



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA

Musica
F954a
2015

***ANÁLISIS MUSICAL DE EXTRACTOS
DE LA OBRA***

LOS TRES TIEMPOS DE AMÉRICA

DEL COMPOSITOR

LUIS ADVIS VITAGLICH



Proyecto de título para optar al grado de
Licenciado en arte, tecnología y gestión musical y
al título profesional de Músico con mención en
ejecución guitarra clásica.

DARÍO GERMÁN FUENTES HENRÍQUEZ

Profesor guía: Paul Hernández

Valparaíso, Chile
2015

*A mis padres, hermanos, a la música misma
y a todos los que de alguna u otra
forma colaboraron en este trabajo.*

Agradecimientos

Primeramente agradezco a mis padres: Sergio Fuentes y Benedicta Henríquez, por otorgarme las posibilidades para poder estudiar mi más grande pasión: *La música*, y apoyarme en cada decisión que tomé a lo largo de estos estudios de pregrado y a lo largo de toda mi vida, la cual debo a ellos. Gracias por los sacrificios y a los desapegos que tuvieron que ser enfrentados para poder realizar mis metas universitarias. A Melisa Arriagada, por su apoyo incondicional, aporte continuo, por las colaboraciones musicales en este trabajo, a su cariño y empuje para realizar esta trabajo de Tesis, pues sin ella el haber culminado esta etapa hubiera sido más difícil y solitaria. A Alejandro Alfaro, por su sabiduría, aporte empírico y reflexivo frente a la vida y la vivencia personal sobre la obra de Advis y de toda la música del período de la Nueva Canción Chilena, igualmente por el gran aporte en el análisis de los textos y su luz interna. A Wilson Padilla por poner rauda y desinteresadamente a disposición las partituras originales, autografiadas y escritas por el mismo Luis Advis justo en el momento en que creía que no las iba a poder conseguir una partitura en esa calidad y claridad. A Patricio Wang (Quilapayún) por su esfuerzo en enviarme desde Francia copia de las primeras partituras hechas por Luis Advis para su estreno por allá en el año 88, además por su constante disposición a contestar algunas interrogantes sobre la forma compositiva y elementales en la creación musical del maestro Advis. Agradecido de Abigail Villalobos y Ricardo Andrade por darme a conocer la obra *Los Tres Tiempos de América*, que es en la que se basa este trabajo. Por supuesto a Paul Hernández por su gran apoyo, interés por el tema a tratar, empuje estricto y lineamientos para la realización de un trabajo importante y acabado. A Antonio Rioseco por sus comentarios y observaciones, tanto en este trabajo como en el transcurso de los estudios como profesor de instrumento. A mis compañeros de trabajo musical: José Tomás Rives, por realizar el primer acercamiento a Luis Advis con el montaje de la Cantata Santa María de Iquique allá por el año 2007 y sus aportes, sugerencias musicales y amistad; y a Edgar Nanjarí, por la amistad y prestar siempre oreja a los comentarios que hacía sobre este trabajo, además de hacer preguntas y generar crítica constructiva acerca del tema. Agradecer a Simón Schiriever por su valiosos y oportuno aporte para el desarrollo de éste trabajo. Agradecer también a Cecilia Arriagada por su constante interés empuje y apoyo para culminar este trabajo. A Manuel Corrales por contarme un poco de su vivencia en los tiempos de la Nueva Canción y de esa manera nutrirme del que hacer de esos tiempos. Agradecido también, de todos los que mi pésima memoria no recuerda, pero que han aportado en el comienzo, desarrollo y/o final de este trabajo.

Índice

Introducción -----	6
Marco Teórico -----	9
Capítulo 1: La Cantata barroca y la Cantata en Latinoamérica -----	10
1.1. La Cantata barroca -----	11
1.2. La Cantata en Latinoamérica -----	13
1.3. Período y desarrollo de la Cantata Popular en Chile -----	14
1.3.1. Breve descripción de la Música Tradicional o Típica-----	16
1.3.2. Breve descripción del Neofolclor -----	18
1.3.3. Breve descripción de La Nueva Canción Chilena -----	20
1.4. La Cantata Popular de Luis Advis -----	24
Capítulo 2: Luis Advis Vitaglich y Los tres tiempos de América -----	26
2.1. Luis Advis y su amplitud musical-----	27
2.2. “Los tres tiempos de América”, la creación.-----	30
2.3. Breve introducción a la Obra: -----	35
Capítulo 3: Análisis de extractos de la Obra “Los tres tiempos de América” ---	37
3.1. Elección de las obras-----	38
3.2. Análisis del texto -----	39
Canción nº1: “Ya mi tierra ha nacido” -----	39
Canción nº2: “Aparece el mestizo” -----	41
Canción nº4: “Hombre de América” -----	43
Canción nº7: “Quiero tu tierra tranquila” -----	45
3.3. Análisis musical de extractos de la Obra “Los tres tiempos de América” ----	46
1.- Preludio -----	52
3.- Ya mi tierra ha nacido-----	66
5.- Aparece el mestizo -----	81
10.- Hombre de América -----	101
14. Quiero tu tierra tranquila -----	116
Conclusión -----	132
Bibliografía -----	141

Webgrafía	142
Anexos	143
Anexo 1: Preludio	143
Anexo 2: Ya mi tierra ha nacido	145
Anexo 3: Aparece el meztizo	147
Anexo 4: Hombre de América	149
Anexo 5: Quiero tu tierra tranquila	152
Anexo 6: Correcciones al trabajo de Tesis	154

Introducción

La música folclórica Chilena se ha ido nutriendo, y a su vez se le ha impuesto, elementos de la música occidental a través de la invasión europea y el evidente mestizaje que acarrea desde la colonización, dando desarrollo a una música con sonoridades mestizas e identidad cultural, así como también la música aborígen existente en el país, que con el paso del tiempo y las investigaciones musicológicas, se ha entremezclado con elementos colonos y modernos. Es así como se fueron forjando distintas formas de expresión musical las cuales, buscaban una identidad con el quehacer urbano en que se desenvolvía la sociedad, pudiendo testificar que los paradigmas musicales ya criollos (visión urbana de la vivencia campesina o rural), se combinaron con tintas de la tradición europea y de la misma música de otros países latinoamericanos a través de la internacionalización de ritmos folclóricos de pueblos vecinos, los cuales dieron origen a nuevas músicas y formas no estrictamente ligados a la música conocida hasta entonces.

Bajo este prisma se desarrolla y se establece desde un plano estricto, a principios del siglo XX la “música popular de raíz folclórica”, la cual toma elementos del folclor y la entremezcla con otros elementos más urbanos, tales como: las formas de expresión popular modernas, o las vivencias propias de la mediana o gran ciudad, o las mismas sonoridades habitadas en el entorno urbano. Este desarrollo de la Canción Popular de Raíz Folclórica en Chile, incrementada firmemente desde aproximadamente los años ‘50 y ‘60, y fue periódica y espontáneamente sometida a varias intervenciones estéticas. Unas de estas intervenciones son: la variación en la armonía; la interpretación de matices, principalmente extraídos de la música coral; melodías y arreglos mucho más elaborados y el uso de algunas técnicas heredadas del género docto. Avanzado este proceso, la Música Popular de Raíz Folclórica chilena, desemboca en la “Nueva Canción Chilena” donde la búsqueda de la innovación y el movimiento eterno de la música llegó a un punto en que los creadores e intérpretes populares encontraron en la música docta el complemento y el aprendizaje académico de la morfología musical de la tradición, y es así como movimientos musicales avanzaron en el uso de estos elementos entremezclados para plantear las sonoridades oriundas de la tierra donde habitaban. Esta era la posible solución a la monotonía en la que se encontraba la música popular chilena y a su vez la docta, en relación a la intervención y uso de formas folclóricas. Es así como incursionan en ideas musicales más complejas y de larga duración abordando otra visión, expresión o temática (problemática) en las letras. Esta fusión entre el mundo empírico y el de la academia vio su mayor esplendor en la llamada “Cantata Popular”. *“El impulso artístico de la*

*nueva canción chilena llevó a sus exponentes a intentar una síntesis entre lo popular y lo docto, produciendo una música intermedia, la cual encontró su máxima expresión en la Cantata Popular*¹. Esta forma Cantata, que contiene una temática social mayoritariamente contestaria en su génesis, presenta formas musicales con matices y sonoridades propias de la cultura latinoamericana, entregados por los instrumentos, la concepción armónica docta y la utilización de patrones rítmicos propios de cada pueblo, y en completa relación con los hechos históricos, socioculturales y políticos de cada nación.

Esta nueva concepción musical llegó de la mano del compositor Luis Advis quien instaura en Chile la “Cantata Popular, proponiendo un cambio en varios aspectos tanto musicales como en la génesis misma de la creación musical. Es así como promueve un canto reivindicador utilizado en ese entonces, otorgando importancia al postergado en la sociedad y los valores humanos, más que el canto o temática descriptiva, turística y paisajista preponderante anteriormente en música popular de raíz folclórica, de igual manera crea una obra de larga duración utilizando textos y música coherentes entre sí y entrelazados bajo un hilo conductor a los que añade elementos de la música folclórica, tanto instrumentales, melódicos, rítmicos como estructurales.

Este proyecto pretende analizar y profundizar en la forma compositiva de la Cantata Popular, tomando como compositor de estudio al creador pionero: Luis Advis Vitaglich, y de tal manera comprender como se mezclan y desarrollan los elementos inmersos en una de sus obras bajo la forma antes expuesta. Para ello se han elegido la “Sinfonía Los tres tiempos de América” del año 1988, obra de un Advis musicalmente más maduro y de la cual hubo una escueta difusión en nuestro país por lo que no existe tanto material editado de la obra como estudios de ella. Para tal propósito se seleccionarán extractos de su Cantata en la versión del conjunto musical Quilapayún junto a Paloma San Basilio (1988) y se llevará a cabo un análisis musical (forma narrativa, uso de motivos musicales para la unión de las partes, temática de la letra, ritmos utilizados, etc.) y de esta forma poder definir cuales son los elementos preponderantes en la Cantata Popular “Los tres tiempos de América”. Este análisis dará paso a exponer algunos lineamientos compositivos tanto en la construcción de la forma Cantata Popular propiamente tal, como en la forma de abordar la creación musical de Luis Advis. Además se realizará una pequeña recopilación de antecedentes musicales y contextuales que dieron sustento a la Cantata Popular en Chile; conocer los factores histórico-sociales-políticos y conocer más sobre el

¹ Advis, Luis; González, Juan Pablo. 1998:23. *Clásicos de la música popular chilena, 1960-1973*. Santiago. eds. UC.

compositor así como también que motivó en él la creación de la Cantata Popular “Los tres tiempos de América”.

Marco Teórico

Para llevar a cabo el siguiente Análisis musical sobre la Obra “Los tres tiempos de América” del compositor Luis Advis Vitaglich es propicio comenzar realizando una descripción del género Cantata en su origen barroco y luego su impulso en Latinoamérica para así comprender cuál es la forma estructural en que la Obra se sustenta y, de tal manera ubicar estas dos especies tanto espacial como temporalmente para realizar un paralelo estructural si es que se sugiere. Seguidamente se expondrá el origen y factores tanto musicales como extra musicales que rodearon la creación de la forma “Cantata Popular” en Chile, realizando un breve paso por las distintas mutaciones de la música de raíz folclórica en la cual se enmarca esta Obra y posteriormente una descripción de la Cantata Popular bajo la fecundidad de su creador. Al ser una Obra que fue compuesta en un periodo de tiempo relativamente largo (A mediados de 1970 y fines de 1986), es importante la visión de la obra por el Autor y conocer cuáles fueron los pasos que comenzaron y concluyeron esta Obra.

Incluido a esto, nos adentraremos en el trabajo del compositor estudiado, su vida musical y los elementos que dieron un ambiente propicio para la creación de la Sinfonía “Los tres tiempos de América”. Para tal fin se tomarán extractos de la obra los cuales serán analizados bajo una pretensión de exponer rasgos estilísticos, sintácticos y, especialmente generales de la forma Cantata, para poder exponer los elementos constitutivos preponderantes habitados en esta Obra.

Al ser “Los tres tiempos de América” una obra de la larga duración es también importante exponer el correlato que habita en ella e identificar las interconexiones que se generan entre sus partes.

Los textos de las canciones y los relatos tomados como muestra de la Obra también serán analizados para determinar su co-relación y función textual, de manera de tener una visión más amplia del mensaje comprometido en la Obra y así realizar las conexiones con los elementos musicales.

Finalmente se expondrán las conclusiones generadas a partir de los datos extraídos tanto del marco teórico como del análisis mismo.

Capítulo 1: La Cantata barroca y la Cantata en Latinoamérica

1.1. La Cantata barroca

La Cantata es una forma compositiva que proviene de la tradición clásica europea y se desarrolla principalmente en Italia casi en paralelo con la Ópera y el Oratorio a principio del siglo XVII. Nace en un contexto sociocultural en el cual el pensamiento del hombre gira en torno a dos elementos opuestos: El sentimiento y la Razón. De este período aflorará el método científico y la lógica bajo la premisa del racionalismo, la búsqueda de la verdad a través de la experimentación. Si bien la música no quedó aparte de esta racionalización y comprensión científico, el arte en sí, entre ellos la música, buscará la entrega de sentimientos y afectos teniendo como principal finalidad la importancia de la palabra y de esta manera entregar un mensaje claro y comprensible a distintas escalas socioculturales como de orden eclesiástico.

Debido a todo el avance en el repertorio instrumental y las posibilidades de estos, de tocar inclusive lo escrito para voces, surge el término de *Cantata*, el cual puntualizaba la obra para ser estrictamente cantada, contraponiéndose a la *Sonata* la cual sólo sonaba. Sin embargo, poco a poco fue utilizándose para aunar varios elementos en un género específico. No obstante el género en sí ya traía algunos nombres anteriormente. Comenta el médico, músico y organista experto en J.S. Bach, Albert Schweitzer (1955):

La palabra “Cantata”, tal como nosotros la empleamos, no existía aún. En el siglo XVII y hasta en la época de Bach se decía indistintamente: “*Concerto*”, “*Sinfonía*”, “*Diálogo*”: y hasta “*Motetta*” [...] El motete fue invadido por la música instrumental pero, por mucho tiempo todavía, se designaría con el nombre de motete a obras que en realidad eran Cantatas. Es así como en 1708 Bach instituirá “*Motetta*” a la cantata “*Gott ins mein König*” (Nº71), escrita en Mühlhausen para la apertura del nuevo consejo. Los “*Kirchenordnungen*” (*Orden eclesiástico*) del siglo XVII, designan el instante en que la cantata debe ser ejecutada, con estas palabras: “*Hernach wird musicirt*” [*Luego se ejecutará música*]. (p. 62 y 64)

La Cantata se gestó en Italia con un carácter mayoritariamente profano hecha para solista y continuo, la cual no duraba más allá de 15 minutos y que alternaba breves movimientos contrastantes hilados por una temática precisa para posteriormente, segunda mitad del siglo, ir tomando forma definitiva la cual, desembocaría en una obra que contemplará arias y recitativos alternados de carácter amatorio y con un frecuente desarrollo dramático madrigalístico. Ésta contemplaba

una ampliación en lo vocal, pudiendo encontrarse Cantatas para 2 o más voces, al punto de poseer un coro. Sobre la Cantata sostiene el musicólogo, organista, pianista y director coral estadounidense Donald Jay Grout (1984) lo siguiente:

Así, en sus aspectos tanto literario como musical, la cantata se asemejaba a una escena separada de una ópera; difería de ésta principalmente en que tanto la poesía como la música estaban concebidas en una escala más rítmica. Destinada a la ejecución en un salón, sin escenografías ni trajes, y para públicos más pequeños y selectivos que los teatros de ópera, la cantata siempre mantuvo cierta elegancia y refinamiento artesanales que hubiesen estado fuera de lugar en la ópera. También a causa de su carácter íntimo ofrecía mayor oportunidad que la ópera para los efectos musicales experimentales.

La Cantata, entre otras fue una de las formas monódicas más relevantes del Barroco, desplazando las voces superpuestas del Renacimiento y otorgando el material textual a una voz principal, procurando que el texto y la melodía comunicaran de manera clara los afectos y que hubiese variedad de contrastes tanto en la morfología general de las obras como en los timbres, coloraturas, texturas y agógicas. Por su parte el acompañamiento instrumental se puntualizó en el bajo continuo y de esta forma no adornar demasiado de información el mensaje, poniéndose a disposición de la palabra. Anteriormente y con fines expresivos se había hecho necesaria la utilización del recitativo, el cual al ser una melodía más semejante a la palabra hablada entregaba el mensaje con claridad, es por ello que también es parte importante de la Cantata.

Si bien en Italia se desarrolla como una forma musical de carácter profano y de la mano de compositores como Alessandro Stradella, Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni y sobre todo Alessandro Scarlatti, este último prolífico en este género², en Alemania tendría un importante auge debido a la unión entre lo religioso y musical que se provoca luego de la reforma luterana, la que permite encontrar un amplio repertorio del culto protestante alemán sacro. Al ser necesario para el poder religioso la entrega de un mensaje claro a sus files, además de normar de alguna forma una ideología religiosa, la Cantata sirvió de ayuda, sobre todo por su característica monódica. La llegada de la Cantata a Alemania estuvo a cargo del compositor Heinrich Schütz que en 1609 es enviado a Venecia a estudiar con Giovanni Gabrieli

² “Prácticamente todos los compositores operísticos italianos del siglo XVII fueron prolíficos cooautores de cantatas. Tanto cuantitativa como cualitativamente, los años que median entre 1550 y 1720, aproximadamente, fueron asombrosamente productivos en Italia; pero, lo mismo que ocurre en el caso de la ópera, solo un minúscula fracción de esas obras resulta accesible en ediciones modernas”. (Donald Jay Grout, 1984)

del que fue discípulo por tres años. Luego, desde Italia lleva este *Concierto Sacro* el que proliferará hasta el pródigo compositor Johan Sebastián Bach, el cual presenta casi 300 obras, pero sin duda su gran presencia en esta forma musical no la realiza por su amplio repertorio en el género sino por su gran capacidad de expresividad y unión entre la música y la palabra para aquel entonces.

Dentro de la Cantata Barroca podemos encontrar los siguientes elementos preponderantes en ella:

Coro: Generalmente con elaboraciones contrapuntísticas en estilo concertante con todas las voces, a veces de forma muy brillante.

Recitativo: Es una forma cantada cercano a la lengua hablada, es una especie de declamación con leves inflexiones musicales. Los suele acompañar el bajo continuo, generalmente el órgano, para subrayar las palabras o imágenes que requieran especial relieve y al final de cada frase. Su valor narrativo exige que sea comprendido enteramente por los oyentes.

Aria: el género melódico por excelencia, escrita para una sola voz o también para dos voces (Dueto). Está también la Gran Aria, cuando el diálogo es entre la voz solista y el coro. Aquí se admiten toda clase de virtuosismos y refleja los sentimientos individuales de forma más lírica y apasionada.

Arioso: una mezcla intermedia entre el recitativo y el aria, de carácter más melódico que el recitativo y menos organizado que la aria, aunque puede llegar a ser casi tan expresivo como esta última. Está apoyado por uno o varios instrumentos, ya sea por medio de acordes o de figuraciones arpegiadas.

Coral: se diferencia del coro en que la melodía es un canto monódico, armonizado en estilo homofónico y sobre ritmos sencillos, a fin de que el texto pueda ser entendido por todos los fieles, pues es la parte más importante de la cantata.

Sinfonía: aparece sólo en algunas cantatas, a modo de pequeña introducción instrumental o comúnmente llamada Obertura.

1.2. La Cantata en Latinoamérica

Podemos encontrar el uso de la forma Cantata fuertemente en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo "*Cantata para América*

mágica, Op.27” del compositor Argentino Alberto Ginastera escrita para soprano, piano y orquesta de percusión en el año 1960, la Cantata “*América Insurrecta*” de Fernando García con poemas de Pablo Neruda en 1962, o la “*Cantata del Amor Americano*” de Gustavo Becerra-Schmidt escrita en 1965, por nombrar algunas. Todos los trabajos compositivos generados hasta entonces eran obras que se adjuntan a la Cantata en su morfología y estilo europeo, tomando en cuenta, obviamente, la utilización de procedimientos compositivos respectivos a cada compositor, cultura y época. Por poner un breve ejemplo la obra “*Cantata para América mágica, Op.27*” de Ginastera, es una composición con una clara estética contemporánea y con una visión académica en su hechura compositiva a pesar de contener elementos folclóricos y con un poder compositivo gravitacional que conlleva su lugar físico, político y social.

Sin embargo a fines del ‘60 se engendraría en Chile una forma de Cantata con modificaciones en su estructura, instrumentación, uso de la voz (sobre todo en el recitativo), en el contenido visionario de su narrativa, así también como su cercanía con el pueblo y la unión de contenido y expresividad.

Es así como en Julio de 1970 fue estrenada en el Teatro la Reforma de Santiago de Chile la “Santa María de Iquique” subtitulada Cantata Popular, bautizada así por su compositor Luis Advis en razón a su semejanza a la Cantata sacra y profana europea. Esta obra presentaría nuevos elementos apartándose de los estrictos cánones convencionales de su madre europea, propiciando en composiciones similares el nombre de “Cantata Popular”.

1.3. Período y desarrollo de la Cantata Popular en Chile

La denominada “Cantata Popular” se origina y se desarrolla en Chile a fines de los años ‘60 y comienzos de los ‘70, y es el resultado de una natural mezcla y andar de la música popular chilena de raíz folclórica con elementos de la música docta capitalizados principalmente por la educación universitaria de ese entonces en Chile.

Para comprender la Cantata Popular en nuestro país se debe conocer el gran género en el que ésta se desarrolló, y este es “La música popular Chilena” que a su vez al tener formas o elementos folclóricos toma el apellido: *de raíz folclórica*. Cuando la creación (Obras con texto o música instrumental), cualquiera sea,

introduce en ella ingredientes de la música folclórica tales como: ritmos, formas y giros melódicos, elementos armónicos, estructuras identitarias de algún grupo racial o área cultural, y estos son convocados en una obra de manera intuitiva por el compositor, esta toma la distinción: de raíz folclórica. *“Ésta, como sus términos lo indican en un sentido amplio, emplea elementos propuestos por el acervo folclórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual”* (Advis & González, febrero, 2012, pág. 30).

Además se debe asimilar que el fenómeno, o los fenómenos que generaron o mejor dicho contribuyeron a la creación de la forma Cantata Popular en Chile fueron desarrollándose paulatinamente y por ende tienen algunos elementos que provienen de prácticas musicales anteriores, como por ejemplo: la mezcla de lo popular con la estética de la música docta desarrollada por Pedro Humberto Allende en la primera mitad del siglo XX, así como el estudio de la música folclórica ampliamente desarrollada en el movimiento de la proyección folclórica en los años ‘50, o la creación de obras antecesoras de larga duración, como: “Misa a la chilena” (1965) de Vicente Bianchi, “Oratorio para el pueblo ” (1965) de Ángel Parra, “Misa Chilena” (1965) de Raúl de Ramón, “Al séptimo de Línea” (1966) de Guillermo Bascañán.

Para entender el movimiento que dio origen a la Cantata Popular, pretenderemos explicar escuetamente el desarrollo de la música de raíz folclórica hasta llegar a la Nueva Canción Chilena [NCC], proceso en que se desenvuelve y obtiene relevancia la Cantata Popular en el país.

Es así como en los primeros años de la música popular chilena de raíz folclórica³, en la década de los ‘20, se gestaron varios movimientos musicales. Ellos son:

- La música tradicional o típica
- El Neofolclor
- La nueva canción chilena

Se podría también, señalar la proyección folclórica como un movimiento, pero éste se inclina más a la muestra idéntica del fenómeno folclórico como hecho mismo, recreándose tal como en el lugar y momento en que se realiza.

³ Entendiéndose como música de raíz folclórica, aquella que toma elementos de la tradición o del folclor de un lugar, pero que se va entrelazando con elementos estéticos distintos a ella, además de la intervención del compositor y su mirada personal, y una clara intervención comercial o masiva.

1.3.1. Breve descripción de la Música Tradicional o Típica

La música tradicional o típica va naciendo y tomando forma en la década de los '20, bajo el concepto de presentar una forma más estilizada y urbana de la música que se hacía en las zonas campesinas, esencialmente de la zona central de Chile, siendo la tonada y la cueca los ritmos a los que se aferró este estilo musical para su expresión.

Debido a la masiva llegada de familias venidas desde el quehacer rural a la ciudad, y a la oportunidad laboral o la inmigración de terratenientes, se sintió la necesidad de escuchar música relacionada con el campo chileno, sus temáticas y ritmos, de manera de hacer más habitual y/o familiar la estancia en un lugar mucho más urbanizado y con otras músicas rondando por las calles y teatros. Esto no quiere decir que no se haya escuchado música folclórica en la ciudad, sólo que la música escuchada era vista con distancia, ya que no compartía necesariamente el gusto general del público popular urbano. Sobre esto sostiene el destacado musicólogo Juan Pablo González (Advis & González, 1998):

A comienzos de este siglo [siglo xx], el folclor campesino llegaba a la ciudad en espectáculos costumbristas como sainetes, mosaicos criollos y romances camperos. A ellos se sumó la actividad de proyección realizada por folcloristas como Derlinda Araya y Petronila Orellana (1885-1963), y Esther Martínez (1903-1986), quienes se presentaban en radio desde fines de los años veinte. (p. 11)

Es así como esta función evocativa realizada por el folclor campesino en el quehacer capitalino, fue tomada y estilizada generando la creación de una cantidad importante de tríos o cuartetos que presentaban arreglos musicales a voces y guitarras para que, de alguna manera y más comercial, se pudiera satisfacer el deseo de escuchar esta música en la ciudad, ya que los inmigrantes llegados a la urbe no tenían un expedito acceso a esta música y además pudiera adquirir adeptos entre los demás habitantes de la ciudad, cosa que pudo lograr entre la clase social chilena más acomodada de entonces, que la acuñó como “el folclor”.

Así la música típica tomó esencialmente, a la forma tonada, aquella interpretada por las cantoras campesinas que a dúos, o tríos utilizaban para animar las fiestas campesinas, como rodeos, trillas o vendimias, por ejemplo, y las estilizaron. Al tener la tonada una forma estructural más libre y una línea melódica más lírica fue más fácil de manipular y entregar más mensaje en sus letras, además de la latente cercanía que tenía con el público criollo de aquel entonces. Es en este período de la

música chilena en que la tonada se presenta en los escenarios de Chile de una manera más estilizada y masiva. A ella se le agregaron voces mucho más trabajadas, armonías a 4 voces, con una dicción clara, definida y con una afinación precisa, algo lejana a la sonoridad al canto del hombre o mujer de campo, esto no quiere decir estrictamente que este canto haya sido desafinado por esencia, sino que las líneas melódicas eran expresadas más libremente y en ocasiones improvisadas. Los arreglos instrumentales, de igual manera tuvieron la máxima expresión en el acordeón, el arpa y la guitarra, para los cuales se hacían arreglos a una o dos voces, con un prominente virtuosismo. *“Al mismo tiempo, incluían gritos de animación e imitaban modos de hablar campesino, intentando evocar el “sabor típico” de la música folclórica”* (Advis & González, febrero, 2012, pág. 11). En lo que respecta a las temáticas en sus letras, estas podían tratar de los hechos comunes de la vida en el campo, amores y desamores, el paisajismo o el cariño por el terruño, como por ejemplo en “Que bonita es mi tierra” (1968) de Luis Bahamondes. Sin embargo las letras de las canciones eran mayoritariamente escritas con una visión criolla hacia el hecho campesino, pues los compositores de esta corriente creadora eran personas que vivían en la ciudad y escribían con una mirada idílica de la vida en el campo chileno o sólo desde una vivencia que adquirieron en algún determinado momento.

El primer grupo de este estilo fueron Los Huasos de Chicolco (Santiago, 1921) organizado por el empresario teatral Augusto Pérez los cuales fueron convocados sin tener mayormente los integrantes ninguna vinculación al campo ni al ámbito campesino. Sin embargo, la mayor germinación de estas agrupaciones se gestaron en el que hacer universitario: Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos Quincheros (1937) y Los Provincianos (1938) los cuales realzarían el género y lo llevarían a su máximo esplendor.

Entre los compositores más destacados de esta ola musical encontramos a: Luis Bahamondes, Clara Solovera, Francisco Flores del Campo, Raúl de Ramón y Sergio Sauvalle.

Asevera Juan Pablo González (Advis & González, febrero, 2012) sobre el fenómeno y nacimiento de la música típica chilena, lo siguiente:

Con la estilización de la tonada, la música campesina se transformó en la ciudad, en música de espectáculo, adecuada al medio nocturno de boites y restaurantes. Había nacido el “artista del folclore” y con él, la Música Típica Chilena. Esta música creó un estilo propio, tanto por el repertorio empleado como por la forma de interpretarlo. Forjó la imagen sonora de Chile para el

propio país y el mundo, constituyendo la corriente principal de la MPC [Música Popular Chilena] hasta comienzos de los años sesenta. (p.11)

1.3.2. Breve descripción del Neofolclor

El Neofolclor es un estilo musical que prosigue a la música típica, y está igualmente enmarcado dentro de la música popular de raíz folclórica chilena. Esta manera de hacer música se desarrolla en la década de los sesenta obteniendo su mayor efervescencia a mediados de esta década y que tendrá vigencia hasta nuestros días mayoritariamente en la interpretación.

Esta forma compositiva nace en un momento social en que la búsqueda del movimiento juvenil y las generaciones más adultas iban por un cambio común a la opción de un distinto enfoque de los elementos que los rodeaban. *“La consolidación de los años sesenta de una cultura propiamente juvenil, también llamada “contra-cultura”, acentuó la diferencia de ideales, formas de comportamiento, costumbres y gustos entre las generaciones jóvenes y las adultas”* (Advis & González, febrero, 2012, pág. 14). Esta inquietud que abarcó todos los ámbitos del quehacer social encontró igualmente una expresión en la música.

A diferencia de la música típica, y la de proyección, el Neofolclor utiliza otros elementos musicales así como también, va más allá en el desarrollo de los procedimientos de elaboración musical que ya habían sido unidos al ámbito folclórico.

Debido a una actividad coral en Chile, principalmente explotada por Mario Baeza:

Con su lema *para que todo Chile cante*, Baeza se presentó con el coro de la Universidad de Chile (1945) de norte a sur del país, difundiendo tanto música clásica como canciones populares chilenas y latinoamericanas en arreglos corales, e incluyendo a partir de 1957, como ya vimos, su propio conjunto de raíz folclórica. En sus giras, repartían cancioneros y partituras, y estimulaban la creación de nuevas agrupaciones corales. (Advis & González, febrero, 2012, pág. 14).

Esta práctica coral nutrió un conocimiento de canto a cuatro voces genéricas o mixtas, uso de dinámicas, canto depurado, armonías que contenían extensiones tonales y de mayor complejidad, todos ellos fueron tremendamente

utilizados por el Neofolclor, abandonando los usuales pasos armónicos de I, IV y V7 y/o sus remplazos, característicos de la música campesina. Además no sólo se apega a las formas de la música de raíz folclórica chilena propiamente, sino que se expande a todo el folclor del continente, tomando ritmos chilotes, andinos, litoraleños y principalmente criollos de la Argentina. Al encontrarse la música folclórica campesina cada vez más distante del quehacer urbano y a las nuevas tendencias, la oferta musical en radios, discos y cancioneros de la época, como la elección en el gusto musical era variado y versátil.

Entre los autores que dieron forma y llevaron al Neofolclor hasta un sitial bastante elevado que ocupó por algún tiempo, encontramos a Rolando Alarcón (1929-1973), el cual colaboró con su obra desde la proyección folclórica en el grupo Cuncumén, hasta la nueva canción chilena como solista, entre sus obras encontramos: “*Si somos americanos*” y “*Mocito que vas remando*”, ambos de 1965; “*Niña sube a la lancha*”, con el que obtiene el primer lugar en el festival de Viña del Mar en 1967; “*Doña Javiera Carrera*” del año 1966, entre otras. Está el compositor Guillermo “Willy” Bascuñán, integrante fundador de la agrupación Los Cuatro Cuartos (1963-1966), grupo que pasaría a ser el fundador y señorero del Neofolclor. Esta agrupación era integrada por: Guillermo Bascuñán, Pedro Messone, Fernando Torti, Carlos Videla y Luis Urquidi, este último uno de los más relevantes armonizadores de la agrupación y de la sonoridad de ese entonces. Bascuñán muestra un estilo de creación el cual presenta, como escribe Pablo González en *Clásico de la música popular chilena*: “...un frecuente uso de acordes secundarios, alterados y con notas agregadas. Bascuñán altera los acordes mediante el uso de cromatismos y grados modales, utilizando habitualmente la “nostálgica” subdominante menor, y el sexto grado rebajado en la cadencia completa (C B E). Al mismo tiempo sus modulaciones son más audaces, incluyendo modulaciones por terceras y sucesiones de engaño. (Advis & González, febrero, 2012, pág. 17). En lo estrictamente polifónico de las voces también se encuentra un uso bastante importante, por decir de alguna manera de armonías onomatopeyistas⁴ las cuales podían reemplazar un bombo u otros instrumentos percutivos tanto como melódicos, un ejemplo de ello puede ser en la marcha “Adiós al séptimo de línea” de los mismos Cuatro Cuartos, donde se intenta emular los bronces con las voces. También uso de silbidos tanto animadores como evocativos, por citar un ejemplo en la obra “El Solitario” interpretada por Pedro Messone.

⁴ Emitir con la voz sonidos percutivos de instrumentos, como por ejemplo: golpes de bombo, rasgues de guitarras en rítmicas semejantes a los instrumentos a igualar. Por lo demás, esto es un término que se aparta estrictamente de la imitación del timbre, como las imitaciones que realizaban los “Cuatro Cuartos” en algunos himnos marciales, donde se intentaba igualar el timbre de los bronces.

El Neofolclor se vio en gran parte robustecido por los ritmos nortinos como cachimbos, trotes, cuecas nortinas y carnavalitos entre otros. Una muestra de esta forma y elementos musicales puede ser la obra antes mencionada “Al séptimo de Línea” de Jorge Inostroza y Guillermo Bascañán y arreglos de Luis Urquidi del año 1965 e interpretado por Los Cuatro Cuartos. Esta obra basado en el libro de Inostroza del año 1955 el cual relata sucesos reales y ficticios de la Guerra del Pacífico. Esta sin duda es una de las primeras obras conceptuales de la música popular, ya que contiene una historia puntal en todos sus surcos.

Es posible que aquel exceso de estilizar un género proveniente de otra atmosfera intrínseca y la alta efervescencia mediática en aquellos años que provocó el Neofolclor coartó a fines de los ‘60 su continuación. Sin embargo, los procesos son en sí mismos lo que son cuando están en desarrollo, por lo que si se analiza desde una mirada más alejada, este estilo de arreglos, composición, instrumentalización, etc, colaboró en la muestra masiva del folclor chileno, en la utilización, o reutilización de ritmos poco conocidos y/o abandonados. No obstante podemos señalar como un aporte al avance hacia otras instancias compositivas y musicales que vinieron y convivieron luego de este fenómeno musical.

1.3.3. Breve descripción de La Nueva Canción Chilena

La Nueva Canción Chilena (NCC), tal como los anteriores movimientos culturales, si se quiere llamar de esta forma, fue desarrollándose paulatinamente y entremezclándose con los demás movimientos, teniendo sus primeros destellos a comienzos de los ‘60 para acabar en todo su esplendor en el año ‘73 bajo la llegada del golpe militar en Chile. Cabe mencionar que si bien se da por finalizado este período de manera formal, este quehacer se sigue nutriendo bajo otros escenarios, tanto en Chile como en el extranjero.

Su bautismo se debió al hombre de radio Ricardo García quien, en conjunto con la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, organizó en 1969 lo que fue conocido como el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena.

La intención original de los convocantes a dicho festival era reunir la serie de expresiones (canciones, trozos instrumentales, trabajos de conjuntos) surgidas en los últimos años y que contrastaban de algún modo con lo que en las

décadas anteriores solía entenderse como música “típica” o “tradicional”... (Advis & González, febrero, 2012, págs. 31,32)

Sin embargo, ésta convocatoria nombraría a todo el movimiento musical gestado a partir de determinados cánones que convergerían en este proceso.

Esta forma de componer, interpretar y vivenciar el trabajo musical se vuelca a cambiar la mirada del folclor como propiamente se veía por la gran masa consumidora de música de raíz folclórica, modificando la mirada idílica de las hasta entonces tonadas, valeses o canción-tonada, así como el cambio en los ritmos e instrumentaciones. El canto de protesta o la mirada personal y del postergado toman mayor valoración entre los compositores. La vivencia cotidiana del diario vivir, de los problemas que aquejaban al pueblo, la esperanza de un mundo mejor y la mirada no sólo del país, sino del continente latinoamericano se ven reflejado en las composiciones de la Nueva Canción Chilena.

De esta nueva forma brotan compositores y grupos impulsores, por nombrar algunos de los más relevantes, Víctor Jara, Quilapayún, Inti-illimani, Patricio Manns, o los mismos Jaivas, estos últimos realizando la fusión entre el rock progresivo y las sonoridades principalmente del Norte del país, así como de Bolivia y Perú, los cuales generan una dislocación en el modelo que contemplaba los tradicionales procedimientos musicales y/o intelectuales de la música tradicional chilena.

Entre los elementos preponderantes habitados en la NCC encontramos las investigaciones musicológicas realizadas en esta década, específicamente del folclor chileno. Ésta a raíz de los estudios y aproximación a ritmos en desuso impulsó, o más bien, amplió la variedad de células y patrones rítmicos tradicionales. Esto se mezcla igualmente con el uso de ritmos provenientes de todo el continente latinoamericano, no sólo de los países vecinos, sino también de los más apartados. Es así como agrupaciones como Inti-illimani agregan a su repertorio ritmos venezolanos y ecuatorianos.

Otro elemento preponderante es el trabajo y posterior legado realizado por Violeta Parra, el cual influenció en muchos aspectos esta expresión artística. Con su investigación y obra puso en la mesa textos de denuncia y desconformidad en todos los ámbitos, incluyendo lo secular como en lo político y social, de aquello podemos nombrar: “Arauco tiene una pena” o “¿Qué dirá el Santo Padre?”. Pero sin duda uno de los trabajos más relevantes de Violeta fue la unión del folclor con la ruptura de métricas y armonías, así también como en la unión de la música con la palabra que fue expresado a cabalidad en sus trabajos más maduros. Una de las máximas

expresiones de esta conjugación es su obra es “El Gavilán”, donde expone todo el dramatismo y la perfecta unión de la palabra seguida por la música y la disonancia tan característica en su armonía. Al igual... *La interpretación y el aporte de formas de rasgueo, así como la utilización de instrumentos poco usuales -empleo ya antecedido por el compositor Raúl de Ramón en sus grabaciones y actuaciones de la década de 1950- significaron para los más jóvenes compositores y autores un enorme incentivo por sus propuestas novedosas.* (Advis & González, febrero, 2012, pág. 33)

Si bien la búsqueda del Neofolclor desató una mayor libertad en las armonías, líneas melódicas, coloraturas polifónicas, tesituras así como timbres tanto en lo instrumental como en lo vocal, en la nueva canción estos elementos se hacen más notorios y se vislumbra un mayor desarrollo en todos ellos, apareciendo, por nombrar algunos, modulaciones más complejas, utilización de tensiones y procedimientos armónicos doctos e impresionistas, así como un elevado uso de cromatismos. Comenta la interconexión entre el mundo de la academia y el popular empírico Luis Advis (Advis & González, 2012):

Este acercamiento del estilo de raíz folclórica a los rangos de la música clásica europea se debió principalmente -si no únicamente- a los trabajos realizados, dentro de la Nueva Canción Chilena, por los compositores Advis y Ortega, ambos alumnos de Gustavo Becerra y, por ende, vinculados directamente con el aprendizaje académico de las Universidades. A no dudarlo, esta orientación había sido empleada por los mexicanos Revueltas, Moncayo o Chávez, por los brasileiros Camargo, Guarnieri o Villalobos, por los argentinos Guastavino o Ginastera, y por los chilenos Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt o Gustavo Becerra [...] Cabe acotar, eso sí, que en todo caso la estética de la Nueva Canción estaba dirigida a elementos más directos y de más fácil llegada.

Las Peñas serían uno de los grandes escenarios donde se presentaría la NCC, entre las de mayor relevancia encontramos la legendaria Carpa de La Reina, la cual pertenecía a Violeta Parra y que se emplazaba en los suburbios de la Capital. La otra es la Peña de Los Parra. Las peñas universitarias también serían de relevancia como las Peña de la Universidad Técnica en Santiago y la Peña de la Universidad de Chile, en Valparaíso. Todas estas cumplen un rol fundamental de difusión e intercambio de visiones y fundamentos artísticos.

Es así como se va haciendo cada vez más notorio el compromiso político, (leído no como el aparataje partidista de la política sino en el significado universal) de los artistas. No obstante, este conglomerado artístico-musical, encontraría en la

inclinación izquierdista una cuna para este sentido naciente. Sentido que se podría provocar en Latinoamérica debido a la tendencia de seguir no a una ideología gigante o secular, sino más bien a una persona, o un pensamiento más singular. Si bien no es preciso saber si fue la música quien se acercó a la política izquierdista o viceversa, no es función de este trabajo de tesis resolverlo, sin embargo queda abierta la posibilidad de que haya sido de una u otra manera, o quizás las dos. Lo que sí se puede precisar es el lazo que se gestó entre estos 2 elementos, sobre todo con la aparición del sello Dicap (Discoteca del Cantar Popular) organismo creada por la Juventud Comunista, y el cual hizo muchas publicaciones de la Nueva Canción, masificando las miradas musicales concordantes con su filosofía partidista. Sin embargo, no se pretende generalizar a todos los compositores, músicos, productores, etc. y ligarlos al comunismo, pues varios de ellos estuvieron aparte y muchos también, eran de ideologías contrarias.

La inquietud artística predomina a toda la Nueva Canción, buscando sin descanso, nuevas formas de hacer música, utilizando todos los elementos que estuviesen a mano, ya sea tanto de origen folclórico como docto o más arraigado a la educación universitaria. La ruptura de formas, métricas y procedimientos tanto armónicos como melódicos estipulados por las músicas de raíz folclórica de las décadas pasadas, se hizo cada vez más necesaria. El hablar de temas contingentes para la sociedad, o proponer vivencias campesinas, alejadas de la clásica descripción del campo chileno o su amor al terruño, era de vital importancia, seguramente como para encontrar en el arte una herramienta de verdadera comunicación, un alto parlante de realidades tanto plurales como singulares. Todo esto no sólo dio origen a una búsqueda artística o estética sino también a un compromiso ético del músico popular. Es así como se masificaron los intercambios intelectuales entre las artes en general y entre los artistas de las músicas que habitaban las ciudades. En el ejercicio de buscar rupturas y nuevos elementos es que se genera una necesidad de parte del músico autodidacta de estudiar de manera más académica la música, o en otras ocasiones acercarse a esta para recopilar otras herramientas para el desarrollo y la expansión de su forma expresiva. Así también se realzan los acercamientos de músicos doctos a realidades más populares. Compositores de tradición docta, como Luis Advis o Sergio Ortega, intentan acercarse al folclor desde su mirada y propósitos musicales propios, yendo más allá de pequeños elementos en el texto o en la melodía, sino proponiendo en sus obras rasgueos, instrumentación, intérpretes y textos mucho más comprometidos con el paradigma de la NCC. Este movimiento provocó sin duda uno de los elementos de mayor nutrición para la NCC, donde el cruce de información germinó en varios trabajos con nuevos lineamientos de expresión. *“La distinción entre música docta y popular, ha sido muy discutida, especialmente en el siglo XX,*

porque en largos períodos las fronteras se debilitan, se ponen porosas o se desvanecen. [...] los doctos se pusieron populares y los populares se pusieron doctos.” (Varas & González, noviembre, 2005, pág. 89 y 90)

Es así como a mano del compositor Luis Advis, nace uno de las obras cúlmines, según la crítica especializada, de este movimiento, que es la “Santa María de Iquique” subtitulada Cantata Popular e interpretada por la agrupación Quilapayún. Esta Cantata, cercana a la Cantata barroca, narra la matanza de un millar de obreros del salitre en 1907 bajo el gobierno del Presidente Pedro Montt y está compuesta para instrumentos folclóricos como charango, guitarra, quena, bombo y otros instrumentos de la tradición europea como el Cello y el Contrabajo.

Esta Obra con una duración de aproximadamente 35 a 40 minutos, que va intercalando relatos, canciones y secciones instrumentales aparece inéditamente fracturando anacrónicamente el modelo establecido para las composiciones de larga duración hechas hasta entonces en Chile. Con una carga expresiva y una coherencia musical de gran envergadura fue presentada oficialmente en el Segundo Festival de la Nueva Canción, antes mencionado.

Si bien no se puede dejar de lado las grandes composiciones de muchos grandes autores o intérpretes como Inti-Illimani, Patricio Manns, Illapu, Congreso, Aparcoa, Tiempo Nuevo, Payo Grondona, Los Jaivas, los hermanos Parra por el lado popular, y Pedro Humberto Allende o Carlos Isamitt con su intervención en la música mapuche dentro de la primera mitad del siglo XX, lo que logra Luis Advis con esta Cantata Popular, es una mirada desde el interior musical en su obra.

Es entonces, desde esta múltiple mirada que se propone la nueva canción chilena, aunando variados elementos de la tradición con otros innovadores y variados construyendo una voz identitaria y rupturista.

1.4. La Cantata Popular de Luis Advis

La Cantata en Advis se expone como una obra de larga duración y posee una temática específica que abarca la composición de principio a fin. Está creada para una o más voces y acompañamiento musical. Su morfología general está compuesta por secciones instrumentales, las cuales se expresan en formas de preludios e interludios; Canciones, en las que se van desarrollando y contando los episodios más

relevantes o descriptivos de la temática expuesta; y los Relatos, los cuales son intercalados entre las canciones y tienen una función de enlace dando coherencia, ensanchamiento y continuidad a la obra. Estos relatos pueden contener un acompañamiento musical o pequeñas intervenciones musicales.

Lo que principalmente propone Luis Advis en esta forma musical es la unión de ritmos, giros melódicos, instrumentación y estructuras habitadas en el folclor tradicional las cuales entrelaza con procedimientos más elaborados, que legítimamente responden a un determinado gusto o estilo del propio compositor. Si bien la utilización de ritmos no es algo nuevo, Luis Advis rompe con el recitativo de la cantata clásica y lo cambia radicalmente por un relato hablado, el cual otorga más libertad a la composición, pausas intermedias entre las secciones musicales, así como más dramatismo a la obra propiamente tal, rebasando el andar de las obras de largo aliento que sólo contemplaban la unión de canciones en estilo. En su primera obra de estas características: La Cantata Santa María de Iquique, utiliza instrumentos folclóricos, principalmente albergados en la zona nortina de Chile los cuales mezcla con un Contrabajo y un Violoncello los que aportan con un timbre más docto y grave a la sonoridad tutti⁵, sin embargo en los siguientes trabajos similares, como por ejemplo en Los tres tiempos de América, también agrega un Corno, Oboe, Cuatro, entre otros instrumentos.

En lo narrativo vuelca el texto a un escenario más reivindicador y social respondiendo tenazmente a la búsqueda poética que rodaba por las calles del país, búsqueda en la que preponderaba el mostrar la vida tal cual era, sin paisajes o imágenes de la vida campesina, así también expresar la denuncia de la desigualdad o la injusticia, sea cual sea la forma de hacerla.

⁵ Tutti, tutto, tutte, tutta: hacen referencia a “Todos”, utilizando toda la instrumentación y/o vocales a disposición.

Capítulo 2: Luis Advis Vitaglich y Los tres tiempos de América

2.1. Luis Advis y su amplitud musical

Luis Advis Vitaglich, menor de tres hermanos: Pedro, Patricio y Luis, nace el 10 de febrero de 1935 en la ciudad de Iquique, capital de la primera región de Chile y testigo de la vida hogareña y de costumbres burguesas de la familia liderada por su padre Pedro y su madre Irma, los que además generarían un ambiente propicio y tentativo de música y conocimientos.

“Mi madre Irma, nacida en 1905 en Iquique, educada en el Colegio María Auxiliadora de la ciudad, tocaba el piano desde los ocho años de edad y llegó a tener una hermosa voz de soprano. Ella, como producto de una juventud de “entre guerras”, de aquellos años que se abrían en Europa y Estados Unidos a la alegría de la paz, de la modernidad y de la velocidad, supo recibir y alternar desde el comienzo en el piano de nuestra casa los ritmos del One Step, del Charleston y del Shimmy con las arias de La Bohème, de Madame Butterfly, con las canciones de la Viuda Alegre y con otras hermosas de su tiempo que me traen recuerdo. Educada en las monjas, rezaba el rosario todas las tardes.

Mi padre Pedro, nacido en 1898 en Iquique, educado en el Colegio Inglés de la ciudad y en el Barros Arana de Santiago, después empleado bancario y luego comerciante, era muy aficionado a la Historia y Geografía, gustaba también del dibujo y de la música clásica, especialmente de la ópera. Las voces de Caruso, de Gigli, de Chaliapin, de la Tetrzzini, de la Albanese, de la Gallicursi, junto a los nombres de Chopin, Puccini, Ravel, Tchaikovsky, Beethoven, etc., formaron desde nuestra infancia parte íntima y constante de nuestro hogar. (Arenas, 2012, pág. 15 y 16)

Hizo sus estudios primarios en el “Trinity College” en la ciudad de Iquique, tiempo en que tomaba clases particulares de piano, para luego a la edad de 19 años estudiar en la Universidad de Chile de Santiago, Licenciatura en Filosofía y Derecho hasta 3er año.

Advis, aparentemente por su gran cercanía a la música y sus dotes para el piano a muy temprana edad fue incursionando en la composición, recuerda su hermano Patricio en una carta (Arenas, 2012):

Ese año 52 mis padres nos enviaron a la casa de una familia conocida donde también vivían dos estudiantes universitarios de cursos superiores: Rodolfo Villalón H., de Ingeniería Civil, y Jorge Morales R. de Derecho. A través de

estos nuevos amigos tomamos contacto con el segundo grupo en formación del Movimiento católico mariano de Schönstatt, del cual pasamos a formar parte. Fue aquel año que compusiste tu segunda obra que yo recuerde: el “Oratorio de Schönstatt”, con letra de Carlos Roll, también schönstatiano, fallecido prematuramente. Obra inspirada en el movimiento, que se estrenó privadamente con ocasión de la visita a la Sede de Bellavista por parte del Cardenal José María Caro, quien en esa oportunidad te quiso saludar y te felicitó personalmente. (p.20)

En 1954, abandona los estudios de Derecho para dedicarse completamente a la música donde realiza estudios de piano entre 1955 y 1958 con el profesor Alberto Spikin, y composición con el maestro Gustavo Becerra-Schmidt, precursor de la fusión entre la música latinoamericana y la música de tradición docta. Este último, sin duda uno de los ambientes que colaboraron más a Luis Advis en su proyección musical y en el cual compartía educación con Sergio Ortega, Cirilo Vila, Miguel Letelier, Fernando García, entre otros.

En 1958 participa como encargado de la música para una obra infantil del joven dramaturgo Jaime Silva llamada “La Princesa Panchita” que fue presentada en el Festival de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en la primavera de ese año. Esta obra tuvo un gran éxito en el Santiago de esos y los próximos tiempos, ya que se presentó en varios lugares. Este trabajo fue al parecer uno de los primeros en que Luis Advis pudo incursionar en el folclor, pues al tratarse de una obra en un contexto campesino, Advis tuvo que componer en tonada o canciones de corte popular. Además esta obra sin lugar a duda fue la que lo insertó en el mundo de la escena teatral, lugar que nunca abandonó y que fecundó su cancionero musical.

Entre 1958 y 1992 participó como compositor y a veces como autor de textos en más de 90 montajes teatrales, de obras chilenas o extranjeras, bajo la dirección de, por ejemplo, Eugenio Guzmán, Pedro Orthous, Domingo Tessier, Teodoro Lowey, Gustavo Mesa, Ramón Griffero, Andrés Pérez y otros. Escribió música para tres películas nacionales: “La tierra prometida” de Miguel Littín, en 1973; “Julio comienza en Julio” de Silvio Caiozzi, en 1978 y “Coronación” del mismo director, en 2000. Para esta última hizo también los textos de las canciones. Compuso igualmente música para obras de teatro adaptadas a la televisión y para teleseries. (Varas & González, En busca de la música chilena, 2005, pág. 89)

Se titula de Licenciado en Filosofía y en el año 1979 publica su libro “Displacer y trascendencia en el arte”, publicada por la Editorial universitaria.

Entre las obras populares más destacadas encontramos: Sinfonía “*Los tres tiempos de América*” de 1988, obra para instrumentos folclóricos, corno, percusión, cuerdas, coro y solista femenina y relator femenina, estrenada en Mérida por el conjunto Quilapayún y la cantante española Paloma San Basilio; “*Cantata Santa María de Iquique*” (1969), subtitulada “*Cantata Popular*”, para quenenas, charango, guitarras, bombo, contrabajo, voces masculinas y solista, “*Obra que, al decir de los estudiosos de este tema, marcaría un hito definitivo dentro de la corriente y dentro de la música latinoamericana*” (Advis & González, febrero, 2012); “*Canto para una semilla*” (Elegía), basada en las décimas autobiográficas de la compositora Violeta Parra, para instrumentos folclóricos, cello, contrabajo, voces masculinas, solista femenina y relatora, estrenada en Chile en 1973 por el grupo Inti-illimani, solista Isabel Parra y como relatora Carmen Bunster; “*Murales extremeños*” Cantata para coro y orquesta, estrenada en Mérida en 1993 por el coro y orquesta sinfónica de Bucarest; La “*Suite Latinoamericana*” de 1994 estrenada por la Orquesta sinfónica de Chile. A todo esto se le añaden trabajos para solista, corales e instrumentales los cuales han sido interpretados por los grupos como: Napalé, Quilapayún, inti-illimani y Carlos Villadiego, entre otros.

Sin duda la obra popular que lo catapultaría y realzaría su nombre es la “*Cantata Santa María de Iquique*”, su primera obra de largo aliento estrenada en 1970 dentro del marco del 2º Festival de la Nueva Canción Chilena, e interpretada por el grupo Quilapayún.

El trabajo expuesto por Luis Advis tiene una sonoridad estrecha entre estos dos mundos, la música latinoamericana y la música de la tradición europea clásico-romántica, vinculados claramente desde la colonización, otorgando una sonoridad propia con matices de los procedimientos europeos con las expresiones de América latina.

Escribe la musicóloga Silvia Herrera Ortega sobre Luis Advis y la fusión entre la música popular y la música docta, realizada por él, y comenta (Varas & González, 2005):

Al combinar en su música elementos rítmicos, polifónicos, formales y tímbricos de la música de raigambre europeo con los folclórico-populares latinoamericanos logra por una parte atenuar las barreras entre ambas expresiones del arte musical y, por otra, influye en el enriquecimiento de la técnica e interpretación de otras diversas manifestaciones musicales populares. En este sentido se destaca la *Suite latinoamericana* para conjunto de cámara, en la que integra elementos derivados de la milonga, la tonada chilena, el vals

peruano, la conga y otros géneros populares, con procedimientos polifónicos y estilos que abarcan desde el Neo-Romanticismo hasta el Expresionismo. (p.89)

En 1987 participa como socio en la fundación de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), y en 1993 asume como Presidente de dicha entidad, en la cual además, cumple el cargo de Director del Comité Editorial.

Luis Advis muere el 9 de septiembre del 2004, mientras preparaba al menos dos libros, sobre la música de Violeta Parra y el movimiento de Nueva Ola. Había compuesto, además, cinco temas para un venidero disco de Quilapayún (publicado finalmente en el 2007 bajo el título “Siempre”). Uno de sus últimos aportes a un montaje había sido para “Del salón al cabaret”: la Belle Epoque chilena, recreación teatral, musical y coreográfica de los estilos de ese período a cargo de la escuela de Teatro de la Universidad Católica.

2.2. “Los tres tiempos de América”, la creación.

La obra “Los tres tiempos de América”, subtitulada *Sinfonía* por Luis Advis, fue estrenada en el Teatro Romano, en la ciudad de Mérida, capital de la región de Extremadura, al suroeste de la península ibérica. La interpretación estuvo a cargo de la cantante española Paloma San Basilio, la cual hizo de solista y relator; y el grupo Quilapayún. Además “*Fueron acompañados por profesores solistas de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta de Radio Televisión Española, bajo la dirección de José María Chova [...] dentro del marco de la abundante programación que hoy tiene lugar en España con motivo de los próximos quinientos años del descubrimiento de América*”. (Varas & González, En busca de la música chilena, 2005, pág. 350)

Esta obra se desarrolla en tres movimientos o partes, de ahí el subtítulo de Sinfonía, en las cuales se intenta plasmar en una primera parte el descubrimiento de América, la llegada o si se quiere ver, invasión española en tierras americanas; en segundo lugar el nacimiento de una nueva estirpe, fecundación del mestizo, la pérdida de lo propio y sentimiento de destierro, eventualmente en esta tierra particularmente, o, la conciencia de una pérdida del espíritu, de las costumbres; y en tercer lugar y final el canto esperanzador y quimérico de un proceso de vida mejor, plasmado también en la parte final en su Cantata Santa María.

Según el mismo Luis Advis, esta obra le llevo mucho tiempo terminar, al hecho de que comenzó la génesis en el año 1970 y culminó a fines del año 1986. Advis comenta (Varas & González, noviembre, 2005):

...recuerdo que estaba en el restaurante Chez Henry, en Santiago, el 18 de Septiembre del 70, con un amigo que se llama Julio Rojas -coautor de la letra del Canto al Programa- y empecé a imaginarme a una persona que se perdía. Allende recién había salido, todavía no tomaba el mando, y yo escribí esa frase “Dónde está el que yo quiero, dónde está”. No sé exactamente cuál fue la motivación de esa frase, pero llegué a mi casa y al día siguiente me puse al piano e hice la melodía de aquella canción que ahora constituye una parte importante de la sinfonía.

Poco tiempo después de esa canción, empecé a sentir la necesidad de hacer algo sobre el Continente, sobre América, Yo no había viajado nunca por nuestros países, no sabía mucho de su geografía, pero si conocía bastante de su historia. Así que al año siguiente, me parece, tenía ya formada la idea de una obra de tales y cuales dimensiones. Escribí un texto y varias canciones, pero el proyecto quedó en nada. [...]

Un día paseando por la pampa argentina en algún autobús, por allá por San Luis o Mendoza, no recuerdo ya, le empecé a preguntar a un cabro joven qué sabía de los signos del zodiaco y no sé por qué se me ocurrió a mí que podía hacer una canción... Yo ya había vuelto a la idea de retomar la Sinfonía, y hacer entonces una canción relativa al hombre de América, al mestizo rodeado de constelaciones, o sea como encumbrado. Ahora bien, esta idea del rodeo de constelaciones quizá tiene que ver con la frase final del libro de José Donoso *Coronación*, cuando, después de coronar a la vieja, la empleada le pone estrellitas. Era muy bonita la frase, me gustó, la encontré poética, y bueno, entonces hice la letra del Mestizo, e inmediatamente hice la canción y no sé si te habrás dado cuenta, pero incorpora todos los signos del zodiaco. La canción la hice el año 77, con lo cual completaba tres canciones, porque antes había hecho otra, a partir de la musicalización de Romeo y Julieta -la versión de Neruda-, concretamente de aquella parte que comienza con el verso que dice “Romeo desterrado”...

Por esa época se me había ocurrido una nueva canción. El esquema de la Sinfonía contemplaba al principio un final distinto que el actual; entonces una estrella iba volando por el mundo. Por ese mismo tiempo completé otra canción que me obsesionaba; me gustaba el motivo por lo sencillo, muy

popular, diría yo, pero me faltaba lo del tratamiento. Fue la canción final del Coyote y el Huemul, animales eminentemente americanos. Cuando terminé este trozo final, con el coro de abajo que ya existía, -todo eso de “Quiero tu tierra tranquila”-me di cuenta que tenía una obra casi entera. [...]

Yo les tocaba a veces las canciones a mis hermanos Patricio y Pedro, en mi casa de Iquique. Entonces eran sólo canciones sueltas, no tenían un texto que las uniera. EL único que estaba era el texto previo al Mestizo, cuando habla de América todavía virgen, de los precolombinos que llegaron a poblarla y luego llegan los nuevos rostros, llegan desde España y se forma la estirpe (palabra muy de García Márquez, y que utilicé porque me encanta). (p.350 y 351)

Según el mismo Advis, en una extensa entrevista realizada días después de su estreno, una vez más abandonó el trabajo de la Sinfonía debido a labores facultativas en la universidad y la realización de su libro “*Displacer y trascendencia en el arte*” del año 1979. Una de las hipótesis de Desiderio Arenas en el libro “*Advis en cuatro movimientos y un epílogo*”, alude a que la falta de agrupaciones musicales del gusto de Advis en el país, debido al golpe de estado en Chile, lo hicieron desmotivarse por este proyecto.

Sin embargo las vicisitudes del destino provocan que Luis Advis acabe esta obra aunando el material ya existente con un arduo trabajo de dedicación autoimpuesta.

En el año 86 mi madre se enferma, y en una visita que le hago le pido a la enfermera, por pura curiosidad, que me tome la presión; resultó que la tenía altísima y que yo debía estar con un ataque al cerebro o un infarto, o qué sé yo. Me hicieron más exámenes y me encontraron algo al pulmón; podría ser cáncer, me dijeron, y mi propio hermano Pedro, que es médico, me dijo que me quedaban cinco o seis meses de vida. Entonces me dije qué hago, qué hago en estos cinco o seis meses, y así fue como tomé la decisión de terminar la obra, cosa que hice trabajando los meses de octubre, noviembre y diciembre, completé todos los relatos y las partituras, y en el mes de enero siguiente mandé toda la documentación al Quilapayún, a París. (Varas & González, noviembre, 2005, pág. 351)

Pero la enfermedad de Luis Advis fue una falsa alarma, y todo quedó en nada, sin embargo la Obra ya estaba terminada y enviada a sus Intérpretes, Los Quilapayún. Seguido de esto Los Quila enviaron a Luis Advis una grabación de la obra en cassette con algunas sugerencias, a los que Advis también hizo sugerencias y una vez finalizada esta etapa aprovecharon en el '87 un viaje a Argentina de la

agrupación para juntarse y resolver los últimos detalles, y luego volver a Europa a afinar las secciones orquestales con la Orquesta Nacional de España.

Luis Advis comenta sobre el mensaje interno que intenta reivindicar esta Obra en la entrevista realizada por Mauricio Decap (Varas & González, noviembre, 2005). Comienza el entrevistador:

- Hablando ya directamente de la Sinfonía ¿Qué es en ella lo central?

- Lo central es mi amor a América, el amor por un continente. Ella expresa lo que siento por el hombre de este Continente, mi apego por él; y cuando yo hablo de “Dulce Patria”, que está tomado de nuestro himno nacional, estoy en realidad hablando de una patria mayor, que es América.

Y no considero que la Sinfonía sea política, aunque es una obra que tiene un compromiso íntimo con la humanidad, con el hombre americano, con el espíritu de lo americano...

-Un compromiso subyacente en la obra...

- Claro, toda obra tiene un compromiso. La Cantata Santa María tiene un compromiso, así como la obra dedicada a Violeta que yo dirigía. El compromiso con Santa María de Iquique se da por ser yo iquiqueño, eso es fundamental para poder entenderlo. Son visiones mías, que no siempre tienen que ver con los conflictos de los obreros; mi visión de ellos es bastante poco vivida, porque yo pertenezco en el Norte a una familia más bien burguesa. Son visiones mías, como las que tengo del exilio o de los desaparecidos, que soy capaz de vivenciar aunque yo no haya sido nunca exiliado ni tenga a nadie desaparecido.

- En la Sinfonía hay al final un mensaje bastante optimista, soñador, como si anunciara una utopía.

- Es curioso que tú que eres tan joven hables de utopía; déjame a mí hacerlo...En verdad es la misma utopía que yo planteo en la Cantata, que es algo muy salido de mí...Si tu analizas su texto te darás cuenta que es muy indefinido, hay frases que son brillantes, pero...¿de qué hablo yo en realidad en la Cantata? ¿Hablo del proletariado, de un conflicto proletario, de clase? ¿Quiénes son en la Cantata los “malos de la película”? Es algo que nunca se ha dicho, que la cantata está escrita por un iquiqueño que sabía que el gringo - el inglés, el francés, el yugoslavo, el español- era el dueño de las salitreras; era él el que tenía poder. Recuerdo que ya se lo decía a Luis Alberto Mancilla en

una entrevista en *El Siglo* del 71. La idea de la Cantata es “el chileno que se hermana ante la agresión extranjera”, ése es el núcleo y no el problema entre los ricos y los pobres, sino con quienes tienen el dominio de producción y abusan con ellos, y éstos eran los ingleses. En la Cantata hay una suerte de indefinición de parte mía, no la planteé claramente, pero en ella el conflicto se plantea entre los chilenos contra el dominio extranjero: el “unámonos como hermanos” hay que entenderlo como “unámonos chilenos” y no “unámonos los pobres”.

Bueno, evidentemente hay de todos modos un mensaje de unidad. Como en el canto para una semilla, con los versos de las décimas de Violeta Parra, sólo que allí el mensaje es de unidad latinoamericana.

- También en la Sinfonía...

- Sí, sí En la Sinfonía el mensaje es americanista, es absolutamente americanista. América es una madre, esa es la idea. Así es fundamentalmente la cosa, sobre todo en la primera parte. En la segunda parte es el sufrimiento y ahí viene la toma de conciencia de lo que es en realidad América, que no es sólo el paisaje. Eso es únicamente la América turística, encantadora, un indiecito con gorro, la niña de ojitos negros, pelito negro, labios pintados, un sombrerito, la América bonita. Eso es lo que refleja la cultura del Reader's Digest, porque América es mucho más: es el hombre que siente y que trata de labrar su vida y de lograr un bienestar, pero no sólo para él, sino para la familia, para el vecindario, para un pueblo, para un país...

En el inicio del manuscrito de la Sinfonía “Los tres tiempos de América” aparece de puño y letra de Luis Advis lo siguiente a modo de introducción:

Algunos datos: Comencé esta obra, algunas de sus canciones y la idea general, a fines de 1970. Algo olvidada, la retomé en 1977, cuando compuse algunos trozos más. Finalmente, entre Octubre y Diciembre de 1986, después de revisar lo hecho y escribir los Relato que la integran, consideré que estaba terminada. Ella está dedicada a muchas personas. Algunas muertas, otras vivas. Algunas desconocidas, otras que nunca conocí. Personas que en un momento, para mí, fueron países y cuyos rostros siempre están dibujando las murallas del lugar, los balcones de Ouro Preto, una plaza de Buenos Aires, las luces de Quito en la noche, una iglesia de Asunción o la bahía de Santa Marta.

Santiago de Chile, Navidad de 1986.-

2.3. Breve introducción a la Obra:

La obra “Los tres tiempos de América” con subtítulo de *Sinfonía*, debido a su composición en tres partes o movimientos, del compositor Luis Advis fue terminada en su estructura esencial, el 5 de diciembre de 1986 en la ciudad de Santiago de Chile, y es una obra compuesta para:

Instrumentos latinoamericanos:

Charango, Tiple, Cuatro venezolano, Cavaquinho (2), Quena, Maracas, Bombo, tormento y cucharas.

Cuerdas:

Violines, Violas, Cellos, Contrabajos, Guitarra (2) y Piano.

Maderas:

Oboe

Bronces:

Corno en Fa

Percusión:

Glockenspiel, Timbal y Platillos.

Voz solista femenina, relator femenino y coro masculino, pudiendo éste último tener solistas provenientes del coro masculino.

La obra está constituido por 1 preludio instrumental, 4 relatos, 8 canciones, 2 interludios instrumentales, 4 relatos breves y 1 relato con intervención musical, los que están distribuidos en 3 partes (o movimientos):

Preludio Instrumental

1ra Parte: Relato (“*Desde el cielo te busco, continente*”)

Canción: *“Ya mi tierra ha nacido”*.

Relato (*“Fue muy vasto el origen de tu sangre”*)

Canción: *“Aparece el mestizo”*

Relato (*“Florecida de historia y revivida”*)

Canción: *“América tiene amores”*

Relato (*“Avanzando hacia un vértice del tiempo”*)

Interludio Instrumental

2da Parte: Relato breve (*“Hombre de América”*)

Canción: *“Hombre de América”*

Relato breve (*“Porque las lluvias amargas”*)

Canción: *“Un hombre desterrado”*

Relato breve (*“Porque las lluvias amargas”*)

Canción: *“¿Dónde está el que yo quiero?”*

Relato breve (*“Porque las lluvias amargas”*)

Interludio Instrumental

3ra Parte: Canción: *“Quiero mi tierra tranquila”*

Relato con fondo musical (*“Se está acabando el día”*)

Canción: *“Cuando el coyote y el huemul”*

Capítulo 3: Análisis de extractos de la Obra “Los tres tiempos de América”

Para llevar a cabo el análisis de esta obra se ha realizado una elección de 4 fragmentos como muestras de estudio. Posteriormente en este capítulo se realizará un análisis a los textos de manera de visualizar acotadamente de que trata el material textual y tener claridad de formas o técnicas recurrentes. Y por último se realizará el análisis musical, el cual va dirigido a los elementos rítmicos, melódicos y sintácticos más relevantes que presente el muestreo.

3.1. Elección de las obras

Al tener que elegir partes puntuales de esta Obra para analizar, la elección de los fragmentos se ha realizado teniendo en cuenta algunos criterios como:

- Su función descriptiva dentro de la Obra (como por ejemplo: introducción al tema general, clímax o cierre de ideas)
- Relevancia narrativa (importancia del contenido narrativo para la obra en general), en el caso de las obras que tienen texto, y
- Enlaces musicales de unificación entre ellos (como por ejemplo: repetición de secciones, reutilización de materiales extrapolados o procedimientos armónicos, melódicos, estructurales, etc. semejantes).

Los Fragmentos son los siguientes:

1. Preludio
2. Ya mi tierra ha nacido
3. Aparece el Mestizo
4. Hombre de América
5. Quiero tu tierra tranquila

3.2. *Análisis del texto*

Para este análisis se ha sometido el texto a una revisión de su forma, características o estilos más visibles⁶.

Canción n°1: “Ya mi tierra ha nacido”

Ya mi tierra ha nacido (7)

desde fulgores (5)

y la están arrullando (7)

todas las flores; (5)

la acarician los pastos (7)

regocijados; (5)

le sonríen arroyos (7)

enamorados. (5)

||: Ya mi tierra ha nacido (7)

todo es silencio :|| (5)

Ya mi tierra ha nacido (7)

de resplandores (5)

y se llena de voces

multicolores;

un brote de murmullos

la está meciendo

y la duerme el rocío

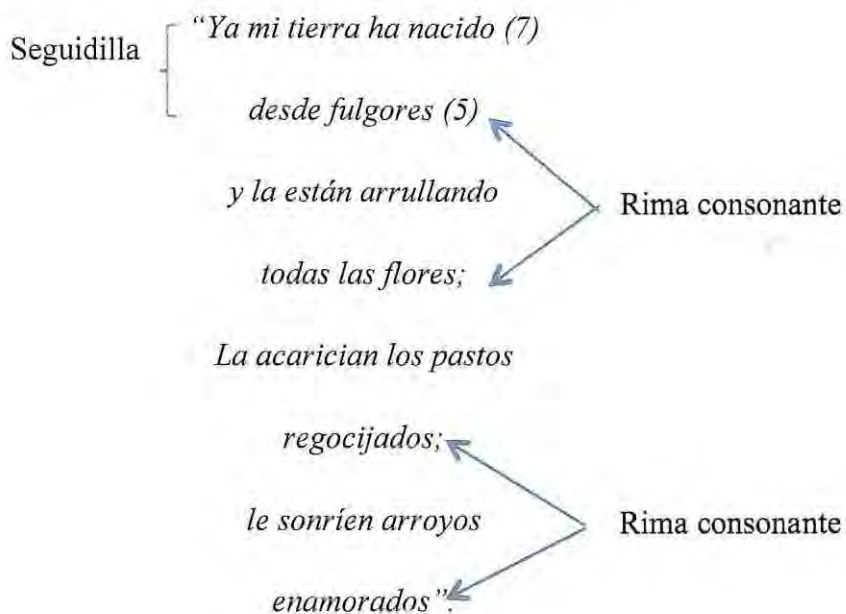
y el aire quieto.

⁶ Nota: Es posible observar que cada verso contiene un número entre paréntesis, este número indica la cantidad de golpes silábicos que contiene el verso. Y estos están posicionados tal como Luis Advis los escribió. Cuando no hay número es que se sigue la secuencia anterior.

Ya mi tierra ha nacido (7)
entre destellos; (5)
sólo se escucha el canto
de los almendros.
La regala un sosiego
de lejanías
anunciando el reparto
de la vendimia.

||: Ya mi tierra ha nacido (7)
todo es silencio :|| (5)

En esta primera canción encontramos cuartetos de seguidillas (7 / 5), en las cuales rimarán el 2º verso con el 4º verso, y el 6º con el 8º verso. Ej:



En la primera cuarteta de ésta canción encontramos una rima consonante, para luego encontrarnos con un pie forzado “*Ya mi tierra ha nacido / todo es silencio*” el cual se repite una vez, y que, como mayoritariamente nos indica un pie forzado, el mensaje que el autor desea resaltar, o el mensaje musical y/o textual con mayor carga expresiva.

En la segunda cuarteta encontraremos entre el verso 2 y 4 una rima consonante, y entre el verso 6 y 8 una rima asonante, generando una cuarteta de rima

asonante. Seguida de esta cuarteta aparece la tercera, la que posee entre el 2º verso y 4º verso una rima asonante también, al igual que entre los versos 6 y 8. Para finalizar con el pie forzado “*Ya mi tierra ha nacido / todo es silencio*”, para resaltar una vez el mensaje de esta primera canción.

Canción nº2: “Aparece el mestizo”

Aparece el mestizo, (7)

el heredero (5)

de unicornios azules

y catedrales;

lo coronan estepas

y mares blancos,

los solsticios de Junio

y el sol de Enero.

||: Aparece el mestizo, (7)

el destinado :|| (5)

Lo rodean leones (7)

y el pez dorado, (5)

el carnero y la Virgen,

los cabritillos,

las señales del toro,

vientos y mares.

Aparece el mestizo,

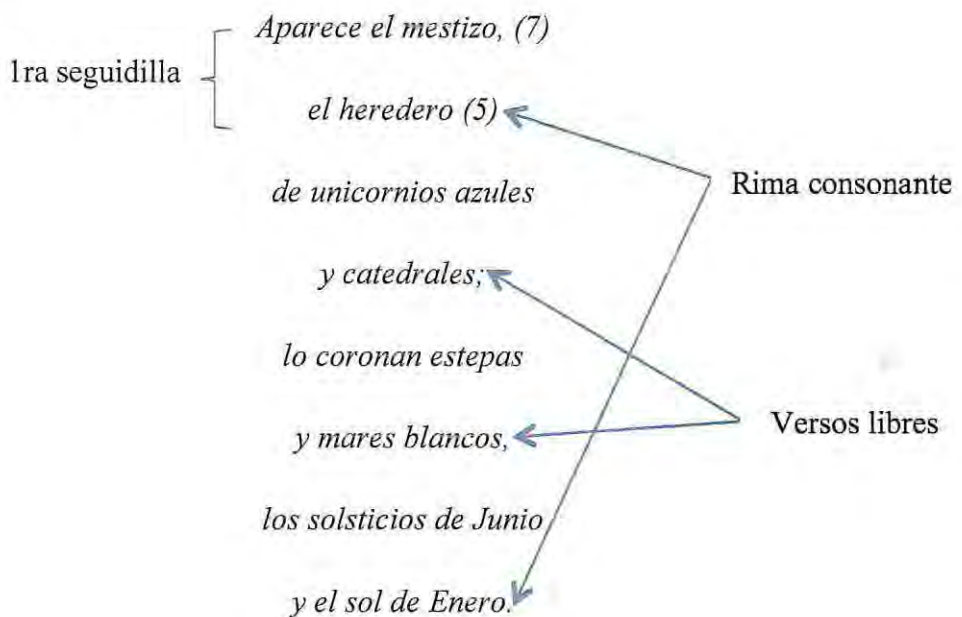
el destinado.

Es gemelo del mundo, (7)

balanza pura, (5)

aguador de los cielos,
 la luz de Cáncer.
 Es la flecha y el dardo,
 piedra de fuego.
 ||: Aparece el mestizo,
 el destinado :||

En esta segunda canción, tal como en la canción anterior, encontramos la fórmula de la seguidilla (7/5), pero como cuarteta redondilla, en el cual la seguidilla (par de versos: 7/5) n° 2 y 3 son libres, mientras que entre la seguidilla 1 y 4 se genera la rima. Esta forma de rima genera el nombre de redondilla, pues vemos que el inicio y el final se vuelven a unir a través de la rima, generando un círculo o forma redonda. Ej:



En la primera estrofa tenemos una cuarteta redondilla de rima consonante y luego se presenta un pie forzado: “*Aparece el mestizo, el destinado*”, el cual se cantará dos veces dando relevancia al mensaje y funcionando como un puente para caer al estribillo. Seguida encontramos otra cuarteta de seguidillas, que en la escritura original hecha por Luis Advis, tiene la última seguidilla separada de la cuarteta, para, seguramente, darle realce a la oración que es el pie forzado y que se cita sólo una vez, formando parte del grueso y no siendo un puente. Esto también otorga la posibilidad de ir directamente a otro estribillo, provocando un clímax sin respiro para el siguiente. Esta segunda estrofa es de rima consonante.

La siguiente cuarteta y última se produce un quiebre en la rima y en la forma, pues las seguidillas 3 y 4 ahora son los que riman asonantemente, mientras que las seguidillas 1 y 2 son libres, dándole una coherencia o consonancia sólo la música que Advis emplea. Aquí se rompe por ende la forma redondilla y se produce lo mismo que en la estrofa anterior, se debe superponer el pie forzado junto a la estrofa de seguidillas, para crear la cuarteta. El pie forzado se repetirá (||: "*Aparece el mestizo, el destinado*":||) tres veces en distintas secuencias armónicas provocando el descenso y descanso final.

Esta canción contiene uno de los elementos narrativos de la Obra, realizado por la música compuesta para ella. Si bien la canción anterior, presenta la temática del nacimiento continental, por así decirlo, esta canción habla desde la vivencia del hombre mismo, desde el ser interno, más que de una sociedad o terruño. Ubicándonos en la aparición de este mestizo primeramente heredero, seguramente de todo lo que sus colonizadores le podían donar, llenándose de muchos lugares, no específicamente de lugares físicos, por el hecho de pertenecer a 2 pueblos "en teoría", sino de habitar lugares culturales, filosóficos y religiosos, éste último tan bien aclarado en la los versos: "*Aparece el mestizo, el heredero de unicornios azules y catedrales*";". Es puntual el compositor al nombrar a este hombre mestizo como "*encumbrado*" (Varas & González, pág. 350), pues se habita entre las diferentes constelaciones universales. Más adelante nombra al mestizo ya no como heredero, sino como destinado. ¿Destinado a vivir en las constelaciones rodeado de muchos lugares pero no siendo de ninguno? o ¿destinado a vivir en la belleza natural expuesta por Advis en algunos versos? o ¿tal vez a ser el clon lejano al escribir: "*el gemelo del mundo, balanza pura*"? Pueden ser múltiples los significados que contiene este texto, tan lleno de imágenes universales como singulares, sin embargo pueden estar sólo en manos del oyente dedicado.

Canción nº4: "Hombre de América"

(Solista del coro)

Hombre de América, el canto (8)

que por ser tuyo, cantamos

es parecido a la niebla

y también al desamparo.

Porque las lluvias amargas (8)

llenar los aires de llanto;

||: muerte nos tapa la cara,

vida se ha vuelto sarcasmo :||

(Solista femenina y coro)

||: Quiero tu tierra tranquila. (8)

Quiero tu cielo aquietado.

Quiero tus campos fecundos

y tus desiertos colmados :||

(Solista del coro y coro)

Hombre del mundo, este canto (8)

que por ser nuestro, cantamos,

busca una senda y encuentra

sólo la sombra de un rastro.

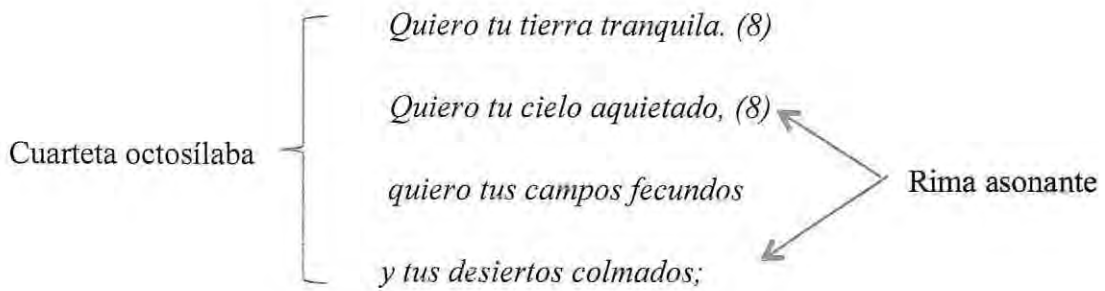
Rastro de tierra manchada (8)

polvo, ceniza o pedazo

||: de algo que fuera un deseo

ya convertido en cansancio :||

Esta Canción está compuesta en coplas octosílabas de rima asonante y con una carga emotiva de gran proporción en su contenido. Así se puede ver que va repitiendo los mensajes más relevantes (||: :||). En este texto, y principalmente en esta segunda parte de la obra en general, el compositor planea expresar el lado amargo de la existencia del hombre de América. Alude a lo perdido que vive el *mestizo* antes señalado, habla de la tierra manchada de tanto paso sobre ella. Todo esto se une con el ritmo de Baguala que alberga a esta sección de la Canción. Luego vienen los versos idílicos, o más bien, esperanzadores de: "*Quiero tu tierra tranquila. Quiero tu cielo aquietado. Quiero tus campos fecundos y tus desiertos colmados*".



Luego el texto expone, como la sección primera las dos últimas cuartetas octosílabas volviendo al mensaje amargo que contiene prioritariamente esta Baguala.

Canción n°7: “Quiero tu tierra tranquila”

(Solista)

Quiero tu tierra tranquila. (8)

Quiero tu cielo aquietado.

Quiero tus campos fecundos

y tus desiertos colmados.

(Coro masculino)

Quiero tu tierra tranquila.

Quiero tu cielo aquietado.

Quiero tus campos fecundos

y tus desiertos colmados.

Dame tu piedra escondida

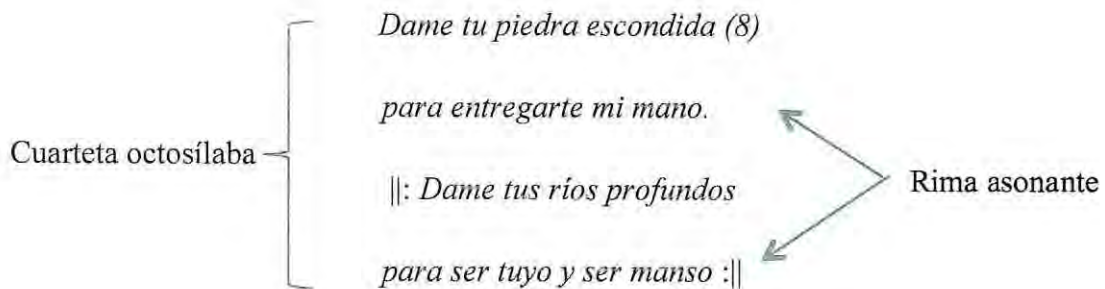
para entregarte mi mano.

||: Dame tus ríos profundos

para ser tuyo y ser manso :||

Dame tus ríos profundos...

Ésta canción está escrita en cuarteta octosílaba, donde riman de manera asonante el segundo con el cuarto verso, de la misma manera expuesta anteriormente en el estribillo de la canción “*Hombre de América*”. La primera cuarteta es primero expuesta por la solista y luego expresada en un trabajo polifónico realizado por el coro masculino resaltando el mensaje principal de este texto para luego continuar con la siguiente cuarteta donde se repiten los dos últimos versos y luego repetir el primero de estos dos versos.



Esta canción resume el deseo del compositor no sólo para la obra propiamente tal, sino su deseo americanista, exponiéndolo sobre todo en la mitad y en la parte final de su Sinfonía. Esta canción contiene una relevante importancia ya que su texto está señalado idénticamente en tres canciones (la otra es la canción final “*Cuando el coyote y el huemul*”), de manera que es en este texto donde se centra la idea compositiva del desenlace y conclusión de esta Obra. Es posible conducir el mensaje hacia la mención de los elementos principales de la naturaleza, proponiendo a la tierra, el cielo y el agua. También se puede interpretar en los dos últimos versos la reciprocidad a la que se refiere con ser parte de la infinitud y ser manso con ella.

3.3. Análisis musical de extractos de la Obra “Los tres tiempos de América”

El análisis se realiza a cada parte de la obra por separado y en orden de aparición dentro de la Cantata. De cada pieza se determinarán elementos preponderantes, tales como: Instrumentación utilizada, Forma general, elementos motivicos, armonía, etc. y seguidamente se realizará una observación de sus partes y para al final proponer una inferencia general propuesta por el autor de este trabajo a modo de comentario.

Algunos datos sobre el análisis:

- Se expondrá la partitura digitalizada al comienzo de cada análisis para facilitar la revisión del análisis y hacer más clara la partitura en sí, colocando los originales en los anexos.
- Las obras analizadas tienen un número antes del nombre, este número corresponde a la posición en la obra general, no al correlativo a la posición de este trabajo de tesis.
- Serán escritos los acordes o hechos armónicos con mayúscula, ejemplo: La mayor, Re menor, Si bemol, etc. Mientras que las notas (frecuencia) serán escritas con minúscula, ejemplo: do, mi, la, etc.
- En el caso del Corno en Fa, éste está escrito en frecuencia real, no transpuesto. Tal cual en la partitura anexada.

1. Preludio

Allegretto

A

Corno (en Fa)

Charango

Cuerdas

p *pp*

5

Mim Mi+ Mi'

pp

B

Quena

Charango

Tiple

Cuerdas

10 15

Lam Min Lam Min Si^bm(6+) La^(#b) Rem Sol² Do Lam Fa Si²

C

Quena

Oboe

Zampónia (2)

Charango

Tiple

Percusión

Cuerdas

Marcas

Etc

f

Rem Lam Rem

Rem

Cello

20

Quena

Oboe

Zampoña (2)

Charango

Tiple

Percusión

Cuerdas

Lam Mi^bm(6+) Re^{bb} Solm Do⁷ Fa Rem Si^b Mi⁷ Lam Dom⁶⁺

Solm Do⁷ Fa Rem Si^b Mi⁷ Lam Dom⁶⁺

25

Quena

Oboe

Corno (en Fa)

Zampoña (2)

Charango

Tiple

Guitarra

Percusión

Cuerdas

Bajo

D

Re⁷ Si^bm Re^bm(6+) Do⁷ La⁷ Rem Lam Rem

Re⁷ Si^bm Re^bm(6+) Do⁷ La⁷ Rem

Rem Lam Rem

poco rit.

gliss.

f

poco rit.

poco rit.

Platillo

f

1.- Preludio

Este Preludio⁷ en metro binario, que en un principio en tonalidad de La menor y luego modulado a Re menor, expone el Tema fundante el cual se va desarrollando a lo largo de la obra. Este Tema, al igual que la tendencia armónica, se irá replicando a modo de remembranza en otras canciones dentro de la Cantata, realizando conexiones dentro de la Obra en general.

Instrumentación:

Quena

Corno (en Fa)

Oboe

Zampoñas (2)

Guitarra

Charango

Tiple

Cuerdas

Bajo

Percusión (Maracas y platillos)

Forma General

Introducción + Nexo (2 compases)

Período 1: Compuesto por Frase A (Compás 9 al 16), Frase A' (17 al 28) y Frase A'' (29 al 42), la cual posee una sección climática desde el compás 36 al 42.

Coda: Desde el compás 43 al 51

⁷ Obertura y Preludio son los nombres que de preferencia se dan, desde antiguo, a una pieza de un *solo tiempo*, compuesta para servir de pórtico musical. (Zamacoís, Edición 2007, pág. 214)

Introducción:

Este Preludio comienza con una introducción que realiza el Corno en Fa, presentando el material fundante y el que se irá desarrollando a lo largo de la primera Frase. Esta introducción cuenta además con un nexo en los compases 7 y 8 encargada a las cuerdas con acompañamiento de charango. Por lo tanto la introducción está compuesta por una Semifrase negativa (a-b-b) y un nexo. Es importante destacar el efecto espacial generador de planos distintos provocado por la voz del Corno en Fa. Esta Frase, si bien está escrita en dinámica *piano* (*p*), en la grabación original se oye con un pequeño eco o reverberancia la que provoca una sensación de lejanía, más allá de su dinámica, la cual genera que la entrada de la Frase A, sea más clara y fuerte, tomando otra espacialidad.

Motivo a:

Este motivo es tético femenino con duración de dos compases, el cual siempre comienza desde la 5ta del acorde contemplando un intervalo recurrente de 4ta ascendente hasta la tónica, la que vuelve a la misma nota de comienzo generando una especie de arco (^), para luego realizar un salto de 5ta justa en figuraciones de blancas.

Motivo b:

El motivo (b) es igualmente tético pero su terminación es masculina. (b) comienza en la 3ra del acorde la cual va a la tónica grave y provoca una especie de rebote hasta la 3ra nuevamente generando un arco inverso, para luego desembocar a la nota si inferior. Este motivo tiene las mismas figuraciones que el motivo (a) promoviendo una respuesta melódica distinta pero dentro de una semejanza rítmica.

Seguido en el compás 5, el compositor vuelve a presentar el mismo motivo (b), a modo de eco y con una pequeña extensión en el final, con dinámica *pianissimo* (*pp*), el cual dará paso al nexo provocando la sensación de suspensión el cual aprovechará el Autor para comenzar en el V grado.

The image shows a musical score for the Horn in F (Corno en Fa) in 2/4 time. The notation is on a single staff with a bass clef. It is divided into three sections: 'Motivo a' (measures 1-2), 'Motivo b' (measures 3-4), and another 'Motivo b' (measures 5-6). The first 'Motivo a' starts on F4 and moves up by fourths (F4, Bb4, D5, F5). The first 'Motivo b' starts on C4, moves down to F3, then up to C4, and finally down to Bb3. The second 'Motivo b' is similar but includes a final note on F3. Dynamics are marked as *p* for the first 'Motivo a' and *pp* for the second 'Motivo b'.

Nexo:

En el compás 7 y con duración de dos compases y medio se presenta un nexo. La secuencia armónica comienza en Vm, Vm7, V aumentado (enarmónico do), y posteriormente V7, el cual dará paso al reingreso del Tema.

Se puede inferir que la voz más aguda de las cuerdas conlleva una melodía pero igualmente se puede interpretar sólo como un aporte a la armonía y a la coloratura de reposo.

Vm Vm7 Vaum V I

Cuerdas



Al final de este nexo ingresa el charango con una rítmica corta y cada dos tiempos en *pp* contraria a las cuerdas, las cuales tienen una figuración larga en redondas y blancas que otorgarán un color oscuro y misterioso debido a su altura grave y la armonía.

Período 1 (Analítico)

Este período comienza en el compás 9 y está compuesto por 3 Frases de composición binaria y una Coda. En este período se establece el Tema, el que se irá desarrollando, cambiando de timbre instrumental y re-exponiendo con algunas adiciones a través de las siguientes Frases.

Frase A

La Frase A está compuesta por dos semifrases, una primera Antecedente con motivos (a y b) y una segunda Semifrase Consecuente donde se desarrolla un nuevo motivo que es (c) y que tiene un carácter secuencial. De esta Frase brota todo el material melódico que posee este Preludio y parte de la Obra en general. El instrumento a cargo de la melodía es la Quena con acompañamiento de charango y una línea periférica realizada por el Tiple.

Semifrase Antecedente

Esta Semifrase está compuesta por el motivo (a) y (b) expuestos en la sección introductoria, solamente diferenciándose el motivo (b) por tener 2 blancas al final en vez de tener 1 redonda. Además en ella podemos observar un desarrollo melódico que se mueve en los grados del acorde más que por grados conjunto. Y como característica de la Semifrase es la armonía en que se genera el motivo (b), ya que presenta una cadencia para ir al IV.

Quena

I Vm I Vm IV7/b5 V/IV

Motivo a Motivo b

Semifrase Consecuente

Acá se exponen un nuevo motivo (c) que compone completamente esta Semifrase secuencial⁸ (c y c').

Motivo c:

Este nuevo motivo presenta 2 importantes características, una es su rítmica que se desarrolla en figuraciones de negra, y repitiendo una de ellas en igual nota. Y como segunda característica, encontramos su salto de 6ta como intervalo recurrente, elemento que se realizará en la Semifrase como secuencia, y que irá melódicamente en descenso. Este motivo se va desarrollando a través de grados de la triada en que se posiciona, siempre realizando el salto de 6ta ascendente en la mitad del compás.

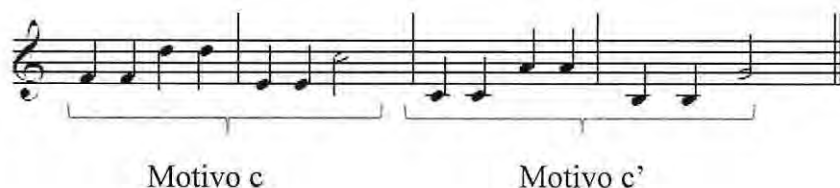
Motivo c':

Este motivo responde prosiguiendo con la secuencia del motivo anterior desde el Do, siendo idéntico en los saltos que realiza y en la rítmica, y sólo variando su posición melódica de acuerdo a la armonía en que se ubica.

Si bien esta Semifrase se presenta como consecuente, la mitad de esta, tiene además una función modulante, concluyendo en IV=I, por lo que posee,

⁸ Progresión: Técnica de construcción motivica que consiste en tomar un modelo de más de un elemento (melódico o melódico-armónico) y repetirlo subiendo o bajando un cierto intervalo. (Por un equívoco en la traducción de libros ingleses, en algunos tratados se denomina secuencia a la progresión).

entonces, un carácter conclusivo en relación al relato melódico que trae, el cual reposa en la siguiente Frase, compás 17 en el Fa de la Quena, generándose una intersección entre Frases.



Observaciones del Frase A

1. La armonía se presenta en La en modo menor, realizando I – V – I en los 3 primeros compases, para realizar en el siguiente compás, y en los dos primeros pulsos de negra un V nuevamente, pero que en relación a la función transitoria de este compás, funciona como II/IV para continuar con un Sibm6⁹, este acorde cumple la función de IV/IV ya que es enarmónico de Sol disminuido con 7ma, para luego realizar un La dominante con (b9) como V/IV para reposar en el IV de la segunda Semifrase. En esta segunda Semifrase la armonía es IV – V7/III – III – I (La menor). En los siguientes 2 últimos compases comienza la preparación a la modulación que ocurre en la siguiente Frase. Tomando en cuenta que la modulación es hacia el IV (Re menor) la armonía es la siguiente: VI=III – V/II – II – VI – IV – V – I, donde el Fa Mayor que antes era VI pasa a ser III, y de ahí en adelante todos los acordes son en relación a Re menor como tónica.

2. También se observa una melodía periférica (Línea cliché¹⁰) realizada por el Tiple la que aparece en el compás 11 y que tiene un movimiento descendente y cromático a partir de la tónica hasta la 6ta aumentada (fa#) en figuraciones de negra. En el siguiente compás continua esta línea desde el sol (3ra del acorde de Mi menor) hasta el mi que es la 5ta del La (b9) en que se encuentra. Esta línea se sigue desarrollando, luego, por grado conjunto descendentes y por movimiento cromático.

⁹ Luis Advis utiliza los acordes disminuidos como función transitoria para ir a alguna tonalidad disminuyendo alguna de sus notas medio tono, lo que se convierte en un acorde dominante 7 y esto le sirve para trasladarse a 4 posibles tonalidades. Lo que ocurre en este giro melódico es que en vez de utilizar el acorde de 7ma disminuido que es sib-reb-fab-la doble bemol (que al bajar el sib sería enarmónico de La7), utiliza un “pariente” que genera al subir el fab a fa natural, el cual es, esencialmente, el IV/IV disminuido con 7ma en 1ra inversión. El utilizar el acorde de 7ma disminuido en la función transitoria o moduladora se puede encontrar como un uso recurrente en su creación musical.

¹⁰ Línea melódica de movimiento cromático ascendente o descendente que se mueve en un acorde estacionario. “Esta es una fórmula muy usada en todos los géneros de la música popular. Mientras el resto de las notas del acorde se mantienen, la séptima mayor y la sexta se alteran dando movimiento al acorde” (Gabis, 2009, pág. 107)

3. En esta primera Frase la textura se presenta en melodía acompañada y con una dinámica *mezzoforte (mf)*, en que la Quena lleva la melodía y el charango el acompañamiento, junto a esta línea melódica del Tiple pero que no quita protagonismo a la melodía principal.

Frase A'

En esta Frase se re-expone la Frase A pero modulada a la Cuarta, en la voz del Oboe y la Quena y se agrega otra sección la que utiliza para no modular nuevamente y proseguir en la tonalidad de Rem. Por lo tanto esta Frase se compone de una Semifrase Antecedente y dos semifrases Consecuente, siendo esta última Semifrase la sección nueva, y que es la continuación de la secuencia descendente presentada en la Semifrase anterior, prosiguiendo el relato melódico. Es importante mencionar que el Antecedente es idéntico al anterior contemplando su repetición armónica como melódica.

Semifrase Consecuente 2

En esta nueva Semifrase (Compás 25) se observa la continuación de la secuencia descendente que se realiza en el Consecuente 1, presentando inclusive un cromatismo en el descenso en los compases 25 al 27. Además se encuentran 2 variaciones del motivo (c), una en el compás 25, el cual realiza en vez de un salto de 6ta, característico del motivo, realiza un salto de 7ma ascendente entre el re y el do, para luego en lo que resta del motivo volver a hacer el salto de 6ta. La segunda variación se realiza en el segundo motivo de esta Semifrase, cambiando los saltos ascendentes definitivamente por 7ma y rompiendo con la secuencia descendente, cambiando la estructura melódica en el compás 28 y reposar en el inicio de la siguiente Frase.

Observaciones sobre Frase A'

1. La armonía es idéntica a la de la Frase anterior hasta el compás 24, donde en la anterior existe una cadencia que modula al IV, acá se presenta el Vm en el primer tiempo de blanca y un IV/IV que sirve para la función transitoria que se realiza en el siguiente compás con Re7 para ir supuestamente al IV pero que concluye en un Sib menor en el tiempo de blanca para realizar en el siguiente el mismo procedimiento anterior con el acorde de 7ma disminuido y aumentar una de sus notas, quedando

enarmónicamente el Reb menor 6+, el que da paso al Do7 (V7/VI) en todo el compás, pero en vez de pasar al IV va a un La7 como dominante y así retornar a la tonalidad de Re menor.

2. En esta sección se añaden las Zampoñas llevando mayoritariamente en toda esta frase un ostinato con figuras de doble semicorchea en los tiempos 1 y la zampoña realiza saltos pequeños realizando un acompañamiento armónico a 2 Zampoñas. Esta intervención, al igual que el de las maracas en la percusión, añade más dinamismo rítmico al tema. El Tiple realiza movimientos semejantes en los primeros 4 acordes de esta sección pero en el compás 21 en adelante comienza a marcar los acordes en los tiempos 1 y 3. También se agrega el Cello marcando los primeros cinco compases las tónicas o terceras del acorde y luego realizando imitaciones de lo que realizaba el Tiple en la sección anterior.

3. Esta Frase termina con un *poco rit* y un *crescendo* del tutti incluyendo el Platillo que se agrega en la percusión.

Frase A''

Esta frase está compuesta de 2 Semifrases binarias y está a cargo de la voz del Corno en Fa. Aquí se presenta otra variación del motivo (c) en la segunda Semifrase, pasaje el cual utiliza de paso a la siguiente sección (compás 35 y 36).

En esta sección el Antecedente responde a lo mismo expresado anteriormente con la misma armonía y melodía. Sólo cambia el Consecuente antes mencionado.

En lo que respecta a la armonía utilizada en los compases últimos del consecuente, Luis Advis emplea acordes enarmonizados. El primero es el del compás 35, el cual es un Si con 6ta, 5ta y 2# (si-do#-fa-sol) lo que al enarmonizar el do# por un reb, nos queda un Sol7b5/Si, dominante del Do7 que aparece en el siguiente compás. En el compás 36 resuelve en el Do7 y luego vuelve a repetir la fórmula anterior utiliza un Do# con 3b, 5ta y 6ta (do#-mib-sol-la) que al invertirlo nos queda un La7b5/Do#, dominante del Re al que resuelve en el siguiente compás. La armonía que se genera en este compás permite que se genere una línea descendente en la voz del Corno en las últimas negras del compás que concluyen a un Re (mi-mib-re), mientras que en la voz del Violín realiza en los mismos tiempos sib-la y concluye en un sib otra vez generándose en las primeras notas un intervalo de 4ta aumentada paralela y una resolución por movimiento contrario en el que la línea del Corno

resuelve a la tónica y la del Violín va a la 6ta bemol del Re. Es posible concluir que la armonía del Consecuente es: IV – V7/III – III – I – V7b5/VII7 y V7b5.

The image shows a musical score for a section of a piece, measures 30 to 35. The score includes parts for Quena, Oboe, Corno (tenor), Zambón (2), Clarinetto, Tiple, Guitara, Percusión, Cuedios, and Bajó. The lyrics are: "Rem Lam Rem Lam Mi(m) Re(7b) Solu Do' Fa Rem Si(7b) Do' Do(7b)". The score is marked with "D", "30", "35", and "molto rit.".

Sección Climática

Esta sección que abarca desde el compás 37 al 42 está compuesta por una Semifrase de 3 motivos (c-c-c') la que funciona como clímax de este Preludio. En esta sección, si bien se presenta el motivo (c) en las voces de la Quena y el Oboe, también aparece (compás 39) un fragmento del motivo (b) en la voz del Corno luego de unísono con la Quena y el Oboe. Un elemento característico de esta Frase es que la Quena y el Oboe van presentando la melodía al unísono variando exclusivamente en el último compás, en el cual se produce una cadencia conclusiva para ir a la Coda. Este elemento musical ayuda a otorgar realce y fuerza a esta sección climática que además se desarrolla en *f*, dinámica más fuerte que presenta esta obra.

Si bien la sección anterior termina con el V7 para resolver al I, acá Advis no resuelve, si no que coloca un Re7 con una apoyatura de 6b – 5, luego va a un Sol menor y a un Sol menor 6+ para finalmente llegar al Re menor. Estos dos compases podemos entenderlos como un pequeño nexo entre las 2 secciones y podemos

concluir la armonía de la siguiente manera: V7(6 – 5)/IV – IV – II semidisminuido – I. El Sol menor 6+ es enarmónico del Mi menor semidisminuido, que por lo demás la nota más grave en ese pulso, hecha por el Cello, es un mi.

En el compás 39 tenemos el Re menor luego en el 40 un acorde de 7 disminuido, seguido tenemos la misma cadencia expresada en la Frase A como preparación para ir a Re menor. En un compás tenemos IV/IV (enarmónicamente Sol7b5), y en el siguiente V7 con doble apoyatura: 6 – 5 y 4 – 3# en un tiempo de blanca y que resuelven en el siguiente.

En los compases del 39 hasta el 42 se presenta un bajo obstinado que golpea el La en tiempos de negra en toda esta sección.

CODA

Esta sección final comienza en el compás 43 y es donde Advis realiza un trabajo imitativo en las voces cantantes sobre el motivo inicial de la obra, comenzando por la Quena seguido del Oboe que inicia anacrúticamente en el segundo tiempo, para luego repetir la misma dupla y realizar la intervención del Corno en fa que antes tocaba una nota tenida en la nota la, pero en el compás 47 aparece con una remembranza del motivo (a) el cual repite una vez y luego sostiene en la nota (la) hasta el final, para dejar que la Quena, desde el compás 49, presente al doble de tiempo nuevamente el motivo.

La armonía sobre la que se expone esta Coda es de I, Vm y V b9 (novena bemol), esta fórmula la realiza dos veces para cerrar con 5 compases de Re menor (I). En el caso de las cuerdas, realizan el colchón armónico en los tiempos de cambios de acorde. Las Zampoñas alargan las figuraciones a blancas y van acompañando la armonía siempre por terceras y resolviendo por movimiento paralelo realizando de esta manera la detención rítmica del andar anterior que traía la canción. En lo que respecta a los 4 últimos compases, Advis realiza una *rall.* y un *diminuendo* además de realizar un descenso en la dinámica a través de abandono de instrumentos como es el caso de las zampoñas y el oboe el cual desaparecen en el compás 49 y 50 respectivamente.

Coda

The image shows a musical score for a Coda section. It consists of ten staves for different instruments: Quena, Oboe, Corno (en Fa), Zampolín (C), Charango, Tiple, Guitarrón, Percusión, Cajas, and Bajo. The score is marked with a key signature of one flat (F) and a common time signature (C). The Quena and Oboe parts feature melodic lines with dynamics ranging from *f* to *ppp*. The Corno part has a dynamic marking of *ppp*. The Charango, Tiple, and Guitarrón parts are marked with *ppp* and feature rhythmic patterns. The Percusión, Cajas, and Bajo parts provide a rhythmic accompaniment. The score includes a *rall.* (ritardando) marking and a fermata over the final notes. The number 23 is written above the Quena staff, and the number 30 is written above the Oboe staff.

Inferencia

Este Preludio comienza con una voz europea venida de lejos (en dinámica *p*, generando un plano sonoro lejano) y que genera una sensación de incertidumbre y desconocimiento en la Introducción, se puede oír en la letanía del Corno. Luego pasa por un Nexo donde la tesitura grave de las cuerdas resaltan aún más la incertidumbre en una disposición cerrada y grave, para luego en la Frase A, presentar al indio en la voz de la Quena y el acompañamiento del Charango. En la segunda Frase ingresa el discurso en la voz del melódico Oboe quien con la Quena generan un diálogo compartiendo la línea melódica, como expresión del mestizaje. Vuelve el Corno a presentar la melodía para desembocar en un unísono de los tres instrumentos y un pequeño diálogo con elementos del inicio del Preludio. No deja de ser importante que Luis Advis deje en el oído del espectador la Quena tres tiempos más que los demás instrumentos sonando al final, como para dejar impuesto el sonido del aborigen de estas tierras americanas. Podemos inferir que este Preludio representa la llegada del colono a tierras lejanas y la relación con el indio, su mezcla que más adelante se desarrollará en la tercera canción.

3.- Ya mi tierra ha nacido

Andantino

A 5 10

Voz Mujer

Guitarra Tiple *(Tiple aparece lento en 2 compass)*
p Do / / Rem Sol⁷ Do Lam Fa La⁷ Rem

Bajo

B 15

Voz Mujer

Coro *(Solo 1)*
p
(Coro)
(Bocca Chiusa)

Guitarra Tiple Sol⁷ Mim Mi^(b) Lam Mi[#] Solm^(b#) La⁷ Rem La⁷ Rem Fam^(b#)

Cuerd. *(Cello)* arco

Bajo

C 20 25

Solo Varón

(Solo 2) poco rit.
poco cresc.

Coro *(Coro)*
(Bocca Chiusa) poco cresc.

Guitarra Tiple *(Tiple preludia) (Evitar choque con melodía)*
poco cresc. Sol⁷ Fam^(b#) Sol⁷ Solm La⁷ Solm Sol⁷ Re^{b7} Fa Solm Do⁷

Cuerd. *p*
poco cresc.

Bajo *poco cresc.* *p*

30 35

Solo Varón

Guitarra Tiple

Cuerd.

Bajo

Fa Rem Si^b Re⁷ Solu Do⁷ Lau La⁷ Rem La⁺



40 poco rit. **D** 45

Voz Mujer

Solo Varón

Coro

Oboe

Guitarra Tiple

Glock.

Cuerd.

Bajo

Dom⁽⁶⁺⁾ Re⁷ Solu Re⁷ Si^bmi⁽⁶⁺⁾ Si^b7⁺ Re Mim La⁷ Re

*poco rit. **D***

50

Voz Mujer

Coro

Oboe

Guitarra Tiple

Glock.

Cuerd.

Bajo

Siu Sol Si⁷ Min La⁷ Fa⁷u Fa⁷ Siu Res

55

Voz Mujer

Coro

Oboe

Guitarra Tiple

Glock.

Cuerd.

Bajo

Lam(6u) Si⁷ Min Si⁷ Min

3.- Ya mi tierra ha nacido

Esta primera canción periódica en Do mayor, para solista femenina, solista masculino y coro masculino, está integrada por tres Períodos en los que cada Frase es simétrica, ya que cada una de ellas consta de dos semifrases. Cada Semifrase, a su vez, consta de dos motivos.

Instrumentación:

Voz femenina

Coro Varones (3 voces y Solista masculino)

Oboe

Guitarra y Tiple

Glokhenspiel

Cuerdas

Bajo

Forma General

Breve Introducción (2 compases)

Período 1: Compuesto por Frase A (Compás 3 al 10), Frase A' (11 al 18) y Frase A'' (19 al 26)

Período 2: Compuesto por Frase A (Compás 27 al 34), Frase A' (35 al 42)

Período 3: Compuesto por Frase A (Compás 43 al 50), Frase A' (51 al 58)

Coda: Desde el compás 59 al 63

Primer Período (Analítico)

Está compuesto por tres Frases: A, A' y A'', que a su vez, están compuestos por dos semifrases binarias. Dos Frases Antecedente y una Frase Consecuente. Podríamos concluir que este período es ternario de construcción binaria.

Frase A

Está compuesta por dos semifrases negativas (a-b y a'-b) cada una de ellas, consta de 2 motivos. Cada motivo tiene una extensión de dos compases y son tético femenino. Estos motivos son el material fundante que el compositor expondrá y variará durante toda esta obra.

Semifrase antecedente (a-b)

Motivo a:

Con un ámbito de 5ta disminuida, este motivo en modo mayor, es de carácter suspensivo¹¹, el cual termina en un II grado menor dando énfasis en el tercer grado del acorde. Este motivo presenta una forma de arco inverso (Torculus pes flexus) en el segundo pulso de negra con punto.

Motivo b:

Este motivo de carácter conclusivo¹², con un ámbito de cuarta justa y de forma ascendente scandicus¹³, comienza sobre el V7 y resuelve en la fundamental del I grado. Este motivo al igual que (a), se encuentra en modo mayor y es tético femenino.

I II V7 I

Motivo a Motivo b

Semifrase consecuente (a'-b)

Motivo a':

Si bien este motivo tiene el mismo carácter suspensivo e igual rítmica que el motivo (a), el intervalo que realiza desde el primer compás al segundo es más grande, ampliando el ámbito del motivo a una sexta. Este motivo comienza en un VI grado menor para luego ir a un IV, generando el mismo movimiento armónico (I – IV) que

¹¹ Refiérase a la cadencia que no concluye en algún acorde con función de tónica, presentando un carácter no resolutivo.

¹² Cadencia que reposa en un acorde de tónica.

¹³ Neuma para transcribir canto gregoriano de forma ascendente y lineal.

el motivo (a) del antecedente y resolviendo igualmente al tercer grado del acorde. Este motivo es tético femenino.

Motivo b:

Con las mismas características que el motivo (b) del antecedente: la interválica en su estructura, el carácter conclusivo, el ámbito de cuarta justa y la forma ascendente, este motivo comienza en la Función transitoria o dominante secundaria¹⁴ V7/II, que resuelve a la fundamental del II grado menor.



Observaciones sobre la Frase A

1. Esta se encuentra desarrollada esencialmente sobre la progresión de I-IV-V-I (cadencia completa), que en el antecedente se presenta I-II-V7-I, y en el caso del consecuente el centro tonal generado por el I, es remplazado por el VI, y el V7 funciona como dominante del II, generando una función transitoria la cual reposa la en el II (Rem).

2. En los primeros motivos hay una agrupación y sensación rítmica de 6/8, a diferencia de los segundos motivos que tienen una tendencia al 3/4, generando una hemiola, la que estará presente durante toda esta primera canción, siendo parte fundamental del relato que dará movimiento rítmico a la canción y generando un grado de andar y ansiedad entre el 6/8 y el 3/4.

3. La textura, en esta Frase A, es de melodía acompañada, ya que encontramos una voz acompañada de guitarra, la cual va haciendo un rasgueo de acompañamiento, un Tiple el cual va arpegiando de manera lenta y un bajo en el que se puede visualizar un claro movimiento melódico, generando notas de paso y estados de fundamental, 1ra y 2da inversión, como es en el caso del compás 5 y segundo tiempo fuerte del compás número 3.

¹⁴ Consta de convertir un grado de la escala en dominante (mayor con 7ma menor) para reposar en un acorde de la tonalidad en que se encuentra inicialmente.

4. Posee una densidad sonora delgada y una dinámica *p* generando un leve, pero notorio *crescendo* en el consecuente, creando, seguramente, por la altura (la) en que se ubica la voz un clímax dentro de las semifrases que se normaliza en el gesto conclusivo del segundo motivo.

The musical score is for a piece in 6/8 time, marked 'Andantino' with a tempo of 50. It features three staves: Voice (Soprano), Guitar (Tiple), and Contrabajo. The voice part is marked 'A' and consists of a melodic line. The guitar part includes a 'Tritole appoggiato lento en 2 compás' and a 'pizz' instruction. The contrabajo part is marked 'pizz' and consists of a rhythmic line. The guitar part includes a 'p' dynamic marking and a 'pizz' instruction.

Frase A'

Está compuesta por dos semifrases negativas (c - b' y c'- b) las que contienen dos motivos, uno de ellos con algunas variaciones el cual denominamos (c) pero relativo al motivo (a). Estos motivos son ambos tético - femenino.

Semifrase antecedente (c-b'):

Motivo c:

Este nuevo motivo en vez de tener forma de arco invertido en el segundo pulso, este de forma recta en su primer pulso y luego ascendente (scandicus) en figuración de corchea, para terminar en el siguiente compás en la dos negras, al igual que (a). Su ámbito es de 4ta justa y tiene un carácter suspensivo ya que se ubica en la semicadencia que comienza en el V7 del compás 11 y finaliza en el III. Este motivo también finaliza en el tercer grado del acorde igual que (a). Tético femenino.

Motivo b':

Semejante al motivo (b) presentado antes, este tiene otros intervalos en su composición. Este motivo de ámbito de 4ta justa, comienza en el V7/VI que sirve de función transitoria para resolver en cadencia autentica perfecta en el segundo pulso (V7 en estado fundamental) al VI también en estado fundamental. Aquí cambia la tendencia sostenida hasta acá de resolver el motivo en el tercer grado del acorde, y lo

Pero además de una sección polifónica que presenta la frase A'', la armonía comienza a generar otros movimientos no antes vistos. En el compás 19 a través de un intercambio modal, el compositor propone un nostálgico, suspensivo y acurrucador IV menor con 6+ el cual desemboca en un V7 en el siguiente compás. Esta armonía la reitera en los siguientes compases 21 y 22 sobre el motivo b descendente.

En el consecuente menoriza el Sol que antes era V7, ocupándolo como IV/II, ya que el siguiente acorde será La7 (V7/II) generando por un breve momento la sensación de ir al II al que ha recurrido en las secciones anteriores, pero sin embargo vuelve al IV/II que en el compás 26 volverá a ser V7 de Do, como para resolver a I, y en el pulso siguiente pondrá un Re bemol el cual actúa como Vsus o sustitución por tritono, para modular de manera directa a Fa en el siguiente compás.

Si bien la textura, en el sentido instrumental, se ve afectada por el Cello frotado y su imitación del bajo, es la polifonía la que aumentará la dinámica por sumatoria de instrumentos o dinámica de timbres, más que por este *poco cresc.* ubicado desde el compás 25 hasta el 26 que será acompañado de un *poco rit.* que otorga una sensación de reexposición típica del clasicismo.

The musical score consists of seven staves. The top staff is for Solo 2, starting at measure 19. The second staff is for Solo 1, starting at measure 19. The third staff is for Coro, starting at measure 19. The fourth staff is for Bocca Chiusa, starting at measure 19. The fifth staff is for Guitarra Tiple, showing chords: Fm6, G7, Fm6, G7, Gm, A7, Gm, G7, D7. The sixth staff is for Cuerd. (Cello) arco, starting at measure 19. The seventh staff is for Contrabajo, starting at measure 19. A box labeled 'B' is present at the beginning and end of the score.

Segundo Período (Analítico)

En este periodo binario se presenta, ya modulado a la cuarta (Fa), la Frase A y A' que tendrá un pequeño nexo modulante en el último compás. Lo que va a variar en este período, además de la tonalidad, va a ser la dinámica, la cual se eleva

por el ingreso de las cuerdas, las que se integran en *piano*, aclarando que el compositor no pretende forzar un incremento de la dinámica, sino más bien, mantenerla suave y que crezca sólo por sumatoria de instrumentación. En el caso del Cello, irá imitando al bajo en toda esta sección. Un elemento importante es que la línea melódica es encargada al solista varón, quizás para llenar de voces distintas la obra, y generar esta variedad tímbrica, de esta manera concordar con la letra que dice en esta parte: “*Ya mi tierra ha nacido de resplandores y se llena de voces multicolores...*”.

En los dos últimos compases de este período, en la Frase A’ se observa que el compositor no repite la secuencia V7/II – II, de manera que genera la sensación de extensión de la idea motora de la obra, si no que en este último compás (41) utiliza un Si bemol menor con 6, sexta donde se encuentra la melodía, para en el siguiente pulso generar a través del Si bemol 7 un cromatismo en la línea melódica y utilizar el mismo grado que en la modulación anterior, sólo que en este caso la modulación será a Re mayor, vale decir modulación por sexta. La sensación de regreso a la tonalidad inicial, junto con el retorno de la voz femenina, no deja de ser sólo una sensación, ya que como se muestra, vuelve un tono más arriba que el Do en donde se comienza esta canción.

Frase A

The musical score for 'Frase A' is presented in a multi-staff format. At the top left, a box contains the number '37' and a 'C' time signature. The staves are labeled as follows:

- Solo Varón:** Treble clef, melodic line with eighth and quarter notes.
- Coro:** Treble clef, mostly rests.
- Guitarra Tiple:** Treble clef, chordal accompaniment. Chords are indicated as F, Gm, C', F, Dm, B^b, D, Gm. Above the staff, there are annotations: "(Tiple preludio)", "(Evitar choque con melodía)", and a rhythmic pattern "♩ ♪ ♪ ♪".
- Cuerd.:** Treble and Bass clefs, piano accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.
- Contrabajo:** Bass clef, piano accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Frase A'

Musical score for 'Frase A'' featuring five staves: Solo Vozón, Coro, Guitarra Tiple, Cuerd., and Contrabajo. The Solo Vozón staff begins at measure 35. The Guitarra Tiple staff includes a chord progression: C, Am, A⁷, Dm A⁷, C^{m6} D, Gm, D, B⁹ B⁹.

Tercer Período (analítico)

Este período contempla la reiteración de A y A' junto a una Coda final, que si bien guarda mucha semejanza con A'', esta no se expone de forma completa y no contiene una cadencia conclusiva.

En todo este período el compositor presenta un tejido polifónico por imitación en el cual la voz solista canta un verso Ej: "Ya mi tierra ha nacido" y superpuesto al final del verso el coro 2 y 3 (de referencia vertical) repite el mismo verso en intervalos de quinta ascendente, para luego continuar de manera armónica a excepción del coro 3 que acompaña la voz femenina, sólo en el compás 45 por intervalo de sexta ascendente, cuando la voz se presenta en motivo (b), en el compás 46 se presenta con el mismo verso pero en la voz del coro 1 para dar paso al mismo ejercicio pero en el consecuente.

Musical score for 'Sección polifónica' featuring three staves: Voz Mujer, Coro, and Oboe. The Voz Mujer staff begins at measure 43 with a key signature change to D major. The Oboe staff provides harmonic support.

Es esta Frase aparece el Oboe desarrollando un motivo nuevo seguido del segundo motivo semejante al motivo (b) fundante, en cual doblará la voz del coro 3 y en otras ocasiones ser en movimientos contrarios. Este mismo entretreído vocal se observa en A' tanto en su antecedente como consecuente, pero el Oboe expondrá otro motivo 1 el cual será ascendente o descendente seguido por este pseudo motivo (b) descendente.

En este período el compositor eleva la dinámica en todos los instrumentos y voces, remplazando el *p* por un *mf*, aclarando que desea darle una mayor dinámica pero no excesiva para mantener esta ternura y suavidad en que se desarrolla esta canción en general.

En la Coda que comienza en el compás 59 las voces corales detienen su imitación y se ocupan sólo de ser un colchón armónico con movimientos rítmicos de blancas con punto y negras con punto. En lo que respecta a la armonía de la Coda esta se sostiene sólo en el IV menorizado y el V7 que se repetirá una vez y luego se sostendrá en la V7, para finalizar con un *rit.* y un *decrescendo* en la dinámica hasta un *pianissimmo*.

Inferencia

Podemos inferir del análisis que el tratamiento que quiso dar Advis a ésta primera canción es de una “Canción de cuna”, debido a la reiteración de los motivos como en forma de mantra que llevan al descanso. Además se repite el paso al II grado, de manera de detenerse un momento en éste y luego continuar. Si nos fijamos en la Coda final, va descendiendo la velocidad y dinámica, elementos cotidianos a un final suave o femenino, como para ir acabando esta “Canción de cuna”, y la acaba en V7 dejándola suspensiva, como quien finaliza una canción sin necesariamente darle un fin concreto, y así no generar la sensación de un proceso concluido y duro, como podría ser el acabarlo en el I.

5.- Aparece el mestizo

Andante 5 Adagio

Coro 2

Coro 3 *rall.* *p*

Coro 4

Quebra *rall.*

Guitarra (2 guitarras) *Mim*

Percusión *Bombo* *pp*

Cuerdas *pp* *pizz*

Bajo *pizz* *rall.*

10 15 20

Coro 2

Coro 3

Coro 4

Guitarra *Sim* *Fa#m* *De#m* *Mi* *Mi*

Cuerdas *pp* *pizz*

Bajo *Cello* *pizz*

25 30

Coro 1

Coro 2

Coro 3

Coro 4

Guitarra

Percusión

Piano

Cuerdas

Bajo

molto rit. *ff*

Midis *Midis Mi^{b2}* *Lau²* *Lau⁴*

Drum *Tambor* *Platillo*

crezo

ff

ff

35 (52) 40 (56)

Coro 1

Coro 2

Coro 3

Coro 4

Guitarra

Percusión

Piano

Cuerdas

Bajo

Mim *Fam²* *Fam⁴* *Do* *Mi⁺*

43 (57)

1 molto rit.

2

The musical score consists of eight staves. The vocal parts (Coro 1-4) are in treble clef. The guitar part (Guitarra) is in treble clef and includes the lyrics: *Mi² Fa / / U / / Do Do Mi² / / Do Do²*. The percussion part (Percusión) is in a standard percussion clef. The piano part (Piano) is in grand staff. The strings part (Cuerdas) is in grand staff. The bass part (Bajo) is in bass clef. The score includes first and second endings, with the first ending marked *molto rit.*

65 70 *molto rall.*

Coro 1 *dim.*

Coro 2 *dim.*

Coro 3 *dim.*

Coro 4 *dim.*

Guitarra *La+* *La'* *Re^m* *Re^m Si^b* *Sol'* / / /

Percusión *Tambor (Sol)* *dim.*

Piano *dim.*

Cuerdas *dim.*

Bajo *dim.* *molto rall.*

Tempo primo

75

Coro 1 *p*

Coro 2 *p*

Coro 3 *p*

Coro 4 *p*

Quena

Quinteto *Doct*

Percusión (Bombo) *p*

Piano *p*

Cuerdas *p*

Bajo *p*

Tempo primo



Quena *so* *pp*

Percusión *pp*

Cuerdas *pp*

Bajo

5.- Aparece el mestizo

Esta Canción en 4/4 y está concebida en Do Lidio, resaltando el fa#. Es una de las canciones más importantes de la primera parte de la Obra completa, pues posee el clímax en su Estribillo. Esto se debe en gran parte a la altura de las voces masculinas y el *fortissimo* en el tutti.

Instrumentación

Coro masculino a 4 voces

Quena

Guitarra

Charango y Tiple

Cuarteto de cuerdas (Violín 1y 2, Viola y Cello)

Bajo y Contrabajo

Percusión (Bombo y Timbal y platillo)

Piano

Forma General

Introducción (compás 1 al 8)

Período 1: Compuesto por Frase A (alzar del 9 al 16), Frase A' (alzar del 17 al 24), y Frase A'' que es un puente modulante (alzar del 25 al 31)

Período 2: Compuesto por Frase B (alzar del 32 al 39), Frase B' hasta 1ra casilla, el cual se repite.

Coda: La cual concluye lo antes expuesto y comienza en la 2da casilla hasta compas 71 la que concluye la idea del Período anterior.

Reexposición de la Introducción

Introducción

En esta introducción se presenta un relato melódico el cual no guarda estrecha relación melódica con el material presente a lo largo de la canción. Está en Do modo Lidio resaltando el cuarto grado sostenido y con una tendencia melódica ascendente a cargo de la Quena acompañada de cuerdas y percusión.

Está compuesta por un antecedente y un consecuente los que, a su vez, están compuestos por dos motivos cada uno.

Semifrase antecedente (a y b)

Motivo a:

Este motivo tiene una extensión de 3 compases de inicio tético y terminación masculina. Comienza en la 6ta del acorde de Do que se expone en segunda inversión. Posee un ámbito de novena teniendo un inicio ascendente y un final descendente a través de grados disjuntos, realizando una apoyatura de 4to# a 3ro y seguido una de 7to a 6to. movimiento que reiterará de igual manera más adelante. Reposa en la tercera del acorde de Si menor (re) y donde comienza a la vez el segundo motivo generándose una intersección¹⁶.

Motivo b:

Este motivo comienza en el compás 3, en la nota de intersección (re). Posee una forma de arco y un ámbito de 5ta. Presenta saltos de tercera ascendente y descendente al final del motivo generando un patrón rítmico idéntico entre el compás 3 y el siguiente.

Motivo a

Motivo b

Nota de intersección

¹⁶ Nota en común que posee un motivo con otro.

Semifrase consecuyente (a' – b')

Motivo a':

Variante del motivo (a), éste comienza en con un movimiento de segunda descendente desde el Re (9na del acorde) para luego replicar en el siguiente compás, a la octava y bajo la misma armonía, la misma forma ascendente generándose las mismas apoyaturas las cuales reposan en un re.

Motivo c:

Si bien comienza en la misma nota (re) que el motivo (b), este tendrá un movimiento descendente a un (si) en tiempo de negra el cual para finalizar la introducción irá nuevamente a un (re) que se extenderá hasta el compás 9 siendo la 7ma del acorde de mi menor en que comienza la canción.



Observaciones sobre la Introducción

1. La armonía presenta 4 acordes los cuales tendrán una duración de 2 compases cada uno. El primero es Do 6 en 2da inversión, el siguientes es Si menor en 2da inversión atrasando la fundamental hasta el tercer tiempo del 4to compás. Luego se vuelve a presentar el Do en la misma inversión sin 6ta y otro en Mí menor que se presentará en 2da y 1ra inversión con la 7ma que está en la voz de la Quena y el Violín.

En lo que respecta a la armonía que está a cargo de las cuerdas, el primero acorde: Do se presenta con 6ta la que realiza como pedal el primer violín hasta la blanca del segundo compás, para luego ascender en figuración de negra al (re) por grados conjuntos para mantenerse tenido hasta el cuarto compás, esto en acorde de Si menor en el compás 3. Se puede distinguir en el segundo tiempo de blanca del compás 4, que las voces y el bajo realizan un salto a la nota ascendente de la triada de si menor, que genera como resultante la expectativa de retornar nuevamente al I y elevar la armonía, acción que sólo el segundo violín y la viola realizan, pues el bajo vuelve al sol para realizar la 2da inversión del acorde de Do, el violín dobla el motivo completo de la Quena generando un Do con apoyatura de 9 - 8 y luego las apoyaturas

generadas en el motivo a y a' antes expresadas. El Cello por su parte genera una línea ascendente por grado conjunto en el compás 6 para realizar un movimiento descendente al llegar al séptimo compás donde nos encontramos con el acorde de mi menor. Se puede mostrar que en los cambios de acorde a Si y Mi, todos menores, la armonía tiende a descender y alzarse cuando retoma el Do, generando una especie de luz y sombra, siendo este elemento contrastante un elemento preponderante en la composición de esta canción. En el Mi menor del final de la introducción se pueden ver dos movimientos descendentes de los instrumentos medios (violas y cello) y Bajo generando la consumación de la introducción y dar paso a la canción.

2. En la melodía se puede observar la utilización de apoyaturas en los motivos a y a' y un uso más armónico (pasos por la triada o extensiones del acorde) en los motivos (b) y (b').

3. La dinámica se presenta en la partitura en un *pp*, a excepción de la Quena que se presenta en *p*.

4. Advis utiliza notas largas en el discurso armónico, a excepción de pequeños pasajes realizados por el Violín, el Cello y el Bajo. El Bombo se presenta con un ostinato.

Primer Período (Analítico)

Está compuesto por tres Frases, todas afirmativas, compuestas cada una por dos semifrases afirmativas. Las dos Frases primeras son antecedentes, mientras que la tercera es consecuente con una clara función de puente modulante.

Frase A

Está compuesta por 2 semifrases afirmativas, en los que el Tema (motivos a y b) es expresado dos veces, pero la segunda vez se expresa de manera transpuesta a la 5ta.

Semifrase antecedente

Esta primera Semifrase está compuesta por 2 motivos (a y b) los cuales unidos forman el Tema fundante del "*Aparece el mestizo*" y el que otorgará el principal material melódico y armónico.

Motivo a:

Tiene duración de 2 compases con alzada (anacrúsico). Posee una forma ascendente y un ámbito de 6ta menor. Comienza en la 5ta del acorde para luego a través de un salto de 4ta justa ascendente ir a la tónica y posteriormente moverse ascendente por grado conjunto para finalizar en la 5ta del acorde (Si). Su terminación es femenina.

Motivo b:

Presenta un carácter responsorial al motivo (a) cerrando la idea que da origen al Tema. Comienza en la misma 5ta del acorde donde finaliza el motivo anterior, pero su forma es descendente por grado conjunto a excepción del par de penúltimas corcheas al final del motivo que son levemente ascendentes.

The image shows a musical score for 'Coro 3' in treble clef with a 3/8 time signature. The score begins with a 'rall.' marking and a 'p' dynamic. The first two measures are labeled 'Motivo a' and the next two measures are labeled 'Motivo b'. The entire four-measure phrase is labeled 'Tema'. The notes in Motivo a are G4, A4, B4, C5. The notes in Motivo b are C5, B4, A4, G4.

Semifrase Antecedente

Esta Semifrase está compuesta por el mismo Tema (motivos a y b), sólo que el compositor deriva a través de transposición por 5ta, exponiéndolo en Si menor. Esta exposición del Tema en una tesitura más aguda provoca una respuesta por altura, un consecuente, aun siendo la misma idea.

Observaciones sobre Frase A

1. La armonía contiene un claro elemento secuencial, el cual comienza en I grado y luego se desplaza al V menor en el que se expone nuevamente el Tema. Esto es una modulación por tonalidad cercana. La inversión en manos del Bajo realiza un movimiento igual en todas las modulaciones al V, comienza en el I en estado fundamental, luego al V en primera inversión, lo que le permite realizar un movimiento de 2da descendente, para reafirmar la tonalidad de la siguiente Semifrase yéndose a la fundamental.

2. La instrumentación en este inicio de la canción queda reducida sólo a las 2 guitarras, Cello, Bajo y el Coro de varones. En lo referente a las Guitarras, Advis utiliza distintas técnicas para cada una. Utiliza la Guit.1 de manera percusiva, solicitando que “Golpea en las cuerdas (al lado del tiracuerdas)” y la Guit.2 *Legatissima* en su ejecución con un ostinato de negra y par de corcheas, al igual que el Bajo. El Cello irá tocando con figuraciones las mismas notas del Bajo.

3. El coro n°4 de varones que comienza en el compás 9 presenta un desarrollo armónico cantado con la vocal “oh” con notas largas, la cual se distancia mayoritariamente por intervalo de tercera con el Coro n°3, el que posee la voz primera. Luego en el compás 12, comienzo de la segunda Semifrase, aparece el Coro n°2 el que canta la primera voz, tomando función armónica el Coro n°3, al igual que el n°4, siendo el Coro n°3 el que se distancia de una tercera a la voz principal (función melódica).

4. La dinámica fluirá en estas dos frases en *p* dando inicio a esta primera parte.

Adagio 10 15

The musical score consists of seven staves. The top three staves are for vocal parts: Coro 2, Coro 3, and Coro 4. Coro 2 and 3 have lyrics 'oh'. The Quena staff has a 'rall.' marking. The Guitarra staff is marked '(2 guitarras)' and has dynamic markings 'Mim' and 'Sim'. The Percusión staff has a slash indicating a rest. The Cuerdas staff is a grand staff with a 'rall.' marking. The tempo is 'Adagio' and the time signature is 2/4. The score starts at measure 10 and ends at measure 15.

Frase A'

Esta Frase es similar a la primera en lo referente a la línea melódica, sólo en la segunda Semifrase hay una pequeña variación en un salto melódico.

La Semifrase antecedente presenta el mismo tema pero exponiéndolo desde Fa#m y a cargo del coro n°3 quedando el n°2 y el n°4 con función armónica. Las características de la armonía es idéntica a lo anterior, paso al V menor, desde donde se expone.

En la Semifrase consecuente, que comienza en el alzar del compás 21, tiene una pequeña variación al final del motivo b, entre el compás 23 y el 24, esto para preparar el puente modulante que procederá en la siguiente Frase. Así también sucede en la armonía, la cual rompe la secuencia que venía desarrollando. En el compás 21 el compositor propone un descenso cromático de la línea del bajo y el Cello a partir del C#, realizando la secuencia armónica de Do#m, Mi+, Mi mayor y culminar en 7 dis.

The musical score for Frase A' consists of the following staves:

- Coro 1:** Treble clef, mostly rests.
- Coro 2:** Treble clef, melodic line.
- Coro 3:** Treble clef, melodic line.
- Coro 4:** Treble clef, melodic line.
- Quena:** Treble clef, mostly rests.
- Guitarra:** Treble clef, chordal accompaniment with notes: Fa#m, /, /, /, Do#m, /, Mi+, Mi, Mdis.
- Percusión:** Drum set notation, mostly rests.
- Cuerdas:** Grand staff (treble and bass clefs), mostly rests.
- Bajo:** Bass clef, descending chromatic line starting from C#.

Measure numbers 20 and 25 are indicated at the top of the score.

Frase A'' (Puente Modulante)

En esta Frase se observa una clara expresión de tensión y suspenso generada por la armonía disminuida y el ingreso, en registro grave, de las cuerdas, desplegando la enorme capacidad dramática de Advis. Esta estancia en acorde disminuido genera, además, una variación en la interválica del tema en ambas semifrases.

En la primera Semifrase se expone el tema realizando pequeñas variaciones debido a la armonía en que se sitúa. En el alzar del 25 se provoca la variación del motivo a, teniendo desde el 24 un salto de 3ra, siendo el original de 4ta ascendente. Se provoca un cambio también en el final del motivo b, en el intervalo entre el compás 27 y el 28. Aquí se presenta un intervalo de 3ra, mientras que en el motivo inicial es un salto de 2da ascendente.

En la percusión se incluye en Bombo, con la misma rítmica que en la introducción y el Timbal en trémolo imprimiendo más tensión a la escena musical.

Ingresan además las cuerdas las que sirven de sustento armónico con una tendencia a lo estático en el Violín 1 y 2, y pequeños movimientos por 3ra de la Viola y el Cello el cual muestra una línea descendente la que es duplicada por el Bajo.

En la segunda Semifrase se realiza otra sutil variación de la melodía: En el inicio del motivo a (Compás 28) tenemos un salto de 4ta aumentada en lugar de una 4ta justa. Y en el final del motivo (b) varía la culminación del Tema, el cual se realiza en el 2do Período.

La dinámica de esta sección ocurre en un *crescendo* aportando a la incertidumbre de este “Mestizo” que aparece constelado. Para realzar y generar un mayor clímax escénico el compositor un *ritardando molto* en el compás 31, justo antes de la siguiente parte y donde es reiterado el verso: *aparece el mestizo, el destinado*.

Segundo Período (Tautológico)

Este Período encontramos el Clímax de esta canción, incorporando todos los instrumentos sobre una dinámica *fortissimo* y un claro ascenso en la tesitura del Coro, el Piano que ingresa y la mayoría de las cuerdas.

Está compuesto de Frases B – B', y una Coda la que concluirá en una sección final, similar a la introducción.

Frase B

Esta Frase está compuesta por 2 semifrases, las que a su vez están compuesta por variaciones de los motivos a y b. Esta Frase tiene una característica igualmente secuencial, específicamente en su melodía, la que va de forma descendente.

Semifrase Antecedente

Esta Semifrase está compuesta por el nuevo motivo (c) y el motivo (b) presentado anteriormente. En la línea melódica se observa una mayor altura en la voz y siempre una tendencia al descenso de la línea melódica.

Motivo c:

Este motivo tiene elementos semejantes al motivo (a). Entre las características más relevantes encontramos un salto de 8va ascendente que se provoca en el alzar del compás anterior en el coro 1. La interválica va variando de acuerdo a la ubicación de la melodía en relación a la armonía, pero siempre guardando el mismo movimiento.

The image shows a musical staff for Coro 1 in treble clef. The staff begins with a double bar line and a key signature of one flat. The notation includes a series of notes and rests. A bracket above the staff labels the first part as 'Motivo c' and the second part as 'Motivo b'. A bracket below the staff labels the entire section as 'Semifrase antecedente'. The dynamic marking 'ff' is placed below the first measure of Motivo c. The number '35' is written above the staff near the end of Motivo b.

Semifrase Consecuente

También compuesta por los motivos c y b pero una 3ra más abajo se presenta esta Semifrase la cual desarrollará el mismo Tema. Acá cambian las apoyaturas mencionadas en la Semifrase anterior, pero se sigue trabajando la misma melodía en descenso.

En esta primera Semifrase la melodía ataca la 7ma del acorde de la La menor (sol) que comienza en la octava inferior desde el alzar sobre el acorde de Mi bemol, para proseguir a la 6ta la La menor, que en el siguiente compás se convierte en la novena de Mi menor, para luego realizar el mismo movimiento melódico-armónico en la Semifrase consecuente donde comienza desde la séptima de Fa menor y luego la

6ta de este mismo que luego se convierte en la novena de Do. De esta manera logra ir cambiando la armonía pero retomando la línea melódica superior a donde la había dejado realizando una secuencia melódica descendente.

The musical score consists of several staves. At the top, two brackets label the sections: 'Semifrase antec.' and 'Semifrase consec.'. The vocal staves (Coro 1, 2, 3, 4) are marked with 'ff'. The Contrabajo staff shows a sequence of notes: *Mi6*, *Mi6*, *La7b*, *La7b*, *Mi6*, *Fa7*, *Fa7*, *Do*. The Percusión staff has a 'Folle' marking. The Piano staff is marked with 'ff' and shows a complex rhythmic pattern.

Frase B'

Esta Frase está igualmente compuesta por un antecedente y otro consecuente donde se continúa el trabajo secuencial de todo este período de manera que nos encontramos con los mismos motivos melódicos.

Acá encontramos una tendencia al cambio del modo, en que está compuesto todo el tema, generando otros centros armónicos, teniendo el Do y el La menor como claros centros tonales.

La armonía proviene del Do dejado de la Semifrase anterior, y en esta Semifrase lo prosigue un Mi+ (enarmónico de Do), la que tiene la tendencia a ir a Re menor, pero que el compositor atrasa colocando un Mi con séptima, para recién colocar el Fa el que dura 2 compases. Luego en el compás 44 ubica en Fa sostenido 7dis y realizar el retorno a Do mayor y para realizar la repetición en esta 1ra casilla, vuelve a colocar el Mi b 7 como acorde de paso el que contiene el sol y que le permite reiniciar la secuencia desde donde mismo.

En lo que respecta a las voces que no van cantando la línea principal, van realizando tiempos largos marcando una nota de la triada, con excepción de momentos puntuales donde realizan tiempos de negra y algunos unísonos.

Semifrase antec. Coro 1 Semifrase consec. Coro 3

The musical score consists of ten staves. The top four staves are for the choir (Coro 1, Coro 2, Coro 3, Coro 4). The fifth staff is for Guitarra, with lyrics 'Mi', 'Mi', 'La', 'A', 'Do', 'Do', 'Mi' written below it. The sixth staff is for Percusión. The seventh staff is for Piano. The eighth and ninth staves are for Contrabajo. The tenth staff is for Bajo. Brackets above the choir staves indicate 'Semifrase antec. Coro 1' (measures 40-45) and 'Semifrase consec. Coro 3' (measures 46-52). A first ending bracket is marked '1. mo/ro rit.' at the end of the piece.

CODA (Segunda Casilla)

En esta Frase encontramos la continuación de la secuencia anterior descendiendo cada vez más y concluyendo toda la idea fecundante de este Período.

La línea melódica parte desde el mismo Sol dejado por el coro 3 y acotando la distancia del salto del alzar a intervalos de 2da y 3ra. Esta melodía es realizada por el coro 1 seguido por una segunda voz en intervalo de 3ra por el coro 2, para luego en el compás 66 doblar al unísono ambas voces, probablemente por lo grave de la tesitura en que se está cantando la línea melódica. Los otros dos coros van realizando el colchón armónico, también por 3ras.

La armonía va en pos de la resolución al Do y se presenta de la siguiente manera: I - I7 - V+/II - V7/II - II - VII intercambio modal - V7 - I. En lo que

respecta al Si bemol mayor este lo utiliza el compositor por tener nota común con Re menor (fa). Este actuar es el mismo que se encuentra al comienzo del este periodo en que el compositor instala un Mi bemol 7 el cual posee el Sol con el que comienza el primer motivo. En el compás 70 se encuentra un motivo distinto y cadencial el cual presenta figuraciones lentas. A esto se le agrega una disminución en la dinámica y en la agógica para reforzar la cadencia hacia la última sección para concluir con el verso *el destinado* que ese expone en tiempo de negra para permanecer tenido en la entrada de la sección final, de esta manera dejar permanente en nacimiento del mestizo en la obra.

En toda este Período el compositor desarrolla la sección climática de la canción “Aparece el mestizo”, y lo lleva a cabo con la adición instrumentos y agudizando las líneas melódicas. En el caso de la adición ingresa el Piano el que presenta figuraciones cortas de semicorchea en su mano derecha sumando dinamismo al acompañamiento y en su mano izquierda lleva el ritmo de negra y par de corcheas apoyando la rítmica que sostiene el bombo de la canción. También se une el Bajo y Cello realizando movimiento al unísono.

The image shows a musical score for strings and guitar. It consists of six staves: Violin 1, Violin 2, Violin 3, Violin 4, Viola, and Guitar. The music is in 6/8 time. The Violin parts have dynamic markings 'dim.' and a tempo change '79 molto rall.'. The Guitar part has a sequence of notes: Do, Do, La, La, Re, Re, Si, Sol.

Sección Final (Reexposición de la Introducción)

La sección final es la misma sección introductoria a esta canción dando fin en el Mi menor 7 sólo con la variación del Violín en el compás 79 que el Violín en vez de doblar la séptima de la Quena se va al sol y se mantiene hasta el final.

Inferencia

La aparición del mestizo, este hombre lleno de dos o talvez más mundos, sin lugar a duda es uno de los fenómenos más importantes en nuestra América latina, puesto que modificó todo el entorno, cultura, sociedad, creencias divinas, etc. a su alrededor. Seguramente es por eso, la importancia que le otorga Advis a esta canción, provocando un clímax en ella y no en las otras dos de esta primera parte introductoria de la Obra. El concepto visible en las estrofas es como el compositor va generando desde una melodía y una secuencia armónica, una variación, que si bien es la misma melodía está aumentada a la quinta, como queriendo unir este elemento mestizo. También da otorga una melodía más grave a los elementos, por decirlo de alguna forma, terrenal: *“aparece el mestizo, el heredero”*; *“lo coronan estepas y mares blancos”*, y a los elementos astrales o divinos su versión más aguda, como por ejemplo: *“de unicornios azules y catedrales”*; *“los solsticios de junio y el sol de enero”*. Esta copla redondilla, nos muestra los ideales o creencias por un lado y por otro los lugares comunes del indígena haciendo una perfecta combinación tanto musical como textual. Otra concordancia entre el texto y la música la encontramos en el Estribillo (Periodo 2), pues lo que planea Luis Advis es, constelar a este mestizo, encumbrarlo como dice él (ver pág.28), elevarlo de alguna manera, y es lo que logra con la línea melódica de esta sección: lanzarlo hacia arriba e ir bajándolo de a poco, hasta volver al comienzo, el cual podría convertirse en un eterno ida y vuelta.

10.- "Hombre de América"

Allegro

Sólo Varón

Guitarra

Percusión

Cello

Bajo

A

5 (21)

10 (26)



Sólo Varón

Guitarra

Percusión

Cello

Bajo

15 (31)

1. 2. 35

-0

B

#5

Voz

Sólo Varón

Quena

Corno (en Fa)

Charango Tiple

Guitarra

Percusión

Piano

Cello

Bajo

pp

p

pp

(Charango congreá suavemente)

Lam

Mim

(Tiple prebolla en negras)

Lam Rem⁷ Re^{adim} Fa^(3/4) Mi⁷ Lam Mi+ Lam

p

pp

50

55

Voz

Quena

Oboe

Corno (en Fa)

Charango Tiple

Piano

Cuerdas

Cello

Lam Mim La+ La⁷ Rem Rem⁶⁺ Lam

legato

C

Voz

Coro

Coro

Quena

Obue

Corno (en Fa)

Chimango
Tiple

Piño

Cuerdas

Bajo

Mi Lam / Mim Fa / Mim

molto legato

65

70

Coro

Coro

Quena

Oboe

Corno (en Fa)

Charango Tiple

La^{7(b9, s_1)} Rem Sol⁷ Mim Lam Fa Si⁷

Piano

Cuerdas

Bajo

D

Sólo Varón

Coro

Coro

Quena

Oboe

Corno (en Fa)

Charango Tiple

Guitarra

Percusión

Piano

Cuerdas

Cello

Bojo

(No tocar en repetición)

(No tocar en repetición)

(No tocar en repetición)

(No tocar en repetición)

Mim Mi⁷⁽⁹⁻⁵⁾ Lam Mi+ Solm⁶ La' Rem Mi' Lam

Bogusa

Lam Mi+ Solm⁶ La' Rem Mi' Lam

3

(No tocar en repetición)

50 65

Sólo Varón

Coro

Coro

Charango Tiple

Guitarra

Percusión

Cello

Bajo

Do⁷ Fa Lam Rem⁷ Re[#]dim⁷ Fa^(3/4) Mi⁷ Lam Mim Mi⁷

90 95

Sólo Varón

Coro

Coro

Charango Tiple

Guitarra

Percusión

Cello

Bajo

Do⁷ Fa Lam Rem⁷ Re[#]dim⁷ Fa^(3/4) Mi⁷ Lam

p *ff*

p *ff*

p *ff*

p *ff*

p *ff*

10.- Hombre de América

Esta canción en La menor está compuesta por dos partes principales, una rápida en ritmo de Baguala y otra en tiempo lento a lo que se incluye la reexposición de la primera parte con algunas variaciones.

Instrumentación

Voz Femenina

Solista Masculino

Coro (a 2 voces)

Guitarra

Percusión

Quena

Oboe

Corno (en Fa)

Charango

Tiple

Piano

Cello

Bajo

Forma General

Breve Introducción de 2 compases

Período 1: Compuesto por Frase A (Hasta casilla 1) y Frase A' (Con casilla 2 hasta compás 42)

Período 2: Compuesto por Frase B (hasta 58) y Frases B' (Frase contrapuntística)

Reexposición del Período 1 con casilla 1 y 2

Primer Período (Analítico)

Este primer Período en tonalidad de La menor y en metro de $\frac{3}{4}$ está compuesto por dos Frases, está antecedido por 2 compases de espera el cual presenta el sustento rítmico y armónico en tónica. La Frase A (hasta casilla 1) está compuesta por dos Semifrases (antecedente y consecuente), Semifrases todas compuestas por dos motivos semejantes en su rítmica pero distintas en su melodía (a y b). La Frase A' comprende la repetición de la primera Frase y se añade la repetición (Casilla 2) de la Semifrase consecuente, por lo que sería: Antec. consec. consec.

Si bien en este Período se plantean, en esencia, 2 motivos distintos (a y b), estos 2 en la praxis son bastante semejantes, por los que podríamos clasificar como a y a', pero se han querido diferenciar para la mayor comprensión en su estructura, función en la Semifrase y/o posibles variaciones que puedan provocar una redundancia en cada variación (*).

Frase A

Semifrase Antecedente

Esta Semifrase está compuesta por 2 motivos de semejante célula rítmica, los que representan el material fundante de esta canción. Estos motivos son:

Motivo a:

Es Tético-Femenino con una extensión de 3 compases. Tiene un ámbito de 2da mayor y posee una rítmica semi reiterativa y particular de la Baguala¹⁷. Su forma es recta teniendo un ligero movimiento descendente por grado conjunto al alzar de cada compás. Comienza en la 5ta del acorde de La menor (mi) para finalizar en la 6ta del acorde de Solm, misma nota.

Motivo b:

El motivo si bien se presenta con el mismo material rítmico, este motivo contrasta en su melódica y su carácter conclusivo a diferencia del motivo (a) el que presenta un

¹⁷ Género folclórico del noroeste de Argentina, considerado como música no bailable, en el cual su melodía mayoritariamente se desarrolla dentro de las notas de la triada y de versos octosílabos. Este género se basa en la forma rítmica de blanca y negra en compás de $\frac{3}{4}$ y comúnmente cantado por una voz y de carácter improvisatorio.

carácter suspensivo. Es tético-femenino con igual duración de 3 compases y un ámbito de 4ta justa. Su forma es de arco levemente agudo con movimiento por grado conjunto y comienza en la tónica del acorde de Rem y finaliza en el 3ro de Lam (do).



Semifrase Consecuente

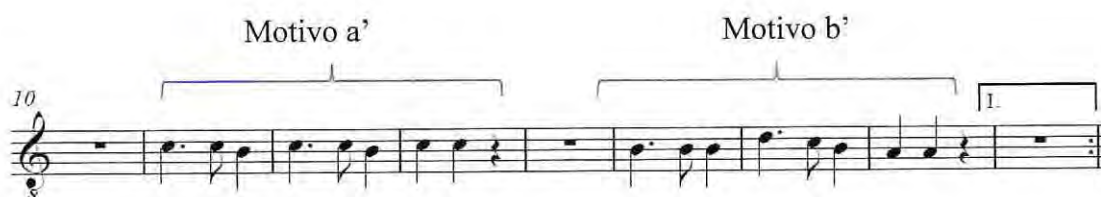
Este consecuente presenta una respuesta por altura, la cual se expone más grave que el antecedente, pero además culmina en una nota más grave, la tónica. También compuesta por los 2 motivos anteriores pero levemente variados.

Motivo a':

Este motivo posee una distinta interválica debido a su posición dentro de la escala, teniendo una distancia entre cada nota de medio tono, pero la forma en general es similar al motivo a.

Motivo b':

Este motivo deriva del motivo (b) siendo tético-femenino, si bien la altura del motivo es distinta, la diferencia principal es un salto melódico diferente al motivo (b) entre el primer compás del motivo y el segundo, donde presenta un salto de 3ra menor en vez de uno de 2da menor.



Esta Frase finaliza en la casilla 1 y da paso a la repetición como Frase A'. Esta Frase añade la segunda casilla, la que contiene un consecuente más, que es igual

al anterior provocando simplemente una repetición del consecuente el que dará paso al segundo Período con un nuevo material.

Observaciones de Frase A y A'

La armonía que sostiene esta primera Frase se basa esencialmente en los grados de la tonalidad de La menor.

1.- Como rasgos armónicos más distintivos encontramos en las semifrases antecedente una sensación armónica de descenso con la utilización del Mi+ del compás 4, claramente expresado en la línea del bajo en los compases 3, 4 y 5, donde éste va realizando cromatismo con el Lam, Mi+ y Solm6+ que actúa como IV/IV y que antecederá a un V7/IV que nos conduce a un IV, acción que sigue generando descenso. A continuación y para volver a la tónica realiza la cadencia IV – V7 – I. Para ligar el antecedente con el consecuente realiza un V7/VI el que nos da paso a la respuesta que Comienza en este VI (Compás 11). Se puede identificar dentro del primer motivo de la Semifrase consecuente la tendencia al igualmente al descenso, siendo el Cello el instrumento que realiza por notas cercanas esta secuencia, con un Fa, luego un Lam con bajo en Mi y luego un Rem7. Para ligar con el segundo motivo, coloca un Re# dis7 seguido por un VI con 6+ en seguida realiza la cadencia V7 – I, y realiza en la casilla 1 un V para retomar la Frase, para esta función realiza un Vm y luego un V7 que le permite retornar. Esta armonía se realiza de idéntica forma en la Frase A' repitiendo el consecuente y realizando al final, para volver a la tónica, un MI aum. Se observa el uso permanente de la cadencia IV – V – I que es característica de la Baguala tradicional.

2.- La melodía de esta primera parte de la canción presenta en la voz movimientos muy pequeños y principalmente por grado conjunto. Posee saltos recurrentes de 2da y 3ra, todos dentro de la tonalidad de La menor. En relación a las melodías expresadas por el Cello y el Bajo, estas son octavadas, con algunos unísonos en el que el bajo toca a la octava del Cello. En el compás 42 (partitura original) Encontramos en la línea del Corno un adelanto susurrado de este nuevo material rítmico que se desarrolla en el segundo Período.

3.- La textura es de melodía acompañada, en la que la voz masculina lleva la melodía y la guitarra, el Cello y el Bajo junto a la percusión son el acompañamiento.

4.- La dinámica comienza *forte* para luego en el segundo consecuente (desde casilla 2) colocar un *diminuendo* que cerrará en un *pp* en el compás 43 el que aportará al entrelazamiento de estos dos Períodos.

Segundo Período (analítico)

Este Período está compuesto por dos Frases. La Frase B (desde el compás 43 hasta el compás 58) está compuesta por dos Semifrases (Antecedente y consecuente), las que están compuestas por dos motivos nuevos, que diferenciaremos con (c y d), estos dos motivos son el Tema en este segundo Período. La Frase B' comprende la repetición de B a lo que agrega un trabajo contrapuntístico en las voces del Coro masculino. Comienza en el compás 57 realizando un cruce entre el final de la Frase anterior y esta.

Frase B

Comprende desde el compás 43 hasta el 72. Si bien, es semejante rítmicamente al material antes expuesto, el trabajo armónico y el melódico de esta Frase, expone una nueva idea y Tema. En esta parte interviene la solista femenina con una melodía esperanzadora y celestial que canta: "*quiero tu tierra tranquila, quiero tu cielo aquietado...*" Donde, además, conjugarán otros materiales melódicos expresados anteriormente en algunos instrumentos cantantes.

Semifrase Antecedente

Esta Semifrase está compuesta por los motivos c y c' presentando un nuevo material a exponer.

Motivo c:

Este motivo comprende 4 compases y sostiene una tendencia al ascenso de la línea melódica con un final descendente. Posee en su primera mitad figuraciones más cortas y movimiento mayoritariamente por grados conjunto, mientras que en la segunda mitad las figuraciones son más largas, siendo estas de blancas con punto y movimientos por grados disjuntos. Este motivo comienza en la tónica del acorde de La menor y finalizando en la tónica del V menor (Mi menor). Terminación suspensiva. Es importante mencionar la bordadura¹⁸ hecha por la voz femenina en el compás 44, donde se genera el mi – re# - mi para luego ir al sol y luego al mi.

¹⁸ Floreo: También llamado Bordadura, es la nota de adorno colocada entre dos notas reales, del mismo nombre y tesitura, a distancia de 2da superior o inferior. Debe estar situada en parte o fracción débil respecto de alguna de las notas reales o de ambas. (Molina, 2006)

Motivo c':

Con una distancia de 4 compases, tético masculino. Presenta en los dos primeros compases una tendencia al ascenso a través de mayoritariamente grados conjunto para luego presentar, en el tercer compás un salto de 5ta justa, para luego resolver con un salto descendente de 3ra en el cuarto compás. Este motivo comienza en la fundamental de La menor y finaliza en la 3ra de Mi menor. Si bien tiene la misma armonía que el motivo (c), éste tiene los dos compases finales distintos, donde se eleva la melodía mostrando una terminación suspensiva, al igual que el anterior motivo, pero concluyente del relato melódico. Este motivo presenta la misma bordadura que el anterior.

The image shows a musical staff for voice (Voz) starting at measure 28, marked with a box containing the letter 'B'. The staff contains two 4-measure phrases. The first phrase, labeled 'Motivo c', consists of four measures of eighth notes: G4, A4, B4, C5, followed by a half note G4. The second phrase, labeled 'Motivo c'', consists of four measures: G4, A4, B4, C5, followed by a half note G4. Brackets below the staff group the notes of each phrase.

Semifrase Consecuente

En esta Semifrase encontramos un nuevo motivo melódico nuevo que es (d), el cual se repite con una variación (d').

Motivo d:

Este motivo Tético-masculino y con duración de 4 compases, comienza un poco más agudo que los motivos de la Semifrase antecedente pero posee una forma lineal al principio y una forma descendente al final y concluye en dos blancas en el mismo tono, claro carácter resolutivo. Comienza en la 5ta sostenida del acorde de La + (+ = aum), que en la partitura se expresa como enarmónico (fa) y termina en la tónica del acorde de Re menor.

Motivo d':

Similar en duración y diseño estructural este motivo es expresado una cuarta más abajo, comenzando en do que es la 3ra del acorde de La menor en que se encuentra el

comienzo de este motivo para concluir en la tónica de La menor al igual que el motivo (d).



Observaciones de la Frase B

1. Esta Frase comienza con una armonía en que los acordes tienen una duración de 2 compases, y son: I – Vm – I – Vm en la primera Semifrase para luego en la siguiente variar a un acorde por compás, los cuales son: Vaum/IV – V7/IV – IV – IV(6+) – I – V7 – I.
2. Para ingresar a esta frase hay un importante descenso en la dinámica, la que queda en *pp*, lo que lo hace más majestuoso y tenue.
3. El ingreso y salida de instrumentos es relevante para este Período el cual se destaca por su elemento utópico y esperanzador. Acá el Bajo y las guitarras se silencian y dan paso al charango que toca, con la indicación de Luis Advis: “(*charango rasguea muy dulcemente*)” y el Tiple que “(*Tiple preludia en negras*)”.

Se incorpora el Piano en figuración principalmente de negras y de dos compases en su mano izquierda. Además el Corno en Fa no sólo adelantará el motivo de esta Frase en el 41, sino que además desarrollara el motivo de “*Quiero tu tierra tranquila*” generando un contracanto a lo largo de toda esta Frase. La Quena por su parte (compás 43) evoca en la primera Semifrase, el motivo principal del *Preludio* para entregársela al Oboe en la segunda Semifrase y continuar una línea de carácter más armónica. Si bien el Oboe termina la melodía en el compás 55 la Quena realiza una segunda voz (por 3ra) a la voz femenina. Este es uno de los elementos que utiliza Advis para la unión temática de la obra en su totalidad. Esta melodía extraída del *Preludio* sufre variaciones rítmicas, ya que la original está en 4/4 y acá se expresa en 3/4.

B 45 50

En relación a la voz principal, la Quena va armonizando con la 5ta o 4ta en los tiempos fuertes, teniendo una leve variación en la segunda Semifrase, en la voz del Oboe, donde chocan en los tiempos fuertes en 8va por 3ras.

En la imagen es posible visualizar el trabajo polifónico realizado por Advis, comenzando con el Corno, el cual entrega la melodía a la voz. Este luego va rellenando los compases donde hay menos movimiento rítmico, y por su parte la Quena y el Oboe con la melodía del *Preludio* transportada al $\frac{3}{4}$ va acentuado el tempo 1 y 3 dándole movilidad y procesión al andar rítmico.

Frase B' (Sección contrapuntística)

Esta Frase comienza en el compás 57 (con señal de ensayo C en la partitura), antes de finalizar la Frase anterior, dando inicio a este tejido contrapuntístico que realizará el coro masculino. Este juego melódico se lleva a cabo a dos voces, una que lleva el canto principal y un segundo que se superpondrá en la

mitad del motivo, vale decir en el tercer compás de cada motivo. Es importante señalar que aquí ingresan variaciones de los motivos (c) y (d), o más bien una mezcla de estos dos, todos en pos de la nueva secuencia armónica que se presenta en esta sección. No está de más mencionar que el material rítmico de esta obra (En lo que respecta a las líneas melódicas con las que se desarrolla y se propone la sintaxis de esta canción) es siempre igual, por lo que se utiliza para su distinción una leve variación en la morfología melódica. Esta Frase contiene 2 Semifrases (Antec. y Consec.)

Semifrase Antecedente

Esta Semifrase utiliza para comenzar el mismo motivo (c) idénticamente, sólo que una octava más baja. En la mitad de este motivo, en el compás 59 ingresa una mutación del motivo (c) y (d), pues tiene un comienzo ascendente parecido a (c) y luego un término más parecido a (d). Este contracanto¹⁹ enlaza los motivos de esta primera Semifrase repitiendo el verso cantado por la primera voz y usándose como enlace entre el Mi menor y el Fa. Luego en el compás 61 vuelve a entrar la primera voz pero también con una nueva mutación de los motivos (c) y (d) agregando, recién ahora, una variación rítmica (Compás 64) al final del segundo motivo realizando una conjunción con la otra Semifrase, pues acaba en el compás 65, donde comienza la Semifrase consecuente. El segundo contracanto se provoca en el compás 63 donde reaparece con un comienzo parecido al anterior y enlazando melódicamente los acordes. En el compás 64 este contracanto es doblado por la Quena.

Semifrase consecuente

Esta Semifrase prosigue con la secuencia de canto y contracanto. Nuevamente encontramos una mutación de los motivos (c) y (d), con un inicio ascendente y final descendente y terminar en dos blancas. El último contracanto de esta Semifrase sólo se expone quedando la mitad del motivo en el otro Período.

En esta Frase, específicamente en el antecedente, se invierte de instrumento la melodía evocativa del Preludio, comenzando en el Oboe (compás 56) y siendo entregada a la Quena en el compás 61, con unas pequeñas diferencias en la línea del Oboe del 60 al 63.

¹⁹ "Línea melódica secundaria (o segundo tema) opuesta o asociada a la línea melódica principal (o tema)" (Science de la musique, Bordás, París, 1976)

También en esta sección contrapuntística el Piano, en su mano derecha, como el Tiple comienzan a preluir en figuraciones de corcheas generando una hemiola en el acompañamiento. Reaparece el Bajo y hay una aparición de las cuerdas. El Corno en fa por su parte va realizando notas largas y desde el 65 presenta más dinamismo y ya en el 69 unisonar con el Oboe hasta el 72.

En lo que respecta a su armonía se observa la utilización del modo menor sin dominante, sólo utilizándola para el cambio de sección, tal como se puede observar en la obra en general. El compositor realiza movimientos tonales los que se presentan en V menor, VI y el V7/IV con 7ma y (9b) para el paso al consecuente. En lo referente a la Semifrase consecuente éste comienza en el IV para luego utilizar el VII con 7ma (Sol7) el que no concluye en el III (Do) si no que al resolver en la nota mi el motivo anterior, y el comienzo del siguiente, se presenta en la armonía de Mi menor (Vm) para volver a la tónica, luego al VI y realizar un V7/V e ir al V menor y en el siguiente compás, recién utilizar el V dominante para regresar a la reexposición de la

Frase A.

The musical score for 'Frase A.' consists of seven staves. From top to bottom, they are: Voice, Soprano, Alto, Quena, Oboe, Corno (en Fa), and Chibugo/Tiple. The Chibugo/Tiple staff includes a tablature with the following notes: Lam, Mm, Fa, Mm, La (Oboe), and Rem. The score is marked with a common time signature 'C' and measure numbers 60 and 61.

Aquí es posible observar claramente el trabajo con los instrumentos de viento, los cuales siguen recordando los motivos del *Preludio* de esta Obra. Esta interconexión comienza con el Oboe al inicio de la sección, y continúa en la voz de la Quena en el compás 61.

70

Solo Varón

Coro

Coro

Quena

Oboe

Corno (en Fa)

Charango Tiple

Sol Min Lam La Si Min Ah (two notes)

Reexposición del Periodo 1 (Tautológico)

De principio a fin este Período tiene la misma morfología agregando sólo elementos instrumentales y trabajo vocal armónico y de contracantos realizados por el coro masculino los que tendrán una función mucho más armónica que en la sección contrapuntística.

Esta baguala finaliza en *ff* en un súbito primer tiempo.

Inferencia

Luis Advis en esta letra expresa el penar por la muerte y el desamparo vivido por el hombre de América, el desenlace de las luchas por el deseo de la libertad del pueblo frente los hechos ocurridos en el andar del latinoamericano y lo une con el ritmo de Baguala ágil. Todo esto lo expone con la fuerza y melancolía que agrega el ritmo de baguala el que posee tiempos fuertes y marcados en el tiempo 1, elemento característico que posibilita naturalmente la unión con un canto de temática contractual o con un mensaje directo. Este elemento lo entrelaza Advis con otra sección mucho más pasiva donde expone una copla octosílaba donde el mensaje es esperanzador y de añoranza hacia una tierra contractual a lo expuesto por el texto anterior, para luego reexponer la primera sección con un pequeño trabajo vocal de carácter más armónico.

14. Quiero tu tierra tranquila

Allegretto

5

10

Musical score for the first system (measures 1-10). The score includes parts for Voz Mujer, Guitarra, Cuerdas, and Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked Allegretto. The first system ends at measure 10.

Voz Mujer: Melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B35

25 *cresc poco a poco* 30

Coro

Coro

Piano

Cuerdas

Bajo

Detailed description: This musical system covers measures 25 to 30. It features four staves: two vocal staves (Coro) and two instrumental staves (Piano and Cuerdas). The Bass (Bajo) staff is also present. The vocal parts have a melodic line with some grace notes. The piano part consists of dense chords. The strings play sustained notes with some movement. The bass line is a simple rhythmic accompaniment. The tempo/mood marking 'cresc poco a poco' is indicated above the first vocal staff.



35 40

Coro

Coro

Piano

Cuerdas

Bajo

Detailed description: This musical system covers measures 35 to 40. It features the same four staves as the previous system. The vocal parts continue their melodic lines. The piano part has a consistent chordal texture. The strings and bass continue their accompaniment. The system ends with a double bar line.

45

50

Coro

Coro

Piano

Cuerdas

Bajo



dim. mos. al. fine.

55

Coro

Coro

Piano

Cuerdas

Bajo

This musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'Coro' and contains a vocal line with a melodic phrase. The second staff is also labeled 'Coro' and contains a vocal line with a sustained note. The third staff is labeled 'Piano' and contains a piano accompaniment with chords and a melodic line. The fourth staff is labeled 'Cuedas' and contains a string section accompaniment with sustained notes. The fifth staff is labeled 'Bajo' and contains a bass line with sustained notes. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

14. Quiero tu tierra tranquila

Esta canción se desarrolla en metro rítmico de $\frac{3}{4}$ y en la tonalidad de Fa sostenido menor y es una de las canciones más representativas de la 3ra parte de esta Cantata, ya que propone un alto contenido esperanzador y, en cierto modo encierra el deseo idílico de una América unida y en paz. Seguramente por ese motivo es que se encuentra inserta, casi de manera similar en otras 2 canciones: “Hombre de América” y en la canción final “Cuando el coyote y el Huemul”, donde no es sólo utilizada su melodía sino también su letra.

Esencialmente esta canción es presentada en su primera Frase por la voz femenina para luego ser desarrollada en las siguientes Frases por el coro masculino.

Instrumentación:

Voz solista

Coro masculino (2)

Guitarra

Piano

Cuerdas

Bajo

Forma General

Canción uniperiódica: Compuesta por Frase A1 (Compás 1 al 14), Frase A2 (15 al 30), Frase A3 (31 al 46) y finalmente Frase A4 (47 al final), pudiendo reconocer una Coda desde el compás 55 hasta el final.

Frase A

Está a cargo de la voz femenina con sólo un acompañamiento de guitarra arpegiada. Consta de 2 semifrases, una antecedente y la otra consecuente, ambas de composición binaria. El antecedente está compuesto del motivo (a) y (a') mientras que el consecuente está compuesto de (b) y (b'). En esta primera Frase es donde se expone todo el recurso temático utilizado para las próximas Frases las cuales serán un desarrollo de ésta.

Semifrase Antecedente

Esta comprende desde el compás 1 hasta el 8 proponiendo los motivos (a) y (a'), de esta manera será presentado el Tema de la Canción.

Motivo a:

Tético-masculino con una duración de 4 compases y una tendencia al ascenso. Comienza en la tónica de Fa# la que asciende mayoritariamente por grado conjunto a la 5ta del acorde donde la bordea con la sensible de ésta, movimiento característico de este motivo en sus 2 primeros compases. Luego realiza un salto de 3ra menor hacia los 2 últimos, los cuales son en figuraciones de blanca con punto con un movimiento descendente nuevamente de 3ra menor.

Motivo a':

Es semejante al motivo (a), salvo por los 2 compases finales donde realiza un salto de 5 justa entre el segundo y el tercer compás del motivo en vez de 3ra menor como en el motivo anterior, ampliando levemente hacia arriba la tesitura del motivo.

Voz
Mujer

Motivo a

Motivo a'

The image shows a musical staff for a female voice in 3/4 time, key of F# major. The notation consists of two measures. The first measure contains Motivo a, which starts on F#4 and moves up stepwise to C#5 in the first two beats, then jumps down to F#4 in the third beat. The second measure contains Motivo a', which starts on F#4, jumps to C#5 in the second beat, and then moves down stepwise to F#4 in the third beat. Brackets below the staff identify the two measures as Motivo a and Motivo a'.

Semifrase Consecuente

El consecuente está también compuesto por 2 motivos, similares rítmicamente al motivo anterior, pero sin embargo con una direccionalidad melódica distinta, por lo que se ha señalado como (b).

Motivo b:

A diferencia del motivo (a), este tiene una tendencia al descenso y principalmente rodea a la nota en que finaliza este motivo (Si) a diferencia del anterior que si bien era rodeada la tónica del acorde a donde resolvía, esta no era en la que finalizaba el motivo en sí. Se puede observar que el motivo presenta las 3 primeras figuras en la misma nota para luego descender e ir al final donde la penúltima nota y la última son la misma también, lo que le resta dinamismo al motivo, otorgándole un carácter más pasivo como conclusivo. Éste comienza en la 5+ del acorde de Fa# resaltando la tensión y luego reposando en la tónica de Si menor.

Motivo b':

Semejante al motivo (b) en su forma rítmica como melódica, este motivo comienza una 5ta más arriba que el anterior de manera de rodear con la sensible del Fa# y así concluir la idea en la tónica del I.

The image shows a musical staff for the voice part, labeled 'Voz Mujer' on the left. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A measure number '9' is written above the first measure. The notation consists of two phrases, each bracketed and labeled below as 'Motivo b' and 'Motivo b'' respectively. Motivo b starts on a note that is the fifth above the tonic (F#) and descends to the tonic (C). Motivo b' starts on a note that is the fifth above the tonic (F#) and descends to the tonic (C).

Observaciones sobre la Frase A

1. Esta Frase se encuentra mencionada idénticamente (Texto, melodía y armonía) en la canción anterior y primera de la II parte: *Hombre de américa*, en su Frase B, con la única diferencia que en *Hombre de américa* está en La menor y aquí se expone en Fa# menor. Acá es donde se puede observar claramente los nexos que realiza el compositor en la obra en general, no sólo combinando pequeños materiales motivicos o armónicos, si no también interpolando secciones completas.

2. El movimiento melódico de los motivos va en estrecha relación a la armonía que los precede, cambiando momentáneamente las armaduras a la tonalidad a que se dirigen, como proponiendo otros estadios armónicos sutiles en cada cambio de acorde (se puede observar que al pasar al Vm la escala cambia, alterando el si a si# del motivo (a) en el compás 2, o en el la# como sensible del motivo (b) para ir al acorde de Si menor en el compás 10). Esto también es posible observar en las anteriores canciones, como por ejemplo en +Aparece el mestizo+ donde va trabajando con el cambio tonal al V menor.

3. La armonía de esta Frase está centrada en el I- IV y V siendo éste presentado en modo menor, utilizando el V7 sólo como tensión para el retorno al I al final de esta Frase. En toda la primera Semifrase utiliza I y V menor otorgándole un carácter liviano, sin la tensión característica que posee el dominante 7, adecuado al verso *quiero tu tierra tranquila* y, además, siendo un procedimiento reiterativo en esta gran obra. En el primer motivo del consecuente propone la siguiente armonía: Vaum/IV – V7/IV – IV – IV6+, por lo que el motivo (b) es posible identificarlo como un motivo de carácter suspensivo aunque su línea descendente lo puntualiza como consecuente. Mientras que en el siguiente motivo propone: I – V7 – I, realizando el retorno al I.

4. La instrumentación se remite sólo a la Voz solita y a una guitarra, la cual realiza un arpeggio lento al comienzo de cada cambio de acorde, claramente otorgando más intimidad, priorizando el mensaje que entrega el texto, mensaje que contiene la finalidad de la Obra completa.

Frase A2

Esta segunda Frase desarrolla los motivos expuestos en la Frase anterior, realizando un contracanto a 2 voces realizadas por el Coro masculino y proponiendo un desarrollo armónico más extenso que el antes expuesto tanto en la Frase A como en la canción *Hombre de América*, en su sección B' (sección contrapuntística). Cabe mencionar que tanto el Coro como la armonía de toda esta Frase es completamente idéntica a la sección contrapuntística antes mencionada, sólo con la diferencia de la tonalidad.

En esta sección Luis Advis va presentando los motivos con pequeñas variaciones en el coro inferior, mientras el otro va respondiendo con similares motivos. Sin embargo, aunque hay uno que lleva el motivo inicial, el otro no carece de importancia ya que también va aportando en el movimiento tanto rítmico como armónico.

Entre las variaciones más recurrentes, tomando en cuenta la forma melódica de los 2 compases primeros de cada una de ellas, podemos identificar los siguientes:

Variación 1: Semejante al motivo (a), el cual posee una línea ascendente en el primer compás para luego realizar un salto de 3ra y realizar una línea descendente en el siguiente compás.

Variación 2: Esta variación si bien es semejante a la anterior, comienza de manera ascendente en el primer compás mantiene la misma nota de llegada al siguiente compás para luego descender.

Variación 3: Semejante a la variación 2 pero el descenso en el 2do compás no es por grado conjunto.

Semifrase Antecedente

Musical score for 'Semifrase Antecedente' in 3/4 time, one sharp (F#). The score consists of two staves labeled 'Coro'. The first variation is labeled 'Variación 1' and is associated with chords F#m, C#m, and D. The second variation is also labeled 'Variación 1' and is associated with chords C#m and F#7(b9). Brackets below the staff identify the first two measures as 'Motivo a' and the next two measures as 'Motivo a (variación tonal)'.

Semifrase Consecuente

Musical score for 'Semifrase Consecuente' in 3/4 time, one sharp (F#). The score consists of two staves labeled 'Coro'. The first variation is labeled 'Variación 2' and is associated with chords Bm, E7, C#m, F#m7, D, and B7(b9). The second variation is labeled 'Variación 2' and is associated with chords C#m and G#7(b9). Brackets below the staff identify the first two measures as 'Variación 2' and the next two measures as 'Variación 3'.

Observaciones sobre la Frase A2

1. Es posible observar que en esta Frase, cada inicio de motivo comienza en la tónica del acorde a excepción del que comienza en el compás 27, el cual inicia en la 3ra del acorde de Re, por lo que al comenzar todos desde la tónica el parentesco melódico (distancias tonales insertas en cada motivo) de estos motivos es más semejante.
2. Su armonía, tal como es expuesta en '+Hombre de América+', expone la utilización del modo menor de Fa#, destacando la omisión del V como dominante. El compositor realiza esencialmente movimientos tonales los que se presentan en V menor, VI y el V7/IV con 7ma y (9b) para el paso al consecuente. En la Semifrase consecuente, ésta comienza en el IV para luego utilizar el VII con 7ma (Mi7) el que no concluye en el III (La) si no que al resolver en la nota do el motivo anterior, y el comienzo del siguiente, se presenta en la armonía de Do# menor (Vm) para volver a la tónica y luego al VI y realizar un V7/V, sin embargo acá realiza, a diferencia de '+Hombre de América+', un VII_{dis}/Vm el cual resuelve a el Vm para posteriormente realizar un V_{dis} en primera inversión para proseguir en la siguiente Frase con el desarrollo del Tema. Aquí se puede observar nuevamente la utilización del Bajo en movimiento cromático descendente en el compás 29.
3. En el caso de la instrumentación, Advis utiliza el piano y las cuerdas sólo como acompañamiento doblando sólo en el compás 22 la voz del Coro. En el caso del piano se puede observar una función rítmica dentro del acompañamiento. Además utiliza el Bajo de manera que otorgue resonancia solamente al inicio de cada compás y en tiempo de negra.

The image displays a musical score for the phrase 'Hombre de América+'. The score is arranged in a system with six staves. Above the staves, the harmonic progression is indicated: I, Vm, VI, Vm, V7/IV, IV, VII7. The staves are labeled as follows: 'Voz Mujer' (Female Voice), 'Coro' (Chorus), 'Piano', 'Cuerdas' (Strings), and 'Bajo' (Bass). The 'Voz Mujer' staff shows a melodic line with rests in the first few measures. The 'Coro' staff shows a vocal line with lyrics. The 'Piano' staff shows a complex accompaniment with chords and arpeggios. The 'Cuerdas' staff shows a string accompaniment with sustained notes and moving lines. The 'Bajo' staff shows a bass line with a descending chromatic movement in measure 29.

Vm Im7 IV VII^{dis}/V Vm Vaum/V

Frase A3

Esta Frase sigue desarrollando el trabajo melódico antes expuesto con un trabajo armónico distinto al anterior. Dentro del despliegue motivico se observa la clara continuación de lo expuesto anteriormente. Es también destacable en lo melódico es que el Compositor muestra la tendencia a comenzar un motivo donde concluyó el otro otorgándole aún más coherencia al ejercicio melódico entre estas dos voces.

La armonía comienza preparando el regreso a la tónica, haciendo en el compás 31 un IV menor+6 (acorde visto en varios de los análisis de este trabajo), en el siguiente compás posiciona un V7 que resuelve al I en el compás 33. Desde este punto y hasta el compás 37 irá realizando un descenso cromático en la voz del Bajo, la mano izquierda del Piano y en algunas voces intermedias en las armonías. Comienza en el 33 con el Fa#m, luego en el siguiente compás utiliza un Do#aum/Mi# (V6 aum). Continúa en el compás 34 con un La/Mi (III 4/6), en el siguiente compás

izquierda y a cargo del andar rítmico. En el caso del Bajo debe tocar sólo la primera negra de cada compás, si bien en la grabación de ésta canción, el Bajo no es silenciado de inmediato, pudiendo durar casi el compás entero, es importante destacar que la escritura de Luis Advis propone sólo una utilización del instrumento como un soporte más rítmico que sonoro, el que aparece sólo en el acento fuerte de cada compás, además de destacar los cambios armónicos. Esto también se puede deber a que en el Cello también se está doblando esta voz por lo que no requiere tanta presencia.

Frase A4

Es posible catalogar a esta Frase como la sección climática de ésta canción, ya que Advis realiza un aumento importante en la tesitura de, prácticamente todos los instrumentos y en las voces del Coro. Además de ello, propone con mayor audacia movimientos en la armonía, quebrando los ejes recurrentes de la tonalidad y resolviendo con destreza el desarrollo es éstos mismos.

En este punto Luis Advis comienza a proponer distintos hechos armónicos los cuales responden a sentido melódico cromático que se genera ascendente en la voz del Bajo (utilizado anteriormente de manera contraria) y en la melodía descendente que se provoca al superponer en las figuraciones de blanca en las voces del Coro.

The image shows a musical score for Frase A4, measures 40 to 45. The score is arranged in five systems. The first system is for the Coro, with two staves. The second system is for the Piano, with a grand staff. The third system is for the Cuerdas, with two staves. The fourth system is for the Bajo, with one staff. Red arrows point to specific notes and rhythms in the Coro and Bajo parts, highlighting the climatic and harmonic changes mentioned in the text. The Coro parts show a melodic line with chromatic movement, and the Bajo part shows a rhythmic pattern of quarter notes.

En la imagen anterior es posible advertir el movimiento contrario entre las voces extremas. En el caso del compás 43 también es posible observar que Advis realiza una pausa donde acomoda la inversión del acorde al igual que en el 46.

En el caso de la armonía, esta comienza con Sol#menor en 2da inversión, el cual tendría una función de II menor fundamentado en que va en dirección hacia el V7 (Do#7) de la tonalidad. Pero para llegar allá el compositor propone en el siguiente compás un Mi7 (VII7) para posibilitar la aproximación cromática entre las voces extremas en sus respectivas direcciones y mantener las voces intermedias fijas. En el compás 41 es donde ubica el V7 el que está en 1ra inversión (Do#7/Mi#), para luego, en el siguiente compás proponer una pausa en donde acomoda el bajo al estado fundamental y, que le permitirá desde esa nueva posición proseguir este procedimiento cromático.

II 4/6 VII7 V7 6 V7

The image shows a musical score for four parts: Coro (two staves), Piano, Cuerdas, and Bajo. Above the score, the chords are labeled: II 4/6, VII7, V7 6, and V7. A blue arrow points to the first measure of the Coro part, and another blue arrow points to the second measure of the Coro part. A blue arrow points to the first measure of the Bajo part, and another blue arrow points to the second measure of the Bajo part. The score includes staves for Coro (two), Piano, Cuerdas, and Bajo.

En la siguiente serie de 4 compases Advis emplea movimientos armónicos no recurrentes y fuera del espacio tonal utilizados hasta entonces. Comienza con un acorde de Re semidisminuido, luego en el siguiente compás un acorde de Re disminuido, en el siguiente con un Re# menor y en el último compás de estos 4 realiza la inversión del Re# a (4/6 ó Re#/La#).

Re semidis Re dis Re#m Re#m/La#

(Fm6+) (Sib7) 45(Mibm)

Es en estos compases donde el compositor propone audazmente un quiebre importante en el trabajo armónico, el cual irá magistralmente supeditado al fin mayor antes mencionado, que es, la direccionalidad de las voces extremas.

Es relevante sugerir el por qué, luego de realizar un Do#7 en el compás anterior a esta serie de compases, continuar con un Re disminuido, el cual se escapa de la común utilización de este acorde, y por lo demás, que tendrá claramente otra finalidad. La cercanía que posee Do#7 con el acorde de Re semidisminuido es enarmónica en 2 notas (mi# enarmónico de fa y sol# enarmónico de lab) y como el bajo está en do# esto le permite subir cromáticamente a re, al igual que le permite, al estar la voz superior del coro igualmente en do#, bajar cromáticamente al do natural, séptima menor de Re semidis.

Volviendo a lo que presenta en estos compases, podemos observar que Advis va preparando una modulación transitoria a Re#m ó Mi bemol menor, de una manera no muy usual, puesto que propone como primer acorde en el compás 43 un Re semidisminuido, el cual posee claramente un carácter de subdominante pero hacia Do menor, el cual se intensifica aún más al continuar con el Re disminuido, el cual posee también un carácter dominante hacia Do, sin embargo, estos acordes desembocan en la lejana tonalidad o breve modulación de Re# menor o Mi bemol. Tomando en cuenta el Mibm como eje central (I) es posible definir al Re dis del

compás 44 como VII^{dis} en *reemplazo de dominante* (La bemol⁷) y proponer el Re semidisminuido como una *aproximación cromática* según los intereses melódicos del compositor. No obstante, es posible apreciar un movimiento recurrente que se esconde en este breve ejercicio armónico. Al invertir el acorde de Re semidisminuido (re-fa-lab-do) queda un Fa menor 6+ (el que mantiene la función de subdominante al éste II de Mib menor), luego el dominante 7, supuestamente de la tonalidad de Do m²⁰, pero Advis propone la desviación de este acorde disminuido para una vez más priorizar el cromatismo, utilizando una de las posibilidades de resolución de este acorde, posibilidades que hasta le podrían permitir resolver de inmediato al I ya que el acorde de Re dis contiene (fa y do bemol) enarmónicos del tritono generado por el Do#⁷ en sus notas (mi# y si) pero que extiende resolviendo a Mi bemol, para que el bajo siga subiendo de re a re# (mib) y la voz aguda resuelva cómoda y cromáticamente desde el do bemol (si) a la# (o sib) en el acorde de Re#m o Mib menor. Luego de este audaz movimiento armónico presenta en el siguiente compás, y a modo de descanso y acomodo, la inversión con el bajo en la# (I 4/6).

Frase A5

En esta última Frase también de 8 compases antes de la Coda, encontramos un interesante retorno a la tonalidad de Fa# menor.

En el último compás de la sección anterior encontramos el acorde de Re# con bajo en la#, ésta última nota será utilizada como nota pivote, la que será presentada novedosamente en la soprano, mientras que el bajo continuará ascendiendo al si, donde se generará el acorde de Sim (con 7^{mayor}). En este mismo punto es donde es posible determinar el regreso a la tonalidad, donde Sim (7+) tendría función de IV. Luego, primando el cromatismo, propone un Sim⁷ (IVm⁷) para proseguir con un Re(#4)/Do, acorde usual dentro de la tonalidad de Fa#m y que favorece tanto el movimiento cromático como la suspensión de movimiento de las notas intermedias, teniendo este acorde función de (VI 7#4). En el descanso que realiza en el compás 50, donde mantiene el Re(#4)/Do es donde rompe el cromatismo realizado por la voz superior donde realiza un salto descendente de 2da mayor. Desde este punto (compás 50) Luis Advis detiene el cromatismo ascendente en la línea del bajo. (Imagen siguiente)

²⁰ Este procedimiento está explicado más en extenso en las observaciones sobre la Frase A del Preludio y en nota a pie de página n^o9, ambos en la página 52.

Re#m/La# IV(7+) IV(7) VI 7(#4) VI 7(#4)

50

últimos cromatismos en la línea grave

En los próximos 4 compases utiliza esencialmente las funciones IV y V7, planteando en inicio (compás 51) un IV (Sim), luego VI (Re7+), acorde con una clara función de subdominante, para realizar en el siguiente compás una aproximación cromática utilizando un Re semidis, acorde el cual no posee sonoramente una función claramente definida, pero que si acerca cromáticamente dos de sus notas y las otras las mantiene fijas al V7 (Do#7) que proseguir para finalizar el retorno al Fa# menor (I) en la Coda.

También es posible observar la disminución en la dinámica, la cual se hace cada vez más exagerada hasta el final, y un claro descenso de la altura de la armonía expuesta tanto en las Cuerdas agudas como en el Piano.

En el caso de la melodía soprano, en estos últimos 4 compases si se observa el retorno al cromatismo el que comienza en (re) y concluye en (si) añadiendo más sensación conclusiva al hecho musical.

IV

VI (7+)

VI (semidis.)

V7

55

dim... mas al... .. fine.

Coda

Luego de todo el anterior despliegue armónico-melódico, Luis Advis retorna al eje tonal (Fa#m) en esta sección, acorde que mantiene hasta el final.

Podemos observar algunas de los elementos que propone el compositor para darle fin a esta canción. Entre estos elementos encontramos: el *diminuendo* que trae desde el compás 52 y que se va acentuando cada vez más hacia el fin. También se observa el *rallentando* que propone al inicio de la Coda en el compás 55, estos dos, elementos que van provocando una baja tanto en la dinámica como en la velocidad. Otro de los elementos es el descenso en la tesitura de las cuerdas agudas. Pero sin duda uno de los elementos más notorios es que comienza la línea melódica del Coro en donde mismo comenzó la intervención del Coro en la canción, o sea desde el fa bajo el pentagrama. El Coro que realiza los contracantos también lo realiza desde la octava, pero en los últimos tres compases el Coro que lleva la voz principal vuelve hasta el fa# bajo la partitura tal vez haciendo la concordancia con la letra la que va diciendo *...dame tus ríos profundos*, por lo demás, nota más grave que se presenta en toda la Obra en la voz del Coro, y lo realiza hasta el final de esta canción. Todos estos elementos confabula el compositor para darle fin a esta canción de una manera sutil y pasiva, por catalogarla de alguna manera. (Imagen siguiente)

I

55 60 *rall.*

Coro

Tesitura inicial

Piano

Cuerdas

Bajo

Inferencias

Sin lugar a duda, para Luis Advis, esta canción reúne el mensaje más relevante de la Obra completa, la cual resume el espíritu americanista que sentía muy dentro de él, y que como se expone en este trabajo de investigación, fue la motivación a escribir esta Obra de largo aliento. Es probable que el deseo de imponer el deseo de esta canción lo haya llevado a sintetizar el mensaje, esencialmente en un motivo, y a realizar de este mismo una reiteración tan notoria utilizando todos los recursos de variaciones o movimientos armónicos, pero siempre con la misma célula musical, para que de esta forma quedara en el inconsciente de los oyentes de la Obra su añoranza. A esto también se le agrega, como antes ha sido mencionado, la aparición de esta canción en varias otras partes de la obra en general, siendo un recurrente claro y persistente.

Conclusió

La conclusió és que...

La conclusió és que...

La conclusió és que...

Conclusión

En relación a la investigación extra musical

Luego de realizar a modo de Marco Teórico una contextualización sobre la Cantata Barroca, sus principales orígenes y funciones socioculturales, se logró visualizar sus afinidades y diferencias, tanto en su forma general, como en los elementos internos que la componen, con la Cantata Popular desarrollada a fines de los años 70 en Chile. De tal manera se pudieron puntualizar las siguientes reflexiones:

- Su semejanza en el intercalo de formas contrastantes, como lo son los *Recitativos* y las *Arias* de la Cantata de origen barroco, elementos que se convertirán en la Cantata Popular a un *Relato* propiamente tal (hecho de manera hablada) y las *Canciones*, en las que se desarrollará lo expresado en los Relatos y que reemplazarán de alguna manera a las *Arias*.
- El carácter dramático tanto del texto como de lo musical, también se hacen latente en ambas formas, proponiendo temáticas, por un lado amatorias o religiosas, como por ejemplo: en la cantata sacra para solista BWV 170 "Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust" ("*Delicioso sosiego, amado placer del alma*") de Bach, y por otro, populares y de situaciones complejas vivenciadas por el pueblo, como por ejemplo en la Cantata Popular "Santa María de Iquique" el cual hace estricta mención a la matanza en la Escuela Santa María de aquella ciudad.

Sin duda el planteamiento de Luis Advis en la Cantata Popular (por lo menos en la Cantata Santa María de Iquique y en Los tres tiempos de América) es, proponer una temática puntal, clara y directa, siempre en primera persona.

En una primera parte presenta, a modo de introducción, el tema a tratar y luego desarrolla el carácter más complejo. En el caso de la Santa María de Iquique la matanza misma de los obreros y la lucha de estos en contra del poder de aquel entonces, y en el caso de Los tres tiempos de América el abandono de la identidad, el desamparo bajo el sistema social y la venida del colono o invasor (cualquiera hace alusión al mismo aparataje) y la desunión de los habitantes del continente frente a este hecho. Y para culminar, esta forma propone un final deseoso de cambio, un final idílico el cual intenta contrarresta, o por lo menos lo

plantea de una forma futura, la solución a la problemática antes desarrollada que, en el caso de la "Santa María de Iquique" se podría resumir en los célebres versos: *...unámonos como hermanos que nadie nos vencerá, si quieren esclavizarnos jamás lo podrán lograr...* de su canción final "Unámonos como hermanos"

- Ambas están comprometidas de igual manera en la necesidad de un mensaje directo (visible principalmente en la Cantata Barroca alemana la cual prescindía de una forma musical que le permitiera extender sus principios luteranos a través de la música sacra), con economía de medios evitando la sobrecarga, tanto en su texto como en la música. Para ello ambas Cantatas proponen la palabra por sobre la música. En este caso, Advis va más allá de la Cantata Barroca y plantea los Relatos, los cuales captan toda la atención, sin el complejo de tener más elementos en que fijar la atención más que en la palabra misma. Si bien no se puede dejar a un lado el trabajo complejo de creación y composición musical realizado por Luis Advis, en lo referente a la letra o líneas melódicas, etc, tienen una cercanía a lo popular, alejándose de elementos complejos destinados a públicos más selectos, complejidades que, por nombrar alguno, se pueden encontrar en Cantatas de Alessandro Scarlatti. Es por ello que, aparentemente al compositor, esta forma musical barroca le prestaba todas las herramientas posible para responder a sus necesidades expresivas, y por lo demás, que le permitió llegar desde su lado más docto a mayor cantidad de público (lo popular). Es también relevante que utilice una temática universal (una matanza de obreros o, una situación de vida, en el caso del hombre latinoamericano) para realizar su trabajo en este género. Esto además concuerda absolutamente con el ciclo en que estaba la música de raíz folclórica, al utilizar al postergado o al que sufre y proponerlo desde una primera persona, no mirándolo como espectador, sino como parte principal de la Obra misma de vivir y todo lo que ello contiene.
- Al ser la Cantata Popular proveniente de la Cantata barroca, el compositor también toma elementos internos tales como la llamada *Sinfonía*, el cual tenía un carácter introductorio y la incluye como *Preludio*. También la utilización del *Coro* encargado de realizar polifonías y ensanchar los pasajes de mayor carga expresiva. Si bien no es idéntico, a modo de una aproximación al *recitativo*, emplea en "Los Tres tiempos de América" un *Relato con fondo musical*, en el que va entrelazando la voz hablada con algunas ideas temático-musicales expresadas anteriormente en la Obra. Así igual

En relación al trabajo de Análisis musical de la Sinfonía Los tres tiempos de América

Se llevó a cabo un análisis musical de extractos de la Obra “Los tres tiempos de América” del compositor Luis Advis Vitaglich el cual otorgó como resultado identificar elementos preponderantes en la creación y propuesta compositiva. De esta manera podemos reflexionar sobre la forma compositiva que utiliza Advis en su Obra estudiada, la que pueden ayudar de parámetro en la construcción de la forma propiamente tal.

Entre estos elementos encontramos los siguientes:

- Luis Advis construye la Cantata Popular Los Tres tiempos de América a base de tres pilares macrosintácticos:

1ro: Comienza planteando una temática específica: Creación del pueblo latinoamericano, su formación y nacimiento. En su texto plantea esta creación como una unión de elementos mágicos y terrenales, en una vastedad de belleza, habla de los salares, llanuras, montañas y praderas. También comenta sobre el nacimiento de la raza, del mestizo que nace y se nutre de todos los elementos a su alrededor. Habla sobre la unión de los pueblos, su alegría habitada desde lo más profundo de sus corazones.

2do: Como desarrollo de la Obra escribe sobre este hombre latinoamericano, de este mestizo, sin una identidad absoluta, sin una madre directa. Es en esta parte de la Obra donde se presenta la problemática principal que da sustento a toda la existencia de esta Cantata. En ella se hace una clara crítica a la poca identidad que existe, desde la mirada del compositor. El habitarse entre dos mundos aparentemente distintos, sin una conexión cultural y religiosa, ubicándose en ninguna tierra, sintiéndose desterrado. También es presentada en esta parte de la Obra la necesidad de algo nuevo, un elemento unificador, como buscando la esperanza.

3ro: En esta parte y última, Luis Advis plantea claramente la necesidad de contra-restar todo lo desarrollado en la parte anterior. Cambiar la realidad e imaginar un futuro americanista, global y universal. En esta parte es donde se genera el compromiso con la Obra, se plasma el resultado habitado en el íntimo del compositor y se van realizando principalmente las conexiones musicales.

Es posible que por esta estructura, claramente tripartita, Luis Advis haya subtulado a esta Cantata Popular como *Sinfonía*, aludiendo al contraste de grandes partes y evitando nuevamente el nombre de Cantata Popular²¹, después de su célebre Santa María de Iquique.

- Uno de los elementos de esta forma es la utilización de una técnica vocal relativamente apartada de la técnica lírica o de la escuela europea, trabajando con Quilapayún y Paloma San Basilio, las cuales eran voces de música popular. Esto, podría de alguna manera acercar la emisión del mensaje a la audiencia acostumbrada a oír música o estilos musicales más populares y con elementos que sean más accesibles o familiares al oyente.
- Otra cercanía al oyente popular es la utilización de la forma Canción, la cual se compone, básicamente de estrofas y estribillo(s), en los cuales se expresa un material semejante en las estrofas y un desenlace o variación en los estribillos. Esto, obviamente, sin dejar de lado todos los recursos polifónicos y armónicos complejos y audaces realizados por Advis. Pero sin embargo, y es posible visualizar en los análisis expuestos en este trabajo, el compositor se centra reiteradas veces en motivos melódicos fáciles de digerir y que va reutilizando, de manera de crear Períodos sintácticos o Frases claramente definidas.
- Otro elemento de los constitutivos de la obra en general es la utilización de interludios musicales como conectores entre las partes principales de la Obra. Estos conectores no necesariamente pueden adelantar material musical utilizado para cada movimiento (a diferencia del *Preludio*, el cual si contiene elementos utilizados en algunos pasajes de la obra global), sino más bien pueden ser utilizados para dar pausas musicales al relato general.
- Elemento preponderante en la obra, a nivel general, es la repetición o insinuación de elementos rítmico-melódicos (*Temas*) expuestos anteriormente o más adelante en la Obra. Bajo este ejercicio encontramos dentro de los extractos estudiados:

En la canción *Hombre de América* la cual se ubica como la cuarta canción en la Cantata, podemos encontrar la utilización de dos *Temas* de canciones distintas. Uno es el tema principal del *Preludio* el cual se presenta en metro

²¹ Le puse Cantata Popular porque en cierto modo es como las cantatas de Bach del siglo XVII o XVIII. Después hice otra obra a la que no le quise poner cantata porque se hablaba tanto de la cantata, que ya estaba hasta la tusa de esa denominación. Por eso, a la siguiente obra de ese tipo le puse Elegía. (Arenas, 2012, pág. 58)

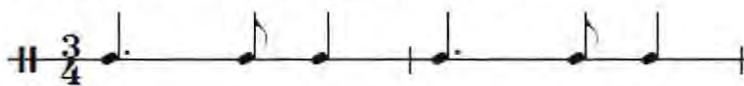
ternario en el compás 43 (Frase B) en la voz de la Quena y el Oboe. Este sección presenta la variación de la Semifrase A y parte de la Semifrase B de la Frase A del *Preludio*. Al mismo tiempo ingresa en la voz femenina el tema principal de la canción *Quiero tu tierra tranquila*, el cual se presenta idéntico salvo que en esta canción se presenta en La menor y en *Quiero tu tierra tranquila* está en Fa# menor. Aquí se provoca una interpolación ya que Advis detiene la continuidad con que avanza *Hombre de América* y superpone la canción *Quiero tu tierra tranquila* para luego continuar con la primera en la reexposición de la Frase A. Por lo tanto en esta sección del *Hombre de América* podemos encontrar dos temas interactuando en una misma sección, reutilizando material para generar las conexiones de unificación de la obra.

¿Cómo puede ocurrir esta combinación en la Obra de Luis Advis? Si bien en gran parte son variaciones de *Temas* anteriores, otras son escritas idénticamente. Esto ocurre porque Luis Advis utiliza una secuencia armónica similar para varias Canciones, como para el *Preludio*, advirtiéndose además de los anteriores nexos musicales un nexo armónico, el cual se irá presentando en la mayoría de la obra. Esta secuencia armónica modal es: I – Vm – I. Esta secuencia la podemos encontrar visiblemente en el *Preludio* (del compás 9 al 11), en *Aparece el mestizo* el cual está construido en su primera Frase sobre la secuencia I-Vm, en el *Hombre de América* en su Frase B y en la canción *Quiero tu tierra tranquila* la cual comienza de igual manera con esta secuencia. Si bien no está dentro de las piezas de análisis, es necesario nombrar la canción final: *Cuando el Coyote y el Huemul*, la cual posee en la entrada de las cuerdas esta misma tendencia a ir al V menor, y además posee un gran extracto de *Quiero tu tierra tranquila* en la mitad de la canción.

Así como se puede observar una secuencia reiterativa, también se observa giro armónico varias veces utilizada en la obra, ésta es: IVdis7/IV y que Luis Advis utiliza para ir del I al IV. Éste, tal como se explica a pie de página en el *Preludio*, es un procedimiento muy común en la obra de Advis y consiste en tomar un acorde disminuido y a la 5ta subirle medio tono, de manera que queda un acorde menor con 6+ y que invertido y comenzando desde la 7ma del acorde disminuido se puede visualizar como un acorde dis7. Este trabajo de utilizar acordes disminuidos para anticipar la cadencia I – IV o para la modulación directa es un recurso que también se puede ver en trabajos posteriores de alumnos de Advis, como por ejemplo en el arreglo de Patricio Wang de "Eleanor Rigby" escrito en 1974.

- En lo referente a las líneas melódicas, en Luis Advis se observa una tendencia generar líneas las cuales se mueven entre la triada o tétrada del acorde, realizando muy pocos movimientos por grado conjunto generando melodías más dinámicas y coloridas. También utiliza los contra-cantos a cargo del *Coro* para realizar el desarrollo de algún *Tema* expuesto anteriormente, tendiendo a realizar entradas a modo de canon. Estos desarrollos melódicos permiten, además, preparar las modulaciones. Uno de los actuares compositivos preponderantes las piezas analizadas muestra que cuando Advis quiere ir a otro espacio armónico tiende a repetir *Temas* o *motivos* de esta manera poder ir realizando los cambios melódicos-armónicos que luego le puedan conducir a otra tonalidad. Referente a lo mismo, en esta Obra el Compositor realiza muy pocas veces modulaciones directas.

También es posible observar que utiliza rítmicas parecidas de una Frase a otra, haciendo bastante coherente el discurso musical en general. Como por ejemplo: En *Hombre de América* en la Frase A, el motivo (a) es muy semejante al motivo principal de la Frase B, teniendo la misma célula rítmica.



O en *Aparece el Mestizo* donde de igual manera tenemos rítmicas semejantes en los motivos de la Frase A como Frase B, variando casi exclusivamente la dirección o tratamiento melódico.

Motivo (a) de la Frase A igual al motivo (c) de la Frase B



- La utilización de contra-cantos no sólo tiene una función modulante sino también de poder ensanchar el cuerpo de la obra, siendo bastante utilizada por Advis en esta Obra, por ejemplo en la Frase B' (Sección contrapuntística) de el *Hombre de América* o en *Quiero tu tierra tranquila*, donde ambas voces poseen casi la misma relevancia.
- Se puede observar un tratamiento semántico de la música, que guarda estrecha relación con el texto o la manera de abarcar el tema del relato musical. Esto lo

podemos observar en todos las *Canciones* y el *Preludio* estudiados en este trabajo, y comentado en las inferencias generales de cada uno de ellos. Por ejemplo: el trabajo en las voces instrumentales que intervienen en el *Preludio*, alternando la sonoridad europea del Corno en fa con la latinoamericana de la Quena en el motivo principal del interludio en sí, ambos contruidos como un llamado o canto pregonero.

El tratamiento de una especie de canción de cuna en la canción *Ya mi tierra ha nacido*, que presenta tanto en la intervállica utilizada en los motivos melódicos; o en el acompañamiento rítmico; o en lo timbrístico dado por los instrumentos, particularmente por el Tiple; o el final inconcluso armónicamente, como sosteniendo el recién nacido que brota a esta tierra compartida.

La coherencia entre lo divino y terrenal que presenta la música en *Aparece el Mestizo*, el cual va trabajando con las modulaciones al 5to grado de manera tal de pronunciar lo divino de manera más aguda. O el ritmo y motivo doliente de la baguala para expresar el dolor del mestizo en el *Hombre de América*. Todos estos paralelos entre el texto y la música nos hace pensar sobre el trabajo paradigmático realizado por Luis Advis y visualizar como va nutriendo su composición de entrelazados elementos.

Lo reiterativo y punzante al querer destacar a través de las variaciones el mensaje *Quiero tu tierra tranquila* y como a por intermedio del tratamiento musical va creciendo, e incluso siendo acompañado por otra voz más, de manera de impulsar y plasmar el deseo de la unión y la comprensión entre el continente y como seguramente no por casualidad finaliza la canción con el verso *...dame tus ríos profundos...* con la tesitura más grave de toda la Obra.

En relación a los resultados del trabajo de Tesis

En lo que respecta al Objetivo General de este trabajo de Tesis de pregrado, el cual correspondía a analizar uno de los trabajos más fecundos del compositor Luis Advis Vitaglich, siendo esta la Cantata Popular y, a través de ello conocer los rasgos constitutivos más importantes de esta forma compositiva, es posible determinar que se ha llevado a cabo el cumplimiento de este objetivo, ya que se ha podido delimitar, si bien no de una manera demasiado específica, las formas generales de la Cantata Popular, su función sociocultural (en el momento de su concepción), como alguno de sus rasgos más distintivos. Otorgando la posibilidad de reconocer o utilizar como base para la creación de un símil.

En lo referente a los Objetivos Específicos, planteados inicialmente, tales como: Comprender los elementos melódicos, rítmicos y armónicos de la Cantata Popular *“Los tres tiempos de América”*, recopilar antecedentes musicales y contextuales que dieron sustento al género Cantata Popular en Chile o conocer los factores histórico-sociales-políticos que motivaron la creación de ésta Cantata Popular del compositor Luis Advis. Es posible determinar que estos fueron abarcados dentro del marco teórico y el análisis mismo de la Obra, generando una mayor ilustración del tema en cuestión y aportando a las conclusiones generales de este trabajo de Tesis. Posible es hacer énfasis en que al ser *“Los tres tiempos de América”* una obra que tuvo distintos períodos de composición (entre 1970 y 1986) es más complejo definir su período o, respuesta a algún elemento estricto en lo referente a tiempo y espacialidad objetiva.

En lo referente a el trabajo de Análisis e Investigación

En un comienzo fue complejo llevar a cabo este trabajo ya que el material musical (partituras) no se encontraba fácilmente, debido a que muy pocas personas tenían acceso y no siempre con la disposición necesaria. Además esta es una de las obras de Luis Advis la cual no tuvo una repercusión esperada en Chile y es por ello que no estaba editada ni expuesta a la gran masa oyente o interprete de esta música. Por tales motivos me puse en contacto con algunos músicos del grupo Quilapayún, los cuales estrenaron esta obra en 1988 hasta llegar a la persona de Patricio Wang el cual estando en Francia me envió una copia de las partituras que habían utilizado ellos para montar la Cantata, sin embargo esta no venía con las partes de las cuerdas y algunas canciones estaban en otras tonalidades o no tenían lo que sonaba en la partitura. En ese momento se complicó la búsqueda, hasta que en un momento de manera mágica y casi a punto de cambiar el proyecto, me logro contactar con el Maestro Wilson Padilla, músico y Profesor de la Universidad de Chile el cual tenía unas partituras escritas muy posteriormente al estreno, por el mismo Luis Advis. Estas partituras tenían una dedicatoria para Wilson y contemplaban la escritura para todos los instrumentos que intervienen en esta obra incluyendo los textos y anotaciones hechas por Luis Advis. Es así como después de un largo vagabundear por las partituras pude obtenerlas y realizar el estudio de la creación de esta Cantata.

Al ser esta obra poco estrenada en Chile, el desconocimiento abunda y una minoría conoce de su existencia, es por ello que esto fue lo que me motivó a analizarla y estudiar su composición. Además, no existe mucho material teórico sobre

ella a excepción de algunas entrevistas a Luis Advis y unas que otras menciones en algunos documentos, los que aparecen en este trabajo de Tesis.

Si bien hay un análisis de varios elementos tanto musicales como extra musicales en este trabajo es importante señalar que todo está expuesto para generar una idea macro de esta Cantata, de tal manera poder generar algunos elementos o direcciones, para comprender y reconocer esta forma musical fecunda a partir de la Cantata Popular desarrollada por el compositor Luis Advis Vitaglich.

Bibliografía

Advis, Luis. (1988). *“Los tres tiempos de América”*, CD de audio de Quilapayún y Paloma San Basilio. -2007. España.

Advis, Luis. (1986). *“Los tres tiempos de América”*, Primera partitura en manuscrito utilizado para su montaje en Mérida. Santiago, Chile.

Advis, Luis. (1997). *“Los tres tiempos de América”*, posterior partitura en manuscrito. Santiago, Chile.

Advis, Luis. (1970). *“Cantata a santa María de Iquique”*, versión audio de Quilapayún. Chile.

Advis, Luis & González, Juan Pablo. (Febrero, 2012). *“Clásicos de la Música popular chilena”*. (2da ed., Vol. II). Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Arenas, Desiderio. (Octubre, 2012). *“Advis en cuatro movimientos y un epílogo”*. Santiago, Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), 2012. Editorial Catalonia Ltda.

Díaz, Rafael. *“Guía para el análisis estilístico”*. Uso personal. Chile

Eco, Umberto. (2005). *“Como se hace una tesis”*. (6º ed.) Editorial Gedisa. S.A.

Gabis, Claudio. (2009). *“Armonía Funcional”*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Melos

Jay Grout, Donald. (1984). *“Historia de la música occidental, vol. 1. Versión en español de León Mames. Alianza Editorial S.A., Madrid, España. 1ra ed. en Alianza música.*

Kühn, Clemens. (2003). *“Tratado de la forma musical”*. Versión Traducida al español. Idea Books S.A.

Morales, Soledad (s.f.). *“Manual de armonía”*. Ediciones musicales ITEM.

Varas, José Miguel & González, Juan Pablo. (Noviembre, 2005). *“En busca de la música chilena. Crónica y antología de la historia sonora”*. Santiago, Chile: Publicaciones Bicentenario.

Schweitzer, Albert. (Noviembre, 2005) *“El músico poeta”*. Versión traducida por Jorge D' Urbano. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.

Webgrafía

Suarez Urtubey, Pola. “La Cantata para América Mágica, de Alberto Ginastera”.
Revista Musical Chilena.
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/13789/14067>.

Biblioteca Nacional de Chile. “Pionero del nacionalismo musical en Chile, Pedro Humberto Allende (1885-1959)” <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-768.html>

Anexos

Anexo 1: Preludio

ALLEGRETTO **1.- Preludio**

(X) CHARANGO: $\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array}$ (comp. 7 \rightarrow)
(XX) CELLO: $\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array}$ (comp. 17)
(XXX) GUITARRA: $\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array}$ (comp. 29 \rightarrow) **M. PPP**
 ↓ ↑ ↓ ↑

2.-

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

175

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

1005

1010

1015

1020

1025

1030

1035

1040

1045

1050

1055

1060

1065

1070

1075

1080

1085

1090

1095

1100

1105

1110

1115

1120

1125

1130

1135

1140

1145

1150

1155

1160

1165

1170

1175

1180

1185

1190

1195

1200

1205

1210

1215

1220

1225

1230

1235

1240

1245

1250

1255

1260

1265

1270

1275

1280

1285

1290

1295

1300

1305

1310

1315

1320

1325

1330

1335

1340

1345

1350

1355

1360

1365

1370

1375

1380

1385

1390

1395

1400

1405

1410

1415

1420

1425

1430

1435

1440

1445

1450

1455

1460

1465

1470

1475

1480

1485

1490

1495

1500

1505

1510

1515

1520

1525

1530

1535

1540

1545

1550

1555

1560

1565

1570

1575

1580

1585

1590

1595

1600

1605

1610

1615

1620

1625

1630

1635

1640

1645

1650

1655

1660

1665

1670

1675

1680

1685

1690

1695

1700

1705

1710

1715

1720

1725

1730

1735

1740

1745

1750

1755

1760

1765

1770

1775

1780

1785

1790

1795

1800

1805

1810

1815

1820

1825

1830

1835

1840

1845

1850

1855

1860

1865

1870

1875

1880

1885

1890

1895

1900

1905

1910

1915

1920

1925

1930

1935

1940

1945

1950

1955

1960

1965

1970

1975

1980

1985

1990

1995

2000

2005

2010

2015

2020

2025

2030

2035

2040

2045

2050

2055

2060

2065

2070

2075

2080

2085

2090

2095

2100

2105

2110

2115

2120

2125

2130

2135

2140

2145

2150

2155

2160

2165

2170

2175

2180

2185

2190

2195

2200

2205

2210

2215

2220

2225

2230

2235

2240

2245

2250

2255

2260

2265

2270

2275

2280

2285

2290

2295

2300

2305

2310

2315

2320

2325

2330

2335

2340

2345

2350

2355

2360

2365

2370

2375

2380

2385

2390

2395

2400

2405

2410

2415

2420

2425

2430

2435

2440

2445

2450

2455

2460

2465

2470

2475

2480

2485

2490

2495

2500

2505

2510

2515

2520

2525

2530

2535

2540

2545

2550

2555

2560

2565

2570

2575

2580

2585

2590

2595

2600

2605

2610

2615

2620

2625

2630

2635

2640

2645

2650

2655

2660

2665

2670

2675

2680

2685

2690

2695

2700

2705

2710

2715

2720

2725

2730

2735

2740

2745

2750

2755

2760

2765

2770

2775

2780

2785

2790

2795

2800

2805

2810

2815

2820

2825

2830

2835

2840

2845

2850

2855

2860

2865

2870

2875

2880

2885

2890

2895

2900

2905

2910

2915

2920

2925

2930

2935

2940

2945

2950

2955

2960

2965

2970

2975

2980

2985

2990

2995

3000

3005

3010

3015

3020

3025

3030

3035

3040

3045

3050

3055

3060

3065

3070

3075

3080

3085

3090

3095

3100

3105

3110

3115

3120

3125

3130

3135

3140

3145

3150

3155

3160

3165

3170

3175

3180

3185

3190

3195

3200

3205

3210

3215

3220

3225

3230

3235

3240

3245

3250

3255

3260

3265

3270

3275

3280

3285

3290

3295

3300

3305

3310

3315

3320

3325

3330

3335

3340

3345

3350

3355

3360

3365

3370

3375

3380

3385

3390

3395

3400

3405

3410

3415

3420

3425

3430

3435

3440

3445

3450

3455

3460

3465

3470

3475

3480

3485

3490

3495

3500

3505

3510

3515

3520

3525

3530

3535

3540

3545

3550

3555

3560

3565

3570

3575

3580

3585

3590

3595

3600

3605

3610

3615

3620

3625

3630

3635

3640

3645

3650

3655

3660

3665

3670

3675

3680

3685

3690

3695

3700

3705

3710

3715

3720

3725

3730

3735

3740

3745

3750

3755

3760

3765

3770

3775

3780

3785

3790

3795

3800

3805

3810

3815

3820

3825

3830

3835

3840

3845

3850

3855

3860

3865

3870

3875

3880

3885

3890

3895

3900

3905

3910

3915

3920

3925

3930

3935

3940

3945

3950

3955

3960

3965

3970

3975

3980

3985

3990

3995

4000

4005

4010

4015

4020

4025

4030

4035

4040

4045

4050

4055

4060

4065

4070

4075

4080

4085

4090

4095

4100

4105

4110

4115

4120

4125

4130

4135

4140

4145

4150

4155

4160

4165

4170

4175

4180

4185

4190

4195

4200

4205

4210

4215

4220

4225

4230

4235

4240

4245

4250

4255

4260

4265

4270

4275

4280

4285

4290

4295

4300

4305

4310

4315

4320

4325

4330

4335

4340

4345

4350

4355

4360

4365

4370

4375

4380

4385

4390

4395

4400

4405

4410

4415

4420

4425

4430

4435

4440

4445

4450

4455

4460

4465

4470

4475

4480

4485

4490

4495

4500

4505

4510

4515

4520

4525

4530

4535

4540

4545

4550

4555

4560

4565

4570

4575

4580

4585

4590

4595

4600

4605

4610

4615

4620

4625

4630

4635

4640

4645

4650

4655

4660

4665

4670

4675

4680

4685

4690

4695

4700

4705

4710

4715

4720

4725

4730

4735

4740

4745

4750

4755

4760

4765

4770

4775

4780

4785

4790

4795

4800

4805

4810

4815

4820

4825

4830

4835

4840

4845

4850

4855

4860

4865

4870

4875

4880

4885

4890

4895

4900

4905

4910

4915

4920

4925

4930

4935

4940

4945

4950

4955

4960

4965

4970

4975

4980

4985

4990

4995

5000

5005

5010

5015

5020

5025

5030

5035

5040

5045

5050

5055

5060

5065

5070

5075

5080

5085

5090

5095

5100

5105

5110

5115

5120

5125

5130

5135

5140

5145

5150

5155

5160

5165

5170

5175

5180

5185

5190

5195

5200

5205

5210

5215

5220

5225

5230

5235

5240

5245

5250

5255

5260

5265

5270

5275

5280

5285

5290

5295

5300

5305

5310

5315

5320

5325

5330

5335

5340

5345

5350

5355

5360

5365

5370

5375

5380

5385

5390

5395

5400

5405

5410

5415

5420

5425

5430

5435

5440

5445

5450

5455

5460

5465

5470

5475

5480

5485

5490

5495

5500

5505

5510

5515

5520

5525

5530

5535

5540

5545

5550

5555

5560

5565

5570

5575

5580

5585

5590

5595

5600

5605

5610

5615

5620

5625

5630

5635

5640

5645

5650

5655

5660

5665

5670

5675

5680

5685

5690

5695

5700

5705

5710

5715

5720

5725

5730

5735

5740

5745

5750

5755

5760

5765

5770

5775

5780

5785

5790

5795

5800

5805

5810

5815

5820

5825

5830

5835

5840

5845

5850

5855

5860

5865

5870

5875

5880

5885

5890

5895

5900

5905

5910

5915

5920

5925

5930

5935

5940

5945

5950

5955

5960

5965

5970

5975

5980

5985

5990

5995

6000

6005

6010

6015

6020

6025

6030

6035

6040

6045

6050

6055

6060

6065

6070

6075

6080

6085

6090

6095

6100

6105

6110

6115

6120

6125

6130

6135

6140

6145

6150

6155

6160

6165

6170

6175

6180

6185

6190

6195

6200

6205

6210

6215

6220

6225

6230

6235

6240

6245

6250

6255

6260

6265

6270

6275

6280

6285

6290

6295

6300

6305

Anexo 2: Ya mi tierra ha nacido

3.- Ya mi tierra ha nacido 3.-

Andantino

Voz Mujer (A) (5) (10)

Guitarra Tiple (TIPLE ADEGA CO/COPIA) (CORREGIO LENTO) (P(X))

Bajo

Voz Mujer (15) (20)

Coro Varones (SOLO A) (P) (SOLO A) (Poco en vivo)

Guitarra Tiple

Cello (ARCO) (P)

Bajo

Solo Varones (25) (30)

Coro Varones (SOLO 2) (Poco en vivo) poco en vivo / poco en vivo.

Guitarra Tiple (Poco en vivo / poco en vivo) (TIENE PRECISO) (EVITAR QUE SE CONMUEVA) (U.U.U.)

Cuerdas

Bajo (poco en vivo / poco en vivo)

Solo Varones (35) (40)

Guitarra Tiple

Cuerdas

Bajo

(X) Guitarra (comp. A →) P P P P

Anexo 3: Aparece el meztizo

5.- "Aparece el Mestizo"

PRIMANTE (p) *PRIMANTE (p)* (10)

CORO VAPORES
 3. *RAL.*
 4. *P*

QUENA
pp *RAL.* *P* (2 GUITARRAS) *QUENA EN LTA*
(BOMBO) (con suavidad) *Mucho* *QUENA VAPORES (MEZCLA)*
PERUANO *QUENA (X)*
pp *RAL.* *P* *(LEGATISSIMO)*

CUERDAS
pp *RAL.* *P*

BASSO
pp *RAL.* *P*

CORO VAPORES
 2. *(15)*
 3. *(10)*
 4. *(10)*

GUITARRA
pp *RAL.* *P*

CELLO BASSO
pp *RAL.* *P*

CORO VAPORES
 1. *(25)*
 2. *rit. molto* *ff* (ZAVALETA)
 3. *rit. molto* *ff*
 4. *rit. molto* *ff*

CHARANGO (GUITARRAS TIPLE)
rit. molto *ff* *ENTRADA (PRELUDIO EN LTA DE REVERSO CON MUCHO)*
rit. molto *ff* *QUENA VAPORES*

PERUANO
rit. molto *ff* *QUENA VAPORES*

PIANO
rit. molto *ff* *LEGATO*

CUERDAS
rit. molto *ff*

BASSO
rit. molto *ff*

(X) *M H H etc →*
↓ ↓ ↓

KIT
rit. molto

Anexo 4: Hombre de América

18.- *Allergo* - 10.- "Hombre de América"

Solo Varón
 Guit. (A) (B) (C) (D)
 Percusión (A) (B) (C) (D)
 Cello
 Basso

Solo Varón
 Guit. (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20)
 Percusión
 Cello
 Basso

Voz Mujer
 Solo Varón
 Quebra
 Oboe
 Corno (en Fa)
 Clarinet (en Si)
 Guit. (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30)
 Percusión
 Piano
 Cello
 Basso

(X) *letra de sus letras como la Percusión (Basso) tomarán*
como el ritmo de percusión
 Guit. *apague con la palma del 2º tiempo.* Basso *(con la arco del 2º tiempo)*

(XX) *empezando (tempo 4/5 m)*
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

VOZ MUJER

CORDO

QUENA

OBOE

CORNO (EXTA)

CHARANGO TIPLE

PIANO

CUERDAS

BASSO

SACA VIENTO

CORDO

QUENA

OBOE

CORNO (EXTA)

CHARANGO TIPLE

CUERDAS

PERCUSSION

PIANO

CUERDAS

BASSO

LEVE PRELUDIO EN ESCUENAS (VEN. DANCE)

ALTO LEGATO

Y TUS DE SUE-TOS DEL FINA POS

CHANGAR SINGE RASQUEO ANTERIOR, BARRA

F. PRELUDIO

NO TOCA EN REPETICION!!

NO TOCA EN REPETICION!!

Anexo 5: Quiero tu tierra tranquila

ALLEGRETTO 14.- "Quiero tu tierra tranquila" 33.-

The score is divided into three systems. The first system includes the vocal line for the male voice (VOZ MUJER) and the piano accompaniment (Guitarra, Contrabajo, Bajo). The second system includes the vocal line for the female voice (VOZ MUJER) and the piano accompaniment (Guitarra, Piano, Contrabajo, Bajo). The third system includes the vocal line for the chorus (CORO) and the piano accompaniment (Piano, Contrabajo, Bajo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Handwritten annotations include 'RIT.' and 'LENTISSIMO SINCRONIZADO'. The score ends with a double bar line and a final chord.

VOZ MUJER

VOZ MUJER

CORO

GUITARRA

PIANO

CONTRABAJO

Bajo

RIT.

LENTISSIMO SINCRONIZADO

