



Universidad de Valparaíso

Facultad de Humanidades

Instituto de Filosofía

Carrera de Música

Tesis para optar al Título profesional de
Músico con mención en ejecución instrumental o
Ejecución en canto
Y al grado académico de
Licenciado en Artes, Tecnología y Gestión Musical

“Identidad Chilena: Violeta Parra, precursora de una nueva
musicalidad. Análisis conceptual de El gavián y Volver a los 17.
Adaptaciones para bajo eléctrico”.

Alex Fernando Gallardo Valdés

Profesor Guía

Sr. Cristian López S.

Índice

	Pág
Agradecimientos.....	5
Introducción.....	6
Capítulo I:	7
IDENTIDAD CULTURAL LATINOAMERICANA	8
1.1 Elementos Culturales Estructurantes.....	9
- El Elemento Indígena.....	9
• Imperio Mexicano.....	10
• Imperio Incaico.....	12
- El Aporte Europeo.....	13
- El Elemento Africano.....	16
1.2 Formación Del Panorama Musical Latinoamericano.....	21
- Estilos Musicales De América Latina.....	24
• Area Centroamericana.....	26
• Area Latinoamericana.....	28
- Música En Chile.....	32
• Música de la Zona Norte	33
• Música de la Zona Centro	34
• Música de la Zona Sur	40
1.3 América Latina producto de la Aculturación, Transculturación y Sincretismo Cultural.....	42

	Pág.
CAPITULO II:	43
RESCATE Y NUEVA VISIÓN DE UNA TRADICIÓN OLVIDADA.....	44
2.1 Situación Cultural en Chile a mediados del siglo XX.....	45
2.2 Violeta Parra: Reformulación Social de los Parámetros del Folklore.....	47
2.3 Entornos expresivos de la obra de Violeta.....	52
2.4 Influencia cultural de la obra de Violeta.....	56
CAPITULO III:	60
ANÁLISIS MUSICAL LATINOAMERICANO.....	61
3.1 Análisis de la Música Popular planteada por Philip Tagg.....	63
3.2 Consideraciones hacia el Estudio de la Música Popular Latinoamericana Por Juan Pablo González.....	66
3.3 Generalidades de El Gavilán, Volver a los 17 y Violeta Parra.....	69
- Las Obras.....	69
- Violeta Músico.....	71
3.4 El Gavilán.....	73
- Análisis General.....	73
- Análisis Musemático.....	76
- Conclusión Musemática.....	84
3.5 VOLVER A LOS 17.....	86
- Análisis General.....	86
- Análisis Musemático.....	87
- Conclusión Musemática.....	90
CONCLUSIÓN.....	91
PARTITURAS.....	93
- El Gavilán.....	93
- Volver a los 17.....	110
BIBLIOGRAFÍA.....	117

AGRADECIMIENTOS

Finalmente llega el momento de terminar una etapa de la vida y agradecer a quienes me han apoyado, orientado, compartido y avanzado junto a mí por este camino.

En primer lugar quiero darle las gracias a mi familia y a quien me ha guiado y dado todo su apoyo, fortaleza y cariño para llegar a ser lo que soy hoy en día, por darme todo por tus hijos, por lograr tus metas y acompañarnos en las nuestras, gracias mamá por tu esfuerzo, gracias Margarita Valdés. A mi hermana Jenny por aguantarme, estar siempre ahí cuando te necesite y por seguir siendo la mejor hermana puedo haber tenido.

A mi compañera América Sanhueza por estar siempre conmigo, acompañarme en esta ardua tarea que fue la tesis, y en todas las tristezas y alegrías de la vida.

A mis amigos y compañeros en la música de La Rompepaga, porque con ustedes he desarrollado, aplicado y vivido lo aprendido.

A mis maestros por entregarme lo mejor de ustedes y haber guiado en el camino de la música, gracias René Moris, Paul Hernández, Cristian López, Ximena Soto, Luis Arriagada y todos los maestros de la carrera.

A mis compañeros de música: Victor, Shantal, Pablo, David, Katty, Carolina, Matías, Paz, Ignacio, Juan Pablo y todos por compartir sueños, alegrías y avanzar juntos por este proceso.

A los amigos no docentes de música, gracias Pato, Wilson, Don Jorge y Don Israel por ser atentos y “paletearse” siempre.

Y simplemente gracias a todos los que he compartido en la vida, porque todas las experiencias y circunstancias que he vivido, me han formado y labrado para ser el de hoy en día.

INTRODUCCIÓN

En esta sociedad moderna en que la globalización abarca y penetra tan profundamente en nuestras vidas, se produce lentamente la pérdida de elementos, tradiciones e identidades propias de nuestras culturas, transformando nuestras sociedades en copias de un sistema impuesto imperante, es por eso que se hace urgente crear conciencia y valorar los elementos esenciales y característicos de nuestras culturas. A partir de este encuentro con la propia raíz de la identidad chilena y la cultura popular de nuestro país y continente, se nos presenta la figura de Violeta Parra como precursora del rescate de lo que es intrínsecamente del pueblo chileno y de Latinoamérica. Este es el rescate de la raíz e identidad de la cultura popular y no aquella que era legitimada por la industria cultural chilena entre 1930 y 1950 que apuntaban hacia el desarraigo de la verdadera raíz, mostrando una temática paisajista y de postal más que un espejo de la verdadera identidad cultural.

Es por esto que en esta tesis se busca profundizar en las raíces de la cultura latinoamericana, abordando principalmente el área musical como una labor de comprensión de nuestro pasado, para poder de esta forma, comprender a cabalidad nuestra realidad presente. También analizaremos la figura de Violeta Parra y su labor como precursora del rescate, valoración y nueva visión de las raíces del folklore Chileno y latinoamericano, y como a través de esta labor, proyectará estos elementos en nuevas formas expresivas que trascenderán hasta nuestros días. Además se realizará un trabajo analítico de dos obras primordiales de Violeta Parra, enfocándose desde una visión latinoamericanista, cercana a nuestra realidad, buscando descifrar los elementos y símbolos que la artista desea expresar, finalizando el trabajo con una adaptación y un arreglo de estas obras bajo eléctrico, realizando un trabajo rítmico, melódico y armónico de este instrumento que tiene una labor común de acompañamiento más que de un instrumento solista.

CAPITULO I

IDENTIDAD CULTURAL: LATINOAMÉRICA

“Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto;

Es una fuerza viva que anima e informa el presente”

STRAVINSKY¹

Nuestra historia, nuestra identidad y lo que somos como pueblo latinoamericano, es una gran mezcla de culturas, vivencias, batallas, luchas de toda índole, en base a diferentes intereses, ideales y proyectos; todo eso se mezcla, se internaliza y crea nuevas expresiones, de esta forma es que se funda lo que somos, como vemos el mundo, como nos formamos. Así es nuestra historia, y también así es como se crea el panorama musical Latinoamericano. *La música es la estructuración expresiva de sonidos y silencios. Pero yo sólo puedo estructurar aquello que conozco, aquello que he conocido y reconocido*². Así define Aharonian la música y el trabajo compositivo en su ensayo “El compositor y su entorno en Latinoamérica” para la revista musical Chilena en el 2001. Es ese conocimiento el que nos ayudará a plantearnos en el futuro y poder trabajar con esos elementos que son nuestros y no lo sabemos, y proyectarlos en nuevas formas expresivas. Así lo han entendido diversas personalidades en todo el mundo y así es como se ha logrado rescatar y diversificar las más antiguas y ancestrales culturas y unirlas a la tradición Europea heredada, es así como planteo esta tesis, conociendo y reconociendo nuestra identidad lo que somos, lo que soy, para así poder proyectarla con mi instrumento y crear o recrear nuevas experiencias sonoras basadas en la identidad local y continental.

¹ Valery, Paul, Op. Cit. Cfr. Craft, Robert, Conversaciones con Igor Stravinsky, Madrid, Alianza Música, 1991. Valery fue una honda fuente de apoyo intelectual y moral para Stravinsky. Éste le pidió que leyese y criticara su Poética Musical antes de publicarla, sobre todo en lo concerniente al estilo literario, ya que había escrito las conferencias en francés y no en su lengua materna, el ruso, hecho que no le hacía sentirse muy seguro. Valery le sugirió diversos cambios en la elección y el orden de las palabras, aunque, para gran alivio del propio compositor, aprobó el estilo sin reservas.

² AHARONIAN, Coriún. “El compositor y su entorno en Latinoamérica”. Rev. musical chilena, Santiago, vol.55, n.196, Julio 2001. Disponible en:
<<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12560/12866>>

1.1 ELEMENTOS CULTURALES ESTRUCTURANTES

Latinoamérica, y en especial las expresiones musicales, se han forjado bajo el alero de diversas culturas, las cuales se pueden dividir principalmente en 3 capas: el elemento indígena ya existente en América antes de su descubrimiento, el aporte de los conquistadores y colonizadores europeos que llegan a poblar nuestras tierras y el elemento Africano, que arriba a nuestro continente en el periodo de la colonia como esclavos y mano de obra barata.

EL ELEMENTO INDIGENA

La música precolombina en nuestro continente, al igual que los registros musicales en otros periodos de la historia, nos ha sido posible conocer como era, gracias a la memoria de las personas, como también se ha podido restituir algo con ayuda de otras disciplinas complementarias, como lo son: *La arqueología para el periodo precolombino; la misma arqueología y la historia para los siglos sucesivos, y el testimonio de la antropología, la etnografía y el folklore que, al informarnos sobre prácticas contemporáneas o relativamente recientes, nos permiten intuir lo que pudo ser la música en tiempos precedentes*³. Son estos estudios los que nos permiten rearmar la cultura musical, a través de los hallazgos arqueológicos, la interpretación de las crónicas de los primeros exploradores, conquistadores y misioneros en la época de la conquista, además de la tradición que mantiene vivos muchos de los instrumentos precolombinos.

De esta forma se ha podido reconstruir la música prehispánica, logrando identificar dos polos principales: El imperio mexicano, donde se incluyen los mayas, aztecas, zapotecas, mixtecas, otomíes, tarahumaras, chibchas, entre otros; y el imperio Incaico concentrado principalmente en el Perú y extendiendo su influencia a las tierras ubicadas al norte y sur de su territorio. Se puede decir que la música precolombina nace principalmente como un medio para transmitir sus creencias, costumbres y medio ambiente. Su función no era para provocar placer y disfrute estético, al contrario, estaba al servicio de la adoración de los dioses, con lo que demostraban su respeto, esperanzas y miedos hacia ellos.

³ ARETZ, Isabel. "América Latina en su música". P, 23. Siglo Veintiuno Editores S.A. México D.F, 2007.

Imperio Mexicano

En esta localidad, la llegada de los conquistadores fue muy sangrienta y brutal, estos impusieron su cultura y religión coartando la existente, entre otras cosas, consideraron los instrumentos musicales y la propia música como demasiado relacionado a ritos esotéricos, por lo cual fueron proscritos, lo que provocó una pérdida muy grande en las supervivencias. La música del imperio mexicano se basa principalmente en los instrumentos de percusión, sin excluir la existencia de instrumentos melódicos.

En la cultura Azteca, la música, el canto y la danza eran principalmente para acompañar las festividades de los ciclos calendáricos, como también todas las ceremonias religiosas (matrimonios, funerales) y ceremonias políticas, como la ascensión de un nuevo Tlahtoani (gobernador). *La música se enseñaba junto con la danza en las escuelas denominadas cuicacalli ('casa del canto'). Los instrumentos musicales se guardaban en el mixcoacalli ('casa del dios del fuego')*⁴. Esta música se caracterizaba por ser dinámica y barbárica.

Algunos de los instrumentos de percusión que ocupaban eran: Teponaztli (tambor horizontal de un tronco hueco de madera dura, que se percutían con dos macillos cubiertos de piel en un extremo, para el cambio de guardia nocturna, ceremonias religiosas y señales de guerra) este instrumento se ocupó desde México hasta el norte del Perú, pasando por las Antillas y Panamá; El Teponaztli la mayoría de las veces se interpretaba acompañado del Huehuetl (tambor vertical de un tronco hueco decorado artísticamente, con sus costados labrados y aberturas en la base, recubierto en la parte superior con la piel de venado u ocelote) este percutía con las manos en las danzas, estos eran mas pequeños y portátiles en comparación a los que se utilizaban para las guerras; Panhuehuetl (tambor mayor), Tetzilactl (arteson metálico que sonaba como gong), Tlalpanhuehuetl (tambor gigante de 2,50 metros que desde lo alto de los templos anunciaba la guerra hasta una distancia de 12 km) y Teponazhuehuetl (Teponaztli con lados adyacentes para ser tocados en parche piel) entre otros.

También contaban con instrumentos melódicos, llamados de aliento, entre estos podemos apreciar: Tlapitzalli (flautas o flautines de barro, carrizo, hueso, etc.), Huilacapitzli (ocarinas, tortolitas y jarros silbadores), Atecocolli (caracol marino usado

⁴ FLORES, Luis. *"Danza Azteca"*, [en línea], [05 de Junio del 2012] Disponible en la web: <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/historia/culturas/danza-azteca>

como trompeta por su sonido grave y profundo), Hom (instrumento de aliento largo hecho de guaje o de madera), Incus (instrumento de aliento largo hecho de quiote de maguey) y Silbato de ruido (instrumento de aliento de doble diafragma, generador de ruidos complejos y sonido de viento).

En la cultura Maya, la música y la danza eran elementos inseparables, ligados a los rituales y ceremonias relacionadas a su visión del mundo mágico-religioso, citando a Arturo Castiglioni “*La música, los ruidos y la luz son factores amigos que actúan a distancia para alejar a los enemigos, para ahuyentar a los poderes adversos, o para pedir ayuda de las fuerzas amistosas*”⁵. Esta frase refleja el carácter ritual que le daban a la música y lo importante que era en su cultura. La característica principal que poseía la música maya era ser rítmica y melancólica. Algunos historiadores postulan la presencia de una polifonía parecida a la heterofonía del lejano oriente, como también la existencia de escalas con semitonos y otros intervalos no temperados, esto gracias a los hallazgos arqueológicos que prueban estas afirmaciones.

Los instrumentos de percusión que poseían los mayas eran: Tunjul (tambor de madera de calidad resonante, con parche de piel de jaguar, jabalí o venado), el Teponaxtle (tambor de madera con una hendidura en cuyos extremos hay dos lengüetas en forma de H. Se toca con los dedos o con dos palillos que tienen en sus extremos dos pequeñas esferas de caucho o hule), también construían tambores con conchas de tortugas terrestres, las cuales eran abundantes en los lagos y lagunas del Petén. Algunos autores también hablan de tamborines de agua, que eran aparatos que *tenían un agujero para aumentar o disminuir la cantidad de líquido que regía la resonancia de los mismos*⁶.

Los instrumentos melódicos que tenían los Mayas eran: Xul, también conocido como tzijolaj o pito (flauta que varía en largo y agujeros según el sonido deseado, eran construidas de carrizos, barro, nefrita y huesos), Chulbii juub (Trompeta de caracol), también contaban con una gran cantidad de pitos y ocarinas con figuras humanas y

⁵ CASTIGLIONI, Arturo. “*Encantamiento y magia*” P.64. Fondo de cultura Económica de España, México. 2003.

⁶ MARROQUÍN, Sonia. “Instrumentos musicales de los antiguos mayas”, [en línea]. Agosto 2010, [05 de Junio del 2012] Disponible en la web: http://www.dequate.com/artman/publish/hist_losmayas/instrumentos-musicales-de-los-antiguos-mayas.shtml

animales, de sonidos muy variados, además tenían gran variedad de flautas (simples, dobles y múltiples).

Imperio Incaico

Este imperio, sufrió los embates de los colonizadores muchos más apaciguados que el Mexicano, esto se debe principalmente a que los conquistadores no se establecieron en la capital del imperio Incaico, que era Cuzco, ya que esta quedaba muy retirada de la costa, además era de muy difícil acceso, por lo que decidieron construir su capital en la costa, en lo que es actualmente Lima. Los incas se mantuvieron cerrados al mestizaje étnico y cultural, esto permitió que las supervivencias musicales precolombinas sean mas numerosas en esta región y así mismo, siguieran sus causas naturales.

La función de la música inca estaba ligada a varios aspectos de sus vidas: ritos religiosos, medicinales, mágicos o de agradecimiento, en los velorios y entierros, para pedir por la buena cosecha y caza, para las batallas, para alegrar las horas de los líderes del imperio como también para el pueblo, sin descartar también la música de simple esparcimiento personal que posiblemente no llamaron mayormente la atención de los cronistas.

La música inca se destacó por ser expresiva y melodiosa, de característica principalmente pentatónica, esta era interpretada por instrumentos de vientos, los que simbolizaban el aire, y por instrumentos de percusión, que representaban la naturaleza.

Algunos de los instrumentos aerófonos que tenían son: La quena (construida de diversos materiales, principalmente caña o madera, poseía muchos agujeros, en la actualidad 6 adelante y 1 posterior), Antara (conocido también como flauta de pan, ziku o Zampoña, eran de huesos o caña de carrizo de diferentes tamaños amarrados en hilera), Pincullo (flauta grande construida de cerámica, era adornada con los colores de cada región), Pututo (caracol marino agujereado, utilizado como trompeta para emitir señales de guerra, principalmente por los chasquis), Quepa (calabaza agujereada), Machaypuito (dos flautas fabricadas con fémures humanos que se utilizaba para ejecutar melodías tristes).

Los instrumentos de percusión, conocidos en la actualidad, que poseían los incas son el Huancár, que era un tambor grande utilizado principalmente en las guerras y las grandes celebraciones, y el Tinya que era un tambor mas pequeño, similar a la actual caja, utilizado para las faenas en el campo y otras actividades de menor relevancia. Estos instrumentos eran contruidos por cueros de animales o de piel de enemigos derrotados en batallas.

También se cuentan con algunos instrumentos idiófonos, los cuales eran parte esencial en las danzas, ya que estas llevaban el ritmo mientras se bailaba, algunos de estos instrumentos son las Sacchas (cascabeles de semillas o metal, que se utilizaban en las rodillas de los que danzaban), Sonajas (utilizada en las muñecas) y bastones con sonajas (estos eran utilizados específicamente para seguir el ritmo en la música y en la danza).

Asimismo se conocen algunas formas musicales y danzas utilizados por los incas, entre las primeras podemos encontrar: El huayno que era de expresión festiva, alegre y de temática relacionada con el amor, el harawi que era una canción narrativa de motivos amorosos, que expresa los sentimientos del alma y las trilla-takiy que eran canciones ejecutadas durante la trilla. Algunas danzas que poseían son: llamaya (danza de los pastores), el harahuayo (danza de los agricultores) y la cashua (danza de cortejo).

EL APORTE EUROPEO

Como es bien sabido, el 12 de Octubre de 1492, llega a nuestro continente la expedición de Cristóbal Colón en representación de los reyes católicos, este es un momento primordial en la historia universal, ya que este hecho marca la unión de dos mundos que se habían desarrollado paralelamente sin tener conciencia de la existencia del otro. Con este suceso se inicia la conquista de América, la cual tenía como finalidad repartirse el territorio entre España y Portugal, extraer las riquezas que poseía el nuevo continente y evangelizar a los habitantes del nuevo mundo a la religión católica. Para este último fin, la música cumplió un papel primordial, ya que fue de mucha ayuda en la comunicación y difusión de la doctrina cristiana a los nativos, logrando rápidamente rehacer un extenso repertorio musical europeo, gracias a la habilidad musical e inteligencia de los aborígenes. *En distintas ciudades de las recientes colonias americanas los indígenas maravillaban a los españoles por su facilidad de repetir y*

*retener en sus memorias largos y complicados cantos litúrgicos europeos*⁷. Tal fue la absorción de la música litúrgica europea en la población, que incluso sin aun enseñarles a componer o contrapunto, algunos cantores aborígenes comenzaron a traducir a sus lenguas los villancicos y cantos litúrgicos, y hasta se conoce que una misa entera compuesta por uno, calificada por cantores españoles como una misa completa, que no le faltaba nada.

Los españoles trajeron variados instrumentos a nuestro continente, ya en el siglo XVI se pueden encontrar guitarras, vihuelas, flautas, arpas diatónicas, campanas y órganos en diversos lugares de américa, años mas adelante se agregan violines, clavicordios, mandolinas, trompetas, tambores, acordeón y bandoneón nutriendo mayormente la gama instrumental americana, *Poco a poco, todo el repertorio musical español y europeo en general pasa a Latinoamérica, donde sobrevive en el folklore musical y en la música artística*⁸, esta transculturación enriqueció el repertorio en América, tanto musical como instrumentalmente, otorgando, a algunos afortunados, las herramientas para comprender la música Europea como también el estudio de sus instrumentos, estos conocimientos se fueron apropiando y adaptando según las necesidades y tradiciones locales. Es así que en la actualidad el folklore latinoamericano es abundante en música interpretada en guitarras, guitarrones y variaciones locales de estos instrumentos, *La guitarra española estuvo presente en América durante todas las etapas de la conquista: fue adoptada tanto por el indio como por el mestizo y el negro, y tuvo también un lugar destacado en los salones de la aristocracia americana, lugar que cedió posteriormente al piano*⁹. La guitarra y sus variantes pasaron a formar parte importante en el repertorio latinoamericano, entre estos derivados de guitarras, guitarrones y vihuelas encontramos el cuatro, tiple, requinto, charango, jarana huasteca, violao, bandola, guitarrillas y guitarrones. Desde México hasta Chile, se puede decir que prácticamente todos los países cuentan con algún ejemplar de guitarra, corroborando la apropiación que hubo en América Latina de la cultura Europea.

Otro importante aporte se puede encontrar en la versificación de los cantos populares americanos, los cuales provienen de diversas formas musicales de España y Portugal tales como villancicos, alabados, cantos navideños, romances, pregones, cantos infantiles, tonadillas y un extenso repertorio de coplas. Estas formas musicales europeas

⁷ ARETZ, Isabel. *“América Latina en su música”*. P, 44. Siglo Veintiuno Editores S.A. México D.F, 2007.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

se introducen en la cultura americana y van adquiriendo matices regionales, siendo ya parte de diversos países como patrimonio local. Esto produce una diversificación de la fonética, logrando unir diversos tipos de estas en una sola expresión, es así que pueden compartir una copla ortodoxa (8 abcb) con un estribillo en quechua o con voces y fonemas propios de la poética afroamericana. La copla clásica española esta formada de *cuartetos octosílabos con rima asonante en el segundo y cuarto verso, y libres el primero y el tercero, es el tipo de versificación de copla más frecuente en el cancionero de la región andina*¹⁰. Este tipo de copla aun sobrevive en Chile, Argentina y la región andina, siendo parte del folklore actual de esta zona.

La música Europea y diversos movimientos técnico-estilísticos tales como trovadores, polifonía, barroco, clasicismo y romanticismo; coexistieron y sobreviven en diversas regiones de América latina. Es así como por ejemplo, la música de los trovadores se encuentra en el cancionero Binario oriental, esta se despliega a desde Norteamérica hasta Argentina a lo largo del Atlántico, corresponden a este tipo diversas especies *como el landú, la samba, la danza, el son, la habanera, la milonga, y ha llevado también a perdurables manifestaciones de la mesomúsica americana, que se difundieron no sólo en América, sino en salones de baile de todo el mundo (Maxixe, Habanera, Tango)*¹¹. Este cancionero posee un esquema rítmico de compás binario (2/4) en sus variadas composiciones rítmicas y se utiliza la escala menor natural.

En los principales centros urbanos de América también tuvo eco la música polifónica de los siglos XV, XVI y XVII; donde se comienza a formar lo que hoy se conoce como música del periodo colonial americano. En diversas catedrales, iglesias, cantorías, archivos y misiones jesuitas se encuentran numerosos manuscritos de música de estas épocas, tanto de compositores españoles como también autóctonos, estas obras corresponden principalmente a música eclesiástica vocal, pero también hay profana e instrumental; los mayores consumidores musicales de este periodo son los monasterios, los conventos y las cortes de los reyes. *La polifonía vocal del período colonial sobrevive en ámbitos rurales de distintas regiones americanas; en los tonos de velorio de Venezuela; en las recomendaciones de almas (a dos, tres o cuatro voces), en las Folías de Reis y el ciclo de Natal de Brasil; en los cantos pascuales de Yavi (Argentina); en la diafonía paralela de muchos países americanos y quizás también en otras regiones aun*

¹⁰ Ibíd.P,45.

¹¹ Ibíd.

*no documentadas*¹². Es así como por ejemplo el romancero venezolano tiene un importante lugar en la polifonía vocal rural del periodo colonial, que en la actualidad escasamente sobrevive en las aldeas de Mucutuy, pueblos del sur del estado de Mérida en Venezuela y al final de la cordillera de Los Andes suramericanos; y que solo queda registrada en la memoria de unos pocos moradores.

Otro estilo musical Europeo que sobrevive en el folklore latinoamericano es el Clasicismo, esto se nota esencialmente en la preponderancia de los modos mayor y menor, en el caso de la música docta, se reconoce que con mayor o menor rapidez, la mayoría de las corrientes técnico-estilísticas que se impusieron e imponen en Europa, son asimiladas como lenguaje común de los creadores americanos. A comienzos del siglo XX era muy común en nuestro continente, la ejecución de obras de influencia europea, como canciones de cámara y operas en francés o italiano, y no en las lenguas principales de cada país, esto se debió por no tener cantantes idóneos para hacerlo en español o portugués, como también a la propia inercia cultural de los compositores e intérpretes.

En los últimos años, el proceso de globalización y la velocidad en las comunicaciones, nos ha ayudado a conocer mucho más rápido lo que sucede en otras partes del mundo, asimismo, las tendencias u orientaciones artísticas procedentes de Europa son, con mayor razón, asimiladas por los creadores americanos, haciendo de estos partícipes de tales corrientes artísticas, como lo son: la música aleatoria, concreta, electrónica, magnetofónica y técnicas de improvisación; y muchas veces, estos compositores americanos, se han destacado con mucho éxito al componer de acuerdo a las técnicas provenientes de Europa.

EL ELEMENTO AFRICANO

Con la llegada de los españoles al continente americano, comenzó una violenta explotación de sus bienes naturales, para lograr extraer estos recursos se exterminó a gran parte de la población indígena que habitaba en estos lugares, llegando en algunos casos, a aniquilar totalmente a sus habitantes, como lo fue en las Antillas (islas del Caribe); tales extracciones demandaron una gran cantidad de mano de obra, por lo que se sometió a la esclavitud a muchos de los indígenas sobrevivientes, pero estos no

¹² *Ibíd.* P,46.

alcanzaban para toda la demanda laboral que existía, por lo que se comenzó a traer esclavos africanos al continente americano. Bajo el alero de la corona española, *el primer contrato en regla permitía introducir, en 1525, doscientos esclavos negros en La Española; en un asiento de 1663, ese número ascendía anualmente, a 24500. Estos aportes continuados, mas el aumento natural de la población de color, pura o mezclada, elevaron a comienzos del siglo pasado, según el cálculo de Humboldt, a más de seis millones el número de negros y mestizos en el continente*¹³. El traer esclavos africanos a América, fue un negocio muy lucrativo, por lo que el mercado negro también introdujo muchos en contrabando, esto dificulta calcular el número exacto, pero se estima que en el siglo XVII llegaron cerca de 268.204 esclavos. Los africanos se extendieron desde Norteamérica hasta Argentina, a lo largo de toda la costa Atlántica, incluyendo América Central, continental e insular; algunos emigraron hacia el interior del continente, llegando incluso hasta las costas del Océano Pacífico.

Sumidos en esta situación inhumana y alejados de su tierra natal, los esclavos africanos comenzaron a interpretar sus cantos como forma de recordad su lugar de origen, para adorar a sus dioses, para alegrar sus largas jornadas de trabajo, y también como resistencia para no perder su cultura originaria; a su vez comenzaron a reproducir, con los materiales que poseía el suelo americano, variados instrumentos musicales que poseían en África, contribuyendo una nueva gama sonora al continente, asimismo aportaron a la colectividad vocablos, usos generales y diversas prácticas musicales.

En algunos instrumentos musicales aparecen acentuadas diferencias en relación a su símil africano; asimismo, otras veces esto no sucede, tratándose de auténticos trasplantes culturales. Entre los idiófonos podemos encontrar: planchuelas de madera o de metal, cucharitas o jacaritas de la música cubana, tabletas de San Lázaro, cucharas percutidas contra el suelo, campanitas simples o dobles, triángulos , matracas, maracas de celestería o de metal, quitiplás, raspadores, sanza y xilófonos (marimba o marímbula, según el país de que se trate) denotan su clara procedencia africana.

Los esclavos negros construyeron en territorio americano, lo que sería el sucesor del xilófono africano “La Marimba”, también conocido como balafón o miramba, fabricaron este instrumentos con los materiales que les ofrecía el continente, por lo que tuvieron que modificar algunos elementos pero conservaron los principios organológicos. *El empleo del xilofón se ha documentado en diversos países americanos,*

¹³ Ibíd. P,29.

desde México hasta Argentina, pasando por toda Centroamérica, Colombia, Ecuador, Brasil y Uruguay, pero es en Guatemala, Honduras y Nicaragua, donde sufrió importantes modificaciones y adoptó carta de ciudadanía, al punto que lo consideran instrumento nacional¹⁴. En estos países se le llama marimba, en Brasil se llama marímbula; cabe destacar la variación del uso de los términos, ya que en Venezuela se le llama marímbula a la sanza (kalimba).

Asimismo, es destacada la variedad de instrumentos membranófonos de origen africano, se les puede encontrar en formas cilíndricas, cónicas, de barril o de reloj de arena, afuniculadas, con uno o dos parches, afinados con fuego y percutidos generalmente con las manos. Los tambores se utilizan para diversas actividades, pero principalmente en los ritos religiosos de origen africano tales como el vudú, candomblé, macumba, shango y ñañiguismo. *Los ritmos de los tambores, extremadamente variados, y que llevan el nombre de las tribus africanas que los introdujeron en Haití, dirigen los pasos y las actitudes de los bailarines. Asimismo convocan a las numerosas familias divinas, ya que la danza es un acto ritual de la cual se desprenden fuerzas misteriosas que actúan sobre los “invisibles”. La música y la danza gustan a los dioses por que éstos también son bailarines a los cuales subyuga la magia del ritmo*¹⁵. En el caso de la religión vudú, los creyentes consideran el tambor como el receptáculo del espíritu del loa u orishá, el ritmo que este realice será el condicionante de los pasos y figuras que realicen los danzantes. Acompañados de palmadas, campanitas y precipitados tambores, estos pasan a ser imprescindibles para los ritos, por este motivo Métreaux opina que es posible denominar al vudú como una religión danzada. *En Brasil y Cuba, donde florece bajo el nombre de “candomblé”, “macumba”, “chango”, “santería”, “ñañiguismo”, el vudú cuenta millares –si es que no son millones- de fieles*¹⁶.

En Cuba los adherentes al culto lucumí, se sienten vinculados a cultos similares a los yorubas africanos ya que, al igual que ellos, utilizan semillas de cacao en los tres tambores en forma de reloj de arena y dos parches en sus ritos. En los cultos de candomblé de Bahía, los tambores tienen ritmos específicos para cada orishá, diseños rítmicos que son bien conocidos por los participantes.

¹⁴ Ibíd. P,47.

¹⁵ Métreaux, 1957: 70, trad. propia en ARETZ, Isabel. *“América Latina en su música”*. P, 48. Siglo Veintiuno Editores S.A. México D.F, 2007.

¹⁶ Métreaux, 1957: 59, trad. propia en Op.Cit.

En el caso de los instrumentos cordófonos de procedencia africana, se encuentran variados tipos de arcos musicales, frecuentemente con resonador de zapallo (calabaza) tales como el berimbao de barriga, birimbau, marimbao o birimbao, nombre que varía según los países, la cuerda generalmente esta echa de hilo de alambre, percutido por un palito de madera o de metal, otras veces se pulsa con una moneda, también en ocasiones la mano del ejecutante sacude al mismo tiempo una maraca de cestería. *La “capoeira”, juego atlético musical introducido en Brasil por los negros de Angola, no se puede realizar sin el acompañamiento de este arco musical*¹⁷. También se conocen con resonador de boca, como por ejemplo el rucumbo peruano, un arco al cual se le ata una tripa de gato y que es percutida con un palo, o el lunku de los mísquitos de Honduras el cual era un arco de boca mas grande. *En antaño los palenqueros bailaban al compas de las marimbas de boca, dos tambores y un gaucho. La marimba de boca es un arco musical que se coloca sobre las piernas para que la cuerda aproveche la boca del músico como caja de resonancia. Las vibraciones se logran mediante una varilla de madera*¹⁸.

Algunos aerófonos que son considerados de procedencia africana, son las flautas nasales en Venezuela entre los chimbangueleros (los bailadores negros de San Benito, de algunos lugares se Zulía). *Sus tocadores la denominan “Pito” y puede ser también soplada por la boca, indistintamente*¹⁹. En Haití encontramos la “vaccine” o “fututos” que son cañas de bambú de carácter monotónico.

Durante las jornadas de trabajo en las plantaciones, minas o en otras labores grupales o individuales, los esclavos africanos acompañaban sus tareas con cánticos que poseían fuertes respiraciones o gritos. *Estos cantos de trabajo solían ser de tipo responsorial, tipo de canto frecuente en la música africana y también en los cantos religiosos o de esparcimiento afroamericanos*²⁰.

Las melodías de carácter afro poseen cierta progresión motivica descendente, algunas reiteraciones de terceras y cuartas en el avance de la melodía. En las escalas predomina el uso de la heptatónica (mayor y menor diatónica), como también la pentatónica, en una estructura formal que se sostiene en repetición continua y casi invariable de un único diseño rítmico-melódico, sobre esta se van ordenando diversas

¹⁷ ARETZ, Isabel. “América Latina en su música”. P, 48. Siglo Veintiuno Editores S.A. México D.F, 2007.

¹⁸ MORENO, Manuel. “África en América Latina”. P, 252. Siglo Veintiuno Editores S.A. México D.F, 1996.

¹⁹ Ibíd.

²⁰ ARETZ, Isabel. “América Latina en su música”. P, 49. Siglo Veintiuno Editores S.A. México D.F, 2007.

partes de la pieza musical, variando algunos elementos sobre la base repetitiva, la cual a veces está formada solamente por uno o dos sonidos. En lo que se refiere a la rítmica, existen diversas variaciones dentro de un mismo metro, cuando los instrumentos acompañantes son más de uno, fácilmente se pueden convertir en polirritmia.

Son considerados como sonotipos característicos de la música afro, el uso de síncopas, polirritmia y una melodía algo cromatizada, la cual no carece de cierto ostinato en el ritmo y la melodía. Estos recursos han sido ocupados por diversos compositores de Cuba y Brasil, en general cuando quieren evidenciar cierto carácter nacionalista con procedencia en el folclore de raíz africana. *En el caso particular de Villa-Lobos, por ejemplo, estos elementos representativos de lo africano se unen a sonotipos de raíz indoamericana o lusoamericana para configurar una proyección no ya de una especie ni de un cancionero, sino quizás de toda Latinoamérica, en sus tres principales raíces musicales*²¹.

²¹ Ibíd.

1.2 FORMACIÓN DEL PANORAMA MUSICAL LATINOAMERICANO

La herencia que nos entregaron las 3 capas culturales se funden y evolucionan con el pasar de los años, formando nuevas expresiones culturales a lo largo de todo el continente americano, las cuales han convergido y variado vertiginosamente impulsados principalmente por los cambios sociales, es así como en el pasado, cuando la música era transmitida solo oralmente, los artistas eran poseedores de la música. *Cantar, tocar la guitarra, el arpa o el laúd, eran condiciones preciosas que añadían meritos al esclavo – si tal era el caso –, o al indio que formaba parte o estaba en contacto con la Misión, y más tarde, cuando la independencia política cambia el régimen estatal de nuestros países, es el artesano o trabajador común de pueblos y ciudades, barbero, zapatero, “luthier”, el músico de profesión que añade no solo méritos personales a su vida de trabajo, con la música, sino también, como es lógico, algún provento*²². El desarrollo en la sociedad del luthier responde a la necesidad de complementar el trabajo y méritos del artista, puesto que el está dedicado al quehacer de la música en su totalidad: construir los instrumentos, ejecutarlos, aprender repertorios, ayudar a la comunidad en donde actúa dentro de funciones específicas, tanto religiosas como también de diversión en general. Estas personas eran las que poseían la música y difundían en sus localidades, luego el artista popular formó parte importante en las labores de trabajos agrícolas principalmente, ya que se acompañaban con canticos las largas jornadas en las faenas agrícolas en un inicio, como después en la industria de preparación del café, el trigo, la lana o fabricación del azúcar entre otras, creando tradiciones que hasta el día de hoy se conserva en algunos lugares, como lo es el caso de la “trilla” en los campos.

En todo nuestro continente, el desarrollo y difusión de la musical y la cultura, ha sido bastante heterogéneo y dispar, es así como hasta fines del siglo XIX no se cuenta con el mismo nivel en el campo como en las principales ciudades de América. La Habana, Rio de Janeiro, Caracas, Lima, Buenos Aires y Santiago de Chile, recibieron directamente la influencia europea no solo por ser capitales, sino también por su cercanía al mar, este contacto lo aprovecharon creando enseguida escuelas y teatros, mientras que al interior de cada país, con muy pocas excepciones, otras eran las condiciones ofrecidas al músico popular, siendo muchas veces también determinantes las guerras por la independencia y revoluciones posteriores en cada país, creando situaciones diferentes en todo el continente americano, es así que aun que todos los

²² Ibíd. P, 141.

países recibieron el mismo tipo de inmigración colonial, las mismas influencias europeas en cuanto a técnicas, modas, rapidez y volumen de las importaciones; y un mismo tipo de cultura, el desarrollo musical de uno y otro país varía considerablemente.

La diversidad musical que existe en Latinoamérica se debe a la transculturación del aporte europeo, el elemento africano y el indígena de cada lugar. Así es como estos factores determinan que las formas, ritmos y modalidades expresivas de un lugar sean los de la cueca, el haùyno, el sanjuanito, mientras que en otro sean los del joropo, el landú, la bamba o el tamborito. Pero muchas veces una misma medida, ritmo e formas de ejecución instrumentales que son las mismas de un lugar y otro, varían considerablemente, el metro 6/8 es muy diferente de acompañar en México que en Venezuela o Argentina, y el 2/4 de una milonga no es el mismo que el de un tamborito o un huayno. Aquí lo que afecta es el modo expresivo que varía según la preferencia y deseo del artista popular de cada lugar. *Toda herencia cultural, toda tradición, repitamos, aporta un determinado número de vivencias y modos de expresión que el nativo de un lugar halla al nacer. Si el habla y la alimentación se imponen al hombre como exigencias primarias que no puede modificar si quiere subsistir, otras exigencias como la religión y las costumbres pueden imponerse totalmente o sólo a medias según el carácter pasivo o reacio del que las recibe. La facultad privativa de modificar un legado, el principio sustancial de libertad, entraña las modificaciones o variantes que conducen finalmente a un nuevo modo de expresión*²³. Al músico popular se le entrega las influencias propias del ambiente en que se desarrolla, este es quien decide cuanto toma de él y cuanto no, con un poco de creatividad y modificando en grado menor la sustancia cultural que recibe, a la larga se asimila por el resto de la comunidad y comienza a crearse algo característico de un grupo humano, aquello que se conoce también como “el alma popular”.

Así se esclarece como la diversidad que existe en América Latina muchas veces solo se deba a pequeños detalles o variaciones; como la ropa, la literatura oral o la música cambia en países vecinos y adquieren características propias que se sitúan en cada lugar. Esto explica cómo músicas que tienen un mismo metro, difieren en la expresión artística, esto se debe muchas veces a la variación rítmica que se produce, contrariando sus acentos naturales, sincopándolos, usando los contratiempos, recargando el peso rítmico con el chasquido apagado o lento que realiza el rasgueo en las cuerdas de

²³ Ibíd. P,142.

un cordófono; otras veces serán variantes rítmicas parecidas o distintas de un ejecutante sobre el parche y el cuerpo de un tambor; conjuntamente sumado a la capacidad de los instrumentistas de improvisar y crear música en el momento de una manera de decir y sentir que serán suyas; todo esto forma y recrea, hasta ahora en la actualidad, nuevas formas propias de cada lugar.

Al principio de esta segunda parte mencioné que en la antigüedad el hombre-artista era el dueño o poseedor de la música, esto se debe a que en la actualidad, luego de surgir la maquina, y principalmente la industria musical, el artista paso a ser un instrumento más del nuevo hecho científico, social, cultural, involucrado en el dominio de los medios de comunicación, siendo despojado de ser el mayor difusor de la música y de su vida apacible alimentada por la tradición, sin más interferencia e influencias que aquellas esporádicas del teatro, el circo o el cantor errante. Este hecho enfatiza dos situaciones: la utilidad de los elementos tradicionales de los cuales el músico popular es portador, y la eventual transformación más rápidamente de lo heredado como resultado natural del contacto con lo ajeno; produciéndose una extraña contradicción, la maquina que producirá una transformación y hasta deformación de lo autentico, también servirá para conservar y guardar perpetuamente las muestras musicales más autenticas del arte popular antiguo.

Con este hecho tecnológico y social comienza rápidamente a transformarse lo antiguo, popular y característico de ciertos lugares, creando en algunas personas la conciencia de la necesidad de preservar y rescatar lo autentico y propio de cada lugar y/o país, ya que de no ser así, en algún momento dejara de existir y lo universal sustituirá lo tradicional. Esta tarea no queda solamente limitada al rescate y la conservación sino a seguir creando y componiendo en pro de mantener y reinventar la tradición. *El genio humano puede trasladar el sutil elemento artístico generado siglos atrás, a una expresión vital y moderna. Una melodía, un ritmo amado y conocido por una nación, puede verterse en moldes nuevos sin que se pierda su antigua resonancia. Es la tarea reservada al verdadero genio creador, naturalmente, pues será una tarea original, no de fácil mimesis*²⁴. En parte es algo que ya va encaminado con el rescate de los instrumentos andinos o mapuches, tales como charango, quenás, zampoñas, kultrun, trompe, etc., y de ritmos o estilos ancestrales y populares de diversos lugares como el

²⁴ Ibíd. P,145.

huayno, la samba, la cueca, la tonada, la cacharpalla, etc., que cada vez se hacen más populares y más jóvenes desarrollamos día a día.

ESTILOS MUSICALES DE AMERICA LATINA

El proceso de transculturación que vive constantemente nuestro continente, ha llevado a la necesidad de identificar y preservar las raíces características de cada lugar, es así como se ha valorado la riqueza del repertorio popular latinoamericano, el cual posee una diversidad de ritmos, estilos y danzas. En términos generales podríamos decir que las principales características de la música de América Latina son: El uso de diferentes escalas melódicas (Heptáfona de origen europeo, Tritónica y Pentáfona), es preponderantemente de ritmo ágil, vigoroso y tiende a las acentuaciones naturales, concede particular importancia a la improvisación como en la música de influencias africana donde predominan los ritmos sincopados, se acostumbra el uso de canto solista y el canto alternado, en la música aborigen predomina el uso de lenguaje cargado a simbolismos, reflejando un carácter melancólico e introvertido del indígena.

En nuestro continente conviven diversas formas musicales, tales como la tradicional o vernácula, la música popular y la música docta. En este trabajo solo tratamos las dos primeras que son las que nos conciernen. La música tradicional es aquella transmitida vía oral por generaciones, esta agrupa la música folclórica (música cultivada por un pueblo en forma anónima, tradicional y espontánea) y la música aborigen (música cultivada por comunidades indígenas en su propia lengua o dialecto). La música popular es aquella que mayoritariamente consumen las masas, según sus características musicales estas se pueden clasificar en 2 tipos: Música popular internacional que es aquella que sigue las tendencias y estilos preponderantes en el mercado internacional de la música, y la música popular inspirada en el folklore que es la cual está basada en elementos de la música folclórica y aborigen tales como giros melódicos, ritmos, formas, modalidades, textos, etc.

Cada país aporta con música tradicional, a continuación describiremos cada país y sus estilos y danzas característicos:

Argentina-Uruguay	Perú	Bolivia
Tango – Milonga Pericón – Vidala Triste – Vidalita Chacarera – Zamba	Zamacueca Yaraví Vals criollo Hayno	Hayno Carnavalito Cueca Taquirari
Chile	Ecuador	Venezuela
Cueca – Tonada Décimas Cachimbo	Sanjuanito Yaraví Pasillo	Joropo Bambuco andino
Paraguay	Colombia	Centroamérica
Polca Chamamé Chopí	Cumbia Pasillo Bambuco	Pasillo Son Vals
Brasil	México	Puerto Rico
Samba Bossa Nova Lundu Modiña	Corrido Huapango Son Jarana	Décima Plena Son
Cuba	República Dominicana	Panamá
Rumba – Son Danzón – Guajira Guaracha – Criolla Danza – Habanera	Merengue	Tamborito

Área Centroamericana

MÉXICO

La música tradicional Mexicana es muy heterogénea, esta incluye variados estilos característicos de las diversas localidades que conforman el país, cada estilo musical tiene su propia personalidad, ritmo e influencias, algunos de los estilos que posee son: Bolero, Canción ranchera, Chilena, Corrido, Despedida, Danzón, Fandango mixteco, Huapango, Jácara, Jarabe, Jarana yucateca, Pasodoble, diversos tipos de Son, Vals mexicano y Zapateado.

El corrido es una forma musical y literaria derivada principalmente del Romance español, su temática primordial era la de narrar diversos periodos de la historia de México, siendo su mayor auge la revolución mexicana, en la actualidad también trata temáticas amorosas y hechos de la vida de cotidiana, se canta en versos asonantes, generalmente son de 8 sílabas acompañados con guitarras y diversos instrumentos musicales.

El Huapango es una música de tiempo vivo, combina los compases ternarios de $3/4$ y $6/8$, posee un rasgueo característico en la guitarra al cual se le denomina azote, producido por el rasgueo muy rápido y por golpes de puño sobre las cuerdas en diferentes tiempos del compás, pero principalmente señalando el principio de este con acento marcado. Tiene 3 variantes, el huapango típico o son huasteco, el huapango norteño y el huapango de mariachi.

En México existen muchas formas de Son que varían según su procedencia, están los son abajeño, son arribeño, son de artesa, son afromestizo de Costa Chica, son huasteco, son istmeño, son jarocho, son mixteco, son calentano y son de tamborileros. Principalmente son en ritmos ternarios y suelen interpretarse con guitarra huapanguera y Jarana que son instrumentos mexicanos derivados de la guitarra española.

CUBA

La isla de Cuba posee una rica variedad de ritmos y formas musicales, con alta influencia africana, destacando a nivel internacional en las primeras décadas del siglo XXI, algunas de los ritmos y estilos que provienen de Cuba son: Cha-cha-chá,

Contradanza, Danzón, Danzonete, Changüí, Guaguancó, Guajira, Guaracha, Mambo, Nueva Trova Cubana, Pachanga, Rumba, Salsa, Changüisa, Son, Timba y Trova.

El Son cubano proviene del Este de la isla, se utiliza la clave 2 – 3 de son, su estructura posee elementos y toques provenientes de la música africana, convergiendo en los giros melódicos, entonaciones, estribillos y sonoridades con cuerdas pulsadas de origen peninsular. El son evoluciona creando nuevos géneros como lo son el mambo, el son montuno y la salsa.

La Rumba es un ritmo musical que contiene 3 sub-géneros, el Guaguancó, la Columbia y el Yambú, se interpretan con 3 tumbadoras, 2 de las cuales marcan los ritmos bases y el 3ro llamado “Quinto” realiza improvisaciones dirigida a los bailarines. El guaguancó es el género más importante de la rumba, posee una mezcla de varios rituales afrocubanos, en este se utilizan algunos textos basados en décimas, lo que marca el sincretismo que se produce con la cultura española y africana.

El Danzón es una evolución de la contradanza europea y la habanera cubana, aumentando sus partes y extendiendo el tiempo de baile, fue creada en 1879 y contaba con dos o tres melodías, en la primera década del siglo XX se le agrega una parte final de montuno proveniente del son que es la parte más acelerada y alegre donde se realizan improvisaciones para concluir el tema. Es interpretada con flauta, violín, instrumentos de vientos y de percusión.

PUERTO RICO

En la isla de Puerto Rico se desarrollo la Décima de origen español, la cual se fundió con ritmos locales y crearon el “Seis con Décima”, esta varia de región en región en la melodía y el tiempo, pero mantiene la estructura para alojar la letra que está basada en la métrica de la décima espinela. En la actualidad el más conocido es el seis chorreo, que es una versión más veloz y alegre del seis con décima.

Otro ritmo puertorriqueño es la Plena, el cual es uno de los principales ritmos autóctonos de la isla, en un principio se interpretaba con panderos y tambores autóctonos mientras se versaba a coro sobre la base rítmica, actualmente puede incluir instrumentos modernos como la batería, bronces y piano.

REPUBLICA DOMINICANA, PANAMÁ Y CENTROAMÉRICA

Un ritmo de la región del Caribe, específicamente de República Dominicana es el merengue el cual fue creado a principios del siglo XX, actualmente es conocido internacionalmente en su forma de salón, pero aun se conserva su forma autóctona en los campos que es interpretada con acordeón, tambora y güira (güiro). El merengue se toca en tiempo moderado, en ritmo binario y hoy en día con instrumentos de vientos, piano y batería junto con otros instrumentos de percusión.

Panamá tiene el tamborito que es una danza cantada acompañado de tambores y palmadas creada en el siglo XVII por la fusión de las culturas española y africana, actualmente también se acompañan por guitarra y violín, tiene una voz principal que canta la melodía a la cual se le suman tambores, luego le responden un coro de mujeres que acompañan la base con palmadas apoyando el compas, creándose así un dialogo entre cantante, coro y tambores.

Otro ritmo centroamericano es el pasillo, el cual proviene de Colombia y Ecuador, pero en Centroamérica adquirió características propias, se interpreta en ritmo ternario (3/4 y 6/8) acentuando el primer y tercer tiempo, se ejecuta un versión vocal lenta y cadenciosa, su estructura musical es de 3 o 4 partes, a diferencia de las otras que son más cortas. Este género mezcla dos formas de pasillo en una sola canción (fiestera y lenta), en las localidades del interior se interpretan con guitarra mejorana.

Área Latinoamericana

VENEZUELA

La música Venezolana tiene muchas similitudes con la música centroamericana, por su cercanía al lugar, su principal estilo es el Joropo creado en los Llanos de Venezuela y Colombia, se caracteriza por un desarrollo constante y por la improvisación de variadas figurajes o variantes del material melódico y acompañante. Existen varios tipos de Joropo venezolano tales como: Joropo Llanero, Joropo Central o Tuyero, Joropo Oriental y Joropo Guayanés. Se interpreta con arpa, cuatro, maracas, bandola llanera, y últimamente también se utiliza bajo eléctrico.

COLOMBIA

La música colombiana es rica en diversos ritmos, los cuales van variando de región en región, pero su ritmo más popular y representativos del país es la cumbia, sus inicios datan desde la colonia y surge del sincretismo cultural indígena, africano y español, se caracteriza por ser un ritmo alegre y festivo, tuvo una alta popularidad internacional durante los 60's y 70's donde se diversifico por todo el continente, adquiriendo características particulares en cada lugar.

ECUADOR

Un género popular de este país es el Sanjuanito, el cual es un estilo musical alegre yailable que se en festividades de la cultura indígena y mestiza del Ecuador, este ritmo deriva del San Juan que son interpretadas por comunidades indígenas quechuas, se caracterizan por sus melodías bimodales (motivo dominante en tono menor y uno secundario en tono mayor), son en 2/4 y mayoritariamente en escala pentatónica, son interpretadas con flautas y percusión. El Sanjuanito es una adaptación mestiza del San Juan, el tono menor en estas no predomina y sus melodías suelen ser heptatónicas, pero mantienen el mismo tempo y carácter, a las flautas y bombos se suman cordófonos y también instrumentos electrónicos.

BRASIL

Al igual que en otros lugares del continente, la música en Brasil se origina gracias al sincretismo multicultural en la región, donde se destaca el aporte africano gracias a la gran cantidad de esclavos llegados al lugar, de esta unión de culturas nace el estilo musical más importante de Brasil que es “el samba” el cual es un ritmo sincopado en tiempo binario (2/4 o 4/4) acompañado por instrumentos de percusión y cantos, los cuales se van alternando entre coros y voces solistas. Este ritmo es de inicios del siglo XX y es el padre de diversos ritmos variantes de samba como también nuevos estilos como el popular bossa nova. El ritmo sincopado lo hereda de lundu el cual era una forma de canción urbana que luego evoluciono para ser música de salón. También existen en Brasil diversos estilos tales como marchas de carnaval, choro, tropicalia, arrocha, Baião y maracatú entre otros. La música brasileña se caracteriza por algunos instrumentos

propios tales como agogô, barimbao, cavaquinho, cuica y diversos instrumentos de percusión.

PARAGUAY

Este país posee un estilo propio de la polca el cual se caracteriza por su permanente ritmo sincopado el cual se produce al combinar su melodía de carácter binario con los característicos 3 golpes del acompañamiento en ritmo ternario, generándose una constante sincopa sumándose a otra que anticipa o prolonga la melodía. Este estilo data de inicios del siglo XIX y se diferencia de su símil europeo que es binario tomando solamente el nombre de esta. La polca paraguaya tiene diversos subgéneros que poseen pequeñas variantes tales como la galopa, el kyre'ÿ que son mas rápidas y alegres en comparación a la convencional, o la polca canción la cual es un poco más lenta y melancólica. La música paraguaya se caracteriza por utilizar la guitarra y el arpa.

PERÚ

La música peruana y especialmente la música andina es directa descendiente de la música incaica y preincaica; también posee como influencia la música europea, principalmente la española, como también de la música africana. Estos estilos musicales y patrones estéticos importados a lo largo del tiempo los han transformado y apropiado a su cultura, creando así su identidad. Uno de los principales géneros musicales es la zamacueca, originada entre los siglos XVI y XVII con rasgos de la música incaica, española y africana, la cual ha influenciado a gran parte de la música cercana a la región andina, algunos de los estilos que derivaron de esta están la cueca, la zamba y la marinera. Otro estilo importante es el vals criollo o peruano, el cual es una adaptación del vals europeo en el Perú a fines del siglo XIX y que tiene gran reconocimiento a nivel internacional. También es importante mencionar a dos estilos provenientes de la música incaica como lo son el huayno y el yaraví, que han aportado enormemente a la música andina con ritmos e diversos instrumentos musicales.

BOLIVIA

La música Boliviana se encuentra mayormente influenciada por la música andina, y a su vez con la música Incaica, es así como el huayno y diversos estilos, como también algunos instrumentos musicales, se muestran como importantes referentes de este legado. El huayno es un ritmo binario con una base musical en pentatónica, algunos instrumentos comunes para su ejecución son la quena, el charango, la mandolina, el arpa, el requinto, la bandurria, la guitarra y el violín, y es un baile andino muy popular en la zona. Otro estilo andino importante es el taquirari el cual es un ritmo y baile ritual que se hacía para invocar a los dioses de la cacería, se interpreta en ritmo binario y con instrumentos folklóricos bolivianos tales como el charango, la quena y el bombo legüero. También tienen su forma de cueca, la cual varía según las influencias, tales como la cueca chuquisaqueña, potosina, paceña, orureña, cochabambina, tarijeña y la chaqueña. Otro ritmo importante es el carnavalito el cual es transversal a partes de Bolivia, Argentina, Perú y Chile.

ARGENTINA - URUGUAY

Estos países comparten diversos géneros musicales, poseen gran variedad de estilos, ritmos e instrumentos, relacionándose con su lugar de origen. Uno de los estilos más reconocidos en el mundo es el tango, el cual es originaria del río de la plata, este género nace de la transculturación de inmigrantes europeos, esclavos africanos y aborígenes de la región, es generalmente de forma y compas binario, sus temáticas se basan en las vivencias y sentimientos de los pobladores, empleándose un lenguaje local llamado lunfardo. Otro estilo rioplatense es la milonga la cual posee ascendencia española y africana principalmente, es un estilo de ritmo apagado, tono nostálgico y compas binario, este ritmo influyó al tango, pero paralelamente también evolucionó y se mantuvo como género independiente.

En Argentina también se creó un estilo llamado chacarera, posee una forma birrítmica de 6/8 en la melodía y de 3/4 en la base instrumental, las melodías son por lo general bimodales utilizando la escala con terceras menores paralelas -o su inversión en sextas mayores-, una escala en modo Dórico y una escala en modo Eólico -o escala menor Antigua-. La melodía puede estar en modo mayor o menor, cuando se encuentra en este último caso se recurre a la escala menor melódica. Otro importante estilo musical y de baile argentino es la zamba, la cual proviene de la zamacueca peruana, es de cadencia lenta y triste, al igual que la chacarera, es de forma birrítmica, 3/4 en la base y

6/8 en la melodía. Este ritmo se origina a fines del siglo XVIII y los principales instrumentos con que se interpretan son la guitarra y el bombo legüero.

También provenientes de Argentina, específicamente de la cultura colla, se encuentran 2 estilos que están emparentados, se trata de la vidala y la vidalita, estas son formas musicales y poéticas pero tienen diferencias entre sí, según el musicólogo Carlos Vega, en la vidala “los versos son octosílabos y responden a un pie rítmico de una nota breve y otra larga”, en cambio la vidalita posee “un pie rítmico de dos notas breves y una larga; es más lenta que la vidala, sus versos tienden a ser amorosos, tanto tristes, acompañados de una música triste. Se caracterizan por intercalar la expresión vidalitá o vidalitáy, acentuada en la última sílaba”

MÚSICA EN CHILE

Nuestro país posee un gran espectro de ritmos, estilos, canciones y danzas, las que representan las diversas regiones y grupos sociales que conforman el folklore musical chileno. Al igual que en el resto del Latinoamérica, Chile fue formado bajo los 3 elementos culturales estructurantes, preponderando en nuestro país, la raíz española como resultado del largo proceso de hispanización que fuera sometido durante casi tres siglos el continente americano, su aporte se puede encontrar en el acriollamiento de diversas danzas europeas llegadas durante la colonia a nuestras tierras, como también en aquellas llegadas después al inicio de la república como la mazurka, la polka y el vals.

La segunda corriente que forma parte de la cultura es el elemento indígena, esta se ha mantenido en los diversos bailes y ritmos vinculados principalmente a la religiosidad, como también para la diversión de las comunidades. Otra corriente cultural indígena importante, la cual ha logrado conservar su autonomía y características propias, es la música mapuche, esto se debe a la tenacidad y fuerza con que este pueblo a defendido y conservado sus raíces durante siglos contra quienes han intentado dominar e imponer nuevos preceptos culturales y religiosos.

La tercera corriente es quizás la que menos rastros ha dejado en nuestro país, es el elemento africano, podemos encontrar su influencia en nuestro baile nacional “la cueca”, este ritmo proviene de la zamacueca, el cual tiene ascendencia africana.

Es así como Chile se diferencia de otros países americanos como Perú, Bolivia o Guatemala, donde el elemento indígena es predominante, creando una expresión musical de propiedades genuinamente nacionales, a raíz de la transculturación de los elementos indígenas, originarios de la tierra chilena, con los provenientes de España, produciendo así la música criolla o mestiza. De esta forma podemos encontrar 2 corrientes en las que se ha desarrollado la música tradicional chilena: la música criolla o derechamente llamada folklórica, encarnada por la cueca, la tonada y el huaso principalmente, la cual es característica o forma parte de la zona centro-sur del país y Chiloé; y la segunda corriente es la música indígena o aborígen la cual no ha sufrido mayor variación desde la época precolombina, como lo son la música mapuche en el sur y la música de las comunidades aymaras en el norte.

MÚSICA DE LA ZONA NORTE

En esta zona podemos encontrar 3 áreas musicales: Andina, atacameña y diaguita. El área andina comprende desde el límite con Perú hasta San Pedro de Atacama (II Región), esta región comparte las formas musicales con los demás países andinos, en los pueblos precordilleranos y altiplánicos predomina lo aborígen a lo hispánico, teniendo fuertemente arraigado sus raíces incaicas, esto se evidencia en la utilización de la escala pentatónica. La música en general está en ritmo binario en compas de 2/4 o de 4/4 con gran cantidad de sincopas, el canto generalmente es al unísono y practicado colectivamente en forma responsorial, alternando la voz principal con el coro que responde. Este sector posee varias festividades religiosas las cuales son el principal medio de expresión de la música y la danza de esta zona, por ejemplo en la fiesta de la Tirana y de la virgen de las peñas de Livilcal se interpretan danzas de las diabladas, chinos, chunchos, kullacas, morenos, gitanos, sambos capoales entre otros. También cuentan algunos ritmos recreativos tales como el huayno o el trote, cachimbo, taquirari, cacharpalla y cueca.

Otra área es la atacameña la cual abarca desde San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó, en esta zona existe una importante supervivencia cultural de los antiguos atacameños o Lican antai, su lengua era denominada “kunza”. En la actualidad su música está ligada a ritos indígenas precolombinos que conviven con la devoción católica y la celebración de los santos patronos de los pueblos de los alrededores del gran salar de Atacama, tales como la festividad de San Pedro de Atacama donde se

bailan catimbanos y la danza del toro, y el carnaval de Toconao que queda en la provincia del Loa.

La tercera área es la diaguita, se extiende desde Copiapó hasta Valparaíso y Aconcagua, en esta zona existen variadas festividades con sus propias cofradías de músicos y bailarines. Las más importantes son la fiesta de la virgen de la candelaria en Copiapó y la fiesta de nuestra señora del Rosario en Andacollo, la cual es la festividad religiosa más antigua del país, sus bailes propios son los chinos, danzantes y turbantes.

MÚSICA DE LA ZONA CENTRO

La Tonada

La música de esta zona es producto de la fusión de la música proveniente de Europa con aquella creada en suelo chileno, produciéndose así la música criolla. Esta música posee gran influencia española en los cantos y bailes, uso de los modos y escalas mayores y menores, predominio de compases de 6/8 con ritmos dinámicos y ágiles, y uso predominante en el acompañamiento de instrumentos cordófonos, destacándose la ausencia de aerófonos.

En esta área una de las formas musicales más importante es la tonada, Margot Loyola, prestigiosa folklorista nacional, define este estilo *como una composición poética, métricamente bien definida, creada para ser cantada*²⁵. Agrega además que *La tonada presenta una antigua tradición de la literatura oral: la estrofa, unidad de forma invariable que se estructura en versos de métrica precisa que se repite regularmente y que le da aquella estabilidad recurrente propia de los géneros de estilo monódico. Por esta razón, la forma eutrófica y la métrica determinan la propia forma de la Tonada*²⁶. En el aspecto musical, el canto es esencialmente silábico usando intervalos de segunda, terceras, cuartas, quintas y en menor medida octavas. Armónicamente predomina el modo mayor y el metro principal es el 6/8, variando esporádicamente a 3/4. Las estrofas se ordenan y estructuran de diversas formas, predominando la cuarteta octosílaba como forma fundamental, también se puede encontrar en forma de décimas e incluso con la integración de estribillos, asemejándose más a la forma de canción.

²⁵ LOYOLA, Margot. *“La Tonada: Testimonios para el futuro”*. P,88. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Chile, 2006.

²⁶ *Ibíd.*

La tonada también cambia de nombre dependiendo a la temática u ocasión y lugar en que se cante, es así como por ejemplo tenemos: las tonadas al niño o villancicos que son cantos navideños con personajes bíblicos, los parabienes que son cantos de saludos a los novios o recién casados, los esquinzos que son cantos destinados a saludar a personas o acontecimientos importantes, los pregones que son los cantos de los vendedores populares para llamar la atención de las bondades de sus mercancías y los romances que son composiciones poéticas que llegaron de España y que al ser cantadas pasan a ser tonadas.

Canto De La Poesía Popular

En la zona central se cultiva un género poético-musical con gran significado social y una de las tradiciones más antiguas en Chile, este es el canto popular en verso o canto a lo poeta. Esta es poesía cantada usa metros poéticos, principalmente la “décima espinela” que se compone de diez versos octosílabos consonantes, el canto completo está formado por un verso, que corresponde a cuatro décimas. También se utilizan en menor medida la cuarteta, la copla, la sextina simple y el ovillejo. Según la temática se divide en 2 grupos, canto a lo divino y canto a lo humano.

El canto a lo divino trata temas relacionadas con lo religioso, según Fidel Sepúlveda *la historia sagrada, reescrita por el pueblo chileno, se puede sintetizar en un triángulo que en uno de sus vértices canta la Creación del mundo y el Nacimiento de Cristo. En otro vértice, canta el Fin del mundo y la Muerte de Cristo. Un tercer vértice, donde convergen los anteriores, es el Canto por angelito, encarnación ritual de la muerte-vida, que nutre la filosofía de vida de la cultura oral*²⁷. También trata temáticas del antiguo y nuevo testamento católico como la Virgen María y los Santos. El canto a lo humano también se puede resumir en un triángulo, uno de sus vértices trata del “Mundo al revés” de cómo reinan en el mundo los antivalores. El segundo vértice sería el de los reinos: Jauja, el dorado o la ciudad de los cesares entre otros, donde el cantor aspira en recuperar el paraíso perdido a este nuevo mundo. El último vértice es el canto por amor, tratando aquel como un acercamiento a la vida y la muerte.

²⁷ SEPULVEDA, Fidel. *“De la raíz a los frutos. Literatura tradicional, fuente de identidad”*. P,22. Dirección de Archivos y Museos, Archivo de Cultura Popular, Santiago. Chile, 1994.

La estructura de la décima, posee 10 versos con 8 sílabas cada uno, en los cuales deben rimar los versos 1,4 y 5; 2 y 3; 6, 7 y 10; y 8 y 9. Por ejemplo en la primera décima de “Hoy día se llora en Chile” Versos por despedida a Gabriela Mistral de Violeta Parra.

1 _____ Hoy día se llora en Chile
por una causa penosa: _____ 2
Dios ha llamado a la diosa _____ 3
4 _____ a su mansión tan sublime.
5 _____ De sur a norte se gime,
6 _____ se encienden todas las velas
7 _____ para alumbrarle a Gabriela
la sombra que hoy es su mundo. ___ 8
Con sentimiento profundo _____ 9
10 _____ yo le rezo en mi vihuela.

La Cueva

La cueca es la más importante expresión folklórica de la música chilena, sus orígenes son bastante discutidos existiendo varias teorías sobre su raíz y evolución, pero la más aceptada es que proviene de la zamacueca, ritmo que aparece en Lima en 1824 y a fines del mismo llega a Chile donde es muy acogida, primero en los salones, y luego en las chinganas y el pueblo, donde sufre algunas transformaciones y obtiene el diminutivo de Cueca, luego pasa a Mendoza donde mantiene el nombre de Zamba, luego en 1865 retorna nuevamente a Perú con el nombre de Cueca Chilena o solamente como Chilena, nombre que cambia a Marinera después del Combate naval de Iquique. Luego la cueca chilena se expande por Argentina, Bolivia, Ecuador y México, donde aún sobrevive en zonas rurales de estos países. En el 1979 nuestro país oficializa la cueca como danza nacional.

Este estilo posee ritmo de 6/8 con variaciones pequeñas en 3/4, está basada en dos frases A y B que se responden una a la otra, se compone frecuentemente de 48 compases, aunque también puede ser de 52 o 56 compases antecidos por un preludio instrumental. Su danza se realiza desde el inicio al final del canto, el cual puede ser al unísono o a dos voces. En el acompañamiento instrumental se suelen ocupar guitarras, acordeón, arpas, tormento, pandero y en algunas ocasiones el piano. Este ritmo ha

adquirido características propias en diversas áreas en relación a la cueca tradicional existiendo otras formas, tales como cueca brava, campesina, criolla, chilota, larga, nortina y porteña entre otras.

Las temáticas de las cuecas son bastante transversales, abordando prácticamente todos los asuntos y temas, expresando en sus letras el sentir de los chilenos, estas se componen de tres partes: la cuarteta, la seguidilla y el remate o pareado, en total estas completan 14 versos. La cuarteta está formada por 4 versos octosílabos que riman en los versos pares; la seguidilla se compone de 7 versos de siete y cinco sílabas más la repetición del cuarto verso con el agregado “sí” y termina con el remate o pareado que posee 2 versos que riman consonantes, el primero de siete y el segundo con cinco sílabas. Algunos versos de la cuarteta y la seguidilla se repiten incrementando de 14 a 18 versos, en la cuarteta se repite el segundo verso y el primero o segundo después del cuarto. En la seguidilla se repiten los versos 5 y 6 después del octavo.

Al texto base comúnmente se incorporan nuevas palabras, muletillas o ripios rellenando los versos para adaptarlos a la melodía musical, por ejemplo: caramba, ay ay ay, mi vida entre otros. La melodía se compone solamente con un periodo de dos frases musicales, A y B de cuatro compases cada uno, generalmente se repite la segunda frase y se finaliza con la frase A, otorgando un carácter suspensivo.

A continuación analizaremos la cueca de los Poetas de texto de Nicanor Parra y música de Violeta Parra.

Alegre

A ReM SolM MiM LaM

La vi-da, que lin - dos son los fai-sa - nes,

B SolM ReM LaM ReM

la vi-da, que lin-do es el pa-vo real, hui-fa ay, ay, ay

CODA Re7 SolM MiM LaM

Co - rre que ya te a ga - rra Ni - ca-nor Pa - rra.

Forma poética base:	Forma poética con relleno y repetición de los versos:
CUARTETA	
Qué lindos son los faisanes	La vida, Qué lindos son los faisanes A
Qué lindo es el pavo real	La vida, Qué lindo es el pavo real , huifa, ay, ay, ay B
Más lindos son los poemas	La vida, Qué lindo es el pavo real, huifa, ay, ay, ay B
De la Gabriela Mistral	La vida Más lindos son los poemas A
SEGUIDILLA	
Pablo de Rokha es bueno	La vida De la Gabriela Mistral , huifa, ay, ay, ay B
Pero Vicente	La vida, Qué lindo es el pavo real, huifa, ay, ay, ay B
Vale el doble y el triple	
Dice la gente	
Dice la gente	Pablo de Rokha es bueno A
No cabe duda	Pero Vicente
Que el mas gallo se llama	Vale el doble y el triple B
Pablo Neruda	Dice la gente , huifa, ay, ay, ay Pablo de Rokha es bueno B
REMATE	
Corre que ya te agarra	Pero Vicente, huifa, ay, ay, ay Dice la gente ay, sí A
Nicanor Parra	No cabe duda Que el mas gallo se llama B
	Pablo Neruda , huifa, ay, ay, ay
	Corre que ya te agarra A
	Nicanor Parra

Música De Isla De Pascua

La isla de pascua es un territorio polinésico en medio del océano pacifico que paso a formar parte del Chile en 1888, esta posee una importante cultura ancestral la cual ha perdurado y es parte de su herencia, como también ha adquirido influencias foráneas, tales como de la polinesia como la que trajo el cristianismo a la isla. Según el investigador Dr. Ramón Campbell, se observan cuatro periodos en la evolución histórico-musical de la isla de pascua: Música Antigua Primitiva, periodo que comprende hasta la llegada de los misioneros católicos en 1864, a esta etapa corresponden los cantos Aku-aku, dedicados a espíritus malignos o agresivos; los cantos Riu, cantos rituales de gran poder expresivo y contenido musical, eran los más importantes de la época antigua; y los cantos Ate, se empleaban como alabanza de hechos y personajes importantes entre otros cantos. El segundo periodo corresponde a la música antigua posterior a la llegada del cristianismo, esto se prolonga hasta 1917, en esta etapa se introdujeron los Haikaki o cantos de agradecimiento; los cantos de Haipo-Ipo para matrimonios, las canciones de Himene que eran himnos con referencias históricas o leyendas de antiguos personajes famosos. La tercera etapa corresponde a la música polinésica, este periodo va desde 1917 hasta 1954, este se caracteriza por la preponderancia de danzas y músicas de origen polinésico. El cuarto periodo es donde se introduce toda la música comercial moderna de origen internacional, este periodo va de 1954 en adelante.

En un inicio la música de la isla de pascua se cantaba a capella, luego comenzó a acompañarse de algunos instrumentos tales como: el keho, que era un tambor de piedra muy primitivo que se hacía en un hoyo grande en la tierra y se cubría con piedra laja, era interpretado golpeándose con los pies siguiendo el ritmo dela música; el Kauaha que era una quijada de caballo disecada que se percutía contra el suelo o contra la palma de la mano; y el Hio que era una especie de flauta de caña. Actualmente se utilizan los mismos instrumentos propios de toda la polinesia, tales como la guitarra, el acordeón que también es conocido como Upa-Upa y el Hukelele.

MÚSICA DE LA ZONA SUR

En esta zona existen 2 grupos de música tradicional, la música del pueblo mapuche que habita mayormente en la región de la Araucanía y la música chilota que es propia de la isla grande de Chiloé y el archipiélago del mismo nombre.

Música Mapuche

La música de este pueblo se mantiene prácticamente intacta de tiempos anteriores a la conquista hasta nuestros días, preservando gran parte de su pureza primitiva, esto ha sido posible gracias a la gran fuerza y coraje del pueblo mapuche, quienes han afrontado los embates de los Incas y después de los españoles con el fin de proteger sus tierras, su raza y cultura de quienes han pretendido someterlos.

La música mapuche tiene una función principalmente de carácter mágico-religioso, gracias a esta se comunican con el mundo de los espíritus y rinden homenaje al ser supremo de la religión mapuche Ngenechen, esta música está intrínsecamente ligada a la su percepción de la vida y el universo, tales como la poesía, la danza, la dramatización, la medicina empírica, y a la cosmovisión del pueblo mapuche. En la parte musical, el canto es monótono, produciendo gran fuerza expresiva y de expresividad mayormente triste que alegre, las melodías generalmente poseen escasas variedades tonales, son de corta extensión y no estaban acotados a ningún sistema teórico establecido, existen una gran preponderancia del elemento rítmico en cantos y bailes, siendo estos fundamentalmente improvisaciones sobre patrones rítmicos y melódicos procedentes de la tradición ancestral, los que son transmitidos oralmente.

Los instrumentos musicales que poseen los mapuches son la Pifilka, que es una pequeña flauta vertical; la Wada, que es una sonaja de calabaza; la Trutruca, especie de trompeta construida con coligüe de dos o tres metros y a veces se enrosca; el Kulkul, clarín hecho de cuerno; el trompe, instrumento de metal apoyado en los dientes; Kascahuilla, que es un sonajero de cascabeles; el Kultrún, que es un tambor utilizado por la machi que posee cualidades mágicas, este es el instrumento más importante y representativo de la cultura mapuche.

Música de Chiloé

En esta zona se han creado numerosas manifestaciones folklóricas, principalmente de artesanía, mitología y música, predominando la influencia española, ya que este lugar fue el último bastión de los españoles en Chile. También existe aquí influencia indígena proveniente de la cultura Huilliche la cual se ha sincretizado con la española.

Entre principales características de la música chilota destaca la gran influencia española la cual se observa en los cantos, donde aun se utilizan modalidades rítmicas y melódicas de la música del Medioevo y Renacimiento español de los siglos XII al XVI; el canto en las fiestas está interpretado generalmente por hombres, quienes cantan con gran fuerza para destacar y sobresalir de los instrumentos y el bullicio de la audiencia; posee gran fuerza y vigor, propiedades que se observan principalmente en las danzas las cuales son de ritmo ágil y alegre; practica de música religiosa como recreativa. Chiloé también cuenta con su propio estilo de cueca, esta se diferencia por la ausencia de la cuarteta o copla, repitiendo solamente los versos de la seguidilla a modo de las cuecas largas, completando 4 o 5 vueltas con estas, además la cueca chilota posee de 52 a 56 compases, es decir 4 u 8 más que en el centro del país. Para el acompañamiento instrumental se utilizan la guitarra, el violín chilote, el acordeón de botones, el bombo y el rabel, que es un violín que se apoya entre las piernas o en la rodilla izquierda.

1.3 AMÉRICA LATINA PRODUCTO DE LA ACULTURACIÓN, TRANSCULTURACIÓN Y SINCRETISMO CULTURAL

Hemos observado las raíces de la cultura Latinoamericana, como ésta ha evolucionado, se ha diferenciado y a la vez ha ido caracterizando a cada lugar con diversas expresiones propias de su pueblo, de su gente y sus realidades. Éstas son las que han adquirido ciertas influencias y desechado otras que no les parecen propias o no los caracterizan. *El folclore simboliza una relación particular con el pasado, con el transcurso de esa vida espiritual comunitaria, mediante la cual es enaltecida la tradición que lo sustenta. A su vez, el folclore determina como “tradicionales” los elementos transmitidos por ésta*²⁸.

Nuestra historia como pueblo latinoamericano, ha estado marcada por el dominio, el sometimiento ante otra cultura. Esto ha causado que nuestra identidad se nutra de la multiplicidad de influencias culturales que la han formado; y así, tengamos que buscar qué es lo que somos, cómo nos definimos culturalmente. Este hecho nos ha coartado, creando así un problema que nos aqueja hasta nuestros días. No sabemos cómo definir una noción de “América Latina” y de su orden en relación a occidente y la modernidad. *El hombre no es sin su circunstancia ya que la razón que permite su conocimiento es una razón histórica. La comprensión del pasado es la clave para la redención del presente*²⁹. Como dice esta cita, es esencial para lograr una noción del presente, de lo que somos, rememorar el pasado, ver los pasos que se han seguido y como han pasado las cosas. Nuestra cultura está constantemente bajo el alero de Europa, siguiendo sus referentes, sus principios, despreocupándonos de los nuestros, no dándonos el valor que deberían tener, pero aun no logramos darnos cuenta que para definimos, asumir lo que somos, tenemos que volver a lo nuestro, ver nuestra cultura, nuestras vidas, nuestro arte con nuestros ojos, los que vivieron el saqueo, los que viven constantemente la pobreza, los que viven en este lado del mar, hace falta apropiarnos de nuestra noción de arte, de nuestro arte, y de esta afirmar los valores de su identidad para luego hacerlo equivalente a su referente europeo.

²⁸ OCHOA, 2003:90-92. en LEON VILLAGRA, Mariana; RAMOS RODILLO, Ignacio. “*Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile*”. Rev. music. chil., Santiago, v.65, n. 215, jun. 2011. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100002&lng=es&nrm=iso>. accedido en 03 nov. 2012.

²⁹ CASTILLO, Gabriel. “*América Latina como aporía: Las estéticas nocturnas*”. Rev. Aisthesis PUC, n.31, Santiago, Chile. 1998

CAPITULO II

RESCATE Y NUEVA VISIÓN DE UNA TRADICIÓN OLVIDADA

*“Yo quiero cantar y enseñar una verdad, quiero cantar por que el mundo tiene pena
y esta más confuso que yo misma...”*

*“Yo soy un pajarito que puedo subirme en el hombro de cada ser humano,
y cantarle y trinarle con las alitas abiertas, cerca muy cerca de su alma...”*

VIOLETA PARRA³⁰

Durante las décadas del 40` y 50` comienza un rescate y recopilación del folklore chileno, trabajo centrado principalmente en terreno donde académicos y folkloristas recorren ciudades y campos, compartiendo y aprendiendo de la cultura popular con los mismos cultores de esta. Este trabajo se realizó principalmente por la necesidad de preservar y valorar las expresiones propias de nuestro patrimonio cultural durante un periodo de expansión de la cultura urbana; proceso que generó un desgaste y desarticulación de la cultura folklórica. Gracias a este trabajo se logra conocer y recopilar diversos registros de músicas tradicionales de fiestas religiosas populares, músicas indígenas y tradicionales urbanas, cubriendo desde el norte hasta el archipiélago de Chiloé.

³⁰ PARRA, Isabel. *“El Libro Mayor De Violeta Parra”*. P,77. Ediciones Michay S.A. Madrid, España. 1985. Ambas citas son extractos de una carta enviada desde Argentina en el año 1961 a Gilbert Favre, Violeta había viajado a Buenos Aires a exponer sus pinturas, actuar en televisión y teatros, también graba un disco el cual no sería editado porque su canción "Porque los Pobres No Tienen", escrita justamente en Argentina, fue censurada debido a su alto contenido político. Se publicaron varias selecciones en el curso de los años, hasta que la primera edición oficial en CD se realizó en 2008, en el marco del CD/DVD Violeta Parra en sus 90 Años. En esta carta Violeta demuestra su compromiso personal con la difusión de la música latinoamericana y con las personas, en sus propias palabras ella dice *“Los argentinos necesitan de la verdad sencilla y profunda del canto americano. ¿Cómo voy a irme tranquila si aquí hay un desorden descomunal? Mis trabajos son una verdad simple y alegre dentro de la tristeza que hay en cada uno de ellos..., ...Cómo voy a irme sin haberlo intentado por lo menos”*.

2.1 SITUACIÓN CULTURAL EN CHILE A MEDIADOS DEL SIGLO XX

Recreando la evolución cultural existente durante estas décadas, podemos inferir que se encontraba bajo un concepto de folklore la cual propiciaba una identidad nacional proveniente del Estado, los cuales estaban enfocados en una concepción oligárquica-terrateniente y patriarcal, enraizados bajo el concepto del folklore huaso. Esta tradición agraria-campesina hace referencia a la zona del valle central chileno, donde ha predominado la influencia hispano-mestiza en las culturas locales y se ha caracterizado por un prototipo simbólico creado en torno a la hacienda.

Como ya hemos visto la música de esta zona posee gran influencia española representada en la cueca y la tonada, en esta música criolla se pueden apreciar ciertos estilos de arreglos vocales e instrumentales, particularidades en la puesta en escena o vestimentas de ejecución (performance) y uso de repertorio típico entre otras; estas características representaban el modelo estilístico preponderante en el entorno de la canción popular en aquella época, entendiéndose que para tocar música nacional los intérpretes debían vestirse con tenida de huaso y de china respectivamente. Esta imagen cultural favorece la inculcación de una identidad nacional hegemónica que *ponderaba valores orientados a la aceptación de un rol social ciudadano para los habitantes del país, además del reconocimiento de la autoridad estatal, cuyo carácter democrático debía fortalecerse, como culminación de un compromiso con Chile y con su proyecto desarrollista*³¹. Esta labor se llevó a cabo junto a los sectores que controlan los medios de comunicación, sustentando y manipulando la ideología de nacionalismo, fortaleciendo la idea de pertenencia a una tradición sectaria y preponderante a sus doctrinas sociales.

El concepto de folklore como forma de pertenencia e identidad, que ha fomentado la constitución del Estado, nació a mediados del siglo XIX en Occidente como parte del concepto de modernidad, reorganizando en una nueva conformación política de “Estado Nacional” la cultura popular y local del lugar. Según Villagra y Ramos en su publicación del 2011 en la Revista Musical Chilena³², *“La construcción de identidad se hace en el interior de los marcos sociales que determinan la posición de*

³¹ LEON VILLAGRA, Mariana; RAMOS RODILLO, Ignacio. *“Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile”*. Rev. music. chil., Santiago, v.65, n. 215, jun. 2011. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100002&lng=es&nrm=iso>. accedido en 03 Abril. 2012.

³² Ibíd.

determinados agentes y por lo tanto orientan sus representaciones y sus elecciones.”³³ Ellos entienden la identidad como un proceso de construcción social destacando la acción relacional y dinámica de los sujetos, creada en una especie de negociación entre la autoidentidad definida por uno mismo y la heteroidentidad definida por los otros. Dicho proceso contrapone los conceptos de identidad del Estado con los de grupos sociales y/o diversos lugares, creándose ciertas *disputas de poder, las que recrudecen en medio de conflictos sociales o bajo gobiernos autoritarios. En los últimos casos, borrar las memorias populares es benéfico para un poder impuesto*³⁴. Este poder impuesto fue contrarrestado en cierta forma durante la década del 50` por estos investigadores y folkloristas que realizaron esta labor de rescate de la identidad musical en la cultura popular. Una de los folkloristas que realizó esta labor de rescate era Violeta Parra.

³³ Cuché 1999:111. En Op. Cit.

³⁴ *Ibíd.*

2.2 VIOLETA PARRA: REFORMULACIÓN SOCIAL DE LOS PARAMETROS DEL FOLKLORE

Violeta nació un 4 de Octubre de 1917 en San Carlos, provincia de Ñuble en la Región del Bio-Bio en una gran familia campesina. Su padre era profesor primario y conocido folklorista de la región, su madre poseía gran afición a las canciones campesinas. Desde muy temprana edad su padre les enseñó a cantar a todos sus hijos en cantatas matutinas y nocturnas presididas por él. Ahí Violeta aprendería sus primeras canciones populares. Más adelante tras la muerte de su padre, los hermanos adolescentes tuvieron que salir a cantar a barrios y trenes de ciudades como Chillan, San Carlos, Arauco y sus alrededores. Luego a la edad de 15 años se trasladaría a Santiago donde viviría un tiempo con su hermano Nicanor. Posteriormente se trasladaría el resto de su familia del campo a la ciudad, durante este tiempo con sus hermanas y hermanos se dedicaran a tocar en locales nocturnos de barrios populares donde interpretarían el repertorio de moda difundido por las radios y géneros populares chilenos, latinoamericanos y españoles, después creará junto a su hermana Hilda el dúo de las Hermanas Parra donde se profesionalizaría como artista folklorista.

La experiencia migratoria que vivió a temprana edad marcará su vida y su arte, asociando a aquel lugar abandonado estará asociado a *las nociones de pérdida del origen, al desarraigo y dispersión no deseada de una comunidad con un destino común, la errancia. Asimismo, la "fría" sociedad industrial será asociada a un presente amargo, de pérdida y desamparo. Y, por oposición a "los males del mundo moderno" - según su expresión- ese mundo perdido encarnará la idea de paraíso/memoria a recuperar, modelo utópico de una sociedad futura, de unidad armónica entre lo humano y lo divino, entre la sociedad y la naturaleza*³⁵. Esta nostalgia y necesidad de recuperar aquello que, ella creía, se estaba perdiendo por el desarrollo de la cultura urbana y la asimilación de un nuevo modelo social alejado de las auténticas raíces de ella y del pueblo, hará que Violeta de un vuelco drástico y decisivo en su carrera artística.

Nicanor Parra en ese periodo se encontraba buscando resolver la disyuntiva de la existencia en la vida moderna en la cultura citadina, llegando a la conclusión de que *una de las posibilidades de recuperar el equilibrio entre esa tradición de vida arraigada al*

³⁵ TORRES ALVARADO, Rodrigo. "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena". Rev. musical chilena, Santiago, v. 58, n. 201, enero 2004. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100003&lng=es&nrm=iso>. accedido en 03 Abril. 2012.

*espacio agrario de la provincia y la sociedad moderna era rescatar las vivencias sociales y culturales del campo, no para propiciar un regreso a un pasado arcádico, mitificado, sino como una opción de rearticulación de propuestas humanas a salvo de la alienación de la modernidad urbana. Junto con ello, se da cuenta de que quien tiene la mejor opción de acometer esta empresa, por su sensibilidad casi ingenua y sobre todo por su talento natural, es su hermana Violeta, que viene del campo a la gran ciudad en busca de una profesión*³⁶. Es así como Nicanor incita a Violeta a reencontrarse con las raíces folklóricas, motivándola a que realice un trabajo de investigación en el campo para reformular su repertorio, también la alienta a leer algunos textos basados en la cultura popular. Este impulso hará que Violeta renuncie a la inerte difusión del estereotipado estilo campesino establecido en el medio urbano y comience a realizar un trabajo de recopilación de la cultura viva del campo, de prácticas que aun se realizaban y que no eran difundidas por los medios, así es como comienza a desenterrar el folklore y a aprender de las manifestaciones culturales existentes en el pueblo, la misma Violeta dice en relación a esta labor lo siguiente:

*Cuando me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53`, en la Comuna de Barrancas (en Santiago), iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando Aparecí en la Comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca, me pareció abrir este libro*³⁷.

Violeta comienza un periodo de re-inserción en la cultura campesina buscando las expresiones culturales del campo que había dejado. Así es como descubre diversas expresiones como velorios del angelito, el canto a lo poeta junto al canto a lo humano y lo divino, los cantos indígenas, los cantos tradicionales y el contorno musical latinoamericano, descifrando toda la tradición formal del folklore, aprendiendo la forma de cuarteta, las estructuras de las decimas, formas de rasguear y afinaciones de la guitarra, etc. Este trabajo lo realiza directamente con los cultores de estas expresiones. Violeta carece de metodología, pero su intuición y acercamiento con las personas, insertándose en el circuito humano y viviendo personalmente el proceso cultural, le permiten desentrañar perfectamente las raíces ancestrales de la cultura popular. Todo

³⁶ EPPLE, Juan Armando. “Violeta Parra: Una memoria poético-musical”. Obtenido el 09 de Agosto del 2012 en <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0066.pdf>

³⁷ PARRA, Isabel. “El Libro Mayor De Violeta Parra”. P,37. Ediciones Michay S.A. Madrid, España. 1985.

este mundo y formas de expresión ejercen en ella una gran influencia, formando de esta forma la base expresiva, en la parte musical como en la poética, de sus obras personales.

En esta época comienza a gestarse en ella la influencia de esta labor de investigadora e intérprete de folklore, componiendo sus primeras obras populares: “Que pena siente el alma” vals con verso por el fin del mundo, que forman parte del canto a lo divino, y “Casamiento de negro” parabién con verso por padecimiento, que forma parte del canto a lo humano. Estas composiciones las grabaría en un EP por el sello Odeón, logrando que Violeta fuera conocida ampliamente. Este disco de sencillos, ayuda a que en el año 1954 pueda acercarse y tener un programa en la radio Chilena, el cual se llamó “Así Canta Violeta Parra”, en este programa Violeta difundía su canto y recopilaciones que obtenía de sus investigaciones en terreno. En palabras de la propia Violeta podemos ver la importancia que tiene este trabajo en ella:

Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo... La tradición es casi ya un cadáver. Es triste... Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy³⁸.

El trabajo de rescate y difusión de Violeta de una cultura que no era la oficial, venía también acompañada de un nuevo sentido en el modo de hacer las cosas, el cual se vería reflejado en una estética nueva, este nuevo sentido según Torres Alvarado se puede resumir en el verso “El canto de todos es mi propio canto” de la canción de Violeta “Gracias a la vida”. *Así, el propio espacio de la performance artística se transforma en un espacio de reivindicación -incluso de modelación- de identidades y de prácticas sociales que interpelan su lugar y sentido en la trama de relaciones de poder de la sociedad moderna³⁹.* Violeta busca eliminar las barreras entre artista y público, buscando crear un espacio sin límites que suprime la distancia entre arte y realidad, generando un espacio donde exista un contacto directo con la gente y esta sea parte de una expresión viva y vigente, buscando reproducir el espectáculo artístico en las condiciones que se da cotidianamente o que al menos represente contexto cultural

³⁸ Op. Cit. P,45.

³⁹ TORRES ALVARADO, Rodrigo. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”. Rev. musical chilena, Santiago, v. 58, n. 201, enero 2004 . Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100003&lng=es&nrm=iso>. accedido en 03 Abril. 2012.

entorno a su origen social originario. *La artista elaboró un estilo de performance funcional a una comunicación directa y "espontánea" con el público, que será la base de una liturgia del evento-canción con eje en la figura del cantor (el cantautor o trovador urbano). Con un estilo austero, despojado al máximo de todo artificio, ella misma se liberó en el escenario del estereotipo de lo femenino que obligaba a la mujer a un permanente rol sensual y seductor. Violeta Parra construyó desde sí misma una nueva representación de la mujer popular*⁴⁰. Esta experiencia artística se distanciará de las antiguas expresiones tradicionales, del mero espectáculo, bailes y ambiente fiestero, generando un nuevo ambiente donde el canto será para ser escuchado atentamente por el auditorio.

Violeta romperá los paradigmas culturales, insertando un nuevo estilo lejano a lo bello y artísticamente correcto. Un ejemplo de esto es el propio canto de Violeta, el cual era considerado por muchos como incorrecto o mal entonado. En palabras de Ricardo García, quien trabajó en el programa de radio junto a Violeta, narra el episodio cuando la conoce y la recepción de la gente que ahí se encontraba:

Fuimos al estudio, ella había dejado ahí su guitarra y empezó a tocar y la gente que estaba en la sala de control se fue acercando: algunos un poco espantados, asombrados. Era un canto totalmente distinto, nadie conocía ese estilo, esa forma de cantar.

*Unos se reían, otros decían: "Como es posible que se deje cantar a una persona que todavía no sabe emitir la voz" etc. Toda clase de comentarios adversos por parte de algunos y, por parte de otros, una gran admiración e interés*⁴¹.

El canto de Violeta, junto al uso de la guitarra evidencia un énfasis en la expresión, destacando lo simple, alejado de virtuosismos y artificios, formando la esencia conceptual de una moderna autenticidad.

Así se comienza a configurar una nueva musicalidad, la cual ayudara a reformular el carácter e intención de la música popular, la cual influenciará nuevas formas de expresiones en torno a la raíz folklórica. Violeta se refiere a esta expresión de

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ PARRA, Isabel. *"El Libro Mayor De Violeta Parra"*. P,40. Ediciones Michay S.A. Madrid, España. 1985.

su voz en una entrevista en la radio de la Universidad de Concepción el año 1960, donde se refiere al ballet “El Gavilán” y como su canto debe darle mayor expresividad y realismo a la obra que es de inspiración folklórica, ocupando elementos literarios como musicales que ella recopiló del norte, centro y sur del país. Ella dice:

Y van a haber voces. Este canto tiene que ser cantado incluso por mí misma. Porque el dolor no puede estar cantado por una voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida como lo es la mía, que lleva cuarenta años sufriendo. Entonces, hay que hacerlo lo más real posible. Entonces voy a tener que cantar, esperar a que mi garganta esté en condiciones y cantar yo este ballet. Pero secundada, afirmada por coros, coros masculinos y femeninos⁴².

⁴² Entrevista a Violeta Parra realizada por Mario Céspedes en la radio de la Universidad de Concepción. Obtenido el 09 de Agosto del 2012 en <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/d/vpde0008.pdf>

2.3 ENTORNOS EXPRESIVOS DE LA OBRA DE VIOLETA

Como ya hemos visto, la música popular ejerció en Violeta una importante influencia en la formación de su canto y su obra, ella formó parte de los núcleos sociales donde se desenvolvían estas expresiones, su canto es producto de la reflexión y el sentimiento de estas vivencias, de su análisis crítico, la esperanza de rescatar y difundir en el pueblo las raíces que nos formaron y que son parte de nuestra verdadera identidad. Su proceso investigativo y compositivo era completamente autodidacta, alejado de la concepción occidental y docto en el análisis musical, compenetrándose aun más con estas expresiones sociales de la cultura popular. *Se está frente a una artista autodidacta sustentada en fuentes culturales profundamente enraizadas en el substrato folclórico popular de rasgos e inflexiones peculiares, casi irrepetibles mediante la codificación gráfica convencional*⁴³.

Violeta asume plenamente la tradición popular, tanto poética como musicalmente, y busca llevarlos más allá de lo heredado. *En su forma de la expresión y de contenido ella atiende como suyo lo de su entorno cultural, donde en el presente están presentes las huellas y las semillas de sus ancestros. Ella los pone en presente enriquecido en espesor, profundidad, multidimensión. Uno de sus grandes temas, el amor, recoge, intensifica, proyecta a nivel universal lo que hasta la fecha era patrimonio de la marginalidad en que subvive la tradición de nuestro folklor chileno*⁴⁴. En Violeta convergen toda una tradición cultural y una nueva vanguardia expresiva representativa de las características de lo Chileno y Latinoamericano, esto se puede reconocer en toda su obra, la cual, a la vez está cargada de su compromiso social, moral, político, cultural y vital. En su obra ella demanda justicia, pide bondad, exhorta por su ideal de una sociedad más igualitaria y digna, como también agradece a la vida y a su vez a la naturaleza. En sus temáticas, hasta cuando trata el tema religioso, lo aborda desde el problema social como obstáculo en el desarrollo de las clases populares en su reivindicación política de sus derechos y de su dignidad.

⁴³ ARAVENA DECARTE, Jorge. *Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra*. Rev. musical chilena, Santiago, v. 58, n. 202, Julio 2004. Disponible en <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12149/12502>>. accedido el 03 Abril. 2012.

⁴⁴ SEPÚLVEDA, Fidel. *"Nicanor, Violeta y Roberto Parra. Encuentro de tradición y vanguardia"* P,35. Rev. Aisthesis. Santiago, Chile. n 24, 1991. Disponible en <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044996.pdf>>. Accedido el 09 de Agosto. 2012.

*Es violeta parra, dentro de la música popular uno de los primeros esfuerzos multiculturales americanos, pues su obra promueve como hemos dicho el diálogo de las culturas, frente al racismo, la xenofobia, la aporofobia y la intolerancia*⁴⁵.

Una de las corrientes de esta cultura popular que influenció a Violeta es la herencia del movimiento obrero, el cual se viene gestando desde la década del 20` en busca de la organización política de un movimiento popular organizado, alrededor de esta ideología se fue construyendo una nueva forma simbólica. *Desde este ámbito los cantos comprometidos participarán eficazmente en una nueva ritualización del conflicto social, en donde el signo de la lucha será la marca distintiva, asociada a la imagen de un pueblo movilizado y organizado. Estos cantos constituirán una de las principales fuentes de un repertorio simbólico que cristalizará en un nuevo relato épico, de largo aliento, de los "sujetos populares"*⁴⁶. Violeta se adscribirá a dicho movimiento, representando su ideología en su canto, denunciando las injusticias y reclamando un cambio en el ámbito de las cosas. También se verán identificados con este fundamento un nuevo movimiento que se desarrollara bajo el legado de Violeta, el cual será identificado como la Nueva Canción Chilena.

El desarrollo de este movimiento político-cultural, tendrá su máximo apogeo en la elección presidencial de Salvador Allende entre 1970 y 1973, este gobierno *hará suyo el repertorio de imágenes y símbolos acumulados por años. Así, al desplegarse en la nueva situación su potencial afectivo, aparecerán no sólo como iconos de la historia de lucha del movimiento obrero sino además como fundamento de un constructo de identidad nacional y popular*⁴⁷. Dicha identidad se ve reflejado hasta hoy día con el retorno a la democracia luego de la dictadura militar (1973-1989) donde una gran cantidad de personas se verán identificadas con dicho movimiento, en búsqueda de lograr los cambios requeridos en pro de una sociedad más digna, igualitaria y justa.

⁴⁵ MOLINA, Hector. *"Violeta Chilensis: Una estética de la resistencia"*. P,12. Disponible en <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0063.pdf> Accedido el 09 de Agosto. 2012.

⁴⁶ TORRES ALVARADO, Rodrigo. *"Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena"*. Rev. musical chilena, Santiago, v. 58, n. 201, enero 2004 . Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100003&Ing=es&nrm=iso>. accedido en 03 Abril. 2012.

⁴⁷ *Ibíd.*

Como ya mencionamos anteriormente, otro elemento que influyó en Violeta es la religión, pero esta desde una visión cristiana del campesinado alejada de la Iglesia, también llamada como religión popular de los oprimidos, la cual proviene del canto a lo divino. *Partiendo de la experiencia poética y campesina del Canto a lo Divino, habría que apuntar que dicha espiritualidad se alimenta de una tradición juglaresca de origen medieval, que, recogiendo la cultura popular carnavalesca, y, al mismo tiempo, un cristianismo de raigambre franciscana, ha alimentado durante siglos una resistencia (y hasta una inversión simbólica) de las religiosidades del "poder" (tan importantes en la "Cristiandad" hispanoamericana)*⁴⁸. Violeta admira profundamente esta forma poético-musical de la cultura popular, destacando el carácter fino, sabio y delicado del cantor chileno. Ella desarrollará esta tradición popular y la reelaborará en su canto, destacando los valores humanistas en esta base cristiana, pero en ámbitos distintos a los desarrollados habitualmente, denunciando muchas veces a través de esta, injusticias y abusos en la sociedad.

Otra manifestación común en el canto de Violeta es la naturaleza, como sentido y energía vital, reflejando en ella su aspiración y admiración a la vida. Ella busca crear conciencia en el sentimiento que se ve reflejado en el retorno a lo básico, lo simple, a lo natural; proyectándolo a una unión con la razón. Violeta busca un equilibrio entre esta razón y el sentimiento, reflejándose también en la búsqueda de una unidad armónica entre esta nueva sociedad moderna y la naturaleza como fuente de energía y vida. En muchas de sus canciones ella busca el consuelo y la fuerza para sobrellevar el dolor en la naturaleza, dolor causado por diversas situaciones como desengaño, traición amorosa, hechos familiares, por la injusticia social, etc., pero ella lo canalizará ese dolor en creación; pudiéndose entender esto como una analogía con el poder de creación de la naturaleza.

Como hemos visto, en Violeta encontramos distintos entornos expresivos los cuales vincula a un imaginario común, formados por su necesidad de expresarse, con una actitud inescrupulosa a la mixtura de estilos e influencias. Estos entornos expresivos en los que transita el canto de Violeta, Torres los sintetiza en 3 ejes temáticos: el mundo, lo humano y lo divino.

El mundo trata sobre una representación dualista de la sociedad chilena, de pares opuestos entre patrón/trabajadores, ricos/pobres; injusticia y pobreza instaurado bajo un

⁴⁸ SALINAS, Maximiliano. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago. 1992. En Op. Cit.

dominio estructural de poder insensible y avasallador. *Desenmascara la estructura del poder y sus instituciones (las elecciones, el sistema judicial y educacional, las ceremonias cívicas y militares)*⁴⁹. Idealiza la vida campesina como utopía, revelará la importancia de la libertad y destacará las fuerzas que buscan un cambio social.

Lo humano considera los ejes fundamentales de la condición humana, destacando su *continuum vida-muerte*. *Probablemente es al interior de esa frontera donde radica el nivel más profundo y personal de su canto*⁵⁰. El amor como dolor y fuerza redentora es también parte esta condición humana, siendo una de las principales bases de su canto. A diferencia del amor como fuente de vida, también tratará la muerte emergiendo fuertemente la idea religiosa de esta, como *umbral de lo sobrehumano, a los misterios profundos de la existencia*⁵¹. Se cuestionara el sentido de la vida y del ser frente a la experiencia inevitable de la muerte, razonamiento que puede justificar su cruzada por el rescate de lo tradicional en la sociedad moderna.

Lo divino aborda una temática separadora entre lo celestial y la iglesia, entendiendo a esta última como representantes y administradores de la religión oficial, distanciándola de lo divino como aspecto trascendental, alusivo a la pureza y bondad abordada en la religión de los oprimidos. Bajo una visión crítica tratará las injusticias de la religión bajo el dominio de esta iglesia, y el pacto entre esta y las estructuras de poder.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ *Ibíd.*

2.4 INFLUENCIA CULTURAL DE LA OBRA DE VIOLETA

En nuestro país y en el resto de Latinoamérica a mediados del siglo XX, venía gestándose un movimiento artístico latinoamericanista impulsado principalmente por la literatura de Pablo Neruda en referencia al canto general, como también de algunas novelas de Alejo Carpentier, Vargas Llosa y Julio Cortázar.

A mediados de 1940, la literatura en Latinoamérica se ve influenciada inicialmente por la literatura Europea marcada por la guerra civil española y la ola migratoria que trajo esta literatura a nuestro continente. El contexto de esta literatura era bajo la disputa del imperio Estadounidense y la Unión Soviética por una hegemonía ideológica (fines de la II guerra mundial e inicios de la guerra fría), produciendo que esta fuera una literatura comprometida y militante. Este compromiso y militancia se vio reflejado en los artistas en Latinoamérica, produciendo en 1960 un “*boom latinoamericano*”, movimiento literario que coincidió con el triunfo de la revolución cubana. Este movimiento provocó que los artistas e intelectuales cuestionaran sus realidades y fueran más críticos, pensando Latinoamérica de otra forma. Ejemplo de esto es *Cien años de soledad* de Gabriel Garcia Márquez, donde presenta a América Latina unificada en Macondo⁵².

El movimiento literario latinoamericanista influyó al resto de las artes, provocando una rearticulación en los parámetros de la expresividad artística desde esta nueva perspectiva latinoamericanista. En el ámbito musical, se comienza a gestar *La nueva canción latinoamericana*, movimiento musical que hacía eco a este cuestionamiento y crítica de las realidades en nuestro continente, teniendo fuerte compromiso social y gran respeto por las tradiciones locales.

En Chile, el trabajo de recopilación y difusión de la música popular desarrollado por Violeta, como también sus obras y su estética musical desarrollada en concordancia con este trabajo de rescate, forman parte de la base de un movimiento musical que se gesta desde la década del 60` y que adquirirá renombre después de su muerte en 1967, este movimiento será conocido como la nueva canción chilena.

⁵² SANHUEZA OYANEDEL, América. *Sujeto e Identidad Latinoamericana en su Literatura durante el Siglo XX: Memoria de un Continente*. Dirigida por Francisco Sazo Barison. Tesis de Licenciatura: Universidad de Valparaíso, Facultad de Humanidades. Chile, 2012.

La nueva canción Chilena se presenta en la sociedad nacional de la época como un nuevo movimiento contrario al tradicional de música folklórica popular o típica, con un fuertemente sentido social y político, representado en los gobiernos de Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende. Durante el gobierno de este último, este movimiento musical se adscribirá al movimiento político-cultural del actual mandato presidencial, siendo fuertemente coartado por la dictadura militar de 1973, teniendo que vivir bajo el exilio muchos de sus exponentes y fragmentando el desarrollo cultural que había adquirido hasta la época.

En el periodo que se gesta este movimiento, las características de las músicas populares o típicas estaban bajo el esquema del sistema armónico tonal. Al realizar un análisis musical, podemos identificar que algunas características son:

- Empleo del centro tonal como eje exclusivo de tensión armónica, utilizado en diversas cadencias relacionadas a la resolución tradicional del V grado.
- Utilización de acordes dominantes séptimas de diversos grados (V7/IV – V7/V – V7/VI – V7/II) como función transitorias o como acordes de paso.
- Cambio de modo mayor y menor (o inversamente) al comenzar una nueva sección.
- Uso de armonías provenientes de la escala menor melódica, utilizada principalmente en las bajadas y subidas en el característico cambio métrico de 6/8 a 3/4 en tonadas y cuecas.

Estas características, junto a otras, formaban parte del acervo musical folklórico de la época, elementos que fueron depurados en el neofolklore, corriente musical tradicionalista que se caracterizaba por refinados arreglos vocales y una gran pulcritud sonora. Así nace paralelamente la nueva canción chilena como *una aproximación alternativa al acervo folclórico, concebida como mucho más "auténtica"*⁵³.

Entre las composiciones de Violeta, aproximadamente la mitad de estas poseen orientaciones musicales propias de la música popular o típica, utilizando solamente el

⁵³ ARAVENA DECART, Jorge. *Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra*. Rev. musical chilena, Santiago, v. 58, n. 202, Julio 2004. Disponible en <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12149/12502>>. accedido el 03 Abril. 2012.

empleo del centro tonal como eje exclusivo de tensión armónica y la utilización de acordes dominantes séptimas de diversos grados, caracterizando la sencillez de recursos, lográndose de esta forma ya identificar una estética propia de Violeta, diferenciándose de los artistas de música típica.

Los elementos que aporta Violeta a la nueva canción chilena se basan en su trabajo de rescate de la identidad Chilena. Uno de los principales aporte fue el uso de elementos armónicos modales, entre estas podemos identificar:

- Uso del modo Mixolidio de forma parcial o total, recurso utilizado principalmente al añadir a la triada de tónica la séptima menor. Elemento que se puede observar en temas como *Arriba quemando el sol*, *Arauco tiene una pena y la carta*.
- Empleo del modo Lidio en forma parcial, alternando con diversos elementos tradicionales. Esto se puede observar en temas como *Yo canto a la diferencia*, *Arranca arranca* y *Porque los pobres no tienen*.
- Utilización del modo Dorio, su empleo completo se puede observar en la canción *La pericon se ha muerto* donde utiliza el IV grado y VIIb mayor. También lo utiliza combinando otros elementos como en la canción *Que dirá el santo padre* donde también emplea el V grado mayor de la escala menor armónica.

Otro elemento que aporta se encuentra distanciado de la armonía modal y tradicional es el cambio en modo mayor a su tercer grado bemol mayor (ej. En DoM pasar a MibM) este recurso se puede observar en canciones como *Según el favor del viento*, *el día de tu cumpleaños*, *Arauco tiene una pena* y *Mañana me voy pa'l norte*.

También se puede observar la utilización en diversos temas de el II grado mayor, el cual puede justificar como un acorde Dominante del V grado como nota de paso, pero muchas veces no resuelve a dicho acorde, por lo que también puede explicar como un pequeño intercambio modal con el modo Frigio. Dicho elemento está presente en diversas recopilaciones de Violeta como en el canto a lo poeta, así también en sus composiciones.

En su trabajo de rescate, fusionará y ocupará elementos, ritmos e instrumentos de diversos lugares del país y Latinoamérica, desarrollando nuevas formas expresivas y empastes instrumentales, utilizando por ejemplo *va a tocar huaynos (ritmos de Norte) con cultrunes (tambores mapuches), ella es la que va a tocar canciones de Chiloé (sur de Chile) con un cuatro (instrumento de cuerdas venezolano)*⁵⁴. Esta característica también será aplicada en la nueva canción chilena, desarrollando aun más este trabajo de integración cultural y difusión folklórica.

Como ya vimos anteriormente, un elemento característico en Violeta es su interpretación, su rústica forma de cantar y tocar la guitarra, despojada de elementos embellecedores, presentando su arte simple y sincero de la mano de su cultora. También es importante el trabajo lírico que realiza, desarrollando nuevas temáticas que no eran abordadas por la música típica y un depurado trabajo en las letras, elementos que formaran parte de esta nueva autenticidad y que ayudaran a consolidar su estética propia.

Es evidente el aporte cultural realizado por Violeta al acervo social de nuestro país, destacando su trabajo en búsqueda de lo auténtico en el imaginario musical y popular de Chile, siendo este un gran legado para las nuevas generaciones que nos enfrentamos a desarrollar y contrarrestar las fuerzas enajenantes de una sociedad globalizada que no raciocina sobre su identidad y pertenencia, perdiendo cada vez más su cultura. Es Violeta un ejemplo de resistencia y consecuencia a sus principios e ideales que inspiraron su vida y obra, ejemplificando el trabajo que nos queda por desarrollar para recuperar la cultura y concientizar a la ciudadanía de los valores y espíritu crítico que nos ayudaran a crear una sociedad más justa y digna.

⁵⁴ ⁵⁴ MOLINA, Hector. *"Violeta Chilensis: Una estética de la resistencia"*. P,11. Disponible en <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0063.pdf> Accedido el 09 de Agosto. 2012.

CAPITULO III

ANÁLISIS MUSICAL LATINOAMERICANO

*“Yo quiero que mi nombre crezca, para ser más fuerte
y más importante, para defender mejor mi pueblo.
Para batallar contra la burguesía hay que ser fuerte
Y yo quiero volver a Chile con un nuevo motor”.*

VIOLETA PARRA⁵⁵

Hemos revisado los elementos que han forjado nuestra cultura, el desarrollo que ha tenido y como estos elementos han definidos nuestras sociedades y culturas. También analizamos la vida y obra de una gran exponente musical y cultural como lo es Violeta, y como esta influencia continua vigente tanto en el ámbito musical como en el social.

Todo este trabajo se basa en la cita ocupada al inicio del capítulo I de Aharonian: *La música es la estructuración expresiva de sonidos y silencios. Pero yo sólo puedo estructurar aquello que conozco, aquello que he conocido y reconocido*⁵⁶. Al igual que la cita de Violeta al inicio de este capítulo, también es necesario conocernos para defendernos de aquello que nos imponen y someten, desarrollando a partir de esto la estrategia a seguir. Ya hemos tratado algunos de los temas generales en el camino de conocer aquello que nos rodea, principalmente en el ámbito musical, pero ahora vamos a realizar el trabajo de analizar la mínima expresión musical, concentrándonos en 2

⁵⁵ PARRA, Isabel. *“El Libro Mayor De Violeta Parra”*. P,112. Ediciones Michay S.A. Madrid, España. 1985. Extracto de una carta de Violeta a Gilbert Favre donde detalla los problemas que ha tenido para poder quedar seleccionada y realizar su exposición en el museo Louvre. En esta carta invita a Favre a tener conciencia y trabajar por el país que tanto quiere, por la vida de los campesinos y obreros chilenos. Esta exposición se llevaría finalmente a cabo entre el 8 de Abril y el 11 de Mayo de 1964 siendo la primera Chilena en exponer en el museo Louvre de París. Este gran logro lo realizó gracias a su entereza y fuerza, gestionando ella misma el espacio para la exposición.

⁵⁶ AHARONIAN, Coriún. El compositor y su entorno en Latinoamérica. Rev. music. chil. [online]. 2001, vol.55, n.196, pp. 77-82.

obras fundamentales de Violeta Parra, y que marcan 2 estilos y desarrollos musicales distintos en sus creaciones, estas son la canción *Volver a los 17* y la obra concebida por Violeta para ballet *El Gavilán*.

Para realizar este trabajo, es importante desarrollar un tipo de análisis cercano a nuestras vivencias e identidades, que justifique de mejor manera la realidad en nuestro continente contrastada a la realidad europeísta, sin dejar de lado la influencia que hemos adquirido de esta, pero si homologando una nueva propiedad cualitativa desarrollada y formada en Latinoamérica en relación a la forma y tipo de arte que se desarrolla en esta. Para esto se ocuparan algunos temas desarrollados para el análisis de músicas populares de otra índole, en el caso de Philip Tagg en relación principal con el cine y la música de masas, para el análisis profundo de los materiales sonoros principales a trabajar; y para el análisis general se tomaran nociones desarrolladas por Juan Pablo González Rodríguez, los cuales están enfocados en la música popular en los medios de comunicación masivos. Tomando como referencia esta base, se trabajarán nuevas denominaciones en búsqueda de aportar a la identidad y desarrollo de una musicología desarrollada desde Latinoamérica.

3.1 ANÁLISIS DE LA MÚSICA POPULAR PLANTEADA POR PHILIP TAGG

En este capítulo se realizará un trabajo de análisis el cual será desarrollado considerando la perspectiva propuesta por Philip Tagg de la mínima expresión denominada “Musema”. Para abordar esta forma de estudio, se describirá la propuesta metodológica para el análisis de la música popular que realizó Tagg y que fue publicado en 1982 bajo el título de “*Analysing popular music: theory, method and practice*”.

Desde la perspectiva musicológica de Philip Tagg, para un análisis de un discurso musical debe tomar en cuenta lo social, psicológico, visual, gestual, ritual, técnico, histórico, económico, los aspectos lingüísticos relevantes del género, su función, estilo, situación de la performer y audición de lo sonoro en vinculo con las actitudes del receptor del suceso estudiado. Dicho trabajo requiere un estudio multidisciplinario, dada la complejidad que se presenta al tener que resolver tantas cosas para dilucidar un poco de música.

Con esta delimitación de los aspectos a considerar, Tagg desarrolla su propuesta metodológica para el análisis de la música popular tomando en cuenta como eje principal el significado y sentido de la música. Esta comprensión de los códigos existentes en la música se basa desde la perspectiva semiótica que considera que la “musicalidad” que posee cierta obra musical es resultado de 1a relación cognitiva que realiza el receptor, siendo este quien le otorgará el sentido a dicha música.

Esta operación interpretativa del oyente se da a través de múltiples operaciones de relaciones, de diversas reminiscencias y deducciones desarrolladas frente a otros signos que se encuentran según el contexto histórico, social y cultural donde ocurre la acción musical; pensando la música como un grupo de discursos que se entrelazan mezclando sonidos, imágenes, recuerdos, sensaciones y deseos que percibe el receptor según su imaginario histórico-socio-cultural.

Sin tomar en cuenta dicha relación desarrollada por el oyente, es difícil entender la estructura metodológica para el análisis de la música popular establecida por Tagg y menos entender la música como él la concibe, planteando como idea principal que cuando alguien escucha una obra musical, tiende a buscar referencias en otras ideas musicales similares que haya escuchado antes, desarrollando múltiples asociaciones al mismo tiempo. El oyente relaciona a partir del género, solista, grupo, época, movimiento, compositor, etc. mientras paralelamente se realizan vínculos con

recuerdos, experiencias, deseos, que en definitiva son relaciones con el imaginario afectivo propio de cada ser.

La propuesta analítica de Tagg esta cimentada en el planteamiento que determinados materiales musicales, tales como relaciones rítmicas, progresiones armónicas, figuraciones rítmico-melódicas, texturas, sonidos y tipos de voz entre otros; se transforman en formulas que advierten ciertos ambientes en particular o estados de ánimo que se encuentran culturalmente homogenizados. De esta forma, fuertemente codificados, estos materiales sonoros condicionan respuestas afectivas asimiladas culturalmente.

Tagg propone analizar ciertas segmentaciones de la obra, música o de lo que él llama *canal* musical; estos los materiales significativos los denomina como “Musemas”. Tagg define los musemas como *minimal units of expression in any given musical style*⁵⁷. Estas mínimas células motívicas con un fuerte contenido asociativo codificado, Tagg las analiza principalmente en música de series televisivas, películas y grupos de gran convocatoria, observando las relaciones y significaciones entre sí, estableciendo conclusiones entre las redes de asociación que producen en los oyentes.

Para analizar los musemas y lograr una descripción de estos, Tagg nos plantea utilizar una lista de verificación de los parámetros de expresión musical, esta lista incluye:

- 1- Aspectos de tiempo: duración de objeto de análisis (OA) y relación de esto con cualquier otra forma simultánea de comunicación; duración de las secciones dentro del OA; pulso, tiempo, metro, periodicidad; textura rítmica y motívica.
- 2- Aspectos melódicos: registro; rango de afinación, rítmica motívica; vocabulario tonal; contorno; timbre.
- 3- Aspectos de orquestación: tipo y número de voces, instrumentos, partes; aspectos técnicos de la performer; timbre; fraseo; acentuación.

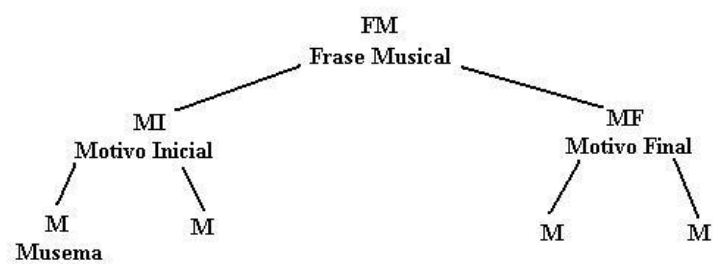
⁵⁷ TAGG, Philip. *Analising popular music: theory, method and practice*. P,37-65. en Popular Music Nº2. 1882

- *Mínima unidad expresiva en cualquier estilo musical* -

- 4- Aspectos de tonalidad y textura: centro tonal y tipo de tonalidad (modulaciones si hubiere); lenguaje armónico; rítmica armónica; tipos de cambio armónico; alteración de acordes; relaciones entre las voces, partes, instrumentos; textura y método de composición.
- 5- Aspectos de dinámica: niveles de potencia sonora; acentuación; nivel de audibilidad de las partes.
- 6- Aspectos acústicos: características de representación de la performer; lugar; grado de reverberación; distancia entre la fuente sonora y el auditorio; simultaneidad de sonidos “extraños”.
- 7- Aspectos mecánicos, electrónico-musicales: tipo de paneo (monofónico, estereofónico, cuadrafónico, etc.); filtros, compresores, procesadores de efectos: distorsionadores, delays, tipos de mezcla y ecualización, etc. apagados, pizzicatos, embocaduras, etc.

Esta lista es solamente como referencia, ayudándonos a considerar todos los parámetros importantes de expresión musical y que estos no sean pasados por alto. En muchos casos algunos no se encontraran presentes, pero esta lista nos ayudará a desarrollar en análisis en las partes importante de los temas de Violeta que desarrollaremos.

También veremos los musemas en relación a la frase y motivos incluidos en esta:



En el sistema de análisis de Tagg, desarrolla otros pasos, los cuales no serán abordados en la temática de esta tesis, ya que solo buscamos definir el valor musemático en las obras abordadas, y trabajar en una nueva forma de análisis a partir de este.

3.2 CONSIDERACIONES HACIA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA POR JUAN PABLO GONZALEZ

En una publicación realizada en la Revista Musical Chilena en el año 1986 por Juan Pablo González, él aborda la problemática hacia el estudio musicológico de la música popular de masas en Latinoamérica, situando la música popular en un sector intermedio entre el folklore y “música de arte” como denomina a la música docta legitimada por la academia, provocando que esta no sea considerada para los estudios etnomusicológicos que se preocupan del folklore y los estudios musicológicos que analizan la música docta.

González en esta publicación busca ilustrar la presencia de la música popular en los medios de comunicación masivos de la época, desarrollando un detallado análisis de los géneros existentes en Latinoamérica, sus relaciones, desarrollos, procesos socio-culturales, problemática de métodos de estudio, etc., y propone un procedimiento para el análisis de la música popular latinoamericana, el cual será la parte que desarrollaremos para nuestro análisis general.

Al igual que Tagg, González plantea un estudio multidisciplinario apoyado en otras ciencias, como la Etnomusicología, la Antropología y la Sociología. Para esto nos plantea desglosar el estudio de la música popular en tres aspectos: La música, el músico y la difusión. Esto en búsqueda de abarcar el fenómeno de la música popular globalmente, estableciendo sus relaciones mutuas y de tal forma comprender mejor sus particularidades.

En este estudio solo desarrollaremos las dos primeras, ya que nuestro objetivo no es justificar la masividad o no de dicha música, sino que realizar un análisis cercano y relacionado a nuestra realidad, sin buscar cuan difundido es esta en los medios.

La Música

En este punto se aborda algunas materias ya propuesta en el análisis musemático de Tagg, por lo que nos ayudará a definir globalmente el análisis desarrollado en los temas de Violeta. González enfoca este punto al análisis de un estilo determinado pero acá será desarrollado solo en las obras seleccionadas.

Los criterios propuestos para el análisis son:

- Metro y tiempo
- Instrumentación
- Melodía y armonía
Sistema (modal, tonal...)
- Texto (forma y contenido)
- Coreografía
- Forma

El Músico

Para calificar al músico popular, González propone analizarlo desde 2 aspectos: su rol artístico y su formación musical. De esta forma se busca considerar los elementos relevantes e influyentes desarrollados en la obra analizada.

a) Rol artístico:

En la música popular se produce comúnmente una integración entre compositor-interprete como en el caso de los trovadores o cantautores, lográndose determinar un énfasis o mayor relevancia en el rol interpretativo o creativo. Las variables a considerar según los roles son:

1. Compositor

1.1 Composición

1.1.1 Total (arreglo, instrumentación)

1.1.2. Parcial (no armoniza, no arregla)

1.2. Interpretación

1.2.1. Interpreta sus obras (u otras)

1.2.2. No interpreta

2. Intérprete

2.1. Composición

- 2.1.1. Compone

- 2.1.2. No compone

- 2.2 Interpretación

- 2.2.1. Vocal

- 2.2.2. Instrumental

- 2.2.3. Ambas

- b) Formación musical:

Los músicos populares latinoamericanos poseen variadas influencias socio-culturales, existiendo diversos caminos para la formación musical de este. Se puede calificar la formación del músico popular de la siguiente manera:

- 1. Académica

- 1.1. Completa

- 1.2. Incompleta

- 1.2.1. Estudios formales

- 1.2.2. Estudios informales (autodidacta)

- 2. Empírica

- 2.1. Urbana

- 2.1.1. Original

- 2.1.2. Imitativa

- 2.2. Rural

- 2.2.1. Original (cultor)

- 2.2.2. Imitativa (recolector)

Con estos criterios de análisis se desarrollara el estudio musical de las obras seleccionadas, abarcando un ámbito más global y detallado, ayudándonos a una mejor comprensión del fenómeno musical en las obras de Violeta.

3.3 GENERALIDADES DE EL GAVILÁN, VOLVER A LOS 17 Y VIOLETA PARRA

Las obras

La selección de estas creaciones de Violeta, se basa en la diferencia e importancia de ambas, marcando dos formas expresivas distintas de la obra musical de la artista, sin negar que puedan existir otras formas, pero si considerando estas como las más representativas al momento de dividir en forma general la obra de Violeta.

El Gavilán representa su faceta experimental proyectada desde el folklore chileno, siendo esta como la obra cumbre de un trabajo que viene realizando desde poco antes de 1957 con obras como "El Joven Sergio", "Aires del Canto a lo Divino", "Anticueca #1", "Anticueca #2" y "Travesuras", obras que aparecen en un disco EP publicado por EMI Odeón el 57` bajo el nombre de "*Composiciones para guitarra*". El mismo título se utilizaría para publicar un disco póstumo de larga duración en 1999 el cual incluirá las obras del EP anterior más otras obras que permanecen ocultas y que son recopiladas con posterioridad a su muerte tales como "El Gavilán", "Anticueca #3", "Anticueca #4", "Anticueca #5", "Tema Libre #1", "Tema Libre #2", "El Pingüino", "La Víspera de San Juan", "Cueca Larga", "El Gavilán, (Versión París)" y "Qué Dirá el Santo Padre (Instrumental)". Estas obras son compuestas para guitarra sola o voz y guitarra, alejándose del formato convencional desarrollado por Violeta.

Se tiene data que Violeta grabó la primera versión de El Gavilán aproximadamente entre 1959 y 1960, grabación realizada por Miguel Letelier, de esta obra él declara:

*El Gavilán es un poema dramático, que constituye la
sublimación del folclor chileno. Incluso más que las Anticuecas,
pues en aquél se involucra un texto. El relato va presentando el
drama pasional de quien se siente destruido por un amor
mentiroso⁵⁸.*

⁵⁸ MENA, Rosario. "*Violeta y los Letelier*". Disponible en http://patrimonioculturaldechile.cl/nuestro/notas/rescate/familia_letelier4.htm>. Accedido el 04 de Octubre del 2012.

Letelier también compara la técnica composicional ocupada por Violeta en el Gavilán a la de Stravinski en “La consagración de la primavera”, destacando el desarrollo realizado en esta obra de la cueca y la tonada *a un nivel de estilización y desarrollo desconocido y no sobrepasado hasta hoy*⁵⁹.

Existe una segunda versión de El Gavilán registrada en París el año 1964 por el músico Argentino Héctor Miranda del grupo Calchakis. Esta versión tiene una duración de 9:36 a diferencia de la versión registrada por Letelier, la cual dura 12:18. Ambas versiones poseen una estructura semejante, siendo en la versión París sacadas algunas repeticiones en ciertas partes de la obra, acción que puede ser interpretada como una madurez de la pieza, otorgándole a esta el valor de ser la versión más acabada.

Volver a los 17 pertenece a la última etapa de Violeta, plasmada en su último disco editado en vida llamado “*Las últimas composiciones*” el cual fue lanzado en el año 1966. En este álbum se pueden algunas de sus obras más existencialistas y universales con temas como “Gracias a la vida” y “Volver a los 17”; también podemos apreciar su compromiso social en “Cantores que reflexionan”, “Mazúrquica Moderna” y “El Guilatún”; el dolor es una constante en esta última etapa reflejado en temas como “Pupila de Águila”, “Run Run Se Fue Pa'l Norte”, “Maldigo del Alto Cielo”, “Rin del Angelito” y “Una Copla Me Ha Cantado”.

En palabras de Fidel Sepúlveda *Volver a los 17 es la concreción depurada de esta poética tradicional armada de violentas, desproporcionadas tensiones que sistemáticamente encuentran su cauce en una apuesta por la vida, por la esperanza*⁶⁰. Con un sencillo acompañamiento de tonada Violeta elabora magnánimamente una poética fina y pura expresando todos sus sentimientos, centrados en el amor, en aquella apuesta a lo grandioso que es la vida, con todos los problema, violencia y desproporciones que aquejan constantemente, pero que aun así nos cobija y nos entrega el sentido para seguir adelante. Eje central en la obra de Violeta la cual proyectaba a la colectividad, siguiendo siempre sus principios, con la esperanza de dejar en todos un poquito de este mensaje de amor. Esta composición refleja el general de su obra tanto musical como temáticamente.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ SEPÚLVEDA, Fidel. “Nicanor, Violeta y Roberto Parra. Encuentro de tradición y vanguardia” P,37. Rev. Aisthesis. Santiago, Chile. n 24, 1991. Disponible en <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044996.pdf>>. Accedido el 09 de Agosto. 2012.

Violeta Músico

Siguiendo los criterios propuestos por González, se describirá el rol artístico y formación musical de Violeta, contextualizándonos de mejor manera en los elementos relevantes e influyentes desarrollados en su obra.

a) Rol Artístico

Violeta Parra desarrolla un trabajo de compositora e intérprete de sus obras.

Sus composiciones expresan una estética simple y directa alejada de rebuscados arreglos y acompañamientos, utilizando una instrumentación sencilla, generalmente con algún instrumento de cuerda como guitarra, guitarrón, charango o cuatro venezolano; también algunas veces este instrumento armónico era acompañado por algún instrumento de percusión y de viento latinoamericano tales como bombo, kultrún, trutruca y quena entre otros; aunque algunas veces prescindió de instrumentos armónicos, acompañándose simplemente de percusión, destacando más esta estética desarrollada.

También es importante destacar en Violeta el desarrollo de un procedimiento compositivo apoyado en la expresividad de la guitarra, resultante de un planteamiento digitativo basado en el traslado de diversas posiciones de la mano izquierda en todo el mástil, procedimiento evidenciado en sus composiciones para guitarra, principalmente en las *Anticuecas* y *el gavlán*.

Su interpretación es tanto vocal como instrumental destacándose, tal como hemos mencionado anteriormente, su ejecución simple, otorgando mayor importancia a la expresión, elementos característicos de su estética musical. En su interpretación, Violeta también desarrolla su propia forma de ejecución de la guitarra, el cual se evidencia en el uso de la mano derecha, alejada de la ejecución tradicional de la guitarra española estudiada en las academias de música, utilizando solamente los dedos pulgar, índice y medio para arpeggiar y pulsar las cuerdas de la guitarra. Esto es corroborado por algunos textos donde su hijo Ángel Parra menciona una lesión en el dedo meñique de la mano derecha de su madre, como también por el desarrollo de una técnica de ejecución

de la mano derecha en el bajo eléctrico desarrollada por Ernesto Holman⁶¹ basada en la ejecución de Violeta de la guitarra.

b) Formación musical

Las influencias socioculturales en la formación musical de Violeta ya las hemos mencionado en capítulos anteriores, por lo que solo se indicaran a grandes rasgos para completar el análisis de su formación.

Violeta posee estudios informales, siendo autodidacta, aprendiendo empíricamente de la cultura rural de forma imitativa en su trabajo de recolectora, como también en sus primeros años cuando su padre le enseñó a cantar y ella fue aprendiendo a tocar la guitarra repitiendo las posturas y rasgueos que ella observaba; también posee características de cultura, cuando desarrolla sus composiciones basadas en la cultura rural en la urbanidad de la ciudad.

Es muy importante esta formación rural, ligada a lo popular, ya que esta influencia y concepción estará profundamente enraizada en su inconsciente creativo, manifestado tanto en sus obras plásticas y poéticas, como en sus composiciones musicales.

⁶¹ Ernesto Holman Grossi es un destacado bajista eléctrico chileno que ha desarrollado un importante trabajo compositivo, también ha desarrollado un significativo trabajo expresivo del bajo eléctrico, utilizando este instrumento de forma rítmico y melódico. Holman ha desarrollado un interesante trabajo solista enfocado en el rescate de la música latinoamericana y mapuche.

3.4 EL GAVILÁN

Análisis General

Esta obra posee un proceso composicional alejado de la formación docta-occidental, desarrollándose desde una concepción autodidacta y fuertemente arraigado con la cultura popular chilena. Es por esto que al momento de transcribir esta obra a partitura como codificación gráfica convencional, surgen algunos problemas, teniendo que desarrollarse una mezcla de cosas, ejemplo de esto es que para transcribir la primera frase completa con la que se inicia El Gavilán, comience en un metro de 6/8 para pasar luego a 5/8, 3/4 y 4/8; el metro varía constantemente durante el desarrollo de la pieza, sin tener algún metro base. Según la transcripción de Valdebenito, posee un tempo Moderato, siendo este el que se mantiene en general en la obra.

Su instrumentación es simplemente de voz acompañada por guitarra, pero Violeta la concibe con más instrumentos para ser presentada en su formato mayor como obra de ballet. En una entrevista radial ella menciona que en el gavilán intervendrán guitarras, arpas, tambores y trutucas como una mezcla, además esto será secundado por una orquesta sinfónica como también voces masculinas y femeninas, seguramente refiriéndose a un reducido grupo coral.

La melodía principal interpretada por la voz, se desarrolla repitiendo la rítmica, la melodía en la armonía y ambos en algunas partes que se va produciendo en el acompañamiento de la guitarra, presentando generalmente el motivo de forma instrumental en una primera instancia, para luego añadir la melodía relacionada a este acompañamiento. Presenta gran importancia en la interpretación, otorgando mayor realce a la letra que posee, expresando de mejor manera los sentimientos y sensaciones que Violeta quiere expresar en este ballet.

La armonía, entendiéndola desde la concepción popular y autodidáctica, además de comprender que esta obra se encuentra estrechamente ligada a la expresividad de la guitarra y basada principalmente en posturas de la mano izquierda que se repiten en el mástil; no puede ser denominado bajo terminología de un análisis tradicional, podemos encontrar secciones tonales, atonales, dodecafónicas, etc., provocando que esta obra no pueda encasillarse en un tipo de sistema modal, tonal, etc. Es más adecuado comprender la armonía de el gavilán como una textura musical basada en elementos tradicionales chilenos que se desarrolla en la obra de inicio a fin como un equilibrio que poco a poco

va destruyéndose, que va desde una luminosidad hacia una oscuridad reflejando el recorrido vivido por un ser enamorado hasta ser aniquilado por el mismo ser amado.

El texto refleja este periplo del personaje principal que es una gallina que representa una mujer que se enamora de un gavián malvado que encarna a un hombre, haciendo sufrir a la gallina, hasta el punto de quitarle la vida. El tema de fondo es el amor y también representa la disputa contra el capitalismo y lo poderoso. En palabras de la propia Violeta ella dice de esta obra:

Este ballet tiene tres partes, primero, la mujer se enamora del gavián creyendo que era una flor que ella veía en un jardín. El gavián está puesto en este jardín de espinas como para engañar, con sus manos y su cuerpo y su ropa, finge ser un clavel. Entonces la mujer, la gallina, ve este clavel y se enamora de él, y atraviesa los espinales y sufre las consecuencias de estas espinas.

La segunda parte, aparece un tercer personaje, que es una gallina vieja, y que la reconviene a la gallina joven diciéndole “ese no es un clavel, ni es un buen gavián, sino que es el mal y ten cuidado con él”. Pero la gallina, como toda mujer enamorada, no entiende nunca. ¿Quién entiende consejos en el amor? Nadie.

Entonces, después ella llora su pena y su porfía dentro de un gallinero y aparecen los otros personajes que son patos, pavos, gallinetas y todos estos personajes se interesan por la pena de la gallina. Y en la tercera parte, tenemos una montaña, y aquí intervienen los elementos junto con los personajes principales que son el gavián y la gallina. Los elementos serían la lluvia, el viento, el trueno y la centella, el relámpago. Entonces la gallina, cuesta arriba, a la siga de la conquista del gavián que está en lo alto de la montaña y los elementos que obstaculizan la subida de esta gallina y que la hacen sufrir, la lluvia la moja, el viento que la dispara y el gavián espera arriba, malévolos.

Ella consigue subir y el gavián como que la va a amar, pero la destroza totalmente. Y los elementos se encargan de darle punto final a este ballet y envuelven y enrollan al gavián que siempre vive, porque la maldad siempre perdura⁶².

⁶² Entrevista a Violeta Parra realizada por Mario Céspedes en la radio de la Universidad de Concepción. Obtenido el 09 de Agosto del 2012 en http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/d/vpde0008.pdf

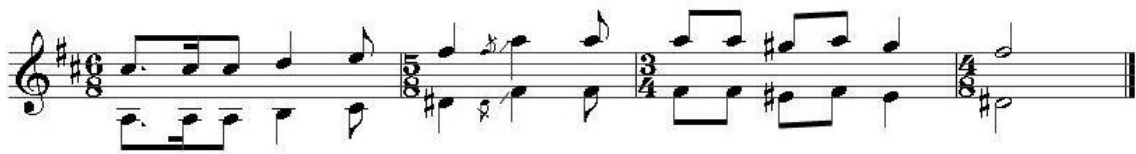
Esta obra como la había concebido Violeta no ha sido montada, pero como ya mencionamos, ella quería que fuera un ballet que incluyera bailes auténticos que conocía de todo el país, incluso menciona en esta entrevista que ya tenía un pequeño ballet que estaba comenzando a montar esta obra y que estaban muy interesados y entusiasmados en trabajar en ella.

Para concluir este análisis general, podemos mencionar que la forma general de esta obra se divide en 2 partes, cada una concluye con una pequeña coda resumiendo los materiales expuestos: la primera parte tiene 2 secciones y en su coda muestra materiales de ambas; la segunda parte también contiene 2 secciones, pero en su coda se encuentran elementos de las segundas secciones de la primera y segunda parte, concluyendo con esta última⁶³.

⁶³ Para profundizar en esta parte se recomienda recurrir al libro *“El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra”* de LUCY OPORTO, en donde realiza un excelente trabajo de análisis de las partes y del texto, planteando esta obra como texto de persecución, justificándolo con un profundo estudio de la obra.

Análisis Musemático

Ahora se realizará un análisis de algunos musemas importantes en El gavilán, el primero en abordar será la primera frase con que se inicia la obra.



Esta frase posee diversos musemas, las primeras 3 notas ya nos evocan cierta intencionalidad peculiar, la rítmica marca una huella fundante con aires de cueca, de música popular, gesto rítmico que alude al golpe en el pandero o en el tormento al comenzar un ritmo cuequero, me remite una introducción de tonada o cueca que ya condiciona una sensación de campo, viento, extensas planicies, viñedos, etc; esto se ve reforzado con el metro de 6/8 con que parte, propio de los ritmos de la zona central del



país. Podemos observar que se repiten 3 veces las mismas notas en intervalo de décimas (octava + tercera) destacando el intervalo mayor como si destacara la idea estar en una base firme y segura desde donde comenzará toda la obra, el mismo intervalo compuesto produce un sonido más oscuro que un intervalo de tercera, sugiriendo ya una idea del desarrollo que tendrá la obra. El pulso moderato entrega un carácter solemne, de seguridad, junto con el rango expresivo en que parte esta melodía, que es un sector medio, potencia la firmeza y seguridad mencionada anteriormente.

Continúa con un ascenso de la secuencia de acordes de décima desde el segundo tiempo del 1er compas hasta un pequeño reposo en el primer tiempo del 2do compas, produciendo una pequeña ruptura de la armonía en este acorde de reposo, sensación que me evoca una desestabilización, un tropiezo de la marcha iniciada, desequilibrio que comenzará a complicar al andante; esta sensación de caminar puede ser por el movimiento en intervalos de segunda, junto con la rítmica simple y el pulso moderato. Las primeras notas continúan la sensación de seguridad y firmeza del primer musema, finalizando en la suspensión que se produce como un desequilibrio que deberá buscar como normalizarse en el segundo motivo con cual finaliza la frase.



El tercer musema comienza con un glissando ascendente, produciendo la sensación de retomar el equilibrio perdido anteriormente, para continuar con la repetición de las mismas notas en intervalo de décimas, como si se tratase de una variación del primer musema, remitiéndome nuevamente al lugar común del aire de cueca –



tonada, campo – viñedos, etc.; esta variación se justifica con el metro irregular de esta parte y su carácter anacrúsico. Estas notas son las más agudas de la frase, reafirmando la seguridad del motivo inicial; cabe destacar que cuando se canta esta frase, en esta parte se nombran las palabras más importantes tales como “yo te quise” y “Se me parte” cuando se repite por segunda vez, señalando el material principal de la trama general, el amor al gavilán y el dolor que este hace sentir al personaje femenino.

El siguiente musema posee una rítmica que se va doblando su última figura, partiendo por corcheas, pasando a negra y terminando en una blanca, junto al movimiento interválico de semitonos ascendente y descendente hacia la nota más aguda, evoca una oscilación y pérdida de la estabilidad que había sido retomada en el musema anterior, pudiendo ser interpretado como la pérdida o desequilibrio del aire campestre y del mismo modo del mundo campesino que se ve malogrado y desestabilizado.



Continúa con la bajada de un tono hasta la blanca, otorgando el carácter conclusivo, este último acorde nos presenta un final parcial, ya que nos deja con cierto suspenso, dejando inconclusa esta parte, posiblemente por el hecho de que este acorde corresponde al tritono (cuarta aumentada o quinta disminuida) del primer acorde en que parte esta frase musical y la obra en general, además de ser el acorde que nos desestabiliza en el 2do musema, reafirmando la percepción de pérdida del equilibrio de todo este musema.

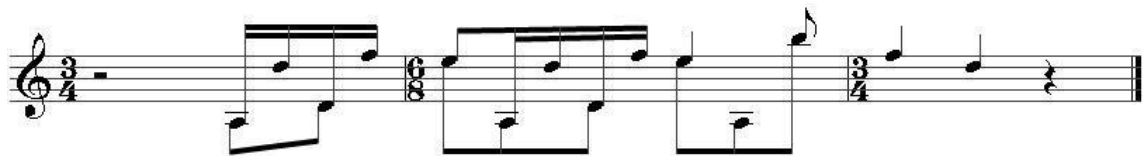
Podemos concluir que esta primera frase corresponde a un gran musema que evoca al mundo campesino y como este ve truncado su desarrollo y estabilidad a medida que va avanzando, no volviendo a ser lo que fue en un comienzo, deduciendo a través



Podemos concluir que esta primera frase corresponde a un gran musema que evoca al mundo campesino y como este ve truncado su desarrollo y estabilidad a medida que va avanzando, no volviendo a ser lo que fue en un comienzo, deduciendo a través

de la propia vivencia de la autora, que el motivo de este cambio es la irrupción del mundo urbano, la gran ola migratoria hacia él y la pérdida de los elementos que característicos de la cultura rural; esto puede ser análogo con la trama, representando la desestabilización de la vida de la mujer por culpa del gavilán. También podemos observar que se presentan los materiales fundantes de la obra, junto con la temática principal presentada en la lírica, destacándose el carácter de confianza, seguridad y pérdida de esta, que se muestran como huellas de un inconsciente colectivo que codifica ciertos gestos existentes en esta frase, y en algún modo, nos adelanta el desarrollo que tendrá la obra.

La segunda frase aparece en la segunda sección de la 1ra parte, en el compás 72 en la transcripción y adaptación de esta obra para bajo y voz⁶⁴, donde comienza la sección C.



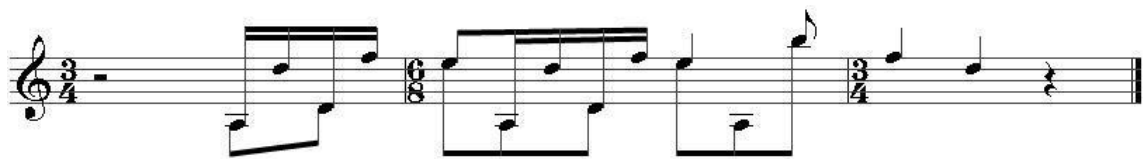
Esta frase posee 2 musemas, el primero corresponde a las primeras 5 notas, las cuales se repiten por segunda vez de la misma forma, esto produce una sensación de inquietud, congoja y rudeza con aires de cueca, que se ve reafirmado con la repetición del mismo musema, evocando en mí el cambio vivido por la sociedad al pasar de una concepción rural a la urbana, pero que aún conserva rasgos socio-culturales de su origen. Esto se expresa en su rítmica en semicorcheas, casi como staccato, junto con el avance ascendente y concluyendo con un semitono entre el Fa y el Mi acentuado, que es una segunda menor descendente. Su movimiento interválico puede reducirse a una cuarta justa y luego una tercera menor ascendente, terminando con una segunda menor descendente, lo que provoca una impresión de formular una pregunta, pero al estar más abierto, con distancias compuestas como décimas y oncenas, causa una precepción de reclamar algo, lo que se ve corroborado



⁶⁴ Ver sección partituras a partir de la página 94.

cuando se canta esta parte donde dice “Te la llevaré, te la llevaré” donde interpela al gavilán por el dolor sufrido.

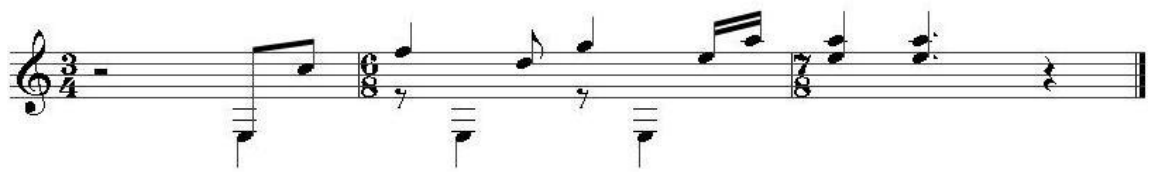
El segundo musema comienza con un gran salto genera un realce en el gesto reclamatorio de la primera parte, al ser estos los extremos mas graves y agudos de la frase, configurando su carácter conclusivo con el salto ascendente en corcheas y descendente en negras. Este salto me sugiere la idea de una superación y adelanto de la sociedad urbana en relación a la rural, pero que contrariamente a lo logrado resulta incomodo y en cierta forma desagradable, no logrando satisfacer las expectativas creadas. Esto se expresa en el gran salto de 2 octavas más una segunda mayor ascendente en corcheas, para descender en un intervalo de tritono que continua con una tercera menor, estas últimas notas Fa y Re en figuras de negra. Aquí aparece destacadamente el intervalo de tritono descendente entre el Si y el Fa luego del salto, sonoridad que produce una sensación de inquietud; Tagg menciona en su estudio de la música popular, que este intervalo también representa un estereotipo de anhelo, el cual se enfrenta a la nostalgia del último intervalo de tercera menor descendente, que corrobora mi idea de la sensación de la gente de la época hacia la sociedad urbana, que anhelaba una vida mejor pero tiene nostalgia por lo abandonado. También estos afectos forman una huella sentimental que anticipa el desenlace y dolor que sufrirá este personaje enamorado por el malvado gavilán.



Este segundo gran musema musical me remite a la sensación vivida por gran parte de la sociedad rural que emigró a la ciudad y como la nueva concepción de vida no pudo satisfacer su anhelo de una mejor existencia, provocando una sensación de inquietud por el desagrado de la nueva sociedad y nostalgia por la que abandonaron. También se presenta como una atmosfera de cueca pero con una rudeza, inquietud, nostalgia y anhelo del personaje de la gallina hacia el gavilán, sensación que se ve acentuada con el texto que acompaña las vueltas en que se repite esta frase junto a sus variaciones: “Te la llevaré, te la llevaré mentiroso, pretencioso, fastidioso” en la primera vuelta del canto y “Tiqui, tiquití, tiqui, tiquití, mentiroso” en la segunda, destacando su

defecto de mentiroso como principal causa de su mal, ocultando tras esto su anhelo del amor de este ser y que solo la ha engañado.

La tercera frase marca el inicio de la segunda parte desde del compas 176 en la partitura, sección que es denominada “D”.

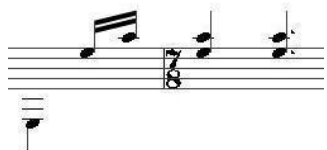


Esta frase parte con un bajo constante en la nota Mi que corresponde a la cuerda al aire más grave de la guitarra, mientras las voces agudas avanzan en intervalos paralelos de cuartas arpegiadas. Dicho uso de cuartas evoca un sonido arcaico, que se encuentra presente también en la música andina en el uso de intervalos paralelos, otorgando un carácter de lejanía, desolación e introspección a esta segunda parte que comienza con esta frase. Esta parte de introspección me sugiere la idea de un cuestionamiento al modelo económico y social imperante, abordados desde esta nueva



concepción de vida que ya ha sido desprovista de casi todas sus raíces, prevaleciendo solamente aquellas más profundas y arcaicas en el inconsciente colectivo. Estas sensaciones se reflejan en esta frase, la cual puede ser agrupada de 3 notas, siendo las notas 2 y 3 correspondientes a la distancia de una segunda mayor a su similar del otro grupo de 3 notas, es decir, Do con Re y Fa con Sol; esto es resultado del movimiento de una misma posición que avanza por los trastes de la guitarra en distancias de 1 tono.

El segundo musema se presenta como una continuidad del carácter de la parte anterior, avanzando hacia una culminación de la frase cargada de esta noción de lejanía e introspección representada por los intervalos paralelos de cuartas y el alejamiento progresivo que realizan las notas en relación a la nota Mi en el bajo. Aquí sigue con el mismo



patrón compositivo de la parte anterior, avanzando en posición cuartal por los trastes, finalizando en las notas más agudas de la frase, resaltándolas con la repetición en semicorcheas, negras y negras con punto de las mismas notas en intervalos paralelos de cuartas.

invocación y asimilación de un tercero a esto extraño que no se vincula con la concepción de este personaje femenino.

El segundo musema comienza con un acorde de Mi menor con novena, continuando con una repetición de intervalos de tercera mayor. Esto me evoca una respuesta de un grupo o comunidad que adhiere a este ritual-modelo imperante, que se mantiene en trance y no logra vislumbrar alternativas a esa realidad, conformándose a la realidad impuesta y haciéndose, en cierta forma, cómplice de esta. Concluye en un tiempo fuerte, teniendo un final de carácter masculino, reforzando el carácter de dominio frente a una comunidad que es cobijada por este modelo predominante.



Este cuarto musema me remite a una invocación ritual de la comunidad y asimilación del modelo imperante, provocando en el personaje femenino una contradicción y rechazo hacia este, quien no se identifica con este modelo y por ende se siente atrapada en él. Cuando se canta esta parte, Violeta divide las sílabas de la palabra Gavilán, repitiéndolas y transformándolas, esto puede relacionarse con su deseo de cambiar y modificar esta sociedad, objetivo que se ratifica con su vida y obra destinada al rescate.

La quinta frase musemática, se encuentra a partir del compas 279 en forma completa, pero comienza a expresar rasgos de su aparición desde el compas 274 en que comienzan a aparecer los acordes que formaran parte de este musema.



El primer musema evoca la sensación sufrimiento y dolor del personaje femenino que está siendo torturado y agredido por una sociedad en trance, que es cómplice y parte de sistema - modelo imperante. Esto se expresa con una secuencia del mismo

acorde rasgueado en rítmica de semicorcheas y corchea acentuada, que comienza de forma acéfala, repitiéndose la misma estructura por segunda vez, otorgando cierto aire mapuche a esta parte. Este acorde se funda de intervalos disonantes tales como el tritono como intervalo principal, secundado por segundas menores y cuartas justas creando una atmosfera extraña y chocante que emula el dolor y sufrimiento de esta víctima de parte de la sociedad.

La segunda parte expresa la continuidad del dolor de la víctima que se ve incrementada por la variación de la rítmica en semicorcheas, y la modificación del último acorde que lleva el intervalo de segunda menor a la parte superior de este, acentuado y alargando su duración a corchea, provocando la sensación de lamentos y quejidos de parte de la víctima, frente a la agresión provocada por la sociedad que le da la espalda y no atiende su suplica.



Este último musema refleja el dolor del personaje femenino provocado por el ataque del sistema – modelo imperante y la sociedad amparada en esta, que es cómplice de esta agresión al no hacer nada y no responder a los lamentos de la víctima. Esto también se puede apreciar en la letra “Gavilán, Gavilán, que me muero Gavilán” donde suplica a este ser malvado a hacer algo para evitar su muerte.

Conclusión Musemática

Podemos inferir que en el análisis de estos cinco musemas se logran observar los rasgos de un sub-relato, que evoca una nueva intención que secunda la trama principal reflejada en el texto. De este análisis semántico podemos dilucidar que Violeta refleja su sensación de desarraigo y pérdida de origen de una comunidad rural que se dispersa y ve truncado su desarrollo, hecho que se expresa en el 1er musema, suceso que marcará todo el desarrollo de la obra. Esta situación que también puede asimilarse a la vida de la autora, reflejando como cambia su existencia, teniendo que enfrentarse en una nueva sociedad urbana, que es fría, insensible y llena de injusticias; como ella emprende una lucha por recuperar y lograr una sociedad mejor, que logre un equilibrio entre lo pasado y lo futuro, la humanidad con la naturaleza, y lo humano con lo divino; disputa que se desarrolla contra el capitalismo y los poderes fácticos.

También podemos deducir la asimilación de la comunidad a un nuevo modelo social, el cuestionamiento hacia esta nueva vida y la problemática que tiene la víctima con esta sociedad, sintiéndose al margen de ella, comenzando una disputa que terminará con el sufrimiento y posterior muerte de la víctima. Este hecho me remite a la posible sensación vivida por Violeta al final de su vida, en donde se encuentra desbordada por la soledad, angustia y sufrimiento por diversas situaciones personales; también la embarga la frustración de no lograr el apoyo necesario de parte de la comunidad para concretar sus ideales y proyectos, llevándola a la determinación de su suicidio aquel fatídico 5 de febrero del 1967 en su carpa de la reina donde quería concretar uno de sus mayores sueños, una universidad de la cultura popular Chilena. Esta vivencia se evidencia y relaciona con la de otros grandes artistas que en su época no alcanzaron la importancia real y que si lograron al pasar el tiempo por parte de sus pares, contrarrestándose su precaria situación social a su gran obra y magnificencia de esta, como también en el caso de Violeta, su gran amor por la vida y la gente.

Aquél dolor sufrido por Violeta se augura en los terribles últimos acordes del 5to musema, lugar que Lucy Oporto nombra esta parte como “Cueca Feroz”, y que ella atribuye a una premonición de las atrocidades que vivirá Chile con el golpe de estado de 1973, el cual se justifica por el profundo vínculo que tiene Violeta con el inconsciente colectivo del país. Oporto dice de esto:

Uno de los referentes específicos de El Gavilán es, precisamente, la dictadura iniciada con el golpe de estado de 1973, donde resurgen las sedimentaciones de esa violencia extrema, acumuladas en el inconsciente colectivo chileno, y sus formas derivadas. Esto demuestra la apertura prospectiva y el vínculo que Violeta tuviera con las profundidades de dicho inconsciente colectivo, dos de los elementos que hacen de El Gavilán una obra maestra de lo que pudiera llamarse canto popular profundo, entendido este último en el sentido de esa vinculación con la experiencia acumulada de un pueblo, bajo la forma de arquetipos del inconsciente colectivo. Violeta da una forma comprensible a esa terrible experiencia de violencia, a través de esta pieza, con la finalidad de que tales contenidos sean elaborados e integrados a la conciencia, como una forma de conocimiento, por parte de sus intérpretes y oyentes⁶⁵.

El desarrollo de las partes de esta obra no tiene una forma clara, muchas veces no concluye las secciones, dejándonos en una constante interrogante, es por esto que se puede afirmar que el gavilán no posee una forma, está constantemente buscando una estructura, elemento que se basa en su modo de composición, alejado de la academia y profundamente enraizado con la cultura popular.

Sin duda Violeta fue una gran artista, y en esta obra de El Gavilán refleja todo su conocimiento y desarrollo cultural arraigado en las más profundas raíces de la sociedad chilena, marcando un antes y un después en la concepción musical en nuestro país.

⁶⁵ OPORTO, Lucy. *“El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra”*. P,159. Ediciones Altazor. Viña del mar, Chile. 2007.

3.5 VOLVER A LOS 17

Análisis General

Este tema es una de sus últimas creaciones musicales, en donde se destaca la influencia de su rescate cultural popular. En este tema Violeta recupera el acervo popular del canto a lo divino y lo humano, representado en el uso del metro poético tradicional de la Décima. También se basa en la forma musical de Sirilla Canción, la cual asocia dos formas musicales tradicionales, la sirilla que es una expresión folklórica de Chiloé y la canción o tonada de la zona central, que tiene principalmente temáticas de origen amoroso.

Posee un metro rítmico de 6/8 en tiempo moderato, a diferenciándose de la Sirilla que es generalmente es más rápido, esto debe ser por el carácter introspectivo y sensible de la canción, lo cual se vería afectado al ser interpretado más aceleradamente.

La instrumentación es simple, ella solo acompaña su voz por un instrumento de cuerdas, en este caso de un cuatro venezolano y un bombo, produciendo con estos instrumentos una base rítmica constante en modo ternario, que secundará la voz para dar realce a la lírica que posee esta.

La melodía se basa en una rítmica principal de corcheas y en la repetición constante de una nota, variando levemente para pasar de una a otra sección según cambia la armonía. Su estructura es de canción A y B, estando la estrofa en tono menor, modulando en el estribillo a su relativa mayor, lo que corresponde a una armonía tonal tradicional.

Su texto, como mencionamos anteriormente, está desarrollado en Décimas, el cual posee un detallado trabajo textual, casi de carácter idílico, siendo lo más importante de la canción, pudiendo ser concebido este texto como un poema musical. La temática trata principalmente del amor como sentimiento protector y elemento reconciliador capaz de lograr lo imposible, además aborda el anhelo de recuperar lo perdido, mirar las cosas de otra manera, y como el amor nos cambia drásticamente, siendo uno de los elementos esenciales en la vida, claramente identificable en la obra de Violeta como uno de los elementos más abordados por ella.

Análisis Musemático

Este análisis se realizará a las 2 frases más importantes y principales de esta canción, el primer musema es el que comienza con la voz al comenzar la melodía de la estrofa.



Las primeras cuatro notas de esta frase musemática me evocan una sensación de aire mapuche, rítmica que se repite en la melodía de la canción “El Guillatún” de temática alusiva a esta cultura ancestral. Si incluimos a esta sensación lo expresado en su lírica, con la cual comienza el musema y el tema “Volver a...”, se puede deducir que, en cierta forma el mensaje que se devela, es el de retornar a los orígenes, a la naturaleza, a la tierra, volver a crear conciencia de nuestra unión y correlación con esa esencia natural de nuestra existencia; es una invitación a sumarnos a la cosmovisión de la “gente de la tierra⁶⁶”, y a la vez a la vida, a lo simple, a lo fundamental. Este musema comienza de forma anacrúsica, reforzando el acento natural del primer tiempo, en figuras de corcheas que repiten las mismas notas; esta misma rítmica es la que va haciendo el acompañamiento del cuatro venezolano con el bombo, resaltando aun más la expresión de estos rasgos mapuches, aludiendo en cierta forma al ritmo y sonido del kultrún.



El segundo musema de esta frase, continúa con la misma rítmica, variando solamente el final de esta, marcando las notas al alzar en duración de negras. Estas cuatro notas, 2 corcheas y 2 negras, me remiten a la unión de dos cosas diferentes; como las corcheas continúan con la rítmica del musema anterior, esto me evoca la misma sensación de naturaleza, tierra, orígenes. Las negras al no estar en tiempo fuerte, lo que también llamamos en golpes a tierra (que puede asimilarse con abajo), me evocan entonces lo contrario: aire, superior, arriba; por lo que asocio este final de la frase a una racionalización, la mente, la cabeza, aquello que como especie nos marca la diferencia con el resto de los animales.



⁶⁶ “Gente de la tierra” es el significado de la palabra Mapuche en Mapudungun.



Esta frase musemática posee elementos que reflejan cosas distintas, la primera parte manifiesta una concepción y cosmovisión de una cultura tan fuerte, importante y estrechamente relacionada con la naturaleza como lo es el pueblo mapuche; y la segunda parte me evoca una idea de la mente humana, lo racional y la reflexión; por lo que me remite a una unión entre lo esencial, lo básico y natural reflejado en el sentimiento, con aquello superior, lógico y sensato que se manifiesta en la razón.

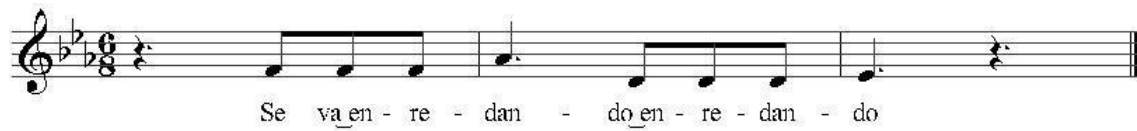
La segunda frase musemática es con la que comienza el estribillo de la canción, esta frase junto con el texto, es la misma que se repite cada vez que termina una estrofa.



El primer musema de esta frase lo componen las 4 primeras notas, se observa una relación entre las figuras, 3 corcheas en una misma nota que sube un intervalo de tercera menor ascendente hasta una negra con punto, que equivale a la duración de 3 corcheas y que además es la nota más aguda de esta parte. Se va en - re - dan Esto evoca nuevamente la idea de subir, arriba, superior, asimilándose a la alusión de raciocinio, intelecto y reflexión; también puede asociar a noción de lo divino, lo celestial y superior que nos rodea, y guía de cierta forma.

El segundo musema es una duplicación del anterior, intervalos más abajo, lo que provoca la idea de representar la tierra, lo natural, lo terrenal; esto se puede interpretar de la repetición de las corcheas en la parte más baja de este musema, para avanzar un semitono o segunda menor ascendente, movimiento mínimo en la música occidental, configurando una relación con lo terrenal y en cierta forma tangible. Esto también puede ser relacionado con lo humano, lo mortal, todo aquello relacionado con la vida de las personas, sus penas, alegrías, problemas, dificultades, proezas, etc.; alejado o distanciado de aquello que se encuentra en otro plano, lo espiritual.





Este gran musema refleja la relación y aspiración de Violeta para unir y conectar 2 planos, lo celestial reflejado en el primer musema, que también expresa lo superior, lo divino y lo sentimental; al segundo plano evidenciado en el segundo musema, lo terrenal, lo humano y racional; ambos planos se expresan y poseen la misma duración, otorgando el mismo valor a ambos, siendo uno tan importante como el otro; se observa que el texto de este frase menciona “Se va enredando, enredando” lo que se puede interpretar como aquella unión de estos planos, buscando el equilibrio entre lo racional y lo sentimental, entre lo divino y lo humano, entre lo celestial y lo terrenal. Reflejando dos de sus entornos expresivos en que transita su canto: lo humano y lo divino.

Conclusión Musemática

Se puede deducir del análisis musemático de *Volver a los 17*, que Violeta realiza un correlato que secunda el poema magistralmente creado, expresando a través de este sus entornos expresivos resumidos en 3 ejes temáticos en que se sintetiza toda su obra: el mundo, lo humano y lo divino.

El primer eje “el mundo” lo aborda desde la conexión con la naturaleza, enfocándolo hacia una unidad armónica con la nueva sociedad urbana, esto abarca todo el tema a través de la base rítmica-armónica, reflejando la importancia y lo trascendental que es para Violeta crear conciencia en las personas de la necesidad de este equilibrio entre la naturaleza, como fuente de energía vital y esta nueva sociedad moderna en la que estamos inmersos.

El segundo eje temático “Lo humano” se relaciona de igual manera con el tercer eje “lo divino”, otorgando mismo valor y buscando una estrecha relación de ambas. Esto me remite a su concepción de lo celestial y lo divino, ligado profundamente con la religión de los oprimidos y alejada de la iglesia católica, rescatando los aspectos trascendentales que aluden a la pureza y bondad, estos elementos son los que menciona en este musema, abordándolos como parte esencial para el desarrollo de “lo humano” reflejado en la sociedad actual, buscando a través de esto el equilibrio necesario para el desarrollo de humanidad, cimentado en las bases del respeto, el amor y la bondad, elementos que nos harán mejores personas y lograr llevar una mejor relación con la naturaleza y el mundo en general.

En definitiva, *Volver a los 17* es una apología a la unidad, proyectada desde la base del amor expresado como eje principal en su canto, convocándonos a la unión de los pueblos, a la unión de Latinoamérica, proyectado el uso del cuatro venezolano, con el bombo nortino, en ritmo chilote, con aires mapuche, elementos de distintos lugares y realidades que se funden en una misma base musical que forman el soporte sonoro al texto que enaltece al amor como elemento unificador y protector.

CONCLUSIÓN

En el desarrollo de esta tesis se ha podido profundizar en la música popular latinoamericana, realizando un detalle de las influencias y raíces que han sido heredados desde siglos, elaborando un estudio de nuestro pasado y de los elementos fundantes de nuestra cultura, entregándonos una mejor perspectiva para el análisis y desarrollo de la música Chilena de mediados del siglo XX. También hemos ahondado en el fenómeno social de los medios de comunicación y su influencia en el medio musical, generando una visión crítica para comprender el alcance social y la importancia de investigadores y folkloristas que desarrollaron un trabajo de rescate y mediatización de las raíces que se ignoraban y estaban en vías de desaparecer.

En este trabajo de rescate y difusión de la cultura popular no oficial de la época, se ha analizado el trabajo realizado por Violeta Parra, su visión, ideales, entornos expresivos y la influencia que genera la figura y la labor que realizó esta artista, comprometida y consecuente hasta el último momento de su vida, abordando un profundo estudio de dos de sus obras más importantes, bajo una nueva propuesta de análisis desarrollada bajo la visión y realidad latinoamericana enfocado al estudio de la música popular y sus formas de expresión hasta su más mínima desfragmentación sintáctica y semántica, desarrollados bajo el concepto de musemas, evidenciando las huellas y sub-relatos desarrollados en la música popular y esencialmente en estas obras de Violeta.

En consideración a todo lo expuesto, podemos concluir que frente a la realidad oligárquica de la sociedad a mediados del siglo XX y el fenómeno de migración social del campo a la ciudad, la figura de Violeta Parra emerge junto a un movimiento en pro del rescate, estudio y difusión de la cultura musical popular y mestiza del folklore chileno, como una alternativa y contra-respuesta ante la concepción folklórica propiciada por el estado y los poderes fácticos enfocados en una concepción oligárquica – terrateniente y patriarcal, desarrollando una ardua labor cultural y social, cimentando las bases de una nueva visión de la tradición folklórica del país, desarrollando nuevas expresiones y lenguajes provenientes de esta tradición, proyectándolos en la creación musical y características estilísticas desarrollados por Violeta, los cuales formaran base de un movimiento social, cultural y político, el cual se adscribirá al gobierno socialista

liderado por el presidente Salvador Allende Gossens. Este movimiento que fue truncado brutalmente por el golpe de estado de 1973, pero aún así perdurará para formar parte de nuestro acervo musical y cultural en el Chile de hoy, influenciando el trabajo y desarrollo sociocultural y político de las nuevas generaciones, conservándose así los ideales y aportes realizados por esta artista icono de nuestra patria.

Así mismo, se logró descifrar, bajo esta nueva propuesta de análisis de la música popular, la unidad semiótica reflejada en las obras de Violeta Parra, decodificando los propósitos y deseos que buscaba expresar, evidenciando la correlación de sus obras con sus ideales y concepción social, confirmando así su constante lucha por una sociedad mejor, recuperando la cultura y concientizando a la ciudadanía de los valores, espíritu crítico y la necesidad de unirnos en pro de una vida mejor.

El trabajo de análisis desarrollado en las obras culminó en la adaptación de “El Gavilán”, y en una arreglo musical de “Volver a los 17” para bajo eléctrico y voz, estando documentado el resultado de esto en la sección partituras.

PARTITURA
“EL GAYILÁN”

El Gavilán

Composición: Violeta Parra
Adaptación: Alex Gallardo Valdés

$\text{♩} = 70$

A

7

13

20

26

Mi vi-da yo te qui, yo te qui - se ve-lei-do so
Mi vi-da se me par, se me par-te el co-ra-zo - ón

mi vi-da cre-yen - do, cre-yen - do-te-li son-je - ro mi vi-da cre-yen
mi vi-da del ver - te de ver - te tan em-bus-te - ro mi vi-da yo te

2 31

1. 2.

do cre-yen - do-te li-son-je - ro qui, yo te qui-se yo te qui - se

37

si a - ya ya - y si a - ya - ya - y

44

49

Mi vi - da mi vi-da yo te qui - se Mi vi - da mi vi-da yo te

53

qui - se ve- do, ve-lei-do, ve-lei - do - so ve-lei-

56

do. ve-lei-do, ve-lei - do - so Mi vi - da, mi vi-da mi vi-da, mi vi

60

accel.

3

da yo te qui, yo te qui yo te qui, yo te qui, yo te qui, yo te

C

65

♩ = 70

, Lento

accel.

qui se ve-lei - do, ve-lei - do, ve-lei - do - so ve-lei - do - so yo te qui, - yo te

C

70

♩ = 70

qui, yo te qui, yo te qui, yo te qui, yo te qui se

C

T P T P P T P T P T P

74

C1

P P T P T P P T P T P P T P P P T P T P P T P P

C1

78

Te la lle-va - ri, te la lle-va-ri men-ti-

C

P P T P T P P T P T P P T P P T P P T P

83

ro-so Te la lle-va - ri, te la lle-va-ri pre-ten - cio-so Te la lle-va - ri, te la lle-va-ri fas-ti -

P P T P T P P T P T P P T P P P T P T P P T P T P P T P

87

C1

dio-so Te la lle-va - ri, te la lle-va-ri men-ti - ro-so Pren-da del al-ma, si a - ya

P P T P T P P T P T P P T P P P

93

ya - y Pre - da del al - ma, si a - ya -

97

C2

ya - y ti-qui-ti-qui - tí, ti-qui-ti-qui-ti, men - ti - ro - so Ti-qui-ti-qui

T P T P P T P T P P T P P P T P T P

100

tí, Ti-qui-ti-qui-tí, men - ti - ro - so Ti-qui-ti-qui - tí, ti-qui-ti-qui-ti. Ti-qui-ti-qui

P T P T P P T P P P T P T P P T P T P P T P T P

103

ti, ti-qui-ti-qui-ti, ti-qui-ti-qui - tí, ti-qui-ti-qui-ti, men ti - ro - so, men - ti men - ti men

P T P T P P T P T P P T P T P P P P P P P P P P

108

ti men-ti - ro - so

P

114

mi vi-da cre-yen - do, cre-yen - do-te-li son-je - ro

120

mi vi-da del ver - te de ver - te-tan-em bus-te - ro

126

si a - ya ya - y si a - ya

6 133 B

ya - y Mi vi - da mi vi-da yo te qui - se_ ve-lei do, ve-lei-do, ve-lei

138

do - so_

T P T P P T P T P P T P P T P P T P P T P

142

P P T P T P P T P T P P T P T P P T P P T P P P P

146

Ti-qui, ti-qui - ti, ti-qui, ti-qui-ti men-ti -

P P P P P P P T P T P P T P T P P T P

152

ro - so Ti-qui, ti-qui - ti, ti-qui, ti-qui-ti men - ti - ro - so ti-qui, ti-qui-

P P T P T P P T P T P P T P P P T P T P

155

ti, ti-qui, ti-qui-ti fas-ti - dio - so ti-qui, ti-qui - ti, ti-qui, ti-qui-ti Ve lei - do - so

P T P T P P T P P P T P T P P T P T P P T P P P P

159 **C1**

Pren-da del al - ma, si a - ya - ya - y Pre - da del al - ma,

165 **C2**

si a - ya - ya - y ti-qui-ti-qui - tí, ti-qui-ti-qui-ti, men-ti - ro-so Ti-qui-ti-qui

T P T P P T P T P P T P P P T P T P

169

ti, ti-qui-ti-qui-ti, Ti-qui-ti-qui - ti, ti-qui-ti-qui-ti, ti-qui-ti-qui - ti, ti-qui-ti-qui-ti, men-ti -

P T P T P P T P T P P T P T P P T P T P P T P T P P P P

172 **D**

ro-so, men - ti men - ti men - ti men-ti - ro-so

P P P P P P P P

dejar sonar

8 179

184

Don

192

de es - tas pren - da que - ri - da que no es cu-chas mi la - me - to tal
que que-do tu pa - la - bra in - gra - to mal a-ve - ni - do por

196

vez te ha brás ol - vi - da - do que hi - cis - te un ju-ra - men to, ju-ra - men-to,
que a - bré pues - to los o - jos en a - mor tan di-vi - di - do, di-vi - di - do,

201

men-to, ju-ra men to, si, si, si, si, si.
di - do, di-vi - di - do,

1.

208

En sí. Tan-to que me de - cí-a la

213

gen-te ga-vi - lán, ga-vi - lán tie-ne ga-ras y yo sor-da se - guí mo-te a

217

rri-ba ga-vi - lán me sa - có las en - tra-ñas En el mon-te que - dé a-ban-do
llan-to se es - pan-tan las

221

na - da me con - fun-den-los sie-te e-le - men - tos, Ay de mi, ay de
a - ves mis so - ni - dos con - fun-den al vien - to,

225

mi, ay de mi, ay de mi. De mi mi.

E

230

235

Ga- vi, ga- vi, ga- vi, ga- vi-lán ga. ga- vi, ga- vi, ga- vi,

239

ga - vi - lán ga. ga- vi, ga- vi, ga- vi - lán ga- vi, ga- vi, ga- vi - lán ga- vi-

243

1. 2. [E 1]

lán ga-vi-lán ga-vi-lán ga - vi. ga- vi, ga- vi, ga- vi, vi.

2ª vez más rápido

247

253

259

Vie-ne, vie-ne, vie-ne vie-ne el ga vi - lán Vie-ne, vie-ne, vie-ne vie-ne el ga vi - lán

264

True-nos sue-nan ya Yo no ten-go don-de es

269

Lento

tar vie-ne, vie-ne yo no ten-go don-de es - tar yo no ten-go don-de es tar. yo no

275

Lento

ten-go don-de es tar.

281

285

290

294

299

303

307

311

lán ga - vi - lán, ga - vi - lán que me muer-ro ga - vi - lán que me mue-ro ga - vi -

314

lán que me mue-ro ga - vi - lán que me mue-ro ga - vi - lán que me mue-ro ga - vi -

317

lán, ga-vi-lán, ga-vi - lán. Ga-vi, ga-vi - lán, ga-vi, ga-vi - lán Ga-vi, ga-vi-

321

lán, ga - vi, ga - vi - lán, ga - vi - lán, ga - vi - lán, ga - vi - lán, ga - vi -

324

lán, ga-vi-lán, Ga-vi-lán, ga-vi - lán que me mue-ro ga-vi - lán, Ga-vi-lán, ga-vi -

327

lán que me mue-ro ga-vi - lán, Ga-vi-lán, ga-vi - lán que me mue-ro ga-vi - lán Ga-vi-lán, ga-vi

331

lán que me mue-ro ga-vi - lán ga-vi-lán, ga-vi - lán, ga-vi-lán gay. — ga-vi-lán, ga-vi-

335

lán, ga-vi-lán, gay. ga-vi-lán, ga-vi - lán, ga-vi-lán, gay, ay, ay, ay. Tan-to

340

que me de - cí - a la gen - te ga-vi - lán, ga-vi - lán tie-ne ga - rras y yo

344

sor-da se - guí mo-te a - rri - ba ga vi - lán me sa - có las en - tra-ñas En el

mon-te que - dé a-ban-do - na-da me con -fun-den-los sie-te e-le - men-tos, Ay de

352

mi, ay de mi, ay de mi, ay de mi.

T P T P P T P T P P T P P P T P T P

357

P T P T P P T P P P T P T P P T P P P T P T P

361

Ti-qui, ti qui - tí, ti-qui, ti-qui-tí men-tí - ro-so Ti qui, ti qui

P T P T P P T P P P T P T P P T P P P T P T P

365

tí, ti-qui, ti-qui-ti ve -lei - do - so Ti-qui-ti-qui - tí, ti-qui-ti-qui-ti, Ti-qui-ti-qui

P T P T P P T P P P T P T P P T P T P P T P T P

368

ti, ti-qui-ti-qui-tí, ti-qui-ti-qui - tí, ti-qui-ti-qui-tí, men ti - ro - so, men - ti men - ti men

P T P T P P T P T P T P P P P P P P P T P P T P

373

ti men-ti ro-so don-de es - tar yo no ten-go don-de es - tar

Lento

P

380

385

389

PARTITURA
“VOLVER A LOS 17”

Volver a los 17

Adaptación: Alex Gallardo V.

Violeta Parra

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. It contains a whole rest for the first eight measures. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The system concludes with a double bar line.

9

The second system begins at measure 9. The upper staff contains the vocal melody with lyrics: "Vol - ver a los die-ci-sie te des-pues de vi-vir un si pa-so re-tro-ce-di do cua-do el de us-te-des a van". The lower staff provides the piano accompaniment. The system ends with a double bar line.

15

The third system starts at measure 15. The vocal melody continues with lyrics: "— glo es co-mo de-ci-frar sig nos sin ser sa-bio com-pe-ten te vol — za el ar-co de las a-lian zas ha pe-ne-tra-do en mi ni do con". The piano accompaniment continues in the lower staff. The system concludes with a double bar line.

20

The fourth system begins at measure 20. The vocal melody continues with lyrics: "ver a ser de-rre pen te tan frá-gil co-mo un se- gun do vol - ver a sen-tir pro fun to-do su co-lo-ri do se ha pa-sea-do en mis ve nas y has - ta la du-ra ca-de". The piano accompaniment continues in the lower staff. The system ends with a double bar line.

25

do co-mo un ni-ño fren-te a Dios e-so es lo que sien-to yo en es -
na con que nos a-ta el des-ti no es co-mo un dia-man-te fi no que a

30

te ins-tan-te fe cun do. Se va en-re - dan - do en-re-dan
lum-bra mi al-ma se-re na.

35

do co-mo en el mu - ro la hie - dra y va bro - tan - do bro-tan - do co-mo el mus

40

gui - to en la pie - dra co-mo el mus-gui-to en la pie dra si si

45

si Mi si Lo que pue-de el sen-ti mien
a - mor es tor-be-lli

50

— to no lo ha po - di - do el sa — ber ni el más cla - ro pro - ce - der
 — no de pu - re - za o - ri - gi - na — al has ta el fe - roz a - ni - mal

54

— ni el más an - cho pen - sa mien — to to - do lo cam - bia el mo men
 — su - su - rra su dul - ce tri — no de - tie - ne a los pe - re - gri -

58

— to cual ma - go con - des - cen dien — te nos a - le - ja dul - ce men
 — nos li - be - ra a los pri - sio - ne — ros el a - mor con sus es - me -

62

— te de ren - co - res y vio - len — cia so - lo el a - mor con su cien
 — ros al vie - jo lo vuel - ve ni — ño y al ma - lo so - lo el ca - ri -

66

— cia — nos vuel - ve tan i - no cen — tes. Se va en - re
 — ño — lo vuel - ve pu - ro y sin ce — ro.

71

dan - do en-re-dan - do co-mo en el mu - ro la hie - dra y va bro-

75

1.

tan - do bro- tan - do co mo el mus-gui-to en la pie - dra

79

co-mo el mus - gui-to en la pie - dra si si si

83

2.

El tan - do bro-tan - do co mo el mus-gui-to en la pie -

87

dra co mo el mus-gui-to en la pie - dra si si si

92

De par en par la ven-ta na se a-brió co-mo por en can to en-

97

tro el a-mor con su man to co-mo u-na ti-bia ma ña na al son de su be-lla día

102

na hi - zo bro-tar el jaz min vo - lan-do cual se-ra - fin al cie-

107

lo le pu-se a - re tes y mis a ño en die-sí cie te los con-vir tío el que ru-bí

112

ín. Se va en-re-dan - do en-re-dan - do co-mo en el

(X) golpe en las cuerdas

117

mu - ro la hie - dra y va bro - tan - do bro-tan - do co mo el mus

121

gui-to en la pie - dra co-mo el mus-gui-to en la pie dra si si

126

si co-mo el mus-gui-to en la pie dra si

130

rit.

si co-mo el mus-gui-to en la pie dra si si si

BIBLIOGRAFÍA

- AHARONIAN, Coriún. “*El compositor y su entorno en Latinoamérica*”. Rev. musical chilena, Santiago, vol.55, n.196, Julio 2001. Disponible en: <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12560/12866>> accedido el 03 Abril. 2012.
- ARAVENA DE CART, Jorge. *Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra*. Rev. musical chilena, Santiago, v. 58, n. 202, Julio 2004 . Disponible en: <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12149/12502>>. accedido el 03 Abril. 2012.
- ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. Siglo Veintiuno Editores S.A. México D.F, 2007.
- CASTIGLIONI, Arturo. “*Encantamiento y magia*” P.64. Fondo de cultura Económica de España, México. 2003.
- CASTILLO, Gabriel. “*América Latina como aporía: Las estéticas nocturnas*”. Rev. Aisthesis PUC, n.31, Santiago, Chile. 1998
- EPPLÉ, Juan Armando. “*Violeta Parra: Una memoria poético-musical*”. Obtenido el 09 de Agosto del 2012, Disponible en: <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0066.pdf>
- FLORES, Luis. “*Danza Azteca*”, [en línea], [05 de Junio del 2012] Disponible en la web: <<https://sites.google.com/site/laredanzaudg/historia/culturas/danza-azteca>>
- GODOY, A – GONZÁLEZ, J. *Música popular chilena, 20 años 1970-1990*. Ministerio de Educación. Santiago de Chile, 1995.
- GONZÁLEZ Rodríguez, Juan Pablo. “*Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana*”, Rev. musical chilena, Santiago, v. 40, n. 165, Enero 1986. Disponible en:

- <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13288/13563>>. accedido el 03 Abril. 2012.
- LEON VILLAGRA, Mariana; RAMOS RODILLO, Ignacio. “*Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile*”. Rev. Musical Chilena, Santiago, v.65, n. 215, jun. 2011. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100002&lng=es&nrm=iso>. accedido en 03 Abril. 2012.
 - Letelier Llona, “*In Memoriam Violeta Parra*” Rev. Musical Chilena, Vol. 21, No. 100, Abril, 1967. disponible en: <<http://www.analesderecho.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/667/563>> Accedido el 12 de abril. 2012,
 - LOYOLA, Margot. “*La Tonada: Testimonios para el futuro*”. P,88. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Chile, 2006.
 - MARROQUÍN, Sonia. “Instrumentos musicales de los antiguos mayas”, [en línea]. Agosto 2010, [05 de Junio del 2012] Disponible en la web: <http://www.deguate.com/artman/publish/hist_losmayas/instrumentos-musicales-de-los-antiguos-mayas.shtml>
 - MENA, Rosario. “*Violeta y los Letelier*”. Disponible en: <http://patrimonioculturaldechile.cl/nuestro/notas/rescate/familia_letelier4.htm>. Accedido el 04 de Octubre del 2012.
 - MOLINA, Hector. “*Violeta Chilensis: Una estética de la resistencia*”. P,12. Disponible en: <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0063.pdf> Accedido el 09 de Agosto. 2012.
 - MORENO, Manuel. “*África en América Latina*”. P, 252. Siglo Veintiuno Editores S.A. México D.F, 1996.
 - OCHOA, 2003:90-92. en LEON VILLAGRA, Mariana; RAMOS RODILLO, Ignacio. “*Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile*”. Rev. music. chil., Santiago, v.65, n. 215, jun. 2011.

Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100002&lng=es&nrm=iso>. accedido en 03 nov. 2012.

- OPORTO, Lucy. *El Diablo en la Música: La muerte del amor en El Gavilán de Violeta Parra*. Ediciones Altazor. Viña del Mar, 2007.
- PARRA, Isabel. “*El Libro Mayor De Violeta Parra*”. P,77. Ediciones Michay S.A. Madrid, España. 1985.
- PARRA, Violeta. *Décimas/ Autobiografía en verso*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1988.
- RODRÍGUEZ GALLARDO, Jorge. *El folklore musical en la escuela*. Ediciones Nueva Música. Santiago de Chile, 2000.
- RODRÍGUEZ GALLARDO, Jorge. *Música y canto de pueblos americanos y un panorama general de la historia de la música*. Ediciones Nueva Música. Santiago de Chile, 1977.
- SANHUEZA OYANEDEL, América. *Sujeto e Identidad Latinoamericana en su Literatura durante el Siglo XX: Memoria de un Continente*. Dirigida por Francisco Sazo Barison. Tesis de Licenciatura: Universidad de Valparaíso, Facultad de Humanidades. Chile, 2012.
- SEPÚLVEDA, Fidel. “*Nicanor, Violeta y Roberto Parra. Encuentro de tradición y vanguardia*” P,35. Rev. Aisthesis. Santiago, Chile. n 24, 1991. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044996.pdf>>. Accedido el 09 de Agosto. 2012.
- TAGG, Philip. “*Analising popular music: theory, method and practice*”. P,37-65. en Popular Music N°2. 1982
- TORRES ALVARADO, Rodrigo. “*Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena*”. Rev. musical chilena, Santiago, v. 58, n. 201, enero 2004 . Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100003&lng=es&nrm=iso>. accedido en 03 Abril. 2012.