

MARC: 66500

S.T.

F6762

2015



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

Composición de una obra mixta para contrabajo con elementos
del tema "Manifiesto" de Víctor Jara

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



ESTEBAN OBED FONSECA BÓRQUEZ
Prof. Guía: Paul Hernández Mendoza

Valparaíso, Chile

2015

AGRADECIMIENTOS

Primeramente a Dios por la oportunidad que me da de vivir y saber, a mi esposa Andrea por su apoyo constante y fundamental y, a mi carrera de música por creer en mí y entregarme las herramientas para enfrentar mejor el mundo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
--------------------	---

MARCO TEÓRICO

- La Nueva Canción Chilena	7
- El Contrabajo	29
- Panorama de los mov. más relevantes de la vanguardia del SXX	46
- Efectos de sonidos aplicados al contrabajo	63

CAPÍTULO 1

ANÁLISIS DE LA OBRA "MANIFIESTO" DE VÍCTOR JARA	72
---	----

- 1.1 Antecedentes del autor
- 1.2 Obra general
- 1.3 Obras más relevantes
- 1.4 Datos relevantes sobre la obra "Manifiesto" de Víctor Jara
- 1.5 Análisis musical de la obra

CAPÍTULO 2

ANÁLISIS OBRA "AERUAUREA"	96
---------------------------------	----

- 2.1 Análisis musical
- 2.2 Sistema de escritura

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS OBRA "SENTIDO Y RAZÓN"	114
---------------------------------------	-----

- 3.1 Descripción de la obra
- 3.2 Recopilación de elementos musicales centrales del tema "Manifiesto" para la creación de una obra mixta.
- 3.3 Tipología de sonidos utilizados en el playback o soporte de sonido pregrabado
- 3.4 Técnicas de ejecución de contrabajo utilizadas en la obra
- 3.5 Efectos de audio utilizados en la obra y su configuración
- 3.6 Cadena de audio para el montaje de la obra "Sentido y Razón"
- 3.7 Análisis de la partitura

3.8 Partitura de la obra

3.9 Análisis melódico y descripción de la nomenclatura

CONCLUSIÓN 132

BIBLIOGRAFÍA 133

INTRODUCCIÓN

El arte, ha acompañado al hombre desde sus orígenes y le ha entregado habilidades, tanto físicas como espirituales, que le han permitido comprender su mundo a través de distintos medios, como por ejemplo: la imitación de su entorno natural, hecho que le permitió a la humanidad abrirse y conocer su hábitat sabiendo con quién habitaba, perdiéndole así el miedo a algunos depredadores y desarrollando técnicas para dominarlos. Por otro lado, a través del rito, ayuda a introducir al hombre a un mundo invisible para él y de esta forma, logra aceptar distintos fenómenos de la naturaleza inexplicables para él. En otras palabras, el arte, sinónimo de capacidad y habilidad, le permitió al ser humano sobrevivir en un mundo desconocido y hostil. Esta relación del hombre, tratando de comprender su entorno, al mismo tiempo que busca sobrevivir, lo sigue acompañando hoy, pero ahora bajo las dificultades y dilemas que se presentan en este siglo XXI.

A mediados del siglo XX, Chile se encontraba -al igual que el resto de Latinoamérica- en medio de un conflicto que tenía al mundo dividido en dos grandes bloques. Este escenario mundial -donde parece no existir caminos intermedios- se trasladó a nivel local fragmentando la nación y generando un conflicto social que estallaría a principios de la década de los setenta.

Tanto en Chile como en los países cercanos, el poder estaba concentrado en las esferas de mayor riqueza de la sociedad, alejando de esta manera al estado de la clase trabajadora y apagando cualquier otra forma de influencia o poder popular que pudiera surgir de forma paralela ya sea entre artistas y/o intelectuales.

En este escenario, de estructuras rígidas y muy pocos acuerdos, aparece la Nueva Canción Chilena. Una música que nace en el corazón del canto popular y, tomando música de raíz folclórica, se anticipó a la casi inevitable crisis social llamando a la unidad de la nación. Así, uno de los cantores más representantes de este nuevo movimiento recitaba en uno de sus versos:

*“Yo no quiero la patria dividida
ni por siete cuchillos desangrada
quiero la luz de Chile enarbolada
sobre la nueva casa construida.”*

- Víctor Jara

Pero esta música también fue un canal de protesta contra los valores de un sistema imperialista que no sólo gobernaba naciones sino también las vidas de las personas. Así mismo, Violeta Parra, quien fuera gestora de este movimiento, fallecida antes de que el país entrara en crisis final, recitaba:

*“Miren como nos hablan de libertad
cuando de ella nos privan en realidad.
Miren como pregonan tranquilidad
cuando nos atormenta la autoridad.”*

- Violeta Parra

Era una música pacifista, pero de denuncia. Una canción rebelde que buscaba justicia. El portavoz de los que no tenían representación y de una clase obrera silenciada que ahora aparecía como legítimo actor social. También se llamó la música de los estudiantes, de los jóvenes de una época que se sentían más comprometidos por su país y que también sentían la necesidad de protestar por las injusticias, jóvenes que se unieron a los obreros del campo y la ciudad en su lucha por la igualdad.

El propósito de este proyecto de título es la creación de una obra mixta para contrabajo en interacción con elementos sonoros en audio digital y efectos de sonidos inspirados en una de las obras más conmovedoras e imprescindibles en el repertorio de la Nueva Canción Chilena, el tema “Manifiesto” de Víctor Jara. Se tomará de esta obra ciertos elementos centrales para generar una nueva composición. Estos elementos serán trasladados a las posibilidades de ejecución que nos brinda el contrabajo bajo la concepción de la música contemporánea en técnicas extendidas y de la manipulación sonora que podemos hacer del contrabajo con diferentes efectos de sonidos básicos como reverb, delay, filtros de frecuencia y loops.

Considero relevante este trabajo como aporte a la difusión de este movimiento artístico fundamental en nuestra historia así como para acercar a futuros contrabajistas para que, a través de su instrumento, puedan conocer y comunicar los valores y motivación de la Nueva Canción Chilena.

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

Introducción.

En este primer capítulo, abordaremos el movimiento musical y social Nueva Canción Chilena, presentando su proceso de formación y características más relevantes en el ámbito de la música y en la sociedad. Es importante comprender los orígenes y principios este movimiento ya que es el sustento ideológico de la composición a realizar en este proyecto.

Se pretende, además, demostrar que musicalmente la Nueva Canción Chilena representó una transformación radical en la forma de hacer música, ya que ésta no sólo cambió los contenidos de las canciones que hasta ese entonces se hacían en el país, sino que además amplió la gama de ritmos, estilos e instrumentos, incorporando los del norte y sur del país, y también instrumentos y ritmos de Latinoamérica. A pesar de que esto significó recibir muchas críticas de los folkloristas tradicionalista, la Nueva Canción Chilena se enmarcaba en un proyecto cultural mucho más amplio e integrador, como dijimos, a nivel latinoamericano.

La Nueva Canción Chilena apareció en medio de una gran efervescencia musical en el país, es por esto que es muy relevante conocer su contexto artístico musical para determinar sus fundamentos, lugar y comprender su aporte en la historia musical chilena.

Nacimiento y desarrollo.

La Nueva Canción Chilena, surgió en Chile a mediados de los años 60, como respuesta a una serie de factores, tanto a nivel artístico como social que permitieron que se buscaran nuevas vías de expresión a las necesidades de una época no sólo a nivel de país sino también en un ámbito internacional. Por lo tanto, para determinar el origen de este género musical, debemos tener en cuenta, no sólo los cambios a nivel artístico, sino también las influencias políticas sobre la Nueva Canción.

El movimiento de "nueva canción" aparece no sólo en Chile sino en todo Latinoamérica, fundamentalmente en países como Argentina con el "Nuevo Cancionero" encabezado por el cantautor Atahualpa Yupanki, en Uruguay, el "Canto Popular" con Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti y Cuba con la "Nueva Trova" representado por Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.

Este movimiento latinoamericano no fue, para estos casos, un fenómeno nacido en el corazón de un sector político en particular, ni un intento aislado de otras expresiones artísticas, más bien reflejan una tendencia mundial de renovación del arte apegada y comprometida con un contenido social. Aparece en una época en la cual, los cambios sociales van marcando la pauta, por lo tanto, la nueva canción no es una aparición espontánea de un grupo de artistas, sino que es el reflejo de una etapa llena de transformaciones.

La música chilena anterior a la Nueva Canción Chilena.

Para comprender el cambio que generó la Nueva Canción Chilena es importante conocer cuáles eran los géneros musicales que se consideraban tradicionales y que además eran populares en la década de los 60.

Por esto último es necesario hacer notar que en Chile siempre ha habido una sobrevaloración de la música extranjera, ya sea que provenga de Europa o de Norteamérica, en desmedro de la música local.

Gabriel Salazar plantea que hasta mediados de los años 50, la música "seria" era internacional –de origen europeo sobre todo-, lo mismo que la religiosa, y tenían el prestigio "didáctico" de ser la música de la "civilización cristiana occidental". Sin duda, eran consideradas formas musicales ejemplares, clásicas, memorizables y reproducibles; o sea: cultura dominante, opuesta a las manifestaciones bárbaras de la música autóctona, indígena o popular¹.

Es por este motivo, que para un compositor chileno representaba un conflicto entrar en relación con la estética y códigos del estilo artístico oficial; así, el registro y reelaboración de lo rural-popular (folklore campesino) o el uso de géneros urbano-populares era razón para ser estigmatizado de indigenista, criollista, folklorista, nacionalista, populachero, etc.². La música tradicional folklórica, sólo tenía cabida para las celebraciones de fiestas patrias, el mes de septiembre. Esto no quiere decir que no existiera una música autóctona, por el contrario, había una gran cantidad de cantores populares, que propagaban la verdadera música chilena, en fiestas o velorios, arraigada profundamente en las zonas rurales, ya que esta música vernácula:

¹ Gabriel Salazar, et. al. *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud*. Santiago. Editorial LOM; 2002., p. 147.

² Rodrigo Torres. *Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)*. En. Mario Garcés, et. al. *Memoria para un nuevo siglo: Chile a la segunda mitad del Siglo XX*. Santiago. Editorial LOM; 2000., pp. 360-361.

“nacía, vivía y moría” en los ranchos campesinos y en el interior de las chinganas, las cañadas y las chimbas. Dispersa por los cerros, enterrada en el fondo de los valles, en las placillas mineras, en los pasos cordilleranos, junto al fogón, en las ramadas y tugurios suburbanos. Emanando y flotando sobre el guitarrón, la guitarra, el arpa o la vihuela. Y siempre recogiendo, comunicando y dialogando sentimientos, recuerdos, picardías, denuncias y magia colectiva. Dolor, rabia o fantasía³.

Esta música, nacía de manera espontánea de los sentimientos de sus creadores, por lo tanto, no se rige por lo que los grupos dominantes imponen, sino que nace en el bajo pueblo y se constituye en un canto de identidad, para acompañar “los trabajos, los días y las luchas”. La esencia del canto popular no busca lo que la música de carácter comercial pretende, es decir, el éxito radial y la venta de discos.

El interés por rescatar esta música folklórica, va a surgir en las instituciones universitarias, que desde los años cuarenta, investigaban el patrimonio folclórico, recogían en diferentes regiones del país las expresiones musicales tradicionales e invitaban a los cantores y cantoras a dejar registradas sus canciones, primero en discos luego en cinta magnetofónica. Margot Loyola se dedicó tempranamente a recopilar canciones folklóricas, que aprendía de las cantoras campesinas. También lo hacía Gabriel Pizarro con Héctor Pavez, que combinaban la investigación con la difusión a través del conjunto “Millaray”. Y desde 1955, lo hacía el grupo “Cuncumén”⁴.

En este último grupo se inició uno de los cantautores de la Nueva Canción Chilena, más apreciado por el público, y hasta el día de hoy su música es valorada y su recuerdo permanece vigente en la sociedad, Víctor Jara.

Otra investigadora, que contribuyó al rescate de la música nacional fue Violeta Parra. Debido a la importancia que tuvo esta artista para la Nueva Canción Chilena se tratará en un apartado más específico.

La labor realizada por estos investigadores permitió, dar a conocer una

³ Gabriel Salazar, et. al. *Historia contemporánea de Chile V...*, p. 146-147

⁴ José Miguel Varas et. al. *En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora*. Santiago. Publicaciones del Bicentenario; 2005., p. 57.

diversidad de estilos musicales populares, rescatando no sólo contenido, sino que también melodías y bailes que habitaban casi secretamente en los campos. Como consecuencia de este trabajo, la sociedad en general pudo conocer que la música folklórica chilena, era mucho más que una cueca o una tonada, como se afirma en la revista Ecran, de 1965:

*Hasta hace poco tiempo -dos o tres años- existía en gran parte de la gente la errónea creencia de que el folklore chileno se reducía a dos formas musicales; tonada y cueca. Solamente los estudiosos o los "iniciados" en la materia sabían de la existencia de: la refalosa, el trote, el cachimbo, la pericono, el chapecao y tantos otros ritmos. Más aún el grueso del público se había acostumbrado a recibir de la mayoría de los intérpretes versiones que nada tienen que ver con el folklore: una tonada romanticona y de mi gusto en lo musical, y de temática pobre en lo literario, y una cueca chabacana poblada de gritos, silbidos, huifas, etc."*⁵.

Estas investigaciones, dieron la posibilidad de rescatar la música campesina y no tan sólo eso, sino que además permitió masificarla, presentarla en nuevos lugares en los cuales, no se conocía la música de las zonas extremas del país.

Folklore Tradicionalista: "La música típica".

La música tradicional chilena, que se transmitía en las radios en las celebraciones de fiestas patrias, era una música de tipo lírica, que cantaba al amor y describía el paisaje rural desde una visión romántica y añorando la vida en el campo. Fernando Barraza, trata de dar una explicación a esta situación, argumentando que:

La canción tradicional chilena es hija de una sociedad eminentemente agrícola en sus fuentes de producción, colonial en su estructura y conservadora en sus costumbres y prejuicios. No es raro que tal contexto histórico de vida a tonadas descriptivas, cansinas, a menudo fatalistas.

La actitud del compositor es contemplativa, aunque muchas veces logre notables aciertos musicales. El paisaje agrario es su temática

⁵ Revista Ecran N° 1788. 4 mayo de 1965., p. 78.

*monocorde. El arroyo que baja de la montaña, el álamo huacho el rechinar de la carreta.*⁶

Esta música, tuvo altos niveles de producción y de consumo, pese a las nuevas tendencias musicales, que traían canciones con contenido, ya que ella representaba una fuente de identificación nacional. Además era la música que a las clases dirigentes le gustaba, ya que principalmente hablaba de la vida en el campo desde el punto de vista del patrón.

Dentro de la gama de estilos musicales que representan esta música típica, va a ser la tonada, reina y señora. Es la expresión más popular del país dice René Largo Farías. Consolidada desde los años treinta como emblema musical chilena, la tonada constituirá la base de desarrollo de la llamada música típica chilena.⁷

*La tonada es refinada con arreglos e interpretaciones pulidas, desarrollándose un estilo de ejecución virtuoso en la guitarra, (...) la "música típica" se consolidó como música de espectáculo, adecuada al medio urbano nocturno de boites y restaurantes*⁸.

La estilización del folklore campesino chileno fue emprendida por sectores urbanos ligados al campo por su condición de inmigrantes o dueños de tierras, en un intento por desarrollar símbolos propios de identidad nacional, sin embargo, esta identidad no se acercaba a la realidad campesina popular, más bien, se aproximaba a la imagen del patrón. Desde sus vestimentas (finos chamantos, botas, espuelas, sombrero, etc.), hasta el contenido musical que cantaba a tradiciones como el rodeo, el personaje popular campesino tenía en ellas un papel de servidumbre y admiración al patrón.

A esta categoría pertenecerán grupos como Los Baqueanos, Los Cuatro Huasos, Los Huasos Quincheros, para tener sólo una idea del estilo musical, nombramos algunas canciones emblema, de esta corriente musical: "Yo vendo unos ojos negros"; "Mi banderita chilena"; "Que bonita va", entre otras. Estas canciones sólo hablan de una vida hermosa y feliz y no menciona en ninguna parte los sufrimientos de los más pobres del país.

⁶ Fernando Barraza. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago. Editorial Quimantú; 1972., p. 22.

⁷ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 381.

⁸ Álvaro Godoy, et. al. *Música popular chilena 20 años, 1970-1990*. Santiago. Departamento de programas culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación; 1995., p. 15.

Neofolklore.

Al surgir el Neofolklore, la prensa lo tilda como “la revolución de la nueva ola folclórica”, este nuevo estilo musical pretendió diferenciarse de la música típica.

El “Neofolklore” fue como una versión del folklore campesino para las capas medias, es decir, un intento de tomar la música folklórica en sus aspectos más pintorescos y tranquilizadores, y de vestirla al gusto de los sectores medios de la sociedad chilena, la cual durante este período pasó a ser la clase dirigente⁹.

Esta música pretendió rescatar ritmos autóctonos como el cachimbo o la sirilla, pero la verdad es que, sólo se basaban en esos ritmos pero no seguían sus estructuras. Estéticamente buscó la diferencia con la música típica, en la vestimenta, estos cantantes no vestían como los elegantes huasos, sino que ahora usaban smoking, un vestuario que para ellos era más ad-hoc, a los lugares donde se presentaban, esto sin duda, los alejó de las verdaderas tradiciones.

Los cambios que el Neofolklore realizó en la música tradicional también fueron fuertemente criticados, por los folkloristas ligados a la corriente “típica” de las canciones chilenas. Se le cuestionó profundamente y se creó en torno a esta cuestión un tenso debate reportado por las revistas de la época. Tal como lo hizo la revista Ecran, que durante tres ediciones del año 1965 publicó un artículo dedicado a este asunto denominándolo “Proceso al folklore”. En el primero de ellos se entrevista a Hernán Arenas, director del conjunto Silvia Infantas y Los Cóndores, quién se refiere a los Cuatro Cuartos (conjunto de Neofolklore) de la siguiente manera:

En uno de los números de la revista “Rincón Juvenil” leímos, sorprendidos, que “Los Cuatro Cuartos” se autodenominan un conjunto folklórico chileno. Estamos en absoluto desacuerdo. Un conjunto folklórico busca la expresión genuina del sentir popular y lo entrega, conservando su sabor o modernizándolo dentro de los cánones propios de dicha expresión nativa.

“Los Cuatro Cuartos” logran un éxito fácil, pero a costa de vender lo propio en expresión foránea. Para decirlo más claro. En la versión

⁹ Eduardo Carrasco. *Quilapayún la Revolución y las Estrellas*. Buenos Aires. Editorial RIL; 1988., p. 14.

grata, aplaudida, llena de éxito de este conjunto, hay de todo, menos de Chile, sus interpretaciones, acompañadas de bombo, denotan una influencia indudable del folklore argentino. El bombo que llevan, incluso, es argentino. Suena bien. Resulta bonito. Venden discos. Pero esto no es folklore chileno¹⁰.

Patricio Manns y Rolando Alarcón, en un comienzo fueron indicados como cantantes de Neofolklore, pero esto cambiará drásticamente cuando ambos radicalizaron sus creaciones musicales, determinadas por su compromiso ideológico con el pueblo, campesinado y la clase obrera pasando a formar parte de la Nueva Canción Chilena.

Eduardo Carrasco, uno de los integrantes del grupo Quilapayún dice que:

El "Neofolklore" , fue del gusto del pueblo chileno, en primer lugar, porque nunca antes había habido en Chile una tal valorización de la música popular nacional, la cual, aunque aparecía vestida con un ropaje estéticamente discutible, no dejaba de traer consigo una cierta energía cultural; en segundo lugar, porque esta música de contenido nacionalista buscó su éxito a través de la reviviscencia de tradiciones con un gran arraigo popular, y se las arregló para ir incorporando en su temática, los grandes temas de la historia de Chile¹¹.

Es importante mencionar, que el Neofolklore, surgió al igual que la Nueva Canción Chilena, como una respuesta a la penetración cultural anglo-norteamericana que causaba en esos tiempos una gran efervescencia en los sectores juveniles, sobre todo representado por la Nueva Ola.

Para los grupos de Nueva Canción Chilena, este tipo de música era más de lo mismo, en cuanto a contenido, seguía hablando del arroyito, el sauce llorón y el cantarito de greda, en el escenario estaban aún más alejados del folklore campesino. Podemos concluir, que el Neofolklore, si bien intentó y logró la valoración nacional del folklor chileno, como nunca antes se había realizado este estuvo completamente descontextualizado, y a eso se le atribuye en parte los motivos de su decadencia. En este sentido, las palabras de Quilapayún son bastante acertadas:

Lo positivo de este movimiento fue que en medio de este inquietante

¹⁰ Revista Ecran. N° 1784. 6 de abril 1965, p. 40

¹¹ Eduardo Carrasco. op. cit., 16.

formalismo, estos mismos grupos comenzaron a incluir verdaderas canciones creativas en su repertorio, y fueron ellos los primeros intérpretes de estos grandes compositores y poetas populares que por aquella época comenzaron a asomar la nariz en el ambiente artístico nacional: me refiero a la Violeta ya nombrada, a sus hijos Ángel e Isabel, a Víctor Jara, a Rolando Alarcón, a Patricio Manns y a tantos otros, todos ellos, primero confundidos con esta ola de "neofolklore", y más tarde cada vez más distanciados de ella¹².

La Nueva Ola.

Dentro del ámbito de la música comercial, la influencia extranjera originó un fenómeno altamente popular, sobre todo en los sectores juveniles. Este género, se caracterizó por sus melodías contagiosas (bailables), sus letras relajadas que hablaban de conflictos amorosos entre los adolescentes o de las formas de divertirse, es la llamada "Nueva Ola".

La que combinaba los ritmos jazzísticos norteamericanos con pintorescos seudónimos agringados, como Danny Chilean, Peter Rock y los Carr Twins (mellizos Carrasco), Pat Henry (Patricio Henríquez); otros con nombres en castellano como Luis Dimas, Gloria Benavides y la muy notable Cecilia, además de conjuntos como "Los Ramblers", impusieron versiones de twist y rock en castellano, fenómeno que dentaba una voluntad de afirmar una personalidad propia e iba a contrapelo de la tendencia dominante de difundir canciones en inglés¹³.

Este género musical, tuvo una amplia cobertura en los medios de comunicación, sobre todo en las revistas juveniles, las cuales publicaban constantemente, alguna "copucha" de los artistas, así como también cancioneros donde se podían aprender a tocar las canciones de estos artistas. *Esta Nueva Ola Chilena vino a ser la versión nacional del modelo rockanrollero americano con varios años de retardo, pues su auge se da entre los años 1960 y 1964¹⁴.*

Fue tal la popularidad que alcanzó el fenómeno, que fue el ritmo

¹² Ibid., pp 15-16.

¹³ José Miguel Varas, et. al. op. cit., p. 58.

¹⁴ Fabio Salas. *La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago. Editorial Cuarto Propio; 2003., p. 25.

escogido para realizar el himno del mundial de fútbol que se realizó en Chile en 1962, "El Rock del Mundial", fue el hit del año, y en el presente es la carta de presentación cuando se recuerda el evento.

La semilla de Violeta Parra.

Violeta Parra, es considerada por la mayoría de los artistas de la Nueva Canción Chilena, como la "madre", "fundadora" o "el gran modelo" que tuvo el movimiento.

Su labor como recopiladora, permitió hacer renacer las canciones que atesoraban los campesinos del país, las cuales como no nacían con un fin comercial, no buscaban ni les interesaba masificarlas más allá de sus horizontes y localidades. Estas canciones se mantuvieron vivas en estos sectores, gracias a la tradición oral, la cual le permitió a Violeta poder rescatarlas. La importancia que Violeta Parra le confiere a este hecho, lo resume en las siguientes líneas:

Cuándo me iba a imaginar yo que, al salir a recopilar mi primera canción un día del año 53 a la Comuna de Barrancas, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la Comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir este libro¹⁵.

A cuaderno limpio, sin grabadora ni transporte propios, sin infraestructura en que apoyar todo el trabajo, recogió textos perdidos, músicas casi olvidadas, costumbres populares refugiadas en familias y regiones¹⁶. El sacrificio realizado por Violeta Parra, al salir a buscar las canciones entre los campos de manera autónoma, se fundamenta en que para ella, las bases de la verdadera chilenidad se encuentran en esas viejas canciones campesinas, *en la transparencia vital de la cultura campesina y en los espacios de los arrabales y periferias pobres de nuestras ciudades.*¹⁷

Aún más allá de su labor como recopiladora, lo que determinó que Violeta Parra, haya sido una precursora de la Nueva Canción Chilena, va a ser su genio artístico como compositora, sus letras marcaron un giro en lo que la música decía hasta ese entonces.

¹⁵ Isabel Parra. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid. Ediciones Michay; 1985.

¹⁶ Ibid. pp. 11-12.

¹⁷ Fabio Salas. op. cit., p. 59.

*Dentro de la intencionalidad como creadora manifiesta que la obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista*¹⁸.

Violeta Parra, nació en 1917 en San Carlos, en una familia numerosa, lo que le hizo vivir muchas carencias en su vida, por lo tanto, fue una mujer que supo lo que los pobres viven y cómo luchan día a día, y no dudó en denunciarlo. Cuando tomaba su guitarra y comenzaba a crear, lo hacía ante cualquier público sin temor alguno, lo que no es extraño debido al fuerte carácter que demostraba, tanto, que su hermano Nicanor le llamará "corderillo disfrazado de lobo"¹⁹.

Patricio Manns afirma que, *estaba influida por los versos de la Lira Popular, esos pasquines que se vendían antaño en trenes y estaciones y en donde el periodismo del pueblo –en verso– resumía todas las tragedias que le acontece, desde los crímenes de la naturaleza hasta los crímenes políticos, es decir, desde los terremotos, maremotos o temporales hasta las masacres de trabajadores.*²⁰

Los que la conocieron la describen como una mujer de carácter y muy confrontacional, con una sensibilidad especial por las causas imposibles y una conciencia social muy desarrollada. *Sin embargo, (dice Juan Pablo González) será la distancia de Chile y de su familia que la empujará a crear canciones que abrirán el camino a la Nueva Canción Chilena*²¹.

*Hacia 1961, con las idas y venidas que marcaban su carrera de entonces, Violeta Parra comienza a alejarse de la folklorista, para dar paso a la creadora. (...) Su llegada al espacio de la creación musical se produce dentro de un proceso personal que, ligado a las difíciles circunstancias de Chile y el mundo, la lleva a "sacar la voz" con un tono profético, pues con esa voz denuncia y anuncia. (...) Con Violeta Parra autora y cantautora, surgirá una manera crítica de hacer canción. Donde se denuncia y se innova, proponiendo, finalmente, desde el canto, una nueva sociedad*²².

¹⁸ En caratula del disco "Toda Violeta Parra" (1958) serie El folklore de Chile sello Odeón.

¹⁹ Nicanor Parra. *Defensa de Violeta Parra*.

²⁰ Osvaldo Rodríguez. *Cantores que reflexionan*. Madrid. Editorial LAR; 1984., p 47.

²¹ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 381.

²² *Ibid.* p. 386.

Quizá todos estén de acuerdo que la impulsora del movimiento de Nueva Canción Chilena es ella, la excepción la pone Patricio Manns, quién plantea que no se le puede considerar como madre del género, porque para serlo debió haber influido en él, cosa que según Manns²³, no fue así, porque para él el origen de la Nueva Canción Chilena, se encuentra en la Peña de los Parra, formada antes del regreso de Violeta a Chile, pero si le reconoce el importante aporte que ella hace.

Más allá, de lo dicho por Patricio Manns, es una de sus canciones, creada mucho antes del surgimiento de la Peña de los Parra, la que se considera el punto de partida de la Nueva Canción Chilena, nos referimos a "La carta", como señala Muñoz-Hidalgo, esta canción *inaugura una actitud de crítica abierta que la transformó en modelo para todo el movimiento posterior*²⁴. "La carta" (1962), relata y denuncia, la violenta represión y matanza sufrida por manifestantes en la Población José María Caro, donde apresaron a su hermano Roberto, durante el gobierno de Jorge Alessandri. La canción, que dice: *...me viene decir en la carta,/ que en mi patria no hay justicia,/ los hambrientos piden el pan,/ plomo les da la milicia...*, es una directa denuncia al actuar del gobierno, incluso aduciendo al propio presidente de la República al cantar: *que León es un sanguinario/ en toda generación*. Utilizando el apodo del padre del presidente apodado el León de Tarapacá. Este estilo de canción, es la que va a caracterizar a la Nueva Canción Chilena, sobre todo cuando se profundiza la polarización política en el periodo.

Pero Violeta Parra, no solo escribió "La carta", esta artista que por lo demás era pintora, artesana, escultora, dejó en sus canciones el testimonio del pueblo y sus sufrimientos, canciones como "Yo canto a la diferencia" (o chillaneja), "Arriba quemando el sol", "Arauco tiene una pena", "Mazurquica Modernica", "Por qué los pobres no tiene", serán sólo algunas de sus más importantes creaciones. Ella se convirtió en relatora de las condiciones de vida de los más pobres, no sólo de la zona central, sino que consideró todo el territorio chileno, por ejemplo, los mineros del norte y del carbón, así como también expuso el problema de la relación del Estado con los pueblos originarios.

Estas canciones nos muestran a una Violeta Parra como la auténtica fundadora de la Nueva Canción Chilena, con creaciones que se

²³ Ver Patricio Manns. *Recuento*. En Miguel Lawner, et .al. *Salvador Allende Presencia en la ausencia*. Santiago. Editorial LOM; 2008.

²⁴ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 389.

*vinculan a la cultura tradicional, pero que tienen un perfil más urbano, ampliando sus temáticas, respondiendo a los desafíos modernizantes de la música popular*²⁵.

Esta aseveración es posible realizarla, ya que anterior a Violeta, si bien han existido canciones que reflejan los problemas sociales de Chile²⁶, son canciones intermitentes y escasas, que por lo demás surgieron en torno a temas puntuales y no produjeron ningún cambio ni a nivel musical, como sí ocurrió en los sesenta cuando a partir de Violeta Parra, el fenómeno adquirió características propias e incluso logra cierto grado de popularidad²⁷.

*Violeta Parra aporta al menos tres elementos claves en el desarrollo de la NCCH: el rescate de la música folk de extracción campesina como su versión transpuesta al medio urbano, el folklore musical de los arrabales citadinos; la aparición, a través de su persona, del arquetipo del cantautor, una figura no existente hasta ese entonces; y la premisa inédita de mensajes de contenido social y de crítica política en las letras de las canciones*²⁸.

Violeta Parra, se suicidó en febrero de 1967, cuando el concepto de Nueva Canción Chilena, aún no nacía pero que se encontraba en pleno desarrollo. Su obra musical y artística, como no es raro que ocurra en Chile, sólo alcanzó la valoración que merecía, después de su muerte, desde ese entonces su influencia en la música nacional, es determinante hasta el presente.

Influencia externa.

Como vimos, la influencia de Violeta Parra en la Nueva Canción fue fundamental, pero musicalmente no fue la única. Aquí jugó un papel importante la expansión de medios de comunicación, como la radio que permitió que llegaran a un público más amplio las músicas extranjeras.

Según Horacio Salinas:

²⁵ Ibid., p. 387.

²⁶ Algunas de estas canciones, son: Bajando de los Andes (canción a Carrera 1817); La cueca de Balmaceda (1886); Canto a la pampa (1920 del poeta Carlos Pezoa).

²⁷ Fernando Barraza. op. cit., p. 9-10.

²⁸ Fabio Salas. op. cit., p. 58.

... las canciones provenientes del otro lado de la cordillera, causaron gran impacto en las décadas 50-60, artistas como Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Los Chalchareros. Sorprendían y cautivaban la riqueza y variedad de ritmos de la guitarra argentina y la presencia del bombo. Era una revelación de que el folclor se podía hacer de otra manera, con mayor riqueza de registro, letras de mayor calidad poética y, asimismo, con un mensaje social crítico revolucionario²⁹.

Estas novedosas formas de hacer canciones, provocaron que se masificara la música aficionada en el país, a través del guitarreo. La influencia trasandina la podemos comprobar, por ejemplo, en el uso del bombo entre los cantautores y grupos de la nueva canción y también en grupos de Neofolklore.

Uno de los cantautores extranjeros que más influyó en el nacimiento de la Nueva Canción Chilena, fue Atahualpa Yupanqui. El contenido de sus canciones, fue un modelo a seguir en los artistas de la nueva canción, la relación plantea Patricio Manns, fue mutua, esta queda reflejada, por ejemplo, en Ángel Parra y Víctor Jara, ambos interpretan "Preguntitas sobre Dios" de Atahualpa Yupanqui. Canción que expone la pobre situación de los trabajadores (mineros, campesinos) y la poca ayuda que reciben por parte del Estado.

El origen: La Peña de los Parra.

El origen exacto donde nació el movimiento, fue en La Peña de los Parra, casi sin la intención o la conciencia de transformar la actividad musical de Chile, si no que como el resultado de diversos procesos e influencias musicales y sociales, como hemos visto en los puntos anteriores. Sin embargo, para algunos de sus artistas más representativos, con quienes hemos tenido la posibilidad de entrevistarnos, aquí sólo se encuentra la eclosión de un proceso que venía incubándose desde comienzos de siglo, a través de las organizaciones sindicales como lo plantea Jorge Coulon:

Desde Recabarren, Lafferte, todos le dieron mucha importancia a la cuestión cultural, y no para usarlo políticamente, si no porque, ellos estimaban que los dirigentes obreros tenían que tener una cultura, el uso de la palabra. Una cultura que les permitiera también enfrentarse

²⁹ José Miguel Varas, et. al. op. cit., p. 59.

también culturalmente a los patrones, o sea lo entendieron como una mecánica de liberación y de poder.³⁰

Igual, fundamentación entrega Ángel Parra, planteando que:
Los sectores populares y el movimiento obrero les indicó el camino a los autores y compositores de lo que había que hablar en las canciones, porque este proceso es muy largo, este proceso comienza con Luis Emilio Recabarren en 1907. Entonces los artistas se reúnen porque, digo Recabarren, porque él cuando en sus viajes al norte, él creaba un sindicato, inmediatamente veía si se podía crear un grupo de teatro o un grupo de música, (...), porque yo creo que esa es la tradición que se quedó instaurada en el Partido Comunista y en las tantas sindicales populares de izquierda, de reunir la política pero también la cosa cultural. Él, creaba también, un diario, un diario mural y de ahí el camino es muy largo hasta llegar a la Violeta, entre medio se puede hablar de Pezoa Veliz, el poeta que hizo el "Canto a la pampa", hay algunas cuecas antiguas cuecas que hablan de Balmaceda y del Marmaduke Grove, es decir, que todo esto viene desde mucho antes³¹.

Al crear la peña de Los Parra, la idea era propiciar un espacio alternativo capaz de reunir jóvenes músicos chilenos con un público interesado en un repertorio que muchas veces no tenían oportunidad de escuchar en las radios. La música folclórica incluyó instrumentos andinos y propuso temas cada vez más politizados³². La peña, fue una idea que Ángel e Isabel Parra trajeron desde Francia. Modelo que conocieron cuando ambos tocaban en el Barrio Latino de París durante su estadía en ese país, en un café bar llamado La Candelaria, y en otros como "L' Escale" y La Guitarra, estos lugares eran espacios donde la gente asistía a oír música, a compartir un trago y comer algo, contaban con un pequeño escenario dispuesto, especialmente, para que los artistas hicieran sus presentaciones musicales y para que el público pudiera apreciarlos sin dificultades, lo cual era una de las características esenciales de estos.

Una de las características más importantes que van a marcar el desarrollo de la Nueva Canción Chilena, será que en esta peña y también en las que surgirán después, existe un encuentro cercano entre el artista y su

³⁰ Entrevista a Jorge Coulon. 16/12/2011.

³¹ Entrevista a Ángel Parra. 11/01/2012.

³² Tânia Da Costa. *Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60*. Santiago. Revista musical chilena n° 21; 2009., p. 23.

público, lo que permite la interacción entre ambos. Otra de las características relevantes, relacionada con el ideal de rescatar lo verdaderamente chileno, fue la estética que adoptó la peña de los Parra, ubicada a tres cuadras del centro de Santiago, en la Calle Carmen 340, en ella se colgaron redes de pescar, sus sillas eran de paja, la iluminación eran velas en "botellas guatonas de vino Undurraga".

En este místico lugar es donde se comienza a gestar y a desarrollar el movimiento, Patricio Manns lo plantea de la siguiente manera:

Para mí, la Nueva Canción en Chile empieza en abril de 1965 con la Peña de los Parra. Ahí partió las cosa, de hecho ahí llegaron los Inti, llegaron los Quila, llegaron los Aparcoa. Llegó todo el mundo a escucharnos y empezaron a darse cuenta para qué lado iba la cosa. Además llegó Luis Advis, que fue muy importante para nosotros, porque él mezcla la música clásica, o sea mezcla la técnica y las armonías clásicas, con las armonías populares. Y llegaron muchos más.³³

La Peña de los Parra, partió con cuatro integrantes, en el mes de abril de 1965, los que trabajaban en un sistema de cooperativa. Los cantautores que dan inicio al movimiento, serán Ángel Parra, Isabel Parra, Rolando Alarcón y Patricio Manns, con un escaso repertorio, se pusieron de inmediato a trabajar para poder ampliarlo, teniendo presente su compromiso social. Luego de unos meses, otro integrante llega al elenco permanente del lugar, Víctor Jara, quién viene a ser una especie de segundo aire, ya que por su preparación teatral, aportará elementos escénicos que le darán una nueva esencia a la Peña.

Uno de los aspectos fundamentales de la Peña, será también que esta fue el modelo seguido por sindicatos, centros estudiantiles, juntas vecinales y locales comerciales, imponiéndose como el lugar natural para la presentación de raíz folklórica³⁴, fue así como la Nueva Canción Chilena, fue llegando a los sectores populares, estableciendo contacto directo con su público, concretándose en espacios para crear y discutir ideas del nuevo mundo que se soñaba.

³³ José Miguel Varas, et. al. op. cit., p. 75.

³⁴ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p.231.

Nacimiento de un nombre.

La Nueva Canción Chilena, como movimiento musical podemos decir que surge en 1965, cuando se inaugura la Peña de los Parra, sin embargo, hasta 1969 el género musical que difería del folklor considerado oficial, se encontraba sin un nombre que los identificara. Es así como surge la idea de Ricardo García, importante trabajador de radio, de realizar un festival, donde se agruparan los cantantes del género.

La idea del festival era discutir y promover las ideas acerca de la música folklórica y su difusión en los medios de comunicación masiva. El Mercurio días antes del evento, puso en sus páginas una nota sobre los objetivos que se buscaba lograr:

Los objetivos principales de este evento artístico son el de promover a nivel nacional la música popular chilena; analizar las causas de la poca divulgación de esta música en la sintonía nacional; promover polémica en diferentes sectores de la comunidad; rendir homenaje a los compositores folklóricos y populares chilenos; distinguir a un grupo de los mejores compositores nacionales y presentar 12 nuevas canciones. (...) Antes del festival se realizarán debates con la participación de docentes de la Universidad Católica, folkloristas, comentaristas de discos y personas relacionadas con esta actividad, quienes abordarán dos puntos fundamentales: análisis del fenómeno del folklor y la canción popular; y política de los medios de comunicación. Este ciclo se desarrollará en tres o cuatro sesiones; la última de estas será en carácter público y se darán a conocer las conclusiones y apreciaciones generales que se promovieron durante su desarrollo.³⁵

Además este primer Festival de la Nueva Canción Chilena, no hubiese sido posible sin el apoyo de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile y su Departamento de Actividades Culturales³⁶, quién facilitó las dependencias universitarias para desarrollar parte del festival y organizó junto a Ricardo García, todos los preparativos.

Este primer festival se desarrolló los días 11 y 12 de julio, en las instalaciones de la Universidad Católica y el cierre en el Estadio Chile, contó

³⁵ *El Mercurio*; 06/07/1969., p. 55.

³⁶ Organismo creado como consecuencia del proceso de reforma universitaria, que tenía bastante autonomía en relación a la Universidad misma.

con 12 participantes³⁷, y además se realizaron jornadas de reflexión en torno a la situación en que se encontraba el folklore.

*Fue el momento en que la tendencia fue bautizada como tal, y por ende, desde ese instante el nombre de "Nueva Canción Chilena" empezó a formar parte de la identidad musical del país*³⁸.

El éxito rotundo de este festival, se puede comprobar en la prensa de la época que cubrió la actividad, en la Revista Ercilla, por ejemplo, dan como ganador al público, que disfruto de ambas jornadas, dice que este *desbordó los cálculos más optimistas y repletó el gimnasio de la Universidad Católica (dos mil personas) en la primera jornada, y el Estadio Chile (seis mil) en la clausura.*³⁹.

El asunto de los grupos invitados no estuvo exento de problemas, por ejemplo, la exclusión de participación del grupo Quilapayún⁴⁰, por considerarlos demasiado políticos y la invitación de los Huasos Quincheros, quienes pertenecen al folklor tradicionalista, estos últimos tremendamente abucheados por el público asistente.

Los ganadores de este Primer Festival fueron dos: Richard Rojas con su canción "La Chilenera" y Víctor Jara con su tema "Plegaria a un labrador". Es importante mencionar que Víctor Jara, será el cantautor más trascendente de la Nueva Canción Chilena. "Plegaria a un labrador", editada el año 1970 en el disco de larga duración *Pongo en tus manos abiertas*, por el sello de las Juventudes Comunistas, fue en aquella ocasión interpretada por su autor y el acompañamiento del grupo Quilapayún. Hablando de los problemas del campesino y su deber de construir una sociedad nueva (*líbranos de aquel que nos domina en la miseria/ danos tu fuerza y tu valor al combatir/ sopla como el viento la flor de la quebrada/ limpia como el fuego el cañón de mi fusil*), la canción fue el primer hito musical del movimiento.⁴¹.

³⁷ "Estas doce canciones, a razón de una por cada compositor, no tendrán carácter competitivo, ni tampoco afanes de lucro. Serán inéditas y estarán interpretadas por el propio autor o por los artistas que ellos designen. Los siguientes son los compositores participantes: Rolando Alarcón, Hernán Enrique Álvarez, Willy Bascañán, Martín Domínguez, Víctor Jara, Patricio Manns, Orlando Muñoz, Alcino Fuentes, Ángel Parra, Raúl de Ramón, Richard rojas, Sergio Soval y Sofanor Tobar". (El Mercurio; 06/07/1969.)

³⁸ César Alborno. En Julio Pinto, et. al. *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad popular*. Santiago. Editorial LOM; 2005. p. 149.

³⁹ Revisa *Ercilla*. 16/07/1969., p. 72.

⁴⁰ El grupo Quilapayún, pudo participar igualmente, gracias a la invitación de Víctor Jara, para que tocarán junto a él, el tema que presentaba: "Plegaria a un labrador".

⁴¹ César Alborno. op. cit., p. 150.

Abordando el concepto.

Hemos hablado de Nueva Canción, pero aún no hemos definido claramente a que nos referimos cuando mencionamos este concepto. *La expresión "nueva canción" aparece en América Latina por primera vez a fines de la década de 1960 y viene a denominar a los movimientos de la canción que en ese tiempo ya se habían constituido en el cono sur*⁴², ejemplos de estos géneros son el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Trova Cubana, y la Música Popular Brasileña, por lo tanto, es un fenómeno regional.

*La Nueva Canción Chilena, más que un género musical, se puede considerar todo un movimiento, es decir, como el desarrollo y la propagación de una forma innovadora de hacer canción, que avanza de la mano de tendencias sociales y políticas también innovadoras y progresistas.*⁴³

A diferencia de las antiguas canciones campesinas, recopiladas por Margot Loyola y principalmente Violeta Parra, estas canciones, tienen un autor conocido proveniente de sectores jóvenes y universitarios, con un alto nivel de conciencia social, y con una postura política de izquierda. Estos verán que la época es una oportunidad de cambio, lo cual les llevara a difundir esas ideas a la población, en general, teniendo especialmente una representatividad en los sectores populares, de campesinos, pobladores, obreros.

Los artistas de la Nueva Canción Chilena, propusieron una integración latinoamericana en un planteamiento común, reuniendo en una propuesta musical la realidad continental tanto en su forma como en su fondo. En su forma, al incorporar en Chile, ritmos y géneros como la zamba, la guajira, el bolero, y un sin fin de estructuras propias del subcontinente. En su fondo, al hablar de la superación de la pobreza no solamente como una aspiración nacional, sino como un objetivo continental, primero y universal, después.

*La revolución y la construcción del "hombre nuevo" tenía un sentido local, pero junto a él, y casi imperiosamente, un sentido continental*⁴⁴.

Es así, como va adoptando un compromiso, histórico, social y político, con los sectores más pobres del país, trabajando a la par con los movimientos populares de las organizaciones de base, los cuales buscaban un mejor nivel de vida y participación social.

⁴² Eduardo Carrasco. *La nueva canción en América Latina*. En Revista internacional de ciencias sociales. Unesco. Vol. XXXIV; N° 4. 1982., p. 668.

⁴³ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 371.

⁴⁴ César Albornoz. op. cit., p. 149.

La Nueva Canción Chilena tiene características musicales y temáticas:

1) Musicalmente, toma ritmos folklóricos o se basa en ellos para su forma expresiva (cueca, resbalosa, cachimbo, trote, tonada, polca, etc.)

2) Desde el punto de vista temático, alcanza tal vez su característica esencial. La letra apunta abierta o simultáneamente, hacia un cuestionamiento crítico de la sociedad, del orden establecido.

Traduce, interpreta o pretende reflejar la realidad de la sociedad chilena de hoy y los distintos fenómenos que se manifiestan en ella.⁴⁵

La nueva canción se presenta, en una primera aproximación, como un movimiento de recuperación de la música popular nacional que intenta echar sus raíces en la música anterior con rasgos más latinoamericanos, en algunos casos proponiéndose expresamente revivir las antiguas tradiciones de música popular de los primeros años de este siglo⁴⁶. Esto a partir de la influencia, ya dicha de Violeta Parra y la búsqueda de una verdadera identidad nacional, la cual no era precisamente la establecida en la cultura dominante.

En esta época es común el concepto de "canción de protesta", y no es raro que a la Nueva Canción, se le haya encasillado bajo este concepto, sin embargo, los artistas no se limitaban a protestar, si no que proponían las ideas de cuáles eran los medios para formar un hombre nuevo.

La "canción de protesta" tuvo incluso su propio festival, organizado por Haydee Santa María y la Casa de las Américas, en La Habana el año 1967, al que asistieron artistas de la Nueva Canción, entre ellos, Ángel e Isabel Parra y Rolando Alarcón. Al finalizar este festival, los asistentes adhirieron a la siguiente postura:

Los trabajadores de la canción de protesta deben tener conciencia de que la canción, por su particular naturaleza, posee una fuerza de comunicación con las masas, en tanto que rompe las barreras que, como el analfabetismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo del cual forma parte. En consecuencia, la canción debe ser un arma al servicio de los pueblos, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlos. Los trabajadores de la canción de protesta tienen el deber de enriquecer su oficio, dado que la búsqueda

⁴⁵ Fernando Barraza. op. cit., p. 31.

⁴⁶ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p 670.

*de la calidad artística es en sí un actitud revolucionaria*⁴⁷.

Con una clara tendencia ideológica, esta Resolución Final, busca promover la idea de la liberación de los pueblos, haciendo alusión a la dominación que Estados Unidos y el capitalismo. Según Michelle Mattelart:

*A través de la emoción que procura la forma musical, la canción protesta pretende abrir al receptor a la verdad, suscitar su lucha en pro de los valores de justicia, solidaridad y de liberación. Sus intérpretes se convierten en testigos e instigadores de la lucha social*⁴⁸.

Para Víctor Jara, uno de los artistas más importantes del movimiento de NCCH:

*La canción protesta surge con ímpetu poderoso, vitalizando los valores esenciales del canto. Los pueblos oprimidos por países extranjeros, con su canto, se rebelan, combaten y denuncian a los culpables de su opresión. La canción efectúa una verdadera acción de limpieza del cáncer que han inculcado al pueblo los invasores. Les habla de su tierra y la necesidad de recuperar todo aquello que les ha sido robado. Les habla de la libertad y de aquellos que luchan en todo el mundo por alcanzarla. Junto a la labor combativa de los más lúcidos, que guían a los pueblos a su liberación, la canción protesta comunica masivamente esta labor liberadora*⁴⁹.

Sin embargo, plantea que este movimiento musical debe ir más allá. Que, este canto debe educar, proponer y entregar las herramientas para que los pueblos puedan dirigir su propio destino.

*La canción nace de un hecho que hay que analizarlo y sacar una conclusión de él, dándolo a conocer con una enseñanza de tal modo que sirva de guía. Protestar por protestar a través de una canción sin señalar caminos, es como un ataque de histeria que nunca llega a formar conciencia*⁵⁰.

⁴⁷ René Largo Fariás. *La Nueva Canción Chilena*. México. En Cuadernos Casa de Chile N° 9; 1977., p 32.

⁴⁸ Citada en Fabio Salas. op. cit., p. 63.

⁴⁹ Roberto Contreras. *Habla y canta Víctor Jara*. Serie Música, Colección Nuestros Países. La Habana. Casa de las Américas.; 1978., p. 22.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 22-23.

El sentido de la canción.

La Nueva Canción Chilena, fue el resultado de la interacción de las nuevas ideas y la búsqueda de los auténticos valores humanos. Esta surge como respuesta entre otras cosas a la proliferación de modelos norteamericanos, lo que ellos llamaran, las garras del imperialismo.

La Nueva Canción Chilena, tal como decía Víctor Jara, actuó como oposición a lo que consideran "imperialismo cultural", reflejado de alguna u otra manera con la Nueva Ola. La Nueva Canción Chilena escapó de aquella órbita al incluir temáticas que atañían directamente a los problemas sociales, incorporando una profunda crítica hacía quienes permitían que las injusticias se perpetuaran.⁵¹

La música nuestra, llamada Nueva Canción, surgió como una necesidad de todos los campesinos, la clase obrera y el estudiantado. (...) Surgió porque tenía que surgir, porque el pueblo la necesitaba. Surgió y estalló porque también de atrás venían cosas; porque ya a comienzos del siglo, cuando Luis Emilio Recabarren entendió el problema de la lucha contra el imperialismo a través de la cultura, creo conjuntos teatrales, conjuntos corales en las masas de los trabajadores formados por los propios trabajadores.⁵²

Esta Nueva Canción Chilena, buscó identificarse con los verdaderos campesinos, es por eso que también criticará a los cantantes de Neofolklore, en base a este punto, Víctor Jara dirá lo siguiente:

Mientras el neofolklore seguía adelante con sus pompas de jabón y sus multicolores fantasías, a nosotros nos empezaban a buscar los estudiantes universitarios... y comenzamos a causar polémica. Entonces empezamos a sustentar posiciones, a hablar de la penetración cultural imperialista e íbamos abriendo brecha contra viento y marea, contra los medios de información, contra la censura, contra la persecución y contra la violencia. Cantábamos en las facultades universitarias, en peñas, en centros de trabajo. La Central Unitaria de Trabajadores se dio cuenta que la nuestra era una canción que la clase obrera y campesina necesitaba para sus luchas, que era bandera de

⁵¹ Gabriela Chiappe, et. al. *Ecos del tiempo subalterno. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago. Editorial LOM; 2009., p 23.

⁵² Roberto Contreras. op.cit., p. 22.

*sus reivindicaciones, y nos llamó a recitales con los trabajadores. Mientras la burguesía nos censuraba, nuestro auditorio aumentaba*⁵³.

Con la Nueva Canción Chilena, hay un antes y un después en la forma en que se hace la canción folklórica, aunque muchas veces se negara su condición de música folklórica chilena, ya que en ella se incorporaban ritmos, melodías e instrumentos latinoamericanos e incluso de la música clásica. La nueva canción rescató lo auténticamente popular siguiendo el ejemplo de Violeta Parra. La canción será un elemento social preponderante entre 1965 y 1973.

La Nueva Canción Chilena, surge al margen de la industria musical, en la cual su desarrollo se vio más bien limitado, ya que en su contenido ataca a los órganos del poder, por esta razón se verá obligada a buscar nuevas formas de difusión que acercaran la música a los sectores populares.

⁵³ Osvaldo Rodríguez. op. cit., p. 49-50.

EL CONTRABAJO

Este siguiente capítulo del marco teórico busca conocer el origen y características del instrumento que se ha escogido para ser depositario de las ideas musicales en la obra mixta. Conocer una descripción general y morfología será fundamental para entender su evolución hasta nuestros días. Además se dará a conocer un panorama del desarrollo que este instrumento ha tenido en el S.XX a través de la música clásica, popular y jazz.

Descripción

El contrabajo es el instrumento musical más grave de la familia de las cuerdas (cordófonos) desde finales del siglo XVI. Su ejecución es principalmente de cuerda frotada (arco) y pulsada (pizzicato); aunque hoy en día podemos encontrar intérpretes que siguen explorando sus cualidades sonoras ya sea percutiendo el instrumento o buscando sonoridades no convencionales generadas con arco y pizzicato en lugares no habituales del instrumento. Este tipo de técnica se agrupan en la categoría de "Técnicas Extendidas".

Origen del contrabajo

El origen del contrabajo aún sigue siendo incierto ya que a pesar de estar considerado hoy dentro de la subfamilia del violín, su afinación y forma provienen de la familia de viola da gamba. A pesar de las discrepancias en relación a su origen, hay ciertas aseveraciones aceptadas:

Aunque este es un instrumento de la familia del violín (viola, violonchelo y contrabajo) su origen no se debe por completo al desarrollo del violín, considerado como el instrumento "tipo" de esta familia de cuerdas, sino que deriva directamente de la familia de la "viola da gamba", más concretamente del violone, llamado también contrabajo de viola o contrabajo de violón. Según esto, el Contrabajo sería anterior al resto de los instrumentos de su actual familia, prueba de ello sería la forma de su cuerpo, heredada de la familia de las Violas da Gamba, con los hombros formando ángulo agudo. También son características otras diferencias con los instrumentos de la familia de los violines, como la afinación por cuartas de sus cuerdas, no por

quintas; y la supervivencia del arco alemán, que recuerda por su forma y técnica el antiguo arco de las violas da gamba. Todo esto hace que el contrabajo tenga características peculiares que lo diferencian de los otros instrumentos de su actual familia.

En el siglo XVI se conoció el contrabasso di viola de seis cuerdas, que originó un instrumento híbrido, puesto que el contrabajo conocido hoy presenta aún los rasgos propios de los violines y las violas. Hubo contrabajos de diferentes tamaños denominados genéricamente violones.

En el siglo XVII se presentó un ejemplar con cinco cuerdas, hombros estrechos y panza voluminosa.

Predominando dos tipos de contrabajos: uno sin trastes, con cinco cuerdas y voluta; familia de los violines y otro de seis cuerdas, familia de las violas y con diapasón trasteado, oídos generalmente en forma de C, espalda plana y cabeza tallada.

*En 1722 se presentó lo que podría considerarse el primer contrabajo de la familia del lirone al que llamaron *accordo*.*⁵⁴



Con respecto a los orígenes y primeros exponentes, la historiadora Mary Remmant expone lo siguiente:

El Contrabajo, que produce un sonido más áspero que el violón de la familia de la viola de gamba, se utilizó durante un tiempo para un tipo de música menos distinguido; las primeras obras conocidas que han sobrevivido para este instrumento como solista son una serie de

⁵⁴ Fabián Peñarada. 2004. El contrabajo en las diferentes épocas de la música clásica y en el jazz. U. Industrial de Santander. España. Tesis. pp.17

sonatas que datan de la década de 1690, escritas por (o tal vez para) *Giovannino del Violone*. En cualquier forma, hacia 1800 ambos instrumentos se fusionaron, y se conservó la forma general del violone, aunque con menos cuerdas y sin trastes. Aun así, el resultado no se estandarizó como en los miembros más agudos de la familia. Su forma recuerda todavía la de un violín o una viola, y el número de cuerdas varía entre tres y cinco, aunque en la actualidad el número más usual es cuatro, afinadas en *Mi La Re y Sol*, que suenan una octava por debajo de su notación.

Del mismo modo que el violín modificado aparecía a tiempo para *Paganini*, el contrabajo adaptado estaba listo para el virtuoso *Domenico Dragonetti* (1763-1846), cuya reputación era tan elevada que podría pedir los mismos honorarios que los mejores cantantes de su época. Hasta entonces, el arco se sujetaba a la manera de la viola, con la palma hacia arriba, pero otro gran virtuoso italiano, *Giovanni Bottesini* (1821-1889), introdujo la forma de coger el arco característica del violín (con la palma hacia abajo) en el contrabajo.⁵⁵

Función y rol en la música

El contrabajo fue originalmente un instrumento creado para reforzar la base de la estructura armónica y ser el fundamento de toda la construcción polifónica.

Cumple la función principalmente de conducir a la melodía siendo un soporte rítmico y armónico. En algunos estilos musicales este soporte tiende a inclinarse más al ámbito rítmico, en otros al armónico o en el equilibrio de ambos.

En cuanto a la textura, el contrabajo dota a la orquesta del carácter grave del espectro sonoro generando así una exquisita densidad sonora.

La introducción del contrabajo en la música

A finales del siglo XVIII y durante todo el siglo siguiente algunos compositores depositaron su confianza en el instrumento, que se fue ganando el respeto de músicos y del público. Hubo que esperar a la segunda mitad del siglo XX para asistir al verdadero auge del contrabajo de la mano de instrumentistas, pedagogos y, sobre todo, de la música contemporánea y

⁵⁵ Mary Remmant. 2002. *Historia de los Instrumentos Musicales*. Ma Non Troppo, España pp.67-68

jazz, que brindó la oportunidad de lucirse en solitario y posibilitó la adopción de nuevas técnicas interpretativas.

*Su función en la labor de bajo continuo fue esencial. A principios del siglo XVII el uso del contrabajo se generalizó en la orquesta y alcanzó una verdadera importancia en el Clasicismo cuando se le dedicaron conciertos y partes solísticas orquestales.*⁵⁶

Durante los siglos XVIII y XIX, el instrumento ganó notoriedad en los salones de conciertos de las principales capitales europeas y pasó a ocupar definitivamente un lugar destacado en el ámbito musical gracias a las innovaciones en la orquestación por Wagner y Strauss, cuyas composiciones requerían un mayor número de intérpretes que los que había en la orquesta del siglo XVIII. En 1839, Achile Gouffe llevó el contrabajo a la Ópera de París, y escribió el primer método para el instrumento, su número de cuerdas que tenía eran cuatro e introdujo notables innovaciones tanto en el contrabajo como en la técnica del arco.

Hasta el siglo XIX los contrabajistas usaron arcos con la vara curvada hacia afuera en relación con el encerado; mucho después de que fuera normal el arco curvado hacia adentro en el violín, la viola y el violonchelo. El arco antiguo sigue en uso junto con los arcos modernos desarrollados en el siglo XIX. No hay ningún indicio de la existencia en Europa Occidental de instrumentos de cuerda frotada en la antigüedad, lo cual ha hecho suponer a los expertos que el arco fue importado de Asia e introducido en Europa quizá por los árabes, aunque no se descarta la posibilidad de que surgiera en varias latitudes al mismo tiempo.

La evolución de los instrumentos de cuerda frotada se dio paralelamente a la del arco, que sufrió notables transformaciones a lo largo de los siglos. Una variante del arco de contrabajo presenta una peculiaridad que lo distingue del resto de los empleados para los demás instrumentos de cuerda. Parecido al de la viola da gamba, y aún hoy bastante usado, se empuña con la palma de la mano hacia arriba. El arco alemán fue popularizado por el austriaco Franz Simandl en el siglo XIX.

A pesar de lo que podría parecer, dadas las dimensiones del instrumento, el arco propio del contrabajo es más corto que el utilizado para

⁵⁶ Ibid., pp. 17-18

violas y violines: mide entre 70 y 72 cm. La varilla es generalmente de madera de pernambuco y las cerdas, de crin de caballo.

Desarrollo del contrabajo

La constante evolución de la música ha permitido que el contrabajo pasase de ser en los orígenes un instrumento fundamental -porque es el único que producía los sonidos más graves entre los instrumentos de cuerdas- a olvidarse casi completamente en algunos períodos de la música en donde otros instrumentos tuvieron su esplendor, avanzando con la necesidad musical y expresiva de sus compositores.

La aparición de Montecaire, Dragonetti, Dittersdorf, Hause, Kempfer, Hindle, en calidad de celebres intérpretes y compositores en el siglo XVIII junto al gran G. Bottesini, Gouffe, Nanni, Prunner en siglo XIX permitieron al contrabajo instalarse definitivamente en el panorama musical correcto y actual.

En el S XX intérpretes tan importantes, por solo señalar a algunos, como: Sergei Kossévitzky 1874-1951, Gaston Logeroy, 1910 Gary Karr 1941, Francesco Petracchi 1937, Jean Marc, Rollez 1931, Klauss Stoll 1943, Ludwig Streicher 1920, Kamoro 1947, Thomas Martín 1936, Lucio Bucarella 1929, Antonio García Araque 1960, y muchos otros han permitido integrar este instrumento en la élite de los instrumentos de concierto en calidad de solistas, demostrando enormes posibilidades expresivas, técnicas y tímbricas.

Actualmente el contrabajo es requerido de manera habitual en las grandes salas de conciertos de casi todo el mundo.

A comienzo del SXX nació uno de los estilos que, por sus cualidades eclécticas, ha sido uno de los que más a revolucionado a la música. El Jazz, nace en Norteamérica producto de un fuerte e inevitable intercambio cultural que ya llevaba más de un siglo antes de su aparición. En un momento y lugar específico de la historia -como suele suceder con el conocimiento del hombre en otros momentos de la historia- la música europea y la música campesina de los afroamericanos del sur de EEUU (Mississippi y Luisiana) se mezclaron y dieron forma a lo que se iba a conocer como el primer estilo de jazz conocido como Ragtime, creado por un pianista afroamericano con formación clásica llamada Scott Joplin, creándose así el primer estilo formal afroamericano. Este hecho va a marcar el destino del jazz ya que de aquí en

adelante este nuevo estilo estará destinado a combinarse una y otra vez con la música europea.

Es importante mencionar este hecho ya que el contrabajo encontrará aquí uno de los estilos que más fomentó su desarrollo instrumental ya que el jazz le permitió, en tan sólo 50 años, ser parte de toda la música y no sólo como un instrumento acompañante sino que en carácter melódico y armónico. Cabe mencionar a Pops Foster, el primer contrabajista de jazz en soltar el arco y tocarlo con pizzicato, técnica que se terminaría por convertir en la favorita de los contrabajistas de jazz, sin embargo toda la primera generación tocaba con arco.⁵⁷ A él se le sumaron otros contrabajistas muy importantes de la época del Swing (3ª época del jazz, delante del jazz de Chicago) como John Kirby, Walter Page y Slam Stewart, este último muy conocido por su dominio con el arco y su personalidad extrovertida y llamativa, por esa razón hizo una significativa carrera televisiva en los años 50.

Sin embargo la historia del contrabajo moderno comienza con Jimmy Blanton contrabajista de la orquesta de Duke Ellington quien se caracterizó por hacer solos con gran contenido melódico (lenguaje) y expresivo. A través de esta misma orquesta, y luego de la muerte de Jimmy Blanton, aparece otro revolucionario contrabajista, Oscar Pettiford, quien no sólo tocaba contrabajo sino además cello, quien no duda introducirlo al mundo de jazz, ejemplo que luego seguirán contrabajistas como Ron Carter y Dave Holland.

De esta forma el contrabajo en el jazz da sus primeros pasos, desarrollándose ampliamente a través de su historia y hasta la actualidad a través de músicos que pudieron confiar y aprovechar el carácter expresivo e ilimitadas formas de ejecución del contrabajo. Contrabajistas como Ray Brown, Paul Chambers, Charles Mingus, Jimmy Garrison, Ron Carter, Scott LaFaro, Chuck Israels y los modernos Dave Holland, Christian McBride, Gary Peacock, John Patitucci, quienes ampliaron la técnica del contrabajo hasta posicionarlo en el instrumento que es, un instrumento versátil y técnicamente a la par que cualquier otro instrumento solista.

El gran mérito de estos contrabajistas es que a pesar de los problemas de amplificación, traslado y problemas técnicos con que todos los contrabajistas se encuentran como obstáculo, estos músicos no transaron el sonido acústico, cálido e irremplazable del contrabajo y lo mantuvieron hasta la actualidad, incluso después de la aparición del bajo eléctrico -como el gran "salvador" de los problemas que se supone conlleva el contrabajo-.

⁵⁷ Berendt, 1994, p. 497

Sonoridad

La profundidad que caracteriza al instrumento adquiere un matiz áspero al utilizar el arco, lo que permite conseguir unos peculiares efectos sonoros de los que compositores de todas las épocas han sabido sacar buen partido: truenos, el pesado caminar de un elefante (*El carnaval de los animales*, de Camille Saint Saëns), situaciones misteriosas, inquietud (en la ópera *Otello*, de Giuseppe Verdi), pero también dulzura y lirismo. Las posibilidades tímbricas del contrabajo son infinitas.

Se usa pocas veces como instrumento solista, aunque en su repertorio existen alrededor de 200 conciertos. Una de las peculiaridades de este instrumento es que afina un tono más alto todas sus cuerdas al tocar como solista para que tenga más brillo.

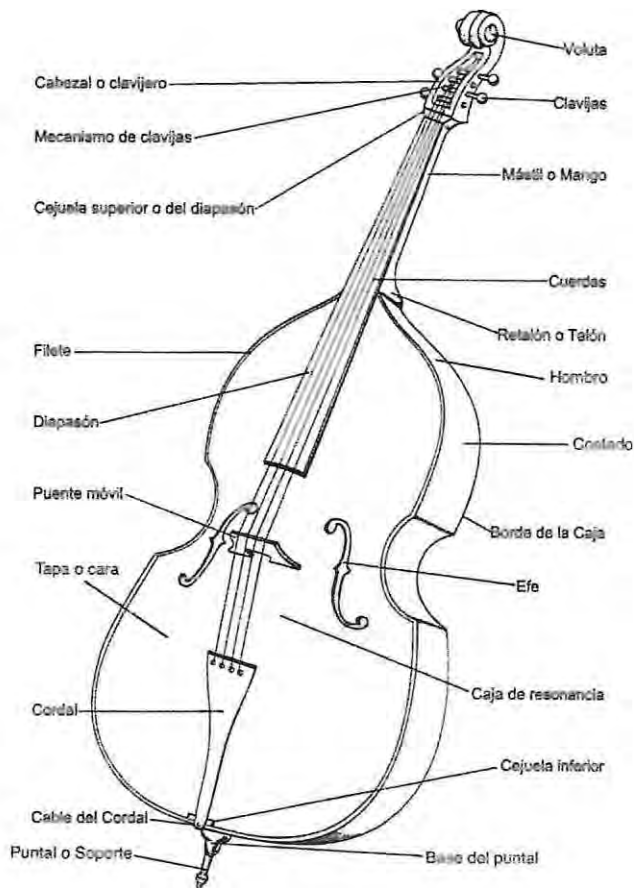
Aunque no es lo habitual en el repertorio clásico, el contrabajo puede también tocarse en pizzicato, técnica más propia del jazz que consiste en pulsar las cuerdas con las yemas de los dedos. Esta modalidad de interpretación se traduce en notas más llenas, indicadas para sostener la sección rítmica de ciertas formaciones.

Se convirtió en el pilar indiscutible en el que se sustentaban la melodía y la armonía. El protagonismo que se le había negado en la orquesta, donde durante décadas tuvo un papel secundario, le es ahora entregado sin reservas, de modo que los solos pasaron a ser parte habitual en las actuaciones. Hoy en día, el contrabajo destaca por su adaptación a todos los estilos musicales.

Los mayores avances técnicos y pedagógicos relacionados con el contrabajo se han desarrollado en los últimos cincuenta años. Francia, Alemania, Rumania, Italia, Estados Unidos y la República Checa se han convertido en importantes centros de interpretación y de orientación pedagogía del contrabajo.

Morfología

Para una mayor comprensión del proyecto y posterior análisis musical de la obra mixta para contrabajo es importante conocer las partes que conforman el contrabajo.



- ❖ Caja de resonancia: cuerpo principal, donde ingresan las frecuencias generadas por la vibración de las cuerdas.
- ❖ La tapa o cara contiene: las “efes” por las que sale el sonido; el puente, en sentido perpendicular, sobre el que asientan las cuerdas y que transmite la vibración de estas sobre la tapa; y el cordal o tira cuerdas, (generalmente de ébano o palo de rosa), que sujeta el extremo inferior de las cuerdas y está amarrado al dispositivo que abraza el puntal (para apoyar el contrabajo en el suelo).
- ❖ El puente está fabricado con madera de haya o arce, una madera blanda muy propicia para transmitir las vibraciones. Se sujeta a la tapa anterior por la presión que ejercen las cuerdas sobre él. Ésta sólo se sujeta por la presión que generan las cuerdas. Su función es distribuir las cuerdas correctamente de acuerdo a su separación una con otra, regular su altura con respecto al diapasón o tastiera y medir la longitud de las cuerdas.
- ❖ En el interior de la caja de resonancia encontramos el alma – en sentido perpendicular a las tapas – que transmite las vibraciones desde la tapa anterior a la posterior. También encontramos la barra armónica, que sirve para transmitir las vibraciones a lo largo de la tapa

posterior. Estas vibraciones se amplifican en la caja de resonancia para salir finalmente por las "efes".

- ❖ De la parte superior de la caja de resonancia sale el mango, sobre el que asienta, en parte, la tastiera o batidor, construido con madera de ébano o palisandro, que le da el característico color negro.
- ❖ En el extremo superior del mango se encuentra la voluta, en forma de caracol, y sobre la que se asientan las clavijas, que en el caso del contrabajo y a diferencia del resto de instrumentos de la familia, son metálicas y cuentan con un dispositivo mecánico de engranaje. El clavijero sirve para sujetar las cuerdas en su extremo superior y regula la tensión de las mismas (afinación).
- ❖ El contrabajo tiene por lo general cuatro cuerdas, pero incluso puede tener tres en versiones de contrabajos más solitas o cinco para los que requieren de un registro más grave. Usualmente son cuerdas de nylon, recubiertas de acero. Sujetas en el clavijero en la parte superior, y por el cordal en la inferior.

El arco

"Vara, normalmente de madera, con pelo de caballo tenso entre sus extremos, que se usa para aplicar fricción a las cuerdas de un instrumento, lo que causa que vibren. El pelo debe estar tenso y debe aplicársele brea u otro compuesto similar⁵⁸ para provocar fricción contra la cuerda. El desarrollo del arco comenzó en Asia central aproximadamente en el 800 d. C., primero como un simple palo de fricción o tallo seco. Los arcos simples se tensan por la curvatura natural de la vara, como el arco de un arquero, que puede acentuarse con los dedos de la mano que sostiene el arco, actuando éstos sobre la vara y el pelo.

En algunas regiones de Asia y Europa, los primeros arcos consistían en una vara recta con el pelo atado holgadamente y el ejecutante podía tensarlo con los dedos de la mano del arco mientras tocaba.

En la Europa renacentista, la vara se volvió más recta y se insertó una *nuez de madera entre ésta y el pelo para elevarlo al nivel del *talón. La nuez "movible" se fijaba en una ranura en la vara, pero durante el siglo XVII se incrementó la tensión tirando la nuez hacia atrás con un tornillo.

⁵⁸ Comúnmente se ocupa *colofonia* mejor conocida por "pecastilla" (resina de árbol).

Un violín o una viola barroca típica usaban una vara finamente afilada hecha de madera de *snakewood*⁵⁹, casi recta o ligeramente curvada hacia fuera.

A finales del siglo XVIII, fabricantes como François Tourte en París y John Dodd en Londres desarrollaron el arco moderno de violín, que hoy se conoce con el nombre de Tourte, cuya punta es más fuerte y mantiene el pelo, llamado también "cerdas"⁶⁰, más lejos de la madera y con una curvatura interna que proporciona mayor resistencia. Los arcos modernos están fabricados de madera de pernambuco⁶¹, pero en vista de que ésta se ha vuelto cada vez más cara y difícil de obtener, algunos fabricantes están experimentando con fibra de carbón y otros materiales sintéticos. Se fabrican también arcos más baratos hechos de fibra de vidrio y cerdas de *nylon* que son populares, pero aún nada es comparable al pelo de caballo y al pernambuco.

Al sostener el arco con la palma de la mano hacia abajo, como se hace siempre que el instrumento se sujeta horizontalmente (como en el caso del violín), la arcada hacia abajo (cuando el arco se pasa por las cuerdas) es la más potente; pero la arcada hacia arriba es más poderosa cuando el arco se sujeta con la palma hacia arriba, como en varios tipos de violines que se sostienen verticalmente, entre éstos las *gambas* (con la notable excepción del violonchelo y, a veces, del con- trabajo)."⁶²

Partes del Arco

Para una mejor comprensión de las técnicas de ejecución descritas más adelante es relevante conocer las partes del arco ya que la técnica del arco evolucionó considerablemente incluso utilizando lugares no habituales.



⁵⁹ Madera sudamericana con un dibujo natural similar a la piel de una serpiente.

⁶⁰ O "crin" que es pelo de caballo,

⁶¹ Madera brasileña también conocida como "palo brasil"

⁶² Lathan, Alison. "Diccionario Enciclopédico de la Música". 2008.

El arco, por siglos, fue el gran generador del sonido del contrabajo debido a su amplio rango dinámico, tímbrico y expresivo, haciendo al instrumento *cantabile*.

Tipos de arco

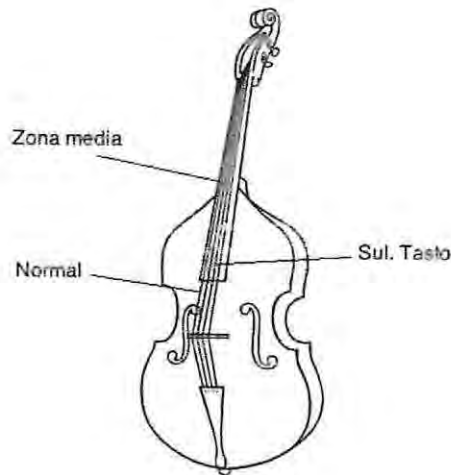
Los arcos estilo alemán y francés son los generalmente aceptado entre los contrabajistas. Básicamente se diferencian en el talón ya que el arco francés es más chico (similar al del violín) que el alemán. Debido a esto la técnica para el uso del arco francés y del arco alemán también son diferentes, principalmente por la posición. El arco francés se toma con la palma hacia abajo y el alemán con la palma hacia arriba. Debido a esto, cada uno ofrece distintos obstáculos, por ejemplo, el arco francés es más fácil de tomar pero en el manejo de dinámicas, articulación y soltura requiere de mucho más estudio que el arco alemán. Este último es más difícil de tomar pero de mayor amabilidad en el desarrollo de los movimientos básicos. Sin embargo, los conceptos fundamentales para la producción del sonido deben ser los mismos.

Técnicas de ejecución Convencionales y No Convencionales

Por ejecución convencional se entiende al uso de técnicas derivadas de la escuela clásica, como el arco y el pizzicato y por No Convencionales a técnicas contemporáneas enmarcadas en lo que hoy se conoce como "Técnicas Extendidas" donde, a través de las técnicas clásicas, se buscan nuevas posiciones en el instrumento a fin de encontrar nuevas sonoridades, así como el abandono de las técnicas clásicas utilizando otros medios de interpretación percutiendo el contrabajo o ejecutándolo con un sin fin de elementos. Esta técnica será explicada más adelante.

Técnica Clásica

Antes de entregar una lista de las técnicas clásicas más relevantes, es importante establecer algunos puntos de referencia sobre el contrabajo para poder situar a cada una de ellas:



- ❖ *Arco o coll' arco* (con arco): Técnica de frotar las cuerdas usando el arco, específicamente con las cerdas o crin. Se toca en la posición *Normal* para sonidos fuertes (*mezzo forte - fortississimo*) y *Sul. Tasto* para sonidos suaves (*mezzo piano - pianississimo*). La cantidad de crin que se utiliza es fundamental para alcanzar una dinámica específica. Si se quiere tocar suave es importante ladear el arco para tocar con poco crin, por ende, si se quiere un sonido fuerte se debe colocar el crin de forma paralela a la cuerda, tocando con todo el crin para que haya más roce.

- ❖ *Pizzicato*: En italiano, “pellizcado”. Abrev: *Pizz.* Es la técnica con la cual hacemos vibrar la cuerda pellizcándolas o punteándolas con la yema de los dedos. La escuela clásica tiene variantes que van desde pellizcar la cuerda con los dedos pulgar e índice en la *Zona Media*, sobre la tastiera (lugar de menor tensión de las cuerdas; de un sonido con mucho cuerpo y suavidad) a tocar sólo con el pulgar⁶³ técnica llamada “thump”.

Estas técnicas no están limitadas a un estilo en particular, ya que el uso del arco y pizzicato lo podemos encontrar en estilos populares como el tango, jazz, rock & roll, entre otros. Para estos estilos se puede ocupar la misma técnica clásica o variantes que pueden hacer que el sonido sea más potente como hacer *pizzicato* con los dedos índice y/o medio bien estirados y ladeados, en la posición *Sul. Tasto* muy propio del jazz. También se puede tocar, en la misma posición, tocando con los dedos en punta (similar a un bajo eléctrico).

⁶³ Escuela inglesa de viola.

Técnicas extendidas

Por sonidos no convencionales se entiende por la ejecución en lugares no habituales. Esta forma de ejecución se conoce como "Técnicas Extendidas".

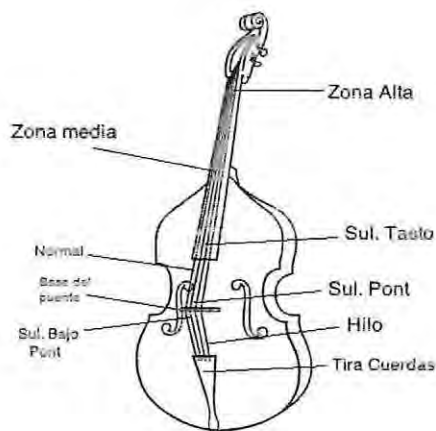
Esta técnica surge en el siglo XX, a través de la búsqueda de intérpretes y compositores, de mayores posibilidades tímbricas de un instrumento. En el contrabajo, fue fundamental el trabajo de intérpretes como Fernando Grillo y Bertram Turetzky, quienes inspiraron a compositores y alumnos a profundizar en las diversas posibilidades tímbricas del instrumento.

De esta forma, las técnicas extendidas generan una relectura del instrumento, utilizando la totalidad del cuerpo como un objeto sonoro. Para ello las técnicas, tanto de arco, pizz., posturas (corporales como técnicas) tendrán una respuesta a cada una de las nuevas técnicas, que variará según la parte del instrumento que se haga sonar.

Con las posibilidades que encontramos en estas nuevas técnicas se llega a nuevas reflexiones instrumentales. Pensar el contrabajo como un tambor, un oboe, un sitar, una guitarra, etc., debido a la variedad de timbres o, como un instrumento polifónico, no tanto de melodías superpuestas (como encontramos en algunos pasajes tradicionales) sino como una polifonía de timbres, pudiendo llegar a sonoridades anteriormente nunca escuchadas.

Esta es una gran posibilidad que los instrumentos acústicos ofrecen debido a que gran parte de su estructura resuena por sí misma, por consecuencia del material de construcción (madera), por la diferencia de tensión que existe en distintos lugares de una cuerda y por ser parte de un todo en completa vibración.

El diagrama siguiente nos muestra los lugares más comunes donde podemos aplicar las técnicas extendidas:



Descripción de las técnicas extendidas más usadas:

Con Arco:

- ❖ Legno Batutto: Golpe con la vara del arco sobre un punto de la cuerda. Se genera aquí dos alturas o notas, la nota pisada por la mano izquierda y la articulada por el golpe de la vara del arco.
- ❖ Arco Circular: Se ejecuta con arco normal o legno, es un movimiento circular desde tasto a pont. Se puede realizar en círculos pequeños o amplios.
- ❖ Vibrato de Arco: Este es un efecto que también encontramos en la técnica clásica pero que aquí podemos variar en mayor detalle. Se ejecuta una pequeña presión en la misma dirección del arco provocando pequeñas cesuras en su continuidad. Se puede ejecutar en diferentes velocidades, ritmos y puntos de contacto con la cuerda.
- ❖ Flautando: Arco normal pero con la mínima presión posible. La nota fundamental se ve intervenida por los diversos armónicos que aparecen por el poco contacto con la cuerda. El tono cambia según el punto de contacto con la cuerda.
- ❖ Spectral Phase: Arco flautando, pero con un trémolo lento en la mitad superior del arco. Su efecto es la impresión de un ataque continuo que aparece tras los armónicos que van sonando.
- ❖ Arco Vertical: Movimientos verticales de arco, funciona de pont. a tasto y viceversa. Es un sonido rasgado y sin altura determinada, entre más presión más ruidoso.
- ❖ Acento de ring: Este acento es muy específico. Es un golpe de talón del arco contra la cuerda. La cualidad es que permite ir de una nota frotada normalmente a un contrastado golpe de madera. No cambia la altura.
- ❖ Sobre la cejilla. Se frota el arco por el resto de cuerda que excede sobre la ceja de la tastiera. Tiene un sonido muy agudo y con dinámica limitada. Se puede pasar sobre tres cuerdas generando un complejo sonido.
- ❖ Arco bajo el puente: Este puede ser el resto de cuerda que queda bajo el puente, desde el hilo hasta llegar al tira cuerdas. Ambos funcionan diferente. Se puede ejecutar tanto con arco como con pizz.
- ❖ Tiracuerdas: Arco frotado en el tiracuerdas del contrabajo. Tiene un profundo sonido ya que hace vibrar todo el instrumento, la variabilidad

dependerá del material del tiracuerdas ya que los hay de varios tipos de madera, acrílico y metal.

- ❖ Tiracuerdas Percutivo: Se utiliza en su totalidad, ocupando los variados tonos que encontramos en él, tanto con batutto como con pizz, trémolo de mano, etc.
- ❖ Cable del Tiracuerdas: Es el cable que va desde el puntal hacia el tiracuerdas. Funciona muy bien con arco. Resulta un sonido agudo y dependerá del material del cable.
- ❖ Arco sobre el cuerpo: Frotar el arco con mucha presión. A medida que el cuerpo adhiera la pecastilla proporcionada por el arco, comenzará a aparecer un sonido muy agudo que variará según la posición en la cuál se frote, por ejemplo, en los costados del contrabajo o la base (o pata) del puente.

Todas estas técnicas varían según la presión velocidad y punto de contacto del arco (tastiera, normal o pont). También es necesario mencionar que cada instrumento responde de forma diversa con algunas técnicas, lo cual lleva a diferentes resultados sonoros con alguna de ellas.

Con Pizzicato:

- ❖ Arpegiado: Como en la guitarra se puede arpeggiar varias notas generando acordes, melodías con acompañamiento, etc.
- ❖ Rasgueo: También como la guitarra. Consiste en tocar varias notas a la vez. Este puede ser de la cuerda más grave a la aguda o viceversa.
- ❖ Slap: El slap más tradicional que se conoce es el Pizz. Bartók. Muy similar a un latigazo ya que la cuerda debe golpear toda la trastiera con fuerza. También existe el slap derivado del bajo eléctrico que es el rebote de la cuerda con el trasto, técnica que se puede aplicar al contrabajo y, por último, el slap rockabilly que busca combinar el pizz. Bartok con golpes directos a la tastiera.
- ❖ Trémolo: Pizz. rápido con alternancia de dedos sobre la cuerda. Permite varias velocidades y dinámicas.

Mano Izquierda:

- ❖ Glisando de Armónicos Naturales: Deslizamiento de un dedo de la mano izquierda sobre la cuerda. Es posible con distintos golpes de

arco (tasto, normal, pont, trémolo, etc.), las variaciones dinámicas son complejas.

- ❖ Sewell Efectos. Este se produce por el deslizamiento de un armónico artificial sobre la cuerda. Suenan nuevos ataques al pasar por los nodos. La cantidad de repeticiones aparece según el intervalo que se mantenga en la mano Ej. V, IV ó III. Funciona ascendente como descendentemente.
- ❖ Bitonos: Tras la pulsación de una nota, la cuerda queda dividida en dos (hacia el puente y hacia la cejuela). Los bitonos consisten en utilizar ambas partes de la cuerda. Lo más utilizado es pulsar la cuerda con capotasto, así con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda se puede activar la parte inferior de la cuerda, liberando la mano derecha para la parte que va hacia la ceja esta puede ser activada tanto con pizz o arco. El resultado son dos notas diferentes y esta varía según se mueva la nota pulsada.
- ❖ Taping: Se trata de pisar una cuerda sobre una nota específica con los dedos de mano izquierda o derecha.
- ❖ Slap Hammer: Luego de tocar una nota con pizz o arco, la mano izquierda genera un taping de forma ligada, pisando una nota cercada.
- ❖ Sitar efecto: Esta técnica funciona en la cuerda I y IV, debido a que la cuerda se empuja al borde de la tastiera, generando así una intervención de la nota que oscila entre la madera y el aire. No permite gran velocidad ni dinámica.

Otras Técnicas

- ❖ Contrabajo percutido: Se utiliza el instrumento en su totalidad, tapas, delantera y trasera, fajas, tira cuerdas, tastiera, etc. Estas partes pueden ser percutidas con arco, manos (palmas, dedos, uñas), baquetas, etc.
- ❖ Scordaturas: Se puede probar diferentes afinaciones de las cuerdas que permiten nuevas posibilidades interválicas.
- ❖ Incorporación de la voz: Esta se puede pensar de varias formas: cantar, murmurar, reír, hacer efectos unísonos con el instrumento. Todas las opciones vocales se pueden mezclar con las diversas técnicas del instrumento.

La práctica de utilizar este tipo de recursos permite una experiencia musical más allá de los estilos musicales, sino más bien, con el sonido como material principal sin prejuicios ni limitaciones.

A pesar del paso de la historia y el cambiante mundo de la música el contrabajo, así como muy pocos otros instrumentos, a perdurado y se sigue situando en el mundo moderno.

El contrabajo fue, es y seguirá siendo un instrumento en constante desarrollo porque a pesar de sus dimensiones es un instrumento que invita a explorarlo en toda su forma y posibilidades sonoras.

PANORAMA DE LOS MOVIMIENTOS MÁS RELEVANTES DE LA VANGUARDIA DEL SIGLO XX

Introducción

Este capítulo busca hacer un panorama sobre la evolución de la música docta del SXX para poder comprender los estilos que antecedieron a la música electroacústica que es el plan compositivo de la obra de este proyecto.

Vivimos en un tiempo en el que creo que no hay una corriente principal, sino muchas corrientes, o incluso, si se quiere pensar en un río de tiempo, que hemos llegado a un delta, puede que incluso más allá de un delta, a un océano que se extiende hasta el cielo. -John Cage, 1992.⁶⁴

A comienzos del siglo XX el mundo sufrió rápidos cambios y, la sociedad y las artes se expresaron a través de nuevas formas. Los compositores académicos buscaron medios para difundir su música en los conciertos y fue así como se enfrentaron con las tradiciones musicales de siglos anteriores. Establecer nuevas estéticas e ideas nunca ha sido una tarea fácil, ya que la mayoría de las personas están acostumbradas al legado de las generaciones anteriores. Es así como algunos músicos acordes a la tradición emplearon el sistema tonal, otros escribieron música atonal y unos pocos fueron experimentales.

El Futurismo Italiano

El futurismo, un importante movimiento de vanguardia artística originario de Milán, nació en 1909. Buscaba romper con la tradición y el arte del pasado sin asumir los rasgos de alguna cultura previa. Logró crear un arte nuevo, una renovación en los principios y en las técnicas artísticas, que aún tienen consecuencias en la actualidad. Luigi Russolo (1885- 1947) artista y compositor, lideró el movimiento caracterizado por concebir música creada con ruidos abandonando los instrumentos tradicionales, los cuales resultaban obsoletos en comparación con los nuevos instrumentos electrónicos, entre estos, el Intonarumori: una máquina que construyó

⁶⁴ Alex Ross, El Ruido Eterno, pag425

Russolo utilizando cajas y dispositivos electrónicos con el objetivo de emitir ruidos.



Contexto Histórico

Los nuevos desarrollos tecnológicos de la época incluían la electricidad, los aviones, el fonógrafo y el cine mudo. Las personas migraron a las ciudades, los trabajadores se organizaron, formaron sindicatos en búsqueda de mejores condiciones laborales y el hombre atravesó por la primera guerra mundial (1914-1918). Este evento marcaría el curso de diversas vidas, dentro de ellas los artistas y músicos.

En Europa existieron dos tipos de músicos, los compositores vanguardistas y los que conservaban la tradición. Después de la primera guerra mundial la sociedad se halló desilusionada, la crisis mostró cómo la tecnología y el desarrollo industrial no proveían felicidad al hombre, las cifras mostraban cómo alrededor de nueve millones de soldados morían en combate y cómo las economías de muchos países se veían afectadas.

Algunas naciones europeas lograron la independencia, los marxistas radicales crearon la Unión Soviética en 1917 y se establecieron dictaduras en Italia, España y Alemania.

Entre el período de la segunda y la primera guerra mundial, los cambios continuaron y la diversidad de estilos se incrementó dejando de ser fenómenos grupales. Anteriormente, por ejemplo en el clasicismo, muchos compositores adoptaron una práctica común, mientras que en el siglo XX los artistas y músicos llegaron a un estado creativo donde su lenguaje musical fue único y no estuvo condicionado por una práctica común. A pesar de no existir este tipo de práctica en dicho siglo, fue común la utilización de los nuevos formatos, por ejemplo: los fonógrafos, la radio y las películas que

permitieron divulgar un producto de manera masiva, lo que hizo que algunos géneros de música adquirieran un carácter lucrativo masivo.

Vanguardia, Edgar Varèse

Uno de los pioneros en trasgredir las convenciones y métodos de la composición tradicional, fue Edgar Varèse en obras como "Ionización" (1929- 31) e "Integrales" (1924- 25). Varèse consideró el sonido como un componente estructural en su música, debido a esto exploró la masa sonora a través del timbre, el registro y el ritmo. Más adelante, este compositor incursionó en la creación de sonidos electrónicos y la grabación en cinta, una de las obras más representativas de este periodo fue el "Poema Electrónico" (1957- 58), caracterizada por ser una pieza de música electrónica, donde se considera el ruido como un elemento musical, algo que jamás había acontecido. Fue escrita para ser reproducida a través de 425 parlantes, distribuidos en puntos específicos del Pabellón Philips, de tal manera que la obra se escucharía diferente en cada punto del lugar.

Adelantos Tecnológicos

Posteriormente, a partir de la mitad del siglo XX, en la música occidental surgieron nuevas tradiciones como consecuencia de los cambios sociales. Este proceso ocurrió durante los 25 años después de la segunda guerra mundial, debido a los siguientes motivos: el crecimiento económico en Estados Unidos y en Europa occidental, los nuevos medios de comunicación y la necesidad de buscar nuevas posibilidades expresivas. Durante estos 25 años, los avances tecnológicos cambiaron la concepción y percepción de músicos y oyentes, por ejemplo, el desarrollo de la grabación en cinta permitió preservar interpretaciones de grandes orquestas, grupos de cámara y solistas, para ser reproducidas en la cotidianidad, sin la necesidad de ir al teatro. El formato de reproducción estándar fue el LP, inicialmente reproducido a una velocidad de 78 rpm que permitió almacenar tres o cuatro minutos en cada lado del vinilo, posteriormente la velocidad cambió a 45 rpm, permitiendo almacenar por cada lado de un LP de 10 pulgadas, 13 minutos y por cada lado de uno de 12 pulgadas, 23 minutos.

Este último LP (45 rpm) se convirtió en el medio principal para comercializar las canciones populares. Otros medios importantes para difundir la música, fueron los radios portátiles (que funcionaban por medio de

transistores), la televisión y la estereofonía.

John Cage

En el período de la posguerra, se utilizaron nuevos instrumentos, sonidos y escalas. Una de las personas que se interesó en incorporar sonoridades nunca antes utilizados y darle otro enfoque al sonido fue el compositor John Cage (1912-1992), creando un espacio para el desarrollo de la música electrónica y la utilización de instrumentos de otras culturas. Entre 1930 y 1940 Cage escribió varios trabajos para percusión y ensamble que ya incluían sonoridades no convencionales como latas metálicas y sonidos producidos por medios eléctricos.

Música Concreta

Anteriormente se mencionó que los avances tecnológicos en el campo de la grabación permitieron nuevas experimentaciones a los compositores e intérpretes y uno de los resultados fue la música Concreta, la cual utilizó cintas de grabaciones del mundo real que se manipularon para dar lugar a un nuevo tipo de montaje de sonidos llamado collages. Las grabadoras de cinta que recientemente se empezaron a desarrollar, hicieron posible amplificar, transformar, preservar y arreglar sonidos.

El término Música Concreta (en francés, *musique concrète*) se concibe como una nueva forma de crear y hacer música, y de permitir nuevos signos y lenguaje para la expresión musical. Si bien es cierto, este estilo comenzó netamente como un proyecto experimental sin mayores ambiciones (París, 1948, en los estudios de Radio Télévision Française), por el compositor Pierre Schaeffer, se transformó en un estilo musical que hizo reflexionar la realidad musical de su época a través de los límites reales de la música en base de la verdadera independencia con el pasado clásico.

Tradicionalmente, la música clásica comienza como una abstracción, una notación musical sobre un papel u otro medio, que luego se hace música audible. La música concreta se desapega de esta herencia clásica formal, con respecto a su instrumentación y fundamentos teóricos, para captar en el mundo natural y cotidiano la fuente de sonido que se utilizará como materia prima para composición. Estos sonidos tomados del entorno son los denominados "sonidos concretos" los cuales se organizan, extienden, modifican y alteran según sea el propósito del compositor.

Pierre Schaeffer expresa la implicancia que tiene su propuesta compositiva para la música al decir que:

“A todas luces, es evidente que la música concreta se presenta como una “nueva manera de hacer” que se dirige a un “nuevo tipo de objeto””⁶⁵

En esta “nueva manera de hacer”, la música concreta busca apartarse de los márgenes sonoros que ofrecen los ya conocidos y, bastante explorados, instrumentos musicales tradicionales que, aunque muchos se esfuerzan en seguir utilizándolos en busca de una creación genuina y novedosa, la música concreta postula que la verdadera originalidad y libertad parte por buscar fuentes originales del sonido.

Existe de esta forma, una nueva visión de lo que se comprende como ‘sonido musical’ incorporando a esta visión al “ruido” como elemento protagonista y fundamental en la composición. Por primera vez existe una revalorización del ‘ruido’ con la finalidad de hacerlo partícipe como un elemento musical.

Por otra parte, la música concreta, en paralelo a su desarrollo en conjunto con los avances tecnológicos se abre espacio, además, como una propuesta de solución a los problemas que se planteaba la música contemporánea por entonces. Aparece en medio de un escenario ya constituido por los dos grandes compositores de la época, Igor Strawinsky y Arnold Schönberg.

Con respecto a esto Pierre Schaeffer nos comenta lo siguiente:

Schaeffer (1959):

La música concreta aflora entre dos polos y está a punto de hacerlos vacilar un poco. No puede decirse que carezca de conexiones con estos mundos antagónicos que perteneces a Strawinsky y Schönberg. Sin embargo, lejos de conciliarlos, está a punto de oponerlos aún más, poniendo en evidencia aquello que han aportado de nuevo y aquello que aún los encadena al pasado.⁶⁶

Schaeffer considera que ambos mundos son la antesala perfecta para la Música Concreta, aún así discrepa con ellos diciendo que:

⁶⁵ Pierre Schaeffer. 1959. *Qué es la música concreta (A la recherche d'une musique concrète)* Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. Argentina) pp.8

⁶⁶ *Ibid.* p.8.

Schaeffer (1959):

Mientras conservemos los instrumentos corrientes y el simbolismo usual, la evolución material y formal de la música estará, pues, indefectiblemente limitada a combinaciones de instrumentos y a combinaciones de sonidos. La tendencia de los adictos a Strawinsky será insistir en hallazgos materiales (y, sin duda, en el interior de la orquesta corriente existe un gran número que puede ser aprovechado), en tanto que la de los partidarios de Schönberg, que nada tiene que ver con la experiencia musical conformista, consistiría en desarrollar esquemas cada vez más abstractos en los cuales las combinaciones de sonidos mediante nuevas relaciones serán lo que importe en primer lugar.⁶⁷

Con esto Schaeffer explica que no sólo tenemos que salir del formalismo clásico de los instrumentos que componen la orquesta o buscar sólo dentro de las doce notas que componen nuestro material sonoro, sino que debemos explorar más allá con el fin de conseguir una verdadera búsqueda.

A pesar de sus ideas de verdadera originalidad, Schaeffer sabe que una música completamente nueva no podría cumplir con una de sus tareas, que es llegar al oyente con un mensaje completamente unificado entre el sujeto y el objeto, y que es necesario desapegarse gradualmente sin olvidar los códigos a los cuales estamos acostumbrados.

Sistematización en la composición de la música concreta

En el inicio de este período los tocadiscos estaban en auge, y la única técnica de manipulación sonora existente consistía en fabricar surcos cerrados para crear ostinatos (loop) o invertir el giro del motor. Estas obras que hacían uso de la manipulación sonora se podían comparar con los collages de la pintura, ya que tomaban grabaciones de diferentes sonidos del mundo concreto, y los reorganizaban en un solo conjunto.

Schaeffer trabajó con grabaciones de sonidos, las cuales manipulaba mediante filtros, reverberaciones, delay y eco, entre otras técnicas, para unir los fragmentos de distintas fuentes y crear lo que se denominó como collage sonoro. Esta sumatoria de grabación, mezcla y manipulación sonora

⁶⁷ Ibid p.12

de distintos orígenes, se registraba en una cinta magnetofónica, para ser reproducida en las presentaciones al público.

Un nuevo mundo de posibilidades se abrió, cuando la música dejó de ser interpretada por músicos y la “interpretó” una máquina mediante la reproducción, ya que las obras no estaban sujetas a cambios causados por la subjetividad del intérprete humano. Como ejemplo se encuentra la *Sinfonía para un hombre solo* de Pierre Henry y Schaffer, donde se puede apreciar cómo la reproducción de una grabación es la misma en cada nuevo escenario.

El líder de la música concreta Pierre Schaffer, quien a la edad de 32 años convenció a los encargados de la RTF para iniciar un proyecto de investigación acústica, ocupándolo a él como director. En estos estudios tuvo a su disposición fonógrafos, tornamesas, grabadoras de disco, mezcladores y una gran librería de sonidos registrados por el mismo estudio.

Durante meses Schaeffer experimentó con la tecnología disponible y descubrió que podía reiterar un fragmento de sonido dando la sensación de repetición indefinida, eso se conocería más adelante como loop, en estas búsquedas quiso aislar completamente los sonidos que eran producidos “naturalmente”. Esta intención lo llevó a adoptar más adelante el término de *Musique Concrète*, que se refiere a los sonidos tomados del mundo real, reproducidos en un nuevo espacio musical.

Reordenamiento y manipulación del sonido

Schaeffer estudió el comportamiento de los instrumentos, con especial atención los de la familia de la percusión y descubrió propiedades del sonido como el ataque, el sostenimiento (sustain) y el decaimiento (decay). Conociendo esto, en abril de 1948 grabó unas campanas controlando el volumen de tal manera que no quedó registrado el ataque.

Dentro de sus primeros trabajos se encuentra *Estudio para locomotoras*, el cual fue un montaje de sonidos grabados en la estación del tren de París, donde se incluyeron locomotoras, trenes acelerando y trenes cruzando por los rieles de la carrilera. A pesar de que esta pieza fue considerada una experimentación y no una obra formal, su importancia radicó en que la composición se realizó mediante un proceso tecnológico y el uso de material concreto, además el estudio se podía reproducir varias veces sin la necesidad de intérpretes.

Posteriormente mediante la reproducción de discos a diferentes velocidades, Schaeffer descubrió que no sólo la altura y la duración eran afectadas, también la amplitud y las envolventes de los sonidos. Como resultado compuso los siguientes Estudios en el verano de 1948: *Etude pour piano et orchestre* y *Etude au piano I and Etude au piano II*.

En las anteriores creaciones el compositor analizó la naturaleza de los sonidos, y debido a ello desarrolló la idea de objeto sonoro. En su siguiente composición, titulada *Sinfonía para un hombre solo* (compuesta en colaboración con Henry), dividió sus objetos sonoros en:

- Sonidos humanos (silbidos, respiraciones, estornudos, fragmentos hablados).
- Sonidos no humanos (piano preparado, instrumentos orquestales, golpes de puertas).

Esta obra estaba dividida en nueve movimientos, y es fácil apreciar cómo la idea del compositor fue utilizar con mayor frecuencia los objetos sonoros de sonidos humanos, según la clasificación anteriormente mencionada. Su estreno al público ocurrió en París en el año de 1950, y se empleó un sistema de parlantes, varias tornamesas y mesas de mezcla.

En ese mismo año (1950) la grabadora de cinta potenció el desarrollo de las técnicas de manipulación sonora, ya que permitió: superponer sonidos, reproducir sucesivamente las grabaciones idénticas (para crear un canon), la manipulación de las dinámicas, la creación de patrones rítmicos traduciendo duraciones en longitudes de cinta, la edición de fragmentos de cinta pegados en un nuevo orden, los cambios de velocidad de reproducción, las reproducciones invertidas, los ostinatos (loop) y la distribución de los sonidos en diferentes parlantes.

En ese mismo año con estas nuevas técnicas Pierre Henry compuso su *Concertó des ambiguités* y *música incidental para una pieza de teatro*.

Un año más tarde en 1951 la música concreta se presentó en el festival de Darmstadt, donde personalidades como Boulez, Barranqué, Messiaen y el musicólogo Abraham Moles se interesaron profundamente en estas nuevas posibilidades musicales a su disposición.

En el siguiente año la música electrónica se afianzó en Alemania debido a

las experimentaciones realizadas por Stockhausen en los estudios de Schaeffer. Estas dos músicas (concreta y electrónica -pronto a llamarse simplemente Música Electroacústica) compartieron un interés por el sonido como evento fundamental en la composición, con la diferencia que en la primera se utilizaron sonidos y ruidos existentes, en cambio en la electrónica los objetos sonoros, se crearon a partir de generadores.

Reivindicación del ruido

Este interés por el sonido, fue heredado por el ya mencionado futurismo italiano, liderado por Luigi Russolo. Como ya sabemos, en la música de Russolo se implementaron diversas fuentes productoras de ruidos, lo que en 1940 condujo a la necesidad de ampliar la organización rítmica y tímbrica de los ruidos para destilar al máximo las nuevas sonoridades. Es entonces cuando la búsqueda se dirige a encontrar materiales sonoros no habituales, expandiendo aún más las posibilidades. Sí el futurismo expandió el espectro tímbrico de manera contundente, la música concreta hizo posible la transformación al interior de un sonido, cambiando su timbre, tesitura, dinámica, altura o forma.

Basado en diversas experimentaciones realizadas a lo largo de su carrera artística, Schaeffer clasificó los sonidos en diferentes categorías:

1. Elementos vivos.
2. Ruidos.
3. Instrumentos preparados.
4. Instrumentos convencionales.

Reconociendo su desempeño científico, en 1951 la RTF suministró a Schaeffer un nuevo estudio, donde contó con equipos de última tecnología, como una grabadora con la capacidad de registrar cinco pistas simultáneamente, un dispositivo conocido como *morphophone* capaz de reproducir 12 pistas al tiempo (este permitió lograr efectos de eco en cinta y efectos de reverberación en cinta) y el *phonogenes* diseñado para reproducir loops a distintas velocidades. Por otra parte, en esta época el sonido estereofónico estaba desarrollándose, y el visionario Schaeffer reproducía cinco pistas de manera simultánea en cinco parlantes independientes.

Música Electrónica

Otra corriente que utilizó la tecnología para la exploración sonora fue la música electrónica. Sus inicios se deben a trabajos realizados por Bruno Maderna y Karlheinz Stockhausen en el estudio de la Radio de Alemania Occidental en Colonia (NWDR), el cual, estaba bajo la dirección del compositor y productor de radio, Herbert Eimert. En este estudio se trabajó a partir de la precisión y control en la creación de los sonidos, por medio de osciladores y generadores de ondas.

Diversos estudios electrónicos se posicionaron simultáneamente en Europa junto con el de Colonia, entre estos: el estudio de la Radio Italiana en Milán (RAI), el estudio de la Radio Japonesa Horo Kyokai (NHK) fundado en Tokyo por Toshiro Mayazumi y el estudio de la Universidad de Columbia en New York, dirigido por Otto Luening, Vladimir Ussachevsk y Milton Babbitt, uno de los primeros estudios en América diseñados para la concepción de la música electrónica.

Más tarde, algunos compositores de esta corriente, emplearon el *Theremin* inventado por Léon Theremin en 1920, y las ondas *Martenot*, inventadas por Maurice Martenot en 1928. Ambos instrumentos eran monofónicos y emitían un sonido con propiedades similares a las de la voz humana, con la capacidad de hacer *glissandos* y alcanzar un amplio rango dinámico. Un ejemplo claro donde se utilizaron las Ondas Martenot fue la sinfonía *Turangalila* de Olivier Messiaen en 1948.

Sintetizadores.

Otros instrumentos que empezaron a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XX, fueron los sintetizadores, los cuales se conformaban por diversos módulos (osciladores, filtros, envolventes y amplificadores) que en conjunto interactuaban para producir un sonido. Pero aunque existieron instrumentos electrónicos desde principios del siglo XX, solo hasta mediados de los años 60, los módulos básicos que hoy forman parte de un sintetizador, existían por separado y no estaban bajo un método de control común, es decir, estos módulos se operaban individualmente para producir un sonido, que luego sería grabado en cinta. El RCA Mark II diseñado por Herbert Belar, desarrollado en el centro de música electrónica de Columbia- Princeton en 1950, fue el primer sintetizador programable, porque podía controlar a través

de interruptores y perillas, los armónicos, las formas de onda y la resonancia.

Debido a la construcción por parte de Robert Moog y Donald Buchla, de sintetizadores más pequeños y fáciles de manejar, se hizo posible su comercialización, fue entonces cuando los estudios y compositores los incorporaron. Bandas como los Beatles y varias agrupaciones de pop, utilizaron estos nuevos instrumentos influenciando tanto la música pop como la académica. Fruto de esto fue la obra *Silver Apples of the Moon* considerada la primera pieza electrónica vendida a una compañía discográfica, compuesta por Morton Subotnick en 1967, quien utilizó un sintetizador modular, diseñado por Donald Buchla.

Tecnología digital

En las décadas posteriores a 1970, la música evolucionó debido al desarrollo de la tecnología digital. Dentro de estos avances digitales que impactaron al público y al músico de manera contundente, se encontraron la síntesis, la grabación y la reproducción. Estos nuevos procesos permitieron crear composiciones a partir de fragmentos sonoros ya existentes, que mediante la edición digital fue posible unirlos. Debido a la facilidad de obtener sonidos reales sin la necesidad de emitirlos directamente de la fuente, el sampler adquirió un gran protagonismo en la escena. Charles Dodge, alumno de Darius Milhaud y Gunther Schuller, fueron algunos de los compositores pioneros en utilizar los computadores para componer música electrónica. Sus obras se caracterizaron por la interacción de instrumentos acústicos y medios electrónicos, como por ejemplo en *Any Resemblance is Purely Coincidental*, para piano y cinta.

Minimalismo

Uno de los estilos más influyentes de finales del siglo XX fue el minimalismo, donde los materiales de composición se redujeron al mínimo y los procedimientos se simplificaron; materiales y formas dispuestas en un estado estructural, presentaron música fácilmente entendible para el público. En sus inicios este fue un estilo de vanguardia en Estados Unidos y posteriormente se convirtió en un lenguaje popular.

Músicos y compositores como Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass y La Monte Young, nacidos a mediados de los años treinta, se opusieron al

serialismo europeo de la época, y cada uno buscó en diferentes fuentes de la siguiente manera: Terry Riley se remitió a los compositores vanguardistas europeos y al jazz, Glass tomó las músicas hindúes de la mano de Ravi Shankar y las aplicó a su propia partitura, La Monte Young extrajo influencias del teatro japonés y Steve Reich adoptó ritmos de Ghana, Costa de Marfil y Bali.

En esta realidad de cambios drásticos, la tecnología hizo posible que la música de otras épocas y del mundo entero estuviese disponible para el oyente, permitiéndole disfrutar diferentes estilos y géneros, donde además de escuchar a los grandes compositores también reconoció las nuevas expresiones artísticas populares.

Música Electroacústica

El mundo de la Música Electroacústica ofrece una amplitud de posibilidades. Con el desarrollo de las otras artes, no es osado decir que este género musical consta de tantos sub-géneros como de compositores que realizan esta práctica. Al igual que en la plástica, las fronteras en la electroacústica están dadas por el creador. Es el propio compositor, el interprete o, ambos quienes establecen los conceptos. Sin embargo y con fines de claridad, la Música Electroacústica se define muy genéricamente como cualquier música que es realizada, cambiada, procesada o reproducida con medios electrónicos (análogos o digitales).

Ya que esta definición abarca un campo ampliamente extenso, existen otras definiciones enmarcadas dentro de este contexto que son más puntuales y que dependen del tipo de manipulación de la fuente sonora y de su interpretación o reproducción:

1. El término "música electroacústica" designa todo tipo de música en la cual la electricidad tiene un rol que va más allá de la amplificación y la producción de esta música.
2. Todo lo que utiliza la conversión de una señal acústica en una señal eléctrica y viceversa.⁶⁸

De esta forma se pueden hacer varias divisiones o ramas que comienzan con la música concreta, música electrónica y música electrónica en vivo.

⁶⁸ Licata, Thomas (ed.). 2002. *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*. Contributions to the Study of Music and Dance, 0193-9041; no. 63. Westport, Conn.: Greenwood Press.



Obra Mixta

La obra mixta u obra de técnica mixta, representa, para este proyecto, el plan o estrategia compositiva que guiará la línea de creación. Ésta técnica se ha escogido dentro de un amplio número de posibilidades técnicas y estilísticas, debido a que su procedimiento y efecto nos permitirá obtener una visión más clara y objetiva de la época histórica que queremos representar.

La técnica u obra mixta se entiende por componer una obra musical combinando instrumentos de origen acústico con sonidos de procedimiento electrónico.

Cito a Simón Emmerson, músico y académico en música electroacústica (Inglaterra) y a Federico Schumacher, músico y académico (Chile) para comprender de mejor manera esta técnica.

Emmerson y Smalley (2001):

Como técnica mixta se entiende la combinación de instrumentos acústicos, entre los que se incluye el empleo de la voz, con procedimientos electrónicos. Este tipo de técnica puede ofrecerse en una doble vía, por un lado la combinación de instrumentos acústicos con una parte pregrabada y, por otro, la manipulación en tiempo real de la interpretación del instrumentista en vivo (se puede dar también una mezcla de ambas posibilidades). Ambos procedimientos se engloban en el contexto de la música electrónica en vivo, que

pertenece a su vez a la categoría de música electroacústica, entendida ésta como música en la que la tecnología electrónica es usada para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros, y en la que los altavoces son el principal medio de transmisión.⁶⁹

Schumacher (2006):

“Música mixta es aquella donde interaccionan instrumentos y sonidos de síntesis electrónica o transformados por medios electrónicos; los que pueden estar almacenados en un soporte (cinta, disco compacto, etc.) o generados en tiempo real por un computador”.⁷⁰

La técnica mixta se engloba en el contexto de la música electrónica en vivo, que a su vez pertenece a la categoría de música electroacústica, entendida ésta como música en la que la tecnología electrónica es usada para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros, y en la que los altavoces son el principal medio de transmisión⁷¹. En el ámbito de habla alemana la música electrónica en vivo se considera como una extensión de la música realizada exclusivamente para altavoces.

Extensión en un doble sentido: en primer lugar, el material sonoro generado electrónicamente no se sintetiza en un estudio, sino en tiempo real sobre el escenario; en segundo lugar, el sonido de los instrumentos acústicos o de la voz humana se transforma electrónicamente también en tiempo real.

Sin embargo, en Norteamérica se utiliza este concepto de una manera más amplia: se entiende también como Live Electronic Music el hecho de reproducir, de manera simultánea a la actuación de uno o más músicos, una cinta magnetofónica producida con anterioridad⁷².

La técnica mixta, consistente en la combinación de instrumentistas o vocalistas en vivo con una parte pregrabada, se ofrece como una de las posibilidades de la Música Electrónica en Vivo, que según la clasificación

⁶⁹ Emmerson, Simon y Smalley, Denis. 2001. “*Electro-acoustic music*” en Stanley Sadie (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2o ed. Vol. 6. P.59

⁷⁰ Schumacher, Federico. 2006. *50 Años de Música Electroacústica en Chile*. Revista Musical Chilena. N° 208, Chile.

⁷¹ Emmerson y Smalley, op. cit. p.59

⁷² Martin Supper, *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas*, Madrid: Alianza Editorial, 2004; p. 18.

realizada en el libro *Música electrónica y música con ordenador*⁷³ de Martin Supper englobaría los siguientes procedimientos:

- Ejecución instrumental con reproducción de material sonoro producido con anterioridad.
- Ejecución instrumental con procesado electrónico de sonido.
- Utilización de sintetizadores en situación de concierto.
- Conjuntos instrumentales de música electrónica en vivo.
- Sistemas interactivos asistidos por ordenador.

Tanto la obra analizada en este trabajo ("aeruAurea" - Víctor Vallés Fornet) como la composición de una obra mixta para contrabajo ("Sentido y Razón" - Esteban Fonseca) pertenecen a ese primer punto de la clasificación propuesta por Martin Supper; ejecución instrumental con reproducción de material sonoro producido con anterioridad. Sin embargo en algunas ocasiones ésta también se combina con procedimientos en los que el sonido instrumental es procesado electrónicamente en vivo, como por ejemplo ocurre en la obra mixta para contrabajo al cual se le aplican efectos de sonidos como reverb, delay, loops. En esta obra la parte electrónica aparece únicamente como manipulación en vivo del sonido instrumental, como extensión imposible del instrumento, por lo que pertenecería íntegramente al grupo de ejecución instrumental con procesado electrónico de sonido.

Este tipo de mezcla con material sonoro, también llamado playback, implica necesariamente la existencia de un soporte en la que éste quede registrado, así como la utilización de altavoces como difusores del sonido. El altavoz o parlante es imprescindible para la escucha de música electroacústica, lo que relaciona este tipo de obras con esa cultura del altavoz, imperante en la sociedad actual, y que ha sido posibilitada por el desarrollo técnico de los medios de reproductibilidad y producción electroacústica. Este hecho genera una nueva situación de escucha en la que se pierde el referente visual, así como una nueva forma de entender la música, abriendo paso a un inédito y amplísimo abanico de posibilidades.

Una verdadera revolución en la historia de la música que inaugura una nueva práctica musical, parafraseando un artículo de Gabriel Brncic en el que el autor habla de una "tercera práctica musical" en alusión a la prima y la

⁷³ Ibid

seconda prattica que supuso el paso de la estética musical renacentista a la barroca⁷⁴.

El soporte empleado para registrar la parte electroacústica puede variar desde la cinta magnetofónica, DAT, CD, hasta el empleo de ficheros de ordenador, poniendo de manifiesto la evolución de los medios técnicos empleados en música electroacústica, sobre todo con el paso de los analógicos a los digitales. Es a partir de los años ochenta cuando la cinta magnética analógica ha sido paulatinamente desplazada por la tecnología digital⁷⁵, punto de inflexión y de tránsito entre ambas tecnologías.

El formato de presentación de este tipo de obras suele ser el del concierto, lo cual supone un hecho escénico, que a menudo se asocia a una actitud performativa requerida a los intérpretes. El lugar de celebración del concierto influye en la interpretación de la obra, el espacio incide en el desarrollo de la misma por lo que puede ser considerado también como una obra in situ. De esta manera, cada una de las obras no es un sistema totalmente cerrado ya que es susceptible de ciertas variantes en función del lugar donde se interprete, o quién lo interprete, lo cual puede llevar incluso asociado el cambio de instrumento para el que fué compuesta, todo hecho escénico tiene unas connotaciones. De esta manera, en ocasiones suele instalarse escénicamente el concierto para enfatizar su valor dramático, lo que podría llevar a una comprensión del mismo como concierto instalado, sin que esto signifique que el concierto sea una instalación.

En las obras de técnica mixta el intérprete no es el único responsable del resultado sonoro, ya que necesita de la participación de otra figura igualmente importante en la interpretación, se trata de intérprete electroacústico, que a veces se denomina como "difusor" y que en muchos casos suele coincidir con el compositor. La interacción entre ambos intérpretes es fundamental para el correcto desarrollo de la obra, cuestión que a veces no es valorada en la medida que merece.

Por otra parte, en las obras mixtas la parte instrumental está totalmente codificada y representada en la partitura, sobre la que se apoya la actuación del intérprete, sin embargo, en lo referente a la parte electroacústica este hecho se complica, dada la dificultad de representar

⁷⁴ Gabriel Brncic Isaza, "Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una Tercera Práctica Musical" en Trans, Revista Transcultural de Música. [en línea] 2004 (última consulta 08-10-2010)

⁷⁵ Martin Supper, Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos, sistemas, op. cit.; p. 46.

gráficamente los sonidos pregrabados. De esta manera, en la partitura, junto a la parte instrumental se incluye una especie de guión de aquello que conforma la parte pregrabada y que sirve como guía al intérprete para interactuar con ella. Como señala Ana Vega Toscano, "estas escrituras sirven en la música mixta casi como los signos mnemotécnicos con los que se inició la escritura neumática: con ellas el intérprete, que ya conoce la parte electroacústica, sigue el transcurso de la cinta de audio, y poco más".⁷⁶

La técnica mixta permite la interacción entre el ser humano y la tecnología generando un diálogo entre ambos que abre la obra a un amplio espectro de posibilidades.

⁷⁶ Ana María Vega Toscano, "Música mixta para piano y electroacústica: Un nuevo género en el repertorio pianístico español". 1997, p. 730.

EFFECTOS DE SONIDOS APLICADOS AL CONTRABAJO

Introducción

Esta sección se refiere a un elemento central en la composición de una obra mixta que tiene que ver con la manipulación del sonido a través de efectos de sonido. Se dará una descripción de los más utilizados o los más esenciales.

Definición

Un efecto de sonido, es un circuito electrónico que produce distintas deformaciones de una señal de audio albergado generalmente en un gabinete o en una pequeña caja metálica (pedal) de uso práctico para músicos que necesitan procesar efectos a tiempo real.

Existen varios tipos de efectos como los dinámicos que modifican o controlan el volumen de una señal, efectos que modulan una señal, efectos temporales, efectos de ecualización y filtros (también comprendidos en los dinámicos), efectos de tonalidad, que manipulan la frecuencia o altura de la señal. A continuación se describirán los más utilizados:

Efectos Temporales:

Reverb

El efecto reverb, es uno de los más utilizados por músicos e ingenieros ya que busca mantener o recuperar un efecto sonoro al cual estamos acostumbrados a escuchar de forma habitual e inconsciente. Esto es porque, teóricamente, existen dos sonidos, el sonido natural de la fuente y lo que queda de él en relación al tiempo en que desaparece dependiendo de las condiciones físicas y estructurales del lugar en que nos encontremos. Para un receptor, separar estos dos sonidos es en la mayoría de los casos imposible creando de estos dos sonidos sólo uno. Sin embargo, sabemos, por la duración de este "segundo sonido" si nos encontramos en un lugar amplio o espacioso, pequeño, etc. Este tipo de fenómeno lo podemos lograr de forma digital y análoga. En los efectos o procesadores de sonidos la reverb tiene los siguientes parámetros:

- ❖ **Tamaño (size):** Es el tamaño físico del espacio o lugar. Esto puede ser desde un espacio pequeño a uno grande según lo ajustes. Los más

comunes son: **Hall** (sala acústica grande), **Room** (sala acústica pequeña), **Plate** (similar al hall pero con un sonido más metálico ya que se generaba por la vibración de una lámina metálica), **Spring** (similar a las reverb de resorte de amplificadores).

- ❖ **Difusión:** Es la distancia de las reflexiones (el sonido esparcido según el tipo de reverb) de los demás.
- ❖ **Pre-delay:** Tiempo de retraso entre la señal directa y el comienzo de la reverb.
- ❖ **Tiempo de decaimiento (Decay):** El tiempo que tarda la señal en reducirse su amplitud de 60dB (*también llamado TR60*).
- ❖ **Mezcla (Wet / Dry):** Equilibra los ajustes entre la señal dry (seca) y la señal procesada del efecto reverb. Cuando tienes el efecto reverb en un "insert" necesitas ajustar el ratio de los parámetros wet / dry, cuando se está compartiendo la reverb en una configuración de envío (send) y retorno (return), se mezclara al 100 % wet.
- ❖ **Nivel primeras reflexiones (Early Reflection):** Controla los niveles de las primeras reflexiones que escuchas. Las primeras reflexiones ayudan a determinar las dimensiones de la habitación.

Delay

En español "retraso", es un efecto de sonido que consiste en la multiplicación y retraso modulado de una señal sonora. Una vez procesada la señal se mezcla con la original. El resultado es el clásico efecto de eco sonoro. Sus parámetros más comunes son:

- ❖ **Retraso:** el tiempo que tarda en producirse un eco, suele medirse en milisegundos o estar sincronizado con un tempo.
- ❖ **Feedback o retroalimentación:** es la cantidad de veces que se repite la señal sonora pudiendo ser cualquier valor entre una e infinito.
- ❖ **Mezcla:** es la cantidad de sonido retrasado que se mezcla con el original.

Loop

"Bucle" en español. En música electrónica consiste en uno o varios samples sincronizados que ocupan generalmente uno o varios compases musicales exactos y son grabados o reproducidos enlazados en secuencia una vez tras otra dando sensación de continuidad.

Los samples o bucles pueden ser repetidos utilizando diversos métodos como cintas de casete, efectos de retardo (delay), giradiscos, samplers, con la ayuda de software específico para ordenadores y pedales.

Los primeros músicos en utilizar los loops como técnica principal de desarrollo fueron Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Edgard Varèse y Karlheinz Stockhausen.

Los loops también fueron usados a mediados de los años 60 en la música psicodélica . Temas como *Tomorrow Never Knows* en 1966 y la vanguardista *Revolution 9* en 1968, ambos de The Beatles. Estos temas fueron los que, fundamentalmente, inauguraron esta novedosa técnica en el panorama musical que pasó a denominarse looping.

Efectos modulantes

Chorus

En el chorus el retardo es clave. La señal original se mezcla con una señal al que se le ha pasado un oscilador de baja frecuencia (LFO) que causa un efecto de afinación, como si la nota vibrara y su afinación no fuera perfecta. Esta oscilación es lo suficientemente baja como para que el oído no perciba la señal como excesivamente extraña en afinación.

Esto puede repetirse con otras señales alteradas, y todas ellas sufren un retardo respecto a la original, generándose así una señal conjunta con mayor fuerza. Cuantas más señales se añaden, más obvia se hace la presencia del efecto. Además, la alteración puede ser mayor o menor, haciendo que el sonido parezca algo más desafinado e irreal, o mantener bajos los parámetros de LFO, de modo que el Chorus sea más que nada un retardo.

En cuanto a los parámetros más utilizados en este efecto, suelen ser los siguientes:

- ❖ *Depth* o profundidad: La cantidad de retraso en la alteración medido en ms, es decir, cuántos milisegundos tarda en aparecer el efecto retardado. A más depth, mayor es la presencia al oído del efecto, puesto que no se confunde con la original y más consistencia gana la señal alterada frente a la primera. En ocasiones el depth tiene varios parámetros, uno de los cuales incluye el level o nivel de alteración de la señal (no confundir con volumen) y en otras ocasiones estos dos parámetros van de la mano.

- ❖ *Speed* o velocidad: La velocidad a la que se produce la oscilación del efecto, que puede ser con un barrido amplio o más corto y repetitivo. Esto también hace que el efecto se haga más presente, como si fuera

un vibrato más lento o más rápido (pero sin cambiar la afinación). Por norma general su uso suele ser en milisegundos (ms)

- ❖ Nivel de alteración de la señal (*level*): El nivel de modulación (es decir, hasta qué punto desafinamos la onda) del efecto, que puede hacer que este suene con una mayor diferencia de afinación respecto a la señal original.

Flanger

Es el efecto de sonido que produce un sonido metálico oscilante, sobre todo en frecuencias medias y altas. El efecto *flanger* se obtiene duplicando la onda sonora original; una de las ondas se mantiene limpia de procesado, la segunda se desfasa moduladamente, aumentando o disminuyendo su retraso con una oscilación determinada.

Este efecto *flanger* tiene sus orígenes en las grabaciones magnetofónicas en cinta de bobina abierta. Consiste en mezclar la señal original con una copia retardada en el tiempo, con la particularidad que el retardo es muy breve pero varía de forma periódica.

Los controles habituales en los módulos de procesado *flanger* son los siguientes:

- ❖ Retraso: es el umbral máximo de desfase de la onda duplicada respecto a la original, se suele expresar en milisegundos.
- ❖ Frecuencia: es la frecuencia de oscilación del desfase de la onda duplicada.
- ❖ Profundidad: es la cantidad de onda original que se mezcla con la duplicada.

Los módulos de procesado *flanger* pueden ser tanto analógicos como digitales, además de software.

Phaser

Popularizado especialmente por la marca MXR y el grandísimo guitarrista Van Halen, es un efecto muy utilizado, pero sus fundamentos son poco conocidos. Al oído, el phaser parece una especie de barrido de la señal, como si sonara el aspa de un helicóptero o un túnel de viento. A nivel técnico sus principios son discutidos creyendo que el efecto es un flanger "suave", y hablando de cancelación de fase completa en otros casos. ¿Qué causa esa especie de barrido de aspa?. Esto se debe a que el efecto se crea al generar una segunda señal cuya fase ha sido alterada (invertida en

algunos casos), para posteriormente retrasarla frente a la primera señal.

Invertir o alterar la fase de una señal provoca cancelaciones a lo largo de su frecuencia. La fase es un concepto de la matemática del sonido, un parámetro que tiene toda onda y que puede ser alterado. Representa la posición relativa de una onda con otra.

En el caso del "Phase", (pedal de la marca MXR, muy conocido) la señal se altera al invertir la fase, y se retrasa ligeramente, provocando así estas cancelaciones de señal (puntos en la frecuencia que se realzan, mientras que otros puntos casi desaparecen), y percibiendo el oído el tan ansiado efecto de "barrido". Muchas veces este efecto es mezclado en su explicación con el flanger, puesto que ambos siguen un principio casi idéntico, hasta el punto de que muchos Phaser son realmente flanger, sobre todo en el caso de muchos vst. Las cancelaciones de señal son diferentes, con una base exponencial en el caso del phaser.

Los principales valores que podemos encontrar en este efecto son:

- ❖ Speed o velocidad, que es el mismo parámetro que encontrábamos en el chorus y mide la velocidad de alteración de la fase, haciendo que ese sonido de barrido que se produce sea más perceptible para el oído.
- ❖ Intensity o intensidad, que es la cantidad de variación de la fase.

Trémolo de modulación

El efecto trémolo se utiliza en momentos más puntuales y también es conocido como "efecto vibrato", aunque a diferencia de este, el trémolo no afecta solo al volumen, si no que modula la onda, generando un efecto que se mueve auditivamente entre un vibrato exagerado, el wah, y el chorus. No hay que confundir con el trémolo "vintage" o tradicional, no modulador que, evidentemente, no puede encajar en la categoría de efectos aquí explicados (solamente hacemos referencia a efectos de modulación).

Este efecto genera oscilaciones en el volumen de forma periódica, bajando y subiendo el volumen de la señal, y además añade un LFO. Al contrario que en otros efectos no es obligatorio el retardo y tampoco mezclar las señales, aunque en el efecto de modulación se dan ambos parámetros, causando que el efecto sea muy parecido al del chorus, pero más exagerado. Por lo tanto, esta es la distinción entre trémolo y vibrato, efecto que no incluye la modulación.

Efectos dinámicos

Compresor

Un compresor actúa sobre la dinámica de la señal. De alguna manera equilibra los niveles de la señal. Si una señal tiene niveles de amplitud muy distintos hace que los niveles más bajos ganen presencia y que los altos no acaparen toda nuestra atención. Digamos que amplifica los niveles más bajos y atenúa los de más volumen, todo en una cierta medida.

La mejor manera de entender un compresor es mediante su respuesta de entrada/salida. Si la entrada es menor que un cierto nivel el compresor le aplicará una ganancia para que la señal gane en presencia. En caso de que se mantenga en un nivel medio el compresor no actúa y deja que la salida tenga el mismo nivel que la entrada. Si la entrada supera un cierto nivel marcado el compresor vuelve a actuar y atenúa, reduce la señal evitando que tenga demasiada presencia. Estos hechos se pueden modelar con una función de entrada salida mediante rectas con distinta pendiente para cada nivel.

Principalmente disponemos de cuatro parámetros de compresión:

- ❖ **Umbral (Threshold):** El compresor trabaja con base en un umbral. Cuando la señal sobrepasa ese umbral se llevará a cabo la compresión, reduciendo el nivel a la cantidad programada con anterioridad. Cuanto más bajo sea el umbral, una mayor parte de señal está siendo procesada. Debemos tener en cuenta, que un umbral por encima del nivel de clip del sistema es inútil. Equivale a poner el compresor en bypass. El rango eficaz de este control, es de -40 dBu a +20 dBu.
- ❖ **Proporción (Ratio):** Representa la reducción de la ganancia bajo las condiciones señaladas. Una proporción de 2:1, por ejemplo, significa que una vez que el nivel de la señal excede el umbral, se le permite al nivel de señal aumentar 1 dB por cada 2 dB de aumento de la entrada. Una relación de 8:1 ó mas, se le considera un "limitador".
- ❖ **Tiempo de ataque (Attack time):** Es el tiempo que tarda una señal en comprimirse desde que sobrepasa el nivel del umbral. En un buen compresor con tiempo de ataque ajustable, tendremos una gama de ajuste de 500 microsegundos (us) a 100 milisegundos (ms). Si el ataque es muy rápido, la ganancia de la señal será reducida, dará la

sensación de como si hubiera ocurrido una caída de señal. Si el ataque es muy lento, entonces la señal se distorsionará porque el compresor no tiene tiempo para reducir la ganancia . limitador".

- ❖ **Tiempo de decaimiento (Release time):** Es el tiempo que tarda el compresor en anular el control una vez pasada la sobrecarga. Si el tiempo de liberación es corto, la ganancia volverá a su estado original rápidamente creando un desbalance de niveles. Si es largo, el compresor seguirá actuando cuando aparezca la siguiente señal. Un tiempo corto de liberación de 100 a 500 ms, es un buen inicio para voz hablada, mientras que los tiempos más largos son mejores para la música instrumental. El rango de ajuste varía entre los 100 ms y los 3 seg.
- ❖ **Rótula (Knee):** En algunos compresores existe la opción entre una transición suave (soft knee) o algo más brusca (hard knee). Para solucionar el cambio brusco de señal se utiliza el soft knee. Lo que produce es un control de nivel más estable, porque la relación de compresión se incrementa gradualmente al valor ajustado, en lugar de aplicarlo abruptamente. El hard knee se utiliza para tener un mayor control sobre los sonidos percusivos o instrumentos con ataque rápido.
- ❖ **Control de ganancia (Gain control):** Se utiliza para ajustar el nivel de salida deseado. Este control, por lo general, oscila entre -15 a 20 dB.

EQ. Ecualizador

Es un dispositivo que modifica el volumen del contenido en frecuencias de la señal que procesa. Para ello modifica las amplitudes de sus coeficientes de Fourier, lo que se traduce en diferentes volúmenes para cada frecuencia. Con esto se puede variar de forma independiente la intensidad de los tonos básicos.

Ciertos modelos de ecualizadores gráficos actúan sobre la fase de las señales que procesan, en lugar de actuar sobre la amplitud.

De un modo doméstico generalmente se usa para reforzar ciertas bandas de frecuencias, ya sea para compensar la respuesta del equipo de audio (amplificador + altavoces) o para ajustar el resultado a gustos personales.

Los hay analógicos y digitales, activos o pasivos, paramétricos, gráficos y paragráficos. Los ecualizadores profesionales suelen tener, al menos, 10 bandas. Las normas ISO establecen que las bandas de

frecuencia han de ser, al menos, 31, 63, 125, 250, 500, 1000, 2000, 4000, 8000 y 16000 Hercios.

Estas bandas de frecuencias básicas son controladas por un fader (u otro potenciómetro o control alternativo) que puede atenuar o introducir ganancia hasta en 12 dB, o aún más. Para evitar distorsión por saturación ("clipping"), cada fader cuenta con un diodo LED, que se enciende justo antes de que se recorte la señal.

Los ecualizadores están muy relacionados con los mezcladores ecualizadores y mezcladores.

Saturación

Estos efecto entran en las categorías de efectos de timbre y dinámicos.

Son los efectos que afectan al nivel de saturación o ganancia del sonido en cualquier medida. Dependiendo de las características, se logran alterar distintos armónicos y se opaca la nota fundamental en distintos niveles. Los más utilizados son:

- ❖ **Overdrive:** Afecta sobre todo al segundo armónico en una cantidad moderada, lo que genera picos irregulares en la señal. Los tonos se centran en los bajos y medios. En teoría, el sonido es más "sucio", pero la nota fundamental es distinguible y la saturación no es muy dura, por lo que aún se distingue un sonido natural de la guitarra. Caracteriza mucho al sonido de la invasión británica del rock de los años '70.
- ❖ **Distorsión:** Se realzan el segundo y tercer armónicos. La señal se satura mucho, la nota fundamental es indistinguible y la onda es totalmente irregular. Se destacan los tonos medios altos, aunque a mayor distorsión, también hay bajos notables. Sin embargo, los picos realzados son uniformes y compactos, por lo que, aunque en teoría el sonido es totalmente sucio, es agradable al oído. Se ha usado en prácticamente todo el espectro musical actual, y especialmente en los sonidos duros. Sobreexplotado en la década de 1980, es el más reconocido efecto de sonido en la guitarra eléctrica.
- ❖ **Fuzz:** Realza el segundo armónico en forma exagerada, y los picos de la señal se generan en mayor cantidad que en un overdrive. Los tonos se centran en los bajos y medios, no así en los agudos. El sonido es más denso, con poca nitidez. Dentro del Rock estadounidense del

siglo XX fue muy usado hasta hoy. Entre los guitarristas que se distinguen por usar fuzz están Jimi Hendrix, Santana, Keith Richards, Eric Johnson, Robby Krieger de The Doors, Matthew Bellamy de Muse, Josh Homme de Queens of the Stone Age.

Cadena de Efectos

Un pedal se conecta a la cadena de señales usando conectores o "Plugs" de 1/4". Algunas pedales (o pedaleras) de efectos tienen salidas estereofónicas por medio de dos salidas monoaurales y solo algunas tienen conectores estéreo para entrada y salida en uno (aunque esto es poco común).

Varios pedales pueden conectarse juntos en cadena. Cuando un pedal está apagado o inactivo, la señal pasa de manera pasiva por el pedal, por lo que no se ve alterada, hacia los otros pedales conectados a la cadena de modo que cualquier combinación de efectos en la cadena pueda ser creada sin tener que conectar y desconectar cajas de efectos al estar en una presentación o ensayo.

La señal puede ser direccionada a través de las cajas de efectos con cualquier combinación, pero lo más común y sano es poner los pedales dinámicos primero para controlar el sonido, luego los modulantes como chorus, flanger y al final los pedales temporales, como delay, eco o reverberación al final (ya que si tras un eco se pone una distorsión, aparecerá irremediablemente la distorsión por intermodulación).

CAPÍTULO 1

ANÁLISIS OBRA "MANIFIESTO" DE VÍCTOR JARA

Introducción

"Manifiesto" es una de las obras más emblemáticas del cantautor chileno Víctor Jara. A pesar de haberse lanzado de forma póstuma y posterior⁷⁷ a la época comprendida para la Nueva Canción Chilena, su valor y significado la convirtió en un emblema de toda la época previa al golpe militar y además como estandarte de resistencia para los tiempos en dictadura. Por este motivo se ha escogido esta obra la cual servirá de inspiración no sólo por su significado sino por su gran musicalidad e interpretación.

1.1. Antecedentes del Autor:

Biografía de Víctor Jara:⁷⁸

Víctor nace el 28 de Septiembre de 1932 de padres campesinos: Manuel, inquilino. Amanda, cantora. Su infancia transcurre en Lonquén, localidad cercana a la capital y su juventud en Santiago, en la Población Nogales.

A la muerte de su madre ingresa al Seminario Redentorista de San Bernardo. Permanece allí por poco más de un año.

No posee formación musical académica: Su madre le enseña a tocar guitarra. En el Seminario aprende Canto Gregoriano.

En 1953, a los 21 años, integra el Coro de la Universidad de Chile; participa en el primer montaje de "Carmina Burana" e inicia su trabajo de recopilación e investigación folklórica en terreno.

En 1956 ingresa a la Compañía de Mimos de Noisvander.

Entre 1956 y 1962 estudia Actuación y, posteriormente, Dirección en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Participa, como alumno, en diversas producciones de la Compañía del Instituto de Teatro de la misma Universidad, Ituch.

En 1957, se integra al conjunto de Cantos y Danzas Folklóricas "Cuncumén", creado a raíz de unos cursos de temporada dictados por

⁷⁷ Fue lanzado en 1973 en Inglaterra bajo el sello Abbey Road.

⁷⁸ Biografía autorizada por Fundación Víctor Jara

Margot Loyola. Tiene, también, sus primeros contactos con Violeta Parra, quien lo incita a seguir cantando.

En 1959, con 27 años de edad, tiene su primera experiencia en Dirección Teatral: dirige "Parecido a la Felicidad" de Alejandro Siveking. Viaja con la obra por Argentina, Uruguay, Venezuela y Cuba. Violeta Parra lo incita a seguir cantando.

En este mismo año graba para el sello Emi-Odeón, cantando como solista del "Cuncumén", dos villancicos que le fueran entregados por Violeta Parra.

En 1960 asiste en la dirección a Pedro de la Barra en el montaje de "La Viuda de Apablaza" de Germán Luco Cruchaga, para el Ituch.

Posteriormente, dirige "La Mandrágora" de Machiavello. En 1961 y en calidad de Director Artístico del conjunto, viaja con el "Cuncumén" por Holanda, Francia, Unión Soviética, Checoslovaquia, Polonia, Rumania y Bulgaria.

Compone "Paloma Quiero Contarte", canción que marca el inicio de su trabajo de creación musical y poética.

Es, también, Asistente de Dirección de Agustín Siré en el montaje de "La Madre de los Conejos" de Alejandro Sieveking.

En 1962 egresa de la carrera de Dirección Teatral y dirige "Ánimas de Día Claro" de Alejandro Sieveking para la compañía del Ituch.

Graba "Paloma Quiero Contarte" y "La Canción del Minero", contenidas en el Lp "Folklore Chileno" del grupo "Cuncumén" para el sello Emi-Odeón.

Entre 1963 y 1968 se desempeña como Director de la Academia de Folklore de la Casa de la Cultura de Ñuñoa.

Entre 1963 y 1970 forma parte, también, del equipo estable de Directores del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, Ituch.

En el año 1963 es Asistente de Dirección de Atahualpa del Cioppo en el montaje de "El Círculo de Tiza" de Bertol Brecht, para el Ituch. El mismo año dirige: "Los Invasores" de Egon Wolf, para el Ituch; "Parecido a la Felicidad" de Alejandro Sieveking, para Canal 9 de Televisión de la Universidad de Chile; y "Dúo" de Raúl Ruiz, para la Compañía de Los Cuatro.

Entre 1964 y 1967 ejerce como profesor de Actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

En el 64, vuelve a montar "Animas de Día Claro" de Alejandro Sieveking con el Ituch y la lleva de gira por la Argentina, Uruguay y Paraguay.

En 1965 compone la música y dirige la obra "La Remolienda" de Alejandro Sieveking, para el Ituch. Dirige el montaje de "La Maña" de Ann Jellicoe, para el Ituch. Recibe el premio "Laurel de Oro" como mejor Director del año por el montaje de las dos obras señaladas y el premio de "La Crítica" del Círculo de Periodistas a "La mejor Dirección del Año", otorgado por el montaje de "La Maña".

Entre 1966 y 1969 es Director Artístico del conjunto Quilapayún. Y entre 1966 y 1970, actúa como solista en "La Peña de los Parra".

En el año 1966 dirige "La Casa Vieja" de Abelardo Estorino, para el Ituch; Asiste en la Dirección a William Oliver en el montaje de la obra "Marat Sade" de Peter Weiss, también para el Ituch; vuelve a montar y dirigir.

El 66 es el año de la aparición de su primer Lp como solista. Lo edita el sello "Arena" con el título "Víctor Jara". Al año siguiente, 1967, es el sello Emi-Odeón el que edita el Lp "Víctor Jara" y "Canciones Folklóricas de América", junto a Quilapayún.

En el ámbito teatral, monta nuevamente "La Remolienda". Es invitado a Inglaterra, en su calidad de Director Teatral, por el Consejo Británico.

Recibe el premio de "La Crítica" por su dirección en la obra "Entretenimiento a Mr. Sloane" y el Disco de Plata del Sello Emi-Odeón.

En 1969 dirige el montaje de la obra "Viet-rock" de Megan Terry, para el Ituch; y "Antígonas" de Sófocles para la Compañía de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Profesor invitado en dicha Escuela de Teatro.

Gana el Primer Premio en el "Primer Festival de la Nueva Canción Chilena" con el tema "Plegaria a un Labrador". Viaja a Helsinki invitado a cantar en un Mitin Mundial de Jóvenes por Vietnam que se realiza en la capital de Finlandia. El sello Dicap edita su Lp "Pongo en tus Manos Abiertas".

En 1970 es invitado a la Conversación Internacional de Teatro, en Berlín. Participa en el Primer Congreso de Teatro Latinoamericano de Buenos Aires.

Renuncia al Instituto de Teatro de la Universidad de Chile para realizar recitales por todo el país, en el ámbito de la campaña electoral de la Unidad Popular. Emi-Odeón edita un nuevo Lp suyo: "Canto Libre".

Es Embajador Cultural del Gobierno de la Unidad Popular.

En el año 1971 trabaja intensamente con el compositor Celso Garrido Lecca en la música para el ballet "Los Siete Estados", de Patricio Bunster, para el Ballet Nacional.

Ingresa, junto a Isabel Parra e Inti-Illimani, al Departamento de Comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado. En calidad de Embajador Cultural del Gobierno de la Unidad Popular, realiza una gira de recitales y programas de televisión por México, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina.

Es editado, por el sello Dicap, su Lp "El Derecho de Vivir en Paz". Obtiene el premio "Laurel de Oro" como el mejor compositor del año.

En los años 1972 y 1973, compone la música de continuidad para Televisión Nacional de Chile.

Durante 1972 investiga y recopila testimonios en la población "Hermida de La Victoria" los que forman parte de su Lp "La Población" para el sello Dicap. Realiza una gira musical por la Unión Soviética y Cuba. Es invitado al Congreso de Música Latinoamericana organizado por "La Casa de las Américas", en La Habana. Dirige el homenaje a Pablo Neruda, en el Estadio Nacional, al regreso del poeta a Chile, luego de recibir el Premio Nobel.

Es invitado por los campesinos de Ranquil para crear una obra musical acerca del lugar. Se incorpora a los trabajos voluntarios con ocasión de la huelga de los camioneros que busca paralizar al país.

En 1973 participa en la campaña electoral parlamentaria, realizando conciertos en favor de los candidatos de la Unidad Popular. Dirige y participa como cantante en un ciclo de programas de televisión en contra de la Guerra Civil y Fascismo, acogiendo el llamado hecho, en ese sentido, por Pablo Neruda.

Realiza un gira de conciertos en Perú, patrocinado por el Instituto Nacional de Cultura de Lima. Trabaja en la grabación de sus últimas composiciones para 2 Lps que no alcanzaron a ser editados. Graba el Lp "Canto por Travesura", recopilación del folklore picaresco de Chile, que no alcanzó a salir a la venta.

11 de Septiembre de 1973. Víctor se dirige a la Universidad Técnica del Estado, su lugar de trabajo, donde cantaría en la inauguración de una exposición, desde la cual se dirigiría al país el Presidente Allende. Los militares rodean el recinto universitario ingresando a él el día siguiente, tomando detenidos a todos los profesores y alumnos que se encontraban en su interior. Víctor Jara es llevado al Estadio Chile y torturado.

Muere acribillado el 16 de Septiembre, pocos días antes de cumplir 41 años. Su cuerpo es encontrado en la morgue como NN.

1.2 Obra General

La obra musical de Víctor Jara representa la contribución de un trabajador cultural al movimiento revolucionario chileno. Víctor, desde la humildad de su origen, recogió como ninguno el sentir de la lucha de los trabajadores, de los campesinos, de los pobladores, de los intelectuales progresistas, de la victoria de la Unidad Popular (1970-73), de la estatura heroica de Salvador Allende. Víctor Jara hizo crecer desde abajo, desde el campo, desde la población, desde la escuela popular, la esperanza de una sociedad mejor para Chile.

Todas sus canciones tienen un referente humano, una base existente, desde "Angelita Huenumán" hasta "Amanda", desde "Luchín" hasta el "Ché Guevara". Su sensibilidad musical nutrió estas vivencias con fuerza, con dulzura, con sencillez, pero al mismo tiempo, con una refinación musical exquisita que no siempre se encuentra en el género folclórico.

En su música y sus canciones-poemas se refleja también su concepto estético de danza y de teatro, disciplinas que también cultivó exitosamente, aun cuando son menos conocidas.

Muchos de sus discos fueron grabados acompañado de grupos musicales excelentes como los Quilapayún o los Inti-Illimani. Sin embargo, es en las pocas grabaciones que existen de sus conciertos como solista donde con más fuerza se advierten todos los atributos artísticos y humanos de Víctor Jara.

1.3 Obras más relevantes

❖ Canciones Dedicadas a Distintos Personajes:

El Lazo

Esta canción es un ejemplo clásico del respeto de Víctor Jara por la gente sencilla de su país. En esta canción, Jara describe un viejo en Lonquén, un pequeño pueblo en el campo donde Víctor Jara vivía de niño. Este viejo hace los lazos con mucha destreza y estos lazos son famosos en el mundo. Hay un contraste entre el viejo en su casa pobre y la belleza y fuerza de los lazos. En esta canción, Jara expresa su amor por estos trabajadores sencillos que viven sus vidas en pobreza y produce productos de genio creativo. Este respeto es parte importante de "La Nueva Canción Chilena."

Angelita Huenumán

Esta canción es otro buen ejemplo del respeto de Víctor Jara para las destrezas de la gente de Chile. Angelita Huenumán era una mujer mapuche que Víctor y Joan Jara se encontraron cuando ellos viajaban por el sur de Chile. Víctor vio las mantas extraordinarias de esta mujer. Ella hacía estas bellas mantas en una pequeña choza en su tiempo libre. El respeto de Víctor Jara por esta dedicación y destreza es muy evidente en esta canción.

❖ Canciones Políticas

La Plegaria A Un Labrador

Esta canción es especial porque es muy similar a "El Padre Nuestro." Con esta canción Víctor Jara ganó el primer lugar⁷⁹ en el "Primer Festival de la Nueva Canción Chilena". Haciendo la similitud con el fragmento bíblico, esta obra es un rezo u oración a un labrador, de esta forma Víctor Jara pone a este personaje como un hombre emblemático e importante en la sociedad que él desea. Es el obrero, el trabajador del campo el que comprende el sufrimiento del trabajo y los pesares de la pobreza. Los pensamientos políticos de Víctor Jara son muy claros en este poema, pero también muestra sus deseos para el futuro de la gente de su país.

Preguntas Por Puerto Montt

Esta canción, sin metáforas o figuras literarias, es una acusación directa y política de Edmundo Pérez Zújovic, ministro del interior de Eduardo Frei Montalva. En la canción, Jara dice que Zújovic es responsable directo por los campesinos muertos en Puerto Montt. Este evento ocurrió el 9 de marzo de 1969, cuando Zújovic envió un grupo de 250 policías a unas tierras cerca de Puerto Montt. Ellos trataron de remover cerca de cien campesinos pobres sin hogar, quienes habían creado un "pueblo" en este lugar. Cuando la policía hizo sonar la alarma del pueblo, los campesinos trataron de proteger su pueblo con armas sencillas. Los policías respondieron con granadas de gas lacrimógenas y abrieron fuego con metralletas y, finalmente rociaron las chozas con gasolina y las quemaron. Este ataque brutal, en los ojos de Víctor Jara (y para cualquier persona), es una reflexión de una cultura con valores torcidos.

⁷⁹ Obtuvo el primer lugar junto a "La Chilenera" de Richard Rojas.

Casitas Del Barrio Alto

En esta canción Víctor Jara describe la vida en los barrios a las afuera de Santiago. Hizo descripción de un barrio con aire limpio, áreas verdes y gente rica, para mostrar un retrato humorístico y triste a la vez.

A Víctor no le gustan los excesos de estos barrios cuando hay mucha gente pobre en Chile viviendo sin las condiciones mínimas en poblaciones y conventillos. Esta temática será muy recurrente en la Nueva Canción Chilena.⁸⁰

❖ Canciones Personales

La Luna Siempre Es Muy Linda

Esta canción tiene muchas imágenes del joven de Víctor Jara que revela la tristeza en su juventud, y su amor por la gente de su país, aun en su juventud. Primero, hay mucho resentimiento en los versos sobre su padre. Durante su niñez, el padre de Víctor Jara fue una influencia negativa para él.

Se emborrachaba con frecuencia y causaba mucha violencia en la casa tanto a sus hijos como a su madre, Amanda. Pero, además hay imágenes personales de la casa de Víctor Jara, imágenes que muestran los pensamientos de Víctor Jara cuando él era joven. También hay imágenes de las manos, lo cual es muy importante en las canciones de Víctor Jara (en El lazo y en Angelita Huenuman) y una expresión explícita de la cosa más importante en su vida, el amor por los seres humanos.

Te Recuerdo Amanda

Cuando Víctor Jara se enteró que su hija Amanda tenía la enfermedad de diabetes, él escribió esta canción sobre el amor a su madre, Amanda y a su hija. Es una de las canciones más famosas de Víctor Jara, y expresa sus pensamientos sobre la familia y el amor. Relata el caminar de una mujer que camina bajo la lluvia para ver a su marido porque se aman. Finalmente, hay ideas de la vida eterna que sugiere una conexión entre Amanda la madre y Amanda la hija.

⁸⁰ "Al centro de la injusticia" Violeta e Isabel Parra

1.4 Datos Relevantes Sobre la Obra “Manifiesto” de Víctor Jara

El tema “Manifiesto”, pertenece a la novena producción solista de Víctor Jara, en el disco que lleva el mismo nombre. Fue lanzado de forma póstuma el año 1974 en Inglaterra por el sello Abbey Road.

Al volver de su última gira por Perú, en junio de 1973, Víctor Jara se concentró en las nuevas canciones que darían forma a dos discos: Canto Por Travesura y Tiempos Que Cambian. El primero estaba dedicado a canciones de la tradición picaresca del campo chileno, música que el autor conocía bien. Amanda, su madre, le había mostrado el sabor de la música campesina, pues ella era una cantora popular. La sugerencia de un amigo y un íntimo deseo de reencontrarse con esa raíz lo llevaron a grabar doce canciones del género con la colaboración de la guitarra y guitarrón de Pedro Yáñez, el arpa de Santos Rubio y el acordeón de Fernando Rodríguez.

En el caso de Tiempos Que Cambian, en tanto, el cantante no alcanzó a terminar la totalidad de la grabación originalmente prevista. El tiempo, antes que lo detuvieran el 11 de septiembre de 1973, le alcanzó para registrar sólo la mitad del repertorio, espacio suficiente, en todo caso, para plasmar una de sus canciones más emotivas: “Manifiesto”. Aquí, Jara se desviste con la transparencia de siempre y, con una voz en extremo dulce, declara los versos que hacen pensar que ya se preparaba para un destino trágico: “Que el canto tiene sentido, / cuando palpita en las venas / del que morirá cantando / las verdades verdaderas”.

Mucho se ha dicho sobre el carácter premonitorio de estas últimas composiciones y, a la luz de los hechos y del enorme compromiso del autor con la causa de la Unidad Popular, no es extraño que presintiera el desenlace, en tanto también estaría dispuesto a llegar hasta el final, aún sin conocer la crueldad que traería consigo. Tal es así que el 11 de septiembre, aún sabiendo que algo extraño ocurría en La Moneda, decidió ir a la Universidad Técnica a cumplir con un compromiso laboral. De allí no regresó.

En relación a otras canciones de esta misma producción, en “Cuando voy al trabajo” algo queda implícito, a pesar de que la canción está inspirada en el caso de otra persona. “Pienso en ti / mi vida, pienso en ti / en ti, compañera de mis días / y del porvenir / de las horas amargas y la dicha de poder vivir / laborando el comienzo de una historia sin saber el fin”.

La misma sensación recorre el cuerpo con “Aquí me quedo”, otra forma de hacer un manifiesto en la que, tomando palabras de Neruda,

declara "Yo no quiero la patria dividida, ni por siete cuchillos desangrada".

Antes, en "Vientos del pueblo", Jara declama su rabia por la inminencia de un conflicto armado. De hecho, hasta entonces había participado en numerosos actos culturales masivos para detener el desenlace por la vía de las armas a la crisis política que vivía el país.

Pero ya nada detuvo los conocidos sucesos de 1973. Víctor Jara fue recluido el 11 de septiembre de 1973 en el Estadio Chile y su esposa, Joan, encontró su cuerpo sin vida en la morgue de Santiago el 18 de septiembre siguiente, dos días después de que fuera acibillado por los militares. Su mujer e hija viajaron rápidamente a Inglaterra, llevando consigo los discos que a partir de entonces pasarían a ser "material subversivo" en lenguaje militar. "Manifiesto" sería editado al año siguiente y por mucho tiempo sus canciones sólo fueron conocidas en Europa. Joan Turner narró el testimonio de sus años de convivencia con el artista en el libro Víctor Jara: Un Canto (No) Truncado.

Originalmente, el álbum iba a ser llamado Tiempos Nuevos, pero posteriormente el nombre fue modificado al nombre como se conoce actualmente, Manifiesto. El álbum ha sido editado de diversas formas, en diversas ocasiones y en distintos países, cambiando su nombre por los de: Manifiesto (Inglaterra 1974), Presente (Francia) y Canciones Póstumas (España), entre otros, reemplazándose sus canciones por otras, e incluyéndose canciones adicionales.

1.5 Análisis Musical de la Obra

1.5.1 Instrumentación:

1. Voz: Interpretada por Víctor Jara.
2. Guitarras acústicas: Dos guitarras españolas.
 - Función guitarra 1: melódica y rítmica (melodía principal en introducción y rasgueo rítmico en Estrofa y Coro).
 - Función guitarra 2: Rítmica y armónica (arpeggios en Intro. Estrofa y Coro).
3. Tiple: Instrumento folclórico colombiano.

- Función melódica y armónica. Apoyo melódico en Intro. y apoyo armónico en Coro.

1.5.2 Color Instrumental:

Según su formato instrumental y plan compositivo, esta obra pertenece al género musical mixto *Vocal-Instrumental*, debido a que la obra pasa de ser sólo instrumental (Introducción e Interludio) a ubicar a la voz como protagonista. Sin embargo el timbre o color que más predomina es el de cuerdas, específicamente de cuerda pulsada y/o percutida (rasgueo rítmico).

1.5.3 Cuestiones Texturales:

La textura general del tema es el de *Melodía Acompañada*, donde la melodía principal, que dirige el discurso musical, es alternada entre la Guitarra I (c.1) y la Voz (c.20). Ej.:

- ❖ Melodía principal Guitarra I (Intro):

Musical score for the introduction. The score is in 3/4 time and D major. It features four staves: Canto (Vocal), Guit. I, Tiple (Trio), and Guit. II. The vocal line is mostly silent, with some notes in the first measure. The guitar I part plays a melodic line with slurs. The guitar II part plays a rhythmic accompaniment. Chords are indicated above the vocal staff: Bm7, A, Em, and F#m7.

- ❖ Melodía principal de la Voz (Estrofa):

Musical score for the vocal melody in the verse. The score is in 3/4 time and D major. It features four staves: Voz, Guit. I, Tiple, and Guit. II. The vocal line plays a melodic line. The guitar I part plays a rhythmic accompaniment labeled 'Rasgueo'. The guitar II part plays a rhythmic accompaniment. A chord of Bm7 is indicated above the vocal staff.

El acompañamiento de ambas melodías es realizado por la Guitarra 2 que crea una base rítmica-armónica constante y de muy poca variación, que recuerda al estilo clásico de acompañamiento *Bajo Albertino* pero que en el folclore chileno corresponde a la forma tradicional de acompañar una tonada con arpeggios y al ingresar el acompañamiento de la Guitarra 1 con rasgueo.

En los compases 13 al 17 se crea una textura monódica entre la Guitarra I y el Tiple con la clara finalidad de apoyar el segundo período de la frase melódica correspondiente a la introducción.

1.5.4 Intensidad

Esta obra se caracteriza por mantenerse en un estado de solemnidad de principio a fin y con un muy limitado rango dinámico siendo este elemento variado únicamente por densidad sonora. Se introduce la obra con una dinámica *Mezzo Piano* hasta el comienzo de la 1ª Estrofa (Tema 1) donde la intensidad de la voz la levanta a algo un poco más que un *Mezzo Forte* (c.9). Recién en el Tema 2, al sumarse los acordes abiertos del Tiple, la obra alcanza una intensidad mayor alcanzando un rango dinámico de *Forte* para volver a continuar el tema desde la introducción (Interludio) y bajar nuevamente a un *Mezzo Piano* con un poco más de intencionalidad. El clímax de intensidad se genera en los últimos ocho compases de la obra (c.83) alcanzando con un *Crescendo* desde *Mezzo Forte* a *Fortísimo* al final de la obra.

1.5.5 Estilo Musical:

El estilo musical del tema "Manifiesto" es bastante peculiar ya que a pesar de que tiene claros indicios folclóricos en su rítmica y en su formación instrumental no es purista en algún estilo en particular. El empleo del Tiple, instrumento de origen centroamericano (Colombia) posibilita a la obra a abrirse a una nueva textura de sonido además de ideológica, característica importante de la Nueva Canción Chilena. Sin embargo, podemos guiarnos a través del trabajo de Víctor Jara con respecto a otras composiciones como para orientarnos sobre el estilo del tema.

Claramente, el tema "Manifiesto" es de ritmo binario 6/8 y en momentos muy breves ternario 3/4 ⁸¹. Podríamos asociarlos rápida y fácilmente a la *Cueca* o *Tonada* pero al parecer no es tan fácil como eso ya que existe en el folclore chileno otros estilos con esa métrica. Otros estilos similares que Víctor Jara trabajó fueron *Vals*, como en el caso de "Te Recuerdo Amanda", el *Huapango*, ritmo mexicano ternario en "El Arado", *Canto a lo Humano* en "Paloma Quiero Contarte" y "Luchín" y, tenemos referencia del ritmo ternario *Parabién* en el trabajo de Violeta Parra en "Casamiento de Negro", entre otros. No podemos olvidar el ritmo *Cachimbo* que usualmente se toca con bombo, en temas como "La Burrerita" de Sofanor Tobar, el ritmo "invertido" del *Joropo* en "La Muralla" de Quilapayún o la *Sirilla*, "Volver a los 17" de Violeta Parra.

Estudiando los estilos musicales anteriores y analizando el tema "Manifiesto" podríamos concordar casi con certeza que se refiere a una *Tonada* pero más específico a una "Tonada Punteada" similar al tema "El Cigarrito" y además con tintes, en su interpretación, de *Canto a Lo Humano*, ya que este estilo le permite al intérprete una mayor libertad rítmica.

Al asociar el tema "Manifiesto" con la *Tonada* debemos tener en cuenta las diferentes categorías que hace Margot Loyola de ella para poder establecer a cuál corresponde la obra estudiada.

La folclorista e investigadora nos indica⁸² que la *tonada* puede ser monoperiódica o biperiódica según su composición de estrofas.

Mientras que la *tonada* monoperiódica "[...] consiste en una secuencia de estrofas formal y métricamente iguales, unidas unas con otras por una breve transición o fragmento instrumental. En consecuencia con esta regularidad, la estrofa o copla da a lugar a una melodía también constante de un solo período musical, compuesto por dos frases- [...] donde la forma estrófica más usada es la cuarteta octosílaba (copla) [...].⁸³ Mientras que la biperiódica, también llamada *tonada canción* "[...] el estribillo es un recurso expresivo y formal infaltable en la segunda parte, que se repite después de cada estrofa. Comúnmente el estribillo se define y entiende como un conjunto de versos de

⁸¹ Ésto según la transcripción oficial del libro "Víctor Jara. Obra Musical Completa". Fundación Víctor Jara. pp 340-443. De donde se tomó la partitura para el análisis.

⁸² "La Tonada: Testimonios Para El Futuro"

⁸³ *Ibid* p.88

extensión variable, que se repite cada cierto intervalo en un poema o en el texto de una canción”.⁸⁴

Bajo esta descripción y analizando los versos del tema “Manifiesto” podemos establecer que el tema es una tonada monoperiódica de cuarteta octosílaba.

1.5.6 Número de Estrofas y Sílabas por Cuarteta:

1ª Estrofa

Yo-o no canto por cantar (8)
ni por tener buena vo-oz, (8)
canto porque la guitarra (8)
tiene sentido y razo-ón. (8)

Tiene corazón de tierra (8)
y alas de palomita, (8)
es como el agua bendita (8)
santigua glorias y penas. (8)

Aquí se encajó mi canto (8)
como dijera Violeta (8)
guitarra trabajadora (8)
con olor a primavera. (8)

2ª Estrofa

Que no-es guitarra de ricos (8)
ni cosa que se parezca (8)
mi canto-es de los andamios (8)
para alcanzar las estrellas. (8)

Que-el canto tiene sentido (8)
cuando palpita en las venas (8)
del que morirá cantando (8)
las verdades verdaderas, (8)

⁸⁴ Ibid p.93

No las lisonjas fugaces (8)
 ni las famas extranjeras (8)
 sino el canto de una lonja (8)
 hasta el fondo de la tierra. (8)

3ª Estrofa

Ahí donde llega todo (8)
 y donde todo comienza (8)
 canto que ha sido valiente (8)
 siempre será canción nueva (8)

Final

/siempre será canción nueva./ (8)

1.5.7 Forma

Luego de establecer la forma del texto, podemos tener más claridad de la estructura musical de la obra ya que la forma del tema está determinada por el texto. Para ello nos tomaremos de los principios del compositor y tratadista Joaquín Zamacois.

El siguiente gráfico muestra la estructura del tema en relación a las tres estrofas contenidas. Como ya vimos, la primera y segunda estrofa están compuestas por tres cuartetos octosílabos y la tercera estrofa sólo contiene una. En total son siete cuartetos:

Intro.	1ª Estrofa			2ª Estrofa			Inter.	3ª Estrofa	Coda
	1ª Cuarteta	2ª Cuarteta	3ª Cuarteta	4ª Cuarteta	5ª Cuarteta	6ª Cuarteta		7ª Cuarteta	Frase Final

Cada cuarteta, aunque miden lo mismo, tienen su propia melodía, generando un ciclo para la 1ª y 2ª Estrofa. Al repetirse el ciclo en la 2ª Estrofa la melodía sufre pequeñas variaciones. Por este motivo, según Zamacois, esta obra tendría la clasificación de "Tema con Variación". Variación que según el autor correspondería a:

Variación ornamental o melódica: donde el tema melódico es modificado en algunos aspectos como el ritmo y el gesto melódico, sin que se pierda la esencia de este.⁸⁵

⁸⁵ Zamacois, J. "Curso de Formas Musicales". 1960, p.136

A partir de estas variaciones o clasificación melódica ⁸⁶ los nombraremos de la siguiente manera:

Intro.	1ª Estrofa			2ª Estrofa			Inter.	3ª Estrofa	Coda
	Tema 1	Tema 2	Tema 3	Tema 1	Tema 2	Tema 3		Tema 1	Frase Final

1.5.8 Elementos Melódicos

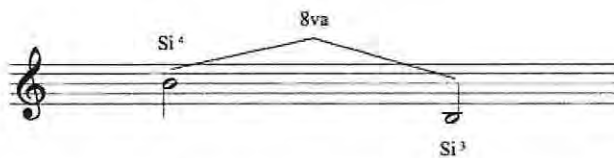
La melodía del tema "Manifiesto" se analizará según los parámetros de análisis que encontramos en el libro "La Melodía" de Ernst Toch.

El análisis melódico de la obra comienza desde la melodía que encontramos en la introducción. Interpretada por la *Guitarra I*, esta *Melodía Acompañada*, es clave para introducir al oyente a la naturaleza emotiva del tema.

La frase melódica principal está construida a partir de la escala de Si menor natural (Eolio) en caída o movimiento descendente:

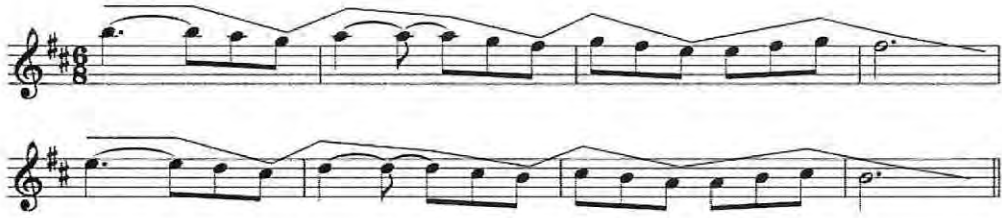


Esta frase se extiende en una octava de registro partiendo de Si⁴ a Si³ según el registro general.

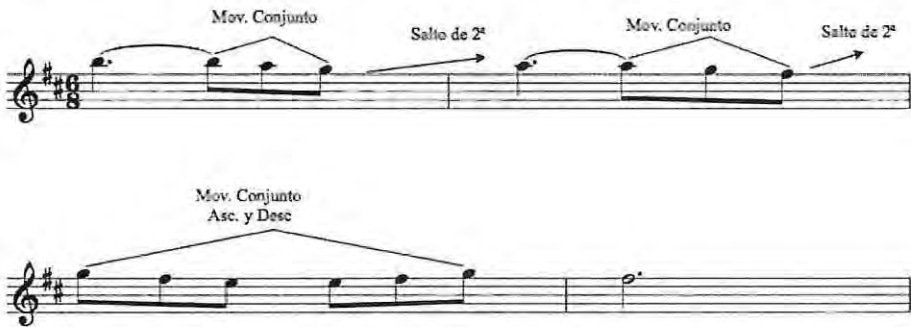


Además de tener un movimiento permanentemente descendente, esta línea melódica mantiene una estructura interna con forma de onda, como se puede apreciar en la imagen siguiente:

⁸⁶ Melodía que analizaremos en detalle más adelante.



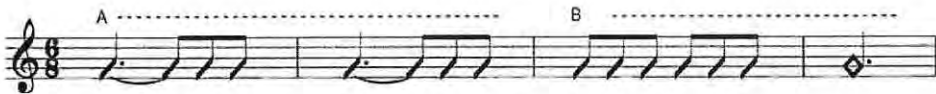
En cuanto a su elasticidad podemos decir que se compone de una nota larga (negra con punto ligada a una corchea) que desciende en movimiento conjunto para luego generar un salto muy pequeño de 2ª para volver a comenzar. Esto sucede en los primeros dos compases de forma similar, imitación que se rompe en el tercer compás donde hay un flujo de corcheas en movimiento conjunto suelta la frase para descansar en el último compás.



Está conformado por una célula rítmica de un compás que conducirá toda la frase:



y formará un motivo rítmico por imitación en el segundo compás, para liberarse luego en un flujo de corcheas que descansarán en la blanca con punto del cuarto compás, generando un frase melódica de estructura binario (A - B):



Al observar la línea melódica completa se obtiene una frase de dos períodos (pregunta y respuesta) que, a su vez, contiene cuatro semiperíodos:

Estrofa

Como vimos, la melodía central de la obra se divide en tres Temas con un total de 6 frases melódicas diferentes.

La primera frase (Tema 1) parte en el compás 20. Esta frase se divide -al igual que el resto de las otras cinco frases- en dos períodos, y cada período en dos semiperíodos, muy de la mano con el formato clásico de composición.

Primera Estrofa:

Tema 1

FRASE 1

El primer período de la Frase 1 tiene comienzo tético y final masculino a diferencia de su segundo período que tiene un final femenino y deja el motivo abierto melódicamente convirtiendo a esta primera frase en una frase suspensiva.

FRASE 2

Frase 2: 1º período tético con final masculino. 2º período tético, final masculino. Frase conclusiva.

Tema 2

FRASE 3



Frase 3: 1º período tético con final masculino. 2º período tético con final femenino. Frase suspensiva.

FRASE 4



Frase 4: 1º período tético, final masculino. 2º período, tético, final femenino. Frase suspensiva.

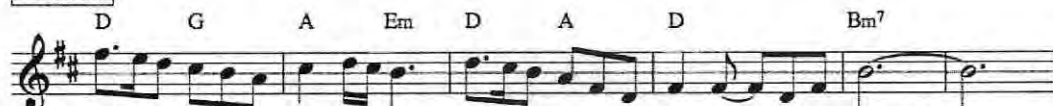
Tema 3

FRASE 5



Frase 5: 1º período tético, final femenino. 2º período, tético, final femenino. Frase suspensiva.

FRASE 6



Frase 6: 1º período tético, final masculino. 2º período, tético, final masculino. Frase conclusiva. La melodía regresa a la nota con la que comenzó (Si, tónica del I grado).

La estructura melódica que encontramos en la 1ª Estrofa se mantiene igual en la 2ª Estrofa a excepción de pequeñas variaciones rítmicas que no alteran la idea melódica. Lo mismo sucede con la 3ª Estrofa.

INTRO.

Melodia

I Bm⁷ VII A IV Em V F#m⁷

VI Gmaj⁷/D Gmaj⁷ VII A I Bm⁷

I Y II ESTROFA

I Bm⁷ / / I Bm⁷ VII A IV Em V F#m⁷ i Bm⁷

/ / I Bm⁷ VII A IV Em I Bm⁷

IV Em VII A IV Em VII A / III D V F#m VII A Em

III D VII A III D D(sus4) D D(add9) IV Em VII A IV Em VII A

III VI VII IV III VII III I
 / D G A Em D A D Bm⁷ /

INTER. I VII IV V VI VII I
 Bm⁷ A Em F#m⁷ Gmaj⁷/D Gmaj⁷ A Bm⁷

III ESTROFA I VII IV V
 Bm⁷ / / / A Em F#m⁷

I I VII IV I
 Bm⁷ / / / Bm⁷ A Em Bm⁷ /

CODA I VII IV I I VII
 Bm⁷ A Em Bm⁷ Bm⁷ A

IV I
 Em Bm⁹

La introducción:

Está desarrollada de forma muy gradual en un movimiento ligeramente descendente, ya que el acorde de E menor (IV grado) que encontramos en el 3º compás pudo haber sido reemplazado fácilmente por G mayor (VI grado) para mantener el movimiento descendente:

(G)
 | Bm | A | Em | F#m |

En el compás 5 la armonía descansa momentáneamente en el VI grado (G mayor) con un carácter muy suspensivo al ser una tétada con 7ª mayor con bajo en el V grado (2º inversión, Gmaj7/D).

En el compás 8, el VII grado (A mayor) está en función de dominante. Vuelve al I grado B menor para entrar a la primera estrofa del tema.

Estrofa

El Tema 1 reposa en el I grado, generando un ambiente meditativo con la tonalidad, resaltando el texto: “Yo no canto por cantar”. Se caracteriza además por tener un ritmo armónico de contraste, ya que luego del acorde de reposo en B menor le sucede una rápida cadencia I, VII, IV, V como una especie de liberación cadencial luego del reposo tonal. Concuerta muy bien con el verso cuando el cantautor nos dice, en reposo: “Yo no canto por cantar”; y en la cadencia: “ni por tener buena voz”. En esta obra la música está muy ligada a la letra de la canción:

| Bm | % | % | Bm A Em | F#m | Bm |

Esta misma progresión se repite pero ahora de forma conclusiva en B menor:

| Bm | % | % | Bm A Em | Bm |

Tema 2

En esta sección se mantiene una cadencia II V del relativo mayor (Re mayor), en una especie de modulación temporal, que no resuelve de inmediato ya que el verso declara: “Tiene corazón de piedra y alas de palomita” y resuelve a la tónica (Re mayor) cuando versa: “Es como agua bendita, santigua glorias y penas”. Esta progresión se repite para terminar el coro.

| Em | A | Em | A | % |

Al igual que en la estrofa, el ritmo armónico genera un contraste rítmico cuando aparecen dos acordes por compás en la progresión I III V II I V I:

| D F#m | A Em | D A | D | % |

Tema 3

Similar a Tema 2 pero aquí llega y concluye en el I grado menor (B menor) con una pequeña variante al pasar por el IV grado, G mayor (IV del relativo mayor).

IV
| D G | A Em | D A | D | Bm | % |

La 2ª y 3ª Estrofa, son idénticas a la primera que ya analizamos. El Interludio idéntico a la Introducción. La 3ª Estrofa es más corta ya que no deriva a un Tema 2, sino que retorna en si misma para finalizar el tema.

Coda

| D A Em | Bm | % | D A | Em | % | Bm | % ||

1.5.10 Elementos rítmicos

Esta obra se encuentra en un ritmo binario seis por ocho (6/8) con pequeños cambios de pulso a tres cuartos (3/4), muy propio de la Tonada Chilena.

Elementos Rítmicos de la Melodía

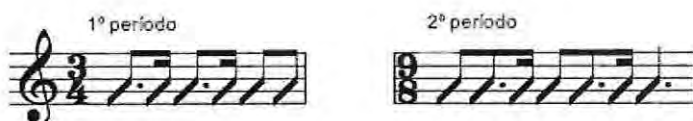
La célula rítmica de la melodía es variada y se puede hacer de ella tres divisiones: Introducción+Interludio; Tema 1 y Tema 2+Tema 3.

1. Introducción:



2. Tema 1

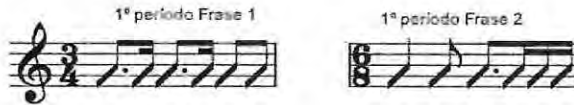
La melodía en la Frase 1 está dividida en dos períodos, ambos en distinta métrica.



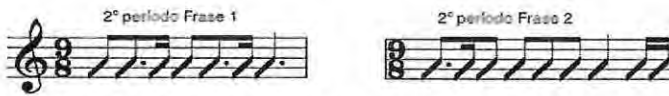
Sin embargo, a pesar de escribirse y sentirse diferente, ambas expresan una idea similar: el primer período, en un ritmo ternario de 3/4 y el segundo, en otro ritmo ternario de 9/8. La diferencia radica en el énfasis que

el intérprete le da al primer período de la frase por ser el que da comienzo a la Estrofa (Tema 1). Esta forma de enfatizar un pequeño fragmento de una frase es propia de los cantores de tonadas cuadrando una frase desde una subdivisión ternaria (tresillos) a lo binario (cuartinas).

El 1º período de la Frase 2 es similar al 1º período de la Frase 1 pero llevado a ritmo binario 6/8.



Al igual, el 2º período de la Frase 2 es similar al 2º período de la Frase 1 pero con una idea rítmica más fluida.



Así mismo, la Frase 3 y Frase 4 toman elementos de las frases anteriores aplicando leves variaciones.



Esta misma lógica de variación la encontramos en el Tema 2 y Tema 3.

La partitura de la obra contiene dos pautas. La primera para el clarinete (Clarinet Bb) y la segunda para los sonidos electrónicos pregrabados (Time Electronic) dispuestos en una línea de tiempo (sistema métrico sexagesimal).

Esta última no contiene información de los sonidos emitidos ya que solamente tiene como función proporcionar información al intérprete en relación a cuánto tiempo debe durar aproximadamente una frase y además tiene como propósito sincronizar al intérprete con la secuencia o audio en momentos obligados. Es muy importante que el intérprete se estudie (de oído) la pista de audio para poder guiarse en el transcurso de la obra:

A continuación se entrega la partitura de la obra y su análisis:

18 *ard.* $\text{♩} = 60$

Cl. *mf* *dim.* *a*

T. E.

21 *dolce* $\text{♩} = 60$ ca. 10.5"

Cl. *mp* *dim.* *molto rall.* *a*

T. E.

B $\text{♩} = 60$

24 *dolce (como un murmuro)* *agresivo* *dolce (como un murmuro)* *agresivo*

Cl. *ppp* *ff* *ppp* *ff*

T. E. 1' 40" 1' 47" 1' 48" 1' 54"

28 *dolce (como un murmuro)* *agresivo* *dolce (como un murmuro)*

Cl. *ppp* *ff* *ppp*

T. E. 1' 55" 2' 00" 2' 01"

31 *agresivo* *dolce (como un murmuro)* *la más aguda posible*

Cl. *ff* *ppp* *fff*

T. E. 2' 05" 2' 06" 2' 09"

34 $\text{♩} = 60$

Cl.

T. E.

35 * (•) Glissando (•) Glissando (•) Glissando (sonido inverso) *

Cl. 4" *ffpp* *mf* *ff*

T. E.

37 *cosmo (slap) 5"* (la mano izquierda aguantará esta posición para que lo cambios de afinación sean más efectivos) 8" *f* *allegro*

Cl. 5" 8" *f* *allegro*

T. E.

39 7" *pp* *bend* 7"

Cl. 7" *pp*

T. E.

42 5" 3" 3" *pp*

Cl. 5" 3" 3" *pp*

T. E.

C

45 * (•) Gliss (•) 9:6 7" *ff* *bend* *pp*

Cl. 7" *ff* *bend* *pp*

T. E.

49 7" 4" *pp* *mf* *ff*

Cl. 7" 4" *pp* *mf* *ff*

T. E.

(la mano izquierda aguantará esta posición para que lo cambios de afinación sean más efectivos)

Cl. 51 *p* *f* *pp* aleatorio

T. E. 51 3' 26" 3' 34" 3' 40"

Cl. 54 *pp* *mf* *ff* *f* aleatorio

T. E. 54 3' 49" 3' 52" 3' 58"

Cl. 57 *ff* *p* aleatorio

T. E. 57 4' 02" 4' 07" 4' 13"

Cl. 60 *mf* *f* aleatorio

T. E. 60 4' 17" 4' 22"

Cl. 63 *mf* *p* *ff*

T. E. 63 4' 26" 4' 30" 4' 34"

Cl. 67 *pp* *p*

T. E. 67 4' 39" 4' 43"

94 *agresivo* *ff_{sub.}* *(shrill)* *lontano* *pp_{sub.}*

Cl.

T. E. 5' 44" 5' 48"

98 *agresivo* *ff_{sub.}* *lontano* *pp_{sub.}* *(estridente)* *ff_{sub.}*

Cl.

T. E. 5' 52" 5' 57" 6' 00"

101 *lontano* *pp_{sub.}* *agresivo* *ff_{sub.}* *lontano* *pp_{sub.}*

Cl.

T. E. 6' 06" 6' 08" 6' 15"

104 $\text{♩} = 46$ *fff* *ff*

Cl.

T. E. 6' 16"

106 *f*

Cl.

T. E.

108 *mf* *rall.* *a*

Cl.

T. E.

♩ = 60

110

Cl. *mp* *p*

T. E.

112

Cl. *pp*

T. E.

114

Cl. *ppp* *rall.* *a* *ca. 7"*

T. E.

A

117

♩ = 60 *lento*

Cl. *pp* *bend.*

T. E. 7' 01"

120 (*)

Cl. *sfz* *bend.* *alestorio*

T. E. 7' 11" 7' 15" 7' 20"

122

Cl. *mf* *fff*

T. E. 7' 24" 7' 30"

2.2 Sistema de Escritura

Para poder comprender la escritura y nomenclatura de la obra es necesario entender lo que el compositor nos aclara al respecto.

En general, los signos gráficos en esta obra son similares a los que podemos encontrar en otras obras contemporáneas. Para mayor claridad en

los signos tomaremos como base la nomenclatura descrita por Ana María Locatelli.⁸⁸

La obra comienza en un compás de tiempo indeterminado ya que estará sujeta a variaciones de basada en la unidad mínima del segundo.

Parte la introducción, que dura 00':19", en donde los primeros 3" corresponden a un elemento sonoro que introduce a la obra en una atmósfera envolvente (que en lo personal me recuerda a los sonidos de ciencia ficción proveniente del espacio). El clarinete tiene su primera indicación a partir del 3":

Aparecen aquí los primeros signos gráficos a interpretar. Existe en esta primera parte una mezcla del sistema tradicional de escritura (escritura ortocrónica) con el sistema moderno o contemporáneo. Este sistema de escritura se conoce como sistema mixto o híbrido implementado a mediados del siglo pasado por Krzysztof Penderecki (*Threnos para las víctimas de Hirochima*) y Karlheinz Stockhausen.

El compositor aclara estos signos indicándonos lo siguiente:



1. El primer signo, Víctor Vallés lo define como un "sonido eólico". Es un sonido que carece de armónicos fundamentales, un sonido con más aire y menos armónicos.
2. Al igual que el primero, éste es un sonido eólico con *flutterzunge*, término alemán que significa "aleteo de lengua". Consiste en utilizar la lengua para producir un característico sonido *FrrrrFrrrr* mientras se soplan las notas de manera convencional, consiguiendo así un efecto de trémolo o de vibrato.

⁸⁸ Locatelli, Ana María - "La Notación De La Música Contemporánea". Ricordi. Buenos Aires. 1972.

3. Nota normal más flutterzunge.

De estos tres tipos podemos encontrar mutaciones intermedias como un sonido mitad eólico y mitad sonido con armónicos, como nos indica el compositor en la misma partitura cuando nos escribe "aire+sonido". Como forma introductoria o sea, sólo al comienzo de la partitura, nos ubica flechas de aclaración y ubicación.

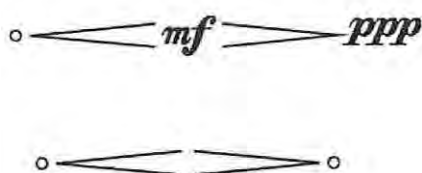


En cuanto a dinámica, articulación y timbre, en sólo este motivo encontramos datos fundamentales para la correcta interpretación de la obra.

Aparecen signos articulación especiales:



Y dinámicos muy específicos:



El compositor desea aquí que el sonido disminuya desde o hacia el *niente*, término italiano que significa "nada". "Desde o hacia la nada". Ni si quiera el sonido parte de pianísimissimo o sonido más débil del instrumento, simplemente parte del silencio absoluto.

Otro signo que aparece en esta primera parte es * con el cual se nos indica el punto de sincronía obligatoria con la electrónica o secuencia.

Además, en la parte superior del pentagrama nos aparecen unas figuras rítmicas de negras en paréntesis que permiten orientar al ejecutante con la idea de "compás" que se ha generado a partir de ciertos puntos.

La introducción termina con una nota larga sostenida que crea un soporte para una melodía que aparece por efecto de la "voz" del ejecutante. En música contemporánea, este tipo de efectos son muy comunes ya que se saca provecho a todas las posibilidades de ejecución que se pueden

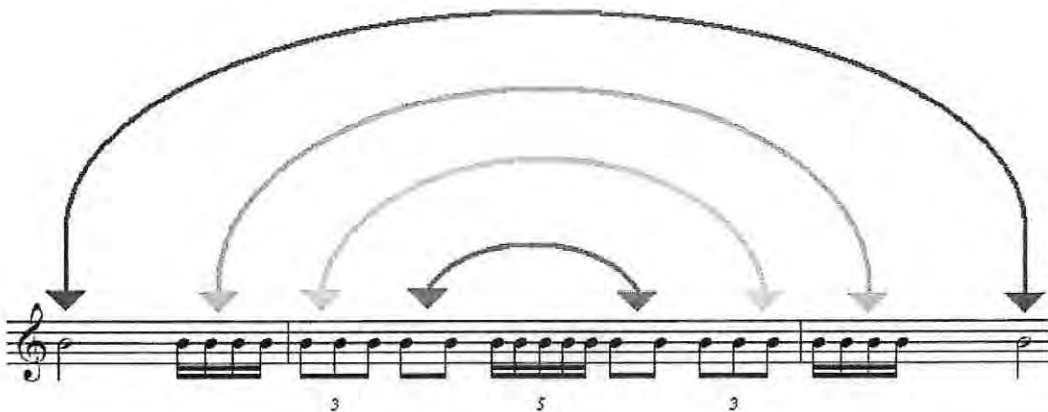
encontrar en un instrumento y de su intérprete. Aquí el compositor le pide al clarinetista que junto con tocar una nota larga emita un sonido con las cuerdas vocales, sonido que será muy cerrado y con poca potencia pero que genera una línea melódica clara.



Estas notas cantadas se representan con pequeños cuadrados negros que se ubican en el pentagrama pero representan una afinación aproximada. Sobre estas notas también hay una idea aproximada de la rítmica que se deba llevar.

Construcción Melódica del Sección A, Tema A:

Comienza el primer Tema A con una frase de características simétricas.



Como enseña el diagrama, es una frase que rítmicamente está construida desde el centro hacia fuera en un diseño que se abre a una relación simétrica.

Esta frase melódica se va degradando poco a poco hasta llegar a la B. Parte con un *scherzo* rítmico melódico en el compás 9 y prosigue creciendo en dinámica y densidad melódica. Poco a poco se apaga la frase y comienza el la sección B en el compás 24.

La Sección B comienza con un motivo característico que nos entrega otra nomenclatura. Es un grupo de corcheas tachado por una línea que significa que el conjunto de notas debe ser tocado lo más rápido posible:



Además el compositor pide que se toque de forma ligada y *pianísimissimo* (*dulce, como un murmullo*) hasta unas fusas “agresivas”, o sea, rápidas y fuertes, que se pueden interpretar más que como figuras determinadas como un grupete de notas que asciende cromáticamente. Este grupete va en aumento, primero la frase concluye sólo con dos, luego tres, cinco y finaliza con ocho.

La sección B termina con un *Gliss.* que va de, se supone, dos notas lo más agudo posible, ya que una figura con plica terminada en flecha significa que el instrumentista debe tocar la nota más aguda que le permite su registro. Así que al haber dos queda al criterio del intérprete decidir qué tan aguda será la primera nota. Ambas figuras, además, comienzan con una especie de apoyatura muy breve o acciaccatura.



Encontramos además aquí un nuevo punto de sincronía y una blanca en paréntesis que nos indica el valor total del motivo.

En el compás 35 comienza la Sección C con un conjuntos de glissandos con vibrato de oscilación de 1/4 de tono, que se funden con el playback en un sonido de tonalidad ascendente.

Es llamativo cómo el compositor trabaja la dinámica con una nota. Primero con un fuerte ataque (*fortísimissimo*) e inmediatamente cae a un *pianísimo in crescendo*.



Aparece aquí la indicación “Sonido inverso” que significa crear el

efecto de inverso al comportamiento normal de un sonido: Ataque, sustain, decay, release. Se convierte en release, decay, sustain y ataque. Se puede partir, según el compositor "con aire o con sonido: desde el niente, cresc a ff y taponar la columna del aire con la lengua (contra la boquilla) provocando un slap."⁸⁹

Desde el compás 37 parte una sección muy aleatoria y efectista. Comenzando con sonidos percutidos con la técnica de Slap que guarda una relación de altura aproximada. En seguida hay una sección con una técnica llamada *bisbigliando* que consiste en generar un cambio de afinación y/o color alternado con una posición específica de las manos dada por el compositor. Se indica con un gráfico por encima o debajo del pentagrama.

The image shows three staves of musical notation with performance instructions and diagrams:

- Staff 37:** Labeled "soprano (slap) 5''". It features a series of notes with 'x' marks below them. A diagram above shows a hand position with the instruction: "(la mano izquierda aguantará esta posición para que lo cambios de afinación sean más efectivos)". A bracket below indicates a duration of 2' 23''.
- Staff 39:** Labeled "7''". It features notes with 'x' marks and a *pp* dynamic marking. A bracket below indicates a duration of 2' 36''. A diagram above shows a hand position with the instruction: "aleatorio". A bracket below indicates a duration of 2' 43''.
- Staff 42:** Labeled "5''". It features notes with 'x' marks and a *pp* dynamic marking. A diagram above shows a hand position with the instruction: "3''". A bracket below indicates a duration of 2' 50''. A diagram below shows a hand position with the instruction: "3''". A bracket below indicates a duration of 2' 56''.

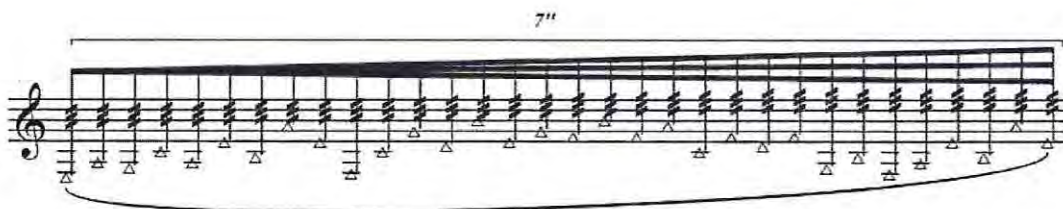
Del compás 40 al 42 vemos un elemento conocido para la escritura contemporánea. Se refiere a notas aproximadas a la altura dada en el pentagrama manteniendo el dibujo o contorno. El compás 42 es específico en la agógica al aumentar los corchetes progresivamente y luego disminuirlos:



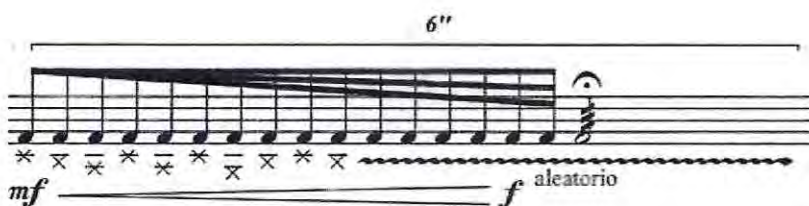
A esto debemos sumarle el tipo de sonido que se pide en ambos casos (pero de forma diferente en la escritura) que el sonido sea sólo de aire.

⁸⁹ Con Slap se refiere a un golpeteo fuerte generado con la lengua al cortar el sonido.

En la segunda parte de la Sección C, desde el compás 45, hay una aplicación de los mismos recursos aplicados a excepción de variantes de velocidad como:



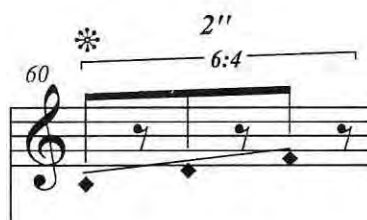
O este tipo de figuras donde se debe tocar notas completas aumentando de velocidad y terminando en un Flatterzunge:



Otro elemento muy especial es la mezcla de armónicos naturales generados con el clarinete más sonidos emitidos de la voz (notas en paréntesis), creando acordes. Aquí el compositor también entrega la posición de las manos:



Y Slaps con alturas orientativas:



Con una aplicación de los mismos elementos revisados y descritos nos trasladamos nuevamente a la Sección B (o Sección B') que se construye sobre la misma estructura melódica del Tema A pero con un mayor desarrollo y variación, a modo de Reexposición de la obra:

Variaciones del Motivo Melódico:

Cada variante se nutre de la misma idea melódica del Tema A de la Sección A. Separados por pequeños motivos "agresivos" que se repiten el tiempo indicado por una flecha recta y determinado el tiempo por segundos.

Esto es similar a la idea melódica de la primera Sección B cuando el motivo hacía:

dulce (como un murmur)
ppp
agresivo
ff

Y, al igual que el final de la Sección A, el motivo termina degradado en figuras rápidas y enérgicas que poco a poco disminuyen en dinámica hasta "agotarse". Compás 104:

$\text{♩} = 46$
fff
ff
 104
 6' 16"

Comienza la Sección A y Coda de la obra retomando el motivo inicial y utilizando elementos de toda la obra:

A

117 $\text{♩} = 60$ *homono*
pp
 117
 7' 01"

120
aleatorio
sffz
bend.
aleatorio
 120
 7' 11" 7' 15" 7' 20"

122
Gliss
mf
fff
 122
 7' 24" 7' 30"

Conclusión del Análisis:

El sistema de escritura aquí encontrado aporta información necesaria para poder enfrentar la notación de una composición de técnica mixta entre dos fuentes sonoras una a tiempo real y otra programada. Por otra parte, la nomenclatura abre un gran espectro de posibilidades compositivas al precisar con eficiencia los aspectos tímbricos escogidos por el compositor.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE LA OBRA “SENTIDO Y RAZÓN”

3.1 Descripción de la obra:

La obra musical “Sentido y Razón” es una obra mixta que mezcla el sonido del contrabajo generado en vivo más la reproducción de un material sonoro pregrabado. El sonido del contrabajo, a su vez, es procesado electrónicamente a tiempo real a través de efectos de sonido manipulados por el intérprete.

La obra está construida a partir de elementos musicales centrales de la obra “Manifiesto” del cantautor Víctor Jara, a través del concepto y escritura que posibilita la música contemporánea.

3.2 Recopilación de elementos musicales centrales del tema “Manifiesto” para la creación de una obra mixta.

Referente a la forma:

Los elementos correspondientes a la forma que se tomaron de la obra “Manifiesto” corresponden a su estructura general.

Al trasladar la estructura de una obra a otra hay que tener en cuenta el tipo de obra a la cual se está llevando, ya que estos elementos varían si existen diferencias de estilo, formato y textura musical.

La obra “Sentido y Razón” se debe tomar como una obra netamente instrumental, primeramente, por el contrabajo como único instrumento utilizado en la obra y, porque el playback o soporte sonoro, no tiene como función guardar el texto o letra de la canción, por consiguiente, no será necesario conservar íntegramente la forma de las estrofas.

El siguiente diagrama muestra la forma de la obra “Manifiesto” y la que se ha escogido para la obra “Sentido y Razón” mostradas en paralelo:

“Manifiesto”

| INTRO. | A | A | INTER. | A' | CODA |

“Sentido y Razón”

| INTRO. | A | INTER. | A' | CODA |

De esta comparación podemos desprender y aclarar que si bien son similares en cuanto a la forma se a dispuesto para la obra "Sentido y Razón" una sola Sección A, pero que aquí tendrá un mayor desarrollo. Además, la sección instrumental denominada Interludio en "Manifiesto" -que es idéntica a la introducción- tendrá aquí otro carácter, debido a que se ha dispuesto ideas más melódicas para la Sección A y más aleatorias y percutivas para el Interludio.

3.2.1 Referente a la armonía:

Con respecto a este punto es importante aclarar que la obra "Sentido y Razón" no tiene como fundamento una búsqueda o indagación armónica muy profunda, tampoco toma los parámetros obvios de innovación que uno usaría en la composición. Esto es debido a que su objetivo corresponde a puntualizar aspectos más tímbricos, interpretativos y de efectos de sonido. No quiere decir que haya un abandono de la armonía o que haya una apuesta atonal.

Los elementos armónicos que se han extraído de la obra "Manifiesto" tienen relación fundamentalmente con la tonalidad, sistema tonal y estructura modal. El contrabajo participa de estos recursos en las frases melódicas que interpreta y en algunos "acordes"⁹⁰ de dos notas.

3.2.2 Referente al ritmo y melodía:

Se tomó de estos elementos los motivos melódicos más centrales de la introducción y estrofa, dispuestos a la manipulación de los efectos de sonido que se usaron en el obra, más específicamente por el efecto Loop.

De la melodía del tema "Manifiesto" se rescató la variación rítmica. Puede ser explicado como "las mismas notas" pero con "distinta rítmica". Este recurso queda al arbitrio del intérprete en ciertos momentos aleatorios que propone la obra generando un mayor movimiento en el discurso melódico.

Del ritmo se tomó ciertas células rítmicas esenciales de la tonada que encontramos, por ejemplo, en el acompañamiento de la Guitarra 2, que podemos encontrar en la primera frase tocada por el contrabajo en la introducción.

⁹⁰ Es importante aclarar que en el contrabajo los acordes de tres notas (distribución cerrada) son posibles en ciertas posiciones muy reducidas y sólo está limitado a tocar intervalos de dos notas.

3.2.3 Referente a la textura y densidad sonora:

Con respecto a la textura, se buscó mantener en el contrabajo la textura de cuerdas de las guitarras del tema "Manifiesto" al tocar el contrabajo con dedos.

Algo relevante a utilizar es el empleo de recursos simples para entregar mayor intensidad dinámica a la obra, como el uso de agregar instrumentos como el *Tiple* sin que necesariamente suba la intensidad o fuerza a los demás instrumentos ya existentes. Se puede notar que en el compás 32 de la obra analizada de Víctor Jara sólo el acorde abierto creado por el Tiple cambia toda la textura de la obra y eleva su intensidad, incrementando su dinámica por densidad sonora. Así mismo, el cambio del *Tema 2* al *Interludio* o sección instrumental y el cambio de instrumentación para conducir la melodía (Guitarra I - Voz) también genera un cambio importante en la textura.

Este recurso estará a cargo del playback, esencialmente y, del encuentro de las distintas frases melódicas del contrabajo que se irán montando unas sobre otras gracias al efecto del Loop.

3.3 Tipología de sonidos utilizados en el Playback o soporte de sonido pregrabado

Se presentarán los elementos sonoros a utilizarse en esta obra electroacústica, ordenados según los parámetros tipológicos dispuestos por Pierre Schaeffer -como ya se han expuesto en capítulos anteriores.

Schaeffer, además clasificar los sonidos a partir de su origen, los clasifica según el que recibe el estímulo sonoro (receptor), separando las posibilidades de comprensión en: *Escucha Causal*, *Semántica* y *Reducida*. Es importante para este proyecto establecerlo desde esta manera debido a que la importancia de la obra radica en el efecto que esta tendrá en el oyente.

Así, se espera que el material sonoro usado en la obra tenga estos tres tipos de efectos en el oyente. Habrán sonidos que para el oyente tendrán una significado muy claro, ya sea por asociación o experiencia. El oyente se sentirá atraído por determinar su fuente y podrá identificarla fácilmente. Serán sonidos de fácil identificación (*Escucha Causal*) otros, donde habrá un mensaje explícito el cual estará sobre las cualidades mismas del sonido (*Escucha Semántica*). Aquí, la textura o propiedades del sonido no será lo

relevante sino el mensaje en si. Este mensaje es entregado a través del lenguaje hablado, cantado o recitado extracto de audio de una canción u otro). Otro tipo de sonido no tendrá mayor significado más que si mismo como objeto. Serán sonidos que aparecen y desaparecen y, que no tienen mayor asociación por el oyente. Simplemente serán apreciados como parte de una textura sonora nueva (Escucha Reducida).

A continuación se presentarán los sonidos utilizados en la obra "Sentido y Razón" según la clasificación entregada anteriormente:

3.3.1 Listado de sonidos utilizados en la obra (Archivo de audio adjunto en CD anexo):

❖ Escucha Causal:

1. Aeronave Hawker Hunter: Avión de origen británico utilizado en el bombardeo a la moneda. (00':00") / (03':31")⁹¹
2. Helicóptero: Vuelo de un helicóptero policial durante una marcha de trabajadores de la CUT.⁹² (02':28")
3. Percusión: Claves. Complemento sonoro de efecto *Legno Batutto* ejecutado por el contrabajo. (01':55") / (04':31")
4. Puerta cerrándose: Sonido manipulado con efectos (distorsión, reverb, compresión, phaser). (03':43")

❖ Escucha Semántica:

5. Gritos marcha UP 1: "¡Avanzar sin cesar!" (00':29")
6. Gritos marcha UP 2: "¡Trabajadores al poder!" (00':43")
7. Gritos marcha UP 3: "¡Crear, crear poder popular!"⁹³ (00':59")
8. Canción recitada: Tema "Qué Dirá El Santo Padre" de Violeta Parra recitado por Isabel Parra.⁹⁴ (01':16")
9. Discurso político: Por Salvador Allende ante la ONU 1972 (03':45")⁹⁵

⁹¹ Documental "La Batalla de Chile - La Insurrección de la Burguesía" Patricio Guzmán, 1975

⁹² Ibid

⁹³ Ibid

⁹⁴ Documental D.E.F.A. 1974

⁹⁵ Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=knewNLIpkMw> (01':33")

❖ Escucha Reducida:⁹⁶

10. Sintetizador 1: Synth Leads, swelling. Complemento sonoro de los armónicos con arco interpretados por el contrabajo. (00':22")
11. Sintetizador 2: Synth Bells, Lo Fi Xmas (01':02")
12. Sintetizador 3: Synth Bells, Mister Frosty (01':02")
13. Sintetizador 4: Secuencia de elementos. Sonido digital que sólo contiene el ataque de la onda. (01':02")
14. Sintetizador 5: Gated Synth, Octave Proton. Complemento sonoro de "Helicóptero". (02':28") / (05':00")
15. Sintetizador 6: Synth Leads, Old Wave (03':10") / (05':00")

3.4 Técnicas de ejecución de contrabajo utilizadas en la obra

Las técnicas utilizadas en el contrabajo siguen los lineamientos tanto clásicos como de técnicas extendidas debido a que no siempre se mantiene un formalismo o unidad melódica en la obra sino que pasa por momentos aleatorios donde el timbre, intensidad y el desenlace de un motivo en el tiempo es lo central.

A continuación se presentará una lista de las técnicas utilizadas en la obra "Sentido y Razón" (técnicas ya descritas en el marco teórico, pág.39-42):

- ❖ Arco (técnica tradicional)
- ❖ Pizzicato
- ❖ Flautando
- ❖ Legno Batutto
- ❖ Vibrato
- ❖ Armónicos c/ Pizz.
- ❖ Percusión (con nudillos en el cuerpo)
- ❖ Glissandos

3.5 Efectos de audio utilizados en la obra y su configuración

Se entregará un detalle de los efectos utilizados así como la configuración específica de cada uno.

⁹⁶ Todos los sintetizadores utilizados pertenecen a la plataforma Logic Pro 9.

Aunque para la obra se pueden utilizar efectos de cualquier marca es importante respetar la configuración que cada tipo de efectos comúnmente permite. Básicamente se han utilizado tres efectos de sonidos correspondientes a Efectos Temporales o de Espacialidad que aparecen en la siguiente lista:

1. Loop
2. Reverb
3. Delay

La Reverb y Delay se agrupan en dos tipos:

1. Reverb A (normal)
2. Reverb B (larga)
3. Delay A (normal)
4. Delay B (rápido)

Es ideal que el intérprete tenga dos Reverb y dos Delay configuradas de ante mano, de lo contrario puede manipular en el momento cada pedal debido a que tiene en momentos el tiempo necesario. En este último caso es necesario tener los pedales al alcance de las manos.

❖ **Loop:** *Boss RC-30 Loop Station.*



Como ya se dijo, para esta obra se puede ocupar cualquier tipo de pedal de loop pero, para la correcta interpretación de esta obra, es importante tener en cuenta algunos parámetros como:

1. Volumen de Salida: Esta debe tener -4db en relación al volumen de entrada debido a que en momentos la obra mezcla 3 señales y al sumarse se debe compensar el volumen final.
2. Capacidad de almacenamiento: El pedal debe tener al menos 1 minuto de capacidad de memoria.

3. Canales: El pedal debe tener la capacidad de reproducir al menos 3 señales de forma simultánea.

❖ **Reverb:** Modelo, *Electro Harmonix Holy Grail Nano Guitar*.

Para el caso de este modelo en específico la configuración debe ser:

Reverb A

1. Tipo de Reverb: Hall
2. Tamaño: Potenciómetro al 50%



Reverb B

1. Tipo de Reverb: Spring
2. Tamaño: Potenciómetro al 80%

De no tener este mismo pedal de reverb será importante tener en cuenta los siguientes parámetros:⁹⁷

Reverb A / Reverb B

1. Mix Wet/Dry: 30% / 40%
2. Room Size: Hall / Spring
3. Reflexión: 20% / 40%
4. Predelay: 20ms / 30%
5. Densidad/Tiempo: 100%



Delay A

❖ **Delay:** Boss DD-3.

1. Volumen: 70%
2. Feedback: 50% (8 repeticiones)
3. Delay Time o Tempo: 300ms
4. Modo: 800ms



Delay B

❖ **Delay:** Boss DD-3.

5. Volumen: 70%
6. Feedback: 70% (12 repeticiones aprox.)
7. Delay Time o Tempo: 100ms

⁹⁷ Parámetros basados en Logic Pro 9 (Reverb AVerb)

8. Modo: 800ms

3.6 Cadena de Audio para el montaje de la obra “Sentido y Razón”

En este punto explico el recorrido que debe hacer la señal de audio desde el contrabajo hasta los altavoces o parlantes, y la inserción de los elementos sonoros o playback, para su montaje en una obra en vivo.

1. La toma del contrabajo debe ser con un piezo eléctrico y la posición de éste debe estar por debajo de la pata del puente a la altura de la cuarta cuerda. A mi parecer y por mi experiencia, es el lugar donde mejor suena el contrabajo, controlando los agudos y, permitiéndole sonar con presencia, cuerpo y calidez en todo su registro.
2. La señal del contrabajo irá conectado por plug directamente al pedal de Loop. De esta forma nos aseguramos que el pedal recibirá toda la señal del contrabajo sin interrupciones.
3. El orden de los pedales es el siguiente: 1) Loop; 2) Delay; 3) Reverb. Conectados entre sí por cables plug cortos para no perder señal.
4. De los pedales la señal debe ser enviada a un Mixer, por entrada de línea, asegurando una ecualización plana. No se debe amplificar ninguna frecuencia en particular, sólo se debe tener control sobre las frecuencias graves para que no se sumen y descontrolen en la obra.
5. El Playback debe ser reproducido por un computador u ordenador y enviado a la mesa a una entrada Stereo. El panéo de ambas señales debe ser plano (50% - 50%) al igual que la ecualización.
6. La mezcla del contrabajo y del playback quedarán al medio de L y R.
7. En cuanto al nivel de mezcla el contrabajo debe quedar por sobre el playback sin que este último se pierda de la mezcla, a una relación de 5:4.
8. Del Mixer deben salir ambas señales a dos parlantes o altavoces activo, ambos con volumen medio y con ecualización plana, separados a una distancia que permitan dejar al contrabajista al medio.

3.7 Análisis De La Partitura

Este análisis viene a complementar todo lo que ya se ha descrito de la obra puntualizando los elementos que están en la obra tomando como referencia el tiempo en que van apareciendo.

❖ Escucha Causal:

16. Aeronave Hawker Hunter: Avión de origen británico utilizado en el bombardeo a la moneda. (00':00") / (03':31")⁹⁸
17. Helicóptero: Vuelo de un helicóptero policial durante una marcha de trabajadores de la CUT.⁹⁹ (02':28")
18. Percusión: Claves. Complemento sonoro de efecto *Legno Batutto* ejecutado por el contrabajo. (01':55") / (04':31")
19. Puerta cerrándose: Sonido manipulado con efectos (distorsión, reverb, compresión, phaser). (03':43")

❖ Escucha Semántica:

20. Gritos marcha UP 1: "¡Avanzar sin cesar!" (00':29")
21. Gritos marcha UP 2: "¡Trabajadores al poder!" (00':43")
22. Gritos marcha UP 3: "¡Crear, crear poder popular!"¹⁰⁰ (00':59")
23. Canción recitada: Tema "Qué Dirá El Santo Padre" de Violeta Parra recitado por Isabel Parra.¹⁰¹ (01':16")
24. Discurso político: Por Salvador Allende ante la ONU 1972 (03':52")¹⁰²

❖ Escucha Reducida:¹⁰³

25. Sintetizador 1: Synth Leads, swelling. Complemento sonoro de los armónicos con arco interpretados por el contrabajo. (00':22")
26. Sintetizador 2: Synth Bells, Lo Fi Xmas (01':02")
27. Sintetizador 3: Synth Bells, Mister Frosty (01':02")
28. Sintetizador 4: Secuencia de elementos. Sonido digital que sólo contiene el ataque de la onda. (01':02")
29. Sintetizador 5: Gated Synth, Octave Proton. Complemento sonoro de "Helicóptero". (02':28") / (05':00")
30. Sintetizador 6: Synth Leads, Old Wave (03':10") / (05':00")

⁹⁸ Documental "La Batalla de Chile - La Insurrección de la Burguesía" Patricio Guzmán, 1975

⁹⁹ Ibid

¹⁰⁰ Ibid

¹⁰¹ Documental D.E.F.A. 1974

¹⁰² Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=knewNLlpkMw> (01':33")

¹⁰³ Todos los sintetizadores utilizados pertenecen a la plataforma Logic Pro 9.

3.8 Partitura De La Obra

La obra "Sentido y Razón" está escrita utilizando la nomenclatura tradicional mezclada con elementos contemporáneos en una plataforma no tradicional debido a la utilización de efectos de sonidos y playback sonoro adjuntas en la misma partitura.

Tomando el ejemplo de la obra *AeruAurea* analizada anteriormente, la obra "Sentido y Razón" existen una pauta para el instrumento principal -en este caso el contrabajo- y otra para el playback o "time line" para ubicar al intérprete en el tiempo correcto. Además se adiciona una tercera pauta con la información con respecto a los efectos de sonidos a utilizar y en qué tiempo se deben accionar y desconectar o apagar.

SENTIDO Y RAZÓN

Intro.

$J = 60$

Time
electraid

5" | 00'05" | 00'22" | 00'30" | 00'34" | 00'43"

FX | 00'43" | 00'52" | 01'02" | 01'12" | 01'30"

--- [loop] --- (FIN FX) --- [loop] + [REVERB A] ---

--- [REVERB B] + [DELAY A] --- (FIN FX)

Handwritten musical score for guitar, featuring a timeline and various performance instructions.

Timeline: 01'54" | 02'18" | 02'28" | 02'45" | 03'05" | 03'10"

Performance Instructions:

- Initial ∞ (with a double bar line)
- (LB) f (with a double bar line)
- (V) pp (with a double bar line)
- (ARM.) mf (with a double bar line)
- (PIZZ.) mf (with a double bar line)
- [Loop] (with a double bar line)
- [Loop] (with a double bar line)
- [Loop] + [REVERB] + [DELAY B] (with a double bar line)
- (FIN FX) (with a double bar line)

Waveform: A hand-drawn waveform is overlaid on the timeline, showing amplitude changes corresponding to the performance instructions.

Staff: A single guitar staff is shown with notes and dynamics. A bracket labeled "A" spans from 03'05" to 03'10".

Handwritten musical score for guitar, featuring a timeline and various performance instructions.

Timeline: 03'10" | 03'30" | 03'45" | 04'05" | 04'10"

Performance Instructions:

- [REVERB A] (with a double bar line)
- [REVERB B] (with a double bar line)
- [DELAY B] (with a double bar line)
- f (with a double bar line)
- pp (with a double bar line)
- ff (with a double bar line)
- mf (with a double bar line)
- (edge of workless on dc) (with a double bar line)
- (P. 2.2.) (with a double bar line)
- p (with a double bar line)
- f (with a double bar line)
- pp (with a double bar line)
- ff (with a double bar line)

Staff: A single guitar staff is shown with notes and dynamics. A bracket labeled "A" spans from 04'05" to 04'10".

Handwritten musical score for guitar. The score is divided into two main sections by a wavy line.

Section 1 (Left): Labeled "CASH" with an arrow pointing to the first staff. It contains two staves of music. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The second staff has a bass clef. Dynamics include *mf* and *pp*. A bracket above the first staff is labeled "cs".

Section 2 (Right): Labeled "05'00" (FIN FX)". It contains two staves of music. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The second staff has a bass clef. Dynamics include *mf* and *pp*. A bracket above the first staff is labeled "cs".

Timeline: A horizontal line below the staves marks time points: 04'15", 04'30", 04'45", and 05'00".

Annotations:

- Between 04'15" and 04'30": "[Loop] - - - - -"
- Between 04'30" and 04'45": "+ [REVERB A]"
- Between 04'45" and 05'00": "(Sigue loop)"

Handwritten musical score for guitar, consisting of two staves.

Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Dynamics include *ff* and *mf*. A bracket above the staff is labeled "cs".

Staff 2: Bass clef. Dynamics include *ff* and *mf*.

Timeline: A horizontal line below the staves marks time points: 05'00", 05'07", and 05'14".

Annotations:

- Between 05'00" and 05'07": "[REVERB B] - - - - -"
- Between 05'07" and 05'14": "(FIN FX)"

3.9 Análisis melódico y descripción de la nomenclatura:

A continuación se describirán los elementos de escritura más relevantes de la obra así como un análisis del contenido melódico.

Como ya se mencionó, la partitura consta de tres pautas Contrabajo, escrito arriba de la partitura, Time Electronic para el playback de respaldo sonoro al medio de la partitura y FX para la línea de tiempo de los efectos.

La línea del contrabajo está dividida en secciones de forma independiente colocada a diferentes alturas sin mantener un pentagrama continuo. Cada frase será interrumpida cada vez que comienza una nueva frase "loopeada".

La pauta del Time Electronic conserva la línea de tiempo del playback y contiene la información en tiempo cronológico.



La pauta de los efectos -FX- es una línea discontinua con casillas justo por debajo de las indicaciones de tiempo de Time Electronic que indica cuándo debe aplicarse cada efecto y cuánto debe durar (Fin FX).

[Loop] + [REVERB A]

En la primera parte de la partitura aparece ya, en la pauta del contrabajo el signo:



Este signo utilizado en obras similares simboliza el efecto Loop, una mezcla entre un signo similar al del infinito y la flecha hacia delante que

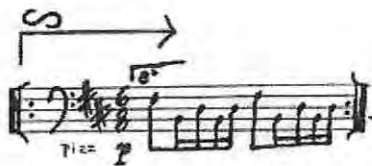
indica que el loop se extiende en el tiempo. Comúnmente los signo de repetición vienen especificados cuántas veces se repite. En este caso la repetición viene dada por el efecto Loop y no por una repetición ejecutada.

La línea ondulada, indica el tiempo que se prolonga el efecto del Loop, sobrepasando en momento el inicio de una nueva frase:

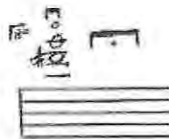


Introducción

Inmediatamente después del primer archivo sonoro (Aeronave Hawker Hunter) comienza la primera frase de la obra que conserva la idea rítmica y melódica del acompañamiento de la guitarra rítmica de la obra "Manifiesto":



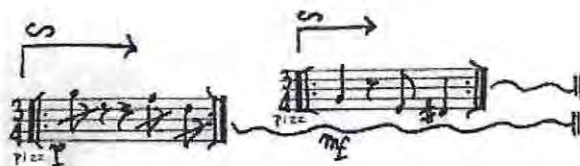
Esta frase se mantiene con Loop y se encuentra con indicios de la tonalidad con armónicos generados por arco y el sonido de un sintetizador en el playback (Swelling):



Tema 1 (A)

Luego de escuchar "Avanzar sin cesar" en el minuto 00'34" comienza la melodía principal del tema "Manifiesto" (Tema 1 y 2) que se identifica en las tres siguientes frases que se interponen unas con otras, simultáneamente de forma de loop mientras que aparece la frase "Trabajadores al poder":

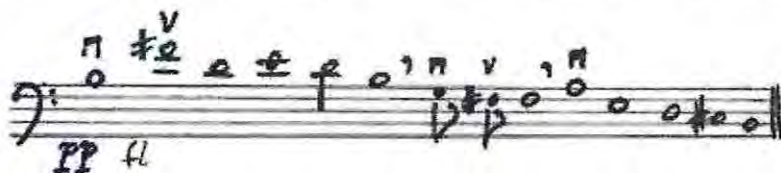




La segunda frase, en el tiempo 00'43" aparecen unas corcheas tajadas. Significa que debe ser digitada lo más corto posible. Valor brevísimo sin acento: ¹⁰⁴

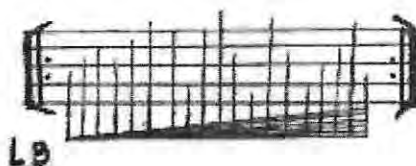


El Tema 3 del tema "Manifiesto" está representado por lo que se expresa en el playback desde el minuto 01'02" con el grito "Crear, crear poder popular" y la frase del contrabajo en el minuto 01'12" respectivamente. Es una frase que se expande y a veces parece desvanecerse a través de notas ejecutadas con arco donde "fl" corresponde a la técnica "Flautando". Se inserta la voz de Isabel Parra recitando "Qué dirá el santo padre".



Interludio

En el interludio de la obra aparece la siguiente frase entremezclada con el playback en un efecto percusivo con claves y reverb:



Aquí aparece "LB" (Col Legno Battuto) y la figura "ejecución rápida e irregular acelerando, poco a poco"¹⁰⁵ Es una idea erosionada del movimiento rítmico que encontramos en el interludio del tema "Manifiesto". Esta frase se mantiene con loop y aparece sobre ella las siguientes frases, generando un entramado estético muy singular:

¹⁰⁴ Ana María Locatelli, La notación de la música contemporánea. Ricordi. Argentina. Pág. 43

¹⁰⁵ Idem.



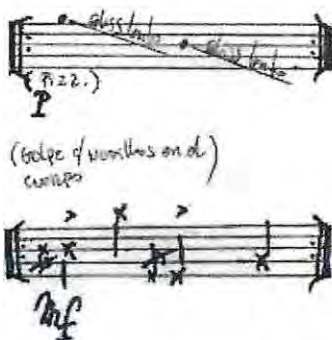
Aquí "V" significa tocar con Vibrato y la figura "lenta e irregular"¹⁰⁶ aproximándose a las alturas escritas. Esta técnica es mezclada con el sonido de un helicóptero del playback.



Esta frase son armónicos naturales tocados generados con pizzicato también de forma irregular generando una línea ondulada en cuanto a la altura. Además es intervenida por tres efectos: Loop, Reverb B y Delay B.

Tema 2 (A')

Comienza con una frase con gliss descendentes generados con pizzicatos para genera una textura con el playback (Synth, Old Wave).



Tal como se indica, en esta frase se debe percutir a diferentes intensidades el contrabajo con los nudillos. De preferencia, golpear la parte superior de la tapa frontal o cara. El efecto aumenta gracias a la Reverb.



Nuevamente con pizz. con Delay, desde forte a pianísimo y de pianísimo a fortísimo, digitar a diferentes alturas irregulares dentro de la tonalidad de Si menor. En este efecto se superpone la voz de Salvador

¹⁰⁶ Idem.

Allende en su último discurso ante la ONU y el efecto de una puerta cerrándose con filtro de frecuencia.

Coda

En la coda se retoma la melodía principal similar a la última estrofa de "Manifiesto"



La obra finaliza con dos intervalos de 5ª generados por pizzicato unidos al playback en un efecto sonoro similar al viento y a segundero del reloj.

CONCLUSIÓN

Para mí, la experiencia compositiva en este proyecto fue completamente desapegada de los esquemas musicales que habitualmente traía en mi experiencia y conocimiento ya que, antes que la música, busqué una inspiración diferente para componer correspondiente a otros valores o fundamentos, ejercicio completamente diferente a lo que habitualmente hago.

Conocer más de la obra y vida de Víctor Jara es sin duda para cualquier estudiante y artista una experiencia motivadora en sí misma que, en mi caso personal, me bastó para la creación sencilla y sincera.

Los valores que hemos heredado de la Nueva Canción Chilena y que encabezó Víctor Jara, son valores que hoy necesitamos más que nunca como país y como artistas, ya que el hecho de apegarse a la música como una mera conquista intelectual nos hace apartarnos de la sociedad y de los que no tienen quién los intérprete y defienda. Hoy más que nunca creo firmemente que a través de la música podemos defender al que no lo puede hacer y podemos expresar lo que otros no pueden.

Además, el poder conocer y desarrollarme aún más en mi instrumento ha sido un plus adicional que esperaba tener con la correcta inspiración o propósito que gracias a este proyecto pude realizar.

Espero que este proyecto pueda servirle a futuros músicos y contrabajistas para comprender un poco más sobre su oficio y arte en función del otro y de un bien común, sintiéndose artistas que cumplen un rol en la sociedad aún mucho mayor que el que incluso se nos permite, ya que, como lo hizo Violeta Parra y Víctor Jara, la realidad puede cambiar generando otra por sobre la que existe.

BIBLIOGRAFÍA

1. García, J. La Nueva canción chilena, Chile, Literamúsica, 2001.
2. Salazar, Gabriel. Historia contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud. Santiago. Editorial LOM; 2002
3. Rodrigo Torres. Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile). En. Mario Garcés, et. al. Memoria para un nuevo siglo: Chile a la segunda mitad del Siglo XX. Santiago. Editorial LOM; 2000
4. Varas, José Miguel Varas. En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora. Santiago. Publicaciones del Bicentenario; 2005
5. Barraza, Fernando. La Nueva Canción Chilena. Santiago. Editorial Quimantú; 1972
6. Carrasco, Eduardo. Quilapayún la Revolución y las Estrellas. Buenos Aires. Editorial RIL; 1988
7. Salas, Fabio. La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena. Santiago. Editorial Cuarto Propio; 2003
8. Parra, Isabel. El libro mayor de Violeta Parra. Madrid. Ediciones Michay; 1985
9. Rodríguez, Osvaldo. Cantores que reflexionan. Madrid. Editorial LAR; 1984
10. Da Costa, Tânia. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. Santiago. Revista musical chilena n° 21; 2009
11. Albornoz, César. En Julio Pinto, et. al. Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad popular. Santiago. Editorial LOM; 2005
12. Carrasco, Eduardo. La nueva canción en América Latina. En Revista internacional de ciencias sociales. Unesco. Vol. XXXIV; N° 4. 1982
13. Farías, René. La Nueva Canción Chilena. México. En Cuadernos Casa de Chile N° 9; 1977.
14. Contreras, Roberto. Habla y canta Víctor Jara. Serie Música, Colección Nuestros Países. La Habana. Casa de las Américas.; 1978.
15. Chiappe, Gabriela. Ecos del tiempo subalterno. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). Santiago. Editorial LOM; 2009.

16. Emmerson, Simon y Smalley, Denis. 2001. "Electro-acoustic music" en Stanley Sadie (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2o ed. Vol. 6,.
17. Schumacher, Federico. 2006. 50 Años de Música Electroacústica en Chile. *Revista Musical Chilena*. Nº 208, Chile.
18. Schaeffer, Pierre. 1959. *Qué es la música concreta (A la recherche d'une musique concrète)* Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. Argentina)
19. Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
20. Iges, José. 2007. "Arte sonoro en España: notas introductorias" *Sensxperiment 2006: MASE, I Muestra de Arte Sonoro Español*, cat. exposición, Lucena. España
21. Peñarada, Fabián. 2004. *El contrabajo en las diferentes épocas de la música clásica y en el jazz*. Universidad Industrial de Santander. España [Tesis]
22. Remmant, Mary. 2002. *Historia de los Instrumentos Musicales*. Ma Non Troppo, España
23. Solar, L. 2012. "La Nueva Canción Chilena como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1965-1973". Chillán, Chile: U. del Bío-Bío. [Tesis]
24. Leonov, Nikolai, 1998 "La inteligencia soviética en América Latina durante la Guerra Fría", en *Estudios Públicos* Nº 73. Rusia
25. Gazmuri, Cristian. 2000. "Eduardo Frei Montalva y su época (2 tomos)", Editorial Aguilar, Tomo II, p. 560. Santiago, Chile
26. Fontaine, Arturo. 1998. *Todos querían la revolución, 1964-1973*. Ed. Zig-Zag, Santiago. Chile.
27. Barraza, F. 1972. *La Nueva canción chilena*. Colección *Nosotros los chilenos*. Quimantú. Chile.
28. Fortes, Irene (2000) *Interpretación de las canciones de Víctor Jara*. Universitat Jaume I, *Jornades de Foment de la Investigació*. Castellón, España [Ensayo]
29. Guillaudat, Patrick y Mouterde, Pierre. 1998. "Los movimientos sociales en Chile 1973-1993", LOM Editorial, p. 36. Santiago. Chile.
30. Vergara, V. 2012. "La Nueva Canción Chilena. Creación cultural y el avance de los acordes hacia lo social y político, 1960-1973". Chillán, Chile: Universidad del Bío-Bío. [Tesis]
31. Advis, L., & Gonzalez, J. P. (1998). *Clasicos de la Música Popular*

- Chilena Vol.II (1960-1973). Santiago, Chile: Ediciones UC.
32. Kósichev, L. 1990. La guitarra y el poncho de Víctor Jara, Progreso, Moscú, Rusia.
33. Dolar, M. (2007). Una voz y nada más. Buenos Aires: Manantial.