



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MUSICA

**LA CUECA EN EL SIGLO XXI
ANÁLISIS Y COMPOSICIÓN DE CINCO INTRODUCCIONES DE
CUECA EN PIANO**

Proyecto de título para optar al grado de Licenciado en arte, tecnología y gestión musical y al título profesional de Músico con mención en ejecución instrumental o piano

ALEXANDER GABRIEL MUÑOZ DÍAZ

Profesor Guía: Pablo César Palacios Torres

Valparaíso, Chile

2024

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por la vida y los días en este planeta, que me han permitido continuar dedicándome a mi pasión la música. Agradezco también a mis padres, Raúl Muñoz y Robinia Díaz, por su constante apoyo en mi decisión de ser músico; su aliento ha sido mi mayor motivación.

Quiero reconocer el apoyo incondicional de mis hermanas, Pamela Muñoz y Denisse Paola Muñoz, junto a Claudio Astudillo su esposo, quienes han estado a mi lado a lo largo de mi proceso de tesis brindándome su apoyo y respaldo. También expreso mi gratitud a María Cecilia Cabrera y Francisca Parisi, mujeres que en momentos difíciles del pasado me ayudaron e impulsaron a seguir con mi música. Su apoyo ha sido invaluable.

Agradezco también a los cultores de la cueca, Luis Morales, José "Pollito" González, Juan Pou (Q.E.P.D) a Lucy Briceño y a todos los artistas de la antigua agrupación "La Isla de la Fantasía", de quienes aprendí el arte de la cueca y que marcaron profundamente mi desarrollo como músico, agradezco también a Christian Núñez creador del espacio y agrupación Quinta de Los Núñez con quien llevamos adelante el proyecto musical del mismo nombre

Un agradecimiento especial a mis profesores de piano, Aníbal Correa y Cecilia Cortez, quienes me iniciaron el bellissimo arte de la ejecución pianística

A Mauricio Farfán quien con dedicación me enseñó el piano jazz

Finalmente, quiero reconocer a mi profesor guía, Pablo Palacios, su orientación y a lo largo de este proceso académico. A todos ustedes, gracias de corazón por su contribución a mi vida y mi carrera; sin su apoyo, esto no hubiera sido posible.

Con gratitud,

Alexander Muñoz Díaz

INDICE

1. Introducción.....	1
2. Resumen.....	2
3. Estado del Arte.....	3
4. Fundamentación de la tesis.....	10
5. Capítulo 1-Marco teórico.....	14
a. Problemáticas del origen de la cueca	
b. Teorías sobre el origen	
6. Capítulo 2-Clasificaciones.....	24
7. 2.1 Tipos de cueca	
8. 2.2 Aspectos del baile	
9. Capítulo 3 –Lugares y espacios.....	27
10. 3.1 Espacios de desarrollo de la cueca urbana	
11. Capítulo 4 La cueca en el siglo XXI.....	30
12. 4.1 Actualidad de la cueca Chilena	
13. 4.2 La cueca porteña y su cuna	
14. 4.3 Hito discográfico de la cueca porteña	
15. Capítulo 5-Instrumentacion.....	38
16. 5.1 Desarrollo de la instrumentación de la cueca chilena	
17. 5.2 Castañuelas y platillo de café	
18. 5.3 Instrumentación de la cueca urbana de Valparaíso	
19. Capítulo 6 entrevistas a cultores.....	43
20. 6.1 Significado y concepto de instrumentos cantantes	
21. 6.2 La improvisación en la cueca urbana	
22. 6.3 La función de la introducción	
23. Capítulo 7 Formas y estructuras.....	51
24. 7.1 Análisis de la forma de la cueca chilena	
25. 7.2 Forma armónica de las introducciones del piano en la cueca	
26. Capítulo 8 Componentes del piano en la cueca.....	58
27. 8.1 Elementos fundamentales	
28. 8.2 Análisis de las funciones de la mano izquierda y derecha en la cueca chilena	
29. Capítulo 9 Análisis de cinco introducciones de cueca en piano.....	68
30. Introducción1	
31. Introducción2	
32. Introducción	

Introducción	4
Introducción	5
Resumen sobre el análisis de las 5 introducciones de cueca en piano.....	103
Conclusiones.....	104
Bibliografía.....	105

INTRODUCCIÓN

La cueca chilena venerada como expresión musical emblemática, ha sido objeto de innumerables estudios que predominantemente, la han asociado con su faceta de danza y —en segundo plano— como una forma poética y de expresión vocal. En este sentido, esta investigación propone una visión actualizada al género, enfocándose específicamente en un componente musical que ha sido notoriamente subestimado: La introducción de piano.

La carencia de atención hacia aspectos técnicos y formales de la música dentro de la cueca como armonía colores tipos de acordes tensiones progresiones constituye una problemática evidente, puesto que su riqueza armónica y su potencial evolutivo han quedado relegados al trasfondo de la percepción convencional.

Esta limitación conceptual ha perpetuado una visión reduccionista de la cueca, obviando su complejidad musical y su capacidad de adaptación a los cánones de armonía moderna. Esta omisión, por ende, constituye un vacío en el entendimiento integral del género, limitando su potencial innovador y su resonancia en el siglo XXI.

En aras de subsanar esta brecha de conocimiento, la pregunta central de esta investigación se enfoca en *¿cómo se puede enriquecer una introducción de piano en la cueca con elementos de armonía moderna, y transformar la interpretación de la cueca chilena en el siglo XXI?*

Se plantea la hipótesis de que al explorar y comprender los aspectos armónicos y técnicos la introducción de piano, se abrirán nuevas perspectivas para la reinterpretación y apreciación de la cueca, trascendiendo su concepción tradicional más allá del mero baile folklórico.

RESUMEN

En este estudio, se compondrán cinco introducciones de piano cuequero tradicional, a las cuales se les añadirán elementos pertenecientes a la armonía moderna y procedimientos del piano jazz. Posteriormente se realizará un análisis de todos los procedimientos armónicos usados destacando lo que se ha conservado de la tradición y lo que se ha añadido desde el contexto de la armonía moderna.

El propósito de este trabajo será problematizar el desarrollo de la cueca y sus introducciones en piano, aportando al avance del género y su pianística en el siglo XXI.

Se considera posible que mediante la aplicación de estos procedimientos armónicos, se contribuya al enriquecimiento de la música de la cueca chilena. A través de este análisis, se pretende generar una nueva visión del piano cuequero, enriqueciendo su expresión y ampliando sus posibilidades al momento de crear introducciones, lo cual esperamos que sea un aporte al desarrollo de nuestra música nacional.

ESTADO DEL ARTE

En este estado del arte, emerge un notorio punto en común entre todas las investigaciones abordadas, todas ellas o la gran mayoría están dirigidas por la nueva generación de cuequeros.

Un rasgo distintivo de este grupo es su formación profesional, en muchos casos, en disciplinas que van más allá del ámbito musical, abarcando áreas como antropología y sociología.

En contraste con la nueva generación de cuequeros, los cultores antiguos se caracterizaban por participar en trabajos informales no necesariamente relacionados con la música o la investigación y manifestaban, en algunos casos, menos consciencia de la riqueza cultural que representaban. Estos cultores históricos no siempre reconocían plenamente su propio valor en el contexto de la tradición cuequera, ni la trascendencia de su contribución cultural.

La nueva generación de cuequeros ha experimentado un cambio significativo aportando desde la diversidad de su formación profesional, ya que se incluyen disciplinas como: la música, la antropología o la sociología. Estos jóvenes artistas han tomado conciencia de la valía inherente a la herencia cuequera, reconociendo la riqueza cultural de sus predecesores y añadiendo un aporte intelectual a las nuevas creaciones. Este cambio de mentalidad se traduce en la producción de investigaciones y registros documentales que buscan preservar y dar visibilidad a la rica tradición cuequera.

En la actualidad el nivel académico de los nuevos músicos ha impulsado a la nueva generación a asumir un papel activo en la documentación y preservación del legado de los cultores antiguos, de quienes han extraído sus conocimientos y habilidades.

En cada uno de estos trabajos, se evidencia una urgencia palpable por plasmar, patentar y consignar por escrito las tradiciones cuequeras, reflejando la conciencia de la fugacidad del tiempo y la necesidad apremiante de salvaguardar la riqueza cultural transmitida. Este fenómeno revela no solo una evolución en las prácticas de transmisión generacional, sino también una preocupación compartida por la preservación y perpetuación de la identidad musical y cultural asociada a la cueca chilena.

Análisis de las investigaciones

En este análisis, podemos abordar el estudio de la revalorización de la cueca chilena desde diversas perspectivas que incluyen:

- Enfoques antropológicos
- Testimonios directos
- Biografías de cultores.

Por un lado, en el ámbito de lo antropológico están las investigaciones de carácter social y antropológico, como el trabajo de Oscar Collipal en "Chinganeando", que ofrece un enfoque profundo sobre la cueca chora porteña desde una perspectiva que examina las interacciones sociales y el contexto en el que esta música se ha desarrollado. A este enfoque se suma el trabajo de Spencer, quien aporta una mirada desde los espacios y los modos de expresión que permiten que la cueca adquiera un carácter más dinámico dentro del panorama cultural.

En el ámbito de lo testimonial es relevante destacar el aporte de autores que han vivido el resurgimiento de la cueca en carne propia, como los miembros de la agrupación Los Afuerinos. Obras como la de Héctor Morales y Carlos Jil documentan no solo el proceso histórico, sino también la experiencia personal de quienes han sido protagonistas de este renacer urbano. Estos testimonios son cruciales, ya que permiten entender la evolución de la cueca no desde una perspectiva externa o intelectualizada, sino desde la vivencia directa de los músicos.

Finalmente, las biografías de cultores como Elías Zamora y Lucy Briceño, escritas por jóvenes investigadores como Andrea Martínez y Rodrigo Oteiza, nos permiten aproximarnos a la cueca desde una perspectiva personal y testimonial. Estos trabajos no solo preservan la historia individual de figuras clave en la tradición, sino que también refuerzan la importancia del legado personal en la construcción de la memoria cultural.

Ambas líneas de análisis, ya sea desde una investigación más académica o desde el testimonio directo de los protagonistas, permiten una visión rica y multifacética sobre la cueca, su resurgimiento y su importancia en la cultura chilena.

Enfoque antropológico

Tanto la investigación de libro "Pego el Grito en Cualquier Parte" como "Chinganeando", abordan la evolución de las expresiones culturales de la cueca Chilena, pero centrándose en manifestaciones diferentes: el primero en la cueca urbana santiaguina y el segundo en el concepto de "Chingana" en Valparaíso

En "Chinganeando", Óscar Collipal reinterpreta el concepto de "chingana", atribuyéndole un significado más amplio: Todo espacio consagrado para la expresión libre de la cultura del Peon-Gañan. Por otro lado, "Pego el Grito en Cualquier Parte" se enfoca en la cueca urbana, explorando su evolución entre 1990 y 2010. Ambos trabajos abordan la relación entre las expresiones culturales y los contextos sociales, examinando cómo estas prácticas son afectadas y moldeadas por cambios históricos y sociales.

Ambas obras comparten el punto en común que exploran la tensión entre oficialidad y ocultamiento en la práctica de la cueca puede entenderse como una dialéctica entre lo visible y lo subterráneo, entre lo que es aceptado y promovido por las instituciones y lo que permanece en los márgenes o en espacios clandestinos. Esta dicotomía ha sido clave para la historia de la cueca y otros géneros musicales populares, sobre todo en contextos donde la música ha servido tanto como expresión cultural y medio de resistencia.

Lugares como la chingana, el matadero de Santiago, La viseca y Estación Central no solo son espacios físicos, sino también simbólicos, que han albergado prácticas culturales ajenas o incluso contrarias a las normas y los valores oficiales. Estos espacios, a menudo alejados del centro urbano o de la institucionalidad, representan formas de vida y de expresión cultural que no siempre encajan dentro del marco aceptado por las clases dominantes o las políticas culturales del estado.

La cueca, en este sentido, ha sido un vehículo de expresión que muchas veces ha operado desde esos espacios marginales o "ocultos". Aunque hoy es considerada un símbolo nacional, durante mucho tiempo estuvo asociada a sectores populares y a prácticas vistas como "impropias" por las élites. En estos espacios ocultos, la cueca ha florecido como un ritual social que combina lo musical, lo teatral y lo corporal, desarrollándose en ambientes que favorecen una autenticidad y una libertad que difícilmente se encuentran en los escenarios formales o institucionalizados.

El concepto de performance en la cueca en estos lugares toma un sentido especial, ya que su expresión va más allá de la música en sí misma, involucrando también una teatralidad que puede jugar con lo prohibido, con lo que se esconde o se oculta de la mirada oficial. Así, la cueca chora, por ejemplo, no es solo una representación musical, sino una forma de vida y una manera de desafiar las normas sociales desde el gesto, la vestimenta, el lenguaje y la interacción entre los bailarines.

Por otro lado, la oficialidad actúa como un espacio de regulación y visibilidad, donde la cueca es proyectada como parte del patrimonio cultural de Chile. Sin embargo, cuando se institucionaliza, pierde parte de esa frescura y libertad que la caracteriza en sus expresiones más populares. En espacios formales como eventos patrióticos o escenarios públicos, la cueca se convierte en una representación normada, donde se espera un comportamiento "adecuado" tanto de los músicos como de los bailarines, limitando las posibilidades de transgresión.

En este sentido, la oficialidad busca mantener la música dentro de ciertos parámetros de "respeto" y "tradicición", mientras que el ocultamiento en espacios

como las chinganas o los mataderos permite que la cueca continúe desarrollándose como una expresión libre, espontánea, que puede desafiar los códigos impuestos. Este contraste subraya cómo la cueca ha servido tanto como una herramienta de integración cultural como de resistencia subterránea frente a las imposiciones oficiales.

Enfoque testimonial

El segundo enfoque de investigaciones que he escogido está representado por tres obras clave, que profundizan en la creación y evolución del influyente grupo Los Afuerinos. Estos libros ofrecen un relato cohesivo que abarca desde los primeros pasos en la Universidad Santa María hasta la consolidación de la agrupación como una escuela viva y puente generacional entre antiguos y nuevos cultores.

"El resurgimiento de la cueca urbana en Valparaíso, Historia de los Afuerinos y análisis de la construcción de una cueca" de Carlos Jil Riveros (USM Editorial, 2012) examina detalladamente el proceso de resurgimiento de la cueca urbana en Valparaíso, centrándose en la formación y desarrollo del grupo. Se profundiza en cómo los distintos integrantes se unieron en festividades universitarias, marcando los cimientos de la agrupación.

Héctor Morales Romo, en "Los Afuerinos, un caminar de 40 años en cuecas y canto urbano" (Ed. Morales Romo, 2022), presenta una panorámica de cuatro décadas de trayectoria del grupo. Desde sus inicios hasta la actualidad, explora las diversas etapas en la búsqueda de la cueca, abordando desafíos significativos como el abandono del traje de huaso y el estudio profundo de discos clave para forjar su sonido característico.

"El revuelo de la cueca Chilenera, desde la Universidad Santa María a Chile 1973-2014. Testimonios Para el futuro" de Fredy Escobar Santis (Ed. USM, 2014) aporta una dimensión testimonial al relato de Los Afuerinos. Esta obra recopila testimonios que abarcan las décadas de 1973 a 2014, cuenta con innumerable material de apoyo, fechas exactas, afiches de eventos, diálogos etc.

Enfoque biográfico

Los libros "Cueca en Valparaíso: la vida de un cultor porteño" e "Historia de Lucy Briceño" representan un notable intento de salvaguarda cultural llevado a cabo por jóvenes músicos e investigadores. A diferencia de los textos anteriores centrados en análisis sociológicos o antropológicos, estos libros se destacan por su enfoque específico en la preservación de la memoria testimonial de estos cultores.

En lugar de simplemente documentar los aspectos socioculturales de la cueca o relatar experiencias personales, los autores de estos libros se sumergen en las vidas de dos destacados cultores, Elías Zamora y Lucy Briceño. A través de entrevistas, investigaciones y análisis, se esfuerzan por capturar los eventos históricos que forjaron los conceptos musicales que estos cultores desarrollarían a lo largo del tiempo.,

Los autores asumen la responsabilidad de preservar y transmitir el legado musical de Zamora y Briceño, reconociendo la urgencia de registrar y entender la tradición cuequera antes de que se diluya en el tiempo en plena consciencia del significado cultural de estos cultores en el contexto porteño. Además rescatan fragmentos de la historia local, sino que también abren una ventana a la apreciación y comprensión de la música y la identidad cultural que han dado forma a Valparaíso, en un esfuerzo consciente y significativo por parte de las nuevas generaciones por preservar y transmitir el rico patrimonio musical de la región.

Conclusiones

La mirada multidisciplinaria hacia la cueca chilena en los libros analizados revela el interés despertado por la cueca en las nuevas generaciones. Desde la investigación social y antropológica que busca comprender la cueca en su contexto cultural hasta las narrativas testimoniales que relatan el resurgimiento de este género musical, y finalmente, las investigaciones biográficas centradas en la vida de cultores y músicos, todos convergen en un objetivo común: la urgencia de salvaguardar la cueca como un valioso patrimonio cultural.

La cueca, alguna vez menospreciada, ha encontrado en estos enfoques diversos un medio para resurgir y ser valorada en su plenitud. La narrativa sociológica aporta un marco teórico, las historias testimoniales proporcionan una perspectiva desde dentro del movimiento cultural, y las investigaciones biográficas documentan la vida de aquellos que han sido guardianes de la tradición cuequera.

Sin embargo a pesar de la creciente urgencia y el compromiso palpable en la preservación de la cueca como patrimonio cultural, se destaca una significativa omisión en el tratamiento de los aspectos técnicos y teóricos que conforman su manifestación musical.

A lo largo de las décadas, los actores primordiales en la discusión y documentación de la cueca han tenido una mirada social y antropológica, relegando a un segundo plano la atención dirigida hacia los músicos

Esta tendencia se traduce en una marcada ausencia de consideración hacia los elementos técnicos, formales y teóricos inherentes a la ejecución instrumental de la cueca, así como en la limitada exploración y expansión de su forma musical.

Esta tendencia sugiere la existencia de una laguna considerable en el tratamiento académico de la cueca, específicamente en lo referente a los aspectos musicales. La falta de un enfoque más profundo y especializado en la musicalidad y la evolución técnica de la cueca plantea interrogantes ineludibles sobre el futuro de esta expresión cultural.

En el ámbito de los trabajos escritos, la carencia de atención dedicada a la música como disciplina autónoma dentro de la cueca contribuye a una comprensión parcial y limitada de este fenómeno. La ausencia de una exploración más detallada de los elementos musicales, su evolución a lo largo del tiempo y las posibles direcciones futuras inhiben el desarrollo integral y la apreciación completa de la riqueza musical que caracteriza a la cueca. Es imperativo que futuras investigaciones y discusiones académicas aborden este vacío, reconociendo la importancia crucial de la música como componente esencial en la comprensión y preservación de la cueca en toda su complejidad cultural.

FUNDAMENTACIÓN DE LA TESIS

La cueca —arraigada en la tradición cultural de Chile— ha perdurado a lo largo de las generaciones gracias a la transmisión oral, preservando sus fundamentos en un grupo selecto que la valora y la protege. Sin embargo, esta forma de transmisión, aunque esencial para mantener la autenticidad y riqueza de la cueca, plantea desafíos significativos para su desarrollo musical.

La oralidad ha sido especialmente preponderante en la cueca chilena, donde las bases fundamentales del saber y la cosmovisión se han transmitido de generación en generación a través de la narración verbal, tradiciones orales y la participación activa en prácticas culturales. Esta vía de transmisión, si bien ha contribuido a la preservación de las formas, también ha generado un fuerte conservadurismo que dificulta el progreso musical de la cueca.

El énfasis en la transmisión generacional y la vía oral como forma de conservación ha generado una dicotomía entre las formas de enseñanza tradicionales y la academia musical. En esta dicotomía se manifiesta una resistencia que la innovación musical enfrenta dentro de la cueca.

Las tensiones entre la tradición arraigada y la necesidad de evolución han limitado las posibilidades de explorar nuevas expresiones y enfoques musicales. Este conservadurismo, aunque virtuoso en la preservación de las raíces culturales, en muchas ocasiones actúa como una barrera para la expansión y enriquecimiento de la cueca como forma musical.

Esta contraposición se evidencia en la percepción que algunos músicos tradicionales tienen hacia la academia musical. En palabras de Fernando González Maraboli (Ex-matarife y Cantor de Cueca) y otros expertos, observamos cómo algunos músicos de la tradición sienten reticencia hacia la academia. Para ellos, lugares como las casas de remolienda, cárceles o prostíbulos son centros de enseñanza tradicional y son vistos como contrapartes de los centros de enseñanza académicos, Samuel Claro cita al cultor Fernando González, quien menciona:

“También había dos casas de remolienda, las cuales fueron verdaderas escuelas de canto, como fue la de Juan de la Fuente y la de la “Vieja Fidela”, suegra de “Miguel el Chano” y madre de la “Rucia Aida.....Los prostíbulos y las cárceles fueron las mas grandes escuelas de canto, porque en las casas de remolienda no paran los instrumentos ni faltan los cantores, y por otro lado, los presos durante años pasaron ensayando entonaciones y cantando todos los días.....El cantor autodidacta posee una educación oral y singular en el manejo de la voz, transmitida exclusivamente a través de la tradición del pueblo” (p. 149 y ss.)

El testimonio de Don Fernando González resalta la percepción de las casas de remolienda como espacios de aprendizaje musical de la cueca, su descripción sugiere que entendía estos lugares como centros donde se adquieren habilidades musicales y de canto en un entorno más informal y arraigado en las tradiciones culturales locales. Don Fernando González Maraboli concibe estos lugares como espacios donde el conocimiento se transmite mediante la participación activa, lo que enfatiza su carácter no académico pero significativo en la preservación de la música y la cueca tradicional.

La siguiente aseveración, confirma la tensión entre la preservación de las raíces culturales y la intervención de aquellos, que sin comprenderlas plenamente, buscan modificarlas. El cultor Fernando González Maraboli argumenta:

“El músico y el poeta culto se creen con el derecho de arreglar e innovar la instrumentación, las entonaciones y el canto del pueblo, porque lo consideran malo debido a que no sabe y le falta mucho. Pero ¿Qué es lo que le falta? ¿Ser más europeo o más norteamericano? El chileno vive orgulloso de sus tradiciones: las entiende y las respeta. Ellos, sin entenderlas, se toman el derecho de modificarlas” (Claro, 1973, p. 143)

Se evidencia en esta cita una reticencia al cambio y una marcada diferencia de perspectivas entre los músicos cultos y los músicos tradicionales. Al mismo tiempo enfatiza la importancia de valorar y respetar las tradiciones musicales chilenas tal como son. Esta dicotomía de pensamiento refleja una tensión entre la preservación de las raíces culturales y lo académico, así como una apreciación profunda de las tradiciones locales por parte de quienes las entienden y respetan, en contraposición a aquellos que desean modificarlas sin comprender plenamente su significado y valor.

Otro factor que plantea un desafío para el desarrollo de la cueca es su estructura coreográfica fija y constante, en la cual los pasos y giros siguen un patrón predefinido, dificultan cualquier intento de variación, ya que afectaría la

coherencia y la fluidez de la danza. En consecuencia, los bailarines a menudo esperan que los mismos movimientos melódicos y armónicos se repitan de manera constante para poder bailar cómodamente lo que crea una resistencia inherente al cambio.

Esta resistencia se origina en los propios bailarines, que sienten una conexión arraigada a las tradiciones y a la estabilidad coreográfica de la cueca. Cualquier modificación o innovación en la estructura se percibe como una amenaza a la autenticidad y la esencia de la danza. Como resultado, la rigidez de la forma de cueca se convierte en un obstáculo significativo para su evolución y desarrollo.

Superar este desafío implicaría no solo explorar nuevas formas de expresión en la danza, sino también educar y sensibilizar a la comunidad de bailarines sobre la riqueza que puede aportar la adaptación y la innovación a la tradición. Este equilibrio entre preservar la esencia de la cueca y permitir su crecimiento será esencial para su evolución en el futuro

Otra limitante muy notoria es que a menudo se ve a la cueca como una forma de expresión anclada en el pasado, en eterna rememoración de un Chile antiguo, esta visión ha generado una resistencia incluso estética, se espera siempre que los grupos de cueca y sus exponentes estén vestidos con chamantos y espuelas y se ve con reticencia un vestuario formal- urbano (corbata, camisa)

Esta limitante se intensificó posterior a la declaración de la cueca como danza nacional el 19 de Septiembre de 1979 bajo el Decreto de Ley nº 23. Donde se acentuó la figura del huaso tradicional quedando relegadas otras expresiones de la cueca chilena.

DECRETO DE LEY	
SE DECLARA A LA CUECA, DANZA NACIONAL DE CHILE	
Num. 23	
SANTIAGO, 18 de Septiembre de 1979	
Vistos: lo dispuesto en los decretos leyes N ^{os} 1 y 28 de 1973, y 527, de 1974, y considerando:	
1. Que la cueca constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional.	
2. Que en su letra alberga la picardía del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y melancolía.	
3. Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la independencia y celebrando con él sus gestas más gloriosas, y	
4. Que la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan, no obstante la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra el ser nacional en una expresión de auténtica unidad.	
DECRETO:	
	Art 1. Declárase a la Cueca como Danza Nacional de Chile
	Art 2. El estado fomentará, a través de los diversos organismos e instituciones del sector cultural, la enseñanza, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos. Corresponderá al Ministerio Secretaría General de Gobierno, a través de su Secretaría de Relaciones Culturales, velar por el cumplimiento de esta norma.
	Art 3. El Ministerio de Educación Pública organizará, anualmente, en el mes de Septiembre, un concurso Nacional de cueca para alumnos de enseñanza básica y media cuya organización corresponderá a las respectivas áreas de cultura de las Secretarías Regionales Ministeriales.
	Tómese razón, comuníquese y publíquese: AUGUSTO PINOCHET UGARTE, Capitán General, Presidente de la República GONZALO VIAL CORREA, Ministro de Educación Pública, JULIO FERNANDEZ ATIENZA, General de Brigada, Ministro Secretario General de Gobierno.

'La Cueca es declarada Danza Nacional de Chile el día 18 de septiembre de 1979, período en que la "música típica" se transformaría en la música favorita del nuevo régimen . En dicho momento se visualizaría una conjunción patente entre los referentes culturales enarbolados por la dictadura y un sonotipo que lo explicitara y operara como su fiel correlato identitario...la elección del folclor que ella hace presenta al sujeto-huaso como vestigio que materializaría, en la práctica, el "deber ser chileno".(Rojas – Art. 2009)

En este contexto y con estos antecedentes históricos, mi objetivo es fundamentar una visión de evolución y desarrollo para la cueca pero exclusivamente desde el enfoque musical y en específico del piano

Este trabajo se centrará en las introducciones de la cueca, partiendo de la observación durante el período donde se desarrollan dichas introducciones; el instrumento que inicia —por lo general es el piano o el acordeón— actúa de manera solitaria, sin que ningún bailarín haya iniciado aún la danza y a pesar de ser este un espacio breve, representa el pináculo de libertad para los músicos de la cueca chilena. justo allí, tienen la oportunidad de expresar sus ideas de forma libre y, sobre todo, improvisada.

Durante esas introducciones, se abre un espacio para que los músicos puedan tejer variaciones, experimentar con elementos armónicos y melódicos sin restricciones que se generan una vez iniciada la danza. Es un espacio donde la innovación y la creatividad pueden florecer, creando además sonoridades distintivas que nos permitirán a la larga distinguir entre los diferentes interpretes. Estos planteamientos de desarrollo no buscan reemplazar la tradición de la cueca, sino enriquecer su diversidad y asegurar su relevancia en un mundo en constante cambio.

Es innegable el reconocimiento de su herencia y tradición, sin embargo, también nos mueve la inquietud de abrir las puertas a nuevas posibilidades y enfoques que permitan a la cueca encontrar su lugar en el Chile actual y tal vez en la música a nivel global.

CAPÍTULO 1

Marco Teórico

1.1 Problemática del Origen de la Cueca

Al igual que el proceso de mestizaje chileno, la cueca se encuentra inmersa en un debate sobre sus orígenes y elementos constituyentes. Diversos académicos y expertos han intentado rastrear sus raíces, en el cual algunas teorías la vinculan directamente a España, mientras que otras se inclinan hacia una percepción más criolla africana o buen morisca.

Este debate se origina no solo por las discrepancias en los resultados entre los distintos investigadores si no que al observar con mayor profundidad, se nos revela cómo cada investigador intenta vincular los orígenes de la cueca chilena a su propia cosmovisión.

Algunos investigadores intentan ocultar posibles orígenes grotescos relacionados con prostitutas, indígenas o africanos, mientras que otros buscan elevarla al vincularla con España. También hay quienes la desvinculan de un origen en un país considerado enemigo, como Perú.

Para entender mejor este fenómeno debemos comprender la cueca como una *hija abandonada* o una *huacha* que en su trayectoria vital lucha por encontrar su identidad y reconocimiento. Este proceso se convierte en una constante búsqueda de legitimidad y también muchas veces en un intento permanente por ocultar y negar ciertos orígenes que puedan ser considerados como indignos. Este fenómeno es un reflejo de las tensiones y divisiones culturales que se manifiestan en la sociedad chilena y se replican de manera paralela en la investigación sobre el origen de la cueca.

"La noción de huacho que se desprende de este modelo de identidad, de ser hijos o hijas ilegítimos, gravitará en nuestras sociedades, por lo menos los datos para Chile así parecen indicarlo, hasta nuestros días. El problema de la legitimidad/bastardía atraviesa el orden social chileno, convirtiéndose en una "marca" definitoria del sujeto en la historia nacional, estigma que continúa vigente en los códigos civiles. La legitimidad jugó un papel esencial en la formación de nuestra sociedad, y creemos que sus implicancias no solo pueden analizarse desde un correlato sexual o cultural, sino también social." (Mortecino 1991, p. 45)

Notamos que el conflicto social descrito por Mortecino aparece en el campo de la investigación sobre los orígenes de la cueca, que influye en la objetividad de los autores e investigadores. Por ejemplo, una de las primeras definiciones de cueca la podemos encontrar en El texto de Pablo Garrido: “Biografía de la cueca” donde hace alusión a la primera vez que en España se publicó una definición de la palabra zamacueca, con notorios aires peyorativos

“En 1899, la decimotercera edición del Diccionario de la Lengua Castellana de la Real Academia Española incluyó por primera vez la palabra "zamacueca" y su definición: “La zamacueca danza grotesca que se practicaba en Chile, Perú y otras partes de América, generalmente entre indígenas, mestizos chuchumecos Música y canto con que se baila” (Garrido Pablo,1976 p. 19).

Entendemos el concepto de "chuchumeco" como un término empleado para describir a individuos que mantienen relación o frecuentan el trato con mujeres identificadas como "chuchumecas", entendidas como aquellas que llevan un estilo de vida asociado a la prostitución o la vida alegre

Garrido percibe entonces en esta definición un intento de España por desvincularla de sí misma:

“Tal proposición, amen de revelar desconocimiento de la función de un bien cultural, involucraba una cierta negación de vínculo con la Madre Patria” (ob.cit.)

Este enfoque contribuyó a potenciar más aún el arquetipo de *hija bastarda*, donde se despreciaba la zamacueca por pertenecer a las poblaciones indígenas y mestizas.

Esta situación se encuentra también descrita en el poema: “Sabe *Usted lo que es la cueca*” de Osvaldo Barril León

Amigo ¿sabe usted lo que es la cueca?

Yo se lo voy a decir

La Cueca es como una flor

Elegante y primorosa,

Perfume, esencia y color

De la más delicada rosa

Lleva en su corazón

Como en cofre guardada

*La historia hecha canción
De las costumbres pasadas.*

Nació como niña huérfana
Nadie quería adoptarla
Los ricos le cerraron las puertas
Los pobres la llevaron a sus casas

Y Finaliza:

Hoy está aquí con nosotros
Y está contenta la diablo
De toditas partes han venido
Los huasos pa cortejarla.

Ya no es una chiquilla huacha
Es una hermosa mujer
Y los huasos se hacen huincha
Para mostrarle su querer.

(Extracto) Isla de la fantasía cueca porteña, 2001

En este poema, se destaca de manera metafórica el drama de la bastardía en los orígenes de la cueca, donde ésta es representada con la expresión: “*Nació como una niña huérfana... nadie quería adoptarla*” es decir, es una hija ilegítima y abandonada. Esta metáfora ilustra la percepción inicial de la cueca como una forma menospreciada.

No obstante, en la medida que avanza el poema, se observa una redención de la cueca, porque se transforma en una "*hermosa mujer*" en la medida que los huasos (campesinos chilenos) se acercan para cortejarla. Esta transformación simbólica logra su legitimación en el imaginario nacional, pues “*Ya no es una chiquilla huacha*”. Asimismo, en su obra *Biografía de la cueca*, Garrido reacciona a las definiciones de carácter despectivo que se originaron en España:

“La zamacueca no es una danza grotesca, si bien en sus profundos orígenes pudo haber tenido expresiones corporales extravagantes. A fines del siglo pasado, no quedaba el menor vestigio de tales movimientos. Por el contrario, se presenta como un baile gallardo y elegante, donde la gracia es una característica destacada. Así la percibimos en la actualidad, y viajeros ilustres la describieron de la misma manera hace más de ciento cincuenta años” –(Garrido,1976 p.20)

Notamos tanto el esfuerzo de Garrido como el del Poeta por legitimar la cueca argumentando que ya “*no es una chiquilla huacha*” o bien “*ya no queda el menor vestigio de movimientos grotescos*”. Encontramos nuevamente este juego entre la negación o inconformidad con ciertos aspectos de los orígenes de la cueca chilena y una redención final.

Por otro lado, en el artículo "El origen africano de la cueca" de María Carolina Geel, nos relata cómo la zamacueca o cueca estuvo originalmente asociada a Perú. Por su parte, Benjamín Vicuña Mackenna viene a renovar los planteos sobre sus orígenes, pero advierte que las motivaciones para estos planteamientos podrían haber estado influidas por consideraciones políticas.

“Durante muchos años se tuvo a la cueca como proveniente del Perú donde se denominaba tanto zamacueca como zambacueca. Así, su verdadera trascendencia como danza nacional chilena solo se produjo durante la guerra del 79. Pero la vaguedad de su origen persistía, hasta que ese monstruo de estudio y actividad que fue Benjamín Vicuña Mackenna se puso a la tarea de aclarar el asunto (Sospechamos que no le gradaba que el baile nacional viniese del entonces enemigo) -(Geel, María El Mercurio art 1979)

Podemos observar, a lo largo de la historia, un intento constante de ajustar los orígenes de la cueca, esta "*hija ilegítima*" o "*huacha*", a lo que resulta más conveniente en un momento dado. Este proceso, se ve influido tanto por intereses políticos como por el deseo de borrar un pasado considerado indecoroso o incómodo. Esta constante reconfiguración de la narrativa sobre el origen de la cueca tiene un impacto profundo en las teorías que se han formulado al respecto.

"Y volvemos a la monserga: la cueca, nació chinganera, es decir, fue creación del bajo pueblo, del mundo del peón gañán. Más tarde, el roto chileno. Claro que **para intentar salvar la situación** algunos eruditos pretenden que los rotos vieron en los salones de las tertulias la zamacueca y la imitaron toscamente. No sé si será necesario contra argumentar, ya que cualquier persona entiende el nivel de discriminación y segregación que existe en Chile, y así ha sido siempre.

Los aristócratas se encerraban en sus salones, en sus tertulias y saraos, y allí, por supuesto, no se permitían rotos, o así dirían ellos. Pero igual los observaban por las rendijas en las paredes. Sin comentario (Collipal, 2013 p. 81ss)

La búsqueda de legitimidad y reconocimiento para la cueca ha llevado a la adaptación de su historia, muchas veces con el propósito de alinearla con narrativas culturales y políticas específicas. En este contexto, las teorías sobre sus orígenes se ven teñidas por un deseo de establecer una identidad cultural coherente y una historia "*apropiada*".

Este fenómeno nos lleva a una reflexión más profunda sobre cómo las dinámicas culturales y políticas moldean la interpretación de la historia y la identidad. Las teorías sobre el origen de la cueca no solo reflejan una búsqueda de legitimidad, sino también el poder de la narrativa y la influencia de los intereses en la construcción de la historia.

1.2 Teorías sobre el origen

Luego de haber revisado los planteamientos proporcionados con anterioridad y la implicancia del fenómeno descrito, estamos en condiciones de adentrarnos en el análisis de las principales teorías sobre el origen de la cueca.

Según Oscar Collipal Salas (Chinganeando) existen tres vertientes culturales por donde la cueca se moldea, éstas serían

- La cultura morisca española
- La cultura negroide
- La cultura Mestiza

- **La Cultura Morisca Española**

Aportada por los españoles que la portaban después de 700 años de invasión árabe, su impronta estaría dada por el movimiento de brazos el uso del pañuelo y el pandero en el zapateo y en la forma de cantarla

“Dos elementos El coreográfico y el sentido pasional de la cueca son derecha e inmediatamente consecuencia del Fandango”-Vega- (Geel Maria, art. 1979)”

- **La cultura Negroide**

Aportada por los esclavos negros en tránsito al virreinato del Perú especialmente a Lima, su efecto estaría presente en las percusiones en los acercamientos en las vueltas y en sus inicios en el movimiento de caderas.

- **La cultura Mestiza**

aportado por los peones gañanes quienes además actuaron como catalizador uniendo y amalgamando los diferentes elementos su secuela estaría en la picardía la vitalidad y forma de animar la cueca

Origen arábigo andaluz

Samuel Claro propone que los orígenes de la cueca se remontan a la tradición oral del pueblo árabe-andaluz que acompañó a los conquistadores en su llegada al Nuevo Mundo. Claro sugiere que esta tradición poético-musical árabe llegó a la Península Ibérica a partir de la dinastía de los Omeya en el siglo VIII, y se mantuvo a través del mestizaje cultural en América. Se destaca la influencia de la "zambra", una fiesta morisca con música y baile al aire libre, como posible origen de la cueca y su nombre.

“Los orígenes de la cueca tradicional chilena se encuentran en la tradición oral recibida del pueblo árabe-andaluz que acompañó al conquistador en su paso al Nuevo Mundo, y que mantiene la herencia poético-musical árabe llegada a la Península Ibérica a partir de la dinastía de los Omeya en el siglo viii – (Claro,1973 p.21)

La migración de árabes y andaluces a América generó un mestizaje que a lo largo de las generaciones, ha preservado de manera significativa diversas manifestaciones culturales, especialmente aquellas de índole poética y musical con raíces arábigo-andaluzas en todo el continente americano. Ejemplos destacados de esta herencia cultural incluyen la copla y la seguidilla, formas poéticas originadas en España que han arraigado profundamente en la tradición hispanoamericana.

Estas expresiones culturales perduran de manera notable en regiones más aisladas, donde factores geográficos y sociales han propiciado la conservación de estas formas con un grado de pureza máximo en un contexto mestizo. En este sentido, la influencia paterna ha desempeñado un papel crucial en la transmisión y preservación de estas tradiciones a lo largo del tiempo

El conglomerado humano que pasó desde España al Nuevo Mundo trajo consigo un importante aporte cultural y artístico, que incluye el que la dinastía árabe de los Omeyas difundió en España a partir del siglo VIII. El paso de árabes, andaluces y del pueblo español a América provocó un mestizaje que, por la vía paterna, ha preservado culturalmente especies poéticas y musicales arábigo-andaluzas en toda América, las cuales se encuentran vigentes en zonas de mayor aislamiento, y muchas de las cuales ya no se conservan en sus lugares de origen- (Claro,1973 p.68)"

En consideración al fenómeno multifacético que rodea los orígenes de la Cueca chilena, es imperativo reconocer la complejidad inherente de su desarrollo cultural y musical. Se ha propuesto la existencia de tres posibles fuentes de influencia: española, africana y peruana. Sin embargo, el análisis detenido revela una interconexión innegable entre estas corrientes, desafiando la noción de orígenes exclusivos o absolutos.

El percussionista Rafael Santa Cruz 2004 ha abordado con profundidad esta complejidad al argumentar que la influencia de España, aunque evidente en la introducción de instrumentos como el pandero y la herencia musical del flamenco, no puede separarse de la presencia de negros, moros y africanos en el tejido cultural. En este punto, las teorías de origen español y africano se entrelazan, sugiriendo que la llegada cultural de España a Chile no fue unidireccional ni homogénea.

“Con los moros y negros llegaron también a España algunos tambores africanos que, si bien no fueron de mucha aceptación dentro de la población, son registrados por los escritores de la época. Lope de Vega, entre otros, cita los panderos y adufes (similares a la pandereta), instrumentos musicales de Guinea. El zorongo gitano, un baile popular del siglo XVIII, se acompañaba con un pandero- El cajón afro peruano – (Santa Cruz ,2004 p .43).”

Es crucial reconocer que la interacción de diversas comunidades étnicas y sus respectivas expresiones artísticas ha dado lugar a la riqueza y diversidad de la Cueca chilena. Este fenómeno no se limita a una única fuente cultural, sino que más bien surge de una compleja amalgama de influencias. De esta manera, se desafía la concepción tradicional de la danza como un producto de un único linaje cultural, abogando por una apreciación más holística de su evolución a lo largo del tiempo.

El origen africano

La propuesta de Benjamín Vicuña Mackenna acerca del origen de la cueca, sugiriendo que la denominación original era "*Zambaclueca*" con raíces africanas, se fundamenta en su interpretación de los apuntes de Jullien Mellet, un viajero francés en 1823. De acuerdo con Mackenna, Mellet hace alusión al "*Lariate*", una danza caribeña introducida por africanos en la zona de Quillota y El Almendral durante su travesía a Perú. A continuación, citamos un fragmento del facsímil "*Zamacueca y Zanguaraña*", donde Benjamín Vicuña Mackenna presenta su argumento:

"El viajero francés agrega que esta danza, bailada entonces todavía en las remoliendas llamadas de 'pata en quinchá', había sido introducida en Chile por los negros de Guinea. En Quillota y El Almendral, eran los alojamientos obligados de su itinerario y la conocían en aquel remoto tiempo con el nombre indígena o africano de 'Lariate' – (Mackenna Benjamín .art p.6)

Es crucial subrayar que, según la información proporcionada, Mellet no menciona explícitamente la "*Zambaclueca*" ni utiliza dichos términos específicos, en lugar de eso, se refiere al "*Lariate*". En este punto, es necesario ejercer cautela al atribuir la relación directa entre el *Lariate* y la cueca.

Se podría argumentar que la interpretación de Mackenna podría ser una especulación basada en su propia interpretación de los apuntes de Mellet. Además, la ausencia de menciones directas a "*Zambaclueca*" o términos análogos por parte de Mellet podría sugerir que la conexión entre la cueca y la danza caribeña mencionada podría ser más intrincada o estar sujeta a interpretaciones diversas.

En síntesis, aunque la teoría de Mackenna aporta una perspectiva interesante sobre el origen de la cueca, es imperativo considerar la falta de evidencia directa en los apuntes de Mellet que respalde la existencia de la palabra "*Zambaclueca*" o la conexión explícita entre el Lariate y la cueca.

Origen peruano

El músico José Zapiola presenta la hipótesis de un origen peruano para la Cueca Chilena. En sus memorias, Zapiola señala que Lima proporcionaba una abundancia de Zamacuecas, sugiriendo un posible vínculo entre esta danza y su desarrollo en Chile. Es relevante destacar que Zapiola mantenía una relación cercana con Bernardo Alcedo, reconocido compositor y autor del Himno Nacional del Perú. Ambos músicos de ascendencia mulata.

“Desde entonces, hasta hace más de diez o doce años, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas zamacuecas, notables e ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de esa música consiste en la colocación de los acentos propios de ella, cuyo carácter no es desconocido, ya que no puede escribirse con las figuras comunes de la música.(Zapiola1932 p 47 ss)

Destacamos la observación de Zapiola, quien señala que esta música no puede ser escrita utilizando las figuras comunes de la música. Deducimos que, a pesar de su experiencia y nivel académico como músico afro-descendiente, esta forma musical era tan innovadora y única que desafiaba las convenciones y la notación musical estándar que él manejaba. La incapacidad de representarla con las figuras comunes sugiere una expresión musical que iba más allá de sus límites. Este fenómeno subraya la novedad de la música que Zapiola estaba experimentando y tratando de describir en sus "Recuerdos de treinta años".

La probabilidad de que Zapiola haya conocido la Zamacueca durante sus viajes a Lima se refuerza por su amistad con Alcedo, quien al ser peruano, habría sido un canal directo de influencia. Este intercambio cultural, podría haber sido determinante en la introducción y adaptación de la Zamacueca en el contexto chileno.

En este contexto, la relación musical y cultural entre Zapiola y Alcedo emerge como un elemento clave en la propagación de la Zamacueca desde Lima a Chile, lo que aporta una perspectiva técnica a la posible influencia peruana en la gestación de la Cueca Chilena.

“Allí debió quedarse absorto Zapiola en el reencuentro con la mismísima danza que debió tocar, quizás cuantas veces, para sus parroquianos santiaguinos en los lugares públicos donde actuaba: café Parral, teatro. Allí debió sentir aún más vivido el picor de aquella música.” (Garrido,1974 p 24)

Si bien, se plantea la hipótesis de que los orígenes peruanos de la Cueca debemos destacar que no hablamos solo de peruanidad, sino de contribuciones africanas. La referencia a Perú como punto de origen no debe entenderse de manera aislada, sino como parte de un entramado histórico y cultural más amplio que incluye influencias africanas. Además, al considerar los países hispanoamericanos, inevitablemente nos remitimos a España, cuya influencia cultural inicial se diseminó en las colonias.

En este contexto, la conexión entre los orígenes peruanos de la Cueca y las influencias africanas se revela como una narrativa en que estos diversos elementos culturales convergen y se entrelazan.

CAPITULO 2

Clasificaciones

2.1 Tipos de cueca

Abordaremos las diversas tipologías de cueca, considerando tres enfoques particulares. A partir de la visión de Oreste Plath, expuesta en la “Revista del Folklore Chileno” analizaremos la cueca desde una perspectiva folklórica, desglosando sus variantes regionales. Asimismo, examinaremos la presentación de Violeta Parra en “El Folklore de Chile, Volumen 3” donde la artista ofrece su interpretación singular de los distintos tipos de cueca, destacando aspectos musicales y coreográficos.

En el documento “Revista del Folklore Chileno” de Oreste Plath, el autor identifica al menos cinco tipos de cueca, clasificándolos como "variantes zonales". En esta perspectiva, la distinción de las cuecas se establece principalmente según las zonas geográficas. Este enfoque zonal resalta la influencia única de los entornos geográficos en la evolución y adaptación de la cueca, aportando matices específicos a cada variante.

Estas variantes por zonas serían

- Cueca minera
- Cueca Managua
- Cueca ciudadana

La mirada de Plath en este caso está centrada en hacer distinciones desde lo geográfico como podemos observar en la siguiente cita:

“Es innegable que en las zonas mineras la cueca tuvo otra intención, otro lenguaje; y el baile apareció sin espuelas. El minero pampino la zapatea y escobilla. Hay diferencias como del roto al huaso; el roto maneja el corvo y el huaso el lazo y el caballo En lo que se refiere a la forma, a la estructura poética de la cueca, es difícil establecer algo concreto” (Plath Revista N4 2023 p. 9)

En la cita de la Revista del Folklore Chileno de Oreste Plath, se destaca que el autor dirige su atención a las diferencias geográficas en la cueca. Plath observa que en las zonas mineras, la cueca asume otra intención y lenguaje y señala que estas variaciones se extienden incluso al vestuario. Sin embargo, al abordar la forma musical, el autor sugiere que puede ser difícil distinguir estas diferencias en términos musicales.

En otro ángulo Violeta Parra sobre la cueca, observa una atención específica tanto a los aspectos musicales como a los de baile, haciendo distinción entre distintos tipos de cueca bajo su concepción, estas serían

Aspectos Musicales

- En la **Cueca Valseada**, destaca la presencia de un paso de vals exagerado y parejas tomadas. La descripción enfatiza el componente coreográfico y el ritmo peculiar de esta variante, lo que revela la importancia atribuida a la expresión musical y danzaría conjunta.

- En la **Cueca Larga**, se menciona la abundancia de estrofas adicionales que se intercalan después de la tercera cuarteta. Aquí, la atención recae en la estructura lírica, lo que sugiere un interés en la narrativa y la poesía incorporadas en la cueca.

- En la **Cueca Larga del Balance**, la descripción resalta el papel de la cantora al hacer un balance de las personas presentes en la fiesta y alentarlas a participar en el baile. Este enfoque indica una preocupación tanto por la narrativa como por la interacción social asociada con la música.

2.2. Aspectos de Baile:

- En la **Cueca Valseada**, la referencia al paso de vals exagerado y parejas tomadas destaca la singularidad del baile en esta variante.

- En la **Cueca Larga del Balance**, el énfasis en la participación de las personas presentes en la fiesta sugiere una conexión directa entre la música y el baile, enfocándose en la experiencia colectiva.

“Violeta Parra en sus investigaciones puede dar cuenta de la existencia de cuatro tipos de cuecas: la cueca común, cuyo plan acaba de ser descrito; la "Cueca Valseada", que, como su nombre lo indica, se baila con paso de Vals, exagerado (sangoloteado), y las parejas tomadas (agarraítos). La forma perfecta de la cueca valseada se logra cuando intervienen cuatro parejas en el baile, que se cruzan en forma de diagonal. "Cueca Larga" es una forma especial que tiene gran cantidad de estrofas, que se intercalan después de la tercera cuarteta de la cueca. Se canta en aquellas fiestas en que algunos bailarines se vanaglorian de ser los mejores (fantoques). La cuarta forma se llama "Cueca Larga del Balance". Se canta en aquellos casos en que la fiesta empieza a decaer. Toma este nombre porque la cantora hace un verdadero balance de las personas de la fiesta y las va nombrando en el texto de la Cueca, obligándolas moralmente a participar en el baile”(Soubllette-Parra 1959 p. 3)

CAPITULO 3

Lugares y espacios

3.1 Espacios de desarrollo de la cueca urbana

Los espacios de desarrollo para la cueca chilena se delinear primordialmente en entornos recreativos, siendo las chinganas y bares los pilares fundamentales de este proceso. Estos espacios no solo funcionan como centro de diversión popular, sino que también se erigen como escenarios fundamentales para el desarrollo cultural y social de la clase trabajadora.

En este contexto, las chinganas y bares se transforman en auténticos focos de sociabilización, donde la clase trabajadora experimenta un respiro de las estructuras laborales convencionales, permitiéndoles forjar su identidad cultural y fortalecer sus lazos comunitarios. Este fenómeno resalta la convergencia entre la expresión artística, la sociabilidad y la identidad de la clase trabajadora en la evolución de la cueca chilena.

Entendemos Chingana como:

“Todos aquellos espacios de participación en donde los sectores populares podían manifestar de forma relativamente libre sus pautas valóricas y actuar conforma a sus propios patrones de conducta, todos estos lugares compartía la característica de haber sido creados con fines lucrativos” (Collipal 2014, p.59)

El autor conceptualiza las chinganas como espacios consagrados basándose en la percepción de dos esferas distintas: La oficial, que representa la urbe y sus habitantes con conductas socialmente aceptadas, y la no oficial, asociada al ámbito de los rotos, peones y trabajadores. Desde esta perspectiva, las chinganas se presentan como lugares donde estos últimos grupos pueden expresarse libremente.

Esta conceptualización sugiere la noción de las chinganas mas que espacios físicos si no como espacios de participación en donde los sectores populares podían manifestar sus pautas valorices

Este tipo de manifestaciones culturales no solo representan formas de entretenimiento, sino que también cumplen una función crucial como vehículos de interacción social y expresión colectiva. La cueca, como expresión cultural arraigada en la identidad de los trabajadores, se convierte, por tanto, en un medio a

través del cual se construyen y fortalecen los lazos comunitarios, proporcionando un escape necesario y un terreno propicio para la expresión de la cultura popular dentro del contexto laboral.

En la estructura laboral de las haciendas chilenas del siglo XIX, Oscar Collipal Salas identifica dos categorías esenciales de trabajadores: los inquilinos y los afuerinos.

Los inquilinos como fuerza laboral asalariada permanente, establecían su residencia en el interior de la hacienda durante períodos prolongados, contribuyendo de manera continua a las operaciones agrícolas.

En contraste, los afuerinos, destinados a empleos temporales, llevaban un estilo de vida nómada al residir externamente a la hacienda.. Los afuerinos, al no tener una residencia estable, experimentaban un constante vagabundaje, trasladándose de un punto a otro sin arraigo definido:

En este tercer sector o estrato de los trabajadores de las haciendas vivía inmerso en un vagabundaje permanente, trasladándose con sus "linyeras", grandes sacos que albergaban sus "monos", sus "pilchas" (ropa para abrigarse), sus ollas para la comida, y sus tarros, incluyendo los "choqueros", que portaban los diversos instrumentos y utensilios para sobrevivir....Estos trabajadores son conocidos en la historia agraria chilena como torrantes, afuerinos, linyeras, andantes y se iban trasladando de faena en faena de acuerdo con los tiempos'' (Collipal 2014 pág. 39)

Este grupo demográfico, al carecer de una residencia estable, encuentra en lugares apartados y discretos un escenario propicio para buscar diversión y esparcimiento. Esta elección obedece a la necesidad de escapar de los cánones sociales impuestos y las normas y regulaciones de la sociedad más amplia, sino también a la manifestación de su propia cultura popular en un ambiente donde pueden desenvolverse sin restricciones. Este comportamiento revela la búsqueda de autonomía y expresión cultural por parte de este estrato social específico.

“A los huasos les gusta mucho frecuentar las chinganas o casas de baile, en las que, de ordinario, se exaltan de tal modo con el aguardiente, el vino o la chicha, que de seguro se originan riñas en las que sale el cuchillo a relucir sin ceremonias. Pocos domingos o días de fiesta habrá en que no ocurra alguna reyerta con las consiguientes heridas, si bien raras veces montados”(Garrido,1979 p.)

En el caso de Valparaíso, se identifica un fenómeno social semejante, la conexión intrínseca entre la vida nocturna en Valparaíso y los bares se manifiesta como un fenómeno robustecido por períodos de prosperidad económica revelando

la relación entre la bonanza económica y la búsqueda activa de espacios de libertad y expresión cultural en los bares.

Esta conexión resalta cómo las dinámicas urbanas, en conjunción con la coyuntura económica, influyen en la configuración de espacios de interacción social y expresión cultural, presentando un escenario distintivo en comparación con regiones donde la cueca desempeña un papel central en contextos laborales agrarios. Ambos fenómenos, aunque arraigados en la búsqueda común de espacios sociales y culturales, reflejan las particularidades socioeconómicas y urbanas propias de Valparaíso.

“El aumento de espacios de diversión popular avanzaba en Valparaíso al compás del crecimiento de las actividades portuarias. Para la década de los años 60 del siglo pasado, con el inicio de la construcción del tren entre Santiago y Valparaíso, la ciudad ya contaba con varios espacios dedicados a la música y al espectáculo escénico” (Pereira 2022, Valparaíso de Mi Amor p. 20)

CAPITULO 4

La cueca en el siglo XXI

4.1 Actualidad de la Cueca Chilena

Durante el régimen dictatorial en Chile, se gestó un intento sistemático de imponer una versión oficial de la cueca como parte fundamental de la política cultural del gobierno. Esta adaptación oficial de la cueca se vinculaba estrechamente a una idealización de la Chilenidad, caracterizada por un paradigma estético específico. En este contexto, es evidente que la dictadura también afectó directamente el espíritu bohemio vinculado a la festividad y a la expresión genuina de la cueca.

El establecimiento del toque de queda, además de reprimir la vida nocturna, sumió a la sociedad en un silencio musical forzado. Esta restricción tuvo un impacto significativo en la escena cultural, llevando a la pérdida de empleo para numerosas personas y a la inactividad de agrupaciones musicales. El toque de queda no solo restringió la movilidad física, sino que también silenció la vida nocturna, desencadenando consecuencias económicas y culturales que afectaron profundamente a la sociedad chilena.

La vida bohemia y su disfrute experimentaron un silenciamiento radical con el golpe de estado. Las dinámicas sociales y culturales de los distintos sectores de la ciudad de Valparaíso sufrieron, desde ese momento, una transformación fundamental. Las restricciones instauradas prohibieron el funcionamiento en ciertos horarios, y el toque de queda llevó al cierre definitivo de muchos locales” (Oteiza y otros, 2022 Valparaíso de Mi Amor p.52)

Sin embargo, al término de este período, gradualmente, se observó una reactivación de todos los vínculos culturales, particularmente entre músicos y cultores de la bohemia y la cueca. Este fenómeno se vio fortalecido por una revalorización de los antiguos cultores por parte de las generaciones más jóvenes, así como por una revitalización de la hasta entonces decaída cueca.

En la década de los años 90, este resurgimiento cultural reflejó un renacer de las expresiones artísticas y tradicionales que habían experimentado un silenciamiento durante la dictadura, marcando una fase significativa en la recuperación y reafirmación de la identidad cultural chilena.

La vuelta a la democracia trae consigo una reactivación y mayor visibilidad de la vida cultural pública. Lentamente, durante los años 80, se observa el resurgimiento de la música de la bohemia porteña. Como antecedentes relevantes, destacan algunos eventos como el Festival de Cueca y Tonada Inédita de 1986, Valpara-Tango en 1989 y Valparaíso Tango en 1990, marcando así el inicio de un lento proceso de reconocimiento de este estilo por parte de las nuevas generaciones de músicos'' (Oteiza y otros 2022 Valparaíso de mi amor p.60).

En este período de reactivación cultural, se observa un notorio resurgimiento de los antiguos cultores, Como Hernán Núñez, Jorge Montiel Pepe fuente María Ester Zamora Luis Araneda Luis Morales Lucy Briceño etc quienes, al asumir oficialmente el papel de maestros para las nuevas generaciones, experimentan una significativa validación. Este reconocimiento no solo destaca la importancia de sus contribuciones pasadas, sino que también subraya la vigencia y relevancia continúa de la cueca porteña y urbana en el panorama cultural contemporáneo.

''Fredy Escobar le pide a Margot (Loyola) si podíamos presentarle lo que habíamos logrado con la cueca chilenera para que nos diera su evaluación, y accedió gentilmente. Asistimos a la escuela de música en el Cerro Concepción. Recordamos que Margot nos decía "sí, sí, mijito esta está la impronta de la cueca brava, esta su fuerza, su vitalidad; tienen que estudiar directamente con el maestro (Refiriéndose a Hernán Núñez)''Escobar- Morales 2014 p. 136

En la cita anterior, se evidencian las dinámicas de aprendizaje y descubrimiento en torno a la cueca chilenera, donde el cultor Fredy Escobar va en búsqueda de Margot Loyola con el objetivo de profundizar su comprensión de la cueca chilena. La recomendación de Loyola de dirigirse al cultor Hernán Núñez adquiere particular importancia, dado que Núñez forma parte de una generación que, en el período de las décadas del 80 y 90, experimentó un renacimiento y redescubrimiento después de haber quedado casi en el olvido.

Terminada la clase, Margot me lo presentó (A Hernán Núñez) comentándole que estaba trabajando con un grupo de jóvenes fuera del conjunto de la UCV en la interpretación de la cueca chilenera. Inmediatamente tuve la oportunidad de compartir un rato con Don Hernán... En la tarde de ese mismo día se produjo el encuentro con Hernán... Don Nano empezó a viajar en forma constante a la zona (Quinta Región) y se quedaba en la casa de algún integrante''. (Escobar-Morales ,2014 p. 136)

Este episodio revela la interconexión entre distintas generaciones de cultores de la cueca, donde la transmisión directa de conocimientos y experiencias entre maestros y discípulos desempeña un papel crucial en la preservación y revitalización de esta manifestación cultural. Este fenómeno, desde ilustra la dinámica entre la memoria cultural, la continuidad generacional y la resiliencia de las tradiciones en el contexto de la cueca chilenera.

La creación prolífica de innumerables agrupaciones dedicadas a estos estilos específicos amplifica este fenómeno, aportando nuevas interpretaciones y perspectivas a la tradición. Estas iniciativas no solo aplican las enseñanzas transmitidas por los maestros veteranos, sino que también infunden elementos frescos y contemporáneos, rejuveneciendo y enriqueciendo la cueca.

Este proceso de validación y revitalización destaca el dinamismo cultural inherente a la cueca, que evoluciona y se adapta, manteniendo su arraigo histórico mientras se proyecta hacia el futuro con renovada vitalidad y reconocimiento.

Durante este período, surgieron diversas agrupaciones que desempeñaron un papel destacado en la revitalización de la cueca chilenera. Entre ellas se encuentran los icónicos Afuerinos, quienes recibieron su formación directamente del maestro Hernán Núñez Oyarce, destacado cultor y compositor santiaguino.

Además, las Lulús de Pancho Gancho, Los Santiaguinos, Los Paleteados del Puerto, Savia Porteña, La Quinta de los Núñez, Los Caballeros de la Cueca y Los Tricolores, agrupaciones radicadas en Santiago y Valparaíso respectivamente, emergieron como actores clave en la preservación y difusión de la cueca chilenera.

Este fenómeno no solo ilustra la transmisión intergeneracional de conocimientos, sino también el surgimiento de comunidades artísticas que desempeñaron un papel vital en la revitalización de la cultura de la cueca en ambas ciudades.

4.2 La cueca porteña y su cuna: La isla de la fantasía

La revitalización de la cueca en Valparaíso durante la década del 1980 fue un fenómeno significativo que se desarrolló de manera paralela al proceso que tenía lugar en Santiago, la capital de Chile. En Valparaíso, al igual que en Santiago, se llevaron a cabo encuentros y sesiones musicales en un lugar conocido como “*La isla de la fantasía*” que no es sino el patio de la casa del cultor Benito Núñez.



Isla de la fantasía cultores de izquierda Benito Núñez Luis Morales, Manuel Santis- 2009

En estos encuentros se reunieron variados músicos consagrados de la época dorada y mediante un esfuerzo conjunto de personas comprometidas con la cultura y la tradición musical chilena, se buscó reactivar la actividad cultural de la cueca porteña, la cual fue limitada durante el periodo de dictadura militar.

"Hacia 1999, Juan Daniel Núñez, sobrino de Benito Núñez, invitó a Aliro Núñez, en ese momento estudiante de la carrera de música de la Universidad Católica de Valparaíso, a participar en una de aquellas jornadas... Desde ese momento, comenzó a gestarse una relación fraterna que se canalizó en registros con miras a la puesta en valor de quienes constituían la comunidad musical en torno a la isla." – (Valparaíso de mi amor 2022 p. 62)



Isla De la Fantasía- interior- 2001 cultores de izquierda der Benito Núñez Lucy Briceño Luis Morales Juan Pou

Fueron además los almuerzos organizados por la cantora Lucy Briceño los que se transformaron en puntos de encuentro cruciales para la transmisión intergeneracional de conocimientos musicales. Estos encuentros propiciaron la preservación de estilos musicales arraigados en la identidad cultural porteña.

Los almuerzos, en la Isla fungían como espacios donde la experiencia y maestría musical de los líderes se compartían con las generaciones más jóvenes. Este contexto propició un puente vital entre el pasado musical y el renacimiento contemporáneo de la cueca en Valparaíso.

“En los años 90 se inicia una progresiva apertura de los artistas hoy reconocidos como cultores y cultoras, hacia las generaciones mas jóvenes, su punto de reunión era el patio de Benito Núñez que para entonces ya era conocido como La isla de la Fantasía”- (Valparaíso de mi amor la 2022 p.62)

La transición a la democracia en Chile, genero un contexto propicio para la reactivación de la cueca en Valparaíso. Este proceso implicó el retorno de agentes culturales, músicos y cultores que, durante el período de dictadura militar, enfrentaron limitaciones. Con la apertura sociopolítica, se observó un resurgimiento de la escena cultural, caracterizado por el resurgimiento de establecimientos y locales destinados a la preservación y difusión de la cueca porteña.

Estos locales nocturnos y espacios de entretenimiento sirvieron como puntos de encuentro donde músicos, entusiastas y público en general se congregaban para disfrutar y participar en la escena musical en crecimiento. Este intercambio cultural contribuyó significativamente a la preservación de la tradición musical, permitiendo que la cueca y otros géneros folklóricos florecieran una vez más en la ciudad portuaria.

“Ya en la década del 2000, se abrieron locales en los cuales volverían a brillar los repertorios musicales de la bohemia de los tiempos dorados, tales como "El Rincón de las Guitarras"... En este resurgir, fue vital también el bar Cinzano, donde se presentaba la cantante Carmen Corena y el cantante y bailarín Pepe Valencia, acompañados, entre otros músicos, por el pianista José Humberto "Pollito" González... El bar Liberty también ha jugado un papel importante para las nuevas generaciones desde los 2000, donde jóvenes han buscado aprender sobre la música de la bohemia porteña participando en largas jornadas musicales (Ponce-Valparaíso de mi amor música de la Bohemia tradicional “ 2022 Colección patrimonio vivo pág. 64- 66).



Rincón de La Guitarras -2010

En ambos casos, Santiago y Valparaíso, la revitalización de la cueca no solo funcionó como una reafirmación de la identidad cultural, sino también como un testimonio vivo de la resiliencia y continuidad de las tradiciones musicales en el contexto chileno.

4.3 Hito discográfico en La cueca porteña

Observamos y Entendemos entonces que *La Isla de la Fantasía* surge como un espacio de encuentro singular en la historia musical de Valparaíso. En sus inicios, durante las décadas de 1980 y 1990, este lugar, se consolidó como un punto de reunión donde músicos y amigos se congregaban en la casa de Benito Núñez y Adriana Solar para compartir su devoción por la música y la cueca. Esta etapa inicial de la *Isla de la Fantasía* se caracterizó por ser un espacio de intercambio cultural y transmisión de conocimientos musicales. Con el retorno a la democracia en Chile, este espacio experimentó una transformación significativa a través de la gestión de Juan Daniel Núñez, Aliro Núñez Y Bernardo Zamora.

En un esfuerzo conjunto, los participantes de la *Isla de la Fantasía* no solo continuaron siendo un punto de encuentro, sino que también evolucionaron hasta conformarse como agrupación musical estructurada. Esta transición marcó una fase clave en su historia, donde la *Isla de la Fantasía* dejó de ser simplemente un espacio físico para convertirse en una entidad musical activa.

Esta gestión colectiva consolidó la *Isla de la Fantasía* como una agrupación musical y allanó el camino para la planificación y ejecución de un proyecto discográfico futuro que vería su luz en un hito discográfico llamado: Isla de la fantasía-Cuecas porteñas (2001).

El álbum inaugural de la *Isla de la Fantasía* marca un hito trascendental en la evolución de la cueca porteña al integrar la participación de más de una decena de músicos. El lanzamiento, celebrado en el Teatro Municipal de Valparaíso, no solo fue un evento musical destacado, sino que también contó con la presencia de prominentes artistas que se sumaron a la celebración.

Cabe resaltar que el respaldo de un episodio del programa “*Tierra Adentro*” de TVN desempeñó un papel crucial en dar visibilidad a la *Isla de la Fantasía*. Este programa, en su enfoque documental, se centró en capturar la esencia del espacio y la reunión de cultores en la isla, destacando su importancia como un punto de encuentro cultural significativo.

Aunque el programa no se centró específicamente en el disco, generó un considerable interés y reconocimiento para la agrupación, destacando no solo su contribución musical sino también su papel como un espacio cultural que fomenta la reunión de cultores y preserva la tradición de la cueca porteña y contribuyó a potenciar este fenómeno musical ante la mirada del país, resaltando su significado dentro del contexto más amplio de la cultura chilena.

La isla de la fantasía (2001) estuvo conformada por los músicos Benito Núñez, Lucy Briceño, Silvia la Trigueña, Mascareño, Reinaldo Zurdo Bernal, Luis Flaco Morales, Juan Pou, César Olivares, Carlos Dávila, Luis Salas, Elías Zamora, y Juan Juanín Navarro.

Este conjunto ha establecido un precedente significativo y se erige como un modelo a seguir para las nuevas generaciones de cuequeros y estudiosos de la música bohemia. Posteriormente, el grupo emprendió nuevas producciones tituladas: **A cueca limpia** (2007) y **Memoria porteña** (2009).

En los años subsiguientes, "La Isla de la Fantasía" mantuvo una presencia constante en diversos escenarios de Valparaíso y más allá, consolidándose como un punto de referencia indiscutible en la preservación y propagación de la música tradicional porteña su contribución no solo se limita a la creación artística, sino que también abarca la promoción activa de la herencia cultural local, sirviendo como un motor vital para la continuidad y la revitalización de la tradición musical en la región.

CAPITULO 5

Instrumentación

5.1 Desarrollo de la Instrumentación de la cueca urbana

A lo largo de su evolución, la cueca chilena ha experimentado con una amplia gama de instrumentos, incluyendo arpas, castañuelas, guitarras, bajos acústicos o eléctricos, y elementos más contemporáneos como violín y guitarra eléctrica.

No obstante, a pesar de esta diversificación instrumental, ciertos elementos han logrado arraigarse como componentes esenciales de la sonoridad tradicional de la cueca chilena. La guitarra, el acordeón y el piano, por ejemplo, han demostrado una notable capacidad para mantenerse y establecerse como elementos integrales en la evolución estilística de este género musical. Su continuidad a lo largo del tiempo evidencia su relevancia en la configuración sonora tradicional de la cueca chilena, aportando de manera significativa a su identidad musical distintiva.

En su obra *“Chilena o Cueca Tradicional”* del investigador Samuel Claro Valdés y el cultor Fernando González Maraboli presentan su perspectiva sobre la cuestión de la instrumentación. Describen el conjunto tradicional utilizado para interpretar la cueca de la siguiente manera:

“Se compone de cuatro cantores y cinco músicos. Dos de los cantores manejan panderos, otro maneja platillos y el cuarto, conocido como el "que hace la música," entona, aviva la cueca y grita el final, sin necesidad de instrumentos, solo su mano en la oreja que sirve como un resonador interno. Es importante destacar que ninguno de los cantores que entona toca la guitarra; su rol se centra en la interpretación y la vocalización. Los músicos, por otro lado, se dividen en dos guitarras, un piano, un acordeón y una batería.”(Claro. 1973 p. 134)

La perspectiva de Fernando González Maraboli, propone una estructura musical que incluye piano, dos guitarras, batería y acordeón. Esta elección particular de instrumentos revela la visión del autor en cuanto a la sonoridad y la composición de la cueca. Es notable la exclusión de elementos como el bajo o bajo eléctrico, así como la resistencia a considerar el cajón peruano en la interpretación. A través de estas decisiones, González Maraboli establece una identidad su identidad sonora única para su interpretación de la cueca.

La concepción de Fernando González Maraboli en “*Chilena o Cueca Tradicional*” revela una distinción marcada entre los roles de los cantores y los músicos en la interpretación de la cueca. Su perspectiva, arraigada en el contexto santiaguino, establece una clara separación entre aquellos que cantan y aquellos que tocan instrumentos. Esta distinción se traduce en la idea de que los cantores no deben involucrarse en la ejecución instrumental, asignando roles específicos a cada grupo.

Este fenómeno contrasta con formaciones de cueca en otras regiones, como Valparaíso, donde es común observar que los cantores también participan activamente en la instrumentación, ya sea tocando la guitarra o acompañándose con el acordeón. En estas configuraciones, la línea entre cantor y músico se difumina, y la participación instrumental por parte de los cantores no solo es aceptada sino también valorada.

Respecto al uso del cajón peruano Margot Loyola, en su libro: *La Cueca danza de la vida y la muerte* ofrece una perspectiva particular sobre su uso en la cueca chilena. En este sentido, argumenta que la cueca chilena prescinde del cajón y en su lugar, emplea golpes de mesa conocidos como *tormento*. La razón que esgrime Loyola para esta distinción está vinculada a la composición demográfica de la época de formación de ambos países.

Loyola sostiene que a diferencia del Perú, donde desde los inicios de la República existía una notable presencia de hombres de raza negra, en Chile no se daba una situación similar. Esta diferencia demográfica histórica entre ambos países podría explicar, según la visión de Loyola, por qué la cueca chilena no incorporó el cajón peruano, que tradicionalmente estaba asociado a la influencia de la población afro descendiente en la música peruana.

“La cueca chilena carece de cajón. En lugar de este instrumento se acompaña de golpes de mesa llamado “tormento”. Y surge aquí una posible explicación. Mientras que en el Perú, desde inicios de la Republica quedaban muchos hombres de raza negra, en Chile no sucedía lo mismo. (Loyola,- Cadiz, 2010 p. 78)

La afirmación de Loyola destaca la influencia de los contextos demográficos y étnicos en la configuración de las expresiones musicales. Su enfoque resalta la importancia de los factores históricos específicos al analizar la diversidad de la instrumentación en la cueca chilena. En el contexto musical de Valparaíso, las perspectivas difieren significativamente de las de Santiago. La cueca chilena, en este puerto, adquiere un sello distintivo, ya que se ve influida por una mixtura de estilos que incluyen el tango, el bolero y el vals peruano.

Esta fusión de influencias ha generado una reinterpretación instrumental de la cueca chilena en Valparaíso. En este proceso, se han incorporado elementos como el contrabajo, el bajo eléctrico y el cajón peruano. Estos instrumentos surgen como una respuesta directa a la influencia de los géneros musicales mencionados en la región, aportando un matiz distintivo y enriquecedor a la música local.

En paralelo, el cajón peruano ha experimentado una integración significativa en la escena musical de Valparaíso. Al convertirse en una herramienta versátil que facilita la interpretación de géneros como el vals peruano y el bolero en formatos más íntimos, el cajón se adapta eficazmente a diversos entornos porteños, como bares, quintas de recreo y mercados. Este aspecto destaca la versatilidad del cajón peruano como un elemento que no solo enriquece la cueca chilena, sino que también se integra de manera efectiva en la vida musical cotidiana de la comunidad Porteña.

5.2 Castañuelas y platillos de café

En el desarrollo histórico de la cueca chilena, la posición pasada de las castañuelas como parte integral de la sección rítmica, evidencia su conexión con las raíces hispánicas. Sin embargo, a medida que la cueca evolucionó, observamos un cambio significativo, donde los platos de café han asumido el papel de las castañuelas, desempeñando una función similar. En muchos casos, la elección de un instrumento sobre otro no está determinada únicamente por consideraciones estilísticas, sino que está influenciada por factores pragmáticos, como la facilidad de movimiento, la adaptabilidad a diferentes contextos y en ocasiones, la escasez económica.

Este fenómeno resalta la creatividad y el ingenio de los intérpretes y la comunidad en general al enfrentar restricciones y adaptarse a las circunstancias. La sustitución de las castañuelas por platos de café no solo es un cambio instrumental, sino también un testimonio de la capacidad de la cueca chilena para reinventarse y mantener su vitalidad en condiciones diversas a lo largo de su evolución.

Además, nos permite analizar cómo la influencia hispánica ha perdurado y se ha manifestado en diferentes formas, incluso a través de la transición de instrumentos. Al respecto Margot Loyola escribe en su libro *Danza de la vida y la muerte*:

“Margot Loyola recuerda que el escritor costumbrista chileno Antonio Acevedo Hernández relata haber visto en su niñez bailar zamacueca con castañuelas. Dice ella que una vez Carlos Vega le pregunto: ¿Por qué la zamacueca perdió la castañuela en Chile?”.(Loyola-Cádiz ,2010 p. 78)

En realidad no las perdió, fueron reemplazadas por los platos de café. Este fenómeno está descrito por el cultor Hernán Núñez en el documental en video "La Cueca Brava de Nano Nuñez-Bitácora de los Chileneros" del Músico y realizador Mario Rojas donde menciona:

“Pandero, tormento, platillo, conchas de choro, cualquier cosa, incluso ostiones, sillas de terciado... las sillas de terciado sonaban bonito... el roto buscaba cualquier cosa; podía estar a la orilla de un camión, agarraba los tapabarros y se ponía a tocar' " (Rojas 2000 Documental)

Observamos entonces que el instrumento original era reemplazado por uno construido a base de ingenio. En este contexto, podemos argumentar que la adversidad económica y la pobreza desempeñaron un papel significativo en el florecimiento del ingenio distintivo del *roto* chileno. Esto se evidencia de manera notable en los efectos dentro de la sección rítmica de la música.

La escasez de recursos económicos impulsó a los músicos y creadores chilenos a encontrar soluciones creativas y a menudo ingeniosas para seguir produciendo música y danza. Este enfoque de *hacer más con menos* dio lugar a la adaptación de instrumentos existentes, la invención de nuevos instrumentos y la experimentación con diversas formas de percusión.

5.3 Instrumentación en la Cueca Urbana de Valparaíso

En este capítulo, se realizará un análisis detallado de la instrumentación utilizada en la cueca urbana de Valparaíso y Santiago. Se presentará una tabla resumen que especifica los instrumentos empleados, proporcionando una visión técnica de la complejidad sonora característica de esta expresión musical específica en las ciudades mencionadas.

Instrumento
Batería y Percusiones Menores (Cajón Peruano, Platos de Café, etc.) sección rítmica de la cueca.
Contrabajo o Bajo Eléctrico sección rítmico melódica.
Guitarra Rítmica acorde armonía rítmica en los rasgueos.
Piano y Acordeón (Instrumentos Cantantes) Generan líneas melódicas y adornos, dimensión melódica.

Cabe destacar que en la cueca urbana, los músicos y cultores conciben al piano y al acordeón como **instrumentos cantantes**. Estos no se limitan a proporcionar un simple acompañamiento, sino que desempeñan un papel activo generando líneas melódicas y adornos que enriquecen la dimensión musical. Los cultores entienden que estos instrumentos no solo respaldan, sino que establecen un diálogo y se comunican entre sí a través de la música. En este contexto, los músicos utilizan el piano y el acordeón para crear instancias de improvisación, tanto al inicio como durante el desarrollo de la cueca.

En el siguiente párrafo, se definirá de manera más amplia el concepto de "instrumento cantante", abordando su función en la ornamentación de los espacios de silencio en el canto y su papel en la introducción de la pieza.

CAPITULO 6

Entrevistas a cultores

6.1 Significado y concepto de instrumentos Cantantes

En el marco de este capítulo o sección, se empleará una metodología que incorpora entrevistas a cultores específicos, en particular, a Mauricio Muñoz miembro y fundador de la agrupación Savia porteña y a Pedro Orlando Briceño fundador de la agrupación ‘‘Las Guitarras Chilenas’’ y ex miembro y panderista de la destacada agrupación Dúo rey Silva. Este enfoque se elige con el propósito de ejemplificar y profundizar en el análisis de las dinámicas musicales propias de la cueca, específicamente en la interpretación de introducciones de piano o acordeón.

Los instrumentos cantantes en la interpretación de la cueca se refieren a instrumentos musicales que, a través de su ejecución, imitan o complementan la melodía del canto. Estos instrumentos no solo acompañan al canto, sino que también interactúan con la voz principal, generando una riqueza musical en los momentos donde la melodía vocal crea espacios o silencios.

Esta elección nos enfocaremos en los instrumentos catalogados como **cantantes** responde a nuestra percepción de que en ellos recae el peso de lo que podríamos conceptualizar como improvisación, siendo el punto culminante de libertad expresiva dentro del género de la cueca. Esta consideración se fundamenta en la capacidad de estos instrumentos para no solo acompañar la línea melódica, sino también para responder de manera dinámica con ornamentaciones melódicas que pueden surgir durante la interpretación. De este modo, explorar la función de los "instrumentos cantantes" no solo enriquece la comprensión de la estructura musical de la cueca, sino que también nos sumerge en la dimensión improvisativas que caracteriza estos momentos específicos del género.

A continuación, expongo la entrevista a Mauricio Muñoz, cultor y fundador de la agrupación Savia Porteña:

Alexander: Yo te contaba que los antiguos cultores le decían al piano o al acordeón instrumentos cantantes, según la formación académica que se imparte en conservatorios y universidades esos instrumentos son denominados armónicos. ¿Por qué tu lo entiendes así como instrumentos cantantes y por que los antiguos cultores también lo conciben así?

***Mauricio Muñoz:** Claro es que el piano el arpa o el acordeón, tienen la misión de llamar a la función cueca, los demás son de base, pero los que hacen dibujos sonoros son el piano el arpa y el acordeón, antiguamente quizás lo hicieron también las guitarras, pero en términos de volumen de sonido quedaron esos tres*

Y ellos le llaman así cantante por que el instrumento va cantando junto con el cantor entonces lo entiende como un canto como un fraseo melódico...

***Alexander:** Entonces, podríamos decir que la introducción de piano es como un pregón vocal.*

***Mauricio:** exacto es un pregón, de hecho se acostumbraron los viejos a tener una cantidad de compases liberados para eso.*

Observamos que según Muñoz, estos instrumentos son considerados *cantantes* por los antiguos cultores, ya que acompañan al cantor y crean un fraseo melódico que llama a la *función cueca*. La descripción de la introducción de piano como un *pregón vocal* resalta la importancia de estos instrumentos en la comunicación musical y la creación de un ambiente adecuado.



Mauricio Muñoz Fundador de la agrupación Savia Porteña

6.2 La improvisación en la cueca urbana

En el marco de la introducción los antiguos cultores llaman a los distintos ornamentos melódicos "floreos" y/o "pillerías" estos son elementos improvisados que los músicos aportan durante la ejecución de la cueca. Estos adornos melódicos no solo enriquecen la interpretación, sino que creatividad y expresión personal a la música, puesto que mediante estos adornos es posible identificar el sello o el sonido personal de cada músico así solo con oírlos podemos distinguir el Sonido de Rafael traslaviña en el piano o de rabanito en el acordeón etc

Esta tradición de "florear" y añadir "pillerías" a la melodía es una característica distintiva de la cueca y es transmitida de forma oral, generación tras generación, dentro de la cultura musical chilena. Este enfoque en la tradición oral y el aprendizaje empírico es característico del desarrollo de la cueca chilena. Los músicos han ido aprendiendo inmersos en la cultura cuequera chilena y han desarrollado sus destrezas vinculándose con los antiguos cultores, este es un saber transmitido de manera oral.

Los versos de Luis Morales, cultor y requintista de la Isla de la Fantasía, en la cueca de su autoría *La bohemia* describen este proceso de aprendizaje y transmisión oral y aprendizaje empírico de la siguiente manera:

La bohemia

Cuando Salí de la cana

Me afirme de la guitarra

Me codeaba con los taitas

De la noche y de la farra

Cuando vieron los jaibos

Que iba pa' rriba

Me enseñaron los trucos

Las pillerías

Las pillerías si

Y a vino tinto

Aprendí el acordeón

También requinto

Me enseñaron re mucho

Estos tecluchos

Este proceso de aprendizaje ha dado como resultado la creación de un lenguaje musical improvisado aun que con delimitaciones estéticas donde la creatividad del intérprete desempeña un papel central y el foco esta en lograr un sonido personal. Aunque debemos decir que pesar de su naturaleza improvisada, este lenguaje musical es estructurado y definido. Los cultores del piano cuequero y del acordeón han desarrollado una serie de los patrones y motivos melódicos que son característicos de la cueca, lo que les permite improvisar y sin embargo estar siempre dentro de los canones dentro de este género musical.

A continuación, presentamos una entrevista a Pedro Orlando Briceño, panderista del afamado grupo Dúo Rey Silva.

Entrevista a Pedro Orlando Briceño sobre la improvisación en la cueca

Alexander: *Las introducciones de la cueca, según tú, Pedro, las defines como improvisadas.*

Pedro: *Sí, yo creo que sí. La música se va alargando a medida que te fijas en el público, pero no está escrita.*

Alexander: *¿Eso implica que los músicos tienen un lenguaje de improvisación?*

Pedro: *Indudablemente, de mirarse; los músicos se miran.*

Alexander: *¿Cómo consideran que los músicos cuequeros de su época aprenden ese lenguaje de improvisación si no es un lenguaje escrito? Porque la música generalmente se estudia en partituras escritas. ¿Cómo han visto que acceden a esa forma de tocar y aprenden?*

Pedro: *Se va aprendiendo con el tiempo. Las petorquinas, por ejemplo, que tenían arpa, guitarra y pandero, ellas aprendieron solas, de forma autodidacta.*

-

Aquí el cultor Pedro Orlando Briceño, reflexiona sobre la improvisación en las introducciones de la cueca. Según Briceño, las introducciones "se extienden a medida que te fijas en el público", lo que indica que no están escritas y dependen

de la interacción con el ambiente. Esta observación pone en evidencia un proceso de creación espontánea y adaptable, un rasgo común en este género.

Briceño también menciona la existencia de un lenguaje de improvisación entre los músicos, donde la comunicación es no verbal: "Los músicos se miran", señala, subrayando cómo la mirada y el entendimiento entre ellos forman parte esencial de la ejecución musical en la cueca.

En cuanto al aprendizaje de la cueca, Briceño destaca que este no se basa en partituras escritas, sino en un proceso gradual y autodidacta. Un ejemplo claro son "Las Petorquinas", quienes con arpa, guitarra y pandero "aprendieron solas, de forma autodidacta". Este comentario refuerza la idea de una transmisión oral y práctica directa, donde la experiencia y la observación juegan un papel central en el desarrollo de los músicos cuequeros.

Estas reflexiones revelan una dinámica única en la tradición cuequera, donde la improvisación y la transmisión no formal de conocimientos musicales permiten la continuidad y evolución del género.



Pedro Briceño "Pandero de Oro"

6.3 La función de la introducción

La introducción en la cueca chilena desempeña un papel crucial en esta expresión musical y de baile. Su función principal es marcar el inicio de la pieza y hacer un llamado a los demás instrumentos y a la audiencia. Esta introducción se caracteriza por su singularidad y su capacidad para establecer el tono de toda la cueca

En la mayoría de los casos, la introducción comienza de manera solitaria con la interpretación de un solo instrumento, como el piano o el acordeón. Este instrumento inicia con pequeño arreglo. Esta introducción suele durar aproximadamente ocho compases, durante los cuales el instrumento solista crea una atmósfera que capta la atención de la audiencia.

A continuación exponemos un fragmento de una entrevista a Mauricio Muñoz fundador del grupo “Savia porteña” donde ilustra su perspectiva sobre la función de las introducciones en la Cueca Chilena.

Alexander: Cuantos compases mas menos tiene una introducción de cueca?

Mauricio: Ocho compases por lo general de introducción, ellos entienden la guitarra como instrumento acompañante por ejemplo y el piano y el acordeón como cantante por que cantan a la par con el cantor, incluso estos instrumentos acompañan los vacios o los espacios del silencio del cantor y así no ensucian el canto. Pero los viejos relacionan eso el instrumento cantante hacer un llamado a la fiesta de los instrumentos que es un instrumento que habla.

Alexander: Entones podríamos argumentar que ese es un momento de libertad para el interprete

Mauricio: Si poh, de hecho lo dejan solo

En la presente entrevista, Mauricio Muñoz, al referirse a la introducción de cueca, expone que comúnmente consta de aproximadamente ocho compases. Destaca la concepción de la guitarra como un instrumento acompañante, mientras que el piano y el acordeón son percibidos como *instrumentos cantantes*. Muñoz subraya la asociación que los cultores antiguos hacen entre estos instrumentos cantantes, considerándolos como entidades sonoras que *hablan*.

Lo que hace que las introducciones sean particularmente interesantes es que, en la medida que los instrumentos solistas interpretan sus melodías, los demás instrumentos se incorporan gradualmente.

Este desarrollo musical desempeña un papel importante al preparar a la audiencia para el baile y el canto que están por venir. Las introducciones no son simplemente componentes musicales; también cumplen una función social al generar un ambiente festivo que incita a la audiencia a participar activamente. A medida que los instrumentos se unen uno tras otro en las introducciones, la música crea un llamado a la acción, alentando a la gente a unirse a la pista de baile y a participar en la celebración. Son elementos clave que preparan el escenario para la danza y el canto así la introducción en la cueca chilena no solo marca el inicio de la pieza, sino que también establece un ambiente festivo que invita a la participación del público. Como señala Mauricio Muñoz, "Ocho compases, por lo general... ellos entienden la guitarra como instrumento acompañante... y el piano y el acordeón como cantantes". Esto implica que los instrumentos solistas desempeñan un papel fundamental en la creación de una atmósfera que cautiva a la audiencia.

Además, la introducción se convierte en un momento de libertad para el intérprete. Mauricio menciona: "de hecho, lo dejan solo", lo que sugiere que el músico tiene la oportunidad de expresarse libremente y conectar con el público antes de que se integren los demás instrumentos.

Finalmente, la introducción cumple una función social significativa al "hacer un llamado a la fiesta", fomentando la interacción y la celebración colectiva. Al unirse los instrumentos en la introducción, se crea un "llamado a la acción", animando a la audiencia a participar activamente en la danza y el canto, lo que refuerza la idea de que estas secciones son esenciales para la dinámica de la cueca.

Algunas comparaciones con el Blues

Al comparar la cueca chilena con el blues pretendemos entender sus diferencias y similitudes culturales, para así observar el estado de desarrollo de ambas músicas, especialmente en lo que respecta a la improvisación y proyectar desarrollos futuros. A pesar de sus orígenes en contextos culturales y geográficos distintos, ambos géneros comparten características que los vinculan como formas de expresión conectadas a la tierra y a la experiencia rural. Este paralelismo nos permite argumentar que tanto la cueca como el blues se encuentran en el mismo estadio evolutivo lo que nos permite aventurar futuras hipótesis de cómo se podría desarrollar

la cueca Chilena si al igual que el blues en un futuro esta fuera parte de una corriente de improvisación mayor

Tanto el blues como la cueca comenzaron como músicas no escritas, transmitidas de manera oral. En el caso del blues, los músicos aprendían escuchando a otros, ya sea en los porches de las casas o en las reuniones informales. Como menciona Ted Gioia (2008). Blues: La música del Delta del Misisipi. Editorial Turner), "los músicos del blues no contaban con educación musical formal; su conocimiento venía de la repetición, la intuición y la improvisación" Esta forma de aprender y transmitir la música permite que cada intérprete agregue su estilo personal, creando interpretaciones únicas que reflejan emociones del momento.

De manera similar, la cueca chilena también se basa en la tradición oral. Los cantores de cueca, a menudo campesinos, aprendían las melodías y letras de sus padres y abuelos, y las interpretaban en fiestas y encuentros sociales (como se vio en el capítulo donde mencionamos La isla de la Fantasía) Al igual que en el blues, la improvisación es una parte esencial del proceso, permitiendo que las letras y melodías retraten historias de las sociedades a la que estas músicas pertenecen.

La improvisación es un aspecto crucial en el desarrollo tanto del blues como de la cueca chilena, otorgando a ambos géneros una notable flexibilidad. En el blues, los músicos improvisaban tanto la melodía como la letra, creando interpretaciones que resonaban profundamente con su audiencia (Gioia-Blues la música del delta del Mississippi 2008). La cueca, por su parte, es conocida por su improvisación, especialmente en las introducciones, donde los músicos establecen patrones musicales de forma espontánea, como explicaron los cultores Mauricio Muñoz y Pedro Briceño

Ambos géneros han demostrado ser formas de resistencia cultural, utilizadas por comunidades para mantener su identidad. El blues surgió en un contexto de pobreza y desigualdad, convirtiéndose en una voz para las comunidades afroamericanas (Gioia,2008). La cueca chilena ha sido una música de resistencia festiva como una forma de olvidar y aliviar el dolor del trabajador por medio de la celebración

En conclusión, los paralelismos entre el blues y la cueca chilena nos permiten afirmar que ambas músicas comparten puntos similares, su naturaleza no escrita, su transmisión oral y la importancia asignada a la improvisación nos lo revelan A través de esta comparación nos podemos aventurar en afirmar que ambos géneros poseen las mismas características fundacionales y por tanto comparten las mismas potenciales proyecciones

CAPITULO 7

Formas y estructuras

7.1 Análisis de la forma de la Cueca Chilena

En esta sección, nos sumergiremos en el análisis de la forma de la cueca chilena, explorando sus componentes melódicos, armónicos y rítmicos. Iniciaremos nuestro análisis comprendiendo la base rítmica, donde se examinarán acentos principales, subdivisiones y patrones característicos.

Es fundamental destacar que la base rítmica, con sus patrones, permea todos los instrumentos, siendo el piano especialmente relevante dada su condición de instrumento de percusión, por tanto, resulta vital comprender e incorporar de manera integral la sección de ritmo, pues constituye un pilar esencial en la ejecución de la cueca chilena.

Posteriormente, abordaremos los giros armónicos fundamentales, centrándonos en las introducciones de piano que en ellos se desarrollan, identificando las progresiones de acordes y líneas melódicas típicas.

Es relevante destacar que la cueca es una forma fija, por tanto, entender a cabalidad su forma y estructura es vital para el músico que desee comprenderla, con este conocimiento, el intérprete puede abordar con mayor eficacia las complejidades melódicas, armónicas y rítmicas propias de este género.

Consolidaremos este trabajo mediante el examen de introducciones originales que incorporaran recursos armónicos no tradicionales, este análisis enriquecerá nuestra comprensión de la evolución y la diversidad en la interpretación de la Cueca chilena en el ámbito pianístico.

Base Rítmica

La sección rítmica de la cueca chilena está compuesta por un sonido **grave** y una **clave**.

- El sonido grave puede ser ejecutado por un bombo o un cajón peruano en su registro grave.
- La clave, a su vez, puede ser interpretada mediante un Jam block de batería, cucharas o unos platos de café.

En última instancia están las palmas, aunque no son estrictamente necesarias, y estas pueden ejecutarse de dos maneras

- a) Con la figuración de negra seguida de una corchea
- b) Tocarse al unisonó con el bombo

En la figura 1 observamos como el bombo omite el tiempo uno y cuatro del compas de seis octavos: *Esta es la acentuación principal de la cueca chilena*

A nivel de ejecución instrumental tanto el bajista como la mano izquierda del pianista hacen el patrón rítmico del bombo durante casi todo el desarrollo de la cueca

Figura 1

The figure shows three staves of musical notation for the rhythmic base of Chilean cueca, all in 6/8 time. The top staff is labeled 'Palmas' and shows a pattern of eighth notes and quarter notes. The middle staff is labeled 'Clave (Jamblock)' and shows a pattern of eighth notes and quarter notes. The bottom staff is labeled 'Bombo' and shows a pattern of eighth notes and quarter notes, with the first and fourth measures containing rests, indicating that the drum is omitted in those measures.

En la figura 2 podemos observar una variante de las palmas donde ejecutan una negra seguida de una corchea durante todo el sistema

Se destaca que en esta variante las palmas caen en el tiempo 1 generando un contrapunto rítmico con respecto al bombo que esta constantemente omitiendo el tiempo uno.

Sin embargo como dijimos anteriormente las palmas no son definitivas ni trascendentes, no así el patrón rítmico del bombo el cual es fundamental. Nos concentraremos en el en los ejemplos que siguen.

Figura 2



En la figura 3 podemos observar que dentro de este sistema de 4 compases el compas 2 y el 3 están en 3/4 mientras que el 2 y el 4 en 6/8.

Esta alternancia entre el 3/4 y el 6/8 es esencial en el sonido característico de la Cueca Chilena, y como mencionamos anteriormente estos patrones son imitados por la mano izquierda del pianista y también por el bajista o contrabajista

Figura 3

The musical notation for Figure 3 consists of two staves: Clave (Jamblock) and Bombo. The Clave staff has a treble clef and a common time signature of 3/4. The Bombo staff has a bass clef and a common time signature of 3/4. The music is divided into four measures. The first and third measures are in 3/4 time, and the second and fourth measures are in 6/8 time. The Clave part consists of a continuous eighth-note pattern. The Bombo part consists of a pattern of quarter notes and eighth notes with rests.

En la figura 4 observamos una variante en el bombo donde en el compas de 3/4 la primera negra es reemplazada por un silencio de corchea seguida de una corchea en el tiempo “y” o alzar

Figura 4

The musical notation for Figure 4 consists of two staves: Clave (Jamblock) and Bombo. The Clave staff has a treble clef and a common time signature of 3/4. The Bombo staff has a bass clef and a common time signature of 3/4. The music is divided into four measures. The first and third measures are in 3/4 time, and the second and fourth measures are in 6/8 time. The Clave part consists of a continuous eighth-note pattern. The Bombo part consists of a pattern of quarter notes and eighth notes with rests, with a variant in the 3/4 measures where the first eighth note is replaced by a dotted quarter rest followed by an eighth note.

Con esta información ya podemos comprender las bases del piano cuequero y contar con herramientas de comprensión rítmica para analizar las composiciones finales de este trabajo.

Análisis de la forma Armónica de las introducciones en la Cueca Chilena

En esta sección, nuestro enfoque se centrará de manera específica en la estructura armónica que las introducciones tradicionales abarcan. Es importante señalar que nuestra investigación se circunscribe deliberadamente al estudio de las introducciones, y que el desarrollo melódico del canto y la forma poética serán vistos de manera superficial por no ser el eje de nuestro estudio.

En esta inmersión analítica hacia las introducciones, las cuales desempeñan el papel de preludios distintivos en la cueca, nuestra atención se centrará en los giros armónicos ya que estos funcionan como catalizadores para la improvisación y el desarrollo del material melódico y rítmico del piano cuequero.

Este escrutinio nos permitirá comprender las progresiones armónicas que subyacen en estas secciones introductorias, delineando así las sendas por donde el intérprete del piano cuequero puede navegar con destreza.

La comprensión de estos giros armónicos arrojará luz sobre la naturaleza del marco en donde la improvisación en la Cueca Chilena en piano sucede

7.2 Forma Armónica de las introducciones del piano en la Cueca

En el contexto de la cueca chilena, observamos una estructura característica en sus introducciones esto es un giro armónico mínimo de ocho compases.

En este periodo inicial, el piano cuequero articula típicamente una serie de ideas motivicas en los primeros cuatro compases (estableciendo así una premisa musical) seguida de otras ideas motivicas a modo de respuesta en los cuatro compases siguientes.

Este enfoque secuencial contribuye a la construcción gradual de la tensión musical, pues tras estos ocho compases iniciales, los otros instrumentos, como el acordeón o la guitarra, se integran progresivamente hasta complementar la sonoridad. Este proceso de sumatoria instrumental culmina con la entrada del canto, marcando el punto más álgido desembocando finalmente en la danza

En la figura 5 vemos un patrón armónico típico de una introducción en cueca en la tonalidad de sol mayor

Figura 5



Podemos observar que los acordes de tónica están al inicio y al final es decir en los compases 1 y 4 mientras que los dominantes ocupan los compases centrales

Este es el diseño armónico típico de una introducción en la Cueca Chilena y funciona también en el modo menor con la única salvedad que en el primer compas encontramos tres acordes en ritmos de negra como se observa en el primer compas de la figura 6

Las introducciones de cueca chilena en modo menor bajan en modo menor natural, como se ve en la mano izquierda del primer compas y ascienden hacia la tónica en modo menor melódico como se observa en la mano izquierda en el tercer compas de la figura 6 .

Figura 6



Otro patrón característico en las introducciones que es el que se muestra en al figura 7 este patrón armónico es típico de las cuecas en modo menor, y el procedimiento que utiliza es cambiar la cualidad del acorde de tónica a dominante como se ve en el primer compas de la figura 7 lo cual transforma la tónica en un quinto grado (En este caso de Re menor) para luego este acorde de tónica menor tomarlo como segundo grado (en este caso segundo grado menor de Do mayor) y al llegar finalmente a Do mayor por medio del movimiento del bajo vuelve al Dominante del modo menor relativo (Es decir E7) para finalmente resolver a la tonalidad original y a su acorde de tónica : La menor

Figura 7

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#), indicating D minor or C major. The harmonic progression is as follows:

- System 1 (Piano):**
 - Measure 1: Chord A7 (E, G#, B, D) in the treble; bass line: D4, E4, F#4.
 - Measure 2: Chord Dm (D, F, A) in the treble; bass line: D4, E4, F4.
 - Measure 3: Chord G7 (B, D, F, G) in the treble; bass line: E4, F4, G4.
 - Measure 4: Chord C6 (C, E, G, A) in the treble; bass line: F4, G4, A4.
- System 2 (Pno.):**
 - Measure 1: Chord C6 (C, E, G, A) in the treble; bass line: C4, D4, E4.
 - Measure 2: Chord E7 (G#, B, D, E) in the treble; bass line: D4, E4, F4.
 - Measure 3: Chord E7 (G#, B, D, E) in the treble; bass line: G#4, A4, B4.
 - Measure 4: Chord Am (A, C, E) in the treble; bass line: A4, B4, C5.

CAPITULO 8

Componentes del piano en la cueca

8.1 Elementos fundamentales

En esta sección, se abordarán los elementos esenciales que configuran la pianística del piano en la Cueca Chilena, este análisis se centrará en arrojar luz sobre los elementos principales que componen la ejecución del piano cuequero tradicional, esto con la finalidad de contar con las herramientas necesarias y basales para la comprensión y análisis de las introducciones que se propondrán al final de este trabajo

En una primera fase de este examen se dirigirá la atención hacia el papel específico asignado a cada mano en la interpretación del piano en la cueca. Se estudiará la función distintiva de la mano derecha, que es diseñar melodías adornos y motivos temáticos característicos, dichas funciones incluyen la ejecución de arpeggios, arpeggios con aproximación, terceras cromáticas y diatónicas, así como frases melódicas características.

Acto seguido, se llevará a cabo un análisis de los elementos de la mano izquierda donde se destaca su papel en la ejecución de bajos

También se abordarán los modelos de acompañamiento a dos manos, donde la mano izquierda y derecha trabajan en ejecución conjunta generando unísonos y movimientos paralelos.

Este análisis conducirá además a la comprensión de cómo la clave rítmica ejecutada por el Jam block (o El tañador o el Tormento o el Hi-Hat) impacta en la ejecución del piano en la cueca

Este enfoque analítico permitirá descifrar la complejidad armónica y rítmica inherente a la pianística cuequera, brindando así un fundamento sólido para la posterior discusión y apreciación de las introducciones que se expondrán en el final de este trabajo

8.2 Análisis de las funciones de la Mano izquierda y Derecha En la Cueca Chilena

Chilena

La mano izquierda de piano en la cueca chilena sigue el mismo patrón rítmico del bombo, descendiendo y ascendiendo en 3/4 diatónicamente como se ve en los compases 1 y 3 de la figura 8

Mientras tanto en los compases 2 y 4 se ejecutan las tónicas y quintas del acorde siguiendo también el diseño rítmico del bombo

Figura 8

The musical score for Piano in 3/4 time consists of four measures. The right hand (treble clef) plays chords: C in measure 1, G in measure 2, G7 in measure 3, and C in measure 4. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of quarter notes: C4, D4, E4 in measure 1; F4, G4, A4 in measure 2; B4, C5, B4 in measure 3; and A4, G4, F4 in measure 4. The time signature changes from 3/4 to 6/8 in measures 2 and 4.

La mano derecha del piano en la cueca ejecuta principalmente tres tipos de adornos

- Frases melódicas
- Arpeggios
- Terceras paralelas (Diatónicas y cromáticas),

Todos estos elementos son válidos y funcionan tanto en modo mayor como en modo menor

Por lo tanto los siguientes ejemplos estarán solamente en Modo mayor y se subentiende que las técnicas explicadas aquí funcionan en modo menor sin problemas tan solo transportándolos y ejecutándolos en Menor

Frase melódica característica de la mano derecha

La frase melódica más común de la mano derecha es la que se observa en los compases 1 y 3 de la figura 9 y puede ejecutarse en cualquier parte del teclado desde el Do central hacia el registro agudo, esto se hace así para dejar el registro grave a la mano izquierda. Estas frases deben ir colocadas en los compases 1 y 3 ya que los compases 2 y 4 son ocupados generalmente para ejecutar arpeggios.

Figura 9

The musical score for Figure 9 is written for Piano and consists of four measures. The right hand (RH) plays a melodic phrase in measures 1 and 3, while the left hand (LH) plays arpeggios in measures 2 and 4. The key signature is C major, and the time signature is 3/4. The score is written in a grand staff with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The word 'Piano' is written to the left of the staff. The notes in the right hand are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 in measure 1; and G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4 in measure 3. The notes in the left hand are: C3, E3, G3, B3, C4, E4, G4, B4, C5 in measure 2; and C3, E3, G3, B3, C4, E4, G4, B4, C5 in measure 4. The chords C, G7, G7, and C are indicated above the staff in measures 1, 2, 3, and 4 respectively.

Arpeggio característico de la mano derecha

El arpeggio más común es el que se aprecia en la figura 10, es una sencilla triada distribuida rítmica mente atravez de cada una de las corcheas del compas de 6/8

En el tercer compas es posible agregar una séptima al acorde de dominante para así definir y establecer la resolución a la tónica en el compas 4

Figura 10

Figure 10 is a musical score for a four-measure arpeggio exercise in 6/8 time. The right hand (RH) plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand (LH) plays a simpler pattern. The chords are C major (1), G major (2), G7 (3), and C major (4). The time signature changes from 3/4 to 6/8 in the second measure and back to 3/4 in the third measure.

Una variante común de este procedimiento es ejecutar el mismo diseño pero distribuyendo las notas entre la mano izquierda y derecha como se ve en la figura 11, esta técnica debe ejecutarse con exactitud y de forma staccato

Figura 11

Figure 11 is a musical score for a four-measure arpeggio exercise in 6/8 time, marked 'Pno.' and 'staccato'. The notes are distributed between the left and right hands. The chords are C major, G major, G7, and C major. The time signature is 6/8.

Otra forma muy común de ejecutar arpeggios, en la cueca chilena, es estructurarlos con el diseño de la clave rítmica que ejecuta el Jam block tal como se observa en la figura 11.A donde la frase del piano hace el mismo patrón rítmico de la clave durante primera mitad del compas

Figura 11.A

The musical score for Figure 11.A consists of three staves. The top staff is labeled 'Piano' and is in treble clef with a 6/8 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff is labeled 'Clave Jam block' and is in a percussion clef with a 6/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Bombo' and is in a percussion clef with a 6/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The piano part's rhythm closely follows the Clave Jam block's pattern.

Este modelo de arpeggio implica agregar una nota de aproximación cromática un semitono por debajo de la tónica, para esto funcione los acordes deben estar siempre en posición fundamental

En la figura 11.B observamos este tipo de arpeggios ejecutados durante un ciclo armónico típico de una introducción tradicional, nótese que la nota de aproximación del acorde dominante es Fa sostenido la cual no pertenece a la escala de Do mayor, esto es correcto de hacer porque esta técnica implica utilizar una nota de aproximación ubicada a un semitono por debajo de la tónica aun que este se encuentre fuera de la estructura formal de la tonalidad en que la introducción esta desarrollándose

Figura 11.B

The musical score for Figure 11.B shows a piano arpeggio over a harmonic cycle. It consists of four measures. Measure 1 is in 3/4 time with a C chord. Measure 2 is in 6/8 time with a G chord. Measure 3 is in 3/4 time with a G7 chord. Measure 4 is in 6/8 time with a C chord. The piano part features a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with eighth notes and rests. The G7 chord in measure 3 includes a chromatic approach note (F#) that is not in the C major scale.

Terceras paralelas diatónicas y cromáticas

A continuación, nos sumergiremos en el análisis de la utilización de terceras diatónicas y cromáticas en el piano cuequero

Este es un procedimiento fundamental de la mano derecha en el piano cuequero estas se ejecutan por sobre el Do central a lo largo de las distintas octavas, quedando esto último a criterio y libre elección del interprete

Esta técnica destaca por su capacidad para generar una sensación melódica que evoca las melodías características de un cantor. Este enfoque encuentra una resonancia particular al considerar que la armonización de las segundas voces en la cueca chilena, ocurre por lo general en forma de terceras por debajo de la voz principal, coincidiendo con la definición y percepción de “Instrumentos cantantes” que tienen los cultores tanto del instrumento piano como del acordeón

Terceras diatónicas

Las terceras diatónicas se ejecutan de manera libre a lo largo de la escala, la idea es conducir las terceras desde un acorde a otro de manera escalar para después resolver en una nota del acorde objetivo

En el caso del acorde dominante, la séptima puede ser considerada nota del acorde al igual que la novena

En la figura 12 podemos observar en el primer compas un flujo de terceras ascendente y en los compases sucesivos ideas rítmicas en terceras dentro de las notas del acorde

Figura12

The musical notation for Figure 12 consists of four measures, each with a different time signature and chord. Measure 1 is in 3/4 time with a C chord, showing an ascending sequence of triads. Measure 2 is in 6/8 time with a G chord, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 3 is in 3/4 time with a G7 chord, showing a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 4 is in 6/8 time with a C chord, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The notation is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

Terceras con aproximación Cromática

Las terceras con aproximación cromática siguen una regla sencilla: aproximan las notas de acorde desde un semitono por debajo de la nota objetivo

Como se ve en el primer compás de la figura 13 las notas de la primera corchea son Mi y Sol que corresponden a la tercera y la quinta del acorde de Do mayor respectivamente y están seguidas de Mi bemol y Sol bemol estas retornan a las notas del acorde Mi y Sol en la corchea subsiguiente, dicho de otro modo salen cromática y momentáneamente de la estructura del acorde para después volver a ingresar a él inmediatamente

La aproximación cromática de terceras funciona como forma de ornamentación para salir de las notas del acorde y volver a ella añadiendo color armónico

Figura 13

The musical score for Piano is written in a grand staff with two staves. The first measure is in 3/4 time with a C major chord. The right hand plays a quarter note chord of E4 and G4, followed by a quarter note chord of E4b and G4b, and then another quarter note chord of E4 and G4. The left hand plays a quarter note D4. The second measure is in 6/8 time with a G major chord. The right hand plays a quarter note chord of B4 and D5, followed by a quarter note chord of B4b and D5b, and then another quarter note chord of B4 and D5. The left hand plays a quarter note G4. The third measure is in 3/4 time with a G7 chord. The right hand plays a quarter note chord of B4 and D5, followed by a quarter note chord of B4b and D5b, and then another quarter note chord of B4 and D5. The left hand plays a quarter note G4. The fourth measure is in 6/8 time with a C major chord. The right hand plays a quarter note chord of E4 and G4, followed by a quarter note chord of E4b and G4b, and then another quarter note chord of E4 and G4. The left hand plays a quarter note D4.

Acordes y voicings

En esta sección, exploraremos los tipos de acordes y la distribución de voces en la cueca chilena. Para la función de tónica, la disposición más común es el uso del acorde de sexta mayor, en el caso de las Cuecas en modo menor se utilizan acordes menores con una sexta mayor añadida

Por otro lado, en el caso de los acordes dominantes, se emplea sencillamente la disposición a cuatro voces cerrada. Estudiaremos cómo estas elecciones armónicas y distribuciones de voces contribuyen al carácter distintivo de la Cueca Chilena, estas reglas son válidas tanto para las cuecas en modo mayor como menor

Figura 14

The musical score for Piano consists of four measures. The first measure is in 3/4 time with a C⁶ chord. The second measure is in 6/8 time with a G chord, marked with a '2' above the staff. The third measure is in 3/4 time with a G⁷ chord, marked with a '3' above the staff. The fourth measure is in 6/8 time with a C⁶ chord, marked with a '4' above the staff. The bass line in all measures consists of quarter notes: C, E, G in the first; G, B, D in the second; G, B, D in the third; and C, E, G in the fourth.

Modelo de acompañamiento rítmico con acordes

Los comping o acompañamientos rítmicos con acordes siguen exactamente el mismo el patrón de la clave del Jam block que fue explicada en la sección de análisis rítmico

Estos golpes son distribuidos en el piano entre la mano izquierda y derecha tal como se ve en la siguiente figura 15

En este procedimiento se aprecia la utilización del piano como instrumento de percusión y podemos establecer similitudes entre esta forma de tocar el piano con la forma que se toca el tañador o el tormento, de hecho es exactamente como si lleváramos la ejecución del tañador y el tormento a los acordes de sexta y dominantes

Figura 15

The musical score for Figure 15 is arranged in five staves. The top staff is labeled 'Piano' and contains two treble clefs. The second staff is labeled 'clave m.d' and has a single treble clef. The third staff is labeled 'clave m.i' and has a single treble clef. The fourth staff is labeled 'clave' and has a single treble clef. The bottom staff is labeled 'Bass' and has a bass clef. The score is divided into four measures, each with a different time signature: 3/4, 6/8, 3/4, and 6/8. The piano part features chords and melodic lines in both hands. The three clave parts show rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The bass part provides a simple harmonic foundation.

Otra forma de ejecutar acompañamientos rítmicos con acordes es siguiendo el modelo rítmico que parece en la figura 16 este patrón tiene como duración solamente un compás y se repite en los compases sucesivos a libre elección del intérprete

Es importante destacar que todos los procedimientos que incluyen acordes ejecutados rítmicamente deben tocarse por sobre el do central

Figura 16

The musical score for 'Figura 16' is presented in two systems: Piano and Upright Bass. The Piano part is written in treble clef and consists of four measures, each with a different time signature: 3/4, 6/8, 3/4, and 6/8. The chords are marked with rhythmic accents and slurs, indicating a specific rhythmic pattern. The Upright Bass part is written in bass clef and consists of four measures, each with a different time signature: 3/4, 6/8, 3/4, and 6/8. The bass line is simple and follows the same rhythmic pattern as the piano accompaniment. The measures are numbered 1, 2, 3, and 4 above the first staff.

Al concluir este capítulo, en que se han abordado los elementos pianísticos esenciales presentes en la cueca chilena se abre la puerta para consolidar las ideas que se expondrán al final de este trabajo

La conceptualización de una introducción estándar y tradicional para el piano en la cueca emerge como un resultado natural de estos análisis. Los elementos hasta aquí estudiados proporcionan una base sólida para esta empresa.

Este enfoque se erige como el núcleo central de nuestra investigación, marcando un avance en la comprensión y evolución armónica de la cueca chilena. Es esencial destacar que este trabajo no se limita meramente a la recapitulación de los elementos pianísticos tradicionales, sino que da paso a un análisis más avanzado. Por esta razón en la siguiente sección nos adentramos en la exploración de introducciones pianísticas que trascienden los parámetros convencionales, llevando la tradición a nuevas dimensiones y enriqueciendo la expresión musical de la cueca.

CAPITULO 9

Análisis de cinco introducciones de Cueca en piano

En este último capítulo, titulado Análisis de cinco Introducciones de Cueca en Piano nos sumergiremos en el terreno de la exploración, analizando cinco introducciones de Piano cuequero que rotulamos bajo los nombres 1, 2, 3, 4, y 5

Si bien estas introducciones no dejan de lado los elementos tradicionales, por el contrario los utilizan, estas introducciones destacan por la utilización de elementos armónicos que se apartan de los patrones analizados en los capítulos anteriores,. Este enfoque nos brinda la oportunidad observar una amalgama entre la tradición y la innovación, contribuyendo así a una nueva visión de la pianística en la cueca chilena.

Exploraremos la inclusión e de acordes suspendidos, intercambios modales, acordes disminuidos de paso, acordes con novena, acordes semidisminuidos, cuartales entre otros. Estos componentes buscan enriquecer la expresión armónica de la cueca.

Es esencial entender que el propósito de estas nuevas introducciones no es desplazar la cueca tradicional, sino proporcionar una perspectiva renovada. Este enfoque no busca revolucionar, sino evolucionar; es sencillamente una visión a la rama más elevada en el árbol de la cueca.

Nos adentramos en un espacio donde el intérprete encuentra una mayor libertad creativa, explorando posibilidades que pueden coexistir armoniosamente con la esencia de la cueca

Al analizar estos ejemplos, buscamos no solo comprender las técnicas específicas de cada introducción, sino también trazar el mapa de un posible desarrollo musical en la cueca chilena.

INTRODUCCION1

The musical score is divided into two systems. The first system, labeled 'Piano', contains measures 1 through 4. Measure 1 has a whole rest in the treble clef and a bass clef line with a half note G2 and a dotted half note F#2. Measure 2 has a treble clef line with a half note G3 and a dotted half note F#3, and a bass clef line with a half note G2 and a dotted half note F#2. Measure 3 has a treble clef line with a half note G3 and a dotted half note F#3, and a bass clef line with a half note G2 and a dotted half note F#2. Measure 4 has a treble clef line with a half note G3 and a dotted half note F#3, and a bass clef line with a half note G2 and a dotted half note F#2. The second system, labeled 'Pno.', contains measures 5 through 8. Measure 5 has a treble clef line with a half note G3 and a dotted half note F#3, and a bass clef line with a half note G2 and a dotted half note F#2. Measure 6 has a treble clef line with a half note G3 and a dotted half note F#3, and a bass clef line with a half note G2 and a dotted half note F#2. Measure 7 has a treble clef line with a half note G3 and a dotted half note F#3, and a bass clef line with a half note G2 and a dotted half note F#2. Measure 8 has a treble clef line with a half note G3 and a dotted half note F#3, and a bass clef line with a half note G2 and a dotted half note F#2. Chord symbols are placed above the treble clef lines: Am^{7(b5)} (measures 1-2), D^{7(b9)} (measures 2-3), D⁷ (measures 3-4), G^m (measures 4-5), G^{m(add9)} (measures 5-6), E^{b7} (measures 6-7), D^{7(#9)} (measures 7-8), A^{b/A} (measures 7-8), F^(sus4) (measures 7-8), F^{7/E^b} (measures 7-8), and G^m (measures 8-9). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 below the notes.

Para facilitar nuestro análisis no consideraremos el compas anacrusico como compas 1 si no el siguiente, tal como se ve en la numeración de compases expuesta en la partitura, esto para facilitar la comprensión siempre en un marco de números pares específicamente ocho, comenzaremos analizando esta introducción enfocándonos primeramente en la armonía y luego abordaremos las técnicas pianísticas utilizadas.

En el ámbito armónico, se destaca la presencia de un acorde semidisminuido en el primer compás y en los compases 3 y 4, se observa un acorde Db9 y un D7, los cuales resuelven hacia un G-, generando una progresión II-V-I en modo menor.

Cabe resaltar que esta progresión (El II-V-I Menor) no es característico de la cueca chilena tradicional, en una progresión armónica típica, se preferiría utilizar, por ejemplo, un C-6 en lugar del acorde semidisminuido.

Para clarificar esta idea observemos un cuadro comparativo con la armonía de una cueca tradicional en modo menor

Musical notation for Piano and Pno. systems. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 6/8. The notation shows two systems of music. The first system is labeled "Piano" and the second "Pno.". Above the staves, the following chords are indicated: G, F, Eb, D7, D7, Gm. The notes on the staves are represented by small black squares.

Y ahora observemos la armonía propuesta en este trabajo y sus substituciones

Musical notation for Piano and Pno. systems showing substituted chords. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 6/8. The notation shows two systems of music. The first system is labeled "Piano" and the second "Pno.". Above the staves, the following chords are indicated: Am7(b5), D7(b9), D7, Gm, Gm7(add9), Eb7, D7(#9), D7(#9) Ab/A, F(sus4), F7/Eb, Gm. The notes on the staves are represented by small black squares.

En el segundo sistema observamos una substitución en el compas 5 (Fig 17) donde los acordes tradicionales son sustituidos por un acorde Menor add 9 y por un acorde Eb7

Este acorde (Eb7) y dado que esta a un semitono de acorde dominante nos revela que es una substitución tritonal A7

Figura 17

La sustitución tritonal es una técnica de sustitución de acordes dominantes que consiste reemplazar al acorde dominante por uno que este a un tritono de distancia del acorde reemplazado Mark Levine Explica en su libro del jazz piano

“Las dos voces mas importantes en los acordes de séptima dominante son su séptima y su tercera el intervalo que queda entre la séptima y la tercera de un acorde dominante es el tritono...si tocas las dos voces del tritono sugieren un acorde de V grado aun que parezca incompleto, lo raro del tritono es que sirve como la tercera y séptima de dos acordes distintos-
Levine- 2005 p.36

Puede utilizarse para transformar en progresiones cromáticas las cadencias V7/ V7 por ejemplo el V7 de D7 es A7 pero substituido tritonalmente se convierte en un Eb7 que se mueve hacia un D7 trasformando asi una progresión con movimiento de quintas en una con movimiento cromático,

En el séptimo compas observamos una armonización con la técnica de super-estructuras ,esta técnica consiste en superponer triadas por encima del tritono que conforma el acorde dominante

“Una buena definición de estructura superior seria una triada sobre un tritono” -Levine 2005 p.109

En este caso observamos una triada de Bb en segunda inversión superpuesta al tritono de D7 generando las tensiones de #9 #13 y tónica en la nota superior (Fig 18)

Compas 7-Fig 18



En el octavo compas observamos una triada de Ab en segunda inversión con bajo en La (Fig 19)

Compas 8-Figura 19



Esta estructura armónica nace de la Escala Disminuida, esta escala está compuesta de semitonos y tonos sucesivamente (Aun que también es posible construirla a la inversa es decir con tonos y semitonos)

“A diferencia de las escalas de siete notas mayores y menores melódicas las escalas disminuidas tiene ocho notas otro rasgo único de las escalas disminuidas que las hacen mucho mas fácil de usar que las escalas mayores o menores melódicas es que es una escala simétrica ...alternan entre tonos y semitonos en un patrón simétrico”Levine-2005 p76

Si comenzamos a construirla desde la nota Re se nos generaran cuatro acordes dominantes con b9 que son reemplazables entre si puesto que comparten la misma estructura escalistica

La triada Ab del octavo compas puede entenderse como un acorde dominante sin séptima con la b9 en el bajo resultando en un Ab/A

En la figura 20 observamos la estructura la estructura de la escala disminuida y los acordes dominantes que se generan en ella

Figura 20



Los siguientes acordes del compas 7 son un Fsus4 y F7/ Eb respectivamente, estos también son producto de la estructura que genera la escala disminuida solo que en el caso del Fsus4 se le cambio al cualidad de F7 por Fsus4 (figura 21)

Compas 7 –fig 21



En el caso de acorde F7/Eb al estar la nota melódica en La se colocó el acorde en segunda inversión y se procedió a pasar la tercera nota del acorde hacia la mano izquierda

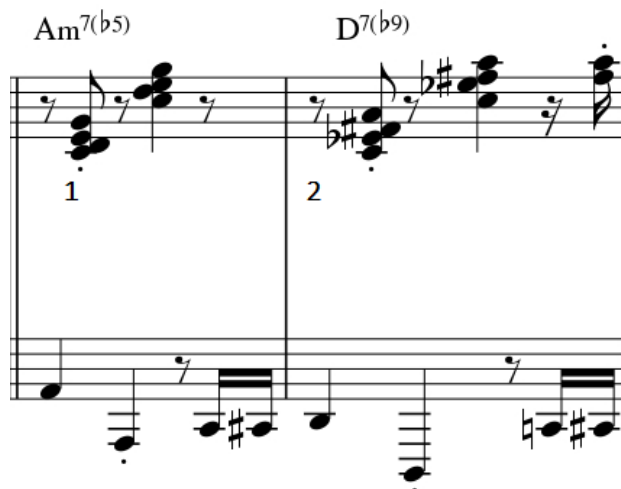
El último compas (8) de esta introducción posee sencillamente una triada de G- en forma de arpeggio con aproximación, Figura 22 (ya estudiado anteriormente)

Compas 8 –Figura 22



Pasemos a analizar ahora los elementos pianísticos utilizados En la mano izquierda podemos observar dos semi corcheas que actúan como notas de doble aproximación para llegar a la tónica del acorde (Fig 23) este procedimiento es muy usual en el Tango y se ha incorporado al piano en la cueca dado que sus cultores especialmente los porteños manejaban tanto el piano tango como el piano cuequero

Figura 23



Los bajos de mano izquierda se encuentran ejecutando negras perfilando así el compas de 3/4 que funciona superpuesto al compas de 6/8

La mano derecha ejecuta acordes rítmicos (estudiados en la sección de acordes rítmicos y modelos de acompañamiento) ejecutando un acorde tipo Clúster en disposición cerrada (C-add9) pero que al ejecutarse con el bajo en La completa su sonoridad transformándose en un acorde A-7b5.

En el segundo compas de la mano derecha encontramos acordes C disminuido generando acompañamientos rítmicos o comping por encima de los bajos de mano izquierda que están ejecutando una nota Re

El acorde de C disminuido contiene el mismo tritono que D7 por tanto Do disminuido funciona como acorde de reemplazo de las voces de un D7 normal

En la mano derecha del compas tres (Fig. 24) encontramos un movimiento de terceras diatónicas descendentes típicos de la cueca (ya explicados anteriormente) que resuelven en el quinto compas donde se ejecuta un arpeggio de G- con aproximación cromática antes de su tónica, también explicado en secciones anteriores

Los bajos del compas tres dibujan el movimiento ascendente típico de la cueca para cerrar en el cuarto compas con un arpeggio de G-

Figura 24

The musical notation for Figure 24 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows two measures: measure 3 with a D7 chord and measure 4 with a Gm chord. The bottom staff is in bass clef and shows the bass line for these two measures, including a triplet of eighth notes in measure 3 and a descending eighth-note line in measure 4.

En el compás 5 (segundo sistema)- observamos en la mano derecha una frase melódica típica de la cueca (Fig. 20) mientras que en la mano izquierda ejecuta un acorde de G-add9, es decir, sin tónica (Rootless voicings), Acerca de estos acordes sin tónica Mark Levine comenta

“Al disponer las voces de mano izquierda se te ofrece mas libertad para tocar la melodía o para improvisar...La mano izquierda proporciona una base sobre la cual la mano derecha queda libre para tocar alguna línea **a pesar que el acorde carezca de fundamental...**Art Tatum Errol Garner, Amad Jamal, tocaban a veces tocaban estos acordes sin fundamental, para mediados de los años 50 los tocaba con frecuencia Red Garland, Entonces Bill Evans y Wynton Kelly los desarrollaron aun mas y para finales de los años los tocaban mucho mas seguido”- Levine 2005 p.41

El siguiente acorde es un Eb7 sin tercera ni quinta (fig 25) este tipo de acorde fue muy utilizado en el jazz durante el periodo Bebop y fue usado extensamente por el pianista Bud Powell son también conocidos como Shell voicings o Voicings esqueléticos y tienen la característica que definen la sonoridad dominante aun cuando la tercera no esté presente.

“Las voces de Bud Powell esqueléticas rudimentarias y transparentes eran típicamente las que preferían la mayoría de los pianistas de Bebop...Estas voces de Bud Powell por lo regular solo dos notas (a veces tres) constan principalmente de fundamental terceras (o decimas) sextas y séptimas” Levine 2005 p.162

Figura 25

Gm(add9) Eb7

5

Pno.

Ejemplo de acordes Esqueléticos de Bud Powell en el standar ‘‘ Seven Up’’

Piano

Por último, en las áreas encerradas en círculos podemos observar lo siguiente: La armonización en superestructuras y estructuras disminuidas del compás 7 (circulo azul) es una respuesta a las ideas presentadas en terceras diatónicas en el compás 3 (circulo azul)

El cierre de arpeggios con aproximación cromática del compás 4 (círculo rojo) es exactamente el mismo que el del compás 8 (círculo rojo) Esto genera un excelente cierre de ideas y da pie a la entrada de otros instrumentos, la repetición siempre da coherencia a las estructuras musicales.

Piano

Pno.

Am7(b5) D7(b9) D7 Gm

Gm(add9) Eb7 D7(#9) D7(#9) Ab/A F(sus4) F7/Eb Gm

1 2 3 4 5 6 7 8

Los primeros compases de esta introducción utilizan la técnica llamada "Locked hands" o "Manos trabadas" popularizada por el pianista George Shearing, Mark Levine comenta

“Para tocar acordes en bloque se armoniza la melodía o la línea del solo con las dos manos juntas moviéndose de forma paralela en el mismo ritmo....incluso el estilo de los acordes en bloque a veces se llama manos trabadas...George Shearing suele tocar cuatro notas con la mano derecha y una con la izquierda...La técnica llamada Four way Closed forma la base de varios estilos de acordes en bloque

Los arreglistas utilizan la armonía en posición cerrada por lo común cuando escriben para cuatro saxos cuatro trompetas o cualquier combinación de cuatro”- Levine 2005 p 180-182

La técnica de Manos trabadas se ejecuta con acordes de sexta en posición cerrada en la mano derecha (Four Way Closed o Armonía Cerrada a Cuatro Voces) mientras la mano izquierda dobla la nota superior del acorde que está tocando la derecha, quedando la melodía duplicada durante todo el procedimiento

Si se observa con detenimiento todas las notas superiores, top voicings o soprano están duplicadas en la mano izquierda hasta el cuarto compás.

En el compás 3 aparece un acorde E disminuido (Figura 21) esta estructura nace de la escala Bebop (Figura 26) que es una escala mayor con una nota cromática entre el quinto y sexto grado

“Las escalas bebop son escalas de acordes con tonos de paso cromáticos añadidos. Se crean al intercalar uno o más tonos de paso no diatónicos en las escalas de acordes. Cuando se añaden estos tonos de paso a las escalas de acordes diatónicos, ciertas notas se destacan en la escala. Hay varias escalas bebop comúnmente utilizadas, siendo las mayores y dominantes las más habituales.” Bergonzi 1996 p 9

Figura 26



Figura 22-Escala Bebop



Al armonizar la escala Be-bop aparecen una sucesión de acordes de sexta y acordes disminuidos, que pueden ser utilizados para todo tipo de armonizaciones (Figura 27)

Figura 27-Armonizaicion Sexta & disminuidos Escala Bebop



En el quinto compas de la introducción 2 (Fig. 28) encontramos un acorde Bb7 como substituto tritonal de E7, creando un movimiento cromático hacia A7

En la mano izquierda durante todo el compas se están usando acordes dominantes sin tercera y sin quinta (Shell voicings) mientras que en la mano derecha ejecuta terceras diatónicas y cromáticas

La segunda corchea del compas (encerrada en un circulo) ejecuta una nota Do y Mi que corresponden a la 9 y #11 respectivamente describiendo de esta manera el Modo Lidio Dominante o también llamada Lidio b7 cuya nota característica es justamente la #11

(Figura 28)

The musical notation for Figure 28 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and shows a Bb7 chord in the first measure, followed by an A7 chord in the second measure. A red circle highlights the second eighth note of the Bb7 chord, which is a D4 note. The lower staff is in bass clef and shows a shell voicing for the Bb7 chord in the first measure and an A7 chord in the second measure. The key signature has one flat (Bb).

En el sexto compas (Fig. 29) la armonía resuelve a la tónica, encontramos terceras diatónicas y cromáticas en la mano derecha mientras que en la mano izquierda acompaña con intervalos de sexta desde la tercera del acorde siendo estos fragmentos del acorde D6 desprovistos de tónica Al finalizar el compas encontramos un acorde de D mayor con la quinta omitida

(Figura 29)

The musical notation for Figure 29 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and shows a D6 chord in the first measure, followed by a D major chord in the second measure. The lower staff is in bass clef and shows a shell voicing for the D6 chord in the first measure and a D major chord in the second measure. The key signature has one flat (Bb).

INTRODUCCION 3

Piano

1 2 3 4

5 6 7 8

Pno.

El eje de la introducción número 3 se centra principalmente en los cambios armónicos por esta razón en primer lugar, estableceremos un cuadro comparativo entre la armonía de una cueca tradicional y la propuesta armónica de la introducción 3, de esta manera al tener un mapa visual, como lo es una guía armónica, podremos observar con claridad cuáles acordes fueron sustituidos y cuáles fueron conservados

En segundo lugar y en paralelo se estudiarán y analizarán los elementos pianísticos involucrados, desglosándolos compás por compás, como se ha hecho en ejemplos anteriores.

- Cuadro comparativo entre la armonía de una cueca tradicional y la propuesta armónica de la introducción 3

Armonia cueca tradicional-Modo mayor

5 F C⁷ C⁷ F

Armonia propuesta en la intrudccion 3

9 F F^{#dim} Gm⁷ D^b C⁷ F

13 E^{b7} D⁷ Gm⁷ D^{b7(sus4)} C^{7(sus4)} F

En el cuadro comparativo de arriba observamos un cambio en la estructura armónica del primer compás con respecto al modelo armonico de la cueca tradicional

Se ha añadido un acorde F^{#dim} (que cumple la funcion de acorde Disminuido de paso Ascendente)

Este nos conduce cromaticamente hacia el segundo grado G-7 ubicado en segundo compas.

Se ejecutan en la mano derecha terceras cromaticas y diatonicas durante los dos compases mencionados . Ver detalle en la figura 31.

Figura 31

The musical score for Figura 31 consists of two systems. The first system is labeled with chords F6, F#° (F# diminished), and Gm7. The second system is labeled with 1 and 2. The notation includes treble and bass staves with various chord symbols and rhythmic markings.

Este segundo grado (G-7) debiese por norma conducirse hacia un C7, pero antes de esa resolución, se intercala un acorde Db7 en el tercer compas mediante la técnica de sustitución tritonal. Posteriormente, la progresión sigue de manera convencional resolviendo en un F mayor en el cuarto compás.

La mano derecha ejecuta terceras cromaticas y diatonicas durante los dos compases Ver figura 32

Figura 32

The musical score for Figura 32 consists of two systems. The first system is labeled with chords Db7, C7, and F6. The second system is labeled with 3 and 4. The notation includes treble and bass staves with various chord symbols and rhythmic markings.

En el quinto compás y segundo sistema, se introduce un acorde Eb7, mediante la técnica de intercambio modal, este procedimiento consiste en reemplazar el septimo grado de la escala de Fa mayor (E-7b5) por el septimo bemol dominante (VIIIb7) del modo Eolico

Este nuevo acorde (Eb7) se mueve cromáticamente hacia D7 que tiene la función de ser el dominante secundario del segundo grado G-7 , resolviendo finalmente a este.

La mano derecha ejecuta frases melódicas en la primera mitad del quinto compas y terceras diatónicas en el sexto. Ver Figura 33

Figura 33

The musical score for Figure 33 is written for piano. It consists of two measures. The first measure is marked with a piano dynamic 'p.' and contains a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Above the first measure are the chords Eb7 and D7. The second measure contains the chord Gm7(add9). The bass line in the second measure features a triplet of eighth notes. The right hand in the second measure has a melodic line with a fermata over the final note.

Para concluir y cerrar la progresion se antepone un acorde Db7sus4, al C7sus4 para resolver en un Fmayor . Los acordes dominantes de este penultimo compas han sido modificados en su cualidad a suspendidos exclusivamente por razones de color y sonoridad. ver figura 34

Figura 34

The musical score for Figure 34 is written for piano. It consists of two measures. The first measure is marked with a piano dynamic 'p.' and contains a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Above the first measure are the chords Db(sus4) and C7(sus4). The second measure contains the chord F6. The bass line in the second measure features a triplet of eighth notes. The right hand in the second measure has a melodic line with a fermata over the final note.

En relación a las técnicas de piano empleadas, se puede notar que todos los compases de la mano izquierda (circulo rojo) utilizan la imitación del patrón rítmico del bombo o bien acordes en un ritmo de negra con punto (Fig 35)

Figura 35

The image displays two systems of piano music. The first system, labeled 'Piano', consists of six measures. The second system, labeled 'Pno.', also consists of six measures. In both systems, the left-hand part (bass line) is circled in red. The bass line in the first system starts with a whole rest, followed by a sequence of notes and chords: F6, F#o, Gm7, Db7, C7, and F6. The bass line in the second system starts with a whole rest, followed by Eb7, D7, Gm7(add9), Db(sus4), C7(sus4), and F6. The right-hand part of both systems features a melodic line with various chords and ornaments.

Destacamos que durante el primer compas y el sexto la ejecución del acorde en la mano izquierda esta dividida entre el bajo (ejecutando tonicas) y el acorde en si, como podemos observar en la figura 36-37 Esta interacción entre bajos y acorde nos evoca al estilo piano stride, donde el pianista realiza adornos alternando entre bajos y acordes de manera consecutiva.

“Los pianistas antes de la era del bebop empleaban un estilo de mano izquierda denominado Stride o caminar a paso largo a zancadas proveniente tanto de la musica clasica como del rag time el estilo stride le prestaba ritmo y armonia la solista de piano como a las agrupaciones...En la mano izquierda del Stride el pianista suele tocar la fundamental o una decima e los tiempo primero y tercero del compas y una sencilla triada o acorde de septima dominante en los tiempos segundo y cuarto”- Levine 2005 p 155

Compas 1

Figura 36

Piano

F6 F#^o

Compas 6 fig 37

Gm⁷(add9)

Ejemplo Stride piano-Mano iz

C C⁷/E F G⁷ C

En los compases tres y cinco de mano izquierda observamos la utilización de un tipo de acorde desprovisto de su quinta (Shell voicing o voces de Bud Powell estudiados anteriormente) Ver figura 38

Fig. 38 compases 3-5

The image shows a piano accompaniment for two measures. The left hand (bass clef) plays chords for Db7 and C7. The right hand (treble clef) plays a melodic line with Eb7 and D7 chords. The notation includes a grand staff with a brace labeled 'Pno.' connecting the two staves. The Db7 chord is shown as a shell voicing (Fb, Ab, Bb) and the C7 as a shell voicing (Eb, G, Bb). The Eb7 chord is shown as a shell voicing (Ab, Bb, D) and the D7 as a shell voicing (F#, A, C).

Bud Powell introducción del estándar “Seven Up” donde se evidencia la utilización de acordes esqueléticos en la mano izquierda

Al concluir este análisis, hemos constatado la diversidad de recursos empleados tales como sustitutos tritonales, intercambio modal, acordes clúster, tensiones referencias al piano stride, voces Shell o esqueléticas, entre otros. Estos elementos han sido cuidadosamente aplicados para modificar los acordes de una cueca tradicional. Este proceso no solo enriquece la sonoridad, sino que también demuestra las posibilidades de sofisticación de una cueca tradicional

INTRODUCCION4

The musical score is divided into two systems. The first system, labeled 'Piano', contains measures 1 through 4. The second system, labeled 'Pno.', contains measures 5 through 8. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 6/8. Chord symbols are placed above the staff in each measure. Measure 1: Cm. Measure 2: G7(b9). Measure 3: G7(#9omit3). Measure 4: G7(sus4). Measure 5: Cm. Measure 6: Bb, Ab, G. Measure 7: G7(b9sus4), G7(#5). Measure 8: Cm. The piano part features a melodic line with eighth notes and rests. The pno. part features a bass line with eighth notes and rests, and a treble line with triplets of eighth notes in measures 5, 6, and 7.

En esta introducción numero 4 la clave no reside en la sustitución de acordes, pues en términos generales, comparte los mismos acordes que una introducción de cueca menor tradicional. La singularidad de esta introducción se encuentra en la aplicación de diversos matices modales dentro de los mismos acordes. En la figura podemos observar una plantilla de escalas utilizadas en cada acorde pasaremos a explicar compas por compas los diversos elementos utilizados en esta introducción

The image shows a musical score for Piano and Pno. (Piano) in 6/8 time. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Piano' and contains measures 1 through 4. The second system is labeled 'Pno.' and contains measures 5 through 8. Above the notes, various chord names and symbols are indicated with lines pointing to specific notes or groups of notes. Measure 1: Cm (C Menor armonica). Measure 2: G7(b9) (G disminuida (s-t)). Measure 3: G7(#9omit3) (G superlocrio). Measure 4: G7(sus4) (G mixolidio). Measure 5: Cm (C menor natural). Measure 6: Bb, Ab, G (G menor armonica). Measure 7: G7(b9sus4) (G dorio b9), G7(#5) (G Hexafona). Measure 8: Cm (C menor armonica). The Pno. part features triplets of chords in measures 5 and 6.

En el primer compás, en la mano izquierda encontramos un arpeggio de C- que resuelve en una segunda menor, creando así una disonancia entre la tercera del acorde y la novena. Fig 39

Fig 39

The image shows a musical score for Piano in 6/8 time, focusing on the first two measures. The first measure shows a Cm chord in the right hand (treble clef) with a cluster of notes (13, 7, b9) and a whole rest in the left hand (bass clef). The second measure shows an arpeggiated Cm chord in the right hand and a G chord in the left hand. The label 'Cm' is placed above the first measure.

En el segundo compás, también en la mano izquierda encontramos un arpeggio de G que es seguido del tritono del acorde (Fig 40)Este movimiento es acompañado en la mano derecha por una disposición de notas cluster que contienen la 13, 7 y b9 en posición cerrada. Esto genera una disonancia que no es comúnmente utilizada en la cueca tradicional.

Estas estructuras nacen de la escala disminuida, partiendo desde la nota Sol con el patrón semitono-tono.

Fig 40



En los compases tres y cuatro, identificamos un modelo de acompañamiento de mano izquierda que implica inicialmente la ejecución de la tónica y quinta del acorde, seguido por el desplazamiento de cuartas justas por encima de la tónica ya interpretada. Estas cuartas pueden desplazarse siguiendo la estructura del modo o alternativamente, realizar un movimiento cromático

Observamos en la mano derecha una pentatónica con una Blue note añadida (Fa#) en la dibujando un motivo de blues . El acompañamiento por cuartas se extiende hasta el compas cinco (Fig 41)

Fig41



La utilización de cuartas no es algo nuevo en la historia de la música mucho menos las escalas pentatónicas sin embargo pesar de la antigüedad de estas técnicas en contextos musicales como el jazz e incluso el impresionismo, su aplicación en la música folklórica chilena, específicamente en la cueca, ha sido relativamente novedosa.

En la cueca, las melodías vocales a menudo describen líneas de acordes triada, y como consecuencia, los acompañamientos e introducciones tienden a mantenerse en intervalos más tradicionales, sin una exploración extensiva de otras intervalicas, como es el caso de las cuartas, Alan Brown en su libro Cuartales y Pentatónicas nos comenta

“El uso de cuartas o superposición de cuartas en acordes y las escalas pentatónicas en la improvisación no es algo nuevo en el mundo de jazz estas ha sido ampliamente utilizadas por pianistas como McCoy Tyner Bill Evans y Chick Corea. El concepto de cuartas a sido también aprovechado en tiempos anteriores, especialmente por los compositores impresionistas Ravel y Debussy”-Brown-2009 p3

Este tipo de acompañamiento fue desarrollado por el pianista McCoy Tyner, es una técnica pianística caracterizada por la utilización de cuartas en la formación de acordes, Tyner ejecuta frases con una técnica staccato generando escalas pentatónicas que entran y salen de la tonalidad,

“Por los años sesenta el primer pianista de jazz en tocar extensivamente los acordes cuartales fue Mc Coy Tyner aun que los Hermanos Powell Bud y Richie y los tocaban mas de una década antes”Levine-2005 p. 105

Ejemplo de acompañamiento cuartal en la composición Blues on the Corner- Extracto- Mc coy Tyner (Album The Real Mccoy -2020-Blue Note)

En el compas 5 encontramos tresillos sobre cada negra del compas de 3/4 = 6/8, la mano derecha establece terceras en los primeros dos acordes y el el tercero establece el acorde de Ab en primera inversión, la mano izquierda establece el bajo en negras descendiendo diatónicamente, como es típico en la cueca -Figura 42

Figura 42

5

Cm Bb Ab

Pno.

En el compas 6 en la mano derecha encontramos una triada de sol en primera inversión (Figura 43)

El segundo acorde que observamos en el compas es una estructura modal generada en el modo Dorio b9 cuya disposición es tónica b9 y quinta generando un acorde dominante sus4b9 segundo grado de Fa menor armónica

En la mano izquierda observamos un arpeggio sin tercera (tónica quinta tónica)

Figura 43

G G7(b9sus4)

En el compas 7 (figura 44) encontramos en la mano derecha un arpeggio descendente que dibuja séptima menor quinta aumentada tercera, esta estructura sale de la escala por tono o hexafona, en la mano izquierda bajos ascendentes por la escala menor armónica típico movimiento de la cueca

Figura 44



En el ultimo compas encontramos figuraciones típicas de la cueca tradicional en piano arpeggio menor con aproximación cromática en la mano derecha y en al mano izquierda un arpeggio de do menor ascendente (figura 45)

Figura 45



INTRODUCCION 5

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Piano and Bajo ac. The Piano part is written in a grand staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It features a series of chords and melodic fragments in the right hand, while the left hand provides a bass line with eighth and quarter notes. The Bajo ac. part is written in a single bass clef staff, mirroring the bass line of the piano. The second system includes parts for Pno. (Piano) and Bajo ac. (Acoustic Bass). The Pno. part continues the piano accompaniment with similar chordal and melodic patterns. The Bajo ac. part continues the bass line, ending with a sustained note. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature.

La introducción de piano 5 se destaca dentro del grupo analizado, ya que se distingue por su concepción orientada hacia un trío de jazz o cuarteto, en contraste con las introducciones anteriores, diseñadas específicamente para que funcionen dentro de un contexto de cueca tradicional.

A diferencia de las propuestas anteriores que a pesar de las técnicas y armonías empleadas funcionarían perfectamente junto a un cantor o junto a una agrupación de cueca esta introducción numero 5 tiene un marcando quiebre conceptual respecto a los elementos tradicionales del piano cuequero.

La introducción numero 5 muestra escasos elementos propios del piano cuequero tradicional, ya que se fundamenta en estructuras modales en cuartas que se mueven de manera paralela y cromática sin mantener una relación tonal específica. Este enfoque, conocido como "open key" o tonalidad abierta, refleja una influencia notable de conceptos explorados previamente en estándares de jazz en el periodo modal (1960 en adelante)

‘Es posible utilizar un solo acorde para indicar centros tonales. Este principio emplea una combinación de enfoques diatónicos y modales en la música construida de esta manera. Raramente hay una tonalidad aparente, y se dice que la música está en una "clave abierta" (Open key). Los accidentes se introducen en la música, ya que los acordes se utilizan para indicar cambios en la tonalidad (modulación), y no es necesario que tengan una relación directa entre sí’.- Waite 1987 p 93

Ejemplos destacados de estas primeras exploraciones sobre modalidad y tonalidad abierta se encuentran en composiciones como "So What" del trompetista Miles Davis y "Maiden Voyage" del pianista Herbie Hancock. En el primero, se presenta un tema con dos acordes menores en modo dórico, sin la presencia de dominantes que definan una tonalidad concreta. Mientras tanto, en el segundo, se utilizan de manera predominante acordes suspendidos. La introducción número 5 presenta estas influencias

‘‘El término sus se refiere a la cuarta suspendida del acorde, en la armonía tradicional esta nota suele resolverse descendiendo un semitono convirtiéndose el acorde sus en un acorde dominante

En la música moderna los acordes sus a menudo no se resuelven lo que presta a los acordes sus una cualidad flotante...En los años 60 se grabaron dos temas que hicieron mucho por popularizar los acordes sus entre los jazzistas me refiero a Naima de John Coltrane y Maiden Voyage, Maiden Voyage era un tema revolucionario para sus tiempos pues consta completamente de acordes sus’’- Levine 2005 p24-25

Esta introducción se destaca además por incorporar una línea de contrabajo, evidenciando su enfoque hacia una fusión entre la cueca y la música jazz o contemporánea, en contraste con la estructura más característica de la cueca tradicional donde los instrumentos van ingresando de manera paulatina

En este análisis final, nos enfocaremos primeramente en un análisis vertical, estudiando acorde por acorde, este enfoque nos permitirá determinar las escalas asociadas a cada estructura y crucialmente, examinar las relaciones armónicas entre ellos.

Posteriormente, procederé a presentar un análisis horizontal, donde expondré una plantilla detallada de escalas. En este contexto, destacaré los modos utilizados proporcionando una visión panorámica de los elementos escalísticos que fueron utilizados. Este análisis horizontal complementará el enfoque vertical, permitiendo una comprensión integral de la pieza

Inicialmente observamos en la mano izquierda la presencia del bajo delineando un ritmo de negras desde la nota Si hasta Fa#, creando la ilusión de un descenso por la escala de Si menor natural.

Sin embargo, al examinar la estructura de la mano derecha, nos encontramos dos triadas mayores en segunda inversión que no se corresponden con los acordes de la escala de si menor natural. El compas cierra con una triada de sol mayor en posición fundamental el único punto coincidente con Si menor natural (sexto grado). Ver Figura-46

Figura 46

The musical score for Figure 46 consists of two staves. The top staff is for Piano, written in treble clef with a 6/8 time signature. It contains three measures: the first measure has a whole rest; the second measure has a chord Eb (E-flat major triad in second inversion); the third measure has a chord Db (D-flat major triad in second inversion). Above the second and third measures are the chord symbols Eb, Db, and G. The bottom staff is for Bajo Ac, written in bass clef with a 6/8 time signature. It contains three measures: the first measure has a whole rest; the second measure has a quarter note G; the third measure has a quarter note F#.

A pesar de que los dos primeros acordes pueden parecer triadas en segunda inversión al unir estas triadas con la mano izquierda se nos revela que, estos acordes son en realidad Slash chords, es decir, acordes partidos o Híbridos, Levine Argumenta sobre el uso de los acordes Slash

“Los acordes Slash chords se utilizan con frecuencia para re armonizar stándars, alterando la armonía de manera que puedan sonar frescos y nuevos. La definición más simple de un acorde Slash es: Una tríada sobre una nota de bajo “
Levine 2005 p103-104

El origen de estos dos primeros acordes utilizados en nuestra introducción 5 se encuentra en el tercer modo de la escala menor melódica llamado Lidio Aumentado y pueden cifrarse también como maj7+5. Como se ve en la siguiente figura 47

Nótese que la estructura de voces se está moviendo un tono hacia abajo, este procedimiento no tiene relación tonal solo consiste en desplazar estructuras armónicas

Figura 47

Bmaj7+5 Amaj7+5 G

Ejemplo de escala menor Melódica

En el tercer compás se observa una estructura cuartal en la mano derecha que delinearía un acorde de Gbmaj7 con las disposiciones 7 - 3 - 13 exactamente esa misma disposición, se desplaza diatónicamente un tono hacia abajo en el mismo compás eso es posible por que en el concepto de acordes dispuestos por cuartas las cuartas pueden moverse diatónicamente o cromáticamente y siguen perfilando la sonoridad y función del acordes, la mano izquierda del piano ejecuta las tónicas mientras en el bajo el contrabajo esta marcando el ritmo del bombo de la cueca ejecutando tónicas en distintas octavas- ver figura 48

Figura 48

Gbmaj7 Gbmaj7

The image shows two measures of music. The top staff is a grand staff with two systems. The first system has two measures, each labeled 'Gbmaj7'. The right hand plays a sequence of chords: Gbmaj7, Gbmaj7, Gbmaj7, Gbmaj7. The left hand plays a single note, G#2, in the first measure and G#2 in the second measure. The second system shows a bass line with a sequence of notes: G#2, G#2, G#2, G#2, G#2, G#2, G#2, G#2.

Esta misma disposición cuartal de mano derecha se desplaza un tono ascendente al quinto y sexto compas mientras que la mano izquierda asciende un semitono ejecutando esta vez una quinta justa definiendo así un acorde dominante sus 4, las cuartas decienten cromáticamente y vuelven a su punto, esto es posible como se dijo anteriormente dada la estructura simétrica, la colocación en tiempos débiles, y el color indefinido de este intervalo-Ver figura 49

Figura 49

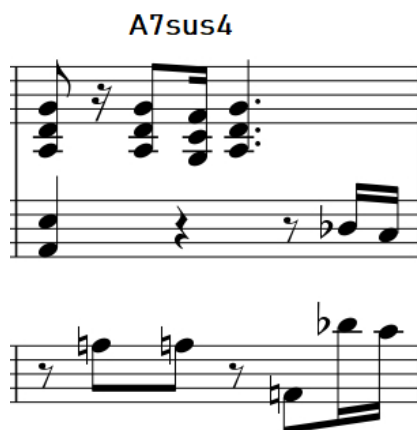
G7sus4

The image shows two measures of music. The top staff is a grand staff with two systems. The first system has two measures, each labeled 'G7sus4'. The right hand plays a sequence of chords: G7sus4, G7sus4, G7sus4, G7sus4. The left hand plays a single note, G#2, in the first measure and G#2 in the second measure. The second system shows a bass line with a sequence of notes: G#2, G#2, G#2, G#2, G#2, G#2, G#2, G#2.

En el séptimo compas observamos la misma distribución de notas del compas anterior, La estructura completa es ascendida un tono entero generando un acorde de A7sus4

En la mano izquierda y en el bajo encontramos una aproximación cromática que nos conduce al penúltimo compas-Figura 50

Fig. 50



En la figura 51 observamos el penúltimo compas donde encontramos el acorde híbrido Eb/B utilizado al comienzo de la introducción este es seguido de una triada de F en primera inversión y luego de un F#/G que se desprende de la escala disminuida

El bajo de la mano izquierda y el contrabajo descienden, mientras los acordes triadas se mueven de manera ascendente, creando un movimiento contrario con respecto al bajo

La introducción resuelve en un acorde final de G/ F, es decir un acorde Dominante con el bajo en la séptima (tercera inversión.)

Figura 51



En este último análisis, se detallan los modos utilizados en la introducción número 5, mediante un mapa de escalas. En el primer compás, se destacan B lidio aumentado, A lidio aumentado y G Lidio 2#. Los compases subsiguientes hacen uso de los modos lidio y mixolidio, hasta llegar al penúltimo compás, donde reaparece B lidio aumentado, seguido del modo F lidio y la escala F# disminuida (Semitono-Tono) La conclusión de esta sección se efectúa en el último compás mediante el modo mixolidio.

Es crucial resaltar que la elección de estas escalas y modos se realiza de manera libre, sin establecer vínculos jerárquicos o relaciones predefinidas, a diferencia de lo que ocurre con los acordes en un sistema tonal. Este enfoque proporciona una mayor libertad expresiva y creativa en la composición, permitiendo explorar una diversidad de sonoridades sin atarse a las convenciones tonales.

The musical score consists of two systems, each with a piano part (Piano/Pno.) and a bass guitar part (Bajo ac.). The piano part is written in treble clef and the bass guitar part in bass clef, both in 6/8 time. Above the piano part, scales and modes are indicated for each measure. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 6 to 10.

System 1 (Measures 1-5):

- Measure 1: B Lidio Aumentado (Eb/B), A Lidio Aumentado (Eb/B), G Lidio 2# (G)
- Measure 2: Gb Lidio (Gb), Gb Lidio (Gb), G Mixolidio (G7sus4)

System 2 (Measures 6-10):

- Measure 6: G Mixolidio (G7sus4), A Mixolidio (A7sus4)
- Measure 7: B Lidio Aumentado (Eb/B), F Lidio (F/A), F# Disminuida S-T (F#/A)
- Measure 8: G Mixolidio (G7/F)

Resumen sobre el análisis de las 5 introducciones de Piano

En la primera sección de análisis, se ha abordado el estudio del piano cuequero, estableciendo un fundamento teórico sólido que sentó las bases necesarias para comprender de manera precisa los análisis finales y las comparativas entre las cinco introducciones. Este enfoque inicial ha permitido explorar detenidamente cada elemento del piano cuequero de manera individual, proporcionando un contexto esencial para el análisis posterior.

A lo largo de las distintas introducciones, se han implementado abordajes específicos y característicos. En la primera, se destaca una menor variación en los acordes, optando por armonizaciones mediante superestructuras. La segunda introducción, por su parte, se distingue por la aplicación de la técnica de manos trabadas con acordes de sexta, técnica desarrollada por el pianista George Shearing.

La tercera, en cambio, ha privilegiado las frases construidas por tercetas, incorporando además reemplazos de acordes para enriquecer la sonoridad. En la cuarta introducción, se observa una clara preferencia por modos, acordes cuartales y colores armónicos para crear una paleta sonora. Por último, la quinta introducción rompe conscientemente con los elementos característicos del piano cuequero, eliminando gran parte de ellos y desviándose del sentido tonal mediante la introducción de conceptos modales y claves abiertas.

Cada una de estas introducciones, por ende, presenta un canon distintivo, revelando la intencionalidad y la riqueza expresiva que subyacen en cada elección compositiva. Este análisis sistemático resalta la diversidad y complejidad de enfoques dentro del contexto del piano cuequero, proporcionando una visión más completa y enriquecedora de la obra en su totalidad.

CONCLUSIONES

El piano en la cueca presenta un vasto terreno para la expansión artística, especialmente en la exploración armónica, abriendo puertas hacia nuevos horizontes creativos. En esta investigación, hemos optado por centrarnos en las introducciones, reconociéndolas como el segmento más liberado para el intérprete dentro de la estructura de la cueca. Esta decisión busca ofrecer un espacio inicial para la experimentación, donde los cambios más audaces, como la alteración de la forma tradicional, puedan encontrar su lugar.

Sin embargo, los experimentos compositivos que presentamos no deben ser vistos como un estadio final, sino como un primer paso hacia una evolución que podría transformar la cueca chilena. Este enfoque abre una ventana hacia futuras exploraciones.

A pesar de los esfuerzos de académicos y compositores que han explorado la cueca, hemos detectado que muchos de esos intentos han sido abordados desde una perspectiva externa, como observadores distantes o bien centrándose en aspectos como la danza o las clasificaciones de los distintos tipos de cueca. En contraste, sostenemos que la verdadera transformación debe surgir desde el interior, con compositores que, además de estudiosos, sean "del ambiente", es decir, cuequeros auténticos que internalicen las raíces de esta música y su contexto cultural. Solo así será posible generar una evolución genuina que mantenga la esencia de la cueca mientras se abre a nuevas formas.

Así como la cueca ha sido históricamente un medio de resistencia y expresión cultural para los trabajadores, peones, gañanes y afuerinos en sus chinganas, hoy puede ser un espacio para la creatividad contemporánea, con la misma autenticidad.

La expansión de su lenguaje, incluyendo el uso del piano y otros elementos armónicos, pueden llevarla a un crecimiento similar al experimentado por géneros como el tango o el blues americano. En este sentido, la cueca, como una joya micro-cósmica de la cultura Chilena, tiene un potencial latente para evolucionar y florecer, no con el objetivo de romper la tradición, sino para expandirla de formas creativas y enriquecedoras, impulsada por una nueva generación de compositores arraigados en su esencia.

En definitiva, la cueca, nacida desde los márgenes y consolidada como danza nacional, ofrece hoy una oportunidad para expandir la música chilena respetando su tradición pero siempre apuntando hacia nuevos horizontes, solo así los compositores del mañana podrán llevar la cueca hacia las mas grandes alturas

BIBLIOGRAFÍA

Claro Valdés, Samuel y Co. (1973), Chilena o Cueca Tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Maraboli. Ed. Universidad Católica de Chile. Santiago.

Zapiola, José, (1974). Recuerdos de 30 años. . Ed. Zig-Zag. Santiago.

Garrido, Pablo, (1976). Biografía de la Cueca. Ed. Nacimiento. Santiago.

Escobar Santis, Fredy (2014) El revuelo de la cueca Chilenera, desde la U Santa María a Chile 1973-2014. Testimonios Para el futuro. Ed Usm

Collipal Salas, Oscar (2014) Chinganeando, un enfoque antropológico de la cueca Chora porteña Ed. Ideas

Montesinos, Sonia (1991) Madres y Huachos Alegorías del Mestizaje Chileno Ed Catalonia

Loyola Margot, Cádiz (2010) La Cueca la Danza de la vida y La muerte. Ed. Universitarias de Valparaíso Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Garrido, Pablo, (1979). Historial de la Cueca. Santiago Ed. Universitarias de Valparaíso Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Waite Brian (1987) Modern Jazz Piano : A Study in Harmony Ed. Spellmount Publishers Ltd, Tunbridge Wells

Levine Mark (2005) El libro del jazz Piano Ed. Sher Music

Brown Alan (2009) Cuartales y Pentatónicas Ed. Blue Train Ltd.; Null edición

Bergonzi Jerry (1996) Jazz line-Inside improvisation Ed. Advance Music

Santa Cruz, Rafael (2004) El cajón afro peruano Ed Rsantacruz
E.I.R.L

Soublette, Gastón El folklore de Chile vol iii La cueca presentada por violeta parra Ed zigzag 1959

Zapiola, José Recuerdos de treinta años

Rojas Araucaria- "Las cuecas como representaciones estético-políticas de Chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989"-Pontificia Universidad Católica de Chile.
Artículo Revista musical Chilena 2009

Plath Oreste Revista del Folclor Chileno N4 año II 2023

El origen africano de la cueca, Geel María El Mercurio (Santiago, Chile)
Artículo dic. 30, 1979

La Zamacueca y la Zanguaraña- Mackenna Benjamín- Facsímil 1882

Gioia, T. (2008). Blues: La música del Delta del Misisipi. Editorial Turner.

Documental Rojas, Mario 2000 La cueca brava de Hernán Núñez (Bitácora de los Chileneros). Santiago: FONDART. Documental (VHS, DVD)

Valparaíso De mi amor, Música de la Bohemia Tradicional Colección patrimonio Vivo Ministerio de la cultura y las artes-2022