



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

CARRERA DE MÚSICA

FULL SCORE Y ANÁLISIS MUSICAL  
“ALTURAS DE MACCHU PICCHU”  
LOS JAIVAS

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico con mención en ejecución instrumental o canto y al grado de licenciado en arte, tecnología y gestión musical.

SHANTAL ALONDRA ANDRADA FLORES

Profesor Guía: Paul Hernández

---

Valparaíso, Chile 2014

## **Dedicatoria y Agradecimientos**

*Quiero dedicar este trabajo a mi familia, ya que sin ellos nada de esto habría sido posible. Quiero dedicar este trabajo también a la agrupación Los Jaivas y al enorme aporte que su música ha significado para el desarrollo del rock chileno. De sobremanera agradecer a Claudio Parra por su amistad, paciencia y enorme disposición para el proceso de esta transcripción.*

*Y especialmente quiero dedicar este trabajo a aquellos que ya no están con nosotros: Gabriel Parra, Eduardo “Gato” Alquinta, Eloy Alquinta y especialmente a mi padre Jorge “Nino” Andrada, a mi abuelo Lizardi Greene Flores, y mi tía Lidia Flores.*

*Agradezco a mi mamá y a mi familia por su apoyo incondicional.*

*A mi profesor Paul Hernandez.*

*A Daniela Varas, por acompañarme en este viaje y ser uno de mis grandes pilares de apoyo.*

*A los amigos que de diversas formas me ayudaron en el proceso de esta investigación:*

*Sebastián Marchant.*

*Gabriela Araya, encargada del registro audiovisual de las entrevistas.*

*Marcel Bruna.*

*Alex Gallardo.*

*Marietta Castro.*

*Profesora Ximena Soto*

*Profesor Cristian Galarce*

*A la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha por dejarme tener acceso a material bibliográfico que fue clave en esta investigación.*

*A todos mis profesores de la Carrera de Música de la Universidad de Valparaíso.*

*Y a mis compañeros, fue un placer hacer este viaje por esta hermosa carrera con Uds.*

## Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>Cap. I: MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>6</b>
<b>Orígenes del Rock</b> .....	<b>7</b>
Elementos del Rock .....	8
<b>Panorama histórico Global</b> .....	<b>11</b>
Década de los 60's.....	13
Década de los 70's.....	15
<b>Panorama histórico Nacional</b> .....	<b>18</b>
El rock en Chile .....	18
Década de los 60's/ Movimiento hippie en Chile .....	19
Década de los 70's/ Rock y la Nueva Canción.....	20
Golpe de Estado .....	20
<b>Los Jaivas</b> .....	<b>22</b>
Biografía.....	22
Discografía .....	29
<b>Cap. II: ANTECEDENTES DE LA OBRA ALTURAS DE MACCHU PICCHU</b> .....	<b>30</b>
Poema Alturas de Macchu Picchu, Pablo Neruda .....	31
Adaptación del poema a la obra musical .....	41
Alturas de Macchu Picchu, Los Jaivas .....	43
Entrevista Claudio Parra.....	46
<b>Cap. III: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA ALTURAS DE MACCHU PICCHU</b> .....	<b>65</b>
<b>Notas Generales acerca de la transcripción</b> .....	<b>66</b>
<b>Análisis General de la Obra</b> .....	<b>67</b>
<b>Análisis musical de las canciones</b> .....	<b>68</b>
Del Aire al Aire .....	69
La Poderosa Muerte.....	71
Amor Americano .....	99
Águila Sideral .....	119
Antigua América.....	130
Sube a Nacer conmigo Hermano .....	146
Final .....	163
<b>Elementos Generales presentes en la obra</b> .....	<b>168</b>

<b>FULL SCORE ALTURAS DE MACCHU PICCHU, LOS JAIVAS .....</b>	<b>174</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>312</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>316</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>318</b>

## **Introducción**

Dentro de la música popular el rock es considerado como uno de los hitos más importantes de la historia de la música del Siglo XX, y cuenta con un amplio historial de grandes exponentes e intérpretes a nivel mundial. Sin embargo, a pesar de todos los estudios que se han realizado acerca del rock, existe aún una gran carencia de integración de este tipo de música dentro de la investigación y estudios musicales a nivel de academia en Chile.

A pesar de que en varias universidades británicas y europeas esta carencia ya se ha superado con la aparición de cátedras universitarias dedicadas al estudio del trabajo musical de bandas emblemáticas de la historia del rock anglosajón<sup>1</sup>; en Latinoamérica, y en Chile, específicamente, esta falta de integración aún persiste.

Al elaborar un soporte escrito a través del trabajo de transcripción, es posible sumar la música popular y el rock a un enfoque de análisis desde la perspectiva de la academia. La transcripción es un material que le permite a esta música de tradición popular ser abordada desde el punto de vista de la música occidental.

En el caso específico del rock, éste tiene la ventaja de ser un estilo musical no excluyente, por lo que soporta muchos elementos provenientes de otras ramas musicales y aun así es capaz de conservar su condición de música rock. Esto le otorga a este estilo una riqueza adicional dentro de la potencial investigación académica, por lo que, al integrarlo dentro de la modalidad del soporte escrito a través de la transcripción, es posible otorgarle un enfoque más especializado y, por lo tanto, lograr un verdadero aporte y aprendizaje para el mundo de los estudios musicales académicos.

---

<sup>1</sup> The Beatles, Popular Music and Society; Masters Degree, University of Liverpool, England.

“Alturas de Macchu Picchu”, obra musical de la banda de rock chilena Los Jaivas, es considerada a nivel global como una obra elemental en la música chilena. Según la edición chilena de la revista Rolling Stone en su 121° Edición en Abril del 2008, “Alturas de Macchu Picchu” está considerado como el 2do mejor álbum dentro de la historia de la música chilena, sólo secundando a la obra de Violeta Parra; y dentro de este mismo ranking, es el primer disco de rock en encabezar esta categoría.

Si bien existe un reconocimiento histórico y popular acerca del valor de esta obra y de tantas otras obras de rock chileno, hasta el día de hoy no se ha contado con ningún tipo de soporte escrito que permita perpetuar el legado de estas obras y desarrollar un estudio más elaborado de las mismas. Por lo tanto, a través del trabajo de transcripción se abriría la posibilidad de sumar “Alturas de Macchu Picchu” y otras obras de estilo del rock a la perspectiva académica de los estudios musicales occidentales y podría generarse un documento certero que rectificaría la importancia de éstas dentro del desarrollo de la música nacional.

Existe una riqueza en los elementos que constituyen esta obra musical que pueden ser un gran aporte para el entendimiento serio de la música popular y la fusión de la música occidental con la música tradicional y autóctona en un ámbito investigativo. Una característica del rock es que posee elementos musicales comunes para otros estilos, y en la particularidad de “Alturas de Macchu Picchu”, el equilibrio entre lo occidental y lo latinoamericano logra un nivel de perfección digno de estudiarse de manera metódica y de servir de precedente para futuros estudios y propuestas musicales.

Más aún, es de suma relevancia comenzar un trabajo de perpetuación teniendo la oportunidad de recurrir a las fuentes directas. No olvidemos que desde la llegada del rock a Chile, hasta la actual fecha, la brecha temporal y generacional no es tan amplia como ocurriría con las obras de orden clásico, por ejemplo. Por eso es de carácter urgente abrir las puertas hacia nuevas investigaciones dentro del rock chileno, puesto que debe aprovecharse al máximo la ventaja de poder aún estar en contacto con las fuentes directas fidedignas como son los creadores de las obras y los integrantes de las bandas emblemáticas de la historia del rock chileno.

El Objetivo General de esta tesis es realizar la transcripción a full score de la obra “*Alturas de Macchu Picchu*” de la banda Los Jaivas, desarrollando un análisis general de la obra.

Específicamente se buscará:

- Analizar los elementos más relevantes o característicos del rock en general, y contrastarlo con la obra.
- Realizar un análisis general desde una perspectiva sintáctica, armónica, melódica y rítmica de la obra.
- Crear un registro bibliográfico de la obra Alturas de Macchu Picchu.
- Demostrar el aporte académico que puede generar el estudio analítico de una obra escrita de estilo rock.
- Generar un aporte para las futuras propuestas académicas e investigaciones musicales

Para desarrollar estos objetivos se va a realizar el trabajo desde diferentes puntos que permitan un desarrollo más certero de las temáticas.

Como punto uno se va a establecer el marco teórico, que consistirá en un panorama histórico global y nacional. El panorama histórico general incluirá los orígenes del rock, sus elementos y su desarrollo a grandes rasgos. Dentro del panorama histórico nacional, se abordará la llegada del rock a Chile, y el contexto histórico nacional en que se desarrolló la banda Los Jaivas. Seguido de esto se llevará a cabo una biografía de Los Jaivas con los hechos más relevantes que sirvieron como antecedente para lo que fue la composición de la obra "Alturas de Macchu Picchu", incluyendo elementos del desarrollo de su lenguaje musical característico y la importancia de la improvisación dentro de este proceso.

Como punto dos, se abordarán los antecedentes de la obra "Alturas de Macchu Picchu", consistente en el poema Alturas de Macchu Picchu, de Pablo Neruda; el proceso de composición de la obra musical durante la estadía de la banda en Les Glycines (Francia), y una entrevista con Claudio Parra, integrante y co-fundador de Los Jaivas.

Al presentar el poema de Pablo Neruda con todos sus cantos, se destacarán los versos que se seleccionaron para la composición de la obra, más una leve reseña del poema y la relación entre los versos y la estructura final de la obra. Luego, en el proceso de composición de Alturas de Macchu Picchu, se abordará los criterios compositivos, incluyendo los orígenes de la invitación a realizar dicha obra, el tratamiento del texto, el proceso creativo y de grabación hasta el resultado final de la obra.

Posteriormente, se realizará una entrevista a Claudio Parra, pianista, compositor y co-fundador de Los Jaivas. Este trabajo de investigación y entrevista va paralelamente complementado con la primera etapa de transcripción en el que se establecerán las primeras maquetas. Una vez terminadas todas las maquetas de la transcripción, se procederá a realizar una entrevista con uno de los co-fundadores de la banda, Claudio Parra; la cual se

llevará a cabo bajo los siguientes criterios de investigación: La poética de la obra, elementos históricos que influyeron en la realización, métodos de composición; y finalmente un calendario de trabajo de corrección de partituras.

Este paso es indispensable, puesto que uno de los desafíos de esta tesis recae en la poca existencia de apoyo bibliográfico especializado para realizar el trabajo de transcripción y análisis de esta obra en particular; por lo que el trabajo directo con uno de los compositores de la obra como fuente original es fundamental para que la transcripción y las notas de ejecución, así como los criterios en los que se basó la banda para la composición de la obra sean lo más fidedignos posibles.

Como punto tres, se llevará a cabo el trabajo de análisis musical de la transcripción. Éste análisis será de orden general, puesto que la información contenida en la obra es tan amplia que no da cabida para un análisis al nivel de una tesis de grado, y por otro lado, esta misma generalidad del análisis constituye un antecedente para los futuros estudios y propuestas. El análisis consistirá en dos fases: Análisis de la estructura general del disco, y el análisis de las canciones individualmente.

Para el trabajo de transcripción, en una primera etapa se realizará la audición detallada del disco así como el estudio de todo el material audiovisual disponible de la obra para poder llevar a cabo las primeras maquetas de transcripción. Luego se realizará la entrevista a Claudio Parra donde se abordarán temas como la poética de la obra, elementos históricos antecedentes, métodos y criterios de composición, y finalmente un calendario de trabajo de corrección de las maquetas de transcripción. Así mismo, este trabajo de corrección se complementará con pequeñas entrevistas y/o consultas con otros integrantes que formaron parte de la realización de la obra, como Eduardo Parra (tecladista, compositor y escritor de la banda Los Jaivas), Carlos Cabezas (integrante segunda generación de Los Jaivas, especializado en organología andina y latina); así como consultas a figuras académicas de la carrera en cuanto a los formatos de la transcripción, consultas del traslado de la organología andina presente en la obra a un lenguaje occidental, y la notación de los elementos concretos presentes. Paralelamente, el trabajo de transcripción irá acompañado de investigación bibliográfica para complementar la información de las fuentes directas.

Finalmente se procederá a establecer las conclusiones respectivas resultantes del trabajo de transcripción y análisis; se precisará la bibliografía ocupada en el trabajo de tesis; más la inclusión final de materiales anexos, como discografías, videografías, registros digitales del trabajo y entrevistas en formato audiovisual.

Esta tesis está orientada a músicos (intérpretes, compositores, y estudiantes), y en general, todas aquellas personas cuya actividad laboral y/o académica esté vinculada a la

práctica musical (esto es: Producción Musical, Sonido, Management, Booking, Periodismo especializado, Gestión Cultural, Docencia, Iluminación, Estudios de Grabación y Masterización, Legislación en el ámbito de la cultura, entre otros).

## **MARCO TEÓRICO**

## Panorama histórico global

- **Orígenes del Rock**

Hacia la década de 1940, en Estados Unidos había una fuerte tendencia entre 2 estilos musicales muy marcados: el Blues y el GossPELL (estilo relacionado directamente a la cultura negra).

Por un lado, el blues era más lento, y contaba con una armadura estructura que giraba en torno a 3 acordes de una tonalidad (Tónica, Sub dominante, y Dominante) en una secuencia de 12 compases.

El gossPELL, por otro lado contenía todo el ritmo de la música oriunda de la cultura africana. Era mucho más rápido y animado.

Entonces, a mediados de 1946 surge la fusión entre ambos ritmos, dando origen al “rythm and blues”, el cual, una vez que toma elementos del boggie-woogie, se convierte en lo que sería el primer indicio del rock and roll americano. Aun así, durante esta década, aún es considerada como música negra y no se toma en cuenta por la contraparte blanca hasta los años 51-52. Durante estos años algunos autores blancos traen elementos de la música country, surgiendo las primeras creaciones del Rock&Roll como tal. <sup>2</sup>

En 1954 Bill Halley and the Comets, quien es considerado como uno de los creadores del Rock&Roll lanza su hit “Rock around the clock” , el cual causa sensación a nivel mundial. A raíz de esto se generó una división entre los detractores que veían este nuevo tipo de música como un elemento que alentaba la degeneración de la juventud, y por otro lado, el público adolescente que había sido cautivado por este tipo de música y que buscaba en el rock&roll una propuesta más salvaje y transgresora que la música pop que dominaba las transmisiones radiales a nivel global en la época.

---

<sup>2</sup> Información basada en la clase magistral de “Historia del rock”, impartida por el cantautor Tito Escárate (ex vocalista de la banda “Muralla China”) el 14 de Mayo de 2009, como parte de la Escuela de Managers 2009; y del Taller de “Historia del rock Chileno” impartida por el historiador Fabio Salas; proyecto realizado por las Escuelas de Rock y auspiciado por el Consejo de la Cultura, Valparaíso, Octubre del 2009.

## Elementos del rock

Una de las teorías sobre el origen del concepto “Rock'n Roll” nace a principios de los 50's, cuando el disc jockey norteamericano Alan Freed, crea esta expresión para referirse a la música que transmitía en su programa, el cual consistía en Rhythm&Blues y Country; y estaba dirigido a un público multi-racial. Las palabras “Rock'n Roll” estaban presentes en muchas letras de música negra, y hacían alusión al baile que se generaba espontáneamente con esta música.

Esta expresión paulatinamente se fue masificando, y terminó por bautizar este nuevo estilo de música que había nacido de la fusión del Rhythm&Blues con la música Country. Más adelante en la década de los 60's el término “rock” surge como contracción de “rock and roll” para describir ciertos estilos de música popular que se estaba desarrollando alrededor de 1965 en E.E.U.U y Gran Bretaña.<sup>3</sup>

El Rock'n Roll se diferencia de otros estilos al poseer elementos característicos como su instrumentación, un fuerte beat, armonía basada en el blues, y estructura de “canción”.

- **Instrumentación:**

Los instrumentos característicos del rock'n roll son:

- Guitarra eléctrica
- Bajo eléctrico
- Batería
- Voz

En las primeras versiones del Rock&Roll, originalmente el piano o el saxofón eran los instrumentos principales, ya que aún se mantenía la influencia del blues y el jazz. Sin embargo, eventualmente este protagonismo lo adopta la guitarra eléctrica.

- **Blues**

Forma musical que surge en EEUU de los cantos de los esclavos de raza negra, en la región del Mississippi.

Se caracteriza por su escala, armonía y estructura. La escala del blues se desarrolla sobre la pentatónica menor, con alteración en su IV grado. Por otro lado la armonía se basa en los tres grados principales (tónica, dominante y subdominante) con acorde en séptima. Ambas, escala y armonía, se estructuran sobre un patrón repetitivo de 12 compases

---

<sup>3</sup> SADIE, Stanley; The new Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 21; Ed. GROVE, 2da Edición, AÑO 2001; PÁG 485

compuesto por estos tres acordes. Otro elemento muy importante fue la presencia de la expresividad vocal proveniente de los géneros afroamericanos como el gossell y spirituals, y por el desarrollo de letras con temáticas profundas y melancólicas, relacionadas con las luchas de las clases sociales, heredadas de las work songs, la opresión y la discriminación racial. La sonoridad de este origen afroamericano también se reflejó en la confrontación que ocurría entre una escala menor (pentatónica menor) con la armonía que era mayor (los tres grados principales con séptima).

“Para el blues, al ser creado mayoritariamente por músicos que tenían muy poca educación y de los cuales muy escasamente uno que otro podía leer música, la improvisación, musical y verbal, fue una parte esencial. Para facilitar la improvisación, una cantidad de patrones evolucionaron, del cual el más familiar es la secuencia de 12 compases del blues. (...) Esta estructura era sostenida por una progresión armónica, la cual consistía en 4 compases en la Tónica (de entre las cuales, 3 incluirían canto y la cuarta introduciría una séptima); dos compases en la Sub Dominante, seguida por dos compases más en la tónica, dos compases en la Dominante con séptima, y dos compases conclusivos en la Tónica y dominante”<sup>4</sup>

Cuando surge el Rock'n Roll de la fusión del blues con la música country, éste adopta la estructura de los 12 compases, la armonía y la escala del blues, pero con la sonoridad y el ritmo más vivaz de la música country.

El blues también fomentaba el desarrollo de la improvisación, un elemento fundamental que heredó también el rock. La improvisación fue tan fundamental en el desarrollo del rock a lo largo de la historia, que fue el elemento que permitió dar rienda suelta a la creatividad de los músicos, y esto contribuyó fervientemente a que el rock se convirtiera en un estilo altamente adaptable y evolutivo permitiendo su perduración hasta la época actual.

- **Beat**

El rock'n roll es un estilo que versa sobre la forma canción y generalmente compuesto en compases de 4/4 (ritmo binario).

El beat, según el Dictionary of Music and Musicians, “es el pulso básico presente en la música medible; esto es, la unidad temporal de una composición (...). La agrupación de beats fuertes y débiles en unidades más grandes constituyen el METRO; y se clasifican en Downbeat, Upbeat y Offbeat.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> SADIE, Stanley; The new Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.3; Ed. GROVE, 2da Edición, AÑO 2001; PÁG 730

<sup>5</sup> SADIE, Stanley; The new Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 3; Ed. GROVE, 2da Edición, AÑO 2001; Pág. 20

El beat es lo que le otorga a la música su patrón rítmico regular. Se agrupan en medidas de tiempos, y las notas y demás elementos musicales se corresponden a cierto número de beats.

En lo que a Rock'n Roll respecta, el beat es esencialmente el ritmo del blues acentuado en los tiempos débiles de un compás de 4/4. Este acento principalmente se lo daría la caja de la batería. La caja acentuará los tiempos 2 y 4 del compás, mientras que el bombo marcará los tiempos 1 y 3. En base a estos acentos se originarán los primeros patrones rítmicos de batería utilizados en el rock'n roll.

## **Panorama Histórico global**

A mediados de los 50's Bill Halley and the Comets había dado inicio a toda la cultura del rock'n'roll con su hit "Rock around the Clock". A partir de aquí, una serie de bandas y músicos desarrollaría este género que tendría mucha popularidad en el público juvenil.

Durante la primera mitad de los 50's, Estados Unidos se corona como el país fundador movimiento del rock'n roll, en donde bandas y músicos como Chuck Berry, Bill Halley, Bo Didley, Buddy Holly y Little Richard destacan caracterizandose aún por la alta influencia de música negra y elementos del blues. Estas bandas fueron un pilar fundamental como influencia para el futuro movimiento del rock en Gran Bretaña.

Apareció también la figura de Elvis Presley, con el cual el rock pasó de ser un movimiento underground de música aún marginal (por su procedencia racial) a un movimiento altamente masificado entre el público juvenil a nivel mundial, llegando Presley a ser catalogado como el "Rey del Rock'n Roll".

Sin embargo la verdadera explosión del Rockn'Roll no llegó hasta los 60's.

A partir de 1959 se produce un notable decaimiento del movimiento del rock'n roll en Estados Unidos. Muchos de los grandes exponentes fallecen o desaparecen de la escena durante estos años.

"Mientras, Estados Unidos estaba inmerso en baladas y bellas melodias -su héroe Elvis enlistado en el ejército. Dejando al olvido a sus estrellas del rock and roll, quienes golpeados por escándalos y conflictos legales no dejaban muchas esperanzas para el rock en ese país."<sup>6</sup>

Por su parte, Europa vivía un proceso distinto. Los conflictos raciales de Estados Unidos que relegaba a un movimiento marginal al rock and roll, no existía en Europa; por lo que había una recepción más natural por parte del público blanco ante este tipo de música. Esto hizo que jóvenes en toda Europa, principalmente en Gran Bretaña, adoptara el Blues Americano y el Rock and Roll, y lo asimilara a sus propias vivencias; lo que generó un sonido totalmente nuevo. A esto se sumó una creciente sensación de disconformismo por parte de la población juvenil en respuesta a asuntos socio-políticos y ante las generaciones más conservadoras que veían con mirada crítica esta nueva rebelión juvenil. Fue así que surgió alrededor de 1965 la "Invasión Británica": Un auge de bandas de rock de origen inglés, que habían tomado las formas musicales del Blues y el rock and roll, y las habían desarrollado de tal manera que generaron un sonido propio y característico.

---

<sup>6</sup> BARRUETO Pablo, HERNÁNDEZ, Paul; TORRES, Gonzalo. "Elementos constitutivos del rock y sus derivados (décadas 60' 70')", Valparaíso, 2000, pág. 26

De este nuevo movimiento, una de las agrupaciones más importantes es The Beatles, que llegan a transformarse en un elemento indispensable dentro de la evolución del rock como lo conocemos hoy en día. Otras bandas emblemáticas que surgieron en esta época fueron the Yardbirds, The Who, Rolling Stones, The Kinks entre otros.

Fue en esta época que definitivamente se abandona la nomenclatura del "rock and roll" para bautizar este estilo musical como netamente "Rock". La característica principal del rock en esta época, fue la liberación musical, las letras provocativas, la integración y reinterpretación del blues afroamericano pero con elementos de la música blanca británica.

Estas bandas británicas literalmente invadieron Estados Unidos y el resto del mundo. Al haber poca presencia de artistas americanos relevantes en el ambiente del rock, las casas discográficas buscaban ávidamente nuevos ídolos, y los encontraron en el creciente movimiento del rock británico. A esto se sumó la masificación de la tecnología de fácil acceso a las casas del ciudadano común, lo que ayudó a la rápida expansión de esta música a nivel global.

En respuesta al auge de bandas británicas que se tomaban el mercado musical, paulatinamente comienzan a surgir bandas estadounidenses tomando las enseñanzas del rock británico surgiendo bandas y artistas como The Byrds, Bob Dylan (quien toma elementos del folk, el blues, y añade letras de connotación social), The Beach Boys, entre otros. Sin embargo, la respuesta Americana cobra su real peso cuando a partir de 1966 en respuesta ante un considerable número de conflictos socio-políticos, surge el movimiento hippie como movimiento contracultural, pacifista y libertario.

## Década de los 60's.

La década de los 60's es considerada como una época de muchos movimientos sociales revolucionarios y subversivos, así como una época de alta tensión bélica en cuanto a conflictos internacionales, y el preámbulo de varias crisis económicas que explotaron en revoluciones sociales juveniles.

En esta época, muchos gobiernos se tornaron al socialismo o comunismo o al capitalismo, lo que desencadena tensiones políticas entre la sociedad occidental liderada por Estados Unidos y aliados, y La Unión Soviética, quien a su vez ayudó a promover y auspiciar muchas revoluciones comunistas en Latinoamérica.

La prosperidad económica estaba llegando a su fin a pesar de los esfuerzos de las sociedades occidentales por mantener el *status quo*, que a su vez genera amplias diferencias sociales agravadas por los crecientes signos de recesión y porcentaje de desempleo. Todo esto más la nueva mentalidad provocada por los cambios culturales de la época provoca que en 1968 explote en el mundo un movimiento social liderado por los jóvenes, teniendo su inicio en Francia con el alzamiento estudiantil de Mayo del 68, y esparciéndose por todo el mundo. Esto generó por primera vez la emergencia de los jóvenes como actores políticos relevantes.

Como extensión del conflicto de la guerra Fría, se desencadena la Guerra de Vietnam entre Estados Unidos y el Frente Libertario (Vietkong); conflicto que genera una fuerte reacción por parte de los jóvenes y se transforma en uno de los principales factores del nacimiento del Movimiento Hippie.

El hipismo surge a partir de las bases del movimiento beatnik fundado en el 50 por los escritores Jack Kerouac, Neal Cassady, William Burroughs y Allen Ginsberg, entre otros; quienes serían una importante influencia tanto en temas de liberación sexual, racial y feminista, así como influencias a nivel creativo para figuras como Bob Dylan, Tom Waits, Jim Morrison, Janis Joplin y Patti Smith.

La Respuesta Americana a la invasión británica adquiere su real peso con el nacimiento del hipismo, con la aparición de bandas como The Doors, y por otro lado, con la aparición de la Psicodelia en San Francisco, que terminó por dar la identidad final al rock americano dando origen al "Rock Psicodélico" con bandas fundadoras como The Grateful Dead, Jefferson Airplane, The Jmmy Hendrix Experience y Pink Floyd.

En la Universidad de Harvard, Timothy Leary, tras varios experimentos con drogas alucinógenas, da origen al LSD, y éste , durante 1966 rápidamente se masifica y populariza debido a las alteraciones sensoriales que ésta provoca, y rápidamente da origen a la Psicodelia, que termina por transformarse en un elemento característico del movimiento hippie. Otros rasgos característicos del hipismo eran el nomadismo adoptado por los jóvenes de este movimiento, la vida en comunidad, el uso de pelo largo y barba como contra

respuesta a la estética conservadora, el rescate de las artesanías, el uso de vestimentas y vehículos de colores vivos alusivos a los efectos sensoriales del LSD, el uso de jeans como símbolo de apoyo e identificación y solidaridad con la clase obrera.

La relevancia del movimiento Hippie en la música radica en la nueva actitud integradora y consideración de otras culturas lejanas como la oriental, el hinduismo, el budismo y las culturas originarias (lo que en Latinoamérica se traduce en una nueva visión hacia el patrimonio de la música de los pueblos originarios y el rescate de ésta). Esto permitió la inclusión de nuevos elementos musicales multiculturales que luego, en la década de los 70's aportarían al real desarrollo musical y la experimentación. Esto, en la historia del rock chileno, es un elemento clave a la hora de abarcar el origen de bandas como lo Jaivas, Congreso, Inti Illimani, y otros, ya que esta nueva apertura musical que adquirió el rock permitió la integración de los elementos latinoamericanos y de las culturas autóctonas, que daría origen al sonido característico e identitario de estos exponentes.

Y más importante aún, en esta época, con esta nueva mentalidad, por primera vez se pudo considerar al rock como un estilo versátil capaz de contener y sostener en sí mismo una infinidad de otros estilos y elementos musicales de distinta procedencia sin perder su condición de rock; lo cual le otorgó un valor fundamental como elemento catalizador de las revoluciones sociales de esta década, ya que alcanzó un nivel tan universal que podía adaptarse a la condición social, política y económica de cualquier lugar en el mundo, como ocurrió en Chile.

El clímax del movimiento hippie se vivió en la celebración del Festival de Woodstock en el verano de 1969. En éste, por 3 días se presentarían músicos y bandas del movimiento folk y rock de todo el mundo, convirtiéndose este evento en un ícono dentro de la historia del rock y del movimiento hippie por la paz.

Tras esto, el movimiento paulatinamente fue desapareciendo hasta transformarse simplemente en una moda y volviendo a su origen underground; dando paso en los 70's al desarrollo del rock y al nacimiento paulatino del hard rock, el rock progresivo, y el heavy metal.

## Década de los 70's.

La década de los 70's se destaca por la eventual caída de los gobiernos de orden socialista y comunista, el alcance del equilibrio económico en países desarrollados como EE.UU y Europa, la seguidilla de conflictos y golpes militares en Latinoamérica y el conflicto árabe-israelí.

En cuanto al rock, esta década es de experimentación y avances tecnológicos en cuanto a grabación, sonido, producción y nacimiento de nuevos instrumentos como sintetizadores, minimoog, y otras técnicas innovativas de grabación. El rock en esta época desarrolla elementos más refinados y surge por un lado, el rock progresivo, un estilo altamente complejo y de origen más académico; con bandas destacadas como King Krimson, Rush, Magma, Frank Zappa y The Mahavishnu Orchestra, Yes y Jethro Tull entre otros. El rock progresivo se caracterizó también por adoptar elementos nacionales tradicionales de cada región, teniendo su mayor desarrollo en países de Europa como Francia, Alemania e Inglaterra, entre otros.

- **Rock Progresivo.**

Según el "Dictionary of music and musicians" el rock progresivo tuvo uno de sus primeros indicios en 1967 con la aparición de la exploración de los Beatles con el single "Strawberry Fields Forever". Paulatinamente esta rama del rock fue divorciándose de las bases americanas y adoptó como su principal lugar de desarrollo las regiones de Reino Unido y Europa. Fue predicado como la búsqueda y alcance de una madurez musical, una ideología de libre expresión y una complementaria lucha por la legitimación de la apropiación de referentes clásicos dentro de la música rock. Sus características principales incluían el escape del formato de los singles populares de 3 minutos pensados para las transmisiones radiales contrarrestando esto con composiciones extensas, con ejemplos como "Stairway to Heaven" de Led Zeppelin o "Thick as a Brick" de Jethro Tull; referencias y alusiones al arte musical como en "Pictures at an Exhibition" de Emerson, Lake and Palmer, o en "Bohemian Rhapsody" de Queen; y la integración de técnicas del free jazz como las utilizadas en "21<sup>st</sup>. Century Schizoid Man" King Krimson. Las letras generalmente abarcaban temáticas de calidad casi místicas y reflexivas como en "Awaken" de Yes, y también presentaban en muchas ocasiones narrativas de temática fantástica o épica. Debido a esto mismo, y como influencia también de los elementos clásicos, proliferaron las composiciones extensas divididas en movimientos, los discos conceptuales, acompañados de sonidos experimentales, una proliferación del uso de sintetizadores y el inminente virtuosismo de los músicos, que tenían más espacio para la improvisación en este tipo de composiciones más extensas. Todo esto además se complementó con la adopción de elementos nacionales y originarios de cada zona del mundo en donde se dio este estilo.

Estos acercamientos experimentales fueron reforzados por la creciente sofisticación tecnológica de los estudios de grabación, además de un cambio de enfoque de mercado general de la clase obrera, y con interés en el baile, a un público más académico y más dispuesto a escuchar; además de un paulatino boom económico, lo que le dio el espacio a los sellos grandes para invertir en los artistas y relajar un poco el apego y la presión por el producto y el marketing.

Si bien, el rock progresivo en sus inicios se desarrolló mayoritariamente en la región de Reino Unido, gracias a la proliferación de los medios, este estilo también llegó a otras zonas del mundo como los demás países del territorio Europeo (Alemania, Francia, Países Bajos, entre otros), así como en América, a Canadá , y el resto de latinoamérica. En Estados Unidos, si bien algunas bandas siguieron esta línea , a nivel general no hubo muchos exponentes de este estilo, y el rock americano tomó otro rumbo, paulatinamente evolucionando en el hard rock.

- **Últimos años de los 70's**

Por otro lado, bandas como Led Zeppelin, Deep Purple, The Runaways y especialmente Black Sabbath con su disco "Paranoid" fundan los cimientos para el Heavy Metal. Surge también el funk como otra rama procedente de la música afroamericana, que eventualmente evolucionaría en otras ramas en los 80's como el hip hop.

Paralelamente, en contra respuesta a la excesiva pulcritud y virtuosismo del rock progresivo, nace el Punk en reino unido, como movimiento de jóvenes procedentes de los estratos sociales más bajos de Gran Bretaña. Los jóvenes paulatinamente acompañarían este movimiento con bases argumentales como la anarquía, una visión más radical del feminismo y un profundo sentimiento en contra el sistema de monarquía aún imperante en el país. Este movimiento también se masificaría hacia el resto del mundo, destacándose bandas como The Ramones, de EEUU, quienes sirvieron de influencia para el surgimiento de los Sex Pistols en Gran Bretaña.

A fines de los 70's existía ya una amplia variedad de estilos musicales y sub géneros que gracias a la proliferación de la tecnología asequible para el ciudadano común, se esparcieron rápidamente por el mundo, así como la invención de nuevos soportes de registro sonoro que facilitaron la alta distribución de la música y mayor cantidad de canciones por cada álbum.

Relativamente, en los países del primer mundo, esta fue una época de equilibrio económico y de vuelta a los gobiernos más conservadores lo que generó un estado de transición de los países más desarrollados que se recuperaban a partir del 75 de las crisis

totalitarias pasadas, como por ejemplo España; sin embargo esto contrasta radicalmente con la realidad de los países del tercer mundo que en esta época sufren una alta cantidad de conflictos internos que finalmente dan paso a una ola golpes de estados y establecimientos de regímenes totalitarios que perduraron hasta los inicios de los 90's como es el caso de las múltiples dictaduras a lo largo de Sudamérica a partir de 1970, y la caída del Shah en Irán en 1979.

## Panorama Histórico Nacional

- **El Rock en Chile**

La llegada del rock a Chile, está ligada al hit “Rock around the clock” y el estreno de la película Estadounidense “Semilla de maldad” en los cines del país.

En 1955 “Semilla de Maldad”, película americana acerca de la realidad de una escuela pública, se estrena en E.E.U.U, y luego es distribuida al resto del mundo. Lo particular de esta película es que contenía en su introducción, la canción completa “Rock around de Clock” de Bill Halley and the Comets. Esto se debió a que el hijo del director coleccionaba discos de rock&roll , entre los cuales se encontraba esta canción, la cual fue escuchada por Glen Ford, quien sugirió después que estuviera presente como banda sonora para los créditos del inicio de la película.

Así, el estreno de esta película ayudó a difundir el rock&roll por todos los países del mundo incluyendo Chile, puesto que los sellos discográficos en aquél entonces no eran muchos, y la distribución de música a nivel mundial era bastante difícil. Por lo mismo, el público nacional no tuvo idea de lo que era el rock&roll hasta que vio esta película; y el efecto que ésta causó fue tal, que según testimonios, el público de las salas de cine se levantaba a bailar cada vez que escuchaban esta canción en los créditos de la película. El impacto de la canción fue tal, que logró mantener la película vigente en cartelera por un par de años.

Las personas que asistían a las funciones lo hacían con el sólo propósito de escuchar una y otra vez la canción, ya que no existía ningún disco de rock and roll en el país, y los músicos particularmente asistían para aprender de oído este nuevo estilo.

Esto genera la inclusión de este ritmo como nuevo repertorioailable ante la gran demanda del público. Así surge la primera gran oleada de bandas en Chile y para los años 56-57 ya habían bandas de rock&roll en todo Chile.

Por otro lado, en Chile, Violeta Parra ya se había encargado de universalizar el folklore nacional y ya había nacido la Nueva Canción Chilena.

Cada vez se hicieron más crecientes las llamadas “peñas” en las cuales abundaba este tipo de música, y muchas de las primeras bandas se vieron muy influenciadas, tanto en el trabajo de Violeta Parra como de artistas similares.

- **Década del 60**

Como respuesta del gobierno conservador, hubo en Chile un fomento de la música más familiar y recatado personificado en la Nueva Ola, que imitaba la balada italiana, y el concepto del “pretty face” inspirado en Elvis Presley.

Sin embargo se va gestando en Chile otro estilo musical influenciado altamente por la psicodelia que había nacido en Estados Unidos y también la música nacida en la Invasión Inglesa.

El impacto que causan bandas como los Beatles y The Rolling Stones en Chile es tan grande que muchas bandas comienzan a imitar y tocar covers de estos grupos. Así mismo, las bandas nuevamente empiezan a cantar en inglés a modo de contra respuesta a la Nueva Ola y la frivolidad de contenido de las letras.

Poco a poco las bandas fueron cambiando el inglés por el español, y surgen canciones como “Ayer mataron a mi hermano” de los Mac’s, considerada como la primera canción de rock psicodélico en la historia del rock chileno.

- **Hippismo en Chile: La fusión del rock con las raíces latinas**

La llegada del hipismo a Chile trajo consigo toda una nueva concepción de la vida y el arte, y una nueva mirada a culturas exóticas como el hinduismo y el budismo.

Bajo esta misma visión integradora, nació en Chile la fusión latinoamericana, género que fusionó los ritmos latinoamericanos y la música rock.

Paralelamente había un auge de la Nueva Canción Chilena, destacándose siempre Violeta Parra, y Víctor Jara, entre otros.

Por lo tanto, entre los años 65 (haciendo énfasis en Verano del 69 en el cual se celebra en estados Unidos el festival de Woodstock, el cual dura 3 días de rock continuado) y el 73 hay un gran auge de bandas que ahora tienen creaciones propias, que se preocupan más de la perfección interpretativa de los instrumentos, y que constantemente está recibiendo influencias externas de los movimientos culturales y musicales extranjeros entremezclados con las influencias autóctonas, generando una nueva identidad nacional.

“Este es un período de experimentación y aparición de tendencias de vanguardia en la música de concierto y popular, las que vuelven a desarrollar vínculos entre sí. Nuevas propuestas musicales y nuevos perfiles artísticos hacen que el discurso sobre música se renueve constantemente, como parte de una escena musical siempre cambiante e innovadora.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “En busca de la música chilena”, José Miguel Varas, Juan Pablo Gonzáles, Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2005, pág. 258

- **Década de los 70's : Rock y Nueva Canción**

“La llegada del gobierno de la Unidad Popular coincidió con un cambio de aire entre parte del rock chileno. Hay un recuerdo general de un clima de libertad sin precedentes a comienzos de los años 70, más proclive a la búsqueda de gente como los Blops y Los Jaivas en la raíz americana que a una música rock tildada de imperialista y extranjerizante, y en ese clima surgió una serie de grupos entregados a la intuición silvestre de la conciencia o la naturaleza”<sup>8</sup>

Había una división entre los músicos que habían integrado los elementos de las raíces folklóricas a su música, y aquellos que optaban por un estilo más extranjerista. Esto se debe en parte a la influencia que tenía el gobierno de la Unidad Popular con la visión americanista que cubría el país, por lo cual los medios, de una manera u otra empezaron a enfatizar más en una rama del rock que en la otra.

El surgimiento de la Nueva Canción Chilena, en la cual mayoritariamente se destacó Víctor Jara, entre otros, gozaba de un aspecto militante con la cual algunas bandas coincidían, y otras no tanto, aunque sí compartían varios valores de la izquierda

- **El Golpe Militar y Llegada de la Dictadura**

“Al contrario de lo que podría esperarse, durante los años del régimen militar se produce un aumento considerable del discurso sobre música. Los medios proclives al régimen encuentran en la música clásica un arte sin conflictos, que trasciende los problemas de este mundo. Además la defensa y promoción de la música chilena constituye una forma de promover el nacionalismo impulsado por el gobierno militar. De este modo, compositores, intérpretes y directores prestigiosos que hablen de ópera, música clásica y música nacional, serán difundidos sin mayor dificultad por los medios oficiales [...]

Por su parte, los medios contrarios al régimen, encuentran en las corrientes contemporáneas y de vanguardia, también presentes en la música popular desde los años sesenta, un arte de oposición y ruptura con el estado de las cosas, y en los músicos chilenos, muchos de ellos en el exilio, un cúmulo de voces disidentes.”<sup>9</sup>

El 11 de Septiembre de 1973 las Fuerzas Armadas toman control del gobierno, y se produce el Golpe de Estado, junto con el bombardeo de la Casa de la Monda y la posterior muerte de

---

<sup>8</sup> PONCE, D., 2008, Pág. 25

<sup>9</sup> Varas J.M, Gonzáles, J.P, En busca de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora, (2005) Chile. Ed. Publicaciones del Bicentenario, Pág. 304

Salvador Allende. El General Augusto Pinochet toma cargo del país, y así se daría comienzo a una dictadura militar que duraría hasta 1990 con el triunfo del “NO”.

“La mano dura de una represión inclemente golpeó de inmediato después del golpe. Se cerró el Congreso. Los partidos de la UP fueron prohibidos; otros, declarados “en receso” (hasta 1977 cuando también fueron prohibidos). Se impuso un estricto toque de queda nocturno que duró varios años. Los periódicos y las revistas de izquierda desaparecieron de los quioscos. La administración pública fue purgada concienzudamente. En la etapa inicial del régimen, prácticamente todas las instituciones nacionales importantes (incluida la Federación de fútbol) quedaron en manos de oficiales militares o navales (...). Uniformados “rectores designados” fueron puestos a la cabeza de las universidades (también purgadas con minuciosidad). De la noche a la mañana, la atmósfera en Chile se vio transformada.”<sup>10</sup>

Una de las mayores consecuencias de la dictadura fue el estancamiento cultural y la persecución de aquellos simpatizantes con cualquier ideología que pudiera parecer una amenaza al régimen. El máximo ejemplo de ello fue la tortura y posterior muerte de Víctor Jara a manos de militares en el campo de concentración instalado en el Estadio Nacional. Otra consecuencia de la dictadura militar, fue el masivo exilio de chilenos hacia el extranjero, que en su mayoría habían buscado asilo político en las embajadas al momento del golpe.

El movimiento musical rock en esta época se vio totalmente paralizado durante la primera mitad de los 70's debido a la fuerte represión. Paulatinamente algunos grupos se las ingeniaron para mantenerse en el mundo underground, recurriendo al recurso de las letras en inglés y los covers para protegerse de la censura y la persecución ante letras subversivas; otras bandas debieron radicarse en el extranjero, y otras debieron adaptar totalmente su música y sus temáticas para no generar mayor conflicto.

La difusión de música extranjera también se vio altamente restringida, por lo que muchas de las bandas extranjeras características de esta década no llegaron a sonar en Chile hasta entrados los 80's.

Sin embargo, la música chilena, y la música latinoamericana en general, se expandió hacia otras regiones del planeta, principalmente Europa, debido al alto porcentaje de ciudadanos exiliados que debieron emigrar a tierras extranjeras tras la ola de dictaduras que acaecían en el continente sud y centroamericano durante la década de los 70's. El desarrollo artístico de los exponentes latinoamericanos que se establecieron en el extranjero en muchos casos se vería influenciado por las corrientes artísticas locales de cada región, lo cual se evidenció en obras posteriores.

---

<sup>10</sup> Op Cit, pág 307

## LOS JAIVAS

En Chile, a mediados de los 50's en Viña del Mar, los Hermanos Parra: Claudio, Gabriel y Eduardo formaban una amistad escolar con quienes aparte de ser sus hermanos de vida serían también sus futuros compañeros de banda: Eduardo "Gato" Alquinta y Mario Mutis.

En 1963, los tres hermanos Parra más Gato y Mario forman una banda llamada "Los High Bass" (haciendo aseveración a la diferencia de estaturas entre ellos y a parte, haciendo alusión a los componentes de sus amplificadores "high" y "bass"). Tocaron música tropical orientada a animar fiestas en variados locales, discotecas y "boites" de Viña, Valparaíso y Santiago. Esto ocurrió en el auge de la "Nueva Ola", estilo masificado en Chile por los medios más conservadores, pero igualmente influenciada por los elementos del rock and roll, twist y baladas.

Por otro lado, surgía un movimiento de *neo folklore* en el país con instrumentación simple e influencias jazzísticas, estimuladas por la industria discográfica nacional para darle a este género una preocupación igualitaria. Varios años después de eso, la Nueva Canción Chilena, con elementos folklóricos combinados con temáticas sociales en la región de los Andes, surgiría como otra influencia que originó un tipo diferente de música folk. Otro de los primeros grupos a parte de los Jaivas fueron "Los Masters", quienes posteriormente darían origen a la banda "Congreso".

Otra alza de popularidad fue estimulada por el interés por los Beatles.

Los Jaivas querían seguir su propia dirección y espíritu, adaptando todo tipo de influencias para transformarlas a su propio modo. También, la reforma universitaria del '68 hizo que todo el mundo tomara mucha más conciencia de lo que estaba aconteciendo alrededor, incluso artística y musicalmente, lo cual abrió las puertas a exploraciones musicales mucho más amplias.

Había una división notoria entre los músicos que habían integrado la fusión latinoamericana a su música, y aquellos que optaban por un estilo más extranjerista y dadas las influencias socio políticas de la época, mediáticamente se le dio más énfasis a un estilo por sobre los otros en la búsqueda de una nueva identidad nacional, pero en desmedro de las expresiones más independientes.

A finales del '69 Eduardo Parra quería ocupar el jazz en forma de improvisación, pero al no contar con los instrumentos adecuados, continuaron adaptando otros elementos (como la música caribeña que habían aprendido de entre sus pares tocando en las boites con otros grupos tropicales), así como algunos sonidos de rock provenientes de la oleada de los Beatles; muy pronto convirtiéndose en una banda catalogada por el medio como progresiva con un sonido único que con los años les otorgó su sello característico.

“Entre 1969 y 1971, la banda utilizó las improvisaciones sobre el escenario como su forma de expresión musical, algo que nadie más hacía. El mundo además estaba cambiando. Y tanto Claudio como Mario coinciden en que Valparaíso era un universo aparte y tuvo un desarrollo cultural distinto al de Santiago.”<sup>11</sup>

La banda se encontraba profundamente envuelta en raíces andinas, pero también con la mente “suficientemente abierta” para incorporar también los estándares musicales que circulaban en todo el mundo con la ayuda de elementos occidentales; lo que se tradujo en la utilización de instrumentos electrónicos típicos del rock occidental norteamericano, junto con instrumentos folklóricos típicos de Latinoamérica. Esto más el nuevo trabajo de improvisación que adquiriría la banda, iría dando forma al particular lenguaje musical de los Jaivas, y en su primera fase, el concepto que marcaría el rumbo de la banda sería la búsqueda de una identidad a través de la experimentación con los sonidos.

Con esta nueva forma de ver la música, Los Jaivas paulatinamente fueron cambiando tanto el aspecto físico como las puestas en escena; las cuales fueron muy acordes con el contexto global en el que se encontraba el mundo juvenil en aquella época. De ser una banda que regularmente se presentaba con ropas formales en eventos y locales de música tropical; habían pasado a adoptar una apariencia mucho más libre, de vestimentas artesanales, barbas y cabellos largos; y que presentaban largos conciertos de improvisación en vivo, en los cuales entraban en una cierta “catarsis” y en donde todo se estaba permitido, desde cambiar de instrumentos, hasta intervenir estos mismos y utilizar elementos no convencionales para hacer música (como herramientas, utensilios, etc). Es por esto que no después de mucho tiempo, se situó a la banda dentro de un nuevo estilo musical que estaba en boca de todos, y que se hacía llamar “música de vanguardia”.

Una de las presentaciones más emblemáticas y controversiales de la banda, fue su participación en el “Festival de Música de Vanguardia”, en el cual, entablan amistad con la banda “Los Blops” al compartir las mismas afinidades en la búsqueda de nuevos sonidos fuera del cánón en boga que se llevaba en la época.

“...entre la ingenuidad sonsa y precaria de la moribunda Nueva Ola y el discurso contingente de la Nueva Canción Chilena, a floraba un puñado de grupos que fueron aglutinados bajo el rótulo de Música de Vanguardia.”<sup>12</sup>

En 1970 ocurrirían 3 conciertos más que marcarían definitivamente el futuro de la banda: “América, no invoco tu nombre en vano” (organizado por Víctor Jara); el festival de

---

<sup>11</sup> CORNEJO, Juan Ignacio. “45 años de Los Jaivas: Orgullo Nacional”, En: Revista Rockaxis, no. 70; Agosto 2008, Pág. 40.

<sup>12</sup> STOCK, Freddy. Los caminos que se abren: La vida mágica de Los Jaivas; de. Grijalbo, 2002, Pág. 71

Piedra Roja (versión Chilena del mítico “Woodstock”) y, el más importante, en la Sala de La Reforma, de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Fue para este concierto que la banda decide cambiar definitivamente su nombre “The High Bass” a “Pan Negro”, en función de ser consecuentes con la postura de ser una banda que intentaba rescatar la identidad propia y que renegaba de aquellas bandas que se esforzaban por seguir estándares extranjeros. Este en concierto en particular, fue recordado como uno de los más sólidos de la banda hasta ese momento, así como también por el hecho de haber entablado amistad con Alejandro Parra, quien se convertiría en uno más de la banda como Manager e iluminador.

Con el pasar del tiempo , Los Jaivas irían cayendo en la cuenta de que, en varias de sus sesiones de improvisación, habrían elementos que se repetían; lo que de a poco hizo notar que había cierta tendencia también hacia la canción (como descubrirían más adelante al escuchar el recién grabado disco “El Volantín”).

“De tanto improvisar, había cosas que empezaban a repetirse, que eran recurrentes. Poco a poco íbamos desarrollando el lenguaje. Incorporamos dos tumbadoras también. Y como veníamos de un pasado de mucha música tropical, fácilmente llegábamos a una propuesta media selvática.”<sup>13</sup>

Este nuevo sonido fue lo que le dió un sello único a Los Jaivas en ese momento; pero, por otro lado, fue causante de que se les comparara con otros proyectos musicales extranjeros (principalmente “Santana”)<sup>14</sup> , hecho que los motiva a buscar una nueva línea musical.

El interés de Eduardo Parra por la poesía también sería una de las influencias del grupo dentro del proceso creativo. El grupo, recientemente rebautizado, publicaría “El Volantín” de manera privada. La música en este álbum fue completamente realizado en base a improvisaciones, en una única sesión de grabación que duraría toda una noche.

Tras 20 horas de trabajo y grabación, solo 40 minutos fueron usados para la publicación. Solo se imprimieron 500 copias. El álbum en sí no se hizo muy conocido porque tampoco encajaba con el repertorio habitual transmitido por las radios. Las bandas típicas de esa época solían explorar los estilos electro acústicos, y estaban influenciados por “Cream”, “Jimmy Hendrix” o “Led Zeppelin”. Si bien la tendencia de la época se enfocaba en el protagonismo y virtuosismo de la guitarra eléctrica, la banda enfocaba su música hacia otra mirada más integradora y equilibrada de los instrumentos para un fin común que era la obra musical, en la cual la guitarra era sólo un elemento más que formaba parte del todo, y en donde el piano era el instrumento guía y sostenedor, que liberaba de este cargo al resto de los instrumentos y les permitía la experimentación de timbres y contrapunto.

“Viendo las fechas, más de alguno se confundirá y pensará que Los Jaivas arrancaron

---

<sup>13</sup> CORNEJO, Juan Ignacio, Op. Cit. 40

<sup>14</sup> Ibíd

de Chile después del golpe militar del 73. Pero no fue así. La partida a Argentina había sido planificada antes para buscar nuevos horizontes donde hacer crecer su música. Además, el medio no los trataba muy bien en Chile, así que nadie se opuso a cruzar la cordillera.”

Para cuando se produjo el Golpe de Estado en Chile, Los Jaivas ya contaban con grabaciones de canciones emblemáticas como “Todos Juntos” “El Indio” y “Mira niñita”; pero a pesar de que el disco “La Ventana” (en donde se editó la mayoría de estas canciones) había aumentado la fama y solidificado la posición de la banda en el país, no recibían frutos del esfuerzo de su trabajo. Los medios no los trataban bien, y esto sumado a una sociedad altamente conservadora, más la notoria polarización política, generó un ambiente altamente desfavorable para la agrupación. Es por esto que deciden radicarse en Argentina para buscar nuevos rumbos y nuevas oportunidades.

Al llegar a Argentina, en un principio su música no tuvo buena recepción, ya que ahí el rock y el folklore eran ámbitos independientes el uno del otro. Sin embargo, con el pasar del tiempo, y cuando la banda ya se aprestaba a zarpar rumbo a Europa, “ya los dos mundos convivían pacíficamente. Eso es parte del legado que dejamos” , según afirma Mario Mutis en una entrevista realizada por la revista Rockaxis.<sup>15</sup>

En Argentina se instalan en Zárate, y en los siguientes años surgirían los discos “Los Jaivas” (también conocido como “El Indio”), en 1975, y “Canción del Sur” en 1977.

También se integran a la banda los músicos Alberto Ledo y Pájaro Canzani; así como Mario Mutis tiene que volver a Chile por motivos familiares. Después de estar 4 años establecidos en Zárate, Los Jaivas se mudan a Buenos Aires, en donde terminan de producir el disco Canción del Sur. La mayoría de las canciones que componen para ambas tienen un aire muy optimista acerca del entorno que los rodea así como su nostalgia por un país dejado en medio de un conflicto grande como era la dictadura. Con estas dos obras la banda logró consolidar definitivamente el estilo particular y definitivo de Los Jaivas.

En 1976 Argentina sufre su propio golpe militar, y un mes después, la banda sufre la la detención errónea de uno de sus integrantes por alcance de nombres: Eduardo Parra. La detención de Eduardo generó un profundo impacto en el resto de los integrantes, del cual surgieron “Milonga Carcelaria” y “Tus Horas” (que se editarían en el disco “Arrebol” del año 2000, y en “Canción del Sur” respectivamente) a modo de canalizar de manera optimista y positiva por lo que pasaba la banda.

Tras la liberación de Eduardo Parra, la banda decide posponer el sueño de recorrer América debido a la tensión que se vivía a nivel continental; así que deciden definitivamente radicarse en Europa en Marzo de 1977.

---

<sup>15</sup> CORNEJO, Juan Ignacio. “45 años de Los Jaivas: Orgullo Nacional”, En: Revista Rockaxis, no. 70; Agosto 2008, Pág. 44.

Gracias a la ayuda de una acaudalada amiga de Alberto Ledo, Los Jaivas logran instalarse en una amplia mansión deshabitada en Biatritz, en la costa Sur de Francia; y poco tiempo después se establecen definitivamente a vivir en París; en un caserón de Les Glycines, en el que levantaron una vida en comunidad. A partir de aquí la banda se fue abriendo paso en los países aledaños como Holanda, Alemania, Inglaterra, y en menor medida, en Francia (sin embargo, al regresar a dicho país tuvieron la posibilidad de tomar presencia en numerosos conciertos y festivales que se llevaron a cabo en la zona).

La formación de la banda que viajaría a Europa incluiría a Alberto Ledo y Pájaro Canzani; ya que Mario Mutis no se reintegraría hasta 1979.<sup>16</sup>

Al principio de su residencia en Europa no fue fácil lograr grabaciones de estudio, puesto que tenían problemas con el Sello EMI de Argentina, y a pesar de tener contactos con las filiales de España y Londres, seguían con problemas de financiamiento; a pesar de un breve trabajo junto a un productor musical británico que traería consigo las canciones “Bebida Mágica” y “El sueño del Inca”.

A pesar de los problemas iniciales de arribo a Francia, a fines de los 70's hubo un “boom” por parte del público europeo, recientemente “encantado” con la cultura andina. Los Jaivas ya se habían consolidado en el circuito del exilio y tenían mucha facilidad al promocionar su música como “música andina de vanguardia”.<sup>17</sup> Gracias a los contactos hechos a través de estos mismos circuitos, la banda logró ser contactada por el sello Español “Movie Play” y así pudieron grabar proyectos musicales que se encontraban en estado de “stand by” desde 1974 cuando habrían sido compuestos en Argentina.

Poco a poco la banda causaba más renombre dentro del ambiente musical europeo, ya que cada vez atraía más atención la cultura musical proveniente de Chile (en su mayoría agrupaciones en el exilio debido al período de dictadura que aún no terminaba). Esto significó para la banda más propuestas de proyectos, y así, a fin de 1979, una poetiza francesa amiga de Violeta Parra trajo la propuesta de realizar un homenaje a su obra, invitando también a varios artistas chilenos que andaban por esa zona en esa época. Fue así como surgió el disco “Obras de Violeta Parra”, el primer gran proyecto, que marcaría la pauta para lo que más adelante sería “Alturas de Macchu Picchu” en 1981.<sup>18</sup>

Sin embargo, el proyecto de “Obras de Violeta” no fue llevado a estudio hasta 1984, por variados motivos, principalmente porque en 1980, llega la invitación realizar la cantata con los poemas de Pablo Neruda: Alturas de Macchu Picchu.

---

<sup>16</sup> Ibíd, pág 46

<sup>17</sup> Ibíd.

<sup>18</sup> Ibíd.

Según Mario Mutis y Claudio Parra, las obras “Alturas de Macchu Picchu” y “Obras de Violeta Parra” han sido, para sus gustos, los discos mejor ejecutados a lo largo de toda su carrera, logrando niveles insospechados de maestría tanto en lo compositivo, como en ejecución, abarcando un alto rango de dinámicas, matices y colores con precisión intachable.

No solo fue el proyecto acerca de realizar una obra musical, sino que también un documental junto con Mario Vargas Llosa como presentador, y con la banda tocando las canciones en las mismísimas ruinas de Macchu Picchu. El éxito rotundo y la promoción de este trabajo, llevó a los Jaivas a realizar una gira en 1981 que los traería de vuelta a Chile después de 8 años de exilio en el extranjero.

Junto con la vuelta a Chile, y la gira, surgiría otro proyecto más, titulado “Aconcagua”, compuesto, producido y grabado mayoritariamente durante la gira. Este último disco también obtiene un éxito rotundo, que obliga a la banda a realizar otra gira más durante los años '82 y '83.

A partir de 1985, la banda decide darse un receso, hasta 1988 en donde organizan nuevamente una gira inaugurada con un masivo concierto en el estadio Santa Laura.

Lamentablemente, poco tiempo después, el 15 de Abril de 1988 Gabriel Parra en un viaje relámpago a Perú fallece a causa de un accidente de tránsito. El motivo de dicho viaje, era debido a que Gabriel Parra habría propuesto realizar un concierto en las Figuras de Nazca en Perú (proyecto que finalmente no se pudo llevar a cabo).

Gabriel Parra, baterista de la banda, habría sido catalogado por numerosas figuras extranjeras como uno de los mejores bateristas del mundo, y su deceso significó un inmenso dolor y sentimiento de pérdida para el resto de los compañeros de banda, con los cuales había compartido la mayoría de sus años.

“La muerte de Gabriel Parra marca inevitablemente un antes y un después en la historia de Los Jaivas. No sólo era un fenomenal instrumentalista; su rol dentro de la dinámica grupal llenaba de energía a quien se le acercara.”

Tras la muerte de Gabriel, la banda viaja a París nuevamente, y graba el disco “Si tu no estás” en homenaje al fallecido integrante. Después de eso, caen en un largo receso hasta 1995.

La principal responsable de la “resurrección” de la banda, sería la integración de Juanita Parra, hija de Gabriel Parra, como baterista oficial de la banda.

Así, en 1995 graban su disco debut “Hijos de la Tierra”. A partir de ahí, la banda sigue sus trabajos musicales, sacando reediciones de discos antiguos, y también sacando nuevas propuestas, como “Mamalluca”, obra sinfónica sucesora de un antiguo proyecto similar llamado “Letanías por el Azar”, presentado en vivo en Europa junto con la sinfónica de Holanda, y el cual no sería editado hasta entrada la década del 2000 en la serie de discos inéditos llamados “La Vorágine”. También destaca durante esta época el disco “Arrebol”.

El 15 de Enero del 2003 fallece Eduardo “Gato” Alquinta, líder y vocalista de la banda, debido a un paro cardíaco. En sus últimos meses de vida había estado conviviendo en una comunidad mapuche y trabajando en el que sería su próximo proyecto, titulado “Araucaria” y el cual precisamente intentaría rescatar los cantos originarios del pueblo mapuche.

La muerte de “Gato” Alquinta significó un shock difícil de superar; y su funeral (junto con el de Gabriel Parra) quedó registrado como uno de los más masivos en toda la historia del país.

En la actualidad la banda sigue tan vigente como siempre, realizando presentaciones a lo largo de todo el país, así también como en el extranjero, y con el pasar del tiempo, nuevos integrantes se han unido a la agrupación formando parte de la nueva generación de la banda, como son Carlos Cabezas (voz, charango, violín, vientos andinos) y Juan Pablo Bosco (Saxofón, mini moog, teclados, percusiones, voz).

## DISCOGRAFÍA

### Álbumes de estudio

- La Vorágine (1969-1971; editado como set de 5 CDs en 2004)
- Los Jaivas; conocido como El Volantín (1971)
- Los Jaivas; conocido como La ventana, y también Todos juntos (1972)
- Palomita Blanca (1972; editado en 1992)
- Los Sueños de América (1974; editado en 1979)
- El Indio (1975)
- Todos Juntos (1972)
- Canción del Sur (1977)
- Alturas de Macchu Picchu (1981)
- Aconcagua (1982)
- Obras de Violeta Parra (1984)
- Si Tú no Estás (1989)
- Hijos de la Tierra (1995)
- Trilogía: El Encuentro (1997)
- Mamalluca (1999)
- Arrebol (2001)

## **CAPÍTULO II**

### **Antecedentes de la obra Alturas de Macchu Picchu.**

## Alturas de Macchu Picchu (Pablo Neruda)

### I

**Del aire al aire**, como una red vacía,  
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y  
despidiendo,  
en el advenimiento del otoño la moneda extendida  
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,  
lo que el más grande amor, como dentro de un  
guante  
que cae, nos entrega como una larga luna.

(Días de fulgor vivo en la intemperie  
de los cuerpos: aceros convertidos  
al silencio del ácido:  
noches desdichadas hasta la última harina:  
estambres agredidos de la patria nupcial.)

Alguien que me esperó entre los violines  
encontró un mundo como una torre enterrada  
hundiendo su espiral más abajo de todas  
las hojas de color de ronco azufre:  
más abajo, en el oro de la geología,  
como una espada envuelta en meteoros,  
hundí la mano turbulenta y dulce  
en lo más genital de lo terrestre.

Puse la frente entre las olas profundas,  
descendí como gota entre la paz sulfúrica,  
y, como un ciego, regresé al jazmín  
de la gastada primavera humana.

### II

Si la flor a la flor entrega el alto germen  
y la roca mantiene su flor diseminada  
en su golpeado traje de diamante y arena,  
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge  
en los determinados manantiales marinos  
y taladra el metal palpitante en sus manos.  
Y pronto, entre la ropa y el humo, sobre la mesa  
hundida,  
como una barajada cantidad, queda el alma:  
cuarzo y desvelo, lágrimas en el océano  
como estanques de frío: pero aún  
mátala y agonízala con papel y con odio,  
sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala  
entre las vestiduras hostiles del alambre.

No: por los corredores, aire, mar o caminos,  
quién guarda sin puñal (como las encarnadas  
amapolas) su sangre? La cólera ha extenuado  
la triste mercancía del vendedor de seres,  
y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío  
desde mil años deja su carta transparente

sobre la misma rama que lo espera, oh corazón,  
oh frente triturada  
entre las cavidades del otoño.  
Cuántas veces en las calles del invierno de una  
ciudad o en  
un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la  
soledad  
más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el  
sonido  
de sombras y campanas, en la misma gruta del  
placer humano,  
me quise detener a buscar la eterna veta  
insondable  
que antes toqué en la piedra o en el relámpago  
que el beso desprendía.

(Lo que en el cereal como una historia amarilla  
de pequeños pechos preñados va repitiendo un  
número  
que sin cesar es ternura en las capas germinales,  
y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil  
y lo que en el agua es patria transparente,  
campana  
desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas.)

No pude asir sino un racimo de rostros o de  
máscaras  
precipitadas, como anillos de oro vacío,  
como ropas dispersas hijas de un otoño rabioso  
que hiciera temblar el miserable árbol de las razas  
asustadas.

No tuve sitio donde descansar la mano  
y que, corriente como agua de manantial  
encadenado,  
o firme como grumo de antracita o cristal,  
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano  
extendida.

Qué era el hombre? En qué parte de su  
conversación abierta  
entre los almacenes de los silbidos, en cuál de  
sus movimientos metálicos  
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

### III

El ser como el maíz se desgranaba en el  
incansable  
granero de los hechos perdidos, de los  
acontecimientos  
miserables, del uno al siete, al ocho,  
y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a  
cada uno:  
cada día una muerte pequeña, polvo, gusano,  
lámpara  
que se apaga en el lodo del suburbio, una  
pequeña muerte de alas gruesas  
entraba en cada hombre como una corta lanza  
y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,

el ganadero: el hijo de los puertos, o el capitán  
oscuro del arado,  
o el roedor de las calles espesas:

todos desfallecieron esperando su muerte, su  
corta muerte diaria:  
y su quebranto aciago de cada día era  
como una copa negra que bebían temblando.

#### IV

La poderosa muerte me invitó muchas veces:  
era como la sal invisible en las olas,  
y lo que su invisible sabor diseminaba  
era como mitades de hundimientos y altura  
o vastas construcciones de viento y ventisquero.

Yo al férreo vine, a la angostura  
del aire, a la mortaja de agricultura y piedra,  
al estelar vacío de los pasos finales  
y a la vertiginosa carretera espiral:  
pero, ancho mar, oh muerte!, de ola en ola no  
vienes,  
sino como un galope de claridad nocturna  
o como los totales números de la noche.

Nunca llegaste a hurgar en el bolsillo, no era  
posible tu visita sin vestimenta roja:  
sin auroral alfombra de cercado silencio:  
sin altos enterrados patrimonios de lágrimas.

No pude amar en cada ser un árbol  
con su pequeño otoño a cuestras (la muerte de mil  
hojas)  
todas las falsas muertes y las resurrecciones  
sin tierra, sin abismo:  
quise nadar en las más anchas vidas,  
en las más sueltas desembocaduras,  
y cuando poco a poco el hombre fue negándome  
y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran  
mis manos manantiales su inexistencia herida,  
entonces fui por calle y calle y río y río,  
y ciudad y ciudad y cama y cama,  
y atravesó el desierto mi máscara salobre,  
y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin  
fuego,  
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,  
rodé muriendo de mi propia muerte.

#### V

No eras tú, muerte grave, ave de plumas férreas,  
la que el pobre heredero de las habitaciones  
llevaba entre alimentos apresurados, bajo la piel  
vacía:  
era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada:  
un átomo del pecho que no vio al combate

o el áspero rocío que no cayó en la frente.  
Era lo que no pudo renacer, un pedazo  
de la pequeña muerte sin paz ni territorio:  
un hueso, una campana que morían en él.  
Yo levanté las vendas del yodo, hundí las manos  
en los pobres dolores que mataban la muerte,  
y no encontré en la herida sino una racha fría  
que entraba por los vagos intersticios del alma.

VI

Entonces en la escala de la tierra he subido  
entre la atroz maraña de las selvas perdidas  
hasta ti, Macchu Picchu.  
Alta ciudad de piedras escalares,  
por fin morada del que lo terrestre  
no escondió en las dormidas vestiduras.  
En ti, como dos líneas paralelas,  
la cuna del relámpago y del hombre  
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Pala perdida en la primera arena.

Ésta fue la morada, éste es el sitio:  
aquí los anchos granos del maíz ascendieron  
y bajaron de nuevo como granizo rojo.

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña  
a vestir los amores, los túmulos, las madres,  
el rey, las oraciones, los guerreros.

Aquí los pies del hombre descansaron de noche  
junto a los pies del águila, en las altas guaridas  
carniceras, y en la aurora  
pisaron con los pies del trueno la niebla  
enrarecida,  
y tocaron las tierras y las piedras  
hasta reconocerlas en la noche o la muerte.

Miro las vestiduras y las manos,  
el vestigio del agua en la oquedad sonora,  
la pared suavizada por el tacto de un rostro  
que miró con mis ojos las lámparas terrestres,  
que aceitó con mis manos las desaparecidas  
maderas: porque todo, ropaje, piel, vasijas,  
palabras, vino, panes,  
se fue, cayó a la tierra.

Y el aire entró con dedos  
de azahar sobre todos los dormidos:  
mil años de aire, meses, semanas de aire,  
de viento azul, de cordillera férrea,  
que fueron como suaves huracanes de pasos  
lustrando el solitario recinto de la piedra.

## VII

Muertos de un solo abismo, sombras de una  
hondonada,  
la profunda, es así como al tamaño  
de vuestra magnitud  
vino la verdadera, la más abrasadora  
muerte y desde las rocas taladradas,  
desde los capiteles escarlata,  
desde los acueductos escalares  
os desplomasteis como en un otoño  
en una sola muerte.  
Hoy el aire vacío ya no llora,  
ya no conoce vuestros pies de arcilla,  
ya olvidó vuestros cántaros que filtraban el cielo  
cuando lo derramaban los cuchillos del rayo,  
y el árbol poderoso fue comido  
por la niebla, y cortado por la racha.

Él sostuvo una mano que cayó de repente  
desde la altura hasta el final del tiempo.  
Ya no sois, manos de araña, débiles  
hebras, tela enmarañada:  
cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas  
raídas, máscaras de luz deslumbradora.

Pero una permanencia de piedra y de palabra:  
la ciudad como un vaso se levantó en las manos  
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos  
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe  
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la  
morada:  
este arrecife andino de colonias glaciales.

Cuando la mano de color de arcilla  
se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños  
párpados se cerraron  
llenos de ásperos muros, poblados de castillos,  
y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,  
quedó la exactitud enarbolada:  
el alto sitio de la aurora humana:  
la más alta vasija que contuvo el silencio:  
una vida de piedra después de tantas vidas.

## VIII

Sube conmigo, amor americano.  
Besa conmigo las piedras secretas.  
La plata torrencial del Urubamba  
hace volar el polen a su copa amarilla.

Vuela el vacío de la enredadera,  
la planta pétrea, la guirnalda dura  
sobre el silencio del cajón serrano.  
Ven, minúscula vida, entre las alas  
de la tierra, mientras -cristal y frío, aire golpeado -  
apartando esmeraldas combatidas,  
oh agua salvaje, bajas de la nieve.

Amor, amor, hasta la noche abrupta,  
desde el sonoro pedernal andino,  
hacia la aurora de rodillas rojas,  
contempla el hijo ciego de la nieve.

Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,  
cuando rompes tus truenos lineales  
en blanca espuma, como herida nieve,  
cuando tu vendaval acantilado  
canta y castiga despertando al cielo,  
qué idioma traes a la oreja apenas  
desarraigada de tu espuma andina?

Quién apresó el relámpago del frío  
y lo dejó en la altura encadenado,  
repartido en sus lágrimas glaciales,  
sacudido en sus rápidas espadas,  
golpeando sus estambres aguerridos,  
conducido en su cama de guerrero,  
sobresaltado en su final de roca?

Qué dicen tus destellos acosados?  
Tu secreto relámpago rebelde  
antes viajó poblado de palabras?  
Quién va rompiendo sílabas heladas,  
idiomas negros, estandartes de oro,  
bocas profundas, gritos sometidos,  
en tus delgadas aguas arteriales?

Quién va cortando párpados florales  
que vienen a mirar desde la tierra?  
Quién precipita los racimos muertos  
que bajan en tus manos de cascada  
a desgranar su noche desgranada  
en el carbón de la geología?

Quién despeña la rama de los vínculos?  
Quién otra vez sepulta los adioses?

Amor, amor, no toques la frontera,  
ni adores la cabeza sumergida:  
deja que el tiempo cumpla su estatura  
en su salón de manantiales rotos,  
y, entre el agua veloz y las murallas,  
recoge el aire del desfiladero,  
las paralelas láminas del viento,  
el canal ciego de las cordilleras,  
el áspero saludo del rocío,  
y sube, flor a flor, por la espesura,  
pisando la serpiente despeñada.

En la escarpada zona, piedra y bosque,  
polvo de estrellas verdes, selva clara,  
Mantur estalla como un lago vivo  
o como un nuevo piso del silencio.

Ven a mi propio ser, al alba mía,  
hasta las soledades coronadas.  
El reino muerto vive todavía.

Y en el Reloj la sombra sanguinaria  
del cóndor cruza como una nave negra.

## IX

Aguila sideral, viña de bruma.  
Bastión perdido, cimitarra ciega.  
Cinturón estrellado, pan solemne.  
Escala torrencial, párpado inmenso.  
Túnica triangular, polen de piedra.  
Lámpara de granito, pan de piedra.  
Serpiente mineral, rosa de piedra.  
Nave enterrada, manantial de piedra.  
Caballo de la luna, luz de piedra.  
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.  
Geometría final, libro de piedra.  
Témpano entre las ráfagas labrado.  
Madrépora del tiempo sumergido.  
Muralla por los dedos suavizada.  
Techumbre por las plumas combatida.  
Ramos de espejo, bases de tormenta.  
Tronos volcados por la enredadera.  
Régimen de la garra encarnizada.  
Vendaval sostenido en la vertiente.  
Inmóvil catarata de turquesa.  
Campana patriarcal de los dormidos.  
Argolla de las nieves dominadas.  
Hierro acostado sobre sus estatuas.  
Inaccesible temporal cerrado.  
Manos de puma, roca sanguinaria.  
Torre sombrero, discusión de nieve.  
Noche elevada en dedos y raíces.  
Ventana de las nieblas, paloma endurecida.  
Planta nocturna, estatua de los truenos.  
Cordillera esencial, techo marino.  
Arquitectura de águilas perdidas.  
Cuerda del cielo, abeja de la altura.  
Nivel sangriento, estrella construida.  
Burbuja mineral, luna de cuarzo.  
Serpiente andina, frente de amaranto.  
Cúpula del silencio, patria pura.  
Novia del mar, árbol de catedrales.  
Ramo de sal, cerezo de alas negras.  
Dentadura nevada, trueno frío.  
Luna arañada, piedra amenazante.  
Cabellera del frío, acción del aire.  
Volcán de manos, catarata oscura.  
Ola de plata, dirección del tiempo.

## X

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?  
Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?  
Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?  
Fuiste también el pedacito roto  
de hombre inconcluso, de águila vacía  
que por las calles de hoy, que por las huellas,  
que por las hojas del otoño muerto

va machacando el alma hasta la tumba?  
La pobre mano, el pie, la pobre vida...  
Los días de la luz deshilachada  
en ti, como la lluvia  
sobre las banderillas de la fiesta,  
dieron pétalo a pétalo de su alimento oscuro  
en la boca vacía?  
Hambre, coral del hombre,  
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,  
hambre, subió tu raya de arrecife  
hasta estas altas torres desprendidas?

Yo te interrogo, sal de los caminos,  
muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,  
roer con un palito los estambres de piedra,  
subir todos los escalones del aire hasta el vacío,  
rascar la entraña hasta tocar el hombre.

Macchu Picchu, pusiste  
piedra en la piedra, y en la base, harapos?  
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?  
Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo  
goterón de la sangre?  
Devuélveme el esclavo que enterraste!  
Sacude de las tierras el pan duro  
del miserable, muéstrame los vestidos  
del siervo y su ventana.  
Dime cómo durmió cuando vivía.  
Dime si fue su sueño  
ronco, entreabierto, como un hoyo negro  
hecho por la fatiga sobre el muro.  
El muro, el muro! Si sobre su sueño  
gravitó cada piso de piedra, y si cayó bajo ella  
como bajo una luna, con el sueño!  
Antigua América, novia sumergida,  
también tus dedos,  
al salir de la selva hacia el alto vacío de los  
dioses,  
bajo los estandartes nupciales de la luz y el  
decoro,  
mezclándose al trueno de los tambores y de las  
lanzas,  
también, también tus dedos,  
los que la rosa abstracta y la línea del frío, los  
que el pecho sangriento del nuevo cereal  
trasladaron  
hasta la tela de materia radiante, hasta las duras  
cavidades,  
también, también, América enterrada, guardaste  
en lo más bajo  
en el amargo intestino, como un águila, el  
hambre?  
XI

A través del confuso esplendor,  
a través de la noche de piedra, déjame hundir la  
mano  
y deja que en mí palpite, como un ave mil años  
prisionera

el viejo corazón del olvidado!  
Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha  
que el mar,  
porque el hombre es más ancho que el mar y que  
sus islas,  
y hay que caer en él como en un pozo para salir  
del fondo  
con un ramo de aguas secretas y de verdades  
sumergidas.  
Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción  
poderosa,  
la trascendente movida, las piedras del panal,  
y de la escuadra déjame hoy resbalar  
la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y  
silicio.  
Cuando, como una herradura de élitros rojos, el  
cóndor furibundo  
me golpea las sienes en el orden del vuelo  
y el huracán de plumas carniceras barre el polvo  
sombrió  
de las escalinatas diagonales, no veo la bestia  
veloz,  
no veo el ciego ciclo de sus barras,  
veo el antiguo ser, servidor, el dormido  
en los campos, veo el cuerpo, mil cuerpos, un  
hombre, mil mujeres,  
bajo la racha negra, negros de lluvia y noches,  
con la piedra pesada de la estatua:  
Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,  
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,  
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,  
sube a nacer conmigo, hermano.

## XII

Sube a nacer conmigo, hermano.  
Dame la mano desde la profunda  
zona de tu dolor diseminado.  
No volverás del fondo de las rocas.  
No volverás del tiempo subterráneo.  
No volverá tu voz endurecida.  
No volverán tus ojos taladrados.  
Mírame desde el fondo de la tierra,  
labrador, tejedor, pastor callado:  
domador de guanacos tutelares:  
albañil del andamio desafiado:  
aguador de las lágrimas andinas:  
joyero de los dedos machacados:  
agricultor temblando en la semilla:  
alfarero en tu greda derramado:  
traed a la copa de esta nueva vida  
vuestrs viejos dolores enterrados.  
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,  
decidme: aquí fui castigado,  
porque la joya no brilló o la tierra  
no entregó a tiempo la piedra o el grano:  
señaladme la piedra en que caísteis  
y la madera en que os crucificaron,  
encendedme los viejos pedernales,

las viejas lámparas, los látigos pegados  
a través de los siglos en las llagas  
y las hachas de brillo ensangrentado.  
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.

A través de la tierra juntad todos  
los silenciosos labios derramados  
y desde el fondo habladme toda esta larga noche  
como si yo estuviera con vosotros anclado,  
contadme todo, cadena a cadena,  
eslabón a eslabón, y paso a paso,  
afilad los cuchillos que guardasteis,  
ponedlos en mi pecho y en mi mano,  
como un río de rayos amarillos,  
como un río de tigres enterrados,  
y dejadme llorar, horas, días, años,  
edades ciegas, siglos estelares.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.








Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

## **Adaptación del poema a la obra musical.**

Durante el proceso de composición de la obra, el primer paso después de leer en conjunto tanto el poema de Alturas de Macchu Picchu, como otros poemas que eran parte del Canto General de Pablo Neruda, fue la selección de los respectivos versos que conformarían dichas canciones. La obra lírica en sí, era muy extensa como para utilizarse textualmente en una obra musical. Por lo tanto, tras un debido análisis en conjunto por parte de la banda, se llegó a la conclusión de que el hilo conductual de la obra sería la muerte, ya que éste concepto es tratado de distintas maneras a lo largo de todo el poema.

### **Carta de colores según canción**

	Del Aire al Aire
	La Poderosa Muerte
	Amor Americano
	Águila Sideral
	Antigua América
	Sube a Nacer conmigo hermano
	Final

A pesar de que “Del Aire al Aire” es una canción instrumental, toma su título de la primera frase que da comienzo al Canto I del poema.

Luego, “La Poderosa Muerte” toma su título de la frase que da comienzo al canto IV del poema, sin embargo, toda su letra está conformada por extractos de los cantos II, III, VI y VII.

“Amor Americano” está constituido en su totalidad por las primeras y últimas estrofas del canto VIII. “Águila Sideral” por su parte, está constituido por pequeños extractos de las primeras y últimas estrofas del canto IX.

“Antigua América” toma su título de un pequeño verso a mitad del canto X, sin embargo, a pesar de ser una composición mayoritariamente instrumental, saca sus versos de las primeras tres líneas de este mismo canto.

En cuanto a “Sube a Nacer Conmigo Hermano”, saca su título de la misma frase que da inicio al canto XII, y a diferencia de las canciones anteriores, esta está conformada por casi la totalidad del canto XII hasta la penúltima estrofa, salvo unos cuantos versos consecutivos que fueron obviados de la composición.

Por último “Final” está conformada por la última estrofa del Canto XII (con la cual concluye dicho poema).

Según la sesión de entrevista con Claudio Parra, pianista de Los Jaivas, la selección de los versos para la composición fue tanto por afinidad rítmica, métrica; así como también por afinidades de gustos personales de parte de los integrantes de la banda.

Realizado ya este primer examen estructural en cuanto a la selección de los versos, podría establecerse que el orden de las canciones de la obra sigue estrechamente el orden de aparición de los versos a lo largo del poema; y por lo tanto, esto mismo es lo que ayuda a emular las mismas intensiones dinámicas a través de la obra musical. No obstante, según entrevistas con el pianista Claudio Parra (Los Jaivas), esto no fue de una intención deliberada, sino que simplemente a través del trabajo individual de las canciones y el rescate de fragmentos de composiciones anteriores, casualmente como resultado se obtuvo una obra programática que se asemeja casi perfectamente al viaje anímico por el que cruza el poeta a lo largo del poema.

El estudio del texto se llevó a cabo a nivel grupal. Se trabajaba en cada momento libre que se tenía; y así fueron seleccionándose los distintos fragmentos. Se anotaron formas de fraseos, y posibles armonías que cada uno de estos fragmentos irradiaba a los músicos.

En los cuadernillos originales que ocuparon los integrantes de la banda, pueden encontrarse indicaciones con respecto al tratamiento de ciertos cantos, anotando a un costado características a tomar en cuenta como la búsqueda del hilo conductor, intentar identificar y establecer la idea que daría apertura y cierre a la obra, la profundidad del texto, o el grado de complejidad o sencillez que requeriría la canción.

Cabe destacar también la alta similitud entre la estructura de la obra total, con la estructura de la canción “La Poderosa Muerte” que pasa también por distintos estados y se divide en varias partes, totalmente distinguibles la una de la otra. Y si bien esto también puede parecer un trabajo deliberado, se ha establecido a través de las mismas entrevistas con Claudio Parra que esto también solo fue un hecho fortuito; o si se quiere mirar desde otro punto más conceptual, puede tomarse como una manifestación de la fractalidad misma producto de un trabajo colectivo.

## Alturas de Macchu Picchu.

- **Composición:** “Los Jaivas” , conformado por Eduardo Gato Alquinta, Mario Mutis, Eduardo Parra, Claudio Parra, Gabriel Parra.
- **Letras:** “Alturas de Macchu Picchu” del Canto General, Pablo Neruda
- **Edición:** Sony Music Entertainment Chile Ltda.
- **Masterización Digital:** Estudio Translab, Abril 1993
- **Producción y dirección artística:** Los Jaivas, 1981
- **Estudio de Grabación:** PATHÉ-MARCONI
- **Ingeniero de grabación:** Daniel Michel, París 1981

El disco Alturas de Macchu Picchu, surge de una invitación que les hace el productor Daniel Camino, oriundo de Perú, quien especialmente viaja en 1980 a Les Glycines, Francia, donde residía la banda desde hace unos años. Dicha visita tenía la finalidad de proponerle a la banda realizar una cantata latinoamericana, una obra que uniera a los pueblos chileno, argentino, peruanos. Así fue como propuso musicalizar “Alturas de Macchu Picchu”, perteneciente al Canto General de Pablo Neruda.

Para dicho proyecto, en un principio, estaba considerada la participación de Mercedes Sosa y Chabuca Granda en voces, y Mario Vargas Llosa a modo de presentador.

A pesar de que la banda manifestó nunca haber estado en las ruinas de Macchu Picchu, esto no fue problema para el sr. Camino, puesto que era amigo del presidente de Perú, Balaúnde, así como del ministro del Interior, por lo que tenía libre acceso a permisos, transporte aéreo y lo que fuera necesario.

Sin embargo, la banda debió partir de gira por Europa poco tiempo después de esta reunión, por lo cual no se pudo avanzar hasta 3 meses después en dicho proyecto mientras aún se encontraban de gira.

En Enero de 1981, Daniel Camino desde Perú le envía a la banda una copia dedicada de la obra de Neruda, y se sometió a un extenso análisis por parte de los integrantes de la banda. De vuelta en Les Glycines, la banda decide suspender todas sus actividades para dedicarse de lleno al trabajo musical debido a la gran demanda y urgencia por parte de los productores de Perú.

Un mes antes de entrar de lleno a este trabajo, Alberto Ledo decide dejar la banda. Sin embargo, como legado, deja una grabación con el ingeniero de sonido Dominique Estrabach.

Un mes después, el último le confiere a Eduardo Parra que Alberto Ledo había dejado una canción en su estudio. Ambos la escuchan, y pocos días después Eduardo cae en la cuenta que dicha canción poseía todo el carácter del poema de Neruda. Es así como Eduardo decide llamarla “Del Aire al Aire”, frase extraída de la obra de Neruda, y queda como el prelude de la obra de Alturas de Macchu Picchu. Este fue un paso primordial para decidir fervientemente seguir adelante con el proyecto de composición de la obra.

Una primera disyuntiva fue si componer sólo una obra instrumental, o una obra cantada; y en dicho caso de optar por cantar el poema, qué partes se cantarían, puesto que la obra era muy extensa para presentarla en su totalidad dentro de un formato musical.

Así entonces empezó un trabajo de estudio y edición del texto, teniendo en cuenta como hilo conductor el concepto de la muerte, que se repetía a lo largo de todo el poema.

Esta obra se realizó en el corto período de un año; del cual, sólo 3 meses se ocuparon para composición y grabación de la música (sin contar el tiempo de estudio de texto, que fue relativamente corto, y paralelo al proceso de composición); terminando tan sólo 2 días antes de volver a Sudamérica, para luego ocuparse de la grabación audiovisual de dicha obra en las Ruinas de Macchu Picchu y un respectivo concierto.

La banda constantemente estaba en búsqueda de nuevos sonidos tímbricos; constantemente experimentando desde los inicios de la banda. Es por eso que esta obra en particular tiene sonidos y frases melódicas tan características; puesto que este sonido ya estaba asimilado por los integrantes de la banda, y este tipo de música surgía de forma natural. Según Claudio Parra, la base de todo, a lo largo de la carrera de la banda, siempre fue la improvisación. Fue a través de la improvisación que la banda fue capaz de descubrir sonidos y timbres únicos, así como nuevas maneras de utilizar escalas pentáfonas e instrumentos indígenas en perfecta conjunción con instrumentos electrónicos y clásicos.

A través de los años esto se tradujo en cierta facilidad para componer melodías y canciones con el sonido característico que Los Jaivas habrían logrado tras una larga evolución de su lenguaje musical basado en la improvisación.

Habiendo estudiado el texto, encontraron que muchas frases ya traían consigo un ritmo propio. Algunas de estas incluso hasta sugerían ciertas melodías. Los textos finales

que quedaron seleccionados para la obra fueron aquellos que evocaron una imagen musical inmediata para la banda, y también aquellas que lograban representar y reflejar mejor el poema.

Por otra parte, también se recurrió al rescate de antiguas composiciones, ideas y maquetas de la banda que habían quedado inconclusas, o bien, se estaban trabajando al momento de la llegada del señor Camino. De este tipo de maquetas, por ejemplo, se rescató el arpegio característico de la mano izquierda en el piano presente en la Poderosa Muerte, que el mismo Claudio Parra había escrito un tiempo atrás.

Fue así como estos fragmentos rescatados se fueron interviniendo y evolucionando hasta llegar al resultado final.

Otra técnica utilizada al momento de componer la “Poderosa Muerte”, fue un trabajo de improvisación por parte de Gabriel con la trutruka, al cual se le sumó Claudio Parra en piano y luego el resto de los músicos paulatinamente. La trutruka que se escucha al comienzo de dicha canción es la trutruka original que surgió en esa improvisación junto con el piano inicial de Claudio antes de presentar el tema.

Una última particularidad de esta obra tiene que ver con sus instrumentos. Existe en esta obra la utilización de instrumentos orquestales como campanas tubulares, marimbas y celesta, entre otros. Esto es, porque en en los 80's, muchos estudios de grabación también llevaban a cabo grabaciones de programas de televisión y radiales, por lo que siempre estos lugares contaban con instrumentos orquestales utilizados para la música de dichos programas. Es así como la banda aprovechaba los instrumentos y accesorios que encontraban en cada estudio de grabación al que llegaban para enriquecer el sonido del trabajo.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Información basada en entrevista con Claudio Parra.

## Resumen de Entrevista con Claudio Parra.

### **1. Acerca de la improvisación y la importancia que tuvo en el lenguaje de Los Jaivas y cómo se fue desarrollando hasta llegar a lo que fue Alturas de *Macchu Picchu*.**

“Nosotros comenzamos el 15 de Agosto del 63. Vimos que era el nacimiento del grupo, incluso teníamos otro nombre, los High Bass, y teníamos 15, 18 años más menos en ese momento. En este grupo primero logramos plasmar una parte más lúdica, de la diversión.

El lenguaje de la improvisación siempre estuvo presente desde la infancia. La improvisación formó parte fundamental de los juegos y de los primeros intentos de hacer música.

Somos originarios de Viña del Mar y éramos todos amigos, hermanos, primos. En los 50's cuando los turistas se iban la ciudad, Viña quedaba vacía de nuevo, y nos juntábamos después de clases e inventábamos juegos para buscar alguna entretención. Y entre todos estos juegos aparecían cosas bastante creativas, y entremedio de estos juegos, estaba la música.

Ramón Varas Roman, pianista y tío de nosotros también jugó un rol muy importante, ya que a través de los juegos y su personalidad histriónica nos transmitió lo cotidiano de la música, lo natural, lo familiar, algo que no era un elemento externo. Claro uno puede estudiar, aprender, pero es algo que está. Está siempre y no es nada que haya que tomar una cierta actitud, sino que es parte de la vida. Y yo creo que eso fue muy importante, además de que él fue el primero que me enseñó a leer partituras.

Después fuimos creciendo y madurando. Se fueron definiendo un poco las vidas y aparecieron algunos gustos por la pintura, la fotografía, poesía, literatura, cine, y muchos otros se hicieron músicos. Y ya las reuniones que antes eran de diversión pasaron a ser juegos creativos. Entrábamos en una casa en Ecuador que es muy importante para nosotros porque teníamos un subterráneo y ahí adaptamos una pieza de música donde nos reuníamos y tocábamos. Además en ese momento yo estaba estudiando piano, estaba en el conservatorio, y por una suerte de la vida, logramos comprar un piano Stainwein de cola entera. Este piano fue muy importante en todo el proceso creativo ya que se podía experimentar con él, con los encordados, además de que sonaba muy bien.

En esta casa que tenía esta sala grande, y con este piano, venían los amigos y hacíamos improvisaciones. Eran como “happenings”: Algunos tocaban música, otros leían sus poemas, el pintor pintaba sus cosas, y el fotógrafo sacaba sus fotos. Y se iba desarrollando un quehacer artístico, en donde se compartían las ideas. Y había mucha discusión filosófica, plantearse cosas, pensar en la vida, pensar en el mundo, el espacio, en

el universo.

Era una época también, a propósito de los 60's, muy importante en lo que fue la conquista del espacio. El ser humano en su afán de expansión empezó a mirar hacia el espacio, y tratar salir de la tierra, y se llegó a la Luna. Y yo creo que la música de esa época (y el cine también) se vio muy influenciada por lo que es la ciencia ficción de esos momentos. La música también se sumergió en eso de buscar sonidos espaciales, una música que no estaba muy apegada a la tierra, muy atmosférica. Entonces el piano fue muy importante en esto porque a través de la experimentación, cuando se tocaba el piano por dentro, se tocaba el pedal, las cuerdas quedaban libres o cuando uno rascaba las cuerdas, se creaba justamente ese tipo de sonido espacial.

Más adelante finalmente tuvimos una “disociación”. Por un lado, cuando empezamos a tocar formamos el grupo y empezamos a ir a tocar a fiestas de la Universidad. Esto era parte de ese aspecto de la música que teníamos nosotros en cuanto a la diversión (lo que hacíamos desde que éramos niños, el desarmar los instrumentos, etc.). Cuando hacíamos fiestas nosotros tocábamos para amenizar el baile, inventábamos canciones que eran como bromas o chistes hablando de cosas que nos pasaban a nosotros mismos. Empezamos a hacernos profesionales fue de esta manera, amenizando fiestas y bailes tropicales, pero por otro lado seguíamos en esta historia de ir madurando artísticamente en otro ámbito, en el de la creación, de estos encuentros creativos. Había la intención de buscar, uno no sabía qué, pero finalmente lo que uno estaba buscando era un lenguaje. Finalmente es lo que uno sabía inconscientemente, no sabíamos expresarlo, pero andábamos en esa búsqueda. Y lo que hacíamos con el grupo tropical no iba por ese camino, a pesar que dentro de todo igual incorporábamos nuestros propios inventos. La creatividad trataba de fluir pero aún así quedaba encerrada dentro de este contexto de animar fiestas.

Esto finalmente cayó por su propio peso cuando vino el momento de la crisis, cuando Gato se retira del grupo porque quería ir a recorrer Sudamérica. Entonces se va a recorrer Sudamérica junto con Verónica (madre de Ankatu y Eloy Alquinta) llegando hasta Ecuador y luego vuelve. Y yo creo que ahí se produjo el cambio. El hecho de que Gato se haya ido y que haya llegado con toda esta mentalidad nueva, fue el momento del clave en el giro de la banda. Y justo coincide con la reforma universitaria:

La Universidad Católica de Valparaíso fue la primera en la que se hizo la reforma en el año '68, y en el '69 se celebraba el primer aniversario de la Reforma Universitaria. Entonces se organizó una fiesta que tenía que ser muy especial y única, y nos invitan a tocar. Además ya habíamos renovado instrumentos con una importación que habíamos hecho a Japón. La importación de los instrumentos fue el primer paso para el mejoramiento técnico de la banda. El día de la fiesta llegamos totalmente en otra parada, y en vez de amenizar la fiesta como siempre nos pusimos a improvisar sin ponernos previamente de acuerdo en qué se iba a tocar. Fue increíble porque todo el mundo enganchó y ahí comprendimos que eso es lo que

había que hacer. Ya había elementos del lenguaje que estaban apareciendo a través de la improvisación. Ese fue nuestro primer concierto improvisado y después todos los conciertos fueron improvisados. Primero nos fueron invitando por el circuito universitario y luego fuimos nosotros los que empezamos a organizar conciertos. Pero siempre la improvisación fue lo importante. El primer período de la improvisación fue una improvisación libre.

Tampoco habían muchos roles establecidos. Yo creo que fue el querer olvidar todo, borrar toda la información que a uno le había llegado y tratar de ir a la esencia de nosotros mismos, y caímos en una suerte de primitivismo. Porque al querer olvidar todo ya no nos poníamos a “tocar” como tal, ya no sonaba un acorde convencional, sino que había que poner la mano (en el piano, la guitarra, etc.) de otra manera para que sonara de otra manera. Todo eso era lo que nos ayudaba, de esa manera lográbamos lo que queríamos. Era como borrar lo que sabíamos para crear algo nuevo.

Caímos en este primitivismo y caímos entonces en lo rítmico. Todo se transformaba en algo rítmico. Igual en la guitarra (y la voz) de Gato: Las melodías y las disonancias se transformaron en el recurso más utilizado en esa época. Tratábamos de buscar lo menos convencional posible. Gabriel estaba ahí en su salsa porque él era el motor, el que conducía.

Los conciertos a la larga terminaban siendo casi como rituales, porque todos terminaban bailando y tocando, y al final los conciertos terminaban con mucha gente en el escenario.

Poco a poco los elementos se empezaron a fijar, el lenguaje empieza a definirse y a nacer. Esta etapa dura desde el 69 hasta el año 72, 71 que ya es El volantín que empieza a pasarse a otra etapa.

En el año 72 nacen las primeras canciones, que son *Ayer caché*, *Todos Juntos*, *Mira niñita*, *En la Quebrá del Ají*, y ya empieza a aparecer la composición.

Pero del 69 al 72 la improvisación no la dejamos nunca: Si no la hacíamos en vivo estaba en el taller de creación; siempre estaba.

Entonces a fines del año 70 tras un año de ir improvisando van apareciendo los elementos americanistas: Empiezan a aparecer los elementos de un pasado precolombino, a veces consciente, otras veces soñado. Un pasado del cual no teníamos muchos elementos, nosotros tampoco éramos estudiosos, no andábamos investigando, yendo a los museos; si no que era con el contacto mismo. Algo más intuitivo. Yo diría que eran los instrumentos los que nos contaron la historia. Como cuando apareció la trutruka:

Gabriel viajó al Sur, estuvo en Temuco y llegó con una Trutruka. Y Gabriel descubre que se toca igual que la trompeta. Le encantó esto de poder hacer sonar este instrumento tan primitivo, hecho de una caña con un cacho de vaca. Y que poseía una sonoridad especial. Entonces llega este instrumento, y nosotros por nuestro lado ya el piano lo

estábamos usando con la caja de resonancia abierta. Y al juntar las dos cosas, la trutruka tocada dentro de la caja de resonancia del piano con el pedal apretado con todas las cuerdas listas para vibrar, se producía un eco increíble. La trutruka quedaba resonando y era como si estuviera tocando en la montaña, con el eco rebotando por todos lados; y ese elemento quedó ahí patentado, plasmado en el disco de *Alturas de Macchu Picchu*.

Y así van apareciendo otros instrumentos. El kultrún llega después, instrumentos de otras regiones también, como las tumbadoras, bongós, las maracas, otros instrumentos brasileros, las cuerdas: el charango, el guitarrón, el cuatro (que aparece después). Los vamos incorporando en la medida que los vamos necesitando.

Bueno el juego tímbrico fue una preocupación muy posterior, porque primero como te dije apareció el ritmo, luego la armonía. Empieza a aparecer la armonía porque sale de los mismos instrumentos, porque por ejemplo la 4ta paralela sale de tocar las tarkas. Y poco a poco empieza a emerger la melodía. De lo que al principio eran sonidos guturales, poco a poco va pareciendo la voz, que se va alzando; y luego empieza a aparecer la melodía y la temática.

Al principio en las improvisaciones Gato asumió el rol de cantante. En temas de improvisación el gato también improvisaba la melodía y los textos, porque cantaba cosas que se le venían a la cabeza o que tenían que ver con lo que estábamos tocando. Y en la primera etapa americanista Gato muchas veces se ponía en la piel de un indígena, de un habitante originario de esta tierra y que se siente invadido por este conquistador que está llegando; y hay un tema famoso que se llama *Cacho* que está en el disco *Volantín*. Esa es una improvisación, por ejemplo, donde al principio se nota que el texto que estaba cantando Gato está como mascullando pero no se le entiende mucho, y transmite el dolor de alguien que está muy dolido, y poco a poco logra ir definiendo lo que quiere decir, y finalmente el se está lamentando el no poder ser como siempre fue, y que llegó “el español tal por cual...” Finalmente se concreta, esa es la imagen final de lo que se está transmitiendo en ese tema.

El texto logró llegar a concretizar una idea. También es curioso, el tema tiene estructuralmente un desarrollo. Y eso es todo improvisado. Recuerdo que lográbamos crear climas y todos nos metíamos en ese clima, y tratábamos de seguir hasta que de repente se abría una ventana hacia otro lado y nos íbamos todos a ese lado.

Recuerdo que manejábamos bastante bien eso, de esa manera nos expresábamos y además había una complicidad entre nosotros. Todos habíamos aprendido la música juntos, el grupo nace como un ente, no como 5 individualidades, sino como una sola entidad. Yo recuerdo que manejábamos bastante bien la improvisación y lográbamos hacer temas diferentes y cada uno tenían su propia estructura, eso es lo increíble. Afortunadamente existen estas grabaciones, que son La Vorágine que son ediciones posteriores, y donde se puede comprender un poco más esto y en donde está más tangible.

La improvisación después, en la Vorágine 5, se siente bastante estructurada. Las canciones parecen casi preconcebidas, elaborados, y lo que viene después, que es el primer disco que

nosotros grabamos, que es *El Volantín*, que es cuando nosotros quisimos plasmar estas improvisaciones.

De repente lo empezamos a valorar porque nos dimos cuenta de que era toda una historia que había pasado y no iba a quedar ningún documento, así que decidimos grabar este disco para plasmar todo este período de la improvisación.

Logramos arrendar este estudio y meternos al estudio a hacer improvisaciones. Ahí nos dimos cuenta de algo: Las improvisaciones que hicimos en ese momento no resultaban, como el recuerdo que teníamos de lo que pasaba. Había algo más, y ese algo más, analizado desde ahora, es que estábamos pasando a otro estado, estábamos pasando a la composición. Ya teníamos un dominio, ya existía un lenguaje, el lenguaje ya tenía peso, ya tenía muchos elementos, ya tenía un cuerpo, y podíamos hasta manejarlo. Y ocurría que estaba la necesidad de crear, crear para utilizar estos elementos de lenguaje y empezar a hacer temas diferentes. Y es algo que no teníamos conciencia en ese momento pero teníamos la sensación de que no era lo mismo.

Y decidimos hacer improvisaciones sobre ciertos elementos. Entonces fijamos algunos ciclos armónicos, o ritmos, o imágenes sobre la cual desarrollar un texto, y así logramos salir adelante. Ahí nace el tema *Foto de Primera Comuni3n*.

Este disco era un poco la transici3n de donde veníamos y en lo que nos estábamos convirtiendo. Bueno en "Foto de primera comuni3n" se intentaba lograr plasmar la imagen de este ni3o en el día de su primera comuni3n y todo lo demás. Esa canci3n se logra con un ciclo arm3nico que nace ahí. Y funciona. Por ejemplo ahí ocurri3 algo muy espontáneo: había un pedazo de madera en el suelo y lo pusimos adentro del piano, sobre las cuerdas y al tocar se produce ese sonido que se parece a un clavecín. Ese ciclo arm3nico tampoco son "tónica, dub dominante y dominante", sólo son acordes mayores y menores, pero en orden aleatorio.

Lo que viene después, en el año 72 empezamos ya a hacer nuestras primeras composiciones, que son *Ayer caché*, *Todos Juntos*, después *Mira Niñita* y *En la Quebrá del Ají*. Esto está íntimamente relacionado con un contrato, y con los cambios que está viviendo el país. Estamos hablando del '72 en pleno período de la Unidad Popular y de las nacionalizaciones; y el sello "RCA" que estaba instalado en Chile se nacionaliza también y pasa a llamarse "IRT". Y nombran a Julio Numhauser que en ese tiempo formaba parte del grupo *Amerindios*, que pasa a ser director artístico con la misi3n de reclutar en el sello a los nuevos grupos, los emergentes, las nuevas propuestas, y ahí Julio nos invita a ser parte de este sello. Firmamos contrato con ellos, y ahí grabamos estos primeros temas que finalmente se transforman en un álbum; que no tiene nombre, sólo se llama *Los Jaivas*, pero que se hace conocido con el nombre de "*La Ventana*" por la carátula.

En este trabajo nace una canción, pero bien desarrollada, es decir: Un poco más libre, más abierta y larga, por ejemplo. *Todos Juntos* dura 6 minutos, *Mira niña* dura 7 minutos y tanto; y también fue una innovación dentro de lo que era el mundo de la radio: En ese tiempo la radio era lo importante y había que hacer temas donde lo standart era 3 minutos. Y aquí apareció *Todos Juntos* y *Mira Niña* que se transformó en todo un hit, y ambos sobrepasaban los 6 minutos.

En estos temas, que ya tienen una estructura de canción, existe todavía la improvisación (como el elemento de la flauta en la introducción de *Todos Juntos*). Había una estructura, un ciclo armónico que respetar, pero cada uno iba desarrollando libremente en su instrumento estos elementos de la improvisación. Y con el pasar del tiempo esos elementos que surgieron a partir de esa improvisación quedaron como partes fijas de las canciones, y hoy en día incluso hasta ya tienen partitura. Y por ejemplo aun así en *Todos Juntos* hasta el día de hoy se conserva el solo de percusión al final. Todos los elementos del lenguaje que han ido saliendo con la improvisación han ido siendo manejados. Poco a poco la composición se va desarrollando, va madurando con el pasar del tiempo.

Y yo diría que el punto culmine en que la creación llega a manejar todo, (porque en *Alturas de Macchu Picchu* aún quedaban elementos de la improvisación por ahí ), donde ya todo era partitura, es en *Obras de Violeta Parra*, que son las dos obras hermanas, y es la culminación del lenguaje, y del proceso creativo pasando por la improvisación a la composición compleja. Hay que hacer la remarca de que estamos musicalizando un poema, y el poema es el hilo conductor. Un poco como la música programática.

## **2. Acerca de la fusión de música folklórica y rock y cómo se dió esto en el lenguaje de Los Jaivas.**

Yo creo que eso responde a que nosotros nunca quisimos encajonarnos en algo. Nosotros somos músicos y se puede hacer cualquier música. O sea, no hay límites. Y eso es lo que hemos hecho. Depende de lo que queremos expresar finalmente. La música es un lenguaje para expresar algo, entonces la utilizamos como lo que es , como un lenguaje.

Lo que a nosotros nos gustaba del rock era la sonoridad. Y hacíamos cosas con ello; yo me acuerdo cuando hicimos *Tarka y Ocarina*, o el comienzo de *Mambo de Machaguay*. Eso de tocar el bajo y la guitarra, los dos con distorsionador y tocándolo en 4tas paralelas, era como pasar las tarkas a las cuerdas; y agarramos un sonido de rock pesado. Y un rockero podía decir, claro, eso es rock, pero lo que estábamos tocando nosotros era, por decirte, una diablada. Era un poco como la broma que hacíamos cuando tocábamos en la banda tropical y nos cambiábamos los instrumentos entre nosotros, pero que a la larga era otro lenguaje.

## **3. ¿Cómo fue el proceso de musicalización del poema Pablo Neruda hasta llegar a la obra musical de *Alturas de Macchu Picchu*?**

La primera duda que tuvimos cuando decidimos lanzarnos en este proyecto, que fue una propuesta que nos hizo Daniel Camino, fue si íbamos a cantar el poema o simplemente iba a ser una instrumentación musical del poema. Esa fue la primera duda que tuvimos, que se aclaró bastante rápido. *Del Aire al Aire* fue un tema que ya estaba grabado con anterioridad, y fue Eduardo el que se dio cuenta de que esa música respondía perfectamente a lo que era *Del Aire al Aire*, la introducción de todo el poema. Entonces esto nos ponía también en un par de dudas: ya hay un tema instrumental que está interpretando uno de los cantos del poema, bien podría ser todo el resto del poema así. Pero después, durante nuestros viajes de gira por Alemania, íbamos discutiendo, leyendo poema y se nos iban ocurriendo ideas. Algunos decían “mira, esta frase tiene tal ritmo, esta frase tiene que ir de todas maneras por lo que dice, aquí en esta frase está resumido todo el canto”. Poco a poco nos dimos cuenta de que sí se iba a cantar el poema, porque ya estaban surgiendo las ideas y de cómo hacerlo.

Ahora la elección de cuáles temas cantábamos y cuáles fragmentos del poema se seleccionaban para cantarlo, eso fue bastante intuitivo. Es decir, nos dábamos cuenta, por ej. “*Qué era el hombre...*”, que toda esa pregunta era fundamental para iniciar el cuestionamiento que se estaba haciendo Neruda, y nosotros nos estábamos haciendo parte de él. Y con esa pregunta iniciamos el canto a fin de cuentas, que es la primera canción, *La*

*Poderosa Muerte*. Bueno, después de un análisis nos dimos cuenta de que varios cantos hablaban sobre la muerte. Entonces dijimos que todo esto era un gran tema, un tema de mucho desarrollo. Y nos fuimos dando cuenta de segmentos del poema que sí tenían que ir. Por ejemplo “*entonces en la escala...*” es la única vez que Neruda menciona Macchu Picchu y tenía que ir de todas maneras. “*Cuando la mano de color de arcilla...*” también pensamos que era fundamental.

Fue una selección, como te digo, intuitiva más que nada. De un momento en donde estábamos tocando y sentíamos que tales frases tenían ciertos ritmos y eran acordes con cierta música que había salido. Después, cuando estaban elegidos los fragmentos que íbamos a cantar, había que hacer el análisis de la rítmica para ver con qué ritmo lo abordábamos. Por ejemplo, frases como “*entonces en la escala de la tierra he subido...*” son frases largas y casi recitadas. [Este tipo de frases] era bastante libre, era como evocación, un llamado. Es una de las partes complicadas en la interpretación de *Alturas de Macchu Picchu*, porque solamente es el piano el que va siguiendo y acompañando la voz, y el cantante es bastante libre y hay que ir buscando la acentuación casi intuitivamente. Y ahí hay que saber bien cómo seguir porque hay un momento en que el bajo va a entrar, y cuando entra este bajo, es cuando empieza la melodía del piano.

#### **4. Acerca de la estructura de la obra “Alturas de Macchu Picchu” y su relación con los estados anímicos y las temáticas por las que atraviesa el poema.**

El disco iba a tener el mismo orden que el poema. El poema es el que rige acá. Los estados anímicos tratamos nosotros de hacerlos corresponder. Es la impresión que nosotros tuvimos acerca de la interpretación. Por ejemplo, *Sube a Nacer conmigo Hermano* es un canto potente porque, como dice Vargas Llosa, es un alegato a la injusticia que hay al admirar este lugar como una obra maravillosa y que costó el sufrimiento de mucha gente. Eso tiene una fuerza, no podría ser una canción lúdica. Y tampoco es un lamento, es un alegato, con fuerza. Entonces el texto ya es potente.

Ahí el canto número XII, lo separamos en dos, porque el *Final*, es el final del canto XII. Nosotros sentimos que ahí cada frase tenía un peso increíble, entonces había que escuchar la palabra, y nos pareció que tenía que ser de esa manera, donde la voz y la palabra fueran lo más importante (y por eso decidimos separarla y presentarla como una canción aparte).

#### **5. Y en cuanto a la armonía general de la obra, ustedes eligieron ciertas tonalidades y acordes específicos para darle cierto carácter a algunas partes de las canciones.**

Por ej. En *La Poderosa Muerte*, la tonalidad principal es mi menor, pero en la parte final cuando llega a la frase “*y cuando todo el hombre se escondió en su agujero...*” ahí

había un Do mayor y un re mayor que lo elevan.

El do menor que usa Beethoven en las sonatas más dramáticas, como en la patética, la 5ta sinfonía, Es una tonalidad que es muy tensa y muy dramática. Y ese es el acorde que se utiliza en la segunda parte de *La Poderosa Muerte* cuando entra al ritmo de cueca.

En cuanto a la tonalidad de *Sube a Nacer conmigo Hermano*, Eduardo (Parra) propuso la tonalidad de *mib* menor, por la anatomía de las manos, que justamente cayeron en las teclas negras del piano. Eduardo se puso a tocar y ése fue el tono que eligió. Fue bastante intuitiva, pero es lo que al final le dio el carácter a toda la canción.

**6. Acerca de la improvisación de Alberto Ledo en *Del Aireal Aire: Todos los instrumentos están tocados y grabados por él, más un poco de post producción y hay mucha presencia de elementos concretos. ¿Qué me puedes decir acerca de eso?***

La canción comienza con cantos de pájaros que fueron grabados en el mismo lugar. Y eso también se incluyó en la transcripción.

Y eso ha sido otro tema en el trabajo de transcripción: El llevar estos elementos que no son instrumentos en sí a la partitura; y los efectos sonoros, cómo transcribir dichos efectos y lograr que ese efecto en específico se refleje en la partitura de manera lo más fidedigna posible.

**7. Con respecto a *La Poderosa Muerte*, hay varios períodos en esta canción, hay unas 3 partes más la introducción donde está la trutuca con el piano y voz, más la sección final.**

El primer período correspondería a cuando entra el piano acompañando a la trutruka. Ese sería el 1er período, cuando entra el arpeggio del piano derechamente. Es una evolución que empieza con el piano, quena, y que van entrando de a poco. Y después la evolución pasa a cuando entra el ritmo de cueca, y cambia la armonía a do menor. Y toda esa evolución termina también antes de entrar al bloque. Ese sería el segundo período.

**8. ¿Qué puedes decir acerca del arpeggio en el acompañamiento del piano y lo que ocurre después?**

Es una evolución que empieza con el piano, la quena y van entrando de a poco los demás instrumentos. Ese fragmento y la introducción dura todo el primer período hasta que pasa al ritmo de cueca donde además cambia la armonía al agregar al do menor. Y toda esa evolución termina antes de entrar a la parte del bloque instrumental.

- 9. Hay una anticipación del bloque instrumental cuando viene el solo de batería y se quedan todos los instrumentos marcando los dos acordes junto con la entrada de las tarcas mientras se desarrolla el solo de batería. Ahí hay un cambio en 180 grados porque se abandona la armonía diatónica y se entra a la pentatónica con quintas paralelas.**

Hay un cambio de clima sonoro, el anterior era con mucho espacio y este es totalmente a tierra, seco. Yo creo que el texto, uno se imaginaba los bloques de piedras, y esos bloques de piedra pesada yo creo que están representados con la música, con esa forma de tocar. Yo veía bloques de piedras pesadas, con esa forma de tocar y la armonía con 5tas paralelas era la forma de representarlos. Los cambios de métrica que tienen entremedio son totalmente naturales. Eran marcados además por el texto, llegábamos a la necesidad de hacer esos quiebres.

**Comentario: Luego vienen este tercer periodo en donde utilizan el cromatismo como elemento de transición, pero manteniendo algunos gestos del bloque igual.**

Aquí sigue el elemento bloque introduciendo algo rítmico nuevo, pero siempre con la misma armonía. Y de ahí se transforma en algo totalmente tonal

**C: Ahí vuelve al mí menor. ¿Hay alguna razón por la cual eligieron de nuevo tomar el ritmo cueca?**

No, no hay ninguna razón específica. Simplemente en lo rítmico no nos íbamos a limitar. Queríamos mantener esa apertura y libertad para acentuar el carácter de lo que queríamos, y utilizar el ritmo que fuera para ello. Además, eso le iba a marcar el espíritu americano del sujeto. Macchu Picchu no sólo es perteneciente a los Andes, a la cultura andina, sino que es un símbolo de todo el continente americano, del pasado americano.

**C: Y aquí surge lo que habíamos hablado hace un rato, de enaltecer o destacar ciertas partes del texto a través de la armonía, por ejemplo con la anterior aparición del do menor como un carácter un poco más trágico; o tornando el carácter más épico al final con el Do Mayor.**

Claro, se produce eso. Hay un detalle bien importante que es el mini solo de guitarra que hay en esa parte.

**C: Que viene a repetir lo que ha venido cantando la voz principal.**

Claro. Da la impresión de que va a venir un nuevo solo instrumental melódico, pero no en verdad no ocurre. Me parece importante sugerir ideas que el auditor las complete. Uno se hace una idea, se hace la expectativa.

Es una respuesta a lo que la voz había dicho, como reafirmar, para poder pasar a la parte final, que es esta cosa desenfrenada y cíclica, y ahí se cae de nuevo en las armonías por quintas paralelas.

**C: Y ahí viene todo lo que es después los elementos concretos (ej. la “tormenta final” y la “explosión”).**

Hay 2 elementos, 2 efectos especiales que hay que dejarlos escritos en la partitura de alguna manera, que es el efecto de “*burbuja*”, cuando el minimoog termina su solo y realiza este efecto. Ese efecto es muy importante y hay que dejarlo en la partitura escrito. Y el otro es el del final. Lo que nosotros queríamos lograr era que la música fuera envuelta como por un torbellino y se fuera a otra dimensión.

**10. Ahora, en cuanto a *Amor Americano*, hay 3 elementos que quisiera discutir:**

- **La primera canción que ustedes intentaron hacer con un ritmo de Huaylas.**
- **La polifonía que está presente en la canción.**
- **El contrapunto presente.**

El Huaylas lo habíamos conocido a través de unos discos que trajeron unos amigos del Perú, en el año '81. Cuando vivimos de Argentina lo conocimos, nos llamó mucho la atención porque tenía cosas curiosas; primero la instrumentación, como los violines, arpas, saxo y otros instrumentos de bronce.

**C: Tenía ese juego tímbrico de mezclar instrumentos como los bronces con el violín, más el arpa entremedio.**

Esa es la primera característica del Huaylash que nos llamaba la atención. Todos tenían una introducción media “*Bachiana*” con violines y que era muy curiosa. Para nosotros era inédita la combinación de instrumentos: entraban los saxos mezclados con violines, se oponían sonidos, unos timbres muy ricos, la introducción de los violines acompañados por un apoyo de arpa que es melódico. No hay acordes, no hay arpeggios. Se va armando esta base que le da el carácter polifónico, y el ritmo tan especial que hay. Todos esos elementos

hacían que el Huaylas fuera un descubrimiento maravilloso: Escucharlo y saber que existía esa música.

**C: A parte que el Huaylas poseía una ambigüedad armónica: Podía empezar en una tonalidad y podía terminar en cualquiera, lo deja inconcluso. Ustedes hacen lo mismo en algunas canciones.**

Donde hacemos ese juego también es en *Takirari del Puerto*, que está todo el tiempo en *mi menor* y termina en un acorde en la dominante y que después resuelve en *Do Mayor*, que era lo que nos llamaba la atención del Huayla. En *Amor Americano* quisimos hacer marcar el elemento peruano del lugar con este ritmo tan especial y quisimos tratar de que sonara como un Huayla. Por eso la introducción con el bajo sonando como el arpa y la guitarra eléctrica que fuera como un violín.

**C: Y después de esa introducción recién entran a la tonalidad real en la que está la canción.**

Esa sería la verdadera introducción, lo otro es como un prelude. Después de eso entra la introducción y después se entra a la canción (el verso). Y después, este “prelude” entra denuevo en la mitad de la canción y termina la canción con eso.

**C: Eso es lo otro: De todas las canciones del disco ésta es la que tiene una estructura más evidente y más tradicional (acercándose a la canción tradicional).**

En este tema queda en evidencia también la escala pentatónica, todas las melodías están en escala pentatónica. Durante el canto hay un instrumento que va haciendo un contra canto que va constante, hay un solo momento que hay un gesto armónico, que es cuando empieza el desarrollo melódico, para generar expectación antes de pasar a la otra parte. Ahí empieza el desarrollo, que es en escala pentáfona.

**C: En el mismo desarrollo hay una variación que incluso presenta ritmo de los carnavales andinos (Saya, zambo caporales). Además quisiera preguntar, si bien ya dijiste que el orden de las canciones en el disco fue intuitivo, esta canción está muy bien posicionada para bajar un poco la tensión que queda pendiente después de “La Poderosa Muerte”.**

Es el tema más festivo y el más lúdico. No sé si estaba pensado de esa manera (en cuanto a la función de transición entre canciones) , pero salió así. Porque el tema que viene después, *Águila Sideral*, es otra cosa.

**11. Ahora quisiera que me hablaras un poco de la historia de *Águila Sideral* y el proceso de composición. Esta canción, a diferencia de las otras, está formada por ciclos de motivos que se van repitiendo y tiene un carácter muy atmosférico.**

Aquí pasó una cosa bien curiosa. La guitarra empieza con el efecto de flanger y crea todo el clima. La guitarra rápidamente desaparece pero la canción queda con el "clima", y no se nota que la guitarra desaparece.

Es una canción súper melódica, si bien no es polifónica, la melodía del bajo es súper importante. El bajo tiene más desarrollo. Esa es la característica del bajo del Mario, si bien, afirma el acorde, es el piano el que va marcando el acorde sólido, constante. Entonces rompe con la función del bajo, y pasa a ser casi una guitarra más. Yo creo que esa es la gracia que tiene este juego, el de a la larga cambiar y mezclar las funciones instrumentales sin necesariamente abandonar la función principal para la que estaban hechos. Y en el bajo, ser melódico, y poseer la función normal de un bajo, pero sin tener esa rigidez.

**12. ¿Y en cuanto al concepto de la canción?**

Esta fue la primera composición para el disco. Esta fue una improvisación que trabajamos en base a una imagen. Musicalmente es el tema más sencillo, porque el texto son estas frases sueltas, son odas a Macchu Picchu, son metáforas. Entonces el título, "*Águila Sideral*", nos insinuó esta visión como de un astronauta del espacio y Macchu Picchu mismo como un planeta flotando en el espacio. Por eso esa voz [con efecto flanger] así como si estuviera dentro de una escafandra. La guitarra también está con flanger, y pasada por el minimoog, para generar este efecto. Entonces las frecuencias se tocaban en el teclado del moog y también sonaban a través de la guitarra. El mismo motivo de la guitarra que se repite una y otra vez intenta evocar el movimiento de los planetas que van girando mientras el astronauta va flotando por el espacio viendo todo eso.

Entonces nosotros nos pusimos a improvisar con esta idea, y la primera impresión que salió fue esa [señalando el video de la primera grabación realizada en el estudio], y quedó y la transcribimos para tocarla de nuevo. La voz y las quenas se agregaron después de haber hecho esta improvisación. Y esa fue la idea, de generar una base para cantar encima.

En este tema, como te digo, cada uno hizo su parte en torno a esa imagen colectiva, y después eso fue lo que quedó.

**13. ¿Y qué me puedes decir acerca de lo modal de la canción? Porque tú una vez, en una sesión, me dijiste que esta canción había que tratar de entenderla no como algo tonal, si no como algo modal.**

Porque en el fondo, el tono, es un acorde de La que se va desarrollando y repitiendo. Es un La sin tercera, después aparece un fa# en el bajo, hay un La con séptima por el Sol que va apareciendo a medida que sube el acorde, y la presencia de muchos acordes con novena también. Nunca se quiso que fueran acordes convencionales porque así era el lenguaje que habíamos desarrollado.

**14. ¿Y acerca de las dinámicas y la agógica? habíamos conversado un poco también acerca de la diferencia que hay con el resto de las canciones.**

Bueno, la caja ahí es lo más importante en las percusiones. No hay mucha dinámica convencional en el estricto rigor como hemos visto en las otras canciones, si no que se da más por agregación. El piano creo que es el único instrumento que presenta una dinámica más evidente, al principio, con simbología de dinámica y todo. Y en cuanto a la agógica no hay mucho que decir tampoco porque todo es constante, no hay variación. Estuvo acertado en decirle “mantra” porque es un poco como eso: un patrón que se repite y que no tiene mucha variación, salvo por la cantidad de instrumentos que se van agregando, que hace que suene todo más fuerte o más despacio.

**15. ¿Podrías hablarme acerca del origen de *Antigua América* y su relación con un proyecto de banda sonora para una película?**

Esa película era de un amigo argentino que nos contó que estaba haciendo esta película sobre el imperio incaico. Entonces nos pidió que hiciéramos la música para esta historia, y el tema principal se iba a llamar “*Ruinas*”, que eran exactamente las mismas notas que hay ahora en *Antigua América*. Al final esa música quedó como música inédita, por lo que después cuando comenzamos el trabajo de *Alturas de Macchu Picchu*, que hablaba también acerca de estas ruinas, quisimos echarle mano a las ideas que habían quedado y lo desarrollamos. Además en esta película fue que conocimos a Daniel Camino, que iba a producir ese proyecto. De esa forma nosotros conocimos a Daniel Camino, y él al mismo tiempo así pudo conocer nuestra música.

## 16. ¿Y acerca de los elementos que están presentes en esta canción?

Bueno esta canción tiene 3 preguntas fundamentales para el canto del que estamos hablando, y prácticamente ahí está resumido todo. Aquí se da un poco la punta inicial: Si cantar o solamente presentar musicalmente la idea. Aquí está básicamente todo dicho musicalmente, como en la música programática. Y con esas 3 preguntas al medio de la canción. Con ritmos sacados del huayno, escala pentáfona, con los bloques instrumentales que buscaba representar las piedras grandes y pesadas de las ruinas.

**C: Hay una progresión armónica súper interesante también, porque hasta antes de eso, en la canción sólo se va presentando un motivo que se va completando y repitiendo.**

Claro, el motivo es como si fuera un gran instrumento o un gran teclado, porque se junta la guitarra eléctrica con el Fender Rhodes y el piano para hacer un sólo sonido, y el bajo también. También está el efecto de la “quena de cristal” (juntar el sonido de la quena con los efectos del Fender Rhodes) bajo este mismo principio.

En cuanto a la presencia del clavecín en la parte de la modulación, inicialmente se iba a hacer con piano, porque ese desarrollo existía antes; pero en el estudio de grabación encontramos un clavecín y decidimos probarlo ahí porque había una búsqueda también. Antigua América hacía referencia al período incáico pero también estaba mezclado con lo colonial, la llegada del conquistador. Entonces este período colonial es lo que viene a representarse con la inclusión del clavecín, que está muy bien representado en el video de Alturas de Macchu Picchu, porque la entrada del clavecín coincide con las imágenes de la catedral del Cusco.

Y en cuanto a la progresión armónica, va de *Fa#* para llegar hasta el *mi m*. Bueno ahí hay un asunto de teclado, ya que uno va tocando casi todas las teclas negras, lo que va produciendo la escala pentáfona, con excepción de la nota final que es el elemento diatónico. Entonces es una modulación ascendente con escala pentáfona. Casi todo el tema es con cuartas paralelas salvo el solo final de guitarra eléctrica.

## 17. ¿Puedes hablar con relación a los metros compuestos y la no utilización de los acentos?

Con relación a los metros, la música en general, y especialmente la música folklórica y autóctona, que es la música que se hace de manera intuitiva a fin de cuentas, no se piensa

en un metro, simplemente se toca. Y cuando viene después el análisis uno trata de encuadrarla dentro de los cánones de la escritura convencional. Entonces ahí es cuando uno se empieza a topar con problemas de acento. Si uno elige un metro, de pronto quedan los acentos atravesados, claro, se puede solucionar poniendo acentos con el símbolo respectivo. Así se soluciona, funciona, pero a lo mejor pierde el sentido del ritmo mismo que se está usando. Entonces a lo mejor es mucho mejor poner, por ejemplo, el acento en el primer tiempo del primer compás a estar poniéndolo en el 4to tiempo del compás, y luego al 4to del compás siguiente, y del compás siguiente, y nos queda un conjunto de compases irregulares. Y más allá de eso es lo que le da un carácter diferente a la interpretación [el uso de los metros compuestos]

Y eso le da la verdadera fuerza de lo que se quiere tocar. Yo creo que ahí está la clave de todo. Hay varios pasajes de la obra de Beethoven en donde se utiliza el acento para no tener que cambiar al metro irregular. Pero Bella Bartok no se complicó, y cuando una frase venía con un acento a la mitad, simplemente cortaba y adaptaba los metros a los compases y le daba la fluidez que necesitaba la música.

**18. ¿Ahora me puedes hablar de la particular forma de transcribir el metro 6/8 que surgió durante este trabajo?**

Normalmente el 6/8 se hubiera escrito de la manera convencional, pero en el segundo grupo de tres va perdiendo fuerza a la mitad del compás, del bajo sobre todo. Entonces esta manera de escribir el 6/8 [de tres negras por compás en el bajo/ acompañamiento] es mucho más fiel a la fuerza que tiene la canción a fin de cuentas, y a la fuerza que queremos imprimirle. Te pueden preguntar por qué no escribir en 3 / 4, y es por el carácter de la figura que lleva arriba [que es binario y sí responde a las seis figuras dentro del compás, produciéndose también el efecto de la hemiola]. Y la figura que va arriba en el piano pasaría a ser casi un tresillo dentro de un compás de 3 / 4. El bombo de la batería también.

Es lo mismo que pasa con el final de La Poderosa Muerte, que lo pusimos como 6/16. Perdería fuerza si se hubiera conservado el 6/8 para esa parte. Y esto mismo es lo que le da agresividad y va echando hacia adelante la canción.

Nosotros nos dimos cuenta de esto cuando escribimos la partitura de “Corre que te pillo” para tocarlo con la Orquesta Sinfónica, y lo escribimos el 6/8 de la manera “errónea” (6/8 convencional) y lo tocaban saltadito y no tenía la fuerza que nosotros queríamos del malambo, y todo a fin de cuentas tenía que ver mucho con el acento y muchas notas metidas en el compás.

**19. ¿Y qué me puedes decir acerca de *Sube a Nacer conmigo Hermano*?**

Aquí predomina el canto, básicamente el canto no. XII del poema, que es más fuerte y está casi entero. En los demás eran sólo selecciones. Acá el canto está casi entero, y la canción

entra con esta introducción que es esta trompeta que viene a anunciar algo muy importante, y viene, como dice Vargas Llosa, este alegato por la injusticia histórica de tener que pagar con el sufrimiento de tanta gente para admirar hoy esta belleza. Entonces ese alegato que está aquí puesto y por eso la fuerza de esta canción. Ahora, la rítmica la sacamos de las palabras. Cuando empezamos a leer el poema inmediatamente nos insinuó un 6/8. Y cuando dijimos 6/8 Eduardo inmediatamente puso las manos en el piano y empezó con el piano característico que después quedó para la canción; y nos fuimos por el lado de un aire de joropo, con todo esto del 3 contra 4. Y como tú dices, tiene una estructura más evidente, no como en *Antigua América* o *La Poderosa Muerte*, que tienen más desarrollo instrumental. Y vuelve también el solo de guitarra como interludio al medio, y finalmente termina en este clímax de la canción.

## 20. ¿La frase característica del mínimoog de dónde surge?

A Eduardo le sale del mínimoog cuando se imagina que esta frase es una trompeta que hace este llamado. Entonces le dio ese carácter como

La melodía es totalmente tonal y se . Pero tiene cosas curiosas que tiene que ver con el academicismo y el no academicismo. Dentro del grupo diría que yo soy el único que tiene una formación académica [musical], los demás son todos autodidactas. Por lo tanto, el que no tiene la formación académica tiene mucha más libertad de proponer cosas, y sobre todo, libertad de tonalidad. Cuando nos instalamos en un tono uno automáticamente ya se ubica, la fundamental, los grados, la tónica, la importancia y todo eso. En cambio el que no tiene esa formación tiene más libertad. Por eso en algunos pasajes hay saltos de intervalos curiosos y también surgen melodías como la de la introducción.

Gabriel por otro lado marca en el hi-hat lo que normalmente harían las percusiones y las maracas. El resto de la canción es bastante evidente, la verdad.

## 21. ¿Qué puedes decir acerca de la última canción “Final”?

Esto se llama *Final* porque ya no corresponde al canto no. XII, a pesar de que es el último párrafo de éste. Nosotros consideramos que tenía vida propia porque eran muy fuertes estas últimas palabras; y las tratamos como una canción aparte, como el epílogo de toda la obra. Y vuelve a tener la simpleza del comienzo de *La Poderosa Muerte*. De hecho empieza con el mismo motivo que la intro de *La Poderosa* pero en la tonalidad de *mib m*.

Bueno, *Final* es un canto súper simple, muy natural, que lo canta Gato, Mario y Gabriel. Sólo piano y voces. Sólo al final aparece un instrumento que intenta evocar una trutruca, pero que queda puesto en la grabación casi al final, como un efecto post producción. Porque siempre pasa eso, que después de grabar una obra muy encima de su creación corre el

riesgo de que se siga desarrollando en el camino tras la grabación. Con el *Final* pasó eso después de haber grabado y haber hecho la gira, hicimos el lanzamiento en París. Y en el Final de ese concierto tiene una variación en donde al principio tiene un solo de bajo con el sonido de tal manera que parece un solo de chelo. Y quedó así, hubo una intención de hacer algo que a lo mejor faltó al final, pero a la larga estuvo bien.

## **22. ¿Cuál es tu posición ante el trabajo de transcripción de una obra de origen popular a un ámbito más de academia y más occidentalizado?**

La transcripción, a mí me tocó el rol de escribir partituras. Durante toda la historia yo estaba escribiendo. Y siempre pensé que yo debía ir escribiendo los arreglos a medida que se iban haciendo los temas, pero siempre se me pasaba el tiempo a medida que terminábamos una y empezábamos otra y así se iba quedando. Igual a través de la escritura de partituras hemos recatado muchas ideas musicales de cuando no grabábamos todavía, porque ahora tenemos la costumbre de grabar siempre. Cuando no grabábamos yo siempre estaba escribiendo, y a veces venía Eduardo y decía “mira esta idea que tengo” y la tocaba para que yo la escribiera. Y hay muchas anotaciones así, sueltas, que no han sido desarrolladas, o algunos solos para que no se nos olvidaran. Las obras sinfónicas las hemos escrito. Pero la idea de tener escrita toda la obra de Los Jaivas se ha reafirmado mucho este último tiempo. Primero, porque la han pedido. Siempre nos están pidiendo las partituras, desde varios años ya, porque hay grupos que las quieren tocar, sobre todo muchos profesores de colegios, que preparan la obra durante todo un año, y siempre tenemos que excusarnos. Y porque a pesar de que existen las grabaciones siempre hay detalles que no se van a escuchar, hay diferentes versiones de lo que cada uno escucha, entonces no funciona.

Ahora, tú decías que era la forma occidental de escribir. Yo considero que es la forma universal de escribir, porque no se ha inventado otra forma de escribir música. Con la grabación se piensa que está todo hecho pero no es así. Entonces es muy importante la escritura para el legado de la música. Es el lenguaje, es la forma de cómo se escribe la música, y es mejor escribirla de esa manera.

## **23. ¿Y cuál es tu visión acerca de los elementos americanistas dentro de la música de los Jaivas?**

Yo creo que la respuesta está en donde hablamos de la improvisación. Cuando los empezamos a usar de una forma bastante natural, y como una necesidad interior, de lo más profundo porque son nuestros elementos. Entonces los ocupamos con toda naturalidad y los vamos a seguir ocupando. No hemos cerrado ni la creación ni la utilización de los elementos. El lenguaje se va a seguir enriqueciendo, de eso estamos seguros.

#### **24. ¿Y cómo lo ves tú desde el punto de vista de la identidad?**

Bueno yo creo que eso es algo dinámico. La identidad de un pueblo es su cultura. Todo lo que se hace se hace parte de la identidad: Cómo se preparan las sopaipillas, cómo se hacen los porotos granados, cómo se baila, cómo se canta, cómo se celebran los cumpleaños, las navidades; y la música por supuesto está dentro de este contexto. Y la identidad es la música que se ha hecho, no es que uno diga “se escribe un manual de la identidad”. La identidad es lo que hay, y es todo lo que han hecho todos los músicos, todo lo que han hecho Violeta Parra, Víctor Jara, los chinchineros, los músicos callejeros. Todos somos parte de lo que es nuestra identidad. Por algo uno dice “soy chileno”, porque uno se identifica con algo, no sólo el pasaporte.

#### **25. En cuanto al objetivo de esta tesis, ¿qué me puedes decir tú acerca del legado que pueden dejar las obras de música popular dentro del mundo académico? ¿Cómo ves tú el aporte que puede hacer el rock dentro de la música de academia?**

Totalmente, yo diría que es una necesidad. Con Francisco Bosco (saxofonista e integrante de la agrupación) hemos estado conversando esto. Él ha tenido problemas porque dice “aquí en Chile no se enseña el saxo chileno, se enseña el saxo a través del jazz”. Entonces aprenden a improvisar en jazz, en ciertos acordes, ciertas armonías, pero son incapaces de tocar, por ejemplo, un zambo caporal. Y es una necesidad, de que la música se transcriba para ser estudiada en las academias.

### **CAPÍTULO III**

#### **ANÁLISIS MUSICAL DE ALTURAS DE MACCHU PICCHU**

### **Notas Generales acerca de la transcripción.**

Algunas partes de las canciones han ido corrigiéndose con el tiempo desde su composición. Al momento de grabar la obra, muchas de las ideas que se plasmaron en el disco aún estaban en desarrollo, y fue con el pasar del tiempo desde el lanzamiento de Alturas de Macchu Picchu que ciertos pasajes fueron modificándose hasta llegar al resultado que originalmente se quería y quedaron como las formas oficiales. Sin embargo, en estricto rigor, la transcripción de esta obra se basa netamente en la grabación oficial de Alturas de Macchu Picchu lanzada en 1981 y no en las presentaciones en vivo que le siguieron, a pesar de que se hubieran hecho dichas correcciones posteriores.

Por lo tanto, ciertas secciones de las partituras tienen versiones “alternativas”, que sugieren diferencias entre lo que se escucha en el disco original, y lo que se interpreta en vivo de manera oficial. Tal es el caso del piano de “La poderosa Muerte”, de los compases 96 al 98, que oficialmente tiene una interpretación distinta que no se estableció hasta después de la grabación de la obra, y que, por lo tanto, no aparece en ésta, pero sí es considerada en todas las presentaciones de la banda.

## **Análisis de general de la obra.**

Alturas de Macchu Picchu es una obra programática; considerada también dentro de la clasificación de “disco conceptual”. Esto es porque su composición ronda en torno a una temática específica, que en este caso es la adaptación musical del poema del mismo nombre; y porque intenta evocar las mismas imágenes y sensaciones de las cuales habla el poeta en la obra.

Está conformada por 7 canciones, y su disposición en el disco logra emular los distintos estados de ánimo por las que pasa el poeta a lo largo de la obra escrita.

El disco comienza con una improvisación instrumental que adopta un carácter de “preludio” titulado “Del Aire al Aire”; interpretada por Alberto Ledo (ex integrante de los Jaivas durante su estadía en Europa); creada en circunstancias fuera del proyecto de la obra de Alturas a modo de regalo de despedida; y que sin embargo, en un último momento fue integrada al disco gracias a que calzaba muy bien con el perfil de la obra.

Le sigue la segunda canción de la obra, titulada “La Poderosa Muerte”. Es la composición más elaborada del disco en cuanto a estructura y armonías, y en donde se presentan las células o “leitmotivs” musicales dominantes de la obra en general.

Luego viene “Amor Americano”, que contrasta con la canción anterior ya que posee un carácter más lúdico al estar basado en el ritmo andino Huaylas. Con una estructura más simétrica y un metro estable, esta canción ayuda a mitigar la tensión generada al final de la poderosa muerte, y al mismo tiempo abre paso a la solemnidad de la siguiente canción, que es “Águila Sideral”.

“Águila Sideral” es la cuarta canción de la obra. Se destaca por su naturaleza meditativa, introspectiva y “atmosférica”. No posee cambios de metro ni modulaciones armónicas.

“Antigua América”, la quinta canción del disco, se caracteriza por sus desarrollos temáticos constantes basados en la previa improvisación. Aquí retoma el carácter más frenético del sonido y el sonido vuelve a ser más intenso. La tensión va en aumento hasta que se resuelve en “Sube a nacer conmigo hermano”.

“Sube a nacer conmigo hermano” es la penúltima canción del disco. Es el punto resolutivo de la obra; según entrevistas con Claudio Parra, la temática de esta canción es una protesta y una acusación alusiva al dolor de los ancestros latinoamericanos. Esto se refleja en el carácter potente y agresivo de la composición, en su agógica acelerada pero constante, y en la intensidad de los trabajos vocales.

“Final” es la canción que sella la obra. Su texto es parte del último canto del poema de Pablo Neruda, el mismo de donde proviene el texto de “Sube a Nacer conmigo Hermano”. En un principio, formaría parte de esta canción; pero a lo largo del trabajo de composición, y por el carácter de estas últimas líneas, se decidió que sería una canción independiente.

**Análisis general de las canciones de  
“Alturas de Macchu Picchu”**

## “DEL AIRE AL AIRE”.

**Música y arreglos:** Alberto Ledo, 1980

**Título extraído de:** “Alturas de Macchu Picchu”, Pablo Neruda.

**Grabación:** Villa “Les Glyciness”, Chateway-Malabry, Francia, Julio 1980

**Ingeniero Grabación:** Dominique Strabach.

### **Instrumentación:**

- Zampoña
- Trompe
- Bombo Legüero
- Trutruca
- Voz

**Tonalidad:** mi menor

“Del Aire al Aire” es la composición que da inicio a la obra de Los Jaivas. Saca su título del primer verso del Canto I del poema de Pablo Neruda.

Esta obra es la única no interpretada por los Jaivas, puesto que es una improvisación realizada por el músico Alberto Ledo, a modo de regalo antes de abandonar la banda. Además no cuenta con texto: Es una improvisación instrumental con algunos cantos libres entre medio.

Todos los instrumentos fueron grabados por Alberto Ledo, por lo tanto esta obra es una sumatoria de líneas instrumentales combinadas en el proceso de grabación, por lo que presenta también varios elementos concretos como cintas al revés y efectos sonoros de post-producción.



## **“LA PODEROSA MUERTE”**

**Letra: Pablo Neruda**

**Música y Arreglos: Los Jaivas**

### **Instrumentos:**

- Voz solista, Guitarra Eléctrica, Quena, Tarka, Ocarina
- Bajo, Tarka, Coros
- Piano, Tarka
- Minimoog, Piano Eléctrico, Tarka
- Trutruka, Batería, Campanas Tubulares, Coros

### **Grabación:**

- Grabación y mezcla: Julio-Agosto, 1981; Estudios Pathé-Maconi; París.
- Ingeniero de grabación y mezcla: Daniel Michel
- Producción: Los Jaivas

“La Poderosa Muerte” es sin duda la sección más importante del disco, ya que en ella se presenta el motivo potencial de la obra entera, y al mismo tiempo, en las distintas partes de su estructura se presenta el carácter dinámico que adquiere la obra entera con cada una de las canciones.

El carácter de esta canción está estrechamente relacionado con el concepto de la Muerte, el Caos y la tormenta, elementos presentes intrínsecamente en el poema de Neruda; y específicamente la muerte, es el punto alrededor del cual converge la obra entera.

## Notas generales de interpretación de “La Poderosa Muerte”

**Rubato:** Todos los instrumentos deben seguir el carácter del piano, puesto que éste es el elemento conductor de gran parte de la canción.

**Pedal:** La interpretación del piano en cuanto al uso del pedal, depende en gran parte del criterio del intérprete y del fraseo que emplee la voz principal, puesto que cuando inicia la estrofa, el acompañamiento del piano queda en función de la línea melódica de la voz. Por ende, el pedal es empleado casi de manera instintiva, dependiendo de la duración de cada frase del vocal.

**Partes:** Esta canción está compuesta por una serie de “partes” o “secciones”. Es importante poner especial énfasis en los contrastes entre éstas, tanto utilizando las dinámicas como a través de la interpretación. También se debe respetar bastante el carácter de los pasajes de transición entre cada una de dichas partes, ya que están compuestos especialmente para unir estas partes de manera coherente.

**Batería:** Es bien sabido que Gabriel Parra poseía un kit de batería modelo Ludwig, que contaba con 16 a 18 tambores (incluyendo un doble bombo, rototoms, y varios) y unos 15 platillos. Sin embargo, la notación de la batería en esta partitura es la de un kit estándar, abarcando sólo hasta 5 toms y dos bombos, por lo que cada intérprete debe adaptar las partes a los diferentes kits que se posean.

**Voces:** En esta canción, la voz principal corresponde a la de Eduardo “Gato” Alquinta, cuyo registro corresponde a un tenor. En esta canción en particular, el fraseo de la voz es bastante recitativa, y si bien, las figuras rítmicas de la melodía están anotadas de modo muy exacto en los compases, en la interpretación la voz es mucho más libre, sin necesariamente tener que respetar todas las duraciones de los compases o las figuras (esto se puede notar en el disco, puesto que si se compara con la partitura, la voz tiende a adelantarse o atrasarse en el paso de un compás a otro, tanto casi como un alzar de fusa).

## LA PODEROSA MUERTE: ANÁLISIS MUSICAL

Esta canción es de una estructura irregular, es decir, que no responde a una estructura simétrica como sería el de la forma “canción”; sino más bien que está constituida por secciones que se van desarrollando paulatinamente, con una introducción, un desarrollo de las distintas partes, puentes para unir cada una de las secciones y un Epílogo con una Coda Final.

La Poderosa Muerte” está constituida por 3 partes principales más una Introducción, interludios instrumentales que hacen de puente entre las partes, y un Epílogo junto a una Coda Final.

### Pimera Parte: Introducción- Estrofas- Interludio musical.

- **Introducción: (Compás 1 al 61)**

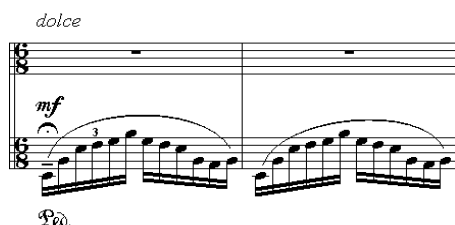
La introducción parte con un solo de trutruka, en un compás de 24/4 a modo de “cadenza”. Tras entrevistas con Claudio Parra, se ha resuelto que sólo a través de una “cadenza” es posible documentar y registrar en partitura la verdadera intensión de la trutruka del inicio, ya que en el proceso compositivo surge como una improvisación a la cual posteriormente se le suma el piano. Es por eso que se ha acordado anotar la línea de la trutruka en un principio como “esspressivo” y casi ad libitum.

La ejecución de la trutruka del inicio debe realizarse con la trutruka introducida en la caja de resonancia del piano mientras se mantiene presionado el pedal de éste para generar el efecto atmosférico de “vacío” y “reverberancia”. En la partitura del piano se encuentra la indicación para dejar presionado el pedal hasta la entrada del piano.

Cuando la Cadenza de la trutruka termina, el metro cambia a 2/4, y luego de un compás de silencio, entra el acompañamiento del piano, en la tonalidad principal de *mi m.* El gesto de este acompañamiento volverá a aparecer en la canción “Final” de la obra

The image shows a musical score for the piano accompaniment of the introduction. It is written in 2/4 time. The bass line starts with a piano (*pp*) dynamic and features a series of triplets of eighth notes. Below the bass line, there is an asterisk (\*) followed by the word "Ped." repeated four times, and then the word "simili". The treble clef staff is mostly empty, indicating a cadenza for the trutruka.

Al llegar al compás 33 y concluir la sección de la trutruka, hay un cambio de metro a 6/8, y cambia la figuración del acompañamiento del piano. El carácter del piano cambia a “dolce”, donde los arpeggios deben ejecutarse de forma fluida y constante. Durante esta introducción se presenta la melodía principal sobre la cual se desarrolla el resto de la composición. La melodía principal es ejecutada por la quena en conjunto con el piano y la trutruka.



- **Primera Estrofa ( “A” )**

Hace su entrada la voz principal (ejecutado por Eduardo “Gato” Alquinta, registro tenor), acompañada por el piano. Se le unen una segunda y tercera voz, ejecutadas por Mario Mutis (tenor) y Gabriel Parra (barítono), respectivamente.



El fraseo de la voz principal posee un carácter de “Rubato quasi recitativo”. El piano va cambiando de acorde y regulando su velocidad totalmente en función del fraseo de la voz principal.

- **Interludio musical: (Compás 75 -101 )**

Al terminar la primera estrofa, el piano retoma la melodía principal junto con la quena. También entra por primera vez el bajo, y finalmente la batería. Al introducirse la batería hay un pequeño desarrollo sobre la melodía principal. Finalmente se incorpora el minimoog al desarrollo instrumental ejecutando un solo. En la sección final de este solo, comienza la segunda estrofa.

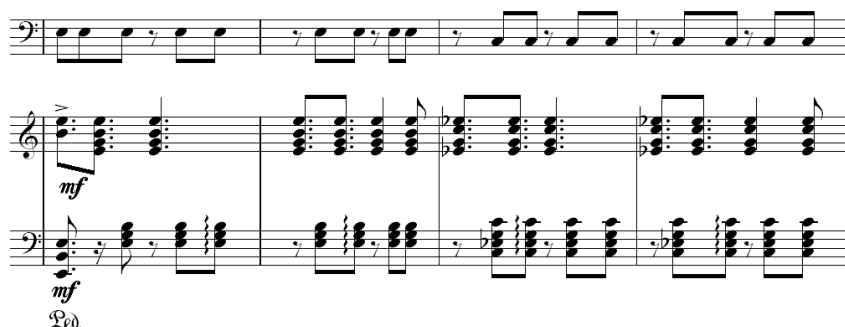
- **Segunda Estrofa ( A'): (Compás 102 – 117)**

A pesar de presentar variaciones evidentes, la parte vocal rescata similitudes a la primera estrofa y poseen la misma armonía.

La dinámica de esta estrofa es mucho más intensa y todos los instrumentos responden a la melodía de la voz principal, destacándose los efectos de frecuencias del minimoog. Al final de la estrofa, el piano ejecuta un pequeño cromatismo para pasar a la segunda parte de la canción.

**Segunda parte: Ritmo Cueca; (Compás 118 -192)**

Esta sección es un Episodio Instrumental en donde ocurre un cambio de pulso a  $q. = 60$ ; en donde el patrón rítmico cambia a ritmo de cueca, liderado por el piano y la batería.



Hay un cambio armónico, en donde, si bien se mantiene la tonalidad principal de *mi m*, ahora aparece el acorde de *do m*, que añade un acento dramático al carácter de esta segunda parte.<sup>20</sup>

Luego, la melodía principal es liderada por la ocarina y el minimoog; seguida de un solo de guitarra eléctrica, acompañado de percusiones como las campanas tubulares. Una vez terminado el solo de guitarra, comienza el solo de batería acompañado de un bloque armónico de tarkas. El bloque armónico de las tarkas, es una anticipación a la figuración y gesto armónico principal de Tercera Parte de la canción.



<sup>20</sup> Información basada en entrevista con Claudio Parra.

### Tercera parte: Bloque armónico- Tercera Estrofa (Compás 193- 254)

Después de una pequeña pausa al concluir la parte 2, hay cambio de metro y cambio de tonalidad a *Mib Mayor* (y eventualmente cambiará de nuevo a Re Mayor durante este período). La principal característica de este período es el movimiento en en bloque de todos los instrumentos sobre 5tas paralelas y escala pentatónica.

The musical score consists of three staves. The top staff is marked *marcato* and *f*. The middle staff is marked *f*. The bottom staff is marked *non legato* and *f*. The score shows a complex rhythmic structure with changes in meter (4/4, 7/8, 4/4) and key signature (B-flat major).

Esta sección también se caracteriza por los numerosos cambios de metro compuestos el más utilizado siendo el paso del 4/4 al 7/8, por ejemplo.

Así mismo, todas las voces van rítmicamente al unísono, y armónicamente a una distancia de 4tas y 5tas paralelas.

Esta sección concluye con las voces perdiéndose en un eco que es retomado por las líneas de las tarkas y el bombo.

#### • Puente Cromático:

Al final de la Tercera Parte aparece un puente que a través del cromatismo armónico ejecutado por el piano ayuda a volver a la tonalidad original de la obra. (De nuevo influencias de obras de Beethoven, como la Sonata Pathethique, y otros).

The musical score consists of two staves. The top staff is marked *f*. The bottom staff is marked *f*. The score shows a complex rhythmic structure with changes in meter (4/4, 7/8, 4/4) and key signature (B-flat major).

### Epílogo (Parte Final)

#### • Tercera Estrofa C y breve episodio instrumental.

El puente con cromatismo ayuda a volver a la tonalidad principal de mi m y se retoma el ritmo cueca. Empieza la última estrofa de la canción (“C”), y tanto la armonía como la melodía en general tienen un carácter conclusivo.

Cuenta con una dinámica ascendente, es decir, progresivamente va aumentando de intensidad.

Al terminar la estrofa comienza de nuevo un breve episodio instrumental donde reaparece la línea de la guitarra eléctrica alternada con movimientos en bloque de todas las líneas de instrumentos preparando la coda de la canción.

- **Coda Final:**

Comienza con una aceleración de pulso y con la entrada de todos los instrumentos, destacándose el minimoog, que presentará un “riff”<sup>21</sup> melódico que se irá repitiendo hasta el final de la canción.

La guitarra con distorsión realizará pequeñas frases melódicas a modo de contra punto en respuesta a la melodía principal.

Esta sección evoca una atmósfera tormentosa. Los instrumentos quedan en un ciclo “sin fin” en donde se repite una frase hasta el final, al igual que en un torbellino, mientras paulatinamente va adquiriendo presencia una frecuencia lograda con efectos post grabación, que va en crescendo hasta que prácticamente es lo único que se escucha; para terminar en un verdadero estallido de tormenta, que le da el corte final a todos los instrumentos , y solo deja el eco de dicha explosión emulando el sonido de las tormentas entre medio de las montañas que rodean las ruinas de Macchu Picchu. Con esto, concluye la canción.

---

<sup>21</sup> Frase que se repite a menudo, normalmente ejecutada por la sección de acompañamiento.

## Análisis melódico y sintáctico de la Poderosa Muerte.

### Introducción después de la Cadencia de la trutruka:

Al terminar la cadenza de la trutruka el piano presenta pequeños arpeggios en la tonalidad de *mi m* en fundamental. Este gesto será retomado más adelante en la canción “Final” de la obra. Al finalizar la cadenza de la trutruka comienza la presentación temática.

La **presentación temática** comienza con los primeros arpeggios del acompañamiento del piano. Uno de estos arpeggios posee un carácter modal al estar primero en *mi m* y luego en Do Mayor en modo lidio. Este gesto del acompañamiento será constante durante toda la Primera Parte de “La Poderosa Muerte” y será también el sustento armónico de ésta.

- **Gesto Amplificado del acompañamiento.**

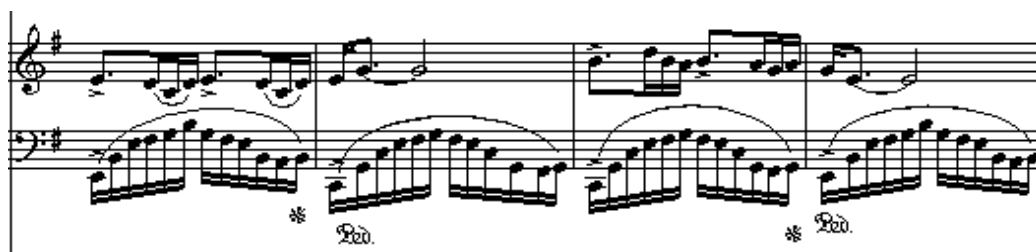


Luego comienza el **tema** propiamente tal. Lo ejecuta principalmente el piano, y luego lo toma y lo desarrolla la quena.

- **Tema**

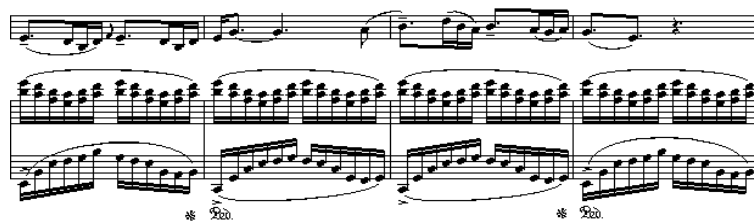


- **Tema junto con el acompañamiento antes mencionado.**



Después de la presentación temática el piano presenta una variación del gesto del arpeggio en la octava superior. Es un colchón armónico que cumple la función de acompañamiento y soporte armónico cuando la melodía se desarrolla en la quena.

- Tema con la melodía principal ejecutada por la quena, más la variación del gesto



- Melodía principal: Período musical de la Quena

El período melódico de la quena consta de 3 frases que, a su vez, están constituidas en sus incisos por elementos basados en el leitmotiv o “2do Motivo”

Al principio la función melódica de la quena responde a un orden de contra punto, puesto que la presentación temática primero está a cargo del piano y la quena sólo contesta a la melodía del piano. Una vez que el piano termina de presentar el tema, la quena lo toma y lo desarrolla. Así tenemos la primera semi frase, y la segunda; las cuales juntas forman la frase temática de la obra.

- Semifrase del tema



Al repetir por segunda vez esta frase, el inciso del final sufre una leve variación que da al desarrollo del tema en la tercera frase siguiente

- Variación y desarrollo temático



- Entrada de las voces:

La voz principal posee un carácter “recitativo”, por lo cual es mucho más libre en su figuración y su fraseo que las voces de acompañamiento. En ella se encuentran muchos

recursos como retardos o anticipación, esto se debe a que por el mismo carácter libre de los fraseos, los tiempos fuertes no coinciden necesariamente con el “dar” de los compases, si no que se dan un poco antes, o, por el contrario, termina los fraseos unas cuantas semi corcheas después de terminado un compás.

- **Episodio instrumental**

Tras terminar la estrofa, el piano retoma el leitmotiv, pero esta vez con variación en la mano derecha. Por su lado la quena repite la misma frase del inicio.

Al terminar la repetición del leitmotiv, se introduce la batería, y al mismo tiempo comienza un pequeño desarrollo temático del piano, acompañado de la trutruka. En cuanto a la ejecución, específicamente hay que procurar no marcar el ataque de la trutruka.

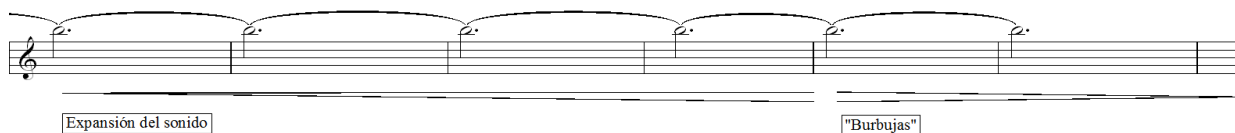
Tras la primera frase en el desarrollo temático del piano, se introduce la línea del minimoog.

- **Primera frase del minimoog**

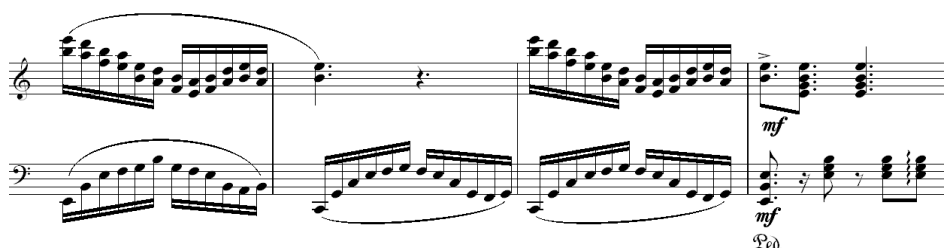


La última frase del minimoog paulatinamente va ascendiendo en tonalidad e intensidad, hasta que comienza a cambiar de frecuencia hasta convertirse en un efecto sonoro, el cual se ha denominado en la partitura como “Expansión de Sonido”, y luego “Efecto de burbujas”.

- **Efecto de sonido del minimoog**

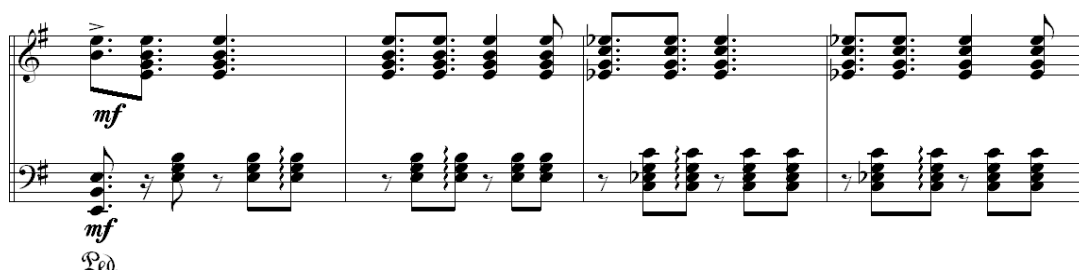


Al final de la estrofa, el piano, con un movimiento cromático descendente abre el paso al cambio de ritmo y de carácter con que empieza la Parte 2.



**Parte 2: Cambio de pulso, ritmo cueca (Compás 118)**

La canción cambia al ritmo basado en la cueca. Para esta parte el piano presenta otra figuración: Adquiere un carácter rítmico basado en el piano y la percusión (tormento) de la cueca. Este motivo está en el acorde de mi menor, y luego en el de do menor.



En el compás 122 entra la línea de la ocarina acompañada del minimoog. El minimoog, por su parte cambia de registro y ahora realiza una serie de intervalos en glissando. Este glissando debe obtenerse por registro y no por ejecución.



Al final del desarrollo melódico de la ocarina y el minimoog, se produce un movimiento en bloque del piano, bajo y batería, anticipando el movimiento en bloque que ocurrirá en la transición a la tercera parte de la canción; y al mismo tiempo, sirviendo de corte para darle la entrada al solo de guitarra eléctrica.



- **Solo de guitarra (Compás 146 con alzar en el compás 145)**

La primera semi frase del solo de guitarra es la que dará la pauta para el desarrollo melódico de éste.

- **Primera semifrase:**



- **Segunda semifrase (con variación al final), y comienzo del desarrollo:**



Existe un pequeño contra punto en la línea del bajo con respecto al solo de guitarra, como en este ejemplo:



A la mitad de este solo, reaparece el minimoog ejecutando los mismos intervalos con glissando presentados previamente. Junto a esto, los demás instrumentos ejecutan un bloque armónico, con el cual comienza el solo de batería.

Al final de este solo de batería vuelve por última vez los glissandos del minimoog para dar el punto de partida a la tercera parte de la canción.

- **Tercera Parte: Bloque armónico sobre escala pentátona.**

La gran característica de esta parte de la canción es el cambio abrupto tanto en armonía como en el ritmo. Aquí todos los instrumentos se mueven en un bloque armónico basándose la melodía sobre la escala pentátona.

Al iniciarse esta parte, hay cambio de tonalidad a mi b.

Se produce también un cambio de metro a 4/4, sin embargo, todo este episodio es de metro irregular, alternándose principalmente el 4/4 con el 7/8.

- **Frase principal del bloque armónico**



- **Reparición de las voces (Tercera estrofa)**

Al entrar de nuevo las voces, el piano se queda marcando la rítmica en Do# junto con el resto de los instrumentos en bloque, mientras que se desarrolla la melodía en las voces. Las voces poseen el mismo gesto melódico de la presentación temática, y están a una distancia de 8va y 5tas paralelas entre ellas.

- **Frase principal**

Semi frase	Repetición

- **Variación y desarrollo:**

Según entrevistas con Claudio Parra, era importante integrar esta parte del poema de Neruda, puesto que es el único momento en donde se menciona textualmente las ruinas de Macchu Picchu como tal. Por lo mismo se ubicó esta frase en una parte de la composición en donde tuvieran más protagonismo el texto y las voces.

- **Epílogo/ Final**

Después del último puente cromático del piano se retorna al 6/8 y al ritmo cueca. El bajo recupera su carácter melódico y no presenta patrones que se repitan, si no que un desarrollo melódico constante a pesar de ser también un sostén armónico.

- **Puente cromático y vuelta al ritmo cueca (Piano)**

- **Línea del bajo después del puente cromático**

La última estrofa de las voces culmina con la frase “*Una vida de piedra después de tantas vidas*”. Después de esto, inmediatamente entra la guitarra eléctrica recapitulando esta misma frase en su propia línea melódica, reforzando y destacando la idea de esta última frase del poema, y al mismo tiempo comenzando el episodio instrumental final (Coda).

- **Última frase de la voz más cita melódica de la guitarra**

- **Coda /Episodio instrumental final**

El episodio instrumental final comienza con la reaparición de la guitarra eléctrica, primero citando el mismo gesto melódico de la última línea de la estrofa (mencionado previamente) y luego liderando un movimiento en bloque ejecutado por todos los instrumentos; a modo de preparación para la coda de la canción.

Luego de esto, se produce otro cambio, con una frase “preparatoria” a la culminación de la canción; ejecutada por todos los instrumentos al unísono (salvo la batería).

### Coda final

El episodio instrumental final consta de dos frases que se repiten: Una es ejecutada, por el piano y minimoog; y la otra es ejecutada por el bajo. Ambas frases van acompañadas por la batería, guitarra eléctrica y trutruka, que van ejecutando líneas independientes.

- **Frase del piano y el mini moog**

- **Frase del bajo**

- La guitarra eléctrica realiza ornamentos dentro de la tonalidad a modo de acompañamiento.

- La trutruka reaparece y reafirma la melodía dentro de la tonalidad.



La melodía en general a partir del compás 349 se va fusionando paulatinamente con el efecto de sonido elaborado en post-producción que emula una tormenta (por eso se le ha designado el efecto de “tormenta”) hasta que definitivamente el sonido se pierde y queda este efecto sonoro que termina en una “explosión” o efecto de “trueno”. Sin embargo los instrumentos en la ejecución siguen repitiendo las frases hasta que al final todos terminan en la nota final “mi”



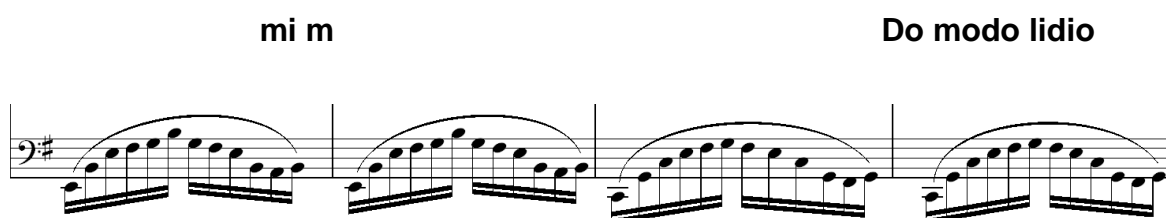
## Análisis armónico de La poderosa Muerte.

La tonalidad principal de la canción es “*mi m*” y es también la tonalidad dominante en la obra completa. La mayoría de la música en esta obra debe entenderse desde un punto de vista más modal que tonal. Esto es porque frecuentemente no hay función tonal más allá de la sonoridad misma. Tras entrevistas con Claudio Parra, la naturaleza de las composiciones nunca contempló encasillarse estrictamente bajo las normas convencionales de la teoría y la armonía musical, por lo que si bien, bajo un análisis detallado, es posible encontrar funciones tonales en un gran porcentaje, muchos elementos encontrados a lo largo de esta obra dan a entender que la composición es de un carácter más bien modal que tonal.

- **Primera parte**

La primera sección de “La poderosa muerte” siempre gira en torno a la tonalidad principal, *mi menor*.

El acompañamiento del piano está compuesto por 2 arpeggios en los acordes de *mi menor* y *Do Mayor*. Sin embargo, este acorde de *Do Mayor* corresponde al modo **lidio**, y esto se reafirma con la presencia del *fa#* dentro del arpeggio, lo que lo dejaría como *Do Maj7* con *#11*; siendo considerado como el VI grado de *mim*, o el IV grado de la relativa Mayor (*Sol Mayor*).



Todas las variaciones que sufre el leitmotiv está en la tonalidad de estos dos acordes (*mim*, *Do M*)

- **Segunda Parte**

A partir del compás 118, cuando se llega a la Parte 2; si bien se conserva el acorde de *mi menor* como tonalidad principal aún, aparece inmediatamente el **do menor**, para acentuar el carácter dramático de esta parte de la canción. El uso de este recurso armónico, posee influencias de obras clásicas como la Sonata Patética, y V Sinfonía de Beethoven (entre otras), debido al uso recurrente de esta tonalidad en dichas obras. La justificación del uso de este nuevo acorde es para otorgar un contraste y un tono “dramático” a esta parte de la canción.<sup>22</sup>

<sup>22</sup>Entrevista con Claudio Parra.





En el segundo verso, el acorde principal del colchón armónico cambia a MiM, pasando por Re M, Do# M, Fa# M Y La M

**Mi M      Re M   Do#M      Fa#M                                      LaM**

Tenor Solista  
Al-ta ciu-dad de pie-dras es-ca - la-res, por fin mo-ra-da-del que lo te-rres - tre no es-con-dió en las dor-mi-das ves-ti - du-ras. En

Tenor 2  
Al-ta ciu-dad de pie-dras es-ca - la-res, por fin mo-ra-da-del que lo te-rres - tre no es-con-dió en las dor-mi-das ves-ti - du-ras. En

Baritono  
Al-ta ciu-dad de pie-dras es-ca - la-res, por fin mo-ra-da-del que lo te-rres - tre no es-con-dió en las dor-mi-das ves-ti - du-ras. En

Piano  
*mf*  
*non legato*

En el tercer verso desde el acorde de MiM se vuelve a Do#M. Al final de la estrofa, la secuencia de acordes va desde Re M, Do #M, Sol# M, La M.

*mf*

*mf*

En la parte final reaparecen las tarkas en bloque formando acordes en torno a Fa.

*f*

*mf*

*f*

*mf*

Esto se alterna con un puente cromático que ayuda a volver a la tonalidad principal y pasar a la última parte de la canción.

*f*

1 3 1 3 1 3



ReM 1a inv.

Mim 1a inv.

Dom 4/6 inv.

U - na vi-da de pie-dra des - pués de tan - tas vi - das.

*fff*

*ff* *sempre cresc.*

2 2 2 2 2 3

The first system of the score consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "U - na vi-da de pie-dra des - pués de tan - tas vi - das." The music is marked *fff*. The guitar accompaniment is on two staves. The upper staff features a series of chords, each marked with a '2' (except for the last one marked with a '3'), indicating a second or third finger. The lower staff provides a bass line with chords. The guitar part is marked *ff* and *sempre cresc.*

• Episodio instrumental final:

Comienza con la última línea de la guitarra eléctrica. Esta secuencia parte en DoM alternándose con mim , hasta comenzar el último movimiento en bloque antes de entrar al motivo final. El motivo final está permanentemente en mi menor.

*ff*

*sf* *sf* *sf*

*ff*

The second system of the score is an instrumental piece. It features three staves. The top staff is for the electric guitar, marked *ff*, and contains a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. The middle staff is for the piano, marked *sf*, and contains a series of chords. The bottom staff is for the bass, marked *ff*, and contains a series of chords. The piece is marked *ff* and *sf*.

## Análisis rítmico La poderosa Muerte.

### Parte 1: Piano

Al principio de la canción nos encontramos con la cadenza de la trutruka, y el primer gesto rítmico es liderado por el piano. En un principio, el motivo del piano va en 2/4 hasta la presentación temática, donde la canción toma forma y aparece el metro real.

The musical score shows two staves. The top staff is for the Trutruka, with a tempo marking of  $\text{♩} = 55$  and dynamics *mf* and *espress.*. The bottom staff is for the Piano, starting with a *pp* dynamic and a 2/4 time signature. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with *simili* and a *tr* (trill) symbol. A box labeled 'Trutruka dentro de caja de resonancia del piano' is positioned above the first few notes of the Trutruka staff.

Con la presentación temática hay cambio de metro a 6/8. La rítmica aún está a cargo del piano, al que se le van agregando los demás instrumentos.

The musical score shows two staves. The top staff is in 6/8 time, marked *dolce*. The bottom staff is in 6/8 time, marked *mf*. The piano part continues with a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with *tr* (trill) symbols.

Más adelante se une la batería siguiendo esta misma rítmica.

The musical score shows a single staff for the drum part. It starts with a tempo marking of *A tempo* and a box labeled 'D'. The drum part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with *tr* (trill) symbols.

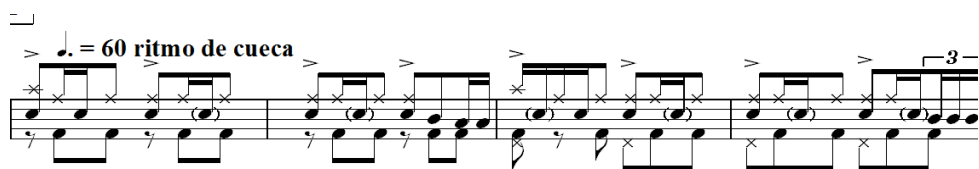
### Parte 2: Cueca

Al pasar a la parte 2, la rítmica cambia al ritmo cueca. El motivo del piano está basado en la percusión del tormento en la cueca. La batería también está basada en la percusión y el bombo de la cueca.

- Transición de la parte 1 a la 2 en piano, y gesto del tormento entre ambas manos:



- Patrón batería:



### Solo de Gabriel Parra:

El solo de batería de Gabriel Parra está considerado como el primer indicio del origen de la batería chilena, según Juan Pablo Bosco, baterista estudioso del trabajo musical de Gabriel Parra y colaborador del grupo Los Jaivas<sup>23</sup>. Esto es debido a la diversidad de elementos combinados dentro de este solo de una manera única y particular de la cual no se había tenido Dentro de este solo de batería podemos encontrar elementos como la hemiola, ritmo de cueca, improvisación, etc.

- Solo de batería “La poderosa Muerte” (Gabriel Parra):



<sup>23</sup> “Lenguaje musical de Los Jaivas” impartida en Agosto de 2013, Museo de Bellas Artes; Santiago, Chile.

## Bloque instrumental:

Esta parte de la canción, corresponde al movimiento en bloque de todos los instrumentos en escala pentatónica. Aquí la percusión se limita a marcar el ritmo de este bloque. Se caracteriza por poseer muchos cambios de metro, y metros compuestos. También se agrega aquí el bombo legüero enfatizando el ritmo base.

- **Batería más bombo legüero (Compás 193 al 199):**

## Parte 3

Se vuelve a retomar el ritmo cueca con un carácter más conclusivo. Desde la parte del bloque instrumental, hay un pequeño puente de transición, en donde el metro cambia a 3/8 y ses queda en este metro hasta que vuelve al ritmo de cueca, donde pasa al metro de 6/8.

- **Transición:**

- **Paso del 3/8 al 6/8 :**

## Parte Final:

La parte final está dividida entre la preparación para la coda, en donde hay un cambio de metro de 6/8 al 6/16 con negra con punto igual a negra con punto. Al terminar esta preparación comienza la Coda.

- **Cambio de metro en la preparación de la Coda:**

Luego en la coda el pulso sube a negra con punto=73 , y reaparecen los recursos rítmicos utilizados en el solo de batería, con la hemiola como base principal del desarrollo instrumental de la batería.

- **Parte final de la Coda:**

The image displays three staves of musical notation for a drum part, likely for a snare drum. The notation is in a 2/4 time signature and features a complex rhythmic pattern. The first staff starts at measure 343 and ends at measure 354. The second staff starts at measure 355 and ends at measure 364. The third staff starts at measure 365 and ends at measure 374, which is marked with a double bar line and a fermata. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and dotted notes, along with dynamic markings like accents and slurs. A measure rest is indicated by a '7' above the staff in the final measure.

## “AMOR AMERICANO”.

**Letra: Pablo Neruda**

**Música y Composición: Los Jaivas**

### **Instrumentos:**

- Bajo, voz solista.
- Guitarra Eléctrica
- Minimoog, Piano Eléctrico
- Batería

### **Grabación:**

- Grabación y mezcla: Julio-Agosto, 1981; Estudios Pathé-Maconi; París.
- Ingeniero de grabación y mezcla: Daniel Michel
- Producción: Los Jaivas

“Amor Americano” a diferencia de las otras canciones, es una composición basada en el ritmo andino de Huaylas, originario de la región de Guancayo, Perú.

Esta fue la primera vez que la banda intentó realizar un ritmo establecido, más estructurado. Esta composición fue pensada con la imagen de Huaylas que se había hecho la banda escuchando un disco que llegó a sus manos durante su estadía en París. Había en ese momento una búsqueda de música más profunda, no de lo turístico que imperaba en esa época en la región de Europa. Por eso, cuando un disco de Huaylas llegó por primera vez a las manos de la banda, se vieron altamente influenciados por esto y quisieron realizar una composición de este orden.

Lo que caracterizaba también al Huaylas, es que en las bandas originales peruanas que lo tocaban había siempre un juego tímbrico sobre una melodía principal, al ser este ritmo de carácter polifónico.

Al momento de componer, la banda se dio cuenta que “Amor Americano” era la más terrenal de las canciones de la obra. Eso les sugirió que tenía que ser una composición más popular. Fue la primera vez que conscientemente quisieron hacer un tema que se pareciera a pareciera algún ritmo identificable (en este caso, el Huaylas). Para la banda, el descubrimiento del huayla era novedoso, con sonidos diferentes: violines, arpas, más el juego armónico de terminar en cualquier tonalidad; además del juego tímbrico. Entonces quisieron hacer una canción con todos estos elementos, dando como resultado final “Amor americano” como se le conoce hoy. Otra canción que tiene un toque de Huaylas es Takirari del Puerto.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Información basada en entrevista con Claudio Parra.

## Análisis musical de “Amor Americano”

“Amor americano” posee la estructura que más se asemeja a la forma canción. Es decir: Posee introducción, estrofas que se repiten, coro, y es relativamente simétrica.

### **Intro: Compás 1 al compás 22**

La introducción de Amor Americano posee 3 partes:

Al comienzo entra el bajo solo, al que se le unen el minimoog y guitarra eléctrica respectivamente, imitando los comienzos de los Huaylas con arpa y violín.

Luego comienza la presentación temática: La frase sobre la cual están diseñadas la mayoría de las frases melódicas de la canción; y en donde se introducen la batería y brevemente la voz.

- **Presentación temática:**



Por último, la guitarra eléctrica junto al bajo y el teclado Fender Rhodes dan paso a la entrada de la estrofa.

### **Estrofa A y repetición (compás 23 al 30)**

Después de la intro vienen 2 estrofas melódica y armónicamente iguales, que sólo difieren en el texto. Cada estrofa está compuesta por 4 versos.

- **Frase principal de las voces (1er verso, 1era estrofa):**



### **Episodio instrumental: (Alzar del compás 30 al compás 34)**



Al terminar la estrofa comienza un episodio instrumental , que a la vez cumple la función de puente melódico. El diseño melódico de este episodio es similar al de las estrofas.

- **Coro: Alzar del compás 34 al compás**

El coro comparte algunas similitudes con la figuración y armonía de las estrofas, pero su desarrollo melódico es distinto. El coro se caracteriza siempre por comenzar con el texto “Amor, amor...” después del cual sigue el texto correspondiente. Se compone de 4 versos.

- Línea de la voz (extracto 1er verso del coro):

**D**

A mor, a - mor, has ta la no che\_a brup ta, des de el so -no -ro pe der hal an di\_no,

- **Reaparición del motivo potencial:**

Posteriormente, reaparece el motivo potencial, y se repite 2 veces. Sin embargo posee la diferencia de comenzar con un compás de 2/4 ya que el motivo comienza con un alzar, y para que calce con los compases anteriores se debe ocupar el recurso del cambio de metro.

- **motivo potencial:**

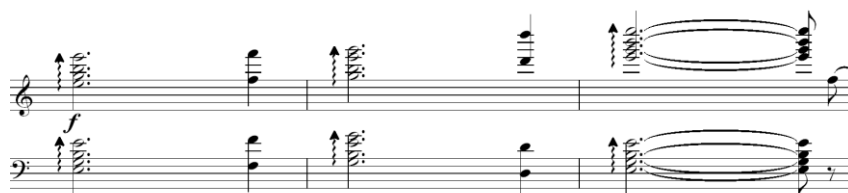
**Estrofas A': Alzar del compás 47 al compás 55.**

Vuelven las estrofas, pero esta vez sin episodio instrumental entre ellas, y con una gran variación en la última estrofa, por lo que a esta parte se le ha denominado **A'**.

Esta estrofa es más corta que las demás, y posee un carácter conclusivo que da paso al interludio instrumental.

### Pequeño episodio armónico: (Compás 56 al 58)

Este episodio es el único instante donde aparecen acordes como tal, debido al carácter polifónico de la canción. Está pensado de esta manera para preparar la “atmósfera” del desarrollo instrumental, y al mismo tiempo para generar un pequeño contraste con el movimiento polifónico.<sup>25</sup>



### Desarrollo Instrumental: Alzar del compás 58 al compás 86.

El desarrollo instrumental en un principio toma elementos de la introducción y del motivo potencial, los cita, y después los desarrolla con distintas variaciones, todo manteniendo el carácter polifónico. Este interludio se divide al menos en 5 variaciones del desarrollo.

### Vuelta al “Coro”: Alzar del compás 86 al 97.

Al terminar el desarrollo instrumental reaparece el coro, pero ahora es más extenso. En realidad el coro final se divide en dos: una parte conserva la estructura del coro tal cual con 4 versos (pero distinto texto que el primer coro), y en la última frase de este ocurre una ligera variación porque se fusiona con una segunda parte, más corta, y de carácter conclusivo. Sin embargo mantiene la estructura melódica y armónica con ligera variación. Al finalizar la estrofa final re aparece el motivo potencial, a modo de anticipación de la Coda.

<sup>25</sup> Entrevista con Claudio Parra.

### Coda: Alzar del compás 102 al 149

Después de la repetición del motivo potencial, viene la coda, conformada por una pequeña estrofa conformada por 3 versos de carácter conclusivo, y la repetición de un episodio instrumental presente en la introducción, con el cual se da fin a la canción.

I

Ven a mi propio ser, al alba mía a,

*ff*

*f*

*f*

## Análisis Melódico de Amor Americano

El desarrollo melódico de esta canción está basado en la polifonía, es decir, no existe colchón armónico. Además la mayoría del movimiento melódico está basado en la escala pentatónica (al estar basada en el ritmo peruano Huayla). Sin embargo, tienden a aparecer elementos de la escala diatónica, así como algunos modos dentro de esta composición, sobre todo en los instrumentos que lideran el sostén armónico como son el bajo, y los teclados.

### **Intro: Compás 1 al compás 22**

La introducción de “Amor Americano” contiene tanto la presentación temática como otros episodios instrumentales que serán citados y desarrollados a lo largo de la canción.

Sin embargo, es necesario aclarar ciertos elementos del ritmo Huaylas para entender mejor el rol de los instrumentos y sus gestos melódicos en esta canción. En el Huaylas original la introducción de la canción suele iniciarse con el arpa peruana (específicamente el arpa peruana de la zona de Huancayo) acompañada del violín. El arpa de Huancayo, que a diferencia del arpa celta tiene un registro grave, es el instrumento encargado de brindar el ritmo de la canción dentro del conjunto musical que en su mayoría está conformado por bronces.

Este mismo gesto es asimilado y llevado al contexto de Los Jaivas, tomando el bajo eléctrico el rol del arpa, y el minimoog junto a la guitarra eléctrica el rol del violín. Más adelante con la llegada del integrante Carlos Cabezas a Los Jaivas se agregaría el violín como instrumento que principalmente ejecuta esta línea melódica.

Siguiendo este mismo paralelo, en el ritmo Huaylas, la introducción consta de la presentación del arpa junto al violín, que después de un breve desarrollo instrumental y juego tímbrico entre ambos (en la mayoría de los casos improvisado) da paso a la entrada de los bronces. Cuando entran los bronces, lo hacen con una tonalidad distinta a la de la intro, y esta nueva tonalidad es la que permanecerá el resto de la canción.

Volviendo a “Amor americano”, en un principio el bajo entra ejecutando un gesto melódico muy similar al del Huaylas, pero mucho más estructurado. A éste se le agregan el mini moog y la guitarra eléctrica tocando al unísono una melodía también basada en los gestos que originalmente suele tocar el violín en el ritmo peruano.

- **Primera frase del bajo (Compás 1 al 4)**



- **Primera frase de los instrumentos más el bajo:**

Abajo se observa la primera frase de la entrada de los instrumentos (teclados más guitarra eléctrica). Tras esto la misma frase se repite, pero con una variación al final que dará paso a la presentación temática. Nótese que la figuración de la melodía es muy similar a las que se utilizan en el rol del violín del Huaylars, destacándose por los ligandos y la presencia de subdivisiones como las semicorcheas; mientras que el bajo mantiene su naturaleza rítmica.



- **Repetición con variación al final (guitarra eléctrica):**



- **Presentación temática:**

Al terminar la introducción hay cambio de tonalidad, y se presenta el leitmotiv de la canción. Esta se repite cuatro veces y da el paso a la última parte de la introducción.



- **Tercera parte final de la intro:**

Línea melódica de la guitarra eléctrica limpia (sin distorsión). Esta se repite dos veces y da paso a la estrofa.



- **Estrofa: A y repetición. (Compas 23 al 30)**

Un ligero contraste se genera con la entrada de la estrofa, ya que los instrumentos ya no tocan más al unísono y se inicia tanto la polifonía como el contrapunto. Al estar conformada por líneas melódicas independientes, logra destacarse más la voz principal.

La estrofa está compuesta por 2 semifrases melódicas. Cada una está compuesta por dos versos del texto. Esta estrofa se repite dos veces, sólo con variación del texto.

**Semi frase 1 (voz):**



**Semi frase 2 (voz):**



Ahora, cabe destacar que en las estrofas (y la mayor parte de la canción) hay 3 melodías principales, distinguibles. Estas son: La melodía principal de la voz, de la guitarra, y de los teclados (mini moog y teclado eléctrico van al unísono). Al bajo, en este sentido, se le considera más como un elemento rítmico más que melódico, por su rol de sostenedor armónico, y esto se enfatiza más por su figuración constante.

- **Lineas de la guitarra, bajo y teclado (en llave de Fa):**

Ya que poseen un rol de acompañamiento mientras están presentes las líneas de las voces, durante la mayor parte de la canción cada instrumento mantendrá más menos el mismo tipo de melodía hasta que más adelante llegue el desarrollo instrumental.

- **Episodio instrumental : (Alzar del compás 30 al compás 34)**

Los instrumentos vuelven al unísono salvo el bajo. La melodía del episodio instrumental está basado en la melodía principal de las voces en las estrofas.

Cada vez que hay episodios instrumentales, éstos tienden a tocar al unísono (y así generando contrastes entre estrofas/coro y desarrollos instrumentales).

**Semifrase 1**

**Semifrase 2**

- **Coro: Alzar del compás 34 al compás**

El coro está estructurado de una manera similar a las estrofas. Dentro de las líneas melódicas, la guitarra conserva la misma naturaleza de las estrofas, mientras que la línea de los teclados interactúa un poco más con la melodía de las voces creando un contrapunto.

## Frase 1

## Frase 2

*f*

A mor, a mor, has ta la no che a brup ta, des de el so - no - ro pe der nal an di - no, ha eia la au - ro - ra de ro di Has ro - jas, con tem pla el hi - jo cie go de la nie - ve.

- Línea melódica ejecutada por el minimoog y el teclado eléctrico

*mf*

- Reparación del motivo potencial (compás 50)

Guitarra con distorción

*f*

Nótese que también en esta parte aparecen las palmas percutiendo del mismo modo en que se suele hacer en el Huaylas

Palmas

*f*

**Estrofa: Alzar del compás 47 al compás 55.**

Estas estrofas, aparte de no poseer interludio musical como la primera, tiene una variación en la última semi frase con movimiento ascendente tanto en las voces como en la guitarra, lo que le otorga un carácter conclusivo y al mismo tiempo da paso para el desarrollo instrumental.

## Interludio Instrumental.

64 F

ti - ga des per ian do al cie\_ lo. Qué i\_ dío ma\_ tra - es a la o\_ re\_ ja\_ a\_ pe\_ nas de -sa\_ rai - ga -da de tu es pu\_ na an - di -na?

- **Desarrollo a partir del Leitmotiv: Alzar del compás 86 al compás 64**

Esta parte se caracteriza por tomar elementos de la introducción y a partir de ellos realizar un extenso desarrollo instrumental, dividido en 5 períodos más una recapitulación del motivo original antes de volver al coro.

En el ritmo Huaylas, hay una constante repetición de una o varias frases melódicas para que sea posible el juego tímbrico entre los instrumentos. En “Amor Americano” se hace esto mismo pero presentando una frase extraída del motivo potencial, y desarrollándola en 5 variaciones, en las cuales se presenta una frase que se repite 2 veces antes de pasar a la siguiente variación. Después de este desarrollo con variaciones, la frase que se encarga de cerrar el episodio instrumental está basada en una parte de la introducción.

- **Frase original de la introducción (ejemplo guitarra):**

*mf*

- **Variación de la intro para el desarrollo instrumental:**

Guitarra con distorsión

*f*

- **Segunda parte del episodio instrumental: (Alzar del compás 64 al compás 72)**

La segunda frase del desarrollo está basada en la melodía de la guitarra, de la última parte de la introducción. Esta frase se repite también dos veces.

- **Línea original de la guitarra:**



- **Desarrollo instrumental, segunda parte (guitarra eléctrica y teclado):**



- **Tercera frase del desarrollo: Compás 69 al compás 72**

Hay un cambio de figuración pasando a la síncopa pero sobre el mismo diseño melódico. Se produce un cambio en la percusión utilizando los ritmos correspondientes a los Saltos de los Zambos Caporales, danza religiosa característica la Zona Norte del país.

- **Guitarra y bajo (ejemplo):**



- **Cuarta parte del desarrollo instrumental: (Compás 73 al compás 76)**

En esta parte surge una dinámica de pregunta con las frases melódicas repartidas entre los instrumentos, similar a lo que ocurre en el juego tímbrico del Huaylarsh. En algunas partes el minimoog va a distancias de 3ras o 4tas de la línea melódica de la guitarra.

**Pregunta                  Respuesta                  Repetición de ambas**

- **Quinta parte: Alzar del compás 76 al compás 80**

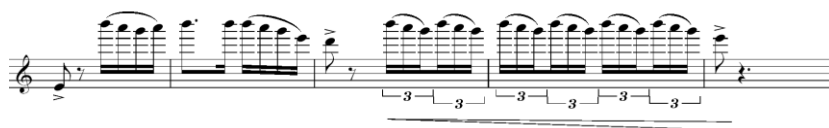
La figuración cambia a una melodía más sincopada. La melodía sigue su desarrollo tomando elementos del motivo potencial.

**Semi frase 1                  Semi frase 2                  Repetición**

- **Sección conclusiva del desarrollo: Alzar del compás 80 al 86**

Aquí para terminar con el desarrollo se retoma la misma frase del comienzo del desarrollo. Se repite 3 veces, y en la tercera, guitarra y minimoog se trasladan un par de octavas más arriba, dándole énfasis al final de la frase, que termina parecido a la primera parte de la intro.

- Última semifrase de la guitarra eléctrica:



**Vuelta al “Coro”: alzar del compás 86 al 97.**

Una vez terminado el desarrollo se vuelve al Coro, con una ligera variación en su frase final, ya que está fusionada inmediatamente con otra estrofa más, por lo que es necesario el uso de un compás de 5/4.

- **Fusión de estrofas a través de un compás de 5/4**



**Reaparición del motivo potencial: Alzar del compás 98 al 102**

Tras la última estrofa aparece de nuevo el motivo potencial , y éste hace de puente conector con la Coda.

**Coda: Última estrofa; Alzar del compás 102 al 113**

La última estrofa es la que más difiere del resto. Si bien también basa su diseño melódico en el leitmotiv de las voces, ésta es la que posee mayor variación en su figuración y movimiento melódico; además de contar con un carácter conclusivo. Las semifrases de las voces se complementan con las semifrases de la guitarra eléctrica.

**Semifrase de la voz**

**Respuesta de la guitarra**



Una vez terminada la estrofa reaparece la melodía inicial de la introducción, pero una octava más alta en algunos instrumentos, y con esto se da término a la canción.

• **Frase final:**

The musical score consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The first staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second and third staves provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The fourth staff continues the melodic and harmonic development. The fifth staff, in bass clef, provides a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final double bar line.

## Análisis armónico de Amor Americano

La primera parte de la introducción está basada en la escala de La menor melódica.



Luego, a mitad del compás 20, hay cambio de armadura a Mi menor.



Aquí, la presentación temática parte en las notas correspondientes al acorde de Do Mayor (al haber ausencia de la tercera, se hace difícil establecer si es un acorde mayor o menor, pero dada la tonalidad y el carácter de la melodía se da a entender que es Do Mayor), y el resto de la frase pasa por las notas del acorde de Mi menor y La menor.

**DoM**
**Mi m**
**Lam**

En la parte final de la introducción, esta secuencia de acordes también se repite.

**Mi m**
**Lam**
**Mim**
**Lam**

Al entrar la estrofa, el alzar corresponde a La menor, pero la tonalidad principal cae en la mitad del siguiente compás con Sol Mayor, luego, en el final de la semifrase, ejecuta las notas correspondientes a Si7 para caer finalmente a Mi menor.

**la m                      Sol M                                      Si7                      mi m**

El coro, por su parte, empieza en el acorde de Do Mayor en su primera semi frase, y en Sol Mayor en su segunda semifrase.

**Do M** **SolM**

A mor, a mor, has ta la no che\_a brup ta, des de el so -no -ro pe der nal an di\_no, ha eia la au

La segunda frase del coro está aún en Sol mayor, y la última semi frase pasa por Si7 antes de caer a Mi menor.

**SolM** **Si7** **Mi m**

ha eia la au -ro -ra de ro di Has ro\_jas, con tem pla el hi -jo cie go de la nie\_ve.

- **Episodio Armónico**

El episodio armónico antes del desarrollo instrumental pasa por los acordes de mi menor y la relativa Mayor.

**mi m** **Sol M** **mi m**

Durante el desarrollo melódico, también se repetirá la misma secuencia de acordes. En la Coda sin embargo, en donde al ser un alzar, parte con *la menor* para resolver en Sol Mayor y completar la misma secuencia.

- **Coda**

**la m** **Sol M**

Ven a mi pro pio ser, al al ba mi\_a, has ta la

## Análisis rítmico de Amor Americano

La rítmica de Amor Americano también se basa en el ritmo de Huaylash. La canción está compuesta en su generalidad en metro binario, pero en algunas partes presenta cambios de metro irregular para calzar con algunos fraseos melódicos.

- **Pattern principal de la batería:**



Ahora, un tema que es relevante mencionar, es el uso de la galopa en esta canción. Tras diálogos con el integrante de Los Jaivas, Claudio Parra, se discutió el hecho de que la galopa como tradicionalmente se le conoce y ejecuta, no cae dentro del sonido o la “realidad” de lo que es el ritmo Huaylas. Esto, porque en el ritmo Huaylas, la galopa suena de forma mucho más “arrastrada” que la galopa en el lenguaje clásico. Durante la transcripción de esta canción, incluso se planteó utilizar tresillos en vez de galopas, pero se encontró que esto tampoco cumplía con la necesidad de graficar lo más fidedignamente el fenómeno que ocurría en el ritmo Huaylas, y se caía en el otro extremo del problema, ya que las notas del tresillo son demasiado extensas para lo que suena en el ritmo Huaylas.

Finalmente, después de varias conversaciones, se decidió que había que buscar un punto medio entre ambas figuras (la galopa clásica y el tresillo) para dar con el nivel rítmico que la canción requería.

Es así que se decidió ocupar el término “**galopa atresillada**”. Estudiando una suite francesa de J.S. Bach titulada “*Partita N°1 en Sib, Courante*” se encontró que como recurso se utilizaron saltillos en el acompañamiento, que en realidad eran tresillos con las 2 primeras corcheas ligadas, lo que generaba un efecto de saltillo mucho más “arrastrado” que el saltillo normal.

Bajo este mismo criterio, es que se inventó el término de “galopa atresillada” para la figuración de esta canción. Sin embargo quedaba la última problemática de la simbología con que indicar que ese tipo de galopa era distinto al modo clásico de ejecutarla.

- “Partita N°1 en Sib, Courante”, J.S Bach:



Tomando el punto de partida del saltillo presente en el “Courante”, siglos más tarde este recurso sería muy utilizado en el jazz , en la forma de la “corchea swing”. La corchea swing goza de la particularidad de escribirse como una corchea normal en las partituras de jazz, pero sin embargo ésta se ejecuta casi a modo de saltillo, dándole el ritmo “swing” característico del jazz. Esta corchea swing no es sino el mismo tresillo inhibido que se encontró en el *Courante* de Bach:

- Corchea Swing:



Teniendo esto presente, se propuso finalmente una nueva subdivisión que permitiera la existencia de esta galopa atresillada.

- Anotación propuesta para la galopa atresillada:



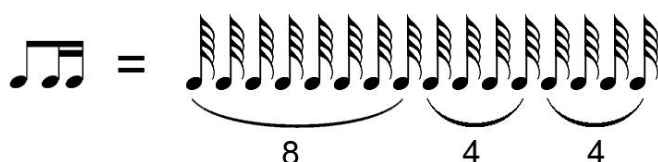
Sabemos que una galopa equivale a un tiempo (una negra), y que ésta es un derivado de la cuartina, lo que en rigor serían una corchea más 2 semi corcheas; y siendo más específicos, serían 4 semicorcheas, las primeras dos ligadas (o cuartina inhibida).



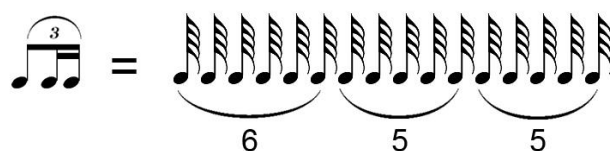
Para dar una explicación clara de la galopa atresillada debemos recurrir a una unidad de subdivisión realmente más pequeña que las semi corcheas, por lo que se eligió la semifusa. Sabemos entonces que una negra equivale a 16 semifusas.



Teniendo en cuenta esto, la subdivisión en semifusas de la galopa clásica sería: Un grupo de 8 más dos grupos de 4 semifusas.



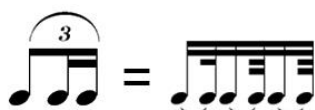
Entonces, con esto presente, se intentó buscar otra división de las semifusas que lograra otorgar ese efecto “arrastrado” que ocurre en el Huaylas y otros ritmos andinos, y que fuera además el término medio entre la galopa clásica y el tresillo. Por lo tanto se concluyó que la subdivisión ideal sería un grupo de 6 semifusas más 2 grupos iguales de 5 semifusas, quedando así:



Ahora, dentro del lenguaje convencional, la anotación de esta subdivisión dificultaría mucho la lectura de dicha galopa.



Entonces, finalmente se recurrió al mismo principio de la corchea swing, en la cual se ocupa una notación convencional para representar una subdivisión más compleja y así ayudar la lectura, lo que finalmente quedó en la galopa con el símbolo del tresillo arriba de ella, y abarcando de manera más fidedigna lo que ocurre con la rítmica en el Huaylas y los demás ritmos de su clase.



## **“ÁGUILA SIDERAL.”**

**Letra: Pablo Neruda**

**Música y Composición: Los Jaivas**

### **Instrumentos:**

- Guitarra Eléctrica Guitarra Acústica, quena, voz solista.
- Bajo eléctrico
- Piano
- Batería
- Quena

### **Grabación:**

- Grabación y mezcla: Julio-Agosto, 1981; Estudios Pathé-Maconi; París.
- Ingeniero de grabación y mezcla: Daniel Michel
- Producción: Los Jaivas

“Águila Sideral” posee una naturaleza atmosférica. De la obra en general, esta fue la primera canción en componerse, saliendo directamente de una improvisación que eventualmente se fue perfeccionando hasta llegar al resultado final.

Al momento de componer esta canción, la banda quiso causar en el oyente la sensación de estar flotando en el espacio.

Según entrevistas con Claudio Parra, la idea general de la canción, era generar una atmósfera en torno a la imagen de una persona flotando en el espacio, cantando desde el interior de su traje espacial, o escafandra (de ahí el hecho de agregar efectos sonoros a la línea vocal). A nivel general, toda la canción en sí es una gran atmósfera que gira en torno a esta imagen colectiva, salida también de las experiencias de vida de la banda. La mayoría de los integrantes de los Jaivas, desde su niñez, eran acérrimos fanáticos del cine, y una de las películas favoritas en común para todos los integrantes era “Odisea al Espacio 2001” de Stanley Kubrik. Es en torno a las escenas y las imágenes de esta película ellos arman la imagen colectiva que les sirve de inspiración para la composición.

Además, adhiriendo al estado “nebuloso” o “atmosférico” de esta canción, la misma letra es una seguidilla de metáforas en el aire. No hay un discurso concreto en las líricas como en el resto de las canciones.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Información basada en entrevista con Claudio Parra

En esta canción las líneas instrumentales tienden a presentar un único, o un par de patrones que luego irán repitiéndose continuamente hasta el final de la canción.

### **Comentarios de composición y ejecución:**

- Al momento de grabar, se conectó la guitarra eléctrica al minimoog, y en el minimoog buscaron el efecto de sonido con que se escucha en el disco.
- La caja de la batería, por su lado, posee efecto “Eco” y “Reverb” , pero el efecto responsable del “rebote” de la caja es el “eco”. Este efecto tiene que estar ajustado de tal manera que el “rebote” forme perfectos tresillos al momento de tocar la caja.
- En la ejecución del piano, se debe tratar de no despegar los dedos del teclado (sobre todo en la introducción del compás 1 al 40). Esto puede considerarse como una suerte de “Legato” en cuanto que no se despegue mucho un sonido del otro.
- Trino: Un truco que se utiliza al momento de ejecutar el trino en la mano derecha es tocarlo con una “segunda voz” (ejecutado también con la misma mano derecha). Así, se toca el trino y al mismo tiempo se “canta” con otra voz, para facilitar la ejecución

## Análisis musical de “Águila Sideral”.

### **Introducción:**

La introducción está dividida en 2 partes:

La presentación temática, del compás 1 al 64, en donde se presenta el leitmotiv ejecutado por la guitarra eléctrica, y donde paulatinamente se integran todos los instrumentos.

El segundo período consta de la presentación del segundo motivo instrumental de la canción, ejecutado por las quenas.

En el primer período, los instrumentos se integran paulatinamente a la canción. Primero inicia la guitarra con el motivo potencial, el cual se repite constantemente. Luego en el compás 9 se integra el bajo presentando su propio motivo sobre el cual se irá desarrollando.

En el compás 19 se integra el piano desde un “*ppp*” en crescendo. Posteriormente se integra la batería en el compás 19 con la caja; y finalmente se integra la guitarra acústica en el compás 37.

En el compás 41 la figuración del piano cambia y ahora ejecuta un trino y uno de los motivos principales que se desarrollarán en la canción. La guitarra eléctrica, que seguía ejecutando el leitmotiv, desaparece en el compás 44.

- **Frase de las quenas:**

En el compás 64 comienza el período instrumental de las quenas y al mismo tiempo el piano como acompañamiento adopta el motivo que ejecutaba la guitarra acústica.

### **Primera estrofa**

En el compás 85 comienza la estrofa, presentando también, su propia melodía sobre la cual se desarrollarán las voces.

Las estrofas en esta canción tienen la particularidad de poseer forma irregular, con versos formados sólo por metáforas. Dentro de esto

Al terminar la estrofa re aparece la frase principal de las quenas.

## **Segunda estrofa**

La segunda estrofa difiere de la primera tanto en figuración como en melodía, pero aun así comparten ciertas similitudes. Esta estrofa no comienza con la frase principal del texto que es “Águila Sideral”.

Además, en su última semifrase posee un carácter conclusivo que sirve de anticipación a la parte final de la canción.

## **Sección final de la canción.**

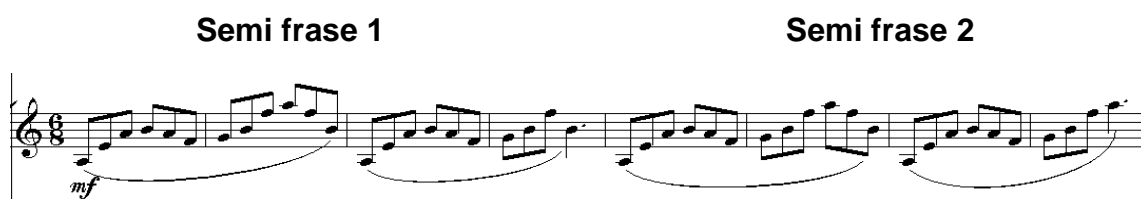
En el compás 142 el piano retoma el motivo del trino y en el compás 147 entra el último “coro” de las voces; consistente en 3 repeticiones de la frase principal “Águila sideral” con variación.

Al terminar el último episodio de las voces a partir del compás 159 con un *molto rallentando* la música paulatinamente se comienza a “desintegrar” hasta que definitivamente se detiene y se da fin a la canción.

## Análisis Melódico de Águila Sideral.

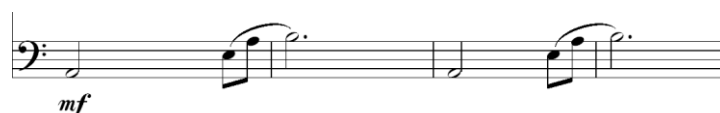
### Introducción:

La canción comienza con la presentación del motivo potencial en la escala de *la menor* en la línea instrumental de la guitarra eléctrica. Este motivo se irá repitiendo de forma continua.



Luego entra el motivo del bajo. Después de varias repeticiones se irá desarrollando melódicamente. Los ataques del primer tiempo del motivo deben ejecutarse con glissando

- **Motivo principal del bajo**



- **Ejemplo de desarrollo melódico del motivo**



En el compás 41 el piano deja su función armónica y ejecuta un trino en la octava superior, mientras que en el acompañamiento ejecuta arpeggios con las notas del acorde (*La7maj9* y *Sol7-9*). Junto con el trino, la mano derecha ejecuta al mismo tiempo una melodía como segunda voz con los dedos 1 y 5 mientras que el trino se ejecuta con los dedos restantes 2, 3 y 4.

- **Piano inicial con trino**



- **Variación del motivo con la segunda melodía y trino**



### Frase instrumental de las quenas

Este episodio está ejecutado por dos quenas cuyo movimiento melódico está a una 3era mayor de distancia. El episodio está compuesto por 1 frase melódica y su repetición.

- **Semi Frase 1**



- **Semi Frase 2**



Cuando entran las quenas el piano deja el trino y pasa el que será su motivo principal, que es una variación de la presentación temática. Este mismo motivo sufrirá otra variación más al entrar las voces y se mantendrá así hasta el final de la canción.

- **Motivo inicial del piano:**

- **Variación :**

**Entrada de las voces: Estrofa 1**

Melódicamente, las estrofas en esta canción difieren una de la otra. Sin embargo cuentan con una frase principal que se repite a lo largo de la canción.

- **Melodía principal de las voces:**

Nótese que en el fraseo de la voz principal, se producen retardos no por agógica ni interpretación, sino que por figuración.

En el compás 97 tras repetirse la frase principal se une la segunda voz a una 3era Mayor de distancia con la voz principal.

Paralelamente en el piano aparece otro motivo que sirve de acompañamiento entre las frases melódicas de las voces.



Al terminar el período de las voces vuelve a aparecer el episodio instrumental de las quenas en el compás 112, pero esta vez sólo aparece la primera semi frase.



**Segunda estrofa:**

Aquí la frase melódica no comienza con el motivo principal de las voces. De hecho la melodía entera de esta estrofa difiere mucho de la primera.

- **Semifrase 1**



- **Semifrase 2**



A partir del compás 134 comienza la anticipación al final de la canción. Esto coincide con el gesto melódico descendente de la voz y ascendente en el bajo; in crescendo a partir del compás 135. (Para el ejemplo que sigue a continuación se han alterado el orden de diagramación de los instrumentos en la partitura para poder ejemplificar de mejor manera el comportamiento melódico de la voz y el bajo).

- **Línea de la voz y el bajo (compás 134 al 143)**

O - la de pla - ta, di-rec - ción del tiem - po

**PARTE FINAL:**

Al terminar la estrofa, el piano retoma el motivo del trino en el compás 142 pero con variación.

Tras esto, entran las 2as voces con el verso principal, repitiéndose 5 veces, e intercalándose con respuestas en la voz principal.

Ser - pien-te an - dí na Lu-na de cuar - zo

*f* Á-gui-la si-de- ral Á-gui-la si-de ral

*f* Á-gui-la si-de- ral Á-gui-la si-de ral

La sección conclusiva de la canción parte en el compás 158 cuando el motivo del piano cambia mientras las voces repiten en eco la frase principal, y junto con un molto rallentando, este motivo del piano se empieza a “desarmar” hasta que se detiene completamente y concluye la canción con un golpe de caja final.

- **Sección final del piano:**

## Análisis armónico Águila Sideral

La armonía de Águila Sideral es más bien simple, puesto que está conformada por una secuencia de sólo dos acordes que se repiten: La7maj9 y Sol7-9. Estos dos acordes se mantienen por toda la canción.

**La7maj9      Sol7-9      La7maj9      Sol7-9**

*mf*

Estos mismos acordes se destacan con más fuerza cuando entra la guitarra acústica en el compás 37.

**Sol7-9      La7maj9      Sol 7-9      La 7maj9**

*p*

Por otro lado, el Bajo se alterna entre el acorde de *la menor* y el modo Dorio. Esto es porque a partir del compás 50 en adelante hay presencia de Fa#, teniendo en cuenta que la canción está en la tonalidad de La menor.

Por último, cabe destacar el comienzo del piano a partir del compás 19, ejecutando tresillos como colchón armónico con el *Si* octavado, y luego el *mi*, antes de entrar al leitmotiv.

## Análisis rítmico de Águila Sideral

Águila sideral es la única canción del disco que mantiene su metro constante sin cambios.

El primer pattern de la batería, el cual aparece en el compás 32, está conformado sólo por un compás de silencio y la caja. Sin embargo, más adelante sufre una variación agregándose el bombo y formándose así el motivo principal.

Luego, al entrar las voces, se agrega el hi-hat, por lo que recién puede considerarse como un pattern de batería como tal. Éste pattern está ligeramente basado en el ritmo cueca.

- **Motivo inicial:**

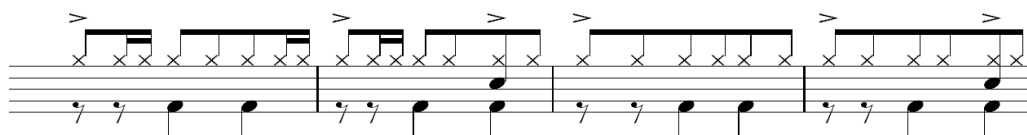


- **Motivo principal:**



- **Variación del motivo: Pattern con inclusión de hi-hat.**

Basado ligeramente en el ritmo cueca



## **“ANTIGUA AMÉRICA.”**

**Letra: Pablo Neruda**

**Música y Arreglos: Los Jaivas**

### **Instrumentos:**

- Voz tenor 1, tenor 2 y barítono
- Guitarra Eléctrica,
- Quena
- Zampoñas 1,2,3 y 4
- Bajo
- Piano
- Minimoog, Piano Eléctrico Fender Rhodes
- Batería

### **Grabación:**

- Grabación y mezcla: Julio-Agosto, 1981; Estudios Pathé-Maconi; París.
- Ingeniero de grabación y mezcla: Daniel Michel
- Producción: Los Jaivas

## **Análisis musical de “Antigua América”**

### **Intro y Presentación temática.**

La introducción parte con la presentación temática a través de 4 zampoñas en escala pentatónica. Tras esto hay una cadenza ejecutada por la quena. Cuando ésta termina se repite la primera mitad de la frase de las zampoñas.

### **Piano arpegiado e integración de los instrumentos.**

Comienza el desarrollo del piano a través de arpeggios en la tonalidad de mi menor. A medida que éste se desarrolla se integran los demás instrumentos ejecutando el motivo potencial a partir del compás 14. El motivo potencial se va presentando por partes hasta que paulatinamente es ejecutado enteramente.

A medida que los instrumentos terminan de integrarse la intensidad va aumentando por agregación hasta que el piano da fin al desarrollo en un cromatismo ascendente.

### **2a Parte: Modulación Ascendente**

La segunda parte comienza con un cambio de armadura a Mi Mayor, a partir de la cual comienza una modulación ascendente ejecutado en el clavecín y basándose en el motivo potencial.

Durante esta modulación de nuevo hay cambio de armadura en el compás 60 a Si Mayor y luego, otro cambio de armadura a Mi bemol mayor, en donde ocurre una anticipación a la siguiente sección, y la tonalidad se queda en Re# Mayor.

### **Desarrollo temático**

Sobre el leitmotiv, comienza el desarrollo temático. Aquí el piano cambia su rol a acompañamiento y toca los mismos arpeggios de “La Poderosa Muerte” pero en otra tonalidad y con una ligera variación, alternándose entre Re# menor y La# Mayor.

### **Episodio de las voces**

En el compás 96 se da término al desarrollo instrumental y aparece el único período en donde hay voces.

Son 3 períodos de voces intercalados por 2 cadenzas de piano, ambas en distinta tonalidad.

## **2da modulación ascendente**

Una segunda modulación ascendente comienza en el clavecín, con el mismo leitmotiv, pero ahora a partir de la tonalidad de mi bemol hasta llegar a La bemol, en donde se produce una anticipación para el 2do desarrollo instrumental.

## **2do desarrollo instrumental**

El segundo desarrollo instrumental toma el mismo motivo que el primero , pero ahora en mi menor intercalado con Si7 (Dominante). En este desarrollo, se destaca el solo de guitarra eléctrica sobre el mismo leitmotiv.

## **Final**

Al terminar el solo se integran todos los instrumentos en el compás 152 para el último movimiento en bloque con el mismo *leitmotiv* en *mi menor*, el cual a través de un *relentando* concluye en un *si menor*.

## Análisis melódico Antigua América

### Intro: Presentación temática

La canción comienza con la presentación temática a cargo de las zampoñas. Son 4 voces de zampoñas, cuyo movimiento melódico está basado en las quintas paralelas y en escala pentatónica, en tonalidad de *mi menor*.

**Semi frase 1                      Semifrase 2**

The image shows a musical score for four zampoñas, labeled Zamponia 1 through 4. The score is in 4/4 time and G minor. It is divided into two sections: 'Semi frase 1' and 'Semifrase 2'. Each section contains four staves, one for each zampoña. The music consists of parallel fifths and a pentatonic scale. Dynamics include *mf* and crescendos.

Luego viene una cadenza ejecutada por la quena. La ejecución de la quena debe ir acompañado del efecto de reverberación, para dar el efecto de vacío o de estar en medio de las montañas. Tras esto, se vuelve a repetir la primera semi frase del leitmotiv.

- **Cadenza de la quena**

*Cadenza. Con mucha reverberación, como en medio de las montañas*

The image shows a musical score for a quena cadenza. It is in G minor and 4/4 time. The score starts with a fermata (7) and includes dynamics like *espress.* and *mf*.

### Piano cromático y entrada de los instrumentos

Tras la presentación temática se introduce el piano con un desarrollo temático consistente en arpeggios conformados por seisillos en metro 6/4 sobre la tonalidad de mi menor.

- **Cromatismo del piano:**

The image shows a musical score for piano chromaticism. It is in 6/4 time and G minor. The score shows a series of sixteenth-note arpeggios in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf*.

A partir del compás 14 se integran los demás instrumentos, tocando el leitmotiv en bloque. Al principio se ejecuta sólo un fragmento del leitmotiv y gradualmente se van agregando más hasta tocarlo completo.

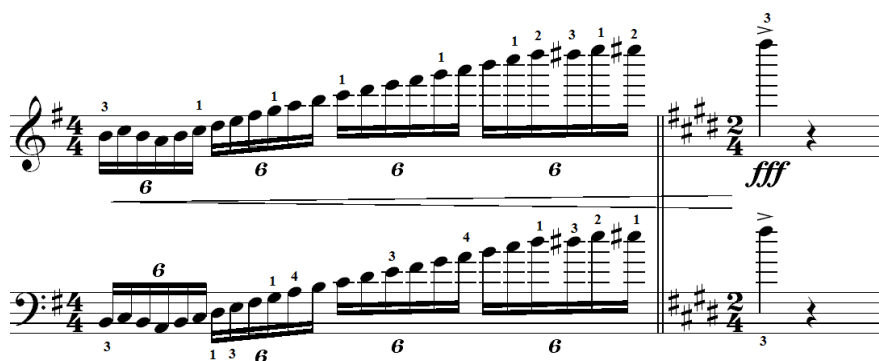
- **Aparición del primer fragmento:**



- **Aparición gradual del motivo completo (ejemplo piano eléctrico Fender Rhodes):**



Este período termina con un cromatismo ascendente del piano para dar paso a la segunda parte.



## Segunda Parte: Modulación Ascendente

Se produce un cambio de armadura a *Mi Mayor* y comienza la modulación ascendente en el clavecín. La melodía durante la modulación está basada en el leitmotiv.

*mf dolce* *sempre accel.*

*f* *sempre accel.*

*f*

*mf dolce*

*Quena de cristal: Sonido de la quena fundido con sonido del piano eléctrico.*

- **Anticipación al desarrollo instrumental**

*tempo primo*

*mf*

*tempo primo*

*mf*

## Desarrollo instrumental

Sobre el leitmotiv, comienza el desarrollo instrumental. Aquí el piano toma el “tema” del acompañamiento de “La Poderosa Muerte”, pero en otra tonalidad y con una ligera variación, alternándose entre *Re# menor* y *La# Mayor*.

- **Acompañamiento basado en “La Poderosa Muerte” :**

*f* *tr*

*f*

## Episodio de las voces:

En el compás 96 termina el desarrollo instrumental y entran las voces. La melodía de las voces también está basada en el leitmotiv. Las voces cantan sólo 3 veces repitiendo la misma frase melódica, sólo con variación la segunda vez. Además, cada frase de las voces está intercalada por 2 cadenzas en total del piano; siendo ambas cadenzas distintas también.

- **Frase melódica de las voces:**

all.  $\text{♩} = 60$

**E**

*f*

Pie dra en la pie dra, el hom bre dón de es tu - vo

*f*

Pie dra en la pie dra, el hom bre dón de es tu - vo

*f*

- **Variación de la frase melódica:**

Ai-re en el ai-re el hom-bre dón-de es - tu - vo

Ai-re en el ai-re el hom-bre dón-de es - tu - vo

## Segunda Modulación:

La segunda modulación es igual a la primera salvo que esta vez parte en otra tonalidad. Sin embargo, en la parte final de esta modulación, se integran las zampoñas tocando el mismo leitmotiv (como en la introducción) pero repartido entre las distintas voces de las zampoñas (puesto que ahora están divididas en “Arka” e “Ira”, a diferencia de la introducción en donde se utilizan zampoñas completas).

- **Segunda modulación:**

Musical score for the second modulation, measures 111-114. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 110. It features a piano part with a forte (*f*) dynamic, a guitar part with markings for 'Arka' and 'Ira', and a bass line. The piano part consists of eighth notes and quarter notes, while the guitar part has a more rhythmic pattern. The bass line is a steady eighth-note accompaniment.

## 2do desarrollo instrumental

El segundo desarrollo instrumental es similar al primero. Parte desde que las zampoñas se integraron durante la modulación (como anticipación). Cuando comienza el desarrollo las zampoñas repiten la misma frase del leitmotiv pero ahora en la tonalidad de “*mi menor*” intercalado con *Si7* (Dominante).

Musical score for the second instrumental development, measures 118-121. The score is in 3/4 time. It features a guitar part with a leitmotif, a piano part, and a bass line. The guitar part consists of eighth notes and quarter notes, while the piano part has a more rhythmic pattern. The bass line is a steady eighth-note accompaniment.

Además, tras las zampoñas entra el solo de guitarra eléctrica, también basándose en el leitmotiv para realizar su desarrollo instrumental.

- **Primera parte solo de guitarra (más línea de bajo y piano respectivamente):**

Musical score for the first solo guitar part, measures 135-138. The score is in 3/4 time. It features a guitar part with a leitmotif, a piano part, and a bass line. The guitar part consists of eighth notes and quarter notes, while the piano part has a more rhythmic pattern. The bass line is a steady eighth-note accompaniment.

- **Final**

Después del solo, la guitarra eléctrica retoma el motivo principal, y después de repetirlo 3 veces, se suma de nuevo el resto de los instrumentos, incluyendo las zampoñas y la mano derecha del piano (que hasta ahora sólo tocaba acompañamiento), para luego en el compás 152 comenzar el último movimiento en bloque, que llega a su conclusión a través de un *rellentando*.

- **Última frase del solo de guitarra y reaparición del leitmotiv.**



- **Último movimiento en bloque en base al leitmotiv y conclusión de la canción**



## Análisis armónico Antigua América

La principal característica de “Antigua América” es su armonía basada en la escala pentatónica y el episodio de modulación ascendente.

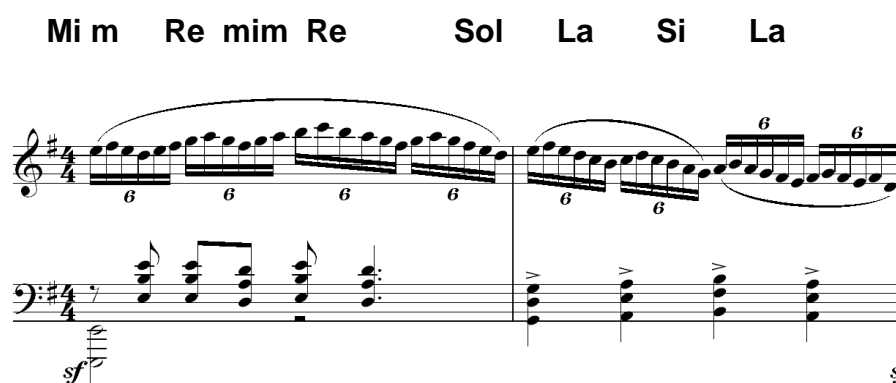
Al comienzo de la canción la tonalidad es de *mi menor*. Y el motivo potencial, aparte de estar basado en la escala pentatónica posee movimiento de quintas paralelas.



Musical score for four Zamponas (Zampona 1, 2, 3, 4) in 4/4 time, key of D minor. The score shows parallel motion in all parts, characteristic of the pentatonic scale. The dynamics are marked *mf*.

Por su parte, desarrollo instrumental del piano también está en la tonalidad de *mi menor*. Luego, cuando aparece el leitmotiv ejecutado por los demás instrumentos, éste está en un principio en *mi menor* resolviendo en *re*. A medida que el motivo se completa esta secuencia cambia a *mi m*, *re m*, *Si 7* y *la menor*. La mayoría de los acordes ejecutados en esta canción carecen de la 3ra, y en cambio, están formados por la tónica octavada más la quinta.

Mi m Re mim Re Sol La Si La



Musical score for piano in 4/4 time, key of D minor. The score shows a leitmotiv in the right hand and a bass line in the left hand. The leitmotiv is marked with *sf* and includes a 6th fingering.

### Modulación ascendente

Se produce un cambio de armadura a *fa#m*, y comienza una modulación ascendente que va toma y sobre el diseño melódico del leitmotiv. Además, la mayoría de las tonalidades por las que pasa están en modo dorio al tener alteración en el 6to grado.

El primer motivo comienza en Fa# modo Dorio (con Re#) , luego pasa a Sol# en modo Dorio.

• **Fa # Dorio**

**Fa# Dorio**

**Sol # Dorio**

Luego se produce un cambio de armadura a Si Mayor, y por modulación directa el motivo pasa a Si M, para luego pasar a un Do# en 1a inversión.

**Sol # Dorio**

**Si M**

**Do# M 1a. Inv.**

Nuevamente se produce cambio de armadura, ahora a Re#m y el motivo se queda en esta tonalidad preparando el desarrollo temático.

**Re# M**

## Desarrollo temático

El desarrollo temático consta de dos acordes, el principal que es *Re#m* y *La#M*.

**Re# m** **La # m**

Luego en el compás 81 el motivo cambia a *Fa#M* y *Re#m*

**Fa# M** **Re# m**

En el compás 89 el motivo vuelve a la secuencia original de *RE#* y *La# m* y se mantiene así hasta la entrada de las voces y la cadenza del piano.

## Episodio de las voces

El primer período de las voces y la primera cadenza entran (y se mantienen) en la tonalidad de *Re# m*.

**E**  $\text{♩} = 60$

*f*

Pie dra en la pie dra, el hom bre dón de es tu - vo

Pie dra en la pie dra, el hom bre dón de es tu - vo

Luego, la segunda frase de las voces comienza en Re # para descender a un La#, y la segunda cadenza queda en esta tonalidad también.

**Re #m                      La#**

Tiem po en el tiem po el hom bre dón de es tu - - vo

Tiem po en el tiem po el hom bre dón de es tu - - vo

La última frase de las voces vuelve a la tonalidad de RE# m y en el compás 103 se produce un cambio de armadura a la tonalidad de mib.

**Segunda modulación cromática:**

En el compás 104 tras el cambio de armadura se retoma el leitmotiv para empezar la segunda modulación cromática. Ésta es modal igual que la primera, empezando en Reb Dorio (por la presencia del Do).

Luego la armadura cambia a La b M (pentáfona de La), y luego a Sib M (pentáfona de Si).

*sempre accel.*

El último cambio de la modulación ascendente ocurre en la preparación, donde se pasa de Sib a pentáfona de Do Mayor.



Y por último, en el paso de la preparación (final de la modulación) al segundo desarrollo, a diferencia de la primera versión, aquí hay un cambio de armadura y tonalidad de nuevo, y el desarrollo parte con esta nueva tonalidad de *mi menor*.

**Pentáfona de Do M**

**mi menor**

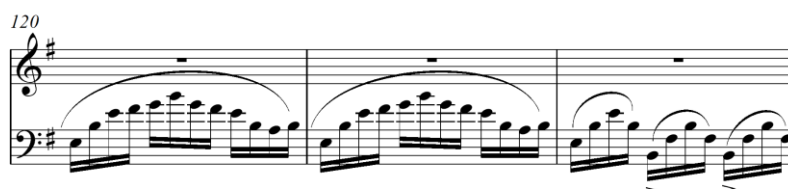


**Segundo desarrollo instrumental**

Se vuelve a la tonalidad original de mi menor. El acompañamiento del piano se ejecuta en mi menor alternándose con un acorde de Si 7 (dominante).

**mi m**

**Si7**



- **Final**

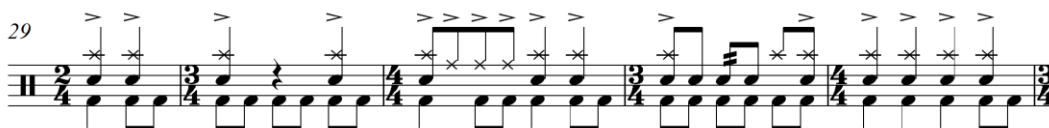
Al entrar en la última parte de la canción , el motivo cambia a Do M , y luego cae a mi menor en el último movimiento en bloque basado en el leitmotiv, intercalándose con el acorde de si en pentatónica (acorde con la tónica octavada más la quinta y carente de tercera).

**Do M                                  mi m                                  mim Si7      mim      Si7**

The musical score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff and a bass clef staff. The third system has a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *marcato*, and *fff*. The time signature changes from 2/4 to 3/4. The piece concludes with a double bar line.

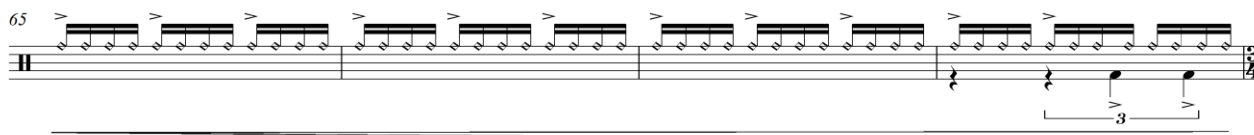
## Análisis Rítmico Antigua América

“Antigua América” en general posee un metro irregular. A medida que se va presentando el motivo principal, el rol de la batería es ir marcando la figuración de este motivo, y paulatinamente ir desarrollándolo. Aún así no hay un “pattern” de batería como tal hasta más adelante.

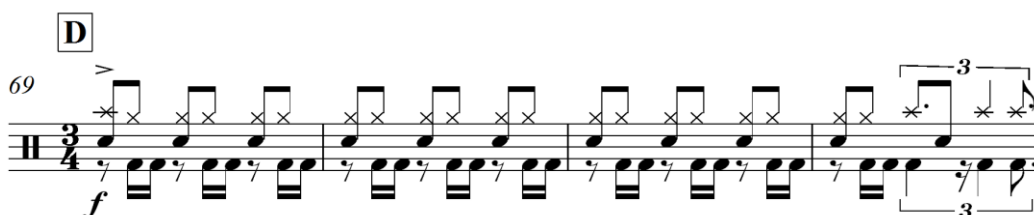


La batería cobra más presencia con un pattern a partir de la anticipación al desarrollo temático.

- **Anticipación**



- **Pattern del desarrollo temático**



## **“SUBE A NACER CONMIGO HERMANO”**

**Letra: Pablo Neruda**

**Música y Arreglos: Los Jaivas**

### **Instrumentos:**

- Voz tenor 1, tenor 2 y barítono
- Guitarra Eléctrica
- Cuatro
- Bajo
- Piano
- Minimoog
- Piano Eléctrico Fender Rhodes
- Marimbas
- Percusión (palmas)
- Batería

### **Grabación:**

- Grabación y mezcla: Junio de 1981; Estudios EMI-Electrolai; Colonia, Alemania.
- Ingeniero de grabación y mezcla: Daniel Michel
- Producción: Los Jaivas

## Análisis musical “Sube a Nacer conmigo Hermano”.

Sube a nacer conmigo hermano es una composición en metro ternario, el cual mezcla elementos rítmicos del joropo, y elementos basados en la cueca.

Para poder entender la estructura de esta canción, es necesario realizar el análisis con la “letra” de la canción, que es el texto del poema mismo de Neruda.

Esta canción está dividida en tres partes principales, más una introducción y una Coda. Todas las partes están separadas entre sí por una misma frase melódica que se repite a lo largo de la canción.

### PRIMERA PARTE

- **Introducción**

Parte con el piano y el Cuatro en los acordes principales de la canción; y luego se suma el minimoog junto con la guitarra eléctrica que al unísono tocan la presentación temática de la canción. Tras esto entra la voz.

- **Entrada de la voz (texto y línea melódica):** “Sube a nacer conmigo, hermano.”

Musical notation for the vocal entry of the song. The melody is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The rhythm is 3/8 time. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. There are two fermatas over the final two notes, G4 and F4. Below the staff, the lyrics are written: "Su-be\_a na - cer con-mi-go\_ her ma - no". There are two '2' characters below the lyrics, one under 'na' and one under 'no', indicating a second ending or a specific rhythmic marking.

Esta será la frase principal de la canción, sin embargo la melodía con que se presenta al principio no es la misma con la que aparecerá más tarde a lo largo de la canción. Tras esta primera frase, le sigue un pequeño episodio instrumental donde la guitarra eléctrica y el piano reiteran un poco la idea de la melodía de esta frase.

- **Pequeño puente musical**

Musical notation for the instrumental bridge. It consists of three staves: Guitarra Eléctrica (Electric Guitar), Piano (Pno.), and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/8. The Electric Guitar part features a series of trills (tr) over a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The Piano part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The Bass part plays a simple bass line: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.

- **Continuación de la estrofa:**

Tras el pequeño puente instrumental entra la segunda voz. La primera parte de la canción está dividida en dos grupos de versos.

En el primero está la frase inicial. Luego de éste 2 versos en donde se introduce la segunda voz.

*“Sube a nacer conmigo hermano.”*

[Episodio instrumental guitarra eléctrica y piano]

*“Dame la mano desde la profunda  
zona de tu dolor diseminado.”*

[Breve episodio instrumental]

Tras un breve episodio instrumental viene el segundo grupo de versos, los cuales tienen todos el mismo inicio con la frase “No volverás”, que es cantado por ambas voces.

*“No volverás del fondo de las rocas.  
No volverás del tiempo subterráneo.  
No volverá tu voz endurecida.  
No volverán tus ojos taladrados.”*  
*“Sube a nacer conmigo, hermano.”*

Al término de esta estrofa vuelve la frase temática “Sube a nacer conmigo hermano”. Originalmente esta frase no está en esta parte del poema, pero los integrantes de Los Jaivas tomaron la decisión de agregar esta frase en algunas instancias a lo largo de la canción para separar las distintas partes.

Tras la frase temática viene otro episodio instrumental movimiento en bloque de los instrumentos.

- **Episodio instrumental, compás 102 al 109:**

## SEGUNDA PARTE

Consta de 3 estrofas similares entre sí, variando en la cantidad de versos pero con los mismos diseños melódicos y armónicos.

*“Mírame desde el fondo de la tierra,  
labrador, tejedor, pastor callado:  
domador de guanacos tutelares:  
albañil del andamio desafiado:*

*aguador de las lágrimas andinas:  
joyero de los dedos machacados:  
agricultor temblando en la semilla:  
alfarero en tu greda derramado:*

*traed a la copa de esta nueva vida  
vuestros viejos dolores enterrados.*

***Sube a nacer conmigo, hermano.”***

Al final de estas estrofas reaparece la frase temática (“*sube a nacer...*”) para separar de nuevo las distintas partes y entra el solo de guitarra eléctrica.

- **Entrada del solo de guitarra, compás 162:**

## TERCERA PARTE

Las estrofas de la tercera parte se parecen a las anteriores, pero con variantes en la melodía y con un carácter más resolutivo.

*Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,  
decidme: aquí fui castigado,  
porque la joya no brilló o la tierra  
no entregó a tiempo la piedra o el grano:*

*Señaladme la piedra en que caísteis  
y la madera en que os crucificaron,  
encendedme los viejos pedernales,  
las viejas lámparas, los látigos pegados  
a través de los siglos en las llagas  
y las hachas de brillo ensangrentado.*

***Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.***

La última frase temática conserva su melodía, pero cambia el verso de “Sube a nacer conmigo hermano” por “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”.

Después de esto reaparece el episodio instrumental de la introducción.

The image shows a musical score for an electric guitar (E. Gtr.) and piano (Pno.). The score is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The guitar part is written in a single staff with a treble clef, and the piano part is written in two staves (treble and bass clefs). The score begins with a series of chords and arpeggios in the piano part, followed by a melodic line in the guitar part. The music is characterized by a somber and reflective mood, consistent with the text above.

## PARTE FINAL

La parte conclusiva de la canción se compone por dos estrofas con armonía y melodías de carácter conclusivo.

Al terminar las estrofas se repite el mismo movimiento en bloque de los instrumentos que ocurre en la introducción y concluye la canción.

*Contadme todo, cadena a cadena,  
eslabón a eslabón, y paso a paso,  
afilad los cuchillos que guardasteis,*

*Ponedlos en mi pecho y en mi mano,  
como un río de rayos amarillos,  
como un río de tigres enterrados,  
y dejadme llorar, horas, días, años,  
edades ciegas, siglos estelares.*

## Análisis Melódico de “Sube a Nacer conmigo Hermano”

En la introducción se encuentran dos elementos: El episodio del piano con el cuatro; y luego la presentación temática a cargo del minimoog y la guitarra eléctrica.

- **Introducción piano**

Musical score for the piano introduction. The score is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand is marked *m.i.* and *f*, and the left hand is marked *m.d.f*. The melody consists of a repeating phrase of eighth notes with a fermata over the final note, repeated four times. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment.

La presentación temática del minimoog cuenta de dos frases que se repiten tres veces, la última con una leve variación en la semifrase final.

- **Frase 1**

Musical score for the first phrase of the Mini Moog. The score is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand. The melody is marked *non legato* and *f*. It consists of two phrases: "Semi frase 1" and "Semi frase 2 (variación)". The first phrase is a sequence of eighth notes, and the second phrase is a variation of the first phrase, ending with a fermata.

- **Frase 2**

Musical score for the second phrase of the Mini Moog. The score is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand. The melody is marked *f*. It consists of two phrases: "Semifrase" and "Variación". The first phrase is a sequence of eighth notes, and the second phrase is a variation of the first phrase, ending with a fermata. The score starts at measure 17.

- **Motivo principal del piano**

Cabe destacar que en el episodio del piano también está presente la hemiola, la cual se manifiesta al llevar el ritmo ternario en el acompañamiento, pero las figuras binarias en la melodía.

Musical score for the main piano motif. The score is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand is marked *m.i. non legato sempre*. The melody consists of a repeating phrase of eighth notes, repeated four times. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment. The score starts at measure 17.

## PRIMERA PARTE

La mayor parte del trabajo melódico radica en la letra y las líneas vocales. La parte A comienza con la presentación de la frase principal de las voces.

Musical notation for the first part of the song. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: Su-be\_a na - cer con-mi-go\_ her ma - no. The guitar accompaniment is written in a treble clef with a key signature of three flats. The music features a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with eighth and quarter notes. There are two '2' markings under the notes 'a' and 'go' in the lyrics, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern.

Tras esto hay un pequeño episodio instrumental liderado por la guitarra eléctrica, separándola del resto de las estrofas.

Musical notation for an instrumental episode. The guitar part (E. Gtr.) is written in a treble clef with a key signature of three flats. It features a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with eighth and quarter notes. The piano part (Pno.) is written in a bass clef with a key signature of three flats. It features a bass line with eighth and quarter notes. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm in both parts.

- **Estrofas:**

En el compás 69 se integra la segunda voz. Las voces generalmente se mueven a una 3era paralela de distancia. La melodía de este período posee una rítmica conformada por dosillos (característicos de los fraseos en general de esta obra).

### Verso 1

### Verso 2

Musical notation for two verses of the song. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three flats. The lyrics are: Da-me la ma - no des - de la pro-fun - da zo - na de tu do - lor di - se - mi - na do. The guitar accompaniment is written in a treble clef with a key signature of three flats. The music features a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with eighth and quarter notes. There are two '2' markings under the notes 'a' and 'do' in the lyrics, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern.

La segunda estrofa está conformada melódicamente por una frase que se repite cuatro veces (que corresponden a los 4 versos), en donde sólo varía la letra de la respuesta (2da semifrase).

- **Primer verso**

Semifrase 1

Semifrase 2 (con variación).

30

No vol - ve - rás del fon - do de las ro - cas

No vol - ve - rás

- **Frase temática:**

Para separar las partes de la canción se repite una frase temática que cumple la función de pequeño puente conector.

Su - be a na - cer con - mi - go her - ma - no.

Su - be a na - cer con - mi - go her - ma - no.

- **Episodio instrumental: Movimiento en bloque**

Inmediatamente después de la frase temática, se ejecuta el bloque temático. Este episodio se repetirá varias veces en la canción.

*ff*

## SEGUNDA PARTE

Esta parte está constituida por estrofas similares. Éstas están formadas por 2 frases melódicas, que se repiten en todos los versos, variando sólo en la letra.

- **Frase 1**

109

Mi-ra - me des-de el fon-do de la tie- rra la-bra - dor, te-je - dor, pas-tor ca - lla do

- **Frase 2**

Do-ma - dor de gua - na-cos tu-te - la - res Al-ba - ñil del an - da-mio de-sa fia do

Al terminar las estrofas reaparece la frase temática de las voces (“Sube a nacer conmigo hermano”) y comienza el solo de guitarra.

### Solo de guitarra

El solo de guitarra, como ocurre también en “La Poderosa Muerte” basa su melodía en una recapitulación de la frase temática de las voces y melodías de las estrofas, sobre la cual se va desarrollando.

- **Solo de guitarra (extracto, compás 161 al 172)**

Guitarra con distorsión

*ff*

### TERCERA PARTE

Como ya se mencionó anteriormente, las estrofas se parecen a las anteriores pero poseen un carácter más resolutivo y con participación de las segundas voces. Ambas voces van completando una sola frase melódica.

Mos - trad - me vues-tra san-gre y vues-tro sur - co De - cid - me: "A - qui fui cas - ti - ga do por-que la

*f* *ff* *f*

"A - qui fui cas - ti - ga do

*ff*

El piano, en tanto, presenta otro motivo en medio de los versos, en respuesta a la melodía de las voces.

- **Motivo piano, compás 206 al 210:**

Musical score for the piano motif, measures 206 to 210. The score is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Al final de la última estrofa de esta sección, a partir del compás 226, tanto la melodía como los acompañamientos en los instrumentos comienzan la preparación para lo que será la parte final de la canción. A partir del compás 226, el piano cambia su motivo de nuevo, en base a dicha preparación. En el ejemplo también se puede notar cómo la melodía de la voz cada vez va aumentando de altura e intensidad.

226

vés de los si - glos en las lla - gas y las ha - chas de bri - llo en san - gre - ta

Musical score for the final part of the song, starting at measure 226. The score is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Al final de esta parte, en vez de cantar “Sube a nacer conmigo hermano”, la frase temática cambia su letra a “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”, aunque conserva la misma melodía e intensidad. Al mismo tiempo, el piano cambia de nuevo hasta que reaparece el movimiento en bloque que se presentó en la primera parte de la canción.

Yo ven-go a ha - blar por vues - tra bo - ca muer - ta

*ff*

Yo ven-go a ha - blar por vues - tra bo - ca muer - ta

*ff*

*non legato*

*ff*

El movimiento en bloque da el paso para que reaparezca el leitmotiv de la introducción. Este se repite tal cual como aparece originalmente.

E. Gtr. *ff*

Pno. *non legato*

Mimi Moog *ff*

La única variación se producen en los últimos compases del piano y el bajo para dar paso a la parte final de la canción en el compás 284.

Pno. *non legato*

Bass

## FINAL

La parte conclusiva se compone por dos estrofas. La primera de estas comienza su melodía en la voz principal de manera distinta que en las anteriores estrofas.

284

Con-ta - me to - do ca - de - na a ca - de - na, es - la - bón a es - la bón,

Además se le unen las segundas voces esporádicamente.

294

Pa - so a pa - so A-fi - lad los cu - chi - llos que guar - das - teis

En la segunda estrofa (y final) la voz principal gradualmente va aumentando la intensidad y la altura, hasta que en el clímax de la canción se le une la segunda voz hasta la frase final.

- **Frase final (Compás 330 - 336)**

Y de - jad - me llo - rar Ho - ras, Dí - as, A - ños

- **Frase final (continuación)**

Si - glos es - te la res.

Tras esto reaparece una vez más la frase instrumental y concluye la canción.

The image shows a musical score for the final instrumental phrase of a song. It consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively, featuring dense chordal textures. The bottom staff is a single melodic line in bass clef. The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) at the beginning and *fff* (fortississimo) towards the end. The piece concludes with a final chord and a fermata over the last note.

## Análisis Armónico de “Sube a Nacer conmigo Hermano”

“Sube a nacer conmigo hermano” armónicamente se encuentra en la tonalidad de *mib menor*, y está formada por una secuencia de tres acordes que se repiten continuamente, salvo breves casos en que sólo cambian su orden de aparición pero nunca la tonalidad. Estos acordes son *mib menor* (tónica), *lab menor* (sub dominante) y *Sib7* (dominante). La presencia del *re natural* en el bajo sirve como nota de paso por la sensible de mi menor antes de caer a la tónica.

**mib m                  lab m                  Sib7                  re nat**

*m.i. non legato sempre*

El bloque armónico de uno de los temas principales de la canción también cumple esta secuencia, y básicamente toda la composición está basada en esta secuencia de acordes.

**mib m                  lab m                  re nat                  Sib7                  mib m                  lab m                  re nat                  Si7**

*ff*

## Análisis rítmico de “Sube a Nacer conmigo Hermano”

“Sube a nacer conmigo hermano” es una canción de ritmo ternario. Está en metro 6/8, sin presentar cambios ni metros irregulares. Sin embargo hay un detalle importante de esta composición y tiene relación con la notación particular del 6/8. Esto es porque el tempo está ajustado a  $\text{♩} = 143$ .

Esto quiere decir que habrá tres negras por compás en vez de seis.

- **Ejemplo línea del bajo**

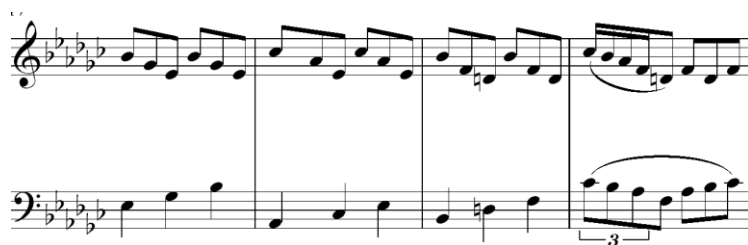


La razón de esta particular notación radica en la intención de los compositores de recalcar el carácter violento y energético de la canción, al igual que la sección final de “La poderosa Muerte”.

Según entrevistas con Claudio Parra, nunca se estuvo muy de acuerdo con la utilización de elementos como los acentos, ya que sentían que esto “forzaba” en cierta medida las acentuaciones que de otra manera podían lograrse de manera natural sin perder la fluidez de la ejecución. Más adelante, durante su estadía en Europa, pudieron ser testigos de esta práctica en varias orquestas filarmónicas.

En el caso particular de “Sube a nacer conmigo hermano”, el hecho de utilizar este tipo de métrica permite acentuar de manera natural cada tres tiempos las frases. En un metro tradicional de 6/8 esta fuerza se perdería a la mitad de los compases; y en un metro de 3/4 los fraseos adquirirían una acentuación más clásica, que tampoco cumple con el carácter original de esta obra. Sin embargo, los integrantes de la banda notaron que con este tipo de división (tres negras por compás en los bajos pero respetando las 6 corcheas del 6/8 en la melodía), la agresividad de los compases se mantenía de manera constante, lo que además se adecuaba más al fraseo “adosillado” (fraseos conformados por dosillos) habitual en de las líneas vocales y (en varios casos) instrumentales.

Otra característica es la presencia de la hemiola dentro del ritmo de esta canción, y su manifestación más evidente es en el piano, que mientras en la melodía conserva la notación binaria en corcheas, en el acompañamiento mantiene el ritmo ternario.



## “FINAL”

**Letra: Pablo Neruda**

**Música y Composición: Los Jaivas**

### **Instrumentos:**

- Voz principal (tenor), Segunda voz (Barítono)
- Piano

### **Grabación:**

- Grabación y mezcla: Julio-Agosto, 1981; Estudios Pathé-Maconi; París.
- Ingeniero de grabación y mezcla: Daniel Michel
- Producción: Los Jaivas

“Final” originalmente estuvo pensado como parte de la Coda de “Sube a Nacer conmigo hermano”. Sin embargo, a medida de que avanzaba el proceso de composición, esta canción adquirió carácter propio, por lo que se tomó la decisión de grabarla como canción aparte, con sus propios tratamientos y requerimientos. Ésta es la composición que da final a la obra.

## Análisis estructural de “FINAL”

Final cuenta con 3 episodios: la introducción, el período vocal, y el episodio instrumental final. El piano rescata para esta canción el mismo motivo presentado en la introducción de “La poderosa muerte”.

### **Introducción:**

Comienza con el piano en la tonalidad de *mim*, desde un “*piano piano pianísimo*” en crescendo hasta que entran las voces en el compás 4.

### **Voces:**

El episodio de las voces está conformado por 5 versos, en los cuales inicia la voz principal, y en el compás 9 se adhiere la segunda voz desde el 3er verso en adelante.

*“Dadme el silencio, el agua, la esperanza.  
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.  
Apegadme los cuerpos como imanes.  
Acudid a mis venas y a mi boca.  
Hablad por mis palabras y mi sangre.”*

Después de un crescendo en la última frase de las voces, termina el período vocal y comienza el episodio instrumental final del piano.

- **Episodio instrumental del piano**

Tras el fin de las voces, el piano cambia su motivo y su intensidad a partir del compás 22. Y al final de este pasaje, el piano realiza una pequeña cadencia y concluye la canción.

- **Cambio del motivo del piano**

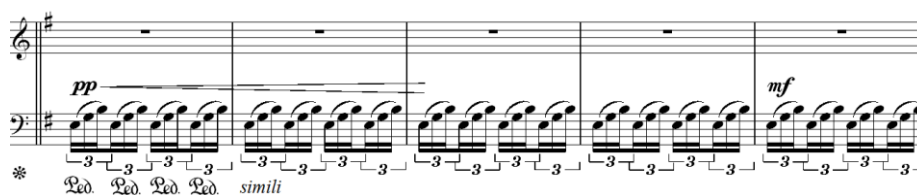
## Análisis melódico de “Final”

En “final”, el piano presenta un motivo basado en la introducción de “La poderosa muerte” pero en otra tonalidad y con variaciones.

- **Motivo del piano “Final”**



- **Motivo piano “La poderosa muerte”**



La única estrofa de esta canción está compuesta por cinco versos. Los primeros 2 versos están unidos en una misma frase melódica. Sin embargo, los demás versos son independientes entre sí.

- **Entrada del primer verso**



- **Primer y segundo verso**

### Semi frase 1

### Semifrase 2



En el tercer verso se une la segunda voz, cuya melodía va a una tercera menor de distancia. El diseño melódico del siguiente verso está basado es similar salvo por una pequeña variación melódica.

- **Tercer verso**

Musical notation for the third verse, showing two staves with lyrics: "A - pe - gad - - - me los cuer - - - pos co mo j - ma nes." The melody is written in a single line with a treble clef and a common time signature. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

- **Cuarto verso (variación del tercer verso)**

Musical notation for the fourth verse, showing two staves with lyrics: "A - cu - did a mis ve - - nas ya mi bo - ca." The melody is written in a single line with a treble clef and a common time signature. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

El último verso es de carácter conclusivo, y contiene el texto de más importancia dentro del final de la canción y la obra.

- **Quinto y último verso**

Musical notation for the fifth and final verse, showing two staves with lyrics: "f Ha - blad - por mis pa - lu - - bras y mi san - gre." The melody is written in a single line with a treble clef and a common time signature. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The notation includes dynamic markings like *f* and *cresc.* and a fermata over the final note.

## Análisis armónico de “Final”

Esta canción está en la tonalidad de *mib* menor, como proyección de la canción anterior “Sube a Nacer conmigo hermano” (poseen la misma tonalidad); y está compuesta por 3 acordes principales que se intercalan continuamente: *mib m*, *fa natural* y *SolM*. Durante todo el episodio de las voces estos 3 acordes se repiten.

**Mib m                      fa m natural                      SolM                      fa m**

Luego, en la parte final de la canción durante el episodio instrumental del piano se repite esta secuencia de *mib*, *fa m*, *Sol*. Sin embargo, acercándose al final, se agrega en el compás 30 un pasaje por la dominante de *mib m* que es *Sib7* para generar tensión y dar un carácter conclusivo antes de caer de nuevo a *mib* y terminar la canción.

**Sib7    mi m**

- **Pasaje final del piano y de la obra:**

## ELEMENTOS PRINCIPALES PRESENTES EN TODA LA OBRA.

Tras el análisis musical detallado de Alturas de Macchu Picchu, se han encontrado elementos que no sólo son fenómenos aislados pertenecientes a cada canción, sino que son características del lenguaje mismo de *Los Jaivas* que están presentes en toda la obra.

Estos son:

1. Hemiola
2. Galopa atresillada y dosillos
3. Escala Pentatónica y movimientos en 4as y 5as paralelas.
4. Modalidad
5. Polifonía / Contrapunto
6. Características correspondientes al Rock Progresivo:
  - Composición en episodios / partes / movimientos.
  - Obra programática / Disco temático.
  - Diferentes culturas musicales en una sola obra.
  - Experimentación.
  - Virtuosismo.
  - Alta presencia de metros compuestos .
  - Improvisación
7. Improvisación
8. Relación texto música
9. Creación colectiva

### **1. Hemiola:**

La hemiola es el término que representa la proporción rítmica de 3:2 (3 contra 2). Consiste en la superposición de dos notas en un tiempo de tres, y de tres notas en un tiempo de dos. Se consigue, entonces, una modificación del ritmo y del acento.

También ocurre cuando dos compases ternarios (por ejemplo 3/2) se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios (como el 6/4) o vice versa.

Este elemento está presente a lo largo de toda la obra y forma parte importante del lenguaje musical de Los Jaivas. Sin embargo, se pueden encontrar más evidentemente en:

- La batería de Gabriel Parra en *La poderosa Muerte*, especialmente en el solo de batería.
- *Águila Sideral*: Aquí el ritmo de la guitarra eléctrica, acústica y el bombo, en conjunto,

forman hemiola. El mismo metro de 6/8 de esta canción no debe ejecutarse como un 6/8 normal, sino más bien posee el carácter de la hemiola (3 contra 2) y esto es reforzado por el motivo que adquiere el piano cuando entran las voces.

- *Sube a nacer conmigo Hermano*: En esta canción, el piano también presenta hemiola entre la melodía y el acompañamiento.

## **2. Galopa atresillada y dosillos:**

Si bien esta figura está presente en *Amor Americano*, esto no excluye que la galopa presente en las demás canciones no tenga un tratamiento similar, puesto que rítmicamente está la tendencia a ejecutar esta figura de manera “atresillada” más que la ejecución clásica de esta.

La galopa atresillada, como se mencionó anteriormente, es una figura que responde a la necesidad de representar de una manera más fidedigna el cómo se ejecuta esta figura en la música folklórica andina (en la que están basados la mayoría de los ritmos presentes en la obra), y que no corresponde ni a la galopa clásica ni al tresillo, sino que es una fusión entre estos dos.

Así mismo, el dosillo está presente en los fraseos de casi todas las líneas vocales de la obra. Es un gesto natural del lenguaje de la banda el trabajar las melodías en base al dosillo más que la corchea, la galopa o el tresillo.

## **3. Escala Pentatónica y movimientos en 4as y 5as paralelas:**

La presencia de la escala pentatónica en *Alturas de Macchu Picchu* es una de las características que le dan la sonoridad única a esta obra. Se puede encontrar a lo largo de toda la composición y se puede considerar que es casi un elemento fundamental.

La escala pentatónica en *Alturas de Macchu Picchu* se presenta de distintas maneras.

En primera instancia se puede encontrar como recurso armónico. Esta es la utilización más evidente de la escala. El mejor ejemplo es el movimiento en bloque presente en *La Poderosa Muerte*.

También es parte fundamental de *Antigua América*, tanto en la introducción de las zampoñas como en la modulación.

Otra versión de esta escala en la armonía se puede ver en ambas modulaciones ascendentes de *Antigua América*. Aquí tanto las melodías como el cambio de armadura están dictados por las escalas pentatónicas.

Otra utilización más sutil es a través de los movimientos melódicos en 4as y 5as paralelas. La mayoría de estos movimientos ocurre entre las voces, pero también se puede encontrar en interacciones de zampoñas, quenas e incluso teclados y guitarra en canciones

como *Del Aire al Aire*, *Amor Americano* y *Antigua América*.

#### **4. Modalidad:**

El disco presenta rasgos de tonalidad y dentro de esto hay secciones modales. El uso de los modos está presente en la mayor parte de la obra. Los mejores ejemplos son:

- El acompañamiento del piano en *La Poderosa Muerte*
- La armonía de *Águila Sideral*
- La modulación ascendente de *Antigua América*.

#### **5. Polifonía / Contrapunto**

La polifonía es el elemento principal en *Amor Americano*. Esta canción en su totalidad está constituida por múltiples melodías simultáneas que, independientemente cuentan con cierta libertad, pero que en conjunto coinciden armónicamente. El uso del contrapunto aquí es fundamental para la inteligente disposición de elementos sencillos que en total forman una composición compleja.

El contrapunto está presente también en toda la obra, pero los ejemplos más evidentes son las interacciones entre guitarra y teclados o guitarra eléctrica, teclados y bajos.

Ejemplos: *La poderosa Muerte*, *Amor Americano*, *Sube a nacer conmigo hermano* y el trabajo vocal de *Final*.

#### **6. CARACTERÍSTICAS CORRESPONDIENTES AL ROCK PROGRESIVO**

Si bien *Alturas de Macchu Picchu* cumple con algunos elementos del rock progresivo, es necesario aclarar que esta obra tuvo una concepción distinta a la mayoría de las demás composiciones musicales que están catalogadas dentro de este estilo particular. Mientras agrupaciones como Magma, King Crimson, Rush, por nombrar algunos, generaron sus obras a conciencia del estilo del rock progresivo, en el caso de Los Jaivas,

- **Composición en episodios / partes / movimientos.**

Tanto *La Poderosa Muerte*, como *Antigua América* están compuestas por varios movimientos o “partes”. La obra en general podría considerarse como una gran composición en la cual cada canción podría considerarse como distintos movimientos, ya que estos forman un gran discurso que pasa por distintos estados energéticos y de ánimo, culminando en un gran cierre y un final.

- **Obra programática / Disco temático.**

Alturas de Macchu Picchu, es una obra tanto programática como un disco temático. Es un disco temático puesto que está basado enteramente en los poemas de Pablo Neruda. Y es considerada obra programática puesto que busca expresar y evocar emociones a partir de un tema particular a través de la composición musical.

- **Influencias de diferentes culturas musicales en una sola obra.**

Alturas de Macchu Picchu se caracteriza por incluir elementos musicales de distintas culturas y orígenes como: La música andina, el rock, ritmos del folklore chileno, instrumentos de la cultura mapuche, recursos del folklore peruano, recursos de la música clásica, influencias compositivas de la escuela clásica europea (sobre todo francesa y alemana durante su estadía en Europa) así como la integración y combinación de instrumentos de todas estas procedencias. Los más característicos:

- La presencia de instrumentos andinos como la zampoña, quenas, zikus, cuatro venezolano, ocarina.
- Presencia de instrumentos mapuches: Trutruka, kultrún.
- Instrumentos orquestales como: Marimbas, campanas tubulares, piano de cola (concierto), clavecín.
- Instrumentos procedentes del rock: Batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, sintetizadores, teclados eléctricos, mini moog.

- **Experimentación.**

En Los Jaivas siempre estuvo presente la búsqueda del lenguaje propio e identitario. Esto se reflejaba en la búsqueda meticulosa de nuevas sonoridades y maneras no convencionales de ejecutar los instrumentos o de componer. En la obra, muchos recursos

experimentales y tecnológicos son utilizados. Algunos ejemplos:

- Los efectos sonoros al final de *La Poderosa Muerte*, logrado con la manipulación simultánea de las perillas de sonido en el estudio de grabación.
- La presencia de una pista de trompe tocada al revés en *Del Aire al Aire*
- Experimentación tímbrica combinando teclados con ocarina en *La poderosa Muerte*, guitarras y minimoog en *Amor americano* y *Sube a Nacer conmigo Hermano*, entre otros.
- Guitarra eléctrica conectada a minimoog, voz con *flanger* y caja de batería con *delay* en “*Águila Sideral*”.

- **Virtuosismo.**

Otra característica principal de la obra es el virtuosismo de sus integrantes. Los más notorios son el piano de Claudio Parra, y la batería de Gabriel Parra, destacando sobre todo el solo de batería en *La Poderosa Muerte*.

- **Alta presencia de metros compuestos.**

A lo largo de toda la obra se puede presenciar la utilización recurrente de cambios de metro, sobre todo a metros compuestos como el 7/8, o el 5/4, o presencia de compases de paso en 2/4, 1 /4, entre otros. Los ejemplos más notables son *La Poderosa Muerte* (el episodio del movimiento en bloque) y *Antigua América*. También cabe destacar la utilización del metro 6/8 no como metro binario sino ternario en casos como el final de *La Poderosa Muerte*, y más relevantemente en *Sube a Nacer conmigo Hermano*.

- **Improvisación (como característica del rock progresivo).**

La improvisación en este punto está trabajada desde la perspectiva de las características del rock progresivo. La improvisación fue una de las características principales del rock progresivo, heredado del free jazz, en donde todos los instrumentos tenían un espacio dentro de la canción para desarrollos instrumentales en donde se aplicaba todo el conocimiento y virtuosismo. Fue así mismo, el elemento fundante a partir del cual se pudo concebir toda esta obra. El hecho de que haya solos instrumentales con alto virtuosismo a lo largo de toda la obra corrobora la presencia de esta característica del rock progresivo.

En cuanto a ejemplos concretos, todos los solos instrumentales tuvieron su origen a través de esta práctica hasta que adquirieron forma y estructura y finalmente quedaron establecidos como tal en el resultado final de la obra. Esto incluye: Todos los solos de guitarra eléctrica, de minimoog, piano y batería.

## **7. Improvisación (como lenguaje musical originario de Los Jaivas)**

Desde la perspectiva del lenguaje musical de Los Jaivas, la improvisación ha sido el elemento fundante para el desarrollo de un lenguaje identitario y personal. A través de la práctica de este, paulatinamente fue posible el manejo de recursos cada vez más complejos, lo que eventualmente permitió la composición de esta obra como la conocemos actualmente. Fue gracias a la búsqueda de esta sonoridad propia que los distintos recursos anteriormente mencionados fueron integrados a la composición de una manera natural e instintiva.

## **8. Relación Texto y Obra.**

El poema de Pablo Neruda es la razón principal por la que se hizo esta obra. Los distintos cantos del poema fueron determinantes para establecer la forma que tomaría cada canción y qué tipo de tratamiento tendría cada una. Además también fueron factores fundamentales las temáticas y el carácter que se exploraba dentro de este poema, el cual también otorgó indicios de cómo debía ser cada canción, y qué partes debían destacarse musicalmente.

**FULL SCORE**  
**ALTURAS DE MACCHU PICCHU**

**Autor: Pablo Neruda**

**Composición: Los Jaivas**

**Transcripción: Shantal Andrada**

Los Jaivas

**Del Aire al Aire**

# Del aire al aire.

Pablo Neruda

Los Jaivas

Transcripción: Shantal Andrada F.

$\text{♩} = 72$  Con mucha Reverb

Voz

Trutruka

Canto de pájaros  
Canto de pájaros al despertar en el amanecer.

$\text{♩} = 72$  Siempre con eco de  $\text{♩}$  y 5 repeticiones.

Zampoña  
*mp* *cresc.*

Trompe  
Grabación del trompe reproducida al revés.

Sonaja de Cascabeles

Bombo Legüero

9

Voz

Trutruka

Son. Casc.

Zampoña

Trompe

Perc.

Bombo Legüero

18

Trutruka

Zampoña

Trompe

**A**

*pp* ————— *mf* *p*

*dim.*

*ppp* ————— *f*

22

Voz

Trutruka

Son. Casc.

Zampoña

*cresc.*

Trompe

Perc.

*p*

25

Voz

Ohh

Trutruka

Son. Casc.

Zampoña

*f* *dim.*

Trompe

Perc.

*f*

28

Trutruka

Son. Casc.

Zampoña

Trompe

Perc.

*mp*

*ppp*

34

Trutruka

Zampoña

Trompe

Bombo Legüero

**B**

*p*

*cresc.*

*f*

*pp*

38

Zampoña

Trompe

Bombo Legüero

*meno*

*f*

*mf*

*f*

41

Zampoña

Trompe

Perc.

Bombo Legüero

*dim.*

*ppp*

*ppp*

Los Jaivas

**La Poderosa Muerte**

# "La poderosa muerte"

Los Jaivas

Pablo Neruda

Transcripción : Shantal Andrada F.

Trutruka dentro de caja de resonancia del piano

♩. = 55

*mf* *espress.*

Voz solista

Voz 2

Voz 3

Voz 4

Ocarina

Quena

Tarka 1 Y 2

Tarka 3 Y 4

Piano

*pp*

*Leg. Leg. Leg. Leg. simili*

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Mini moog 1

Mini moog 2

Guitarra Eléctrica

Bajo

Marimba

Campanas Tubulares

Bombo Legüero

Batería

♩. = 55

5 **A**

Trutruka

*mf*

Piano



11

Trutruka

Piano



17

Trutruka

Piano



23

Trutruka

Piano



29 **B** *molto rall.* ♩. = 55

Trutruka

*mf* *ppp*  
*dolce*

Piano

*mf*

*Reo.*

35 *espress.*  
*mf*

Quena

Piano



40 *espress.*  
*p*

Trutruka

Quena *cantabile*  
*mf*

Piano *espress.*  
*mp subito*

$\frac{5}{2}$   $\frac{4}{2}$   $\frac{4}{2}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{4}{2}$   $\frac{4}{2}$   $\frac{5}{2}$



45 *mf*

Trutruka

Quena *gliss.*  $\frac{3}{7}$

Piano *mf*

49

Trutruka

Quena

Piano

*mf*



53

Trutruka

Quena

Piano

3



57

Trutruka

Quena

Piano

5 4 4 3 4 3 4 4 4 5 4

61 C *Rubato quasi recitativo*

Voz solista *mf* Qué e-ra el hom - bre? *f* En\_ qué par - te *mf* de su con - ver - sa - ción a - bier

Voz 2 *Rubato quasi recitativo* *f* Qué e-ra el hom - bre? En\_ qué par - te?

Voz 3 *Rubato quasi recitativo* *f* En\_ qué par - te?

Tenor 3 *Rubato quasi recitativo* *f* Qué e-ra el hom - bre? En\_ qué par - te?

Quena

Piano *mp* *mf* *mp*



65

Voz solista *f* *mf* — ta en - tre los al - ma - ce - nes y los sil - bi - dos, en cuál de sus mo - vi - mien - tos me - tá - li - cos vi

Voz 2 *f* En cuál?

Voz 3 *f* En cuál?

Piano

70 A tempo

Voz solista

vi - a lo in - des-truc - ti - ble, lo im - pe-re-ce-de - ro, la vi \_\_\_\_\_ da?

*mf* *f*

Piano



75

Voz solista

*pp*

Quena

*f*

Piano

*f*

*sempre Rød.*

Bajo

*f*

80

Trutruka

Quena

Piano

Bajo

Bateria

**D**

*mf*

*rubato*



85

Trutruka

Piano

Bajo

Bateria

*f* *pp* *f* *pp* *f*

90

Trutruka

*pp*

Piano

*espress.*

Minimoog I

*f*

Bajo

Bateria



95

Piano

*a tempo*

Minimoog I

Bajo

Bateria

**F**

100

Voz solista

To - dos des - fa - lle - cie - ron es - pe

*f*

Piano

Minimoog 1

Bajo

Bateria



104

Voz solista

ran-do su muer - te, su cor - ta muer - te dia - ria, y su que-bran-to a cia - go

Piano

Minimoog 1

Bajo

Bateria

108

Voz solista

de ca-da di-a e - ra \_\_\_\_\_ co - mo u - na co-pa ne - gra

Piano

Minimoog I

Bajo

Batería



112

Voz solista

que be-bí - an \_\_\_\_\_ tem \_\_\_\_\_ blan - do \_\_\_\_\_

*ff*

Piano

Minimoog I

Bajo

Batería

Expansión del sonido

**G** ♩. = 60 ritmo de cueca

117

Voz solista *ppp*

Ocarina *mf*

Piano *mf*  
*mf*  
*Ed.*

Minimoog 1 "Burbujas"

Minimoog 2 *obtener glissando por registro y no por ejecución*

Bajo

Bateria **G** ♩. = 60 ritmo de cueca



122

Ocarina

Piano

Minimoog 2 *gliss.*

Bajo

Bateria

127

Ocarina

Piano

Minimoog 2

Bajo

Bateria



132

Ocarina

Piano

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Minimoog 2

Guitarra Eléctrica

Bajo

Bateria

$\text{♩} = 63$

*mf*

*f*

$\text{♩} = 63$

**H**

♩. = 65

138

Piano

*ff*

*mf*

*ff*

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

*ff con flanger*

Re0. \* Re0. \* Re0.

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

♩. = 65



143

♩. = 68

Piano

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

*f*

\* Re0. \* Re0. \*

Guitarra Eléctrica

*f*

Bajo

Batería

♩. = 68

148

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Guitarra Eléctrica

Bajo

Campanas Tubulares

Batería



154

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Guitarra Eléctrica

Bajo

Campanas Tubulares

Batería

160

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Guitarra Eléctrica

Bajo

Campanas Tubulares

Batería



165

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Guitarra Eléctrica

Bajo

Campanas Tubulares

Batería

170

Piano

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Guitarra Eléctrica

Bajo

Campanas Tubulares

Batería

*f*

*f*

*Red*

\* *Red*

\* *Red*

I



175

Tarka 1

Tarka 3

Piano

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

*f*

*f*

*f*

\*

179

Tarka 1

Tarka 3

Piano

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Bajo

Bateria



184

Tarka 1

Tarka 3

Piano

Piano eléctrico (Fender Rhodes)

Minimoog 2

Bajo

Bateria



199

Piano

Guitarra Eléctrica

Bajo

Bombo Legüero

Bateria



204

Voz solista

Voz 2

Voz 3

Piano

Guitarra Eléctrica

Bajo

Bombo Legüero

Bateria

En - ton-ces en la es-ca-la de la tie-rra he su-bi-do. En - ton-ces en la es-ca-la de la tie-rra he su-bi-do.

*f*

*mf non legato*

*mf*

*mf*

*mf*

K

210

Voz solista

En-tre-la a-troz ma-ra-ña-de las sel-vas per-di-das has-ta tí, Ma-cchu Pi - cchu.

*f* *ff*

Voz 2

En-tre la a-troz ma-ra-ña de las sel-vas per-di-das has-ta tí, Ma-cchu Pi - cchu.

*f* *ff*

Voz 3

En-tre la a-troz ma-ra-ña de las sel-vas per-di-das has-ta tí, Ma-cchu Pi - cchu.

*f* *ff*

Piano

*f*

8va

Guitarra Eléctrica

Bajo

Marimba

*f*

K

Bombo Legüero

Batería

215

Voz solista *f* Al - ta ciu - dad de pie - dras es - ca - la - res, por fin mo - ra - da del que lo te - rres - tre no es - con - dió

Voz 2 *f* Al - ta ciu - dad de pie - dras es - ca - la - res, por fin mo - ra - da del que lo te - rres - tre no es - con - dió

Voz 3 *f* Al - ta ciu - dad de pie - dras es - ca - la - res, por fin mo - ra - da del que lo te - rres - tre no es - con - dió

Piano *mf*  
*non legato*

Guitarra Eléctrica

Bajo

Bombo Legüero

Batería

220

Voz solista

*ff* en las dor-mi-das ves-ti - du-ras. *f* En tí, co-mo dos lí-neas pa-ra - le-las, *mf* la cu-na del re-lám-pa-go y del hom - bre

Voz 2

*ff* en las dor-mi-das ves-ti - du-ras. *f* En tí, co-mo dos lí-neas pa-ra - le-las, *mf* la cu-na del re-lám-pa-go y del hom - bre

Voz 3

*ff* en las dor-mi-das ves-ti - du-ras. *f* En tí, co-mo dos lí-neas pa-ra - le-las, *mf* la cu-na-del re-lám-pa-go y del hom - bre

Piano

Guitarra Eléctrica

Bajo

Bombo Legüero

Batería

**L**

226

Voz solista  
*f* se me-cí-an en un vien-to de es-pi - nas. *ff* Ma-dre de pie-dra, *f* es - pu-ma de los cón-do-res. Al-to\_a-rre-ci-fe-

Voz 2  
*f* se me-cí-an en un vien-to de es-pi - nas. *ff* Ma-dre de pie-dra, *f* es - pu-ma de los cón-do-res. Al-to\_a-rre-ci-fe

Voz 3  
*f* se me-cí-an en un vien-to de es-pi - nas. *ff* Ma-dre de pie-dra, *f* es - pu-ma de los cón-do-res. Al-to\_a-rre-ci-fe

Piano  
*ff* *mf*

Guitarra Eléctrica

Bajo  
*ff* *mf*

Bombo Legüero  
**L**

Batería  
*ff* *mf*

231  $\text{♩} = 70$   $\text{♩} = \text{♩}$

Voz solista  
de la au-ro-ra hu - ma - na - na - na - na - na - na - na - na - na - na - na.

Voz 2  
de la au-ro-ra hu - ma - na - na - na - na - na - na - na - na - na - na - na.

Voz 3  
de la au-ro-ra hu - ma - na - na - na - na - na - na - na - na - na - na - na.

Tarka 1  
*f* *p* *mf* *p*

Tarka 3  
*f* *p* *mf* *p*

Piano  
*mf* *p* *mf* *p* *f*

Guitarra Eléctrica  
*mf* *p*

Bajo  
*mf* *p* *mf* *p*

Bombo Legüero  $\text{♩} = 70$   $\text{♩} = \text{♩}$

Batería  
*f*

244

Tarka 1

Tarka 3

Piano

Bateria



253

Piano

Bajo

Bateria

M

M

enérgico



258

Voz solista

Piano

Bajo

Bateria

Cuan - do la ma-no de co-lor de ar - ci - lla se con - vir-tió en ar - ci - lla, y

263

Voz solista

cuan - do los pe-que - ños pár - pa-dos se ce - rra - ron lle - nos de ás - pe-ros

Piano

Bajo

Bateria



268

Voz solista

mu - ros po - bla-dos de cas - ti - llos y cuan - do to - do el hom - bre se en - re -

*sempre cresc.*  
*f*

Piano

*sempre cresc.*  
*mf*

Bajo

*sempre cresc.*  
*mf*

Bateria



273

Voz solista

dó en su a gu - je - ro que - dó la ex - ac - ti - tud e - nar - bo - la - da el al - to si - tío de

Piano

*f*  
*sempre cresc.*

Bajo

*f*

Bateria

278

Voz solista

la au-ro-ra hu-ma - na: La más al - ta va - ci - ja que con-tu-vo el si - len - cio. U - na vi-da de

*fff*

Piano

*ff* *sempre cresc.*

Bajo

*ff*

Batería



N

284

Voz solista

pie - dra des - pués de tan - tas vi - das.

Piano

Guitarra Eléctrica

*f*

Bajo

*f*

Batería

N

289

Piano

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería



295

Piano

Minimoog I

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

305 Sonido ambiental

Trutruka *ff*

Piano *ff*

Minimoog I *ff*

Guitarra Eléctrica *ff* *ff*

Bajo *ff*

Batería *ff*

Efecto Tormenta *pp* *Efecto de tormenta siempre en cresc.*



Perdiéndose en el eco. ....

314

Trutruka

Piano

Minimoog I

Guitarra Eléctrica w/slide4 w/slide4

Bajo

Batería

Perdiéndose en el eco. ....

324

Trutruka

Piano

Minimoog I

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería



334

Trutruka

Piano

Minimoog I

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

345

Trutruka

Piano

Minimoog 1

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

w/slide



355

Trutruka

Piano

Minimoog 1

Guitarra Eléctrica

Bajo

Batería

364

Piano

ff

f

Minimoog I

ff

Bajo

ff

Batería

ff



370

Piano

sfz

Minimoog I

Bajo

Batería

Explosión de truenos

fff

ffz

pp

Los Jaivas

"Amor Americano"



12

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria

19

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria

**A** ♩ = 85

*f*

23

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria

**B**

Guitarra Electrica 27 *Guitarra Limpia* *p*

Bajo *p*

Piano Eléctrico *f*

Mini Moog

Bateria *p* *p* **B**



Voz 31 **aa** 3 *f*  
Su-be con

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Bateria

34 **C**

Voz  
mi - go a-mor a-me-ri-ca no, be - sa con - mi - go las pie - dras se - cre - tas. La pla-ta to-rren

Guitarra Electrica  
*mf*

Bajo  
*mf*

Piano Eléctrico  
*mf*

Mini Moog  
*mf*

Batería  
*mf*



36

Voz  
cial del U-ru-bam-ba ha - ce vo - lar el po-len a su co - pa a-ma-ri - lla Vue-la el va-

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería

39

Voz

ci - o de la en-re da-de\_ ra la plan - ta pé - trea la guir-nal-da du - ra so-bre el si - len - cio del ca-jón ce-rra\_ no.

Guitarra Eléctrica

Guitarra con distorción

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería



42

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería

**D**

45

Voz *f* A-mor a - mor has-ta la no-che a-brup-ta des-de el so - no - ro pe-der-nal an di - no, ha - cia la au

Guitarra Electrica *mf* Guitarra Limpia

Bajo *mf*

Piano Eléctrico *mf*

Mini Moog *mf*

Bateria *mf* **D**

48

Voz

ro - ra de ro-di-llas ro\_jas, con-tem-pla\_el hi - jo cie-go de la nie\_ve.

Guitarra Electrica

Guitarra con distorsión

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Palmas

Bateria



52

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Palmas

Bateria

56

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Palmas

Bateria



**E**

59

Voz

Oh, Wil-ka - ma - - yu de so-no-ros hi... los cuan - do rom - pes tus true-nos li-nea... les en blan-ca es

*f*

Guitarra Limpia

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Palmas

Bateria

**E**

62

Voz

pu - ma co-mo he-ri - da nie\_\_ ve, cuan - do tu ven - da - val a - can - ti - la\_\_ do can - ta y cas -

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria



64

Voz

ti - ga des-per-tan-do al cie\_ lo ¿Qué i - dio - ma tra - es a la o-re-ja a-pe\_nas de - sa-rrai - ga - da de tu es-pu-ma an

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria

67 **F**

Voz  
di - na?

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería



70 **F**

Guitarra Eléctrica  
Guitarra con distorsión

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería

76

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria



81

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria

88

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria



93

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria

G

97

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería



100

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería

104

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería

111

Voz

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería

A-mor a-

*f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

117 **H**

Voz

mor no to-ques la fron-te-ra ni a-do - res la ca-be-za su-mer-gi\_ da, de - ja que el tiem - po cum-pla-su es-ta-tu\_ ra en su sa

Guitarra Limpia

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería



120

Voz

lón de ma-nan tia-les ro - tos y, en-tre el a-gua ve-loz y las mu-ra llas re - co-ge el ai - re del des-fi-la de\_ ro, las pa-ra

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería

123

Voz

le - las lá-mi-nas del vien-to, el ca-nal cie-go de las cor-di-lle - ras, el ás-pe-ro sa-lu-do del ro-cí - o y su-be flor a

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria



126

Voz

flor, por la es - pe-su - ra, pi-san-do la ser-pien - te des-pe - ña-da.

Guitarra con Distorción

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria

129

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería

*f*



I

132

Voz

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Batería

Ven a mi pro-pio ser, al al-ba mí\_ a, has-ta las

*ff*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

I

135

Voz

so - le-da-des co-ro - na - das. El rei-no muer - to vi-ve to-da - vi-a.

*ff*

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria



138

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria

145

Guitarra Electrica

Bajo

Piano Eléctrico

Mini Moog

Bateria

The musical score consists of five staves. The first staff, 'Guitarra Electrica', starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *f*. The second staff, 'Bajo', uses a bass clef and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of *f*. The third staff, 'Piano Eléctrico', has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of *f*. The fourth staff, 'Mini Moog', also has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of *f*. The fifth staff, 'Bateria', uses a drum clef and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of *f*. All staves transition to a 2/4 time signature at the beginning of the second measure. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Los Jaivas

Aguila Sideral

# Águila Sideral

Los Jaivas

Pablo Neruda

Transcripción : Shantal Andrada F.

*♩. = 68*

Voz Solista [con efecto Flanger]

Voz 2

Voz 3

Quena 1

Quena 2

Guitarra Eléctrica [con efecto Flanger] *con uñeta* *mf*

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Bateria *♩. = 68*  
Caja con reverb



Guitarra Eléctrica [con efecto Flanger]

Bajo

Guitarra Eléctrica [con efecto Flanger]

16

Piano

Bajo

*ppp*

*ped.*



Guitarra Eléctrica [con efecto Flanger]

23

Piano

Bajo

*f*

*ppp*

*A*

*\* ped.*

Guitarra Eléctrica [con efecto Flanger]

Piano

Bajo

Batería

30

*ppp* *ff*

Efecto del Delay hasta el final. *f* *ppp* *f*



Guitarra Eléctrica [con efecto Flanger]

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

35

*mf*

Asus9 FMaj7#11/A G9/A

sereno *p*

*ppp*

*f* *ppp* *simile hasta el fin.*

40

Guitarra Eléctrica  
[con efecto Flanger]

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

*ppp*

*mf*

*sempre tenuto e cantabile*

*f*

*tr*

*\* Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

*Ped. simili*

3

3

3



46

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

*mf*

*tr*

3

3

3

52

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

Detailed description: This musical system covers measures 52 through 57. The guitar part (top staff) features a rhythmic pattern of chords with a sequence of fretting techniques: square (p), vertical stroke (v), and cross (x). The piano part (middle two staves) has a treble staff with sustained chords and a bass staff with a simple bass line. The bass part (third staff) plays a melodic line with eighth notes and slurs. The drum part (bottom staff) has a consistent pattern of bass drum and snare hits.



58

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

Detailed description: This musical system covers measures 58 through 63. The guitar part (top staff) continues the rhythmic pattern from the previous system. The piano part (middle two staves) shows a change in the treble staff with more complex chordal textures and a trill in the bass staff. The bass part (third staff) continues its melodic line. The drum part (bottom staff) maintains the same rhythmic pattern.

**B**

64

Quena 1 *mf*

Quena 2 *mf*

Guitarra Acústica

Piano *f*

Bajo

Batería

**B**

1 2 5 3 2 1 3 2 1 2

5 Led Led Led Led simili



70

Quena 1

Quena 2

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

76

Quena 1

Quena 2

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

*gliss.*

*f*

*f*

*gliss.*

*f*

*gliss.*

*più f*



82

Voz Solista  
[con efecto Flanger]

Quena 1

Quena 2

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

**C**

Á - gui - la Si - de - ral, vi - ña de bru -

*f*

**C**

88

Voz Solista [con efecto Flanger]  
- ma. Bas - tión per-di-do, ci-mi ta - rra cie - ga.

Guitarra Acústica

Piano *marcato espress.*

Bajo

Batería



94

Voz Solista [con efecto Flanger]

Voz 2 *f* Á-gui-la si-de - ral.

Voz 3 *f* Á-gui-la si-de - ral.

Guitarra Acústica

Piano

Bajo *gliss.*

Batería

100

Voz 2

Voz 3

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

*f*

Cintu-rón es - tre - lla - do, pan - solem - - ne. Ser - pien - te mi -

Cintu-rón es - tre - lla - do, pan - solem - - ne. Ser - pien - te mi -



106

Voz 2

Voz 3

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

ne - ral, ro - sa de pie - - dra

ne - ral, ro - sa de pie - - dra

**D**

112

Quena 1

Quena 2

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

**D**



118

Voz Solista  
[con efecto  
Flanger]

Quena 1

Quena 2

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

Cor - di - lle - ra es - cen

*sf*

*piu f*

124

Voz Solista [con efecto Flanger]

cial, te-cho ma - ri - no. Cú - pu - la del\_ si - len - cio, pa - tria pu - ra.

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería



130

Voz Solista [con efecto Flanger]

Ra - mo de sal, ce - re - zode a - las ne - gras. O - la de pla - ta,

Guitarra Acústica

Piano

Bajo

Batería

*più f* **E** *f*

*f.cresc.* **E** *cresc.*

136 *cresc.*

Voz Solista [con efecto Flanger]  
di-rec - ción del tiem - po.

Guitarra Acústica  
□ V x □ V □ V x □ V □ V x □ V □ V x □ V □ V x □ V □ V x □ V

Piano  
2 2 2 2 2 tr

Bajo  
gliss.

Batería



142

Voz Solista [con efecto Flanger]

Voz 2 *f* Á-gui-la si-de ral, -

Voz 3 *f* Á-gui-la si-de ral, -

Guitarra Acústica  
□ V x □ V □ V x □ V □ V x □ V □ V x □ V □ V x □ V □ V x □ V

Piano  
*sempre tenuto e cantabile*  
tr

Bajo  
gliss.  
*più f*

Batería

148

Voz Solista [con efecto Flanger] *f* ser - pien - te an - di - na. *ff* lu - na de cuar - zo.

Voz 2 Á - gui - la si - de ral.

Voz 3 Á - gui - la si - de - ral,

Guitarra Acústica  
□ V × □ V □ V × □ V □ V × □ V □ V × □ V □ V × □ V

Piano (tr)

Bajo *gliss.* *gliss.*

Batería

**F**

154

Voz Solista [con efecto Flanger] *tranquilo* *f* *3* no-via del mar.

Voz 2 Á-gui-la si-de-ral, Á-gui-la si-de-ral *ff*

Voz 3 Á-gui-la si-de-ral, Á-gui-la si-de-ral *ff*

Guitarra Acústica  
 □ V x □ V □ V x □ V □ V x □ V

Piano (tr) 2 2

Bajo *f*

**F**

Batería



160

Voz 2 *poco rall.* Á-gui-la si-de-ral

Voz 3 Á-gui-la si-de-ral

Piano 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Bajo *meno f* *3* *Rit.*

Batería *poco rall.*

166

Piano

*rubato*

*poco dim.*

*mf*

Bajo

Bateria

*bombo decrescendo*

*meno mosso*



172

Piano

Bateria

*ppp*

*f*

Los Jaivas

"Antigua América"

# "Antigua América"

Los Jaiwas

Pablo Neruda

Transcripción : Shantal Andrada F.

$\text{♩} = 70$

Voz Solista

Voz 2

Voz 3

Quena

Zampoña 1  
*mf*

Zampoña 2  
*mf*

Zampoña 3  
*mf*

Zampoña 4  
*mf*

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Clavecín

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Mini Moog

$\text{♩} = 70$

Batería

Cadenza. Con mucha reverberación, como en medio de las montañas

7

Quena *espress.*  
*mf*

Zampoña 1 *mf*

Zampoña 2 *mf*

Zampoña 3 *mf*

Zampoña 4 *mf*



A

9  $\text{♩} = 110$

Zampoña 1

Zampoña 2

Zampoña 3

Zampoña 4

Piano *mf*



(8)

12

Piano *mf*



(8)

13

Piano *mf*

14 *Guitarra Limpia*

Guitarra Eléctrica *f*

Bajo *f*

Piano *f* *sempre marcato*

Piano Eléctrico (Fender Rhodes) *f*

Batería *f*



15

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

16

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería



18

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería

21

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería



24

♩ = 120

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería

**B**

27

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería



31

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería

34

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería



37

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería

40

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería



43

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería

46

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería



C

Quena de cristal: Sonido de la quena fundido con sonido del piano eléctrico.

50

Quena

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Clav.

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería

$\text{♩} = 78$

*mf dolce*

*mp*

*ff*

*mf*

*fff*

*f*

*sf*

*mf dolce*

$\text{♩} = 78$

C

53 *sempre accel.* ♩ = 85

Quena

Guitarra Eléctrica *sempre accel.*

Bajo *sempre accel.*

Clav. *sempre accel.*

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

57

Quena

Guitarra Eléctrica

Bajo

Clav.

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

61

Quena

Guitarra Eléctrica

Bajo

Clav.

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Detailed description: This system contains measures 61, 62, and 63. The Quena part has a melodic line with rests. The Electric Guitar plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass line is a simple eighth-note accompaniment. The Keyboard part has a complex texture with sixteenth-note runs in the left hand and chords in the right hand. The Electric Piano plays chords.

64

Quena

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Clav.

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Mini Moog

Batería

$\text{♩} = 120$   
*tempo primo*

*p*

*tempo primo*

*mf*

*mf*

$\text{♩} = 120$   
*En campana del ride*

*mp*

Detailed description: This system contains measures 64, 65, 66, and 67. The tempo is marked as 120 bpm, tempo primo. The Quena part has a melodic line. The Electric Guitar plays a rhythmic pattern. The Bass line is a simple eighth-note accompaniment. The Piano part has a melodic line with a trill. The Keyboard part has a complex texture with sixteenth-note runs in the left hand and chords in the right hand. The Electric Piano plays chords. The Mini Moog plays a melodic line. The Drum part has a rhythmic pattern. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and mezzo-piano (mp).

**D**

68

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Clav.

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Mini Moog

Batería

73

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Mini Moog

Batería



78

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Mini Moog

Batería

83

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Mini Moog

Batería



88

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Mini Moog

Batería

poco rall. E ♩ = 60

93

Voz Solista *f*  
Pie dra en la pie dra, el hom bre dón de es tu-

Voz 2 *f*  
Pie dra en la pie dra, el hom bre dón de es tu-

Voz 3 *f*  
Pie dra en la pie dra, el hom bre dón de es tu-

Guitarra Eléctrica *ff*

Bajo *ff*

Piano *ff*  
Ped. \*

Piano Eléctrico (Fender Rhodes) *ff*

Mini Moog *ff*  
(8)

Batería *ff*  
poco rall. E ♩ = 60

98

Voz Solista  
vo  
Ai-re en el ai-re el hom-bre

Voz 2  
vo  
Ai-re en el ai-re el hom-bre

Voz 3  
vo  
Ai-re en el ai-re el hom-bre

Guitarra Eléctrica  
*ff*

Bajo  
*ff*

Piano  
*f* *ff*  
*tempo primo*  
*tenuto*  
*Ped.*

Batería  
*ff*



100

Voz Solista  
dón - - - de es - - - tu - - -

Voz 2  
dón - - - de es - - - tu - - -

Voz 3  
dón - - - de es - - - tu - - -

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano  
*\**

101

Voz Solista  
vo.

Voz 2  
vo

Voz 3  
vo  
m.d.

Piano  
*f*  
Ped.  
cadenza  
4 2 1 m.i. m.d. m.i. m.d. m.i.  
7 7 7  
m.d. m.i. m.d. m.i. m.d. 1 2 4 5  
m.d. m.i. 7 m.d. m.i. 7 m.d. m.i. 7

\*



102

Voz Solista  
Tiem-po en el tiem-po el hom-bre dón-de es-tu vo.  $\text{♩} = 78$

Voz 2  
Tiem po en el tiem-po el hom-bre dón-de es-tu - - vo.

Voz 3  
Tiem-po en el tiem-po el hom-bre dón-de es-tu - - vo.

Guitarra Eléctrica  
*ff*

Bajo  
*ff* *mf*

Piano  
*ff*  
tempo primo

Clav.  
*f* *sf*  $\text{♩} = 78$

Batería  
*ff*

106 *sempre accel.*

Bajo

Clav.

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

*sempre accel.*

*sempre accel.* **f**



109  $\text{♩} = 90$

Zampoña 1

Zampoña 2

Bajo

Clav.

Piano Eléctrico (Fender Rhodes)

Batería

**F** *Arka*  $\text{♩} = 110$

*Ira*

$\text{♩} = 90$  **F**  $\text{♩} = 110$

*P* *mf*



122

Zampoña 1

Zampoña 2

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Batería

Guitarra con distorsión

*f*



127

Guitarra Eléctrica

Bajo

Piano

Batería

Musical score for measures 132-135. The score is for four instruments: Guitarra Eléctrica, Bajo, Piano, and Batería. The key signature is one sharp (F#). The guitar part features melodic lines with slurs and accents. The bass part has a steady eighth-note pattern with a triplet in measure 134. The piano part consists of arpeggiated chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The drum part features a consistent pattern of eighth notes.



Musical score for measures 136-140. The score is for four instruments: Guitarra Eléctrica, Bajo, Piano, and Batería. The key signature is one sharp (F#). The guitar part continues with melodic lines and slurs. The bass part maintains the eighth-note pattern with a triplet in measure 137. The piano part continues with arpeggiated chords and rhythmic accompaniment. The drum part continues with the eighth-note pattern.



Musical score for measures 141-145. The score is for four instruments: Guitarra Eléctrica, Bajo, Piano, and Batería. The key signature is one sharp (F#). The guitar part features melodic lines with slurs. The bass part has a steady eighth-note pattern with a triplet in measure 142. The piano part continues with arpeggiated chords and rhythmic accompaniment. The drum part continues with the eighth-note pattern.





Los Jaivas

Sube a Nacer conmigo Hermano

# Sube a Nacer conmigo Hermano

Pablo Neruda

Los Jaivas

♩ = 143

Transcripción: Shantal Andrada F.

Voz Solista

Voz 2

Voz 3

Guitarra Eléctrica Guitarra Limpia

Mini Moog

Piano

*m.i.*  
*f* *m.d.*

Cuatro

Bajo

♩ = 143

Marimba

Palmas

Batería *f*

7 *solo non legato*

Mini Moog *f*

Piano *f*  
*m.i. non legato sempre*

Cuatro

Bajo *f*

Batería



14

Mini Moog

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

22

Mini Moog

Piano

Cuatro

Bajo

Batería



30

Mini Moog

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

39

Mini Moog

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

*ff*



**A**

48

Voz Solista

Guitarra El.

Mini Moog

Piano

Cuatro

Bajo

Palmas

Batería

*f*

Su-be a na - cer con-mi-go her - ma - no

Guitarra limpia

*tr*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*mf*



73

Voz Solista  
de tu do - lor di - se - mi - na do

Voz 2  
de tu do - lor di - se - mi - na do

Guitarra El. *tr*

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

81 **C**

Voz Solista  
del fon - do de las ro - cas. del tiem - po sub - te - rrá - ne-o. *tr*

Voz 2  
*f* No vol - ve - rás No vol - ve - rás

Voz 3  
*f* No vol - ve - rás No vol - ve - rás

Guitarra El. *tr*

Piano

Cuatro

Bajo

Batería **C**

89 (tr)

Voz Solista tu voz en - du-re - ci - da. tus o - jos ta-la - dra - dos..

Voz 2 No vol - ve - rá No vol - ve - rán

Voz 3 No vol - ve - rás No vol - ve - rán

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

97

Voz Solista

Voz 2  
Su - be a na - cer con - mi - go her - ma - no.

Voz 3  
Su - be a na - cer con - mi - go her - ma - no.

Guitarra El.

Piano  
*ff*

Cuatro

Bajo

Batería

**D**

*enérgico con elocuencia*

107

Voz Solista

Mí-ra - me des-de el fon - do de la tie - rra, la - bra - dor, te-je - dor, pas - tor

*ff*

Guitarra El.

Piano

*mf*

Cuatro

Bajo

Batería

**D**

*f*



116

Voz Solista

ca - lla do. Do-ma - dor de gua - na - cos tu-te - la - res, al ba - ñil del an - da - mio de - sa

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

124

Voz Solista

fi - a - do - A - gua - dor de las lá - gri - mas an -

Guitarra El.

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

132

Voz Solista

di - nas - Jo - ye - ro de los de - dos ma - cha - ca - dos - A - gri - cul - tor tem - blan - do en la se

Piano

Cuatro

Bajo

Batería





148

Voz Solista

Tra-ed a la co - pa de es - ta nue - va vi - da, vues - tros vie - jos do - lo - res en - te -

Guitarra El.

Piano

*tutti*

Cuatro

Bajo

Marimba

*tutti*

Batería

**F**

156

Voz Solista

rra - dos

Voz 2

Su - be a na - cer con - mi - go her - ma - no.

*ff*

Voz 3

Su - be a na - cer con - mi - go her - ma - no.

*ff*

Guitarra El.

Guitarra con distorsión

solo

*ff*

Piano

Cuatro

*ff*

Bajo

Marimba

Batería

*ff*

**F**

164

Voz 2

Voz 3

Guitarra El.

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

*rítmico a la manera de un cuatro*

*senza Reo.*



172

Guitarra El.

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

179

Voz Solista

Guitarra El.

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

Mos -

G

186

Voz Solista  
 trad - me vues-tra - san - gre y vues-tro sur - co. De - cid - me:\_\_\_\_\_

Voz 2  
 con determinación  
 "A -  
 ff

Voz 3  
 con determinación  
 "A -  
 ff

Guitarra El.

Piano

Cuatro  
 ↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑

Bajo

Marimba  
 G solo

Batería

194

Voz Solista *3* Por-que la jo - ya no bri - lló, o la tie - rra no en - tre - go a tiem

Voz 2 qui fúí cas - ti - ga do."

Voz 3 qui fúí cas - ti - ga do."

Piano

Cuatro

Bajo

Batería



202

Voz Solista *tr* po la pie - dra o el gra - no. Se-ña

Piano *solí*

Cuatro

Bajo

Marimba *solí*

Batería



H

210

Voz Solista

lad - me la pie-dra en que ca - is - teis, y la ma - de - ra en que os cru - ci - fi - ca - ron, en -

Piano

*tutti*

Cuatro

Bajo

Marimba

*sempre cresc.*

Batería

*mf*



218

Voz Solista

cen - ded - me los vie - jos pe - der - na - les, las vie - jas lám - pa - ras los lá - ti - gos pe - ga - dos, -

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

225

Voz Solista

a tra - vés de los si - glos en las lla - gas y las

Piano

Cuatro

Bajo

Batería



230

Voz Solista

ha - chas de bri - llo en san - gre - na - do.

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

235

Voz Solista

Voz 2

Voz 3

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

Yo ven-go a ha - blar por vues - tra

Yo ven-go a ha - blar por vues - tra

*ff*

I

241

Voz 2

bo - ca muer ta.

Voz 3

bo - ca muer ta.

Guitarra El.

*soli*  
*f*

Mini Moog

*soli non legato*  
*f*

Piano

Cuatro

*simili*

Bajo

I

*tutti*

Marimba

Palmas

Batería

Golpeando con la baqueta el lado del timbal

251

Guitarra El.

Mini Moog

Piano

Cuatro

Bajo

Palmas

Batería



260

Guitarra El.

Mini Moog

Piano

Cuatro

Bajo

Palmas

Batería

269

Guitarra El. 

Mini Moog 

Piano 

Cuatro 

Bajo 

Palmas 

Batería 

J

278

Voz Solista

Con-tad - me to - do, ca  
*mf*

Guitarra El.

Mini Moog

Piano

Cuatro

Bajo

Palmas

Batería

*f*

287

Voz Solista de - na a ca - de - na, es - la - bón a es - la - bón

Voz 2 Pa *ff*

Voz 3 Pa *ff*

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

---

295

Voz Solista A - fi - lad los cu - chi - llos que guar - das - teis. *mf*

Voz 2 so a pa - so

Voz 3 so a pa - so

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

304

Voz Solista

Po - ned - los en mi pe - cho y en mi ma - no, co - mo un ri - o de ra - yos a - ma

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

*sempre cresc.*

**K**

312

Voz Solista

ri - llos, co - mo un ri - o de ti - gres en - te - rra - dos, y de - jad - me - llo

*f*

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

**K**

320

Voz Solista

rar\_\_\_\_\_ E - da - des cie - gas...  
*ff*

Voz 2

Ho - ras, dí - as, a - ños  
*ff*

Voz 3

Ho - ras, dí - as, a - ños  
*ff*

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

*ff*

329

Voz Solista

Voz 2

Voz 3

Piano

Cuatro

Bajo

Batería

Si - glos es - te la

*fff*

*fff*

*rímico*

*senza Ped.*

*fff*

336 senza rit.

Voz Solista

Voz 2  
res.

Voz 3  
res.

Guitarra El.  
*ff* *fff*

Piano  
*ff* *fff*

Cuatro  
*ff* *fff*

Bajo  
*ff* *fff*

Marimba  
*ff* senza rit. *fff*

Batería

Los Jaivas

Final

# Final

Pablo Neruda

Los Jaiwas

Transcripción : Shantal Andrada F.

♩ = 55

Piano

*ppp*

*Ped.*

Piano

*ff*

*f*

Voz 1

Dad - - - me el si - len - cio, el

Piano

*mp*

*mp*

\* *Ped.* \*

Voz 1

a - - gua - la es - pe - - ran - za

Piano

*f*

*Ped.* \* *Ped.* \*

Piano

*mf*

*f*

*Ped.* \* *Ped.* \*

7

Voz 1

Dad - - - me la lu - - cha, el

Piano

*mp*

Ped. \* Ped. \*

8

Voz 1

hie - rro los vol - ca - - - - -

Piano

*mf*

Ped. \* Ped. \*

9

Voz 1

nes *mf* A - pe -

Voz 2

*mf* A - pe -

Piano

*f* *mf*

Ped. \* Ped. \*

10

Voz 1

gad - - - - - me los cuer - - - pos co - mo i -

Voz 2

gad - - - - - me los cuer - - - pos co - mo i -

Piano

Ped. \* Ped. \*

11

Voz 1  
8 ma

Voz 2

Piano  
*mp*

Ped. \* Ped. \*

12

Voz 1  
8 nes.

Voz 2  
nes.

Piano  
*mf*

Ped. \* Ped. \*

13

Voz 1  
8 A - cu -

Voz 2  
A - cu -

Piano  
*f* *mp*

Ped. \* Ped. \*

14

Voz 1  
8 did a mis ve - - - - nas ya mi

Voz 2  
did a mis ve - - - - nas ya mi

Piano

Ped. \* Ped. \*

15

Voz 1  
bo

Voz 2  
bo

Piano  
*mp*

*Ped.* \* *Ped.* \*

16

Voz 1  
ca. *cresc.*  
*f* Ha -

Voz 2  
ca. *cresc.*  
*f* Ha -

Piano

*Ped.* \* *Ped.* \*

17

Voz 1  
blad por mis pa - la - - - - bras y mi

Voz 2  
blad por mis pa - la - - - - bras y mi

Piano  
*mp subito*

*Ped.* \* *Ped.* \*

18

Voz 1  
san

Voz 2  
san

Piano  
*mf* *f*

*Ped.* \* *Ped.* \*

19

Voz 1  
gre.

Voz 2  
gre.

Piano  
*f* *mp*

*Ped.* \* *Ped.* \*

20

Voz 1  
*p*

Voz 2  
*p*

Piano

*Ped.* \* *Ped.* \*

21

*rall.*

Piano  
*mf* *pp*

*Ped.* \* *Ped.* \*

22

**Tempo primo**

Piano  
*ff*

*Ped.*

23

*poco rall.*

Piano  
*ff* *p*

*Ped.*



poco rall.

Piano

This system contains measures 29 and 30. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a similar eighth-note accompaniment. The tempo marking 'poco rall.' is positioned above the right hand. The system concludes with an asterisk.

Tempo primo

rall.

Piano

*p* *ff*

This system contains measures 30 and 31. The tempo marking 'Tempo primo' is at the start, and 'rall.' appears later. The right hand has a more complex eighth-note pattern with some beamed sixteenth notes. The left hand continues with eighth notes. Dynamic markings '*p*' and '*ff*' are placed above the right hand. The system ends with an asterisk.

Tempo primo

Piano

*p* *f*

This system contains measures 31 and 32. The tempo marking 'Tempo primo' is at the beginning. The right hand has a steady eighth-note pattern. The left hand plays eighth notes. Dynamic markings '*p*' and '*f*' are placed above the right hand. The system ends with an asterisk.

molto rall.

Piano

*ppp*

This system contains measures 32 and 33. The tempo marking 'molto rall.' is at the start. The right hand features a series of chords with long, sweeping lines, indicating a deceleration. The left hand plays eighth notes. A dynamic marking '*ppp*' is placed above the right hand. The system ends with an asterisk.

## Conclusiones.

Tras haber completado la transcripción de la obra *Alturas de Macchu Picchu* de la banda Los Jaivas junto con la cooperación y asesoría de Claudio Parra, pianista y compositor de la agrupación; y tras haber realizado los análisis e investigaciones correspondientes, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

El estudio del panorama histórico Global y Nacional permitió identificar los antecedentes y orígenes del rock y su estrecha relación con los acontecimientos socio-políticos de la época. El detalle más importante que se descubrió a través de este estudio, fue la importancia de la nueva visión hacia otras culturas que adoptaron las generaciones jóvenes durante las revoluciones sociales de fines de los 60's y principios de los 70's, lo que permitió que el rock se transformara en un estilo capaz de sostener múltiples lenguajes musicales provenientes de distintas culturas del mundo sin perder su esencia de rock (a la vez que fue capaz de expresar las temáticas contraculturales). Esto fue un hecho clave para el desarrollo del rock y la eventual aparición del rock progresivo, puesto que esto fue lo que permitió que al llegar el rock progresivo a Chile fuera posible rescatar elementos nacionales y folklóricos (así como elementos de la música clásica) como ocurrió con varios exponentes del rock chileno, y específicamente, de la manera que se dio en *Alturas de Macchu Picchu*.

A partir del estudio del marco teórico acerca de las características del rock progresivo, y a través de la transcripción de la obra *Alturas de Macchu Picchu*, fue posible identificar elementos pertenecientes a este estilo. Estos incluyen:

- Composiciones extensas, en episodios, partes y movimientos.
- Ser una obra programática y disco temático.
- Diferentes culturas y lenguajes musicales presentes en una sola obra.
- Experimentación instrumental y tecnológica.
- Virtuosismo.
- Alta presencia de metros compuestos.
- Improvisación
- Instrumentación perteneciente al rock (batería, guitarra eléctrica, bajo, teclados)

- Teniendo en cuenta esto, queda demostrado que la obra Alturas de Macchu Picchu sí puede considerarse como una obra de rock progresivo, a pesar de que su concepción haya sido distinta al resto de las agrupaciones pertenecientes a este estilo. Si bien nunca hubo una intención o conciencia de querer pertenecer a esta rama del rock, casi todos sus elementos constituyentes calzan dentro de esta clasificación. A partir de esto se puede inferir que una obra de rock progresivo nacional puede ser sometida a un análisis serio, metódico y detallado a nivel académico a través de la transcripción.
- La investigación del proceso compositivo de esta obra deja en evidencia la importancia del trabajo de improvisación como práctica fundamental para el desarrollo del lenguaje musical. La continua práctica de ésta permite eventualmente el perfecto manejo de elementos más complejos y de manera simultánea, así como el establecimiento del propio lenguaje musical.
- A través de la transcripción fue posible realizar un análisis general de las canciones de la obra desde una perspectiva sintáctica, armónica, melódica y rítmica. Dicho análisis permitió la identificación de elementos pertenecientes al lenguaje personal de Los Jaivas que son producto del largo manejo de la improvisación y la búsqueda del sonido identitario musical, y que se manifiestan a lo largo de toda la obra. Estos son:
  - El uso de la hemiola.
  - El uso de galopa atresillada y dosillos, figuras no convencionales, para líneas melódicas y rítmicas.
  - Alto uso de la escala pentatónica y movimientos melódicos en 4as y 5as paralelas.
  - Alta presencia de modalidad y gestos modales dentro de composiciones tonales.
  - Uso de polifonía y contrapunto sin perder la esencia popular de la obra.
  - La improvisación colectiva como método compositivo.
  - La práctica de la creación colectiva en torno a un tema particular.

A través de todas las investigaciones del marco teórico, así como las entrevistas directas con Claudio Parra, y el estudio de los registros audiovisuales, fue posible llevar a cabo exitosamente un registro bibliográfico fidedigno de la obra Alturas de Macchu Picchu en la forma de transcripción a Full Score de esta. El asesoramiento, sesiones de corrección y entrevistas con Claudio Parra fueron extremadamente importantes ya que gracias a estos fue posible no sólo corroborar la exactitud de la transcripción sino que también fue posible establecer los demás elementos que no se podrían haber deducido solamente de las audiciones del material, como las ejecuciones instrumentales, la intención de los compositores, así como antecedentes de las vivencias, experiencias e imágenes colectivas que fueron también la base para lo que fue la composición de esta obra.

A lo largo de esta investigación también se descubrió que son pocos los materiales bibliográficos que actualmente abordan de manera satisfactoria las problemáticas en cuanto al tratamiento de una obra de origen popular como el rock dentro del lenguaje tradicional y de academia. Así mismo, esta transcripción, entonces, cumple con una doble función:

- Primero, cubre la necesidad del rescate bibliográfico de una obra de importancia histórica en el rock chileno, junto con la re formulación de los criterios de transcripción de una obra de origen oral/popular dentro de un lenguaje académico.
- Y segundo, cumple la función de ser la primera transcripción fidedigna de esta obra, supervisada por una fuente directa, que en este caso fue Claudio Parra, integrante de Los Jaivas, y que puede potencialmente actuar como material de apoyo y material bibliográfico para futuras investigaciones.

A partir de esto mismo se encontró que son muy pocas las publicaciones nacionales que cubren de manera satisfactoria la temática de la música rock y popular desde una perspectiva académica. Un gran ejemplo de esto fue la dificultad para encontrar bibliografía confiable y fidedigna que abarcara de manera concreta definiciones como “elementos musicales del rock”, definiciones de “rock progresivo” y sus características, entre otros. También se encontró que existen muy pocos apoyos bibliográficos que abarquen todas estas temáticas desde un enfoque nacional y local.

El trabajo de análisis de esta transcripción deja demostrado que una obra de origen rock chileno tiene un alto potencial de aporte a los estudios académicos, puesto que contiene en ella maneras nuevas y creativas de composición, ejecución, notación musical, instrumentación, contrapunto, armonía, rítmica y fusión de estilos que no se encuentran en los estudios de otros estilos musicales tradicionales de la academia (por ejemplo el jazz, la música clásica, o el folklore). Además deja en evidencia la importancia de dar un pronto comienzo a la integración del rock chileno al mundo de los estudios académicos ya que al ser un estilo relativamente joven en Chile, hay una alta posibilidad de poder contar con las fuentes directas, que en este caso son los mismos exponentes de dichas bandas, lo que permitirá un registro aún más fidedigno y un rescate bibliográfico de las demás obras del rock nacional.

Por último, a través de este trabajo, se deja abierta la instancia para que futuras propuestas investigativas, académicas y musicales se lleven a cabo, no sólo a partir de esta transcripción, sino que también sirva de referente para el futuro registro de más obras pertenecientes del rock chileno.

## Bibliografía

- Tesis “Elementos constitutivos del rock y sus derivado. Décadas 60's- 70's”, Pablo Barrueto M, Paul Hernández M, Gonzalo Torres, Carrera de Música Universidad de Playa Ancha, Ciencias de la Educación.
- Tesis “Sugerencias metodológicas para transcripción musical como producción auditiva”, Rossana Waleska Brito Jones, 1990; Carrera de Música, Universidad de Playa Ancha, Ciencias de la Educación.
- Entrevista a Claudio Parra, pianista y compositor de la banda Los Jaivas, realizada el 22 de Diciembre de 2012.
- Ponce , D. (2008) Prueba de sonido: Primeras historias del rock en Chile (1956-1984); Chile, Ed. B Chile S.A
- Varas J.M, Gonzáles, J.P, En busca de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora, (2005) Chile. Ed. Publicaciones del Bicentenario.
- Escárate, T, Canción Telepática: Rock en Chile, Lom Ediciones.
- Escárate, T, Frutos del País; 1993, INJ/Fondart Santiago.
- SADIE, Stanley; The new Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 21; Ed. GROVE, 2da Edición, AÑO 2001
- Bas, Julio, “Tratado de la forma musical” , RICORDI AMERICANA S.A.E.C, Bs. Aires.
- Randel, Don Michael, “Diccionario Harvard de Música”, Editorial Diana, México, 1991
- Percy A. Scholes “Diccionario Oxford de la Música”, Tomo I ; Edhasa/Hermes/ sudamericana, Barcelona, Sept. 1984.

- Stock, Freddy, “Los caminos que se abren, la vida mágica de los Jaivas”; 2002, de. Grijalbo S.A, Stgo, Chile.
- Revista “La Bicicleta” No. 12, 1981.
- Rock & pop. Santiago: Compañía Chilena de Comunicaciones, 1994-1998 (Santiago: Copesa) 4 v., n° 10, (mar. 1995). p. 7-10
- Rock & pop. Santiago : Compañía Chilena de Comunicaciones, 1994-1998 (Santiago : Copesa) 4 v., n° 12, (mayo 1995), p. 7-13
- Rockaxis. Santiago : editorial Rockaxis, Santiago; n° 70, (Agosto 2008), p.38-53
- Clase magistral de “Historia del rock”, impartida por el cantautor Tito Escárte (ex vocalista de la banda “Muralla China”) el 14 de Mayo de 2009, como parte de la Escuela de Managers 2009; y del Taller de “Historia del rock Chileno” impartida por el historiador Fabio Salas; proyecto realizado por las Escuelas de Rock y auspiciado por el Consejo de la Cultura, Valparaíso, Octubre del 2009.

## **ANEXOS**

Junto con la entrega de esta tesis se incluye un material audiovisual en soporte digital (CD) de la entrevista realizada a Claudio Parra el 22 de Diciembre del año 2012, junto con otros registros audiovisuales tomados durante Octubre/Noviembre de 2013. Además se incluye en este CD la versión en PDF de dicha tesis, más un archivo en PDF del Full Score de Alturas de Macchu Picchu.