentación hizo época en los prodigiosos guitarrones incrustados que legaron los desconocidos artífices Pedro Culén (de Colchagua) y Paco Garza (de Santiago).

Otros tantos elogios se pueden dedicar al cometido de laudistas y ejecutantes que figuraron en el promedio del siglo, como Aniceto Pozo (guitarronero) de Renca y destacado informante del profesor Rodolfo Lenz; C. Silva (guitarronero), conocido en Santiago como payador; Anselmo Velárdez (guitarronero) de Santiago; Ramón Reyes (guitarronero) de Barrancas y otros. Todos ellos integraron la gran escuela instrumental de este género, legando estas dotes a la última generación, esparcida en todo el país. Militan en esta falange: Amaro Garrido, de Barrancas, Julio Morales, de Andacollo y Manuel Quiroga Quiroz, Antonio Venegas Vargas, Gilberto Avila Aguirre y Luis Gurra Seura, todos ellos guitarroneros de Mejillones. De esta lista se han excluido otros ejecutantes que figuraron hasta hace dos decenios, tanto en Santiago como en provincias, actuando con pseudónimos o nombres inciertos o atribuidos. Algunos de ellos han usado diversos cordófonos,

tanto aquellos tañidos con plectro como los pulsados, frotados, punteados y rasgueados (grandes laúdes, guitarras, guitarrones, guitarrillas, grandes bandurrias, etc.) por lo cual siempre se les ha considerado como guitarreros. Han sido los ejecutantes de rabel los más escasos y los que menos huellas han dejado, posiblemente porque muchos tocaban en conjuntos o como meros acompañantes de los cantores populares.



La informe guitarrilla medioeval a que venimos aludiendo, y como singular instrumento tricordiano, brindó una herencia artística a la época del Renacimiento y en su materialidad prevalecieron dos técnicas diferentes: la árabe o asiática y la celta del norte de Europa. Con difusión universal se pronunció el modelo asiático del "rebab" y su distribución y variantes en España e Italia son demasiado conocidos, tanto en la vihuela y guitarra castellanas como en la amplísima familia italiana de las violas. Sin embargo, desde el siglo V (según el testimonio del Obispo de Poitiers) y hasta el siglo XI (tal como lo consigna un manuscrito de la Abadía de San Marcial de Limoges), dominaba la afición de trovadores y juglares por el modelo celta del "crouth". Postergado fué éste a su vez como primitivista en virtud de la incapacidad técnica que le aseguraba su peculiar forma, impidiendo la ejecución de acordes y "fiorituras". En todo caso, su repudio no fué tan absoluto como para impedir, en pleno Renacimiento, su translación a las vírgenes tierras de América, prodigándose en un amplio surtido de variantes, técnicamente diversificadas, tanto de modelo árabe como del celta.

Resulta, así, inestimable el instrumento de este último tipo que luce en la colección del Archivo Folklórico del Instituto de Investigaciones Musicales (Universidad de Chile), con su peculiar factura artesana y su rotunda antigüedad, encuadrada en la genuina técnica que prestigiaron los bardos de Gales. Esta típica herramienta celta se impone no precisamente por las dimensiones un poco ampliadas del instrumento y un arco de medio aro, sino por la característica galense de su puente y de su alma. Uno de los pies del primero traspasa por una incisión la cubierta superior; y, haciendo el papel de alma, se

afirma en la cubierta inferior, pronunciando en este agente sonoro, típico de un remoto pasado, un tono cavernoso y ácido que no posee el otro violín de tres cuerdas con puente independiente del alma interior.

La portentosa conservación de este arcaico instrumento lo presenta intacto en su silueta, diríamos cortesana, de un corto mástil, un exageradamente tieso clavijero, una caja burdamente estrechada en el centro (escotadura) y otros burdos y candorosos detalles de construcción que lo circunscriben en la más estricta artesanía. Contribuye esta pieza organográfica a prestigiar la escuela de los rabelistas chilenos con toda una tradición multiseccular y exótica procedencia. La tonalidad honda y profunda, aunque algo chillona, de su tañido, contribuye a caracterizarlo. Aún más: su pesada y peculiar estructura dificulta la ejecución al afirmarlo de costado en el pecho, para concebirlo exclusivamente colocado sobre las rodillas, tal como siempre lo han usado los rabelistas de nuestros campos. Es en esta posición como pueden verse mejor las posturas propias de la izquierda y las arcadas que corresponden a la mano derecha.

Tan reducida como la colección de guitarrones que se ha podido conservar hasta nuestros días, es la de los rabeles del tipo, diríamos, clásico. Con la técnica arábica, o sea, un simple violín de tres cuerdas y semejándose a los modelos corrientes, no se ha identificado más de una decena de instrumentos. En el tipo del "crouth", o sea, dentro de la tradición celta, se impone el prodigioso modelo precitado de la colección del Archivo Folklórico. Este arquetipo instrumental, confeccionado posiblemente por algún misionero de la Conquista, participa en su estructura de los peculiares rasgos académicos concebidos con cierta fantasía y de los más arbitrarios detalles bien concebidos dentro del libertinaje manual de la artesanía. Sus dimensiones son las siguientes: caja de 36 cm. por 22 cm. y 5 cm. de espesor; largo total de 61 cm. y longitud del arco curvado de 50 cm.; lo que vale decir que el instrumento y el arco están bien concebidos en el diseño de las violas medievales.

Del modelo "crouth", pero de muy burda factura, es uno de los modelos del Museo Histórico de Santiago, contrastando con el modelo árabe de los otros ejemplares. Últimamente,

ha sido encontrado en Colchagua otro ejemplar tricordal diseñado con cierta corrección; siempre de mástil corto, caja más alta, pero larguísimo cordaje, doble puente y curiosas aberturas en la cubierta. Su arco es similar al del violín corriente.

Sea cual sea el tipo de los rabeles chilenos, todos ellos participan de sus genéricas particularidades instrumentales, o sea, una simplificación que contradice enteramente la técnica del guitarrón. Poseen un timbre más grave que el del violín académico, con gran similitud a las violas medioevales, sin poseer la acidez del violinillo chino ni la indecisión tonal de los cordófonos árabes del norte de Africa.

Tradicionalmente hablando, el rabel chileno ha proseguido el uso y los procedimientos del bajo de viola o de la "viola da gamba", con su típico arco encorvado, el cual debe empuñarse en forma especial para rozar las cuerdas con otro ángulo, ya que el instrumento debe colocarse sobre las piernas. Igual arcaísmo consulta el guitarrón, y heredado de la viola bastarda y de la "viola d'amore", las cuales combinaban las cuerdas de tripa y las de metal, reservando estas últimas para la vibración por simpatía.

Digno de recordarse, asimismo, es el uso en Chile, y hasta fines del siglo XIX, del arpa campesina reducida a un tamaño portátil, que se podía ejecutar sobre las piernas estando sentado el ejecutante. En los primeros años de la presente centuria, se podía aún ver a los mendigos en las puertas de los templos tañendo este instrumento, especialmente en la ciudad de Cauquenes; como, asimismo, a algunas arpistas campesinas en los villorrios del Valle Central.



Los antecedentes expuestos demuestran que el rabel y el guitarrón de Chile representan honrosamente, en América, la proliferación europea de instrumentos de cuerda de la Baja Edad Media y del Renacimiento. Por otra parte, nuestro país, asociado al Perú, Bolivia y Argentina, aparece más ortodoxo que las otras naciones americanas de las otras latitudes. Este grupo austral conserva la guitarra auténtica y el arpa campesina y aún ha adoptado en escasas regiones el uso del "cha-

rango" o guitarrilla rústica a base de un caparazón de armadillo como caja de resonancia. Además de la adopción parcial del "charango", ha logrado generalizarse —y se podría decir que especialmente a lo largo de los parajes cordilleranos—, el uso del "charrango". Se trata de un primitivo cordófono —bien pulsado reserva algunas sorpresas— que consiste en una tabla hasta de 1.60 cm. de alto y de 32 cm. de ancho, la cual sostiene dos cuerdas de alambre, burdamente montadas, cubriendo casi toda la longitud del instrumento. En los extremos, la somera encordadura esalzada por una botella tendida, una en cada extremo. La indecisa afinación con que llega a pulsarse le imprime un carácter inconfundible. Debe hacerse referencia además al violín de los araucanos, concebido como una herramienta sonora de una o dos cuerdas y sin tipo definido, a la cual los mapuches llaman "kangkirkawe" (quinquecahue).

En concreta referencia al más complicado de los instrumentos chilenos, puede calificarse el guitarrón como uno de los más originales del Nuevo Mundo. En su obra "Cómo se canta la poesía popular chilena", el profesor Rodolfo Lenz describió este instrumento con lujo de detalles. En virtud de su voluminosa caja y la curiosa dotación de 25 cuerdas, cuatro de las cuales actúan solamente por simpatía y se les llama "diablitos", exige una gran virtuosidad en el ejecutante, en orden a destacar sus grandes recursos tanto de timbre como de matices. Sus "bajones" y "tiples" son de gran fuerza. Puede dominar el "trémolo" (las cuerdas están muy juntas y algunas afinadas o al unísono o a la octava). Puede dominar el punteo y asocia y funde todos esos procedimientos en una técnica sonora absolutamente característica que sugiere el conjunto instrumental. Es tan sensible su superioridad que ha llegado a destacar ciertos pasajes típicos de su técnica, introduciéndolos en la frase vocal que domina en los "Cantos de Velorio" o en los "Cantos a lo Divino", haciéndolos, asimismo, adoptar por la guitarra, simulando sus propios y peculiares sistemas de acompañamiento. Se comprende, de esta manera, que los laudistas chilenos se hayan empeñado en decorar este "instrumento madre" y se conservan ejemplares suntuosísimamente inscrustados.

Si los materiales empleados por los laudistas europeos, en los tiempos del gran apogeo (siglo XVIII), fueron las maderas

de pino, de arce, y de sicomoro, aquellas usadas en Chile han sido el raulí y el cedro (en Cauquenes) y el alerce, el avellano, el mañío, el nogal, el lingue, el castaño, el acacio y el canelo (en Chillán y Valdivia); todos sometidos al característico "cocimiento".

Las adopciones chilenas de modelos arcaicos exigen un breve simil extendido a los otros países del Continente. Por lo que al Brasil se refiere, y exceptuando el "violao", o sea, la guitarra universal, se podrían solamente considerar el "cocho" de una a cuatro cuerdas, la "viola", parecida a la anterior, pero con seis o catorce cuerdas apareadas, entre los instrumentos que se pulsan; y la "rebeca", que se frota con arco, llevando cuatro cuerdas. Ninguno de estos instrumentos puede compararse con el rabel o el guitarrón, aunque se les asemenjen. Tampoco podría asimilárseles el "guitarrón" de México, reconocible como una simple guitarra de mayores dimensiones e indispensable como bajo en los "mariachis" y otros conjuntos típicos. Con características de inferioridad se presenta el tipo de rabel (de tres cuerdas), aún usado en Panamá, pero especialmente constreñido a acompañar a otros cordófonos en el baile típico denominado la "mejorana".



Aportó el rabel una época de esplendor a nuestra música popular y prestigió un determinado conjunto instrumental, de cuerdas frotadas, para acompañar la danza y el canto. El novelista Barros Méndez cita con honor las participaciones de estos grupos sonoros, pronunciando una pasajera hegemonía filarmónica hacia el fin del siglo pasado en la región metropolitana. Llamábanse "rabelistas" a los ejecutantes de pura raza criolla y su concurso era muy codiciado, pero la afición fué decayendo ostensiblemente en los días iniciales de nuestra centuria.

Hacia 1905, y describiendo las fiestas septembrinas, el cronista Sandoval se refiere a las carpitas que rodeaban a las fondas, en las cuales, "además de los danzarines y visitantes distribuídos en sillas de paja, banquetas de madera y una mesa repleta de vasos, surgía la cantora de aspecto campestre y dos

veteranos vestidos a la antigua usanza, cada cual con un desgreñado instrumento en forma de violín, con sólo tres cuerdas y con un descomunal arco". Agrega que éstos seguían el compás de la guitarra, que se les conocía por rabelistas y que eran músicos contratados ex profeso en los campos de Catentoa para tocar en las fiestas.

De toda esa progenie de músicos viajeros apenas si lograron destacarse algunos ejecutantes de Colchagua, de Cauquenes y de Chiloé en los días en que las renombradas escuelas de Cauquenes (Maule) y Catentoa (Linares) entraban en efectiva decadencia. Cabe una recomendación especial para los últimos sobrevivientes de la colectividad maulina que lograron darse a conocer en Santiago y sucediéndose en su magisterio de padres a hijos. Entre éstos logró descollar Honorio Díaz, haciendo alarde de su curso de perfeccionamiento en los campos de Catentoa. Vivió en Conchalí hasta 1947, preservando celosamente las normas maulinas, en abierta oposición con su hijo Eliseo, lamentablemente "extranjerizado" por sus incursiones en otros círculos musicales. Desapareció con ellos esta arcaica dilección —con similar fatalismo al que persiguió a la estirpe de guitarroneros de Colchagua— en toda la región metropolitana y se desespera que puedan algún día renovarse estos fastos. Actuaban estos trovadores como solistas y en conjunto, y de su vasto repertorio solamente pudieron anotarse algunos aires y retornelos.

En Santiago aún viven los testigos (Sra. Adriana Valdivia) de la postrera actuación de estos instrumentistas de la calle. Se pondera la capacidad de "Ño Paulo", prodigioso ejecutante, vecino de un fundo de Nos, desde donde venía a la metrópoli a hacerse oír en un rabel tiple y con excelente afinación. Tocaba en los mercados y en las fiestas suburbanas.

De la ejecución típicamente solista del rabel se logró, así, retener ciertos aspectos, sin que llegara a ser posible inscribir en la cera sus prerrogativas estrictamente folklóricas. El timbre era vidrioso y con mayor "cavernosidad" que el violín académico, alternando fruslerías sonoras con sorpresivas "honduras" de tono. Colocado expresamente el instrumento sobre las rodillas, y gozando de un decidido apoyo, la presión del vigoroso arco era muy distinta y ponderada: no favorecía la ce-

leridad del juego de este arco, pero sí granjeaba una desusada reciedumbre a las cadencias y a las notas prolongadas, especialmente cuando eran favorecidas por un acento tónico o expresivo. Por el contrario, algunos efectos de lija, chillones giros, desfallecimientos de la caja armónica y otra serie de perturbaciones sonoras descalificaban al rabel, supeditándolo al fulgor y a la elástica prestancia del violín.

Considerando los aires reposados y expresivos, como los juguetones retornelos (ritornelli) con que los rabelistas Díaz prodigaban su variado programa, no era difícil percibir las huellas de los arcaicos "tientos" del Renacimiento Español y no pocos resabios de la escuela vihuelista, entremezclados con añejos temas chilenos. El Aire I es una fiel versión del anti-quisimo cantar maulino "La Aparición", así como el Aire II, reflejando añejas cantilenas, consulta una perniciosa influencia del fraseo de populacheros cantares. En los "ritornelli" surgen melismas comunes a todo el repertorio de la cuerda frotada o pulsada en toda Hispanoamérica, contradiciendo la rotunda antigüedad de otras melismas peninsulares. Se hacía, además, en esa academia de influencias y estilos de todas las épocas, un gran conflicto entre el respeto tradicional y la posición netamente folklórica del padre, contraponiéndose a la petulante y descastada versación del hijo en murgas de circo y bandas militares.

Dispersos y aislados en las más alejadas e inaccesibles comarcas, los mantenedores de la desmembrada escuela chilena de rabelistas, puede desesperarse de reconstituir sus honorables aspectos en nuestro patrimonio folklórico, aún con mayor fatalismo que la literatura sonora del guitarrón, de suyo más desarrollada y con mayores alcances y proyecciones en la literatura popular.

Podíase, además, verificar en el campo sonoro del rabel una más acrisolada incorporación de antigüedades organográficas, todas las cuales, posiblemente, no permitieron a este instrumento evolucionar hacia el criollismo acendrado y castizamente chileno del guitarrón.

BIBLIOGRAFÍA:

- Lavignac* (Alexandre Jean Albert): "Encyclopédie de la Musique". París, 1929.
- Bessaraboff* (Nicholas): "Ancient European Musical Instruments". Nueva York, 1941.
- Galpin* (F. W.): "Old English Instruments of Music". Nueva York, 1932.
- Panum* (Hortense): "The Stringed Instruments of the Middle Ages". London, 1941.
- Cabos* (Francine): "Le violon et la Lutherie". París, 1948.
- Vasiljevie* (Miograg): "Les bases tonales de la musique Populaire Serbe"; *Hoerbuerger* (Felix): "Correspondance between eastern & western folk epics".
- Yugoslav Folk Music Festival*: "Programme Notes on the Dances and Songs"; estudios publicados en el "Journal of the International Folk Music Council"; Vol. IV, 1952. London.
- Barros Méndez* (Daniel): "La Academia Político-Literaria". Santiago, 1890.
- Sandoval* (José): "Un Dieciocho de Septiembre en Linares", en la revista "Linares", de enero-marzo 1942. Linares, Chile.
- Lenz* (Rodolfo): "Cómo se canta la poesía popular chilena". Santiago, 1912.

SONES DE RABEL

(Anotados por el autor a Honorio y Eliseo Díaz. Conchalí, 1945)

AIRE I.

edmodo



AIRE II.

muy moderado



a) RETORNELLO DE CONJUNTO

jugando



b) RETORNELLO DE CONJUNTO

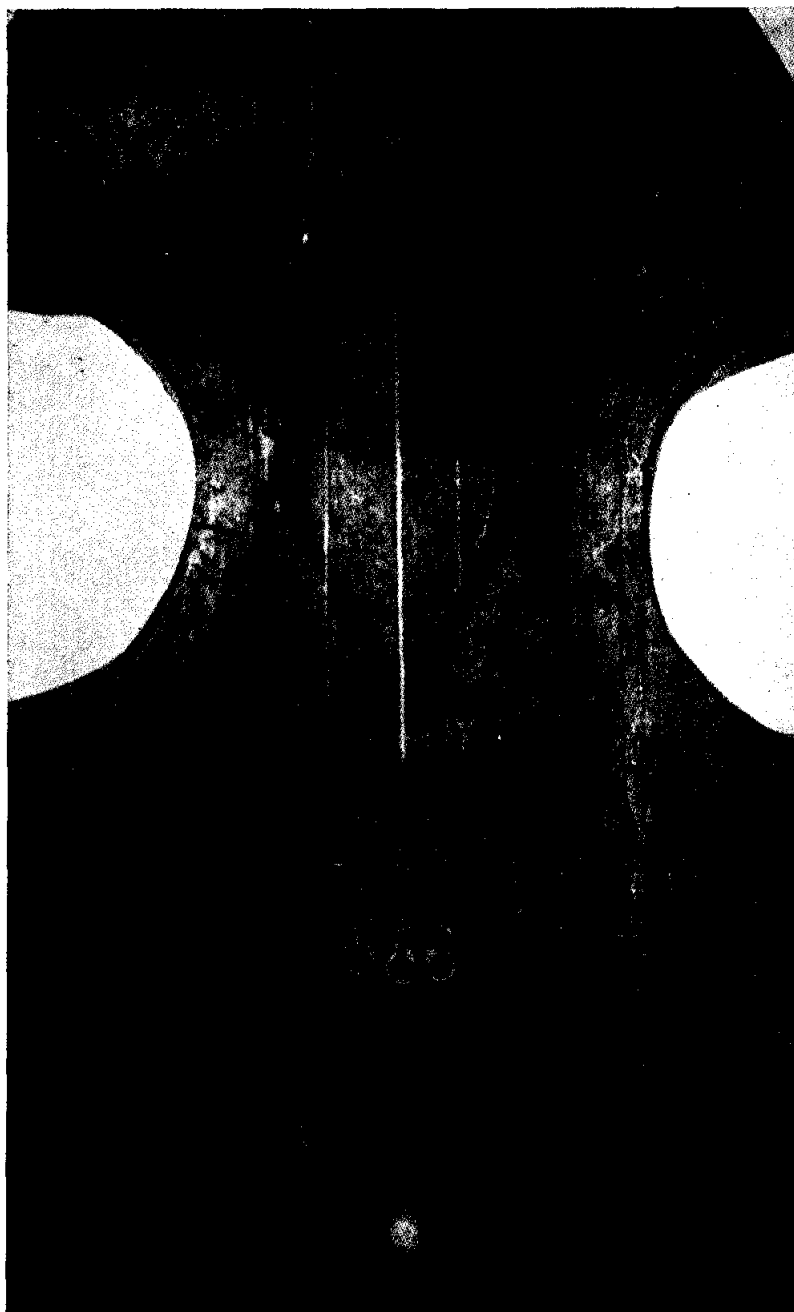
algo movido



c) RETORNELLO DE SOLISTA

vivo





Estructura frontal del rabel, cordófono chileno heredado de la cultura medioeval, al través de los colonizadores del Nuevo Extremo.

(DEPARTAMENTO DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA.
UNIVERSIDAD DE CHILE).

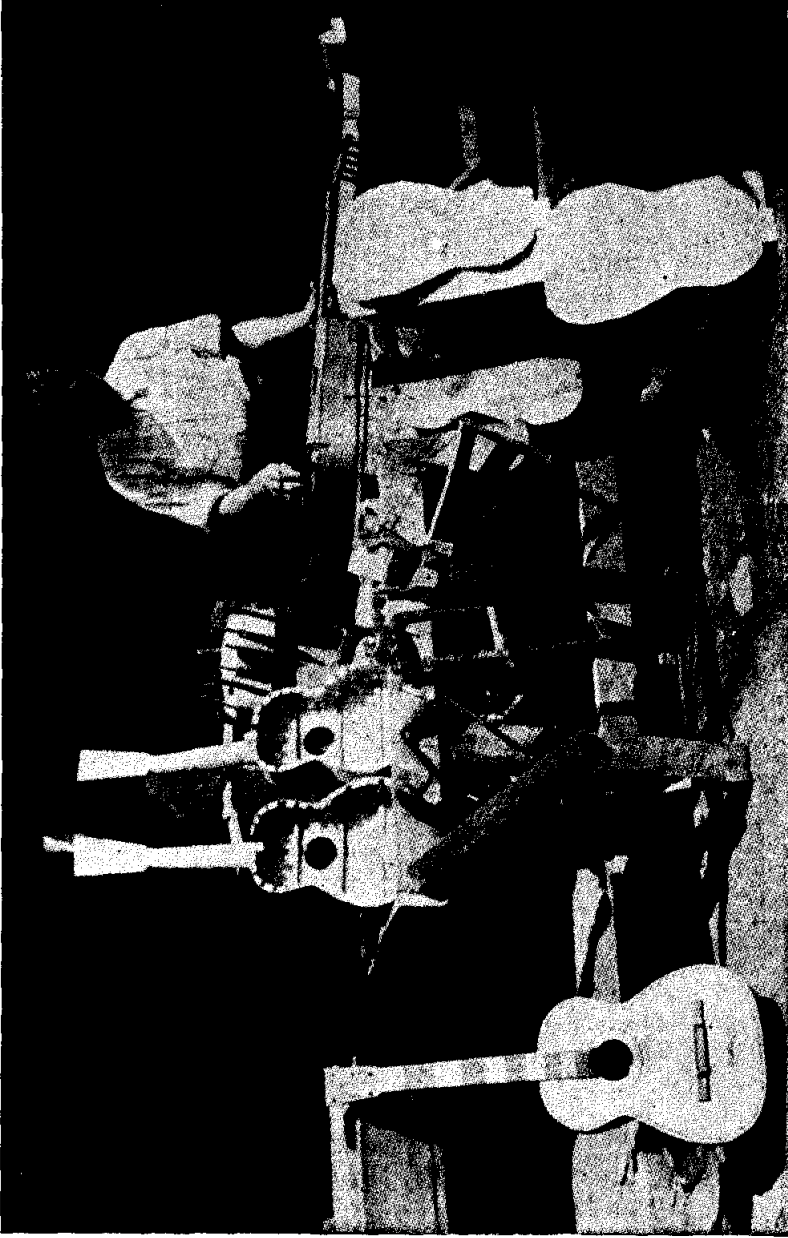


Juana Subercaseaux, del «GRUPO DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS», ejecutando el rabel.



Un modelo intermedio de rabel chileno, procedente de Colchagua.

(DEPARTAMENTO DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA. UNIVERSIDAD DE CHILE)



El taller de Pedro Luna, de Cauquenes, laudista como sus dos antecesores.



El rabel colonial de Santiago, en posición frontal.



El mismo, de perfil, posición que permite conocer sus verdaderas dimensiones.

(DEPARTAMENTO DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA. UNIVERSIDAD DE CHILE)