



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

“Viaje Ritual”

Obra orquestal inspirada en
música de culturas originarias

Tesis de Magister en Artes / Composición

Rodrigo Cepeda Planas, Subhira

Profesor guía: Eduardo Cáceres Romero (Abril 2016-Junio 2019)

Profesor guía: Jorge Martínez Ulloa (Septiembre-Noviembre 2019)

Santiago, Chile

2019

TABLA DE CONTENIDOS

	DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS	4
	RESUMEN	5
1.	INTRODUCCIÓN	
1.1	Fundamentación	6
1.2	Motivación	8
1.3	Descripción	9
1.4	Metodología	10
2	MARCO TEÓRICO	11
	DESARROLLO	
2.1	Pueblos Andinos , definición geográfica y breve observación histórica	20
2.1.1	“ Anata Andina ”, relación ritual-musical de pueblos andinos observados para la obra: Aymara	22
2.1.2 a	Grabaciones en terreno “Anata Andina”	23
2.1.2 b	Algunas transcripciones de música tradicional andina	24
2.1.3	Algunos instrumentos utilizados en las culturas andinas	26
2.2	Pueblo Mapuche , definición geográfica y breve observación histórica	31
2.2.1	La música en la ritualidad del pueblo Mapuche; Ngillatún, Machitún	33
2.2.2 a	Grabaciones en terreno “ <i>Ngillatún</i> ”	34
2.2.2 b	Transcripción de extractos música ritual Mapuche	34
2.2.3	Algunos instrumentos utilizados por el pueblo Mapuche	36

2.3	Pueblos Patagónicos; Selk Nam y Kaweshkar , definición geográfica y breve observación histórica.	40
2.3.1	Música y ritualidad en pueblos Patagónicos	42
2.3.2 a	Grabaciones etnográficas de cantos Kaweshkar y Selk Nam	44
2.3.2 b	Transcripción de extractos Selk Nam y Kaweshkar	44
3	ENTREVISTAS	
3.1	Entrevista a Alejandro Lavanderos, músico Ensemble Antara	46
3.2	Entrevista a Gerardo Villagrán “Arturo Kona”, Mapuche Intérprete superior en Corno	55
3.3	Entrevista Rafael Díaz, compositor y doctor en musicología	57
3.4	Entrevista a José Pérez de Arce, etnomusicólogo	62
3.5	Entrevista a Eduardo Cáceres compositor	65
4.	ESTADO DEL ARTE	68
5	CONCLUSIONES	72
5.1	Conclusiones utilizadas para crear material sonoro de parte Andina de la obra “Viaje Ritual”	72
5.2	Conclusiones utilizadas para crear material sonoro de parte Mapuche de la obra “Viaje Ritual”	73
5.3	Conclusiones utilizadas para crear material sonoro de parte Patagónica de la obra “Viaje Ritual”	75
6	Análisis Obra “Viaje Ritual”	76
7	Bibliografía	96
8	Tapa Partitura “Viaje Ritual”	98
8.1	Planta Instrumental obra	100
8.2	Disposición espacial sugerida obra “Viaje Ritual”	101
8.3	Simbología	102
8.4	Partitura completa, 3 Movimientos	103

DEDICATORIA y AGRADECIMIENTOS

Dedico este trabajo a mi padre **PEDRO CEPEDA VALDIVIA** (1927-2009) quién me transmitió el amor por lo simple, el respeto a todas las personas y en especial el valor de la sabiduría de los pueblos originarios.

A mi madre Cándida Planas, a mis hijos Imara, Teo y Emai.

Especial agradecimiento a mi profesor guía, maestro Eduardo Cáceres.

Al maestro Jorge Martínez.

A los maestros de este programa de estudio que han compartido su saber y experiencia.

Al maestro Guillermo Rifo por su apoyo y guía de más de 30 años desde que fui su alumno.

A la Escuela Moderna de Música.

Al maestro Rafael Díaz por compartir generosamente sus conocimientos y visión.

*

Gracias a la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), por otorgarme la beca para poder realizar este Magister.

RESUMEN

Esta Tesis de Magister explora la música de algunos pueblos originarios del sur-oeste del continente americano; Aymara, Mapuche, Kaweshkar, Selk Nam. Se estudia, en el caso de la primera se graba, se analiza. Se sacan conclusiones formales, estilísticas, armónicas, de conducción de voces, de sonoridad microtonal.

Se reflexiona en torno a la problemática de extrapolar música creada y recreada en un contexto ritual, espontáneo, transmitido oral y empíricamente de generación en generación a un espacio de música de arte, que será recreada en un contexto de concierto.

Con las reflexiones y conocimiento obtenido, se crea una obra musical para orquesta sinfónica que no pretende ser una reproducción literal, ni una postal de su contexto originario, sino más bien un imaginario de composición libre y creativa en base al impacto de estas culturas y sus músicas en el compositor.

1.1 INTRODUCCIÓN

1.1.

Fundamentación

En el territorio que hoy conocemos como Chile y en toda América, hubo desarrollo cultural y musical en las decenas de pueblos que lo habitaron. Hubo intercambio, convivencia, invasiones, usurpación, anexamientos. El más dramático de ellos sin duda la llegada de europeos, en particular para nuestro territorio, los españoles que no sólo impusieron su sistema social, idioma y religión, sino que generaron lo que hoy somos como país.

Un país que toleró y permitió el exterminio de muchos de los pueblos originarios que aquí habitaban. Un país que habla un idioma europeo, que se viste con sus ropas, que tiene las costumbres que llegaron de allá. Aquí habitamos quienes descendemos de distintas culturas incluyendo pueblos originarios extintos y aquellos que se han mantenido en el tiempo, mezclados con inmigrantes que han llegado en diferentes oleadas desde que Colón pisó tierra americana.

Lo que hoy somos como pueblo es esta mezcla y la expresión artística, por ende también.

La sonoridad imperante en música proviene ciertamente desde Europa, no sólo la popular, folclórica o docta tradicional, sino también buena parte de la vanguardia. La temperancia, la armonía, el desarrollo motivico, el color, lo modal, tonal o a-tonal desde la vanguardia de la segunda escuela de Viena en adelante. Todo eso llega hasta hoy a través de la cultura dominante de estos últimos siglos.

La sonoridad de las músicas de los **pueblos originarios** vive en su ritualidad en distintos estadios de hibridación, desde aquellas menos o nada de intervenidas, a aquellas sincretizadas con las músicas y costumbres de las culturas colonizadoras o dominantes (*1 *"Música Mapuche"*, José Pérez de Arce, *"Panorama Histórico"*).

La sonoridad híbrida que refleja la mezcla cultural que incorpora un sentido creativo y expresión musical ha estado históricamente plasmada en lo que conocemos como folclore y otros estilos populares. Sólo algunos compositores de música de arte han incorporado en su material creativo y sonoro, los colores, formas o sentido de las músicas ancestrales, muchos de ellos nombrados en la presente tesis (*"estado del arte"* pág. 68).

Es fundamental, no sólo la mantención de la música ritual y tradicional de los pueblos originarios, sino que además el poder plasmar en música de arte su influencia en nuestro ethos como país, nuestro pool genético, nuestra búsqueda y expresión identitaria como creadores nacidos de esta tierra mestiza que está construyendo una re-valoración del real impacto de la cultura aportada por los habitantes originarios de Chile y América, sin negar la inexorable realidad histórica de nuestros ancestros europeos.

1.2 MOTIVACIÓN

Desde hace más de 25 años, mi búsqueda y trabajo musical se ha enfocado en la influencia emocional y estados anímicos que produce la música. Cómo se refleja el estar de su intérprete, de su compositor, de su auditor. Por interés personal, me he vinculado con distintas corrientes del saber y del crecimiento que utilizan la música como puente o eje central de sus filosofías, rituales, espiritualidad, experiencias místicas y/o psicológicas. Algunas de estas experiencias han estado ligadas a distintas culturas originarias y filosofías del mundo, tales como *Sufies*, *Sanyassin*, *Maories*, *Hindustani*, *Celtas* y particularmente importante, a los pueblos *Mapuche* y *Aymara*, siendo este último además parte de mi pool genético.

Tales experiencias no solo me han marcado como ser humano, sino que además han influido profundamente en mi acercamiento a la música.

He utilizado instrumentos, rítmicas, duraciones, alturas, tonalidades y modalidades de estas y otras culturas originarias en la composición musical, desde un punto de vista personal en un estilo amplio y ecléctico, ligado a la fusión de lo étnico, lo popular y distintos elementos de estilos como el jazz, lo docto, lo experimental, el rock y lo folclórico. Esta búsqueda identitaria ha sido un pilar creativo en mi camino compositivo.

Como parte del trabajo musical, en los últimos años me he acercado más y más a los instrumentos de tradición europea presentes en la Orquesta Sinfónica, palpando y vivenciando desde mi sentir personal, su tremendo potencial detonador de emociones y vibraciones sonoras que resuenan tanto en el cuerpo, la mente y lo intangible. He experimentado (como tantas personas) como una obra sinfónica puede alterar y cambiar diametralmente mi estado emocional y de conciencia, tanto por la obra, cómo por el color.

Juntar estos dos mundos tan presentes en mi vida y quizás en las de muchas personas, me parece al mismo tiempo apasionante y necesario para mi camino musical.

1.3 DESCRIPCIÓN

El objetivo de este trabajo es aplicar tanto a la composición como a la creación del material sonoro de una obra sinfónica, elementos observados e inspirados en el conocimiento y audición de músicas de los pueblos originarios Aymara, Mapuche, Kaweshkar y Selk Nam, su visión del mundo, su ritualidad.

Se hizo una breve investigación y descripción de las etnias y culturas mencionadas.

Se identificaron aspectos característicos de estas músicas, los cuales han sido utilizados para componer una obra creativa para orquesta sinfónica.

La obra consta de 3 Movimientos;

- 1- MACHI NEWÉN, inspirado en la cultura Mapuche específicamente los rituales “Ngillatún” y “Machitún”, representando el estado de trance al que acceden los participantes, la relación del acto ritual, la cosmovisión y los distintos planos que conforman su mundo.
- 2- XON ASTRAL inspirado en la cultura Selk Nam y su relación con el mundo natural y sobrenatural que los rodeaba. Se representa el poder y manejo de la magia de los “XON”, incluyendo su capacidad de atraer ballenas hacia la orilla para hacerlas varar, el ritual del “Hain” y su comunicación honomatopéyica con el hábitat que los amparaba.
- 3- ENCUENTROS YUXTAPUESTOS, inspirada en los pueblos Aymara y la relación entre ellos, sus músicas, la llegada del conquistador europeo. Se busca representar la sonoridad de un carnaval andino, especialmente la “Anata Andina” y el “Carnaval de Oruro”.

1.4 METODOLOGÍA

La metodología utilizada tiene varias etapas de investigación y realización.

Se escuchó, grabó, recopiló, transcribió y analizó material musical de las etnias y culturas mencionadas.

Se hicieron entrevistas, se consultó bibliografía. Se muestran los instrumentos y fuentes sonoras que inspiran la obra.

Se identifican elementos característicos de estas músicas; espacialidad, giros melódicos, armonía, microtonalidad, aspectos rítmicos, gestos, sonoridad, ritualidad, tempo, modalidad, duración y otros, para inspirar la **creación de una obra** de música de arte, creativa, antojadiza que podrá utilizar algunos de los aspectos observados de forma caprichosa.

2. MARCO TEÓRICO

La humanidad se ha desarrollado en el planeta hace cientos de miles de años. En este camino evolutivo los distintos grupos étnicos se fueron distribuyendo por el mundo, igualmente cambiante, en un devenir social y antropológico que fue generando razas, culturas, costumbres. Todas ellas con manifestaciones musicales (*2 *"Historia de la Música Occidental"* Burkholder, J. Peter, Grout, Jay, editorial Alianza, 2015). Observamos en esta dinámica cómo desde tiempos inmemoriales los pueblos más poderosos y guerreros han invadido y anexado a aquellos más pacíficos o desmilitarizados.

Tanto en el medio oriente, cómo Europa o América, estas dinámicas han resultado en guerras, acuerdos, transculturación, hibridación, mezclas culturales y raciales que también se manifiestan en las músicas de los pueblos.

Si nos concentramos en América, sin duda hay un punto de inflexión mayor en la influencia de culturas foráneas, cual es la llegada para siempre del colonizador europeo. Antes de este dramático evento, la música de los pueblos americanos estaba íntimamente ligada a su quehacer cotidiano, su cultura, su religión y su cosmovisión del mundo.

Estudiando los distintos pueblos desde los primeros tiempos, observamos una amplia gama de inserción de la música en las culturas pre-hispánicas, desde **expresiones artísticas** en los pueblos con mayor grado de desarrollo de distintas zonas de América, hasta la **inherencia cotidiana** y asociada a aspectos religiosos y de ciclos naturales en las tribus mas básicas.

La música como expresión de Arte, la música como aspecto cotidiano;

Según relatos de Hernán Cortés al recibirlos el emperador en su imperio Azteca en *Tenoxtitlán* habían cerca de 5.000 músicos profesionales y otro número similar de artistas en danza y otras artes. La ciudad a ese entonces contaba con cerca de un millón de habitantes, mientras en Madrid encontrábamos apenas cerca de cien mil. Relata el conquistador como “cerca de 1.000 tambores tocaban en la ceremonia de ingreso y recepción a la caravana española” (*3 *“La Historia de la Música en America” Universidad Nacional de México*”).

En el otro extremo de América los pueblos nómadas de la Patagonia tenían una conexión espiritual con todo lo que los rodea, siempre moderada por música y cantos, los cuales no eran una expresión de arte, sino que parte fundamental de la vida cotidiana. Existen relatos de cómo los magos-curanderos *Selk Nam* (llamados Xon), sabían llamar ballenas con su canto para hacerlas varar y poder así alimentarse y vivir de ellas (* 4, José Pérez de Arce, *museo de arte precolombino, entrevista realizada para tesis de post título en composición de quién suscribe*)

Así mismo en los pueblos andinos la música siempre estuvo ligada a los ciclos naturales y las observaciones y expresiones de la “pacha mama” (o “madre tierra”) del “tata Inti” (o “padre sol”), los ciclos lunares, estacionarios. Ya desde la cultura Tiwanacu, mucho antes del imperio Inca, se preservan relatos de danzas, músicas y cantos que utilizaban los pueblos para las distintas épocas del año, ya sea para agradecer, pedir, invocar, sanar o celebrar. Festividades que se mantuvieron en el tiempo incorporadas posteriormente por el imperio Inca y traídas a las actuales zonas del norte de Chile, donde los pueblos locales como Atacameños, Collas, Diaguitas también contaban con sus propias festividades, siempre llenas de melodías en aerófonos, semillas, cantos y tambores.

El tema de la identidad en estos pueblos, está íntimamente ligada a su cosmovisión, su visión religiosa, sus ritos, sus creencias, su observación de la realidad que los rodea y por

sobre todo, a la tierra donde habitan. En el caso de los pueblos andinos, la pertenencia musical es tan específica, que distintos Ayllus (pueblos) de la misma cultura, mantienen y preservan hasta el día de hoy y por cientos de años, melodías transmitidas oralmente de generación en generación y específicas para las distintas festividades. Sólo en el valle de Oruro en Bolivia, se observan más de 25 distintas melodías distintas para una fiesta específica (la Anata Andina en el mes de Febrero), cada una perteneciente a los distintos *Ayllus* como melodía propia e identitaria local. Para estos pueblos Aymara, incluso el uso instrumental está ligado al tipo de ceremonia o celebración, el cual a su vez, depende de la estación del año, o del objetivo de la misma. Por ejemplo para las fiestas ligadas al agua, invocar lluvia, producción agrícola, etc, son los instrumentos que se remojan como la Tarka, el Pinquillo, la Wankara el Chaxi. En época de invierno los instrumentos que se usan son la Zampoña, el Siku (Arka e Ira), y otros instrumentos de viento y percusión. (*5“*El Origen de las Fiestas Andinas, Quispe y Mamani-Editorial Pakaila Bolivia*). El tema identitario en estos pueblos es sumamente local, pero también de pueblo, de raza, de lenguaje.

Para el pueblo Mapuche, la música esta íntimamente ligada a la ritualidad. Las diversas ceremonias son conducidas por cueros, semillas, trutrukas y pifilcas. Tanto la instrumentación, como el toque específico de ellos son una manifestación de su identidad.

Lo mismo observamos prácticamente en la totalidad de los pueblos originarios americanos; su identidad está íntimamente ligada a su música, sus costumbres, su visión del mundo, su religiosidad y su locación geográfica. No hay una división entre identidad y música, entre música y ser, entre religiosidad y cotidianeidad.

El sincretismo europeo y el mundo originario

En términos musicales y culturales, se observa una gran diferencia entre la adaptación y sincretismo producido en los pueblos andinos, que en aquellos producidos en la zona sur de Chile. Si bien la religión predominante europea entró para quedarse en toda la América, el efecto observado en la música y las costumbres varía.

En los pueblos andinos, la irrupción europea y de la iglesia católica tuvo un fuerte impacto y profunda asimilación.

En el desarrollo de la imposición dominante en América se utilizaron dos formatos de evangelización; **Las Misiones** que se instalaron en zonas remotas, montañosas, selváticas, etc. liderada por sacerdotes Jesuitas principalmente, y la **Catedralicia**, efectuada en las principales ciudades y pueblos por el clero Apostólico Romano, dirigidos por el Pápa con el rey o reina como personaje elegido por Dios para gobernar en su nombre.

Ambos modelos evangelizadores utilizaron distintos métodos para inculcar la religión. Mientras los misioneros se internaban en los pueblos originarios, aprendiendo su idioma y adaptando el aprendizaje para que éstos pudieran sentirlo propio, el modelo catedralicio trajo la imposición de la fe católica con todo el rigor que se ejercía por la época. Junto a la construcción de catedrales, iglesias y templos, llegó la inquisición, el concepto del pecado, las misas en latín, los cantos gregorianos y polifónicos de Palestrina o aquellos compuestos en Lima y eventualmente por el *Maestro de Capilla* (**Samuel Claro Valdés*, “*Oyendo a Chile*”). Así mismo llegaron los coros, la música religiosa europea. En las ciudades la figura del Maestro de Capilla surge como un punto fundamental de la creación e interpretación de música sacra. Se incorporan instrumentos netamente europeos como órganos, viguelas (posteriormente guitarras), clavecines, trompas, cuerdas frotadas. En el tiempo van llegando luego pianos, flautas y otros instrumentos doctos de Europa.

Por otro lado en el desarrollo misional, se observan desde un comienzo ejercicios de sincretismo musical, al incorporar los misioneros los instrumentos y sonoridades propias de las culturas originarias para llevarlas al plano religioso católico. Así mismo, se asimilan aspectos, deidades, fechas de celebraciones religiosas originarias para incorporarlas en las católicas. Este trabajo fue tan profunda y hábilmente realizado, que hoy una amplia mayoría de la ritualidad andina tiene sincretizados elementos originarios y europeos.

En términos musicales los pueblos andinos incorporaron la instrumentación europea, haciéndola propia. En especial los bronce como trompetas, trombones, epífano, tubas, saxofones y flautas traversas. La más grande de las fiestas tradicionales del Chile andino, la fiesta de la Virgen de la Tirana, es el ejemplo vivo de esto. Lo que hoy conocemos como “música de carnaval andino” es una total mezcla de culturas, con el impacto europeo profundamente ligado. Si queremos tener una visión de la música de los pueblos andinos más tradicional y pre-hispánica, debemos ir a pueblos interiores, a algunas zonas remotas de Chile o de Bolivia y Perú donde se conservan costumbres e instrumentos originarios.

La religión católica incorporó las principales fechas de celebración originaria andina para someterla dedicándola a santos o a vírgenes. Sólo por nombrar algunas podemos mencionar Mara T`aqa (solsticio de invierno, 21 de Junio) San Juan. 29 de Junio Ispa Q`Ixu (rayo gemelo que cae sobre la tierra) a San Pedro y San Pablo, Chullpa o Awincha o fiesta de equinoccio de primavera día de los espíritus ancestrales el 1ro de Noviembre, al día de todos los santos, etc. (*4 *“El Origen de las Fiestas Andinas, Quispe y Mamani-Editorial Pakaila Bolivia*).

Por el contrario, pese a que el pueblo Mapuche después de muchos siglos de lucha incorporó en parte la fe católica, lograron mantener su religiosidad, su cosmovisión y por tanto su música. Lo que escuchamos hoy en las ceremonias y celebraciones Mapuche como Ngillatún, Machitún, Kawín, Palín, Rogativas y otras, suena muy similar a lo que probablemente sonaba ancestralmente. La instrumentación se mantuvo, durante el más de un siglo de guerra contra España y luego contra Chile, con la irrupción de Chile como un estado independiente que no los reconoció como una Nación. La identidad musical Mapuche se mantuvo ligada a su sonoridad originaria con instrumentos como la Trutruka, Pifilca, Kultrung, Antara, Ñolkin, Kull Kull, Kaskawilla, Lol Lol, entre otros (*5 *“Música Mapuche” José Pérez de Arce*).

Quizás el único instrumento claramente incorporado a la música del pueblo Mapuche por los colonizadores europeos, especialmente Alemanes y Austriacos, es el trompe. Este instrumento merece un ensayo aparte, pues lo encontramos en una increíble cantidad de

países y culturas alejadas unas de otras. El trompe es un instrumento con lengüeta metálica que se apoya en los labios y utiliza la cavidad vocal para hacer resonar armónicos con un ritmo dado por la mano. Es muy probable que la rápida incorporación de este instrumento se deba a la similitud del sonido emitido por el Kinkelkawe, arco musical de hueso que funciona con el mismo concepto sonoro, pero con mucho menos resonancia (*5 *“Música Mapuche” José Pérez de Arce*).

La relación cultural entre el pueblo chileno y el mapuche ha sido históricamente lejana y dispar. La cultura chilena dominante heredera de los inmigrantes españoles, alemanes, italianos, suizos y de otros lugares de Europa miró con desdén y hasta desprecio al habitante original de Chile, marginándolos del quehacer de las sociedades citadinas y pueblerinas. La cultura Mapuche se mantuvo entonces en su fuente original en zonas alejadas de la influencia chilena tanto rural como urbana. Tampoco se observa la incorporación de ritmos originarios en la música de salón, la cual siempre evolucionó con directa influencia de lo que ocurría en Europa. Lo mismo en el quehacer musical del pueblo, de las clases trabajadoras y campesinas, que desarrollan su propia música en base a los ritmos traídos de Europa, dando la espalda a las músicas de los pueblos indígenas.

Incluso el folcklore rural, se desarrolla en base a los cantos y ritmos populares traídos a Chile por españoles, europeos e inmigrantes de otras latitudes, siendo recién valorada la música originaria desde la segunda mitad del siglo XX, cuando es ampliamente aceptada como parte del flocklore nacional. Hoy en día el respeto a los pueblos originarios es cada vez mayor, lo que nos ha permitido revalorar su influencia en los creadores contemporáneos, incorporando elementos de su música en los distintos mundos musicales como el rock, el pop, el jazz, la música de arte. Como un fenómeno global surge la llamada “world music” o músicas que incorporan elementos propios de las culturas originarias de distintas partes del mundo.

La historia de la música chilena hasta fines del siglo XX está más ligada a los movimientos europeos y extranjeros que a una búsqueda de identidad propia, la cual toma especial

fuerza en la música popular desde 1960 en adelante, con los movimientos políticos y sociales ligados al socialismo y una búsqueda latino americana de cambio de paradigma social.

Según lo mencionado anteriormente, el desarrollo de la música de arte surge desde la instauración del Chile colonial, parte del reino de España. De especial importancia en aquella época es la música sacra, de la mano del “maestro de capilla” por un lado y pasado el siglo XVII surge con cada vez más fuerza la música de salón donde se escuchan principalmente danzas y posteriormente piezas de cámara. En ambos la sonoridad imperante es la europea.

Igualmente en el posterior estado de Chile, la música de arte sigue ligada a las clases sociales dominantes y con marcada sonoridad europea, tanto alemana como francesa y posteriormente irrumpe la ópera italiana.

Tuvieron que pasar siglos antes que el quehacer musical chileno pasara a manos de la Universidad de Chile y su facultad de música. En términos identitarios, debemos decir que la música y movimientos musicales europeos mantuvieron su influencia sobre la creación nacional incluso en términos de la vanguardia surgida desde la segunda escuela de Viena hasta casi la totalidad del siglo XX, y por qué no decirlo, con increíble fuerza hasta nuestros días.

Salvo algunos creadores que tuvieron una búsqueda identitaria local, la mayoría de nuestros creadores de vanguardia podrían perfectamente ser europeos.

Es tema actual, post moderno, del siglo XXI una búsqueda consiente de una sonoridad identitaria nacional y latinoamericana. Con el respeto y trabajo dedicado de compositores preocupados de este tema desde mediados del siglo XX hasta ahora, se ve en la generación actual de compositores una fuerte búsqueda en este sentido, no sólo en la música de arte, sino en todos los estilos. Es una historia que está siendo recorrida, que se esta plasmando en identidad.

El mundo contemporáneo es heredero de la historia de sus pueblos. En especial en Chile, el sistema dominante de los últimos siglos ha generado un impacto tan potente, que hoy todo se traduce en el sistema de mercado. La búsqueda de un ciudadano-consumidor, con las fronteras comerciales abiertas entre centros de producción y consumo ha generado una inmensa masa de personas preocupadas de sobrevivir, separados y ocupados de sus propios asuntos. Incluso el arte tiende a ser mirado como un bien de consumo, dando énfasis a los movimientos musicales populares comercializables internacionalmente. Podemos observar este fenómeno incluso en la música de arte, en la elección de repertorios de las orquestas que han quedado en parte subyugadas al consumo y el auto sustento en ese paradigma.

Hoy algunos compositores miramos hacia nuestros pueblos originarios como fuente de identidad real ligada a esta tierra que habitamos. Sin embargo, no podemos negar que lo que hoy somos cómo chilenos no es sólo la cultura originaria. Somos indígenas, somos inmigrantes. En nuestra sangre corren genes españoles, alemanes, árabes, mapuches, aymaras. Una mezcla que nos hace ser lo que somos. Una raza mestiza que puede acceder tanto a la cultura ancestral local, cómo a los rincones de la historia de la humanidad en tierras lejanas.

Me parece fundamental plasmar en música el hecho inapelable de que la creación que proviene de estos lares es una mezcla única de influencias culturales que incluyen a los pueblos originarios aún presentes y ya extintos, al imaginario mítico y mágico de las culturas ancestrales y los pueblos patagónicos, a aquellos que llegaron como inmigrantes, pero traen consigo la historia de la humanidad, desde Europa, Asia, África, las culturas originarias que fueron evolucionando en esos continentes tanto como el Americano.

La búsqueda de una “sonoridad chilena” es compleja. Tiene de folcklore, de música originaria. Debiera incorporar la sonoridad microtonal alejada de la temperancia europea, pentafonía, escalas de armónicos, bloques homofónicos con armonías de quintas, terceras menores, tritonos, variación microtonal. Tener ritmo de carnaval, de machitún, de rogativa

Kaweshkar. Debiera tener montañas y mar, energía telúrica, sangre, revolución, poesía, naturaleza prístina, como también vanguardia, trasgresión, misticismo, búsqueda chamánica.

Nuestra identidad tiene de cantos sagrados, de ceremonia, de mundos sutiles, de trance, de salir del cuerpo, de ir al supra o infra mundo, del tata Inti, de la Pacha Mama. Tiene maderas, vientos, cuerdas, tambores. Tiene de la tradición europea, la post modernidad, la tecnología y el acceso a las culturas del Mundo.

Es nuestra responsabilidad como compositores de hoy explorar y crear desde una visión amplia del mundo, en todos los sentidos, e incorporar en esta búsqueda y expresión artística lo identitario del lugar donde nos tocó nacer y desarrollarnos, del modo que cada uno lo aborde. Nuestra identidad como chilenos está y debe estar íntimamente ligada a la historia ocurrida en esta tierra, donde hemos habitado hace miles de años y por la cual han pasado múltiples y diversas culturas. La Mapuche, Aymara, Kawesqar cientos y hasta miles de años antes que la Europea.

De ahí este trabajo planteado en la presente tesis, fruto de más de dos décadas de exploración creativa en esta orientación.

DESARROLLO

2.1 Pueblos Andinos, definición geográfica y breve observación histórica

Las tribus de estas culturas se han ido ubicando en distintos lugares sobre la Cordillera de Los Andes al igual que otros grupos étnicos habitantes de este continente, desde el extremo norte hasta el sur de Sud América. Por “Pueblos Andinos” nos referimos en este trabajo en realidad a los más cercanos a la influencia sobre el compositor, como lo son las distintas ascendencias del “pueblo Aymara” es decir aquellos que hablan esta lengua, y en menor grado, algunas otras influencias de culturas como la Quechua, Atacameña, Colla, Diaguita.

El pueblo Aymara heredero de la cultura *Tiwanacu*, habita hasta el día de hoy en los alrededores del lago Titicaca en lo que hoy es el oeste de Bolivia, Sur de Perú y nor-este de Chile. Sumando los censos de estos países se calculaba al 2014 que cerca de 2 millones de personas se reconocen como Aymara, hablan la lengua y se identifican con sus costumbres, de ellos cerca de 60.000 habitan en Chile. Realmente la denominación “Aymara” sólo fue adoptada por este grupo étnico a mediados del siglo XX.

Es más bien una sumatoria de pueblos que comparten este idioma dentro de los cuales estaban los *Aullaga, Ayaviri, Cana, Canchis, Carangas, Charcas, Larilari, Lupacas, Umasuyus, Pacaje, Pacasa* y *Quillaca*.

Fue la colonia española quien los agrupó como aymaros, al denominar así el departamento colonial y las encomiendas que agrupaba esa zona geográfica dependiente de La Paz (Cosme Bueno, S. XVIII - 1951).

El origen de este pueblo es pre *Tiwanaku*. Al desmoronarse este imperio, los pueblos Aymaras se diseminaron por la zona, para luego durante los siglos venideros ser invadidos e incorporados al imperio Inca, de origen Quechua. El imperio Inca llegó a abarcar todo el Perú, Bolivia, Nor-Oeste de Argentina, norte y centro de Chile, hasta el Bio Bio por el sur. Sólo fue el pueblo Mapuche quién detuvo la expansión del imperio al sur.

2.1.1 “Anata Andina”, relación ritual-musical de pueblos andinos observados para la obra: Aymara, Quechua

La Anata Andina es una celebración anual que une distintas tribus de los pueblos Aymara y Quechua en lo que hoy es Bolivia. Se agradece a la *Pacha Mama* (“madre tierra”) por el comienzo de la época de cosecha que marca el solsticio de Invierno. Los pueblos o Ayllus del valle de Oruro se congregan para celebrar el cambio de estación con bailes, cantos y músicas que se han transmitido oralmente de generación en generación desde siglos antes de la llegada de los europeos a esas zonas. Distintos pueblos tienen distintas comparsas que se preparan todo el año para este carnaval. Actualmente se utilizan Sicuris, Tarkas, Lakitas, Zampoñas y otros aerófonos, acompañados de bombos y distintos tipos de shakers. No obstante esto, en su tradición ancestral esta es una festividad de época de lluvia, por lo que se utilizan principalmente las tarkas, también llamadas anatas, que se tocan en tropas o agrupaciones de entre 6, 12 o más instrumentos.

Este carnaval es considerado por etnomusicólogos y antropólogos cómo menos sincretizado que otros, pues no incorpora instrumentos de origen europeo.

Por esta razón se elige esta festividad para estudiar y obtener material sonoro para la obra, incorporando al final del III movimiento la sonoridad sincrética que incorpora los bronces característicos del “Carnaval de Oruro” o “la Tirana”.

2.1.2 a Grabaciones en terreno “Anata Andina”

Las grabaciones utilizadas para la observación, análisis e inspiración para la obtención del material sonoro de esta parte de la obra pueden ser descargados aquí:

https://drive.google.com/drive/folders/1UXGsSdP-Ui4IFq5x2qq7cSLjGsIDPnUH?usp=drive_link

EJEMPLOS SONORIDADES AQUÍ:

<https://youtu.be/d820gfnfpuw>

2.1.2 b Algunas transcripciones de música tradicional andina:

Melodía tradicional Tarkas, forma.

Introducción ♩ = 78

Fig. 24: Transcripción de un *wayño* de *tarkas* del aillu Taipi Collana de Curahuara de Carangas.

Frase A

Fig. 25: Frase A, subdividida en semifrases a, b y c, y a su vez en los motivos 1, 2, 3, 4, 5 y 6.

3 I-A

6.-

M.M. ♩ = 80

sicus

bombos
triángulo

D.C.

D.C.

Fine

2.1.3 Algunos instrumentos utilizados en las culturas andinas

La cultura andina Aymara se rige originariamente por la dualidad del calendario agrícola de "tiempos secos" y "tiempos de lluvia" en cuanto a los rituales y ofrendas. En los "tiempos secos" (Awti Pacha) se realizan rituales dirigidos a los *aviadores* y otras divinidades andinas y se utilizan "instrumentos femeninos" como zampoñas, sikus y queñas. En los tiempos de lluvia (Jallu Pacha) los rituales son en honor a la *Pacha Mama* ("Madre Tierra") y se utilizan "instrumentos masculinos" como el pinkillo, el moceño (o mohoceño) y principalmente la tarka, también llamada anata. (* *Rito y música de la tarka en la Anata Andina* Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño, 2002, Cochabamba-Bolivia)



zampoña



sicuris



queenas



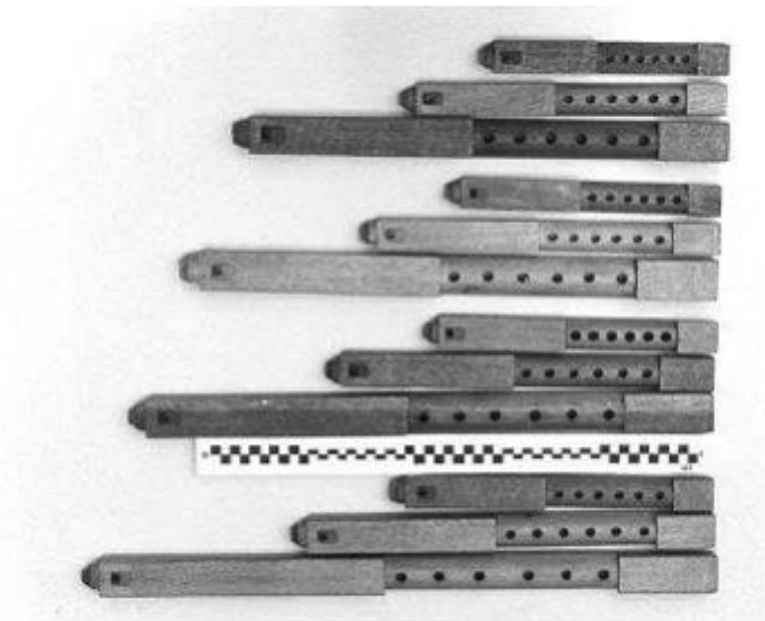
moceño (o mohoceño)



tropa de moceños



tropa de tarkas



Familia tarkas: Taika, Mali, Ch`illa

La **tarka** es una flauta de pico que pertenece a la familia de los aerófonos, es fabricada en madera *mara* o *tarku* y se caracteriza por poseer embocadura, tapón, canal de insuflación y seis agujeros digitales. El instrumento es interpretado en comunidad, por lo que participan adultos, niños y jóvenes, la tropa (conjunto de instrumentos) está compuesta de 2 o 3 registros: taika, (grande), mala (mediana) y chili (pequeño), la combinación de los registros genera sonidos con multi armónicos, que se caracterizan por presentar la característica tara (sonido ronco y brillante), la tropa o conjunto puede estar conformada por 12 o más músicos

tarqueros y ser acompañado por otro número de cajeros o bomberos. La distancia de la “mala” es de cerca de una quinta justa superior y la chili cerca de una octava superior en relación a la “taika”. La configuración de tropa más comúnmente encontrada es de 2 tamaños, con 8 taikas y 2 malas.

El **mohoceño** también se utiliza en tropas, normalmente con 3 tamaños Requinto (pequeño) Iraso (mediano) y Salliwa (grande). Su disposición de agujeros lo hace único, pues en su octava inferior está dispuesto en semitonos. En su contexto originario esta octava no se utiliza, siendo esas notas las básicas para utilizar las octavas superiores y formar escalas pentatónicas. La afinación entre ellos es de una 5ta el mediano sobre el bajo y una cuarta el pequeño sobre el mediano.

Todos estos instrumentos son hechos por luthiers que tienen distintas técnicas según la zona o pueblo de donde provengan. El sonido característico de las tropas de instrumentos (“tara”) está dado en gran parte porque los instrumentos no están afinados exactamente en la misma nota base (*ver recuadro de análisis de espectro de tropa de tarkas página 31). Existen fluctuaciones microtonales que hacen que al tocar todos juntos se amplíen los armónicos sumados, en otras palabras, un campo áureo de gran espectro. Por otro lado en su configuración interna, los intervalos interpretados tienen importantes variaciones en relación a un instrumento temperado. Si un semitono se logra con una diferencia de 100 mm entre un agujero y otro, tanto en Tarkas como Mohoceños la distancia menor entre una nota y otra es menor al semitono, alrededor de 89 a 93 mm, y la distancia de un tono es mayor al templado con cerca de 208 a 230 mm. Esto sumado a la diferencia de altura en la nota base, genera la sonoridad característica de las tropas. (* *“Primera aproximación a la acústica de la Tarka” facultad de física universidad de la La Paz*).

Las tonalidades más encontradas en Tarkas es la de MibM, aunque se usa en su relativa menor en forma pentatónica, es decir un Do menor pentatónico.

En Mohoceños encontramos más comúnmente en contexto tradicional en notas cercanas a Sol, Solb, Si y Sib aunque hoy en día se hacen en todos los tonos.

	Tarka Taika 1	Tarka Taika 2	Tarka Taika 3	Tarka Taika 4	Tarka Taika 5	Tarka Taika 6	Tarka Taika 7	Tarka Taika 8	Tarka Mala 1	Tarka Mala 2
Dig. 1	F ₊₁ +15	F ₀ -40	F ₀ -50	F ₊₁ -25	F ₀ -48	F ₀ -50	F ₀ -65	F ₀ -40	C ₊₁ -18	C ₊₂ -15
Frc/Hz	692	341	339	688	339.5	339	336	341	517.6	1037
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	s. mult.	tara	tara
Dig. 2	G ₀ +10	G ₀ +20	G ₀ +15	G ₀ -15	G ₀ +15	G ₀ -12	G ₀ -40	G ₀ -50	D ₊₁ +25	D ₊₁ -7
Frc/Hz	394.3	396.6	395.4	388.6	395.4	389.3	383.0	380.8	596.6	585.6
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	s. mult.	tara	tara
Dig. 3	Ab ₀ +50	Ab ₀ +80	Ab ₀ +75	Ab ₀ +45	Ab ₀ +75	Ab ₀ +30	Ab ₀ +10	Ab ₀ +40	Eb ₊₁ +70	Eb ₊₁ +38
Frc/Hz	427.5	434.9	433.7	426.2	433.7	422.6	417.7	425.0	647.7	635.8
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara mal	tara	tara
Dig. 4	Bb ₀ 0	Bb ₀ +30	Bb ₀ -5	Bb ₀ -20	Bb ₀ -20	Bb ₀ -10	Bb ₀ -45	Bb ₀ -10	F ₊₁ +22	F ₊₁ +5
Frc/Hz	466.0	474.1	464.7	460.6	460.6	463.3	454.0	463.3	706.9	700.0
Timbre	no tara	no tara	no tara	t. lenta	no tara	t. lenta	no tara	no tara	no tara	no tara
Dig. 5	C ₊₁ -30	C ₊₁ +5	C ₊₁ -15	C ₊₁ -30	C ₊₁ -20	C ₊₁ -55	C ₊₁ -50	C ₊₁ -18	G ₊₁ 0	G ₊₁ -25
Frc/Hz	514.0	521.5	518.5	514.0	517.0	506.6	508.1	517.6	784.0	772.8
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara
Dig. 6	D ₊₁ -25	D ₊₁ -20	D ₊₁ -55	D ₊₁ -55	D ₊₁ -55	D ₊₁ -65	D ₊₁ -60	D ₊₁ -55	A ₊₁ -25	A ₊₁ -25
Frc/Hz	579.6	581.2	569.6	569.6	569.6	566.3	568.0	569.6	867.4	867.4
Timbre	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara
Dig. 7	Eb ₊₁ +20	Eb ₊₁ +30	Eb ₊₁ +25	Eb ₊₁ -18	Eb ₊₁ +35	Eb ₊₁ -50	Eb ₊₁ -15	Eb ₊₁ 0	Bb ₊₁ +30	Bb ₊₁ -15
Frc/Hz	629.2	632.9	631.0	615.6	634.7	604.3	616.6	622.0	948.3	924.0
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	no tara	tara	tara	no tara	no tara
Dig. 8	F ₊₁ -10	F ₊₁ 0	F ₊₁ +20	F ₊₁ -20	F ₊₁ -5	F ₊₁ -15	F ₊₁ -50	F ₊₂ -28	C ₊₃ +15	C ₊₂ 0
Frc/Hz	694.0	698.0	706.1	690.0	696.0	692.0	678.1	686.8	2074.9	1046.0
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	no tara	no tara	no tara

En la FIGURA vemos las Alturas de sonido (en cents) , frecuencias correspondientes (en Hz) y apreciación auditiva de la tara de la tropa de tarkas ullara medidas. (*facultad de física Universidad de La Paz)

2.2 Pueblo Mapuche, definición geográfica y breve observación histórica

Cómo “Pueblo Mapuche” nos referiremos para efectos de esta tesis a una conjunción de distintos pueblos que comparten un idioma común cual es el Mapu Dungun. Incluye las tribus Mapuche, Picunche, Pehuenche, Tehuelche, Huilliche entre otras. Según José Pérez de Arce en su libro “Música Mapuche” (* *Fondo Nacional de Fomento del libro y la Lectura CNCA de Chile- Museo de Arte Precolombino, 2007*), el pueblo Mapuche comparte un idioma y una cosmovisión del mundo en común con algunas particularidades de cada una en especial en la relación a los entornos específicos de la tierra que habitan. En la actualidad podemos encontrar distintas tribus del pueblo Mapuche desde el río Bio Bio al sur hasta la Patagonia, tanto en Chile cómo en Argentina.

Algunos hechos históricos distancian y diferencian al pueblo Mapuche de otros en el continente americano. De partida su organización social que incluye jefes de tribus o *Lonkos*, les permitió adaptarse a tiempos de paz y de guerra, siendo en estos últimos cuando agrupaban a muchas tribus para una defensa en común bajo el mando de un *Toqui*. Esto les permitió defenderse de la invasión Inca y luego del conquistador Español. Luego de una guerra de más de 100 años, la corona española reconoce la Nación Mapuche, establece fronteras y acuerdos de paz mediante concilios permitiendo de este modo que la cultura y costumbres mapuches se mantengan por otros 100 años.

Luego de la independencia de Chile como república, el nuevo estado decide que la nación Mapuche pasara a ser parte del país, por lo que se reanuda la guerra para incorporación del territorio al nuevo estado independiente. Fue el ejército chileno, luego de vencer en la guerra del Pacífico, que da un golpe final a la lucha de los pueblos Mapuche por mantener su territorio e independencia, reduciéndolos a espacios delimitados y entregando las que históricamente fueran sus tierras a colonos chilenos y europeos de distintas nacionalidades y posteriormente a corporaciones que han desarrollado industria agraria y forestal.

En términos de sincretismo y aculturación, observamos que por su fuerte lucha territorial y cultural, como también por el carácter segregacionista de la relación entre los chilenos y los colonos con las comunidades Mapuche, en las localidades remotas y en las reducciones donde fueron confinados se mantuvo el idioma, las costumbres y por ende la música. Hoy en día podemos escuchar en la ritualidad Mapuche una sonoridad muy similar a la que escucharon los primeros europeos que tuvieron contacto con ellos (* Pérez de Arce “Música Mapuche”)

2.2.1 La música en la ritualidad del pueblo Mapuche; Ngillatún, Machitún, otros.

Para el pueblo Mapuche, la vida en este plano terrestre es solo la mitad del mundo. Según su cosmovisión, los aspectos “sobrenaturales” “mágicos” o incorpóreos son tan reales como los que se viven sobre la tierra. La música está asociada a instancias rituales principalmente que permiten derribar las fronteras entre estos mundos materiales e inmateriales, para lo cual es necesario conectarse con el estado de trance. De las figuras que pueden conectar los distintos mundos que habitamos, la más importante es la Machi. Ella (o él), a través del “trance”, puede recibir información y visión entregada por los espíritus de la naturaleza, entidades superiores y el mundo espiritual. El instrumento asociado a la Machi es el Kultrung, tambor uni membranófono que no solo se percute en su exterior, sino que además representa en sí mismo el resumen de la cosmovisión de este pueblo” “entonces estos dibujos simbólicos, sumados a los objetos depositados al interior del Kultrung, conforman una verdadera síntesis del mundo conocido, ya sea material o inmaterial, y representa el equilibrio entre ellos, para que el orden rijan en todo el universo” (*11)

“A través de este contacto el/la machi puede ejercer como intermediario entre estas entidades espirituales y los seres humanos. La o el Machi toca su Kultrung según su propio ritmo, e incluso puede elevar su espíritu hasta entrar en trance, mediante el cual puede viajar a otras dimensiones y lograr expresiones de gran contenido poético (*12)

**11 Estudio Diagnóstico del Desarrollo Cultural del Pueblo Mapuche, CNCA 2011, pág.81*

**12 Estudio Diagnóstico del Desarrollo Cultural del Pueblo Mapuche, CNCA 2011, pág. 82*

2.2.2 a Grabaciones en terreno “Ngillatún”

Las grabaciones utilizadas para la observación, análisis e inspiración para la obtención del material sonoro de esta parte de la obra, pueden ser descargados aquí:

https://drive.google.com/drive/folders/1UXGsSdP-Ui4IFq5x2qq7cSLiGsIDPnUH?usp=drive_link

EJEMPLOS PARA ESCUCHAR AQUÍ: <https://youtu.be/d820gfnfpuw>

2.2.2.b Transcripción de extractos

♩. = 110

Trutruka de colibe, provincia de Cautín (1958)

♩. = 105

Trutruka de colibe, Martin Marillan, "Roble Huacho" (1981)

2.2.3 Algunos instrumentos utilizados por el pueblo Mapuche.

En la realización del presente estudio, constato que el color y uso de los distintos instrumentos en la cultura Mapuche tiene un rol y significancia fundamental. Al ser parte del planteamiento que la orquesta sinfónica genere colores y estados similares a los obtenidos por estos instrumentos originarios, a continuación una breve descripción de ellos para su entendimiento.

KULTRUNG, tambor semicircular con un cuero de cabra u oveja curtido y tensado, que además tiene objetos rituales en su interior que también emiten sonido.



TRUTRUKA, aerófono similar a una larga Corneta, que se apoya en el suelo, con un cuerno de vaca o cabra en la punta. Este instrumento solo es interpretado por los hombres en el pueblo Mapuche. Las notas que suenan son la escala de armónicos desde la nota pedal:



PIFILKA aerófono mono tónico sobre agudo con solo uno o dos orificios por la parte superior, con notas cercanas a una 3ra menor. Está asociado a ceremonias específicas de rogativa como el Ngillatún y al igual que la Trutruka, solo la interpretan los hombres.



ÑOLKIN, es una pequeña corneta curva, similar a una Trutruka pero encorvada, con un cuerno de cabra en la punta. Para obtener su sonido sin embargo se Inspira fuertemente, obteniendo un sonido agudo, con notas en base a los armónicos de su pedal y la micro tonalidad de la colocación de la boquilla.



KULL KULL, es una corneta hecha con el cuerno de un animal (vaca o cabra).



TROMPE, instrumento metálico con una lengüeta que vibra y utiliza la cavidad bucal como resonador. Permite ritmos y hacer sonar armónicos.



KUNKUKAWE, Cuerda frotada en un arco que se tensa y destensa. Sonoridad similar a una viola con sordina, con un rango micro tonal



WAZA (o **WADA**) y **CASCAWILLA**, instrumentos de percusión, el primero similar a una Maraca de calabaza rellena de semillas, la segunda de metal con bolitas metálicas dentro



2.3 Pueblos Patagónicos, Selk Nam y Kaweshkar, definición geográfica y breve observación histórica.

Según evidencia arqueológica, los primeros habitantes de la Patagonia llegaron a esta zona hace 12.000 años ("Selk Nam de Tierra del Fuego" Anne Chapman). Los pueblos de la Patagonia incluyen a los pueblos Kaweshkar (*), Selk Nam, Haush, Yámana y Huilliche.

Para efectos de este trabajo decido considerar a las etnias Kaweshkar y Selk Nam.

Los Kaweshkar eran canoeros nómadas que vivían principalmente de la pesca y caza de especies mamíferas marinas como el lobo marino y la nutria y recolección de mariscos y moluscos. Su organización social era de clanes y tribus que se movían navegando por los fiordos patagónicos con todo el grupo familiar hasta llegar a playas donde establecían campamentos armando rucas que hacían principalmente con pieles de lobo, varas de coligues y amarras de cuero.

Los Selk Nam habitaban gran parte de la isla grande de Tierra del Fuego. Su organización social era por grupos de parentesco sanguíneo o clanes, entre los cuales había una división de los espacios de caza, principalmente el huanaco y otros mamíferos terrestres y marinos de la zona. Establecían aldeas con chozas familiares y una rica organización social, la cual no incluía ningún tipo de jerarquía política. Los ancianos eran respetados y acogidos por los parientes directos que los cuidaban y alimentaban pues ya no podían cazar por su cuenta. Tenían relaciones con sus vecinos Yámana y el pueblo Haush y se sabe que antiguamente hubo disputas y guerras entre ellos y dentro de los clanes Selk Nam.

Su religiosidad era muy profunda y compleja. Al igual que los Yámana y Haush, creían en un dios principal llamado **Temáukel** quien había creado todo y el vacío. Él mismo creó y envió a la tierra a **Kenós** quién fue el primer habitante de la tierra y quién creó a los hombres, las estrellas, el sol. En un principio las personas eran eternas, pues al llegar a la

edad del descanso podían optar por rejuvenecer. En algún momento por la interacción de dos poderosos chamanes, también llamados Oxa, las personas ya no pudieron revivir y optaron por dejar la vida humana convirtiéndose en cerros, plantas, animales, viento y otros **Yosip** (espíritus o almas revividas en cosas). Los nombres de estos primeros Oxas eran **Kwanyip** y **Caskels**, siendo el primero considerado el más importante de los antepasados de poder, incluso se le consideraba el salvador, pues logró vencer al temible **Caskels** en su afán por incinerar todo apagando su fuego por siempre.

Los elementos de la naturaleza y el mundo que los rodeaba tanto vegetal como animal, fueron todos antes personas y antepasados del Selk Nam. Los poderosos Oxa (o Xon) era una especie de casta aparte de las familias Selk Nam, podían ser bondadosos, sanadores del alma y médicos expertos en el uso de plantas. Pero también podían causar la muerte y el mal, por lo que eran muy respetados e incluso temidos. Al morir las almas volvían al todo y a Temáukel. (*10 *"Los Indios de la Patagonia, Capítulo IV, Martín Guisinde, 1923*).

Dentro de su rica espiritualidad tenían muchos ritos dentro de los cuales destaca el HAIN también conocido como ceremonia del Klóketen.

(*10) También escritos como "Kawesqar", "Kaweshqar", y mal llamados por el occidental "Alacalufes"

2.3.1 Música y ritualidad en pueblos Patagónicos

La cultura y religiosidad Selk Nam era transmitida de generación en generación por historias que los mayores contaban en sus chozas. Se dice que para todo había historias y cantos, los cuales estaban divididos en cantos cotidianos y ceremoniales. Entre sus principales ceremonias estaba el Haín, donde los jóvenes pasaban a ser parte de la comunidad de hombres Selk Nam, quienes mantenían a las mujeres atemorizadas de los espíritus del Klóketen. El aspirante a hombre era también llamado Klóketen. Los hombres hacían un juramento bajo pena de muerte de jamás contar a las mujeres la verdad de estos seres que eran interpretados con impresionante teatralidad, pintura corporal y atuendos y que permitían el patriarcado del pueblo Selk Nam.

No se tiene registro claro de uso de instrumentos musicales, mas allá de objetos utilizados con este fin. Es de común acuerdo entre los estudiosos que hubo uso de extremidades corporales, que probablemente se utilizaron troncos y otros objetos para hacer ritmos y sobre todo, que el canto era parte fundamental de su música. El maestro Rafael Díaz tiene la teoría del uso de una flauta creada con hueso de ave, de la cual no existe ningún registro ni rastro.

Hay historias que cuentan de Oxas (o Xon) capaces de atraer una ballena con su canto y poder, la que siguiendo este llamado era varada en la playa, otorgando a muchas familias Selk Nam alimento y utensilios de los que vivían por meses.

Las únicas grabaciones Selk Nam que persisten son las realizadas por la etnóloga Anne Chappman que grabó a una mujer chamán llamada Lola Kiepja, la última Selk Nam criada en las tradiciones antiguas y hablante de su idioma, las cuales son en su totalidad cantos a lo cotidiano. No tenemos ningún registro de los cantos y música ritual. Los cantos Kaweshkar registrados por diversos estudiosos, incluido el maestro Díaz, suenan bastante

similares estilísticamente a los registros de Anne Chapman de los cantos Selk Nam, por lo que se puede deducir una similitud en su estética cantada.

En los cantos registrados se escucha un canto constante, rítmico, con variaciones de rangos cercanos a 2M y 2m. Para el compositor y doctor en musicología Rafael Díaz los cantos se basan en ciclos contruidos en los parciales 7 y 8 de la serie de armónicos, y la forma la describe cómo similar a la técnica de temporalidad circular, o eterno retorno. "La técnica consiste en repetir una secuencia melódica sin reposar en el punto en que esta se repite, sino que desplazar el punto de reposo a unos pulsos más adelante, de modo de no acentuar temporalmente el punto de inicio de cada secuencia" (*La Música Originaria" Rafael Díaz, ediciones UC)

2.3.2 a Grabaciones etnográficas de cantos Kaweshkar y Selk Nam

Las grabaciones utilizadas para la observación, análisis e inspiración para la obtención del material sonoro de esta parte de la obra, pueden ser descargados aquí:

https://drive.google.com/drive/folders/1UXGsSdP-Ui4lFq5x2qq7cSLjGsIDPnUH?usp=drive_link

EJEMPLO PARA ESCUCHAR AQUÍ: <https://youtu.be/d820gfnfpw>

2.10.b Transcripción de extractos

FIGURA 2 · CANCIÓN KAWESKAR

The image shows a musical score for a song titled 'Canción Kaweshkar'. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 268. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'ié ié ié la lo la la a, ié ié la---a ié---e ié---e ié ié ié ié la lo la', 'la la ié ié ié---e ié---e ié---e ié ié ié la lo la la la ié ié ié---e ié---e ié---e ié', 'ié ié la lo la--a la--a ié ié ié ié---e ié---e ié to nai ia la la la la', and 'ié ié ié ié ié ié iá iá ka la la---a la---a ié ié ié ié'. The score uses various musical notations including eighth notes, quarter notes, and slurs.

Canción Kaweshkar sin autor de registro identificado, se encuentra en la biblioteca del Museo Chileno de Arte Precolombino, en Santiago de Chile. Transcripción hecha el 2010 por Rafael Díaz.

FIGURA 1 • *TCHOAIÁ*

The musical score for 'TCHOAIÁ' is presented in four staves. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 52 and dynamic markings of *mp*, *mf*, *p*, and *mp*. The lyrics are: *ta - i - ich tcho - a - a - i tav tí - a te - a - a - cha kav*. The second staff continues with dynamic markings of *mf*, *p*, and *mp*, with lyrics: *ta - i - ich tcho - a - a - i tav tí - a te - a - a - cha kav*. The third staff features dynamic markings of *mp*, *f*, and *mp*, with lyrics: *tchi - a ná - e - a - i - i tav tchi - a ná - e - a - i - i*. The fourth staff is a single note with the lyric *tav*.

Tchoaiá fue grabado y transcrito por Rafael Díaz en la localidad de Puerto Edén, XI Región de Chile, en 1992. Colección particular.

3.

ENTREVISTAS

3.1 Entrevista a Alejandro Lavanderos, director Ensamble ANTARA.

La experiencia de Alejandro Lavanderos me pareció muy relevante para entender sobre la música andina y su conexión con la música de arte.

A continuación un extracto de la extensa entrevista realizada en Mayo de 2017:

1 Cuando surge el ensamble antara y su interés por la música andina

Curiosamente como le pasó a mucha gente de mi generación, ahora tengo 56, es decir pertenezco a esa generación que para el golpe (de estado) tenía 14 años y entonces ese movimiento de la "nueva canción chilena" me influyó mucho, especialmente a través de mi padre. Él era químico y violinista, me enseñó a tocar el violín desde chico y curiosamente él se abre a la música latinoamericana y es quien me llevó a conciertos de Inti Illimani, Quilapayún Los Curacas. Nos lleva de viaje a Perú a Bolivia a los carnavales andinos etc. Entonces para mi fue muy normal desde muy pequeño estar en contacto con la música andina, tocar quena, zampoña, algo natural que lo vives como cotidiano. Entonces empiezo a relacionarme con las bandas que estaban en esos estilos, empezamos a hacer la mimesis de eso. Al mismo tiempo por el violín me vinculo con la música de tradición escrita, con el conservatorio, que para entonces era un mundo totalmente aparte.

2- ¿Cómo fue juntar esos mundos?

Para mi entonces no fue nada, fue muy natural, pero lo veo hoy y eran dos mundos en oposición absoluta, principalmente porque uno de esos mundos negaba al otro y en esa negación entonces el movimiento popular también niega al académico, sus cultores opinaban que "los del conservatorio son cabeza cuadrada" y los doctos que "los populares no saben nada" (...) es decir no había forma de conciliarlos, sólo se lograba con ensambles

como éste, y porque habían en esa época compositores que empezaron a trabajar en esto; Luis Advis, Sergio Ortega, Celso Garrido Lecca, Fernando García, aunque Luis Advis fue el gran puntal de esa unión de mundos. Fuimos creciendo en esa óptica. El año 79 hay un gran desastre en el "Pedagógico" y ahí me cambio de violín a flauta traversa. Por cosas personales decido estudiar en forma particular este instrumento y luego de un tiempo por un contacto de la madre de mi pareja de esa época que era una gran compositora chilena, Elena Alexander, consigo irme a Francia (París) y caigo en las manos del maestro **Pierre Artaud**. En ese momento yo no sabía quién era él, pero es algo como el "papá de la flauta contemporánea", uno de los principales flautistas de la música de vanguardia del mundo, y a través de él entro a este mundo de la flauta contemporánea. Ahí se me produce algo muy atractivo; el lenguaje vanguardista de técnicas extendidas de la flauta, muchas de ellas, venían de tradiciones musicales de otras culturas: la microtonalidad, las flautas de la India, la respiración circular entre muchas otras no eran elementos de la música occidental.

Curiosamente como uno practicaba en instrumentos como la zampoña, que no eran temperados, no eran como las quenás del "Barroco Andino" que buscaban la afinación europea, era otro temperamento otra afinación, entonces para mí no era extraña para nada la sonoridad de las llamadas "técnicas contemporáneas de ejecución" al contrario que a otros compañeros que venían de la tradición docta de Europa que les costaba mucho asumir la nueva sonoridad de estas técnicas extendidas para mí era muy normal. En un momento determinado estaba vivo Sergio Ortega en ese entonces, él era director de otro conservatorio de cual yo estudiaba, y en su calidad de refugiado político, arma este ensamble que se llamaba "Grupo Movimiento" que tenía varios intérpretes de vanguardia de América Latina, y que se dedica a interpretar principalmente las obras de Sergio Ortega con la que estrenamos muchas obras (...)

Es muy importante esto para mí porque en esa época yo no estaba tocando mucha quena. Estaba dedicado a la flauta traversa con todo. Pero en el descanso de un ensayo un día había una caja con instrumentos andinos y me pongo a tocar quena y por un comentario de un colega que a modo de broma me dice que ese instrumento no tiene mucho que decir, me motivo al demostrarle que no es así. Fue un chispazo que me abrió nuevamente a ese color. No se sabe mucho en Chile pero en esa época existía otra agrupación, además del

"contemporáneo" dirigido por (Pierre) **Boulez**, en Francia que se llamaba "Ensemble de L'Itineraire", que tenía en su base fundacional una apertura hacia el timbre de otras culturas. Curiosamente bajo la mano de Boulez el "contemporáneo" era el ensamble que más se movía en Francia, pero Artaud era miembro del "L'itineraire" y trabajaba como jefe de investigación de la parte de tecnología instrumental en el conservatorio de París, que estaba también a cargo de Boulez, entonces en esa lógica Artaud acumula todo el repertorio e de los compositores contemporáneos europeos, asiáticos, norteamericanos, etc. y sobre todo de los cursos de "Darmshtadt" es decir la línea dura de la música de vanguardia, las nuevas complejidades, el serialismo, etc.

Pero él como intérprete no se dedicaba solamente a esa música sino que también buscaba otras sonoridades, entonces entraba por ejemplo en el mundo japonés de **Yoshihisa Taira**, que no era de esa línea, que si bien usaba el serialismo en parte, no era estéticamente serial. Era una mezcla entre la flauta japonesa y la vanguardia europea. Entonces a través del método "la flauta contemporánea" que es el nombre que se crea, diferente a Robert Dickens en EEUU que le llama "técnicas extendidas" son dos conceptos que puedes pensar que suenan similares, pero su base es diferente. Este personaje había estudiado Shakuhashi y Sho, que es un instrumento como un órgano de boca tailandés, entonces se fascina por la sonoridad de las flautas extra europeas.

Aquí entonces dije "aquí esta el vínculo": LAS SONORIDADES DE ESTOS INSTRUMENTOS VERNACULARES LATINOAMERICANOS USADOS DESDE LA PERSPECTIVA DE SU CULTURA Y SUS USOS VALIDADOS EN ESA CULTURA, TIENEN UN ESPECTRO QUE ES VÁLIDO AHÍ" Entonces la pregunta que surge es que otra cosa más pueden decir estos instrumentos desde acá (desde la vanguardia europea). Entonces el camino estaba hecho!, ¿por qué razón?, por ejemplo entonces si la flauta contemporánea de Artaud había tomado elementos del shakuhashi japonés, se habían sistematizado tipos de dinámicas, sonoridades, efectos interpretativos de color, pequeñas diferencias de matices que son básicamente interpretativas y que tienen que ver con limitaciones de los instrumentos y su técnica de ejecución, hay instrumentos que le piden ff y simplemente no da ff, sólo suena mf, cosas así de específicas y técnicas entonces, mucho conocimiento

que viene de otras flautas del mundo, se puede aplicar a las flautas Americanas y de estas a todas las flautas.

(...) Entonces el año 1999 se forma, al alero de la Universidad Católica de Chile y su conservatorio, el "Proyecto Antara" que incorpora instrumentos vernáculos andinos. Esto surge al alero del concepto de una reflexión que te lleva al ámbito de "las nuevas complejidades".

- ¿Cómo funciona la escritura para estos instrumentos?

Se plantea un cambio de paradigma en la lógica que un compositor debe dar todo resuelto al intérprete, quien es más bien un ejecutante. Basta que tenga un buen dominio del instrumento un buen solfeo y ya. Ese es un concepto, en el caso de las nuevas complejidades y nuestro ensamble, debemos plantear un cambio de paradigma, pues si le pedimos al compositor un encargo de obra para tarkas, quena, quenacho más flauta baja y traversa. ¿Cómo nos compone una obra así el compositor?, ni siquiera maneja la totalidad de técnicas contemporáneas del instrumento europeo que se enseñaban en las aulas de vanguardia, mucho menos de los tradicionales americanos!. Es otra raza, otra historia. Es imposible. Estábamos ante otra realidad histórica con Europa. Habían habido ejemplos antes, no éramos los únicos, pero nunca se había llegado al nivel de sistematización y complejidad que empezamos a manejar nosotros. Entonces dijimos, tomamos las tarkas, para los modelos que usamos nosotros que son las más grandes, en Mib, Do#, vamos a empezar el mismo trabajo de sistematización, vamos a ver todos los armónicos posibles, los slap, los pizzicato, todas aquellas técnicas que incluso puedan salir de otras experiencias, no sólo decir, esto se puede y esto no se puede hacer, sino que lo vamos a llevar al ámbito que le gusta al compositor, cual es la escritura. Al signo.

- ¿Hicieron métodos o algún trabajo de sistematización formal?

Produjimos 2 métodos de escritura, de tarkas y de zampoña, que fueron el motor de las obras. Esto nos demostró algo interesante. Los músicos intérpretes de viento, principalmente de la católica y de flautas, pero también de oboe, clarinete, canto, de otras

carreras, se empezaron a apropiarse de las técnicas, hacerlas propias instrumentalmente, es decir puede fraccionar sonoramente lo que dice el papel. Hacerlas sonido, reinventar el símbolo. Entonces la relación de la creación de la parte escrita no es suficiente para lograr el resultado pensado, es decir que aunque esté claramente en el signo, el valor de lo que se quiere decir, se quiere obtener de la música, no es proporcional ni único. Establecer el signo no es necesariamente el valor de lo que se quiere decir. En absoluto. Por qué razón lo comprobamos? porque del 100% de obras encargadas, el 99% están mal escritas. No en términos peyorativos, sino que lo que se quiere decir, no se puede decir con signos.. No da. Se complejizó el objeto sonoro. Lo que se pide tiene diferencias en una flauta que en un toyo en una tarka. Nos dimos cuenta que muchos compositores de esa generación eran más flojos para leer los tratados. Ellos venían con la antigua manera de componer, entonces no se daban el lujo a ver el detalle del material. A diferencia de compositores más jóvenes que sí estudiaban las sutilezas de las nuevas técnicas, detalladas en los tratados. No es un tirón de orejas, pero nos llamaba la atención la falta de rigurosidad. Muchas de las obras que son las más interesantes, son el resultado de experimentación conjunta entre el compositor y el intérprete, una co-construcción. El taller...

No podía seguir la cadena que te hago una obra para flauta, cuando detrás está el flautista. Hay un espacio tremendo del compositor en lo musical, pero no de lo técnico. Con eso empieza la circulación de los compositores, que son más abiertos e incorporan nuevas técnicas y dan espacio para que el intérprete también pueda solucionar y proponer aspectos. Dan la dinámica la altura pero dejan espacio.

Te puedo mencionar obras que uno integra que se apropia que las toca a la manera de, pero con intervención nuestra también. Salen nombres como, bueno Luis Advis, Fernando García, Guillermo Rifo, para colocar todas las estéticas, incluso la gente que es más extrema como Pablo Aranda, Alioscha Solovera, Cristian Morales, Andrés Moupuant, Boris Alvarado, Eduardo Cáceres, Félix Cárdenas y varios más además de otros extranjeros. El ensamble se empieza a hacer propias las obras al intervenirlas y adaptarlas, darle solución a elementos. No basta con la notación tradicional, porque no da cuenta de la técnica del instrumento. Las dinámicas no dan. No funcionan. Por ejemplo se piden cosas que podría llegar a ser en instrumentos temperados, pero en estos instrumentos no se pueden obtener.

Dos tarkas no se pueden empastar como si fueran dos flautas en do. Los multifónicos por ejemplo no hay forma que se escuchen al escribirlos con las técnicas acostumbradas para una travesa. La afinación tampoco da.

Es como ser un excelente arquitecto, pero construir con materiales que no funcionan. No da la curvatura, etc. El dato duro, que estaba pasando? nuestras instituciones no estaban dando la solución a estos paradigmas. Antara reveló la mínima punta del iceberg cual es que la música de América es una fuente nueva e inagotable de producción de sonidos. Pueden pasar generaciones investigando, traduciendo y trasladando elementos de las técnicas sonoras y del modo de ejecución de los instrumentos tradicionales a otros instrumentos y viceversa. Hay una riqueza ahí que Europa no tiene. Eso lo hemos visto y conversado afuera en los encuentros, coloquios y talleres que Antara ha organizado en conjunto con el conservatorio de París el departamento de musicología. Entre aerófonos, percusiones, y otros instrumentos hay todo por hacer. La pregunta entonces es ¿por qué tantos compositores se quedan con lo de allá?, lo de Europa?. Como una manera de validarse. Eso es un problema criollo. Sicológico. Siquiátrico, social. Por qué no mirar a la madre? a América Latina? por qué sólo al padre, a Europa?. Cómo una madre escondida o simplemente negada.

Curiosamente lo que a Europa le interesa hoy en día es lo que tú traes cómo propuesta y como perfil. Lo que traes de acá. El des-colonialismo. Lo que se trae de aquí de lo originario. La pregunta que surge es ¿que podemos hacer y proponer nosotros, que no somos de un pueblo o comunidades originarios, ni tampoco somos europeos? Cómo velamos nuestra identidad?. Entonces lo que proponemos con Antara es, nosotros reconocemos esto, de-construimos lo re significamos y por eso le llamamos la "reutilización del patrimonio musical de América en la creación multi-temporal" Es la mejor definición que pudimos encontrar y que englobaba a aquellos que se interesaban y que sentían "amor por" nuestras músicas y la creación con este patrimonio. Vimos que se puede llegar a un nivel de excelencia en composición e interpretación. De-colonizado.

3- ¿Es posible hacer otro tipo de música desde acá?

Nosotros creemos que sí. Se necesita incorporar a los planes de estudio y un largo camino que recorrer y aceptar desde las instituciones y el mundo académico. No mirar siempre hacia afuera sino que desde donde podemos crear algo propio, de acá. Hay que sacarse una serie de cosas de encima. La colonización es muy profunda y lleva siglos. El mercado no da espacio para estas músicas lo que busca es lo que juega en su favor. La farándula y otras manifestaciones de consumo. (...)

4- ¿ Cómo extrapolamos o representamos la sonoridad de los instrumentos originarios, es posible?

Hay instrumentos originarios que funcionan en su propia lógica. No hay forma de sacarlos de su contexto, más bien hay que aprender a conocerlos y desde ahí crear para ellos. Por ejemplo las Tarkas. Nosotros tratamos en algún momento de obtener tropas de instrumentos afinados encargados a luthiers y fue un desastre total. ¿Cómo vamos a sacar y cambiar la tarka que es un instrumento que lleva siglos de sonoridad que lo que busca es un "sonido TARA"? Es otra afinación. Un instrumento que logra la sonoridad deseada que es una mezcla de parciales, color, intensidad. Es un color propio que los luthiers de tarkas se pasan de generación en generación. (...)

- ¿Me comentas más de este concepto? "tara"? , ves posible lograr representarlo en instrumentos de la orquesta?

Aquí viene un trabajo que solamente se ve por la cualidad del "personaje en la historia". A veces un intérprete no logra dar una respuesta y luego aparece otro que sí. Es muy interesante esto del sonido TARA, te lo voy a graficar; Tú dices, "la tarka suena así". Logra la sonoridad y el **efecto**. Si tu te vas a un festejo, a una ceremonia, te das cuenta que el instrumento, la tarka, tiene un **simbolismo asociado**. Nosotros en occidente dejamos de reconocer el simbolismo de las cosas hace mucho tiempo, nos transformamos en científicos. Todos los instrumentos hasta el barroco tenían una carga simbólica tremenda. ¿por qué el laúd era importante?, porque hasta las cuerdas que eran de tripa eran consideradas partes de Cristo. Las clavijas eran los clavos que clavaron a Cristo. Etc. Ese tipo de simbolismo ahora ya no corre. Ahora ves "el timbre" nos pusimos totalmente físicos.

Entonces con la Tarka, si la tomo por su trabajo del concepto de lo tímbrico, me salto el rito. Y Aquí está el trabajo de Alejandro (Iglesias Rossi de Argentina...) donde lo que importa es el rito, no importa el sonido, su textura. Es otro camino que el nuestro. Pero sobre el sonido TARA, las tarkas deben construirse de una determinada manera, para sonar de una determinada manera y si no suena así, no tiene tara, el instrumento falló y el que la construyó no sirvió.

Hay una anécdota muy atractiva que responde tu pregunta. Un suizo luthier que se manejaba muy bien se fue a Bolivia a aprender y construir instrumentos e hizo, con su mentalidad europea, lo que "hay que hacer", midió el instrumento, midió el grosor, hizo los hoyitos e hizo una tropa de instrumentos con las medidas exactas. Tan exactas y perfectas, que llegaron los músicos a buscar instrumentos para sus fiestas y encontraron que no les sirve. No tiene tara. ¿por qué?, porque era tan exacto que no se producía esta suerte de interferencia entre las ondas que generan una suerte de "desafinación". Ese es el objetivo estético y si no se produce, el instrumento no funciona. Atendió el Suizo y ahí entendió. Con la Tara de la Tarka, con la flauta traversa sí lo puedes imitar. Finalmente es una sobre inyección de aire en la embocadura que permite que el sonido se raje. Pues bien estabilizas un multifónico uno o varios sonidos, si vas tomando los datos acústicos; hay (en la tarka) una embocadura que es dura, un cierto canal, un cierto largo, ancho, alto que hace que se produzca el sonido. Entonces que pasa, en la flauta traversa emulas, tratando de obtener lo mismo, y finalmente logras el sonido tara en la traversa porque viene siendo, no el multifónico normal, sino que un sonido **multifónico sobre forzado**, que no es igual a un multifónico en (dinámica) *piano*, porque tiene que ser sobre forzado. Lo obtienes y suena "desafinado" y suena bastante similar.(...)

Podría verse circunscrito a la sonoridad que tu logras fruto de tu cultura, por eso nosotros llamamos a nuestros manuales "de técnica multicultural de ejecución musical " y no "contemporánea". Porque quisimos valorar que una cultura había resuelto ciertos aspectos sonoros pero que se pueden tomar desde allá y aplicarlos a una solución estética de acá. Con eso quiero decir que un objeto sonoro, una flauta, y ojo! sólo al llamarla de este modo "flauta" ya la estamos poniendo en otra tradición, en otro lugar. Esa palabra no viene de

acá, viene de la tradición greco-latina. Entonces digámoslo con cuidado, este "objeto" tiene una morfología un sistema de funcionamiento en el cual, si yo opero tal y tal factores me va a dar tal resultado. Entonces si yo ahora hago la etno-instrumentación comparada, la veo desde el ámbito de distintas culturas, entonces digo "a mira, esa cultura de allá la travesa la usa y saca sonidos de esta y esta otra manera". Entonces que hago, esas técnicas de allá, las aplico acá. De este modo el instrumento, en alguna medida, se va transformando en algo que tiene una óptica mundial. Es algo natural en la transferencia de seres humanos, lo que allá no se hace a lo mejor aquí me sirve. A lo mejor aquí toma otra vida, y de este modo se va para otro lado. Entonces no nos cerramos a lo que se puede hacer. Menos aún cuando hay un gran universo sonoro en América Latina que no conocemos. La estamos dejando morir. Vemos tanta música de compositores chilenos que podrían ser de cualquier país, que quisieran ser alemanes. (...)

Es fundamental ver que la fuente está aquí, en los colores de aquí. La academia esta en deuda con lo popular. Hay un mal concepto de la importancia que tiene se le ve como algo de poca importancia cuando en realidad incluso toda la génesis de la música llamada docta europea alguna vez fue popular. El sustrato indígena, el sustrato africano, el de otras culturas. No es replicar el modelo europeo. Es ver a donde queremos llevar nuestra música, nuestro modelo de conocimiento. Por qué tanto foco a lo europeo? Acá en América surgieron culturas mucho mas antiguas, por qué no se estudian en la academia? Insisto por qué negamos a la madre?. No somos europeos. Es un problema psicológico. En las academias de música debería haber un trabajo más profundo de búsqueda interna, de descolonización. Eso busca Antara, generar un movimiento de creación y experimentación de la música latinoamericana. Ahora se re articuló una nueva institucionalidad con alero en la Universidad Católica de Valparaíso, con alianza con el Conservatorio de Paris, la Universidad de York y otras.

3.2 Entrevista a Gerardo Villagrán “Arturo Kona”, intérprete superior en Corno, músico Mapuche

1- ¿cómo ves la relación del corno con la música Mapuche?

“Para mi es muy cercana. La trutruka, el kull kull, el ñolquín tienen el mismo concepto sonoro, un tubo con una nota base sobre la cual se construye toda la escala de armónicos sobre ella. En el caso del corno esta nota base se maneja con las llaves, que en realidad son rotores. La diferencia es la forma de interpretar las notas. En la trutruka el vibrato es extremo y se busca el movimiento microtonal . Por ejemplo cuando fui a tocar con los peñis, me decían que mi toque es muy limpio, muy clásico que debía hacerlo sonar como un lamento. Escuchando a los mayores, que tocan de la manera tradicional, pude hacer sonar la trutruka del modo que sonaba en las ceremonias. Al llevar esto al corno, no me podía resultar hasta que descubrí la manera; hay que vibrar moviendo la mandíbula!. Es un vibrato mucho más extremo que el utilizado en la música docta. Lo otro importante es fijarse en el melisma de la música Mapuche, es un glisando hacia arriba que va al final de las frases. Esto es fundamental si quieres hacer sonar la música a Mapuche”

2- ¿que registros maneja un cornista?

“Normalmente hay dos registros. El agudista y el bajista. El Agudista puede tocar hasta un fa llave de sol 5ta línea, el bajista por debajo del do segunda línea debajo de la llave de fa. Hay compositores que dividen en 4 el rango, y le dan la tesitura de especialización a cada cornista, pero yo te recomiendo no hacer eso pues ni el mejor solista deja de cansarse haciendo agudos. Es mejor darle registros intercalados. También es muy importante dar tiempo para sacar el liquido del instrumento. Hay que dejarle espacios de silencio para que el cornista pueda escurrir los tubos”

3- ¿hasta qué número de armónico se puede tocar en el corno y a qué velocidad?

“Desde el 2do 3er armónico hasta el 13, 14...el 15 es más difícil de afinar pero se puede tocar todo a velocidad rápida y con precisión. A veces se puede hacer sonar los bajos extremos el 1er armónico pero tiene una sonoridad bastante especial, como mórbida. Ahí no se puede pedir agilidad, pero arriba sí. No hay problema”

4- ¿algún efecto en el corno que produzca una sonoridad más cruda, mas cercana a la sonoridad Mapuche?

“Considero que la sonoridad abierta es la más similar. Existen distintos tipos de sordina, con la mano completa, la punta de la mano dentro del pabellón. Pero la sonoridad que se asemeja más a las trutrukas es el corno abierto, con el vibrato extremo que te mostré antes. Hay efectos muy útiles como el frulato, el cuvré y otros, pero no los usaría si quisiera dar una sonoridad mas originaria”

3.3 Entrevista a Rafael Díaz, compositor, doctor en musicología, autor del libro "La Música Originaria"

1- ¿Desde donde surge su interés por la música originaria, y en particular de los pueblos de la Patagonia?

Viví cuando niño en una estancia llamada Alto de Río Cisnes, en la región de Coyhaique. Allí iba a la escuela, donde habían niños de todas las edades y de todos los orígenes étnicos. Tuve dos compañeros de curso tehuelches. Tenía seis años y todo lo que pasaba me maravillaba, oír hablar una lengua extraña como la tehuelche fue impactante, oír a esos niños imitar el canto de las aves en forma perfecta, verlos caminar descalzos sobre la nieve, son imágenes y sonidos que se quedaron para siempre en mí. Fueron cinco años de mi vida, los que viví junto a mi padre, semi-aislado, sin juguetes, sin radio, fueron años decisivos para mí. Mi patio de juego era un bosque de cipreses, y la radio era la música de la naturaleza. Todo era esencial. En esa esencialidad, estaban esos altos y robustos niños tehuelches que no eran amigos de nadie. Ahí conocí lo que después me dijeron que se llamaban "pueblos originarios". Mi empatía con ellos surgió porque se sentaban a mi lado en un establo improvisado como sala de escuela. Una vez, ellos me guiaron a mi casa, que estaba a ocho kilómetros de la escuela, yo me perdí y ellos me encontraron y me guiaron, se reían de mí en su lengua y mientras caminábamos, ellos imitaban el canto de los pájaros y jugaban con los zorros magallánicos que los seguían a ellos para pedirles comida. Los niños tehuelches eran niños pero eran inmensos, parecían que habían nacido adultos, que nunca habían pasado por la niñez. Creo que, como todas las cosas, la afinidad por los Otros debe nacer en los primeros años de tu vida, todo lo que querrás y todo lo que será ajeno a ti, se conforma en los primeros años de tu vida.

2- ¿ Cómo construir una visión de la música de un pueblo del que tenemos una muestra auditiva tan escasa? ¿podemos construir un imaginario en base a los cantos de Lola Kiepja?

Hay una memoria colectiva que habita en ti, desde que naces. Tu cerebro no viene vacío de información cuando naces, en la región llamada arquicéfaló, o cerebro primitivo, que está en la base de tu cerebro de homo sapiens, están depositadas un sinnúmero de información, de conocimientos, de tropismos, de instintos, de sensaciones, de éxtasis que otros vivieron en el pasado, esos otros son tus antepasados. Las personas que te engendraron, te heredaron esa memoria colectiva, rectilíneo, debes vivir con él, del mismo modo con que vives gobernado con tu materia gris.

Pero a veces ocurre que tu yo colectivo se conecta con seres, sonidos, paisajes, músicas, lenguas que despiertan en ti una identidad perdida. Ahí comienza un viaje al interior de ti mismo. He transcrito más de cien cantos de pueblos aborígenes, no todos resuenan en mí, algunos se me van como agua entre los dedos, otros se quedan impregnados en mi conciencia. Aquellos cantos que quedaron en ti, en tu conciencia, en tu espíritu, son el comienzo para intentar una música que ya no es la re-construcción arqueomusicológica de un canto ancestral, sino que el (des)cubrimiento de una música ancestral que es parte de ti, que te pertenece, que es "parte de tu clan", como diría Carl Jung, en el cual creo, y me parece que descifró nuestra forma de recordar. Cualquier canto aborigen podría dar origen a tu propia música de clan, pero no todas te sirven. El secreto alcanzó a vislumbrarlo Francisco Varela, un biólogo que se dedicó a estudiar por qué sabemos (y por qué no sabemos) ,en esencia somos ignorantes porque hemos perdido la capacidad de sentir, sin sensibilidad no puedes acceder a la comprensión.

3- ¿ Observa Ud. un lenguaje o una expresión musical similar entre los registros Selk Nam realizados por Anne Chapmann y sus registros Kaweshkar?

Al comparar las transcripciones que he hecho de cantos selk'nam y de cantos kaweskar, y al compararlas dentro de un estilo orgánico y consistente, es decir, por ejemplo, todos dentro del mismo tipo de repertorio , por ejemplo el más antiguo al que podemos acceder (el repertorio más antiguo de las etnias fueguinas es el que corresponde al estilo onomatopéyico)., encuentro diferencias profundas de rasgos estilísticos, que no profundizaré aquí, porque es muy lato. Sólo diré que el estilo onomatopéyico selk'nam tiene a usar gestualidades del tipo "eterno retorno", especies de taleas que siempre se repiten desde u lugar distinto al punto donde comenzaron. El estilo onomatopéyico kaweskar es más bien de estructura aditiva, de fraseología repetitiva, y de gestualidades largas, evidentemente influenciadas por himnarios de misioneros. Los selk'nam, al habitar en tierra del fuego, estuvieron por más tiempo libres de la actividad misional. Los kaweskar, al habitar los fiordos entre el istmo de Ofqui y el estrecho de Magallanes, fueron más pronto influenciados por el intercambio comercial y cultural entre navegantes y exploradores occidentales. Sólo puedo decir por ahora que la gestualidad y la sintaxis de los cantos de ambos pueblos son profundamente diferentes y esa profunda diferencia está determinada, a su vez, por procedimientos muy simples, sencillos, mínimos, pero decisivos.

4- ¿ Cómo se imagina Ud. que sería la música ceremonial y ritual Selk Nam, de los cuales no tenemos registro?

Tenemos registros de exploradores, viajeros y aventureros europeos que buscaban la fama perdiéndose en el fin del mundo, para luego volver a Europa para vender su historia. Desde el siglo XVIII, ya tenemos relatos de vida y ceremonias en la región patagónica y en las orillas septentrionales y meridionales del estrecho de Magallanes. Sabemos que tipo que rito de iniciación tenían, tenemos datos del valor de los cuerpos pintados en sus ritos de tránsito hacia otros estadios vitales. Tenemos poco conocimiento de sus eventuales instrumentos musicales (muchos los niegan). Mi área de estudio ha estado allí,

en la arqueo musicología de los instrumentos musicales (perdidos aparentemente), hasta el momento he encontrado dos, uno del área de Tiwanaku, el otro en el área patagónica de la etnia Aonikentk. Los instrumentos siempre han estado ahí, es una proverbial ceguera que no ha sabido verlos. Francisco Varela tenía razón; la ignorancia es fruto de una falta de sensibilidad

5- En su libro explica su idea de un posible aerófono Kaweskar que explicaría el canto utilizando las notas basadas que concuerdan con los parciales 7 y 8, sumado a una observación y onomatopeya de cantos de animales y aves. ¿Cómo piensa Ud. que se desarrollaban los cantos cuando se sumaban más miembros de la familia o clan? (le resuena que hubiera armonización, más voces?, canto responsorial? o monodia?)

Ese es el artículo más valioso que he escrito. Me alegra que lo cites, porque me dice que has sabido leer profundamente los alcances de ese paper. Todos los cantos fueguinos que he investigados, utilizan melódicamente (horizontalmente) algunos parciales de la serie armónica que rige al mundo sonoro en su totalidad. Es fácil colegir de las líneas melódicas, la serie de armónicos en la que están basadas. Y luego, todo consiste en buscar o proyectar resonadores sonoros que puedan ejecutar esos parciales con una formante más incisiva.

Luego, el eslabón perdido, la manufactura instrumental , ya podemos configurarla; no necesitamos tener el instrumento musical, necesitamos los parciales que era capaz de ejecutar con los formantes más predominantes. A su vez, hay una directa relación entre medio ambiente y parciales a reproducir en los aerófonos que debieron haber utilizado. Y los parciales que ejecutaban provenían del canto de las aves y de todo sonidos de la ornitología del lugar. Porque el instrumento musical no era para hacer música, sino para cazar y sobrevivir. Ahora descubrí el aerófono patagónico perdido. Siempre estuvo ahí, sólo era necesario tener un intelecto sensible para "verlo".

6- Ha escuchado de los relatos que hablan de algunos Xon que con su canto y magia lograban atraer y varar ballenas?

Sí, he escuchado muchas veces de aquel canto mágico que permitía dar de comer a una tribu entera, durante meses....La ballena varada era un regalo de un dios, y el canto que las atraía es un don otorgado a un hombre de la tribu por ese dios...Todo mito tiene una estructura mimética profunda, aquel que lo busque se sumergirá en los más profundos estratos de la memoria oral de un pueblo...Pero eso será tu tarea, no la mía, seguro encontrarás un día algunos cantos que servían para extasiar a la ballena, Joseph Emperaire recolectó uno (*Los nómades del mar*), aunque no me convence mucho su transcripción, porque él no tenía un oído pensante, era hombre de antropologías nada más...Posiblemente tu obra de grado, aquella que compongas para obtener tu magister, sea ese canto para extasiar a la ballena...posiblemente ya existe dentro de ti, por eso la buscas...

3.4 Entrevista a José Pérez de Arce, etnomusicólogo

1- ¿Cómo surgió su acercamiento a las Culturas Originarias?

“Desde muy joven me interesó el tema. Partí por las culturas más antiguas asiáticas, europeas, y sobre todo latinoamericanas. A mi lo que más me ha gustado siempre es las culturas prehispánicas. Mi acercamiento fue a través de la música. Luego fui dándome cuenta que para poder entender esto debía conocer todo de las culturas y así fue como he dedicado gran parte de mi vida a entenderlas y saber de ellas”

2- ¿Qué Culturas Originarias de Chile, incluyendo las extintas, utilizan el Trance?

“Todas! Yámana, Selk Nam, Alacalufe, Kaweshkar, Mapuches de todas las distintas zonas, y para qué hablar de las tribus Andinas!. La palabra “trance” es algo que nosotros le ponemos...para ellos es simplemente parte de la vida. Los distintos planos de la vida son algo cotidiano para ellos. No es que “utilicen” el trance, sino que es totalmente parte de su vida”. “En las culturas indígenas no existe una división entre lo divino y lo cotidiano, la ritualidad es parte de su quehacer”

3- ¿Cual es el Rol de el trance en estas culturas?

“Hay distintos momentos en distintas culturas. En la Mapuche por ejemplo él o la Chamán es la especialista en las culturas originarias en el tema de abrirse a diferentes estados de conciencia. Ella es quién abre las puertas a los distintos planos de la existencia y transfiere el conocimiento o la información al pueblo. En otras como la Aymara y las andinas en general, es el pueblo que entra en trance en ritos conjuntos, Aquí no existe la Machi pero hay un alférez que va al centro, al tocar las Lakitas en los Chinos del norte por ejemplo” “se

produce una “cadena Sintagmática” entre hileras de tocadores” “el vivir con estados alterados de conciencia es parte normal de la vida”

4- ¿ Cual es el Rol de la música en el camino a obtención de dicho estado?

“Fundamental. La música es el hilo conductor de todas las ritualidades conducentes al trance. ¿Tú sabes que en la mayoría de las culturas originarias no existe la palabra música así como algo externo?. La música suena al cosechar. Al hacer ceremonia...es parte de la vida y de la ritualidad. Pero si lo vemos desde acá es totalmente fundamental”

5- ¿ Cuán ligado al color (o la instrumentación), u otros parámetros de la música opina que está el estado de trance?

“En la mayoría de América hay sonidos que recurrentemente se ocupan para abrir el camino al trance. El más escuchado es el agudo. Las Maracas, las semillas. He postulado en estudios y libros que esto está relacionado con el sonido de la caída del agua. En los pueblos Andinos existe la figura de el “Serenio” que es un espíritu del agua que afina los instrumentos los pone en el tono correcto para la ceremonia. También van a buscar las melodías a la orilla de una cascada donde aparece el “Serenio” que es a la vez un espíritu y un demonio. Si entras en pánico al verlo mueres. Si lo recibes te da la música, las melodías. Esto aparece con este verdadero “ruido blanco” de la cascada del agua, de la saturación densa de armónicos agudos, y eso se reproduce con las semillas. Los Mapuche tienen esto al igual que todas las tribus. Además es fundamental el tema de la duración, y reiteración del ritmo cardíaco que toca la Machi en el Kultrún” “La Machi además está siempre acompañada de dos personas que tocan la Pifilka, nuevamente una reiteración de sonidos agudos, esto se ve también claramente en los Sikus de la música Andina estas flautas suenan siempre en pares en grupos. La Afinación de estas flautas es muy importante. Es otra y no es templada como la occidental.

Estos grupos de instrumentos se construyen buscando una verdadera “banda ancha” de sonoridad de flautas micro tonalmente distintas. Se amplía la frecuencia de la sonoridad es una desafinación para nuestros oídos occidentales”. “No sé por qué pero esta sonoridad opera con las flautas. Quizás no tanto con las cuerdas. En las flautas esta “desafinación” genera algo como un “tercer sonido” al momento de tocar.

“En la cultura Mapuche hay una relación igualitaria de las personas, entonces la afinación y la sonoridad de los distintos instrumentos es válida sin importar su afinación” “los toques son verdaderas “oraciones a la divinidad”. No hay estructuras musicales al modo occidental, se producen situaciones sonoras, pero lo principal es el Newén. La expresión de la fuerza universal y de la Tierra. La catarsis, la expresión”. “Los Aymara tienen mucho más elaborado el tema de la agrupación de músicos con los Sikus”

6- ¿ Como ve la experiencia de utilizar elementos musicales de los pueblos originarios en un contexto fuera del espacio-ritual tradicional de esas culturas? En salas de concierto por ejemplo?

“Con el grupo que participo hace muchísimos años junto a Claudio Mercado “La Chimuchina” hemos tenido todo tipo de experiencias en este sentido. Pero siempre tratamos de incorporar al público en la experiencia. Pienso que es fundamental que el público no sea solo un espectador. Esto es la principal dificultad que tiene, pues en las Culturas originarias esto es un “ritual” es decir no hay “oyentes” e “intérpretes”, son todos parte de algo donde todos hacen algo, bailar, tocar, rogar. Se genera un estado tribal. En cambio nosotros los occidentales separamos todo. Por eso con La Chimuchina al final de nuestras presentaciones siempre entregamos instrumentos a la audiencia para facilitar la experiencia de totalidad. No usamos micrófonos ni parlantes porque no queremos separar “público” de “intérpretes”. Nos gusta romper esa dicotomía”

3.5 Entrevista a Eduardo Cáceres, Compositor.

1- ¿Cómo fue su acercamiento a la música y Cultura Mapuche?

“Cuando muy joven, en educación media, yo ya era músico estudiante del conservatorio de la U. de Chile como percusionista. Tuve la experiencia de ir de campamento a vivir en comunidades Mapuche como parte de un programa de construcción de viviendas sociales en sectores rurales e indígenas. Mi cercanía y afinidad fue tal, que terminadas las semanas de trabajo voluntario me quedé con una familia Mapuche que me acogió y permitió vivir con ellos, experimentando entonces su forma de incorporar la música en la vida”. “esto me marcó para siempre” “al año siguiente nuevamente fui a vivir con esa familia por 2 meses y años más tarde fui a vivir en la zona Pewenche donde tuve todo tipo de experiencias”

2- ¿Qué elementos de la cultura Mapuche y su música han sido motivantes e inspiradoras de su música?

“En primer lugar debemos entender que la música en la cultura Mapuche no tiene que ver con el arte. Es decir no es para mostrarle o compartir con otros seres humanos, sino que está dirigida a comunicarse con seres y entidades espirituales. Por eso si lo analizamos con ojos de la cultura occidental, el carácter creativo de la música Mapuche parece básica pues no tiene este recargo de elementos propio de la cultura occidental. Sin embargo si entras en ella, es música de gran profundidad que tiene que ver precisamente con el tema del trance. En términos culturales, de su cosmovisión, hay un elemento fundamental para entender su música que es la figura ternaria. Una negra y una corchea que se puede presentar al derecho o al revés negra-corchea o corchea negra o 3 corcheas. Tiene que ver con un pulso fuerte y uno débil o al revés. Esto es tal como suena el corazón y también se podría decir que es el pulso de la tierra. Esto lo podemos asociar al día y la noche, al hecho que la tierra no es redonda sino ovalada por lo tanto las vueltas al sol por ejemplo

no son circulares sino ovaladas. El *ovalo* es lo que mueve al universo. La parte larga del giro da fuerza que se expresa en la parte corta. Es la pulsación de la tierra y el ritmo Mapuche es la expresión de eso. Un largo y un corto. Un tiempo fuerte y uno débil.”

Lo importante es que con pocos elementos se puede construir una obra. Mira el elemento utilizado por Beethoven en la 5ta Sinfonía “tata ta tán”. En base a eso construyó toda la obra en los 4 movimientos. En eso está la creatividad de un compositor”. “A mí me bastan los pocos elementos de la música Mapuche para construir una obra. El ritmo ternario y básico que te lleva al trance, que es lo que lo que tocan en el Kultrung y en la Trutruka”

3- ¿Que elementos Melódicos lo inspiran de la música Mapuche?

“Por un lado el tema de los sonidos armónicos que básicamente dan las trutrukas. Hay un tema muy fuerte con el intervalo de la 3era menor. Es un intervalo que se repite fuertemente, algo como un intervalo favorito. En la escala de armónicos de un sonido hasta la 3era octava es el único intervalo que se repite. Por ejemplo si partes de una nota pedal Do abajo primer armónico el do el segundo el sol, tercero el do. Es decir 8va, 5ta, 4ta, 3M, 3m y luego otra 3era menor” De ahí vienen tonos completos y semitonos. Además está el tema de la micro tonalidad que se aprecia en el canto, en las trutrukas en los instrumentos que producen armónicos. Se observa para atacar una nota, para terminarla, para salir de una frase. De hecho la interválica no es justa, templada, no es justamente una 3era menor por ejemplo. Esto es básico”. “Son estos elementos y no más. El color de los instrumentos característicos busca lo mismo” ”yo siempre he pensado que la simpleza de la música es lo que importa. Lo importante de la música es las emociones que genera, no lo mental”

4- ¿Cómo ha observado la reacción del público con esta mezcla?

En general la reacción del público ha sido excelente. Tanto en Chile como en otros países. La reacción de los colegas compositores en un principio no fue buena pues encontraban que la música Mapuche era algo menor. Pero el tiempo me ha dado la razón, pues la valoración de la cultura propia es fundamental. Finalmente un músico europeo no ve ningún aporte ni relevancia en creadores latinoamericanos haciendo lo mismo que en Europa., como una mala copia de lo que ellos hacen”.

5- ¿Qué y cuantas obras de su repertorio composicional son inspiradas en la música Mapuche?

“Te diría que un 80% de mi obra. Mis primeras composiciones inspiradas en la cultura mapuche las hice a las 21 años. Piezas para piano, para piano y percusión y muchos otros formatos”

6- ¿Qué otros compositores conoce que hayan realizado música de concierto, basados en elementos de culturas originarias?

“Cergio Prudencio en Bolivia, Alejandro Iglesias Rossi en Argentina. Tato Taborda en Brasil. en México está Javier Alvares” Estos son los más honestos. Hay otros que han trabajado desde un aspecto más técnico más matemático como lo que hizo Julián Carrillo con el microtonalismo inspirado en los Toltecas en México”

4 ESTADO DEL ARTE

Tanto en Chile como el resto de América encontramos varios compositores y bandas que han utilizado elementos de culturas originarias como fuente de inspiración. La mayoría de ellos ligados al Folclore y la tradición popular como lo son los grupos Inti Illimani, Congreso, Illapu, Arak Pacha, Jarkas, Violeta Parra, sólo por nombrar algunos.

El uso de elementos característicos de etnias y culturas originarias ha sido explorado por algunos compositores doctos desde principios del siglo pasado en nuestro continente. En Chile destacamos a compositores como Carlos Isamitt, Pedro Humberto Allende, Enrique Soro, Rafael Díaz, Guillermo Rifo y Eduardo Cáceres.

De especial importancia podemos citar a dos compositores mexicanos; el maestro Julián Carrillo que a fines del siglo XIX y principios del XX realizó un exhaustivo trabajo de creación y sistematización de la micro tonalidad propia de las etnias mexicanas. Destacan sus obras sinfónicas:

- "Preludio a Colón" (1925)
- "Sonata Casi Fantasía" (1926) .

Carlos Chávez utilizó en su segunda sinfonía, llamada "Sinfonía India" (1935-1936) patrones rítmicos de la etnia Yaqui de ese país.

También de principios del siglo XX, podemos destacar el trabajo realizado por el cubano Amadeo Roldán, quizás el primero en mezclar elementos afroamericanos con la música de concierto.

Destacan sus obras:

- "La Rebambaramba" obra sinfónica para ballet (1928)
- "Rítmicas 5 & 6" para ensamble de percusión (1930)

La música ritual inspirada en pueblos originarios específicamente ha sido utilizada por el maestro Cáceres en Chile con foco en el pueblo Mapuche.

En su catálogo encontramos obras que han sido fundamentales en el camino de composición creativa en base a esta etnia. Destacan entre otras:

- "Fantasía Araucánica" (1984)
- "Suite Pewenche" (1995)
- "Canto Ceremonial para una Aprendiz de Machi" (2004) en sus diversas versiones,

Rafael Díaz por su lado ha dado especial énfasis al trabajo compositivo con inspiración Andina y también Kaweshkar donde el compositor reinterpreta el sentido ritual originario para componerlas. Destacan las obras:

- "Kaweskar" (1991), para trio de piano cello y violín donde explora un desarrollo melódico y rítmico en base al legado de cantos Kaweskar
- "Kyrie Mwono" (1996.2006), donde hace una interesante mezcla de material Kaweskar con cantos litúrgicos.
- "Pewenmapu" (2008) donde incluye grabaciones en terreno y una rogativa realizada por una Machi.

En Argentina destaca el compositor Alejandro Iglesias Rossi, creador de la "Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías" quien ha hecho convivir instrumentos autóctonos con la creación de música de concierto y la reinención de espacios de ritualidad en el contexto musical de concierto. Destacan obras como:

- "Ritos Ancestrales de una Cultura Olvidada" (1983), conjunto de percusión y soprano.
- "Llorando Silencios" (Seis Canciones Quechuas) (1988), para violoncello solo
- "Cóndor Rojo" (2003), para piano solo.
- "De las Fases de la Inmovilidad en el Vuelo" (del Viaje de la Sangre en el Orden del Aire) (2004) , para orquesta de instrumentos autóctonos de América.

En Bolivia se encuentra el fundamental trabajo realizado por Cergio Prudencio, creador de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, ensamble para el cual ha compuesto numerosas obras, dando además encargos a otros compositores. Destacan obras como:

- "La Ciudad" (1980)
- "Cantos de Piedra" (1988)
- "Cantos de Tierra" (1990)

todos para ensamble de instrumentos andinos como tarkas, tollos, wankanas, quenás, zampoñas, sicuris entre otros.

Por la importancia como referente en relación a la presente tesis, destacamos el trabajo realizado por el maestro de nacionalidad peruana, radicado en Chile, Celso Garrido Lecca, quién desde mediados del siglo pasado ha creado obras inspiradas en la música de los pueblos Andinos Aymara y Quechua. Su trabajo incluye composiciones para orquesta sinfónica, ensambles de cámara y pequeño formato.

Él mismo reconoce tres etapas compositivas, la primera de ellas va desde 1953 a 1973 donde se advierten claras influencias del serialismo proveniente de la segunda escuela de Viena.

Su segundo período va desde 1974 a 1984 y se caracteriza por un marcado predominio de elementos musicales folclóricos y populares de la región andina. De esta segunda etapa destacamos:

- "Danzas Populares Andinas" (1981) para piano y violín, que además tiene una versión sinfónica (1983)
- "Retablos Sinfónicos" (1980). El tercer período se inicia en 1985 con la obra fundamental "Trio para un nuevo tiempo" y llega hasta el presente. Destacamos además: - "Cuarteto de cuerdas n°2" (1987)
- "Concierto para Violoncello y orquesta" (1989)

- "Concierto para guitarra y cuatro grupos instrumentales" (1990)
- "Dúo concertante" para charango y guitarra (1991)
- "Sinfonía n°2" (2000).

"En todas ellas observamos el sincretismo de técnicas compositivas contemporáneas junto a elementos musicales provenientes de la tradición andina y la *Nueva Canción* latinoamericana" (*)

(* Celso Garrido-Lecca: *Synthesis and Syncretism in Concert Music of the Andes Area Washington D.C. 2011*)

5 CONCLUSIONES

5.1 Conclusiones utilizadas para crear material sonoro de parte Andina de la obra “Viaje Ritual”

Luego del trabajo realizado para comprender la sonoridad de la música del pueblo Aymara, llego a las siguientes conclusiones para el material sonoro de esta parte de la obra:

- 1- Incorporar el sistema de desarrollo melódico pareado en bloques. Es decir dos bloques que tocan de manera alternada creando una línea melódica en común.
- 2- Generar una representación de la relación del espectro de una tropa de tarkas, en cuanto a la interválica de su armonización, variación microtonal entre notas base y otros comportamientos de la familia instrumental en su contexto tradicional.
- 3- Incorporar elementos rítmicos característicos observados en el trabajo en terreno y análisis del mismo.
- 4- Estructurar cíclicamente en base al desarrollo melódico y sus variaciones.
- 5- Utilizar el concepto de “formas yuxtapuestas en espacialidad” con lo cual me refiero a diversos discursos que se presentan por separado y/o sobrepuestos, en distinta medida, con un concepto espacial que los presenta en la manera que se perciben distintas comparsas interactuando en un carnaval (utilizando como referencia la Anata Andina).

5.2 Conclusiones utilizadas para crear material sonoro de parte Mapuche de la obra “Viaje Ancestral”

Las conclusiones para generar el material sonoro de música del pueblo Mapuche son las siguientes:

1- El desarrollo melódico será en base a la escala de armónicos, tal como lo hace la trutruka y en íntima relación a este toque, el canto Mapuche.

2- Constatando que en el pueblo Mapuche no se usa afinar los instrumentos en una nota base común, sino que cada miembro de las ceremonias desarrolla la línea melódica en la nota que está afinado su instrumento, utilizaré politonalidad, manteniendo la escala de armónicos.

3- En representación de la sonoridad característica de las trutrukas, utilizaré 2 cornos francés solistas como instrumento principal de la obra, que se sumarán a otros 2 cornos franceses, 1 tuba, 3 trombones, 3 trompetas y toda la madera en la familia de vientos.

4- Haré una representación libre del espacio sonoro característico de la geografía donde habita el pueblo Mapuche.

5- Buscaré dar movilidad espacial en el desarrollo de la obra, como representación del constante baile en la ceremonia Mapuche. La obra completa sugiere una disposición de la planta instrumental de modo tal que no exista una separación entre la audiencia y la orquesta, representando el contexto originario.

6- Haré esta parte de la obra en dos partes. Para ello Utilizaré un guión donde se hará una representación de distintos planos de la existencia según la cosmovisión Mapuche. A través de la figura de la Machi, la intermediaria entre el mundo terrenal y el supra mundo, buscaré llevar la energía de un plano a otro.

También buscaré representar la llegada del pueblo a la música y la ceremonia, el momento en que la Machi entra en trance, su pasaje al mundo supraterráneo donde se conecta con los seres superiores y antepasados, mientras los asistentes de la ceremonia y el pueblo sostienen el Newén (o energía). Esto sucede así:

- 1era parte EL SUEÑO DE LA MACHI, la Machi durmiendo sueña y tiene una visión que involucra a todo el pueblo. El sueño llega a un punto climático y ella despierta.
- 2da parte EL RITO, La Machi comienza su rogativa con sus ayudantes de ceremonia. De a poco el pueblo se incorpora con sus toques, bailes, gritos y fuerza. Sube la energía hasta que ella deja el cuerpo, entra en trance y entra a otro espacio realidad. El Newén crece, ella recibe la información baja al plano terreno donde todo llega a un punto climático que representa el afarfán (**vítores y gritos que expresan el Newén o poder revitalizador*) final en el rito.

5.3 Conclusiones utilizadas para crear material sonoro de parte Patagónica de la obra “Viaje Ritual”

Con la bibliografía consultada y registros disponibles, concluyo que la oralidad de los pueblos Kaweshkar y Selk Nam estaba llena de cantos ceremoniales que daban cuenta tanto de sucesos cotidianos e historias de los antepasados, cómo también de sucesos mitológicos, rituales y sobrenaturales que eran parte de su vida. La espiritualidad y contacto con las naturaleza, los antepasados, los Yosip, la magia y lo sobrenatural era privilegio de algunos pocos hombres y a veces mujeres, que eran los respetados y a la vez temidos; “Oxa”, “Xon” o chamanes.

Después de leer muchas de estas historias mitológicas que eran transmitidas por generaciones en forma oral, gracias al esmerado y meticuloso escrito de Martin Guisinde, los registros mantenidos en el Museo de Arte precolombino, las opiniones y estudios del maestro Rafael Díaz, me quedo con dos que llamaron fuertemente mi atención y de los cuales no hay registro sonoro.

El primero, la ceremonia del Hain con sus personajes y conceptos traspassados por los hombres Selk Nam para mantener su supremacía frente a las mujeres, ampliamente detallados en el estudio de Anne Chapman HAIN.

El segundo, la historia de poderosos Oxas o chamanes que eran capaces de atraer una ballena a las costas con sus cantos y espíritu salido del cuerpo, para hacerla varar en las costas, de modo que el pueblo pudiera alimentarse de ella, relatada por el estudioso etnomusicólogo miembro del Museo de arte Precolombino José Pérez de Arce.

En base a estos dos sucesos, me creo un guión antojadizo, con un imaginario sonoro que representa esos dos momentos. Parte con una ballena que viaja por los fiordos y es atraída por el canto y magia del chamán y luego pasa a la ceremonia del Hain.

6. ANÁLISIS OBRA “VIAJE RITUAL”

PRIMER MOVIMIENTO

“MACHI NEWÉN”

ASPECTOS GENERALES

Las principales conclusiones que aportaron al material sonoro para construir la obra incluyen especiales y definidos aspectos rítmicos, armónicos, modales, microtonales, de color y otros que denominaremos “poéticos”, además del componente espacial, es decir, la ubicación de la planta instrumental en el espacio, la cual será una representación del contexto originario dónde no hay un “espectador” y un “escenario” por lo tanto se decide instalar a la orquesta alrededor de el o la director (a) y la audiencia, en 360 grados, con la audiencia dentro (esquema en página 100) ; El material rítmico está basado en el patrón encontrado en prácticamente la totalidad de la música Mapuche; el ternario. Ya sea escrito en 3/4 o en 6/8 un primer golpe fuerte en corchea seguido de uno débil en negra se constituye como la base que se presenta tanto en los distintos instrumentos de percusión, como en la rítmica de la música para el resto de la orquesta.

Otro aspecto que identifica y se utiliza con el propósito buscado en esta obra es la presencia del ritmo casi constante, desde el desarrollo de la obra en adelante. Esto luego de constatar que en la obtención del estado de trance Mapuche, es justamente este ostinato rítmico interpretado por la Machi en el kultrung, el que conduce la ceremonia.

En términos de Armonía, se utiliza el bi y multitonalismo. Estos representan lo ocurrido en la sonoridad Mapuche, en cuanto a que no hay una preparación instrumental templada. Cada persona llega con su instrumento afinado según su decisión o incluso el azar. Algunas veces se acuerda el giro melódico, normalmente basado en la escala de armónicos, pero cada instrumento parte en un centro tonal distinto. De ahí la decisión del multitonalismo en vez de utilización de técnicas de armonización tonal. En términos melódicos el grueso de la

obra esta construido en base a las notas de la escala de armónicos, que suena en trutrukas, trompes y cantum Mapuches. Hay pasajes modales, con predominancia del modo dorio como también su pentatónico menor. El bi y multi modalismo presenta la disyuntiva si mantener una lógica horizontal o vertical en términos de nomenclatura. La desición fue tomada a conciencia según el pasaje y mayormente se dio prioridad a la lógica del giro melódico congruente al modo explayado. Ocurre entonces en ciertos pasajes que una línea melódica tendrá la nota la# (como 5ta sostenida de un modo de mi lidio menor) y otra podrá tener si bemol (como séptima menor del mismo modo lidio menor a partir de do). En las ocasiones que estas situaciones se dieron dentro de una misma familia de instrumentos, se optó por igualar las notas, aún cuando la lógica armónica de la bi o poli tonalidad sugeriría utilizar la nomenclatura correspondiente. Esto luego de analizar los modos de Messiaen utilizados en varias de sus obras orquestales y en los cuales decide unificar el nombre de la alteración para no crear dudas en los intérpretes y director.

El uso de la microtonalidad responde a la observación descrita en la tesis que muestra como las culturas originarias de todas partes del mundo, incluyendo la Mapuche, no se manejan tonal o cromáticamente, ni tampoco templadamente. Tanto en sus cantos como en el toque de sus instrumentos la oscilación microtonal es parte fundamental de su expresión. En la obra la utilizo tanto con indicación de subir o bajar $\frac{1}{4}$ de tono, como en glisandos de distintos tipos; microtonales, armónicos y cromáticos.

En cuanto al color utilizado, se buscó tanto la construcción timbrística que generara la emoción buscada, como también la expansión que se asemeja a los instrumentos originarios del pueblo Mapuche. Esto se ve reflejado con fuerza en el uso del vibrato extremo en cornos y bronces en general como también en la cuerda. Gracias a la entrevista con Arturo Kona, se utiliza la indicación “Molto Vibrato, con Mandíbula” el cual acerca increíblemente la sonoridad del corno a la de la trutruka.

En cuanto a la poética de este movimiento, es importante señalar que esta es una creación libre que se basa en el fenómeno del trance y la ritualidad Mapuche. No pretende ser una versión exacta ni podría tener como objetivo final el que músicos y auditores efectivamente entraran en un estado similar al que llegan los pueblos originarios después de horas de repetición y participación activa del ritual. No obstante su orientación es al trance, el

movimiento es sobre todo una expresión artística del compositor que suscribe. Me baso en la ritualidad, la busco, la esbozo, la reflejo según mi propio entendimiento del contenido y estudio expuesto en la presente tesis. Construyo el material sonoro tratando de expresar distintos momentos de ritos como el Ngillatún, Machitún y otros. Me construyo un guión en el cual interactúan el pueblo, la Machi, los estados de conciencia, los distintos mundos observados en la cosmovisión Mapuche.

Finalmente expresar que la opción de utilizar pocos recursos para generar la obra y el material sonoro (8 temas principales), responde a la observación de la música Mapuche que a simple vista parece muy simple y poco compleja. No se compara con la construcción polifónica y contrapuntística de occidente, pues su orientación es otra. La complejidad de la música originaria es otra. Se utilizan entonces amplios pasajes homofónicos, muchas veces multitonales por las razones expuestas anteriormente, se re-exponen los mismos motivos y temas orquestados de manera distinta. Se utiliza a conciencia la *reiteración*, como técnica de búsqueda del trance. Claro está, estas decisiones estéticas no son tomadas de forma ortodoxa ni totalitaria, y la expresión creativa de todos modos me lleva a realizar y utilizar técnicas contrapuntísticas, imitativas, de canon y de re armonización entre otras que solo corresponden al *capricho* y la decisión del resultado estético del gusto de quién suscribe.

3.2 Análisis descriptivo de la obra

“Machi newén”, primer movimiento de la obra para orquesta sinfónica, está construido en base a la experiencia y años de interés personal en el tema, además del aprendizaje fruto de la investigación descrita en la presente tesis. Busca la sonoridad y un acercamiento al trance obtenido por el pueblo Mapuche en su ritualidad, liderado por la figura de la Machi y con la participación del pueblo o lof.

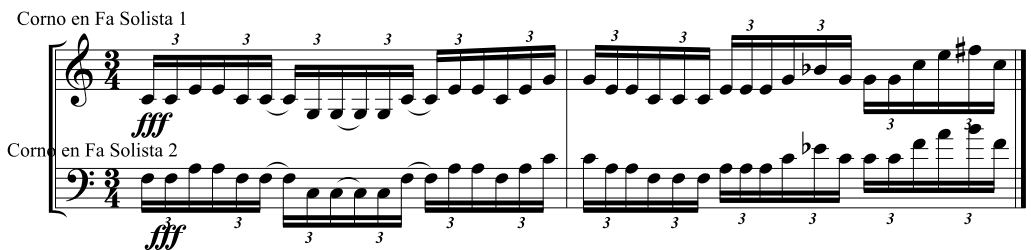
Tiene **dos movimientos**; El **1ro “Invocación”**, a tempo lento (Adagio) donde busqué crear un ambiente onírico, colorístico, microtonal que muestra el despertar del plano espiritual que se manifiesta a través de sueños (“Peuma”), y se trasmite de persona a persona, de Machi a aprendiz o a otras/os Machis. Todo este movimiento de 2 minutos de duración, está construido en base al silencio y a **un tema** construido en base a la escala de armónicos,

omnipresente en la música Mapuche. El tema es presentado por primera vez por el cello en el compás 21:



Este **primer tema** se va pasando de instrumento en instrumento, de familia en familia, a distintas velocidades, desde distintos centros tonales, en una construcción que considera la espacialidad dentro de la orquesta haciendo “despertar a la tribu”. Se insinúan motivos que luego construirán el 2do movimiento, como el ritmo mostrado por los timbales en el compás 28, las “pifilcas” presentadas por primera vez por las flautas en el compás 33 y sobre todo, en el compás 38, momento clímax luego de un gran crescendo.

Tema dos o **tema central** de la obra que es interpretado por los 2 **cornos solistas**, armonizados bitonalmente en escala de armónicos en el compás 36:



Un gran clúster en forte fortísimo interpretado por toda la orquesta, seguido por un silencio da cuenta del “despertar del sueño” y preparación a la ceremonia de trance y el paso al siguiente movimiento.

El **2do Movimiento “El Viaje”** parte en el compás 40. (Parte A macro forma) Utilizando la escala de armónicos se crean motivos que van pasando de instrumento en instrumento, construyendo juntos una preparación del ritual, como invitando en su camino a traer el “newén”, fuerza vital universal, a los miembros de la tribu. Interactúan los tambores, las distintas familias de instrumentos poco a poco crescendo y entrando al espacio ritual, construyendo el camino para la presentación del **tercer tema** de la obra que denominé “el canto de la Machi” interpretado por la cuerda desde el compás 60 (letra C de ensayo):



Este tema es un llamado a comenzar la parte central del ritual, entra un ritmo en tambores y percusión que seguirá prácticamente sin parar hasta el final, el tempo irá acelerando creando más fuerza, los bronce llaman como si fueran trutrukas. Responde el **tema principal de la obra** (esta vez en 6/8) siempre interpretado por los cornos solistas desde el compás 70 y luego apoyado por la sonoridad de distintas “trutrukas” representadas por los bronce que presentan a partir del compás 82 una interacción del **cuarto tema** de la obra (antecedente en trombones y trompetas, consecuente en cornos):

4to tema

Score

The musical score is for the 4th theme, starting at measure 9. It features the following instruments and parts:

- Corno en Fa Soli 1 & 2:** Both parts play a melodic line with *Molto Vibrato (con mandibula)* and *Gliss Armonic* markings. Dynamics include *ff*.
- Trompetas en Sib 2 y 3:** Both parts are silent.
- Trombones 1 y 2 & Trombon 3:** Play a rhythmic accompaniment with *Gliss Vara Veloz* markings. Dynamics include *ff* and *fff*.
- Tuba:** Plays a rhythmic accompaniment with *ff* dynamics.
- Solo Hn. & 1st Hn.:** Both parts are silent.
- B♭ Tpt. & 2nd Trb.:** Play a rhythmic accompaniment.
- E♭ Bass:** Plays a rhythmic accompaniment.

Desde el compás 98 (D de ensayo) se presenta el **quinto tema** de la obra, que es un derivado del “canto de la Machi” y que se desarrolla en extenso en las maderas. Este tema juega con los acentos dentro de la melodía, dando fuerza a la tercera corchea, aún cuando está ligada a la segunda. El tempo de la obra va acelerando. Se presentan y desarrollan diversas variaciones del motivo principal del tema en un crescendo:

Motivo tema 5



Este motivo se desarrolla en los siguientes compases dando especial énfasis a la politonalidad y a la homofonía rítmica, incorporando el cuarto tema y su simbología de llamado de trutrukas, que alcanza un clímax en el compás 138. Aquí baja la intensidad, manteniendo siempre el ritmo característico.

Sexto tema, (parte B macro forma, compás 141) que se presenta pareado en dos flautas, una con articulación frullato la otra eólico. Es un canto compuesto, de 9 compases que luego se desarrolla en un ejercicio fugal de contrapunto libre que se transforma en un segundo contrasujeto, también compuesto, que se re expone primero dentro de las maderas, para luego desarrollarse imitativa, politonal y contrapuntísticamente por la orquesta completa.

Tema 6 sujeto:

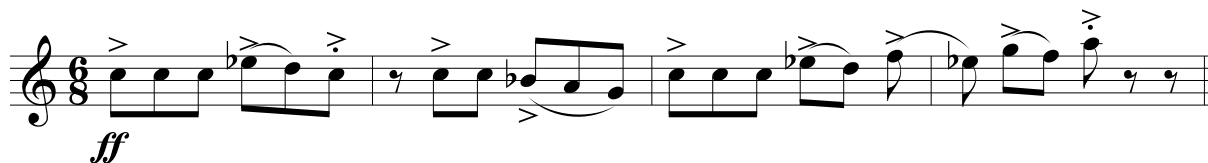


Tema 6 contrasujeto:

The image displays a musical score for 'Tema 6 contrasujeto'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff is marked 'Normal' and 'ff', and the lower staff is marked 'f'. The second system also has two staves: the upper staff is marked 'ff' and features a '1/4 tono' marking with an upward arrow, and the lower staff is marked 'f' and features a '1/4 tono' marking with a downward arrow. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

De aquí y hasta el compás 226, hay un **desarrollo** en torno a los elementos y *temas* descritos y variaciones de los mismos en un transcurso de crescendos, intensidades dinámicas y ritmo constante, hipnótico, catártico, cuyo clímax es el compás 215, final del tutti de la orquesta que desde el compás 207 toca en fortísimo un unísono de el *tema principal*, como en un punto de unión de la tribu completa en el ritual. La cuerda y la percusión toman el 4to tema formando un *nexo moduladorio* de 2 compases (227 y 228) que coloca la obra por primera vez en un contexto netamente modal; modo dorio donde se presenta el séptimo tema.

Séptimo tema (PARTE C de Macroforma)



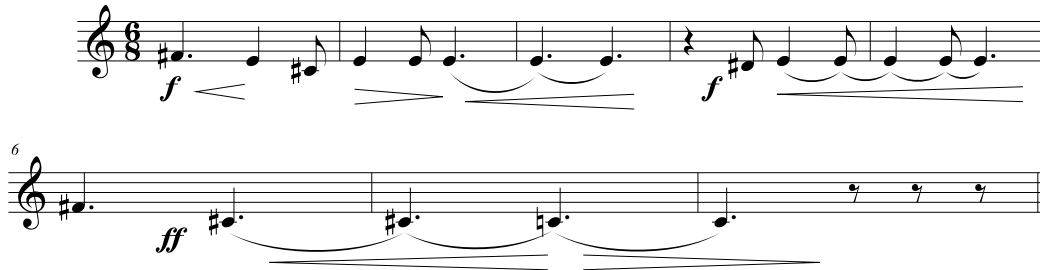
Este tema se desarrolla y armoniza modalmente desde el 229 hasta el compás 236 donde nuevamente se presenta la bitonalidad, en este caso, la bimodalidad.

El tema se desarrolla y llega a un punto de clímax en el compás 254 cuando bronces y percusiones desarrollan una parte fuerte fortísimo de golpes rítmicos impares, que compuse pensando en los espasmos y convulsiones que se expresan en la Machi justo antes de entrar en el estado de máximo trance extático. El momento de su máxima expresión está en el compás 284 cuando en el guión de la obra se alcanza el estado de trance dando paso a la parte D del segundo movimiento.

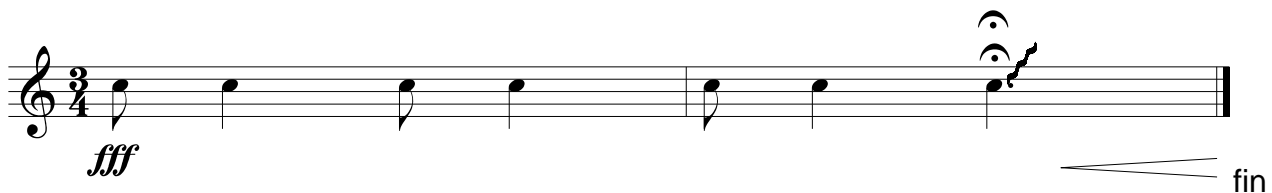
Del compás 285 en adelante, la obra nos muestra dos mundos ocurriendo al mismo tiempo; por un lado la Machi alcanzó un estado de trance extático conectándola con el plano supra terrenal, el espacio donde se encuentra con los espíritus mayores, los sabios antiguos, el conocimiento y la sanación. Por otro lado el pueblo sigue apoyándola manteniendo el “newén” la fuerza rítmica, la danza y el toque ritual. La obra va dando prioridad a uno u otro plano.

Entre el compás 285 al 315 estamos en el mundo onírico o supra terrenal. Es en el 316 (parte D macroforma) cuando se presenta el **Octavo tema** que denominé “**Canto Sagrado**”. Un tema casi pentatónico alejado del mundo terrenal, su ruido, caos y fricción. Una melodía de extrema simpleza que pretende conectarnos con aquel espacio de silencio:

Octavo tema “Canto Sagrado”:



El mundo terreno es apenas perceptible insinuado por la sonoridad de las “pifilcas” interpretadas por las maderas, la cuerda sigue creando el ambiente onírico y la melodía desarrolla hasta un punto de tensión donde el foco de la obra vuelve al plano terrenal. Esto ocurre en el compás 362, cuando toda la orquesta vuelve al caos extático dando fuerza a la percusión y la re exposición de los temas y motivos descritos anteriormente, con variaciones y orquestación. En el compás 395 comienza la **sección conclusiva** donde interactúa el “canto sagrado” y el mundo supra terrenal y el caos extático del pueblo en el plano terrenal. Aquí pretendo mostrar como el pueblo apoya desde su fuerza y newén el que la Machi y otros miembros que logren entrar al estado de trance conviven. Con un uso extremo de las dinámicas de la orquesta, estos mundos crean un crescendo cuyo punto climático comienza a desarrollarse desde el compás 446 al 457 donde toda la orquesta muestra un tutti con un extracto del **tema principal** para terminar en el 458 con un extendido calderón y glisando hacia arriba en forte fortísimo, con el melisma característico del canto Mapuche armonizado multitonalmente.



3.3 MACROFORMA de parte MACHI NEWÉN

1era Parte compás 1 al 38

2da Parte

A – B- (N.M.)- C- D

A del compás 40 al 134

B 135 al 220

221 y 222 nexos moduladorios

C 223 al 309

D 310 al final

SEGUNDO MOVIMIENTO; “XON ASTRAL”

Aspectos generales

El segundo movimiento de la obra está inspirado en el pueblo Selk Nam de la Patagonia.

Específicamente el movimiento busca representar la historia de una ballena que va navegando por aguas australes. Sobre ella en la superficie hay una tormenta. La ballena y su cría, es expuesta con una representación de su canto, que fue compuesto en base a una transcripción que hice de una ballena Minke grabada en la Patagonia chilena.

En la orilla a kilómetros de distancia se encuentra un chamán Selk Nam; “Xon” que con su canto y oraciones proyecta su voz por un plano astral hasta “encantar” a la ballena y atraerla a la orilla de modo de hacerla varar, y así poder alimentar no sólo a su clan, sino que a varios que acudiran al llamado una vez muerta su presa.

La ballena pasa de su navegación con su canto y el de su cría, a escuchar la melodía de encantamiento, se resiste, suena bajo del agua y sobre el agua sigue la tormenta, el canto del Xon entra cada vez más y se proyecta en el entorno hasta que se unifica con el de la ballena que lo sigue camino a su muerte, para dar vida al clan Selk Nam del mago y sus vecinos.

Análisis descriptivo

En los primeros compases la orquesta representa el canto de una ballena, con una construcción espectral desde la nota fa# (esta nota fue elegida al transcribir el canto de una ballena y su cria por aguas australes).

The image shows a musical score for a piece titled "Muy Lento" by SOWME. The score is written for a large orchestra and includes the following parts: Cello (cello), Violin I (vl. 1), Violin II (vl. 2), Viola (vcl. 1), Violoncello (vcl. 2), Double Bass (bajo), Trumpets (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3), Tuba (tuba), and Timpani (tim.). The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of "Muy Lento" and a metronome marking of 50. The music is characterized by a spectral construction starting from the note F# (fa#). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*, as well as performance instructions like "rit." and "a tempo". The score is divided into measures, with a dashed line indicating a section break.

Elejí la representación espectral por la característica resonante del canto de la ballena que va más allá de las posibilidades auditivas del ser humano, desde los sub bajos, hasta las frecuencias sobreagudas. La orquesta establece la totalidad de los parciales en base a la nota y luego realiza un glisando descendente de aproximadamente una segunda mayor. Se hace la indicación “glisar desde el ataque”

Bajo este canto resuenan las respiraciones de otra ballena en figuraciones rítmicas de rango bajo. Se suma un ambiente sub acuático y burbujas que emanan de las ballenas y resto de la fauna submarina. Esto se desarrolla hasta el compás 21.

En el compás 22 hay un cambio de tempo y de representación armónica, que ahora se basa en una creación libre de un imaginario canto de un Xon Selk Nam, con un Re bemol como centro tonal, claramente basado en los pocos registros que tenemos de cantos de esta étnia;



El tema es presentado por primera vez por el clarinete bajo y los fagot 1 y 2 en ese orden, para posteriormente ser desarrollado por toda la madera.

Entre el compás 24 y el 40 ambas representaciones interactúan; por un lado la ballena y su ambiente submarino, y por otro el canto del Xon que se va amplificando y replicando desde distintos sectores de la orquesta. En esta sección trabajé poniendo especial énfasis a la espacialidad de modo de representar la amplificación de la penetración del canto astral del Xon en el ambiente submarino por un lado, y del esfuerzo de la ballena por mantener su curso y no dejarse atraer por el encantamiento.

En el compás 41 ya hay una agitación del ambiente submarino y el resto de la fauna que hace clímax en el compás 48. Claramente el canto del mago está resonando más fuerte y aunándose con el canto de la ballena:



El compás 50 marca la última sección del movimiento, una vez que el canto del Xon claramente gana, se intensifica y replica en todo el ambiente, mientras los cantos de la ballena se juntan y entran luchando en el encantamiento del mago, haciéndose uno finalmente después de una intensificación de la intensidad de la orquesta completa.

El punto climático del movimiento se da en el compás 63 cuando la orquesta completa hace un tutti que representa con esta frase que la ballena está ya entregada a la magia del Xon, luego juntos cantan el canto de la ballena representando su entrega al pueblo Selk Nam:



TERCER MOVIMIENTO “ENCUENTROS YUXTAPUESTOS”

Este movimiento representa la música de los pueblos Aymara y Quechua presentes en la festividad anual llamada “Carnaval Anata Andina”.

Durante esta celebración las distintas agrupaciones que vienen de diversos pueblos andinos (“Ayllus”) tocan, cantan y bailan sus melodías características, que han sido traspasadas oralmente de generación en generación y con una instrumentación específica de cada pueblo.

En el contexto original, se escuchan tropas (o familias) de instrumentos aerófonos como tarkas, psicuris, zampoñas, mohoceños y muchos otros. Lo fundamental de estas tropas es que deben tener “tara” que es una sonoridad característica de la música andina, y que se basa en una relación microtonal en la interválica que hay entre los distintos instrumentos. De este modo la tropa está afinada en distancias de quintas ascendentes y cuartas descendentes pero no justas, sino que con una específica y característica distancia microtonal.

Para la representación de esta sonoridad el movimiento da la indicación de “desafinar” microtonalmente algunos instrumentos de modo de generar esta sonoridad característica. La cuerda se divide para estos efectos encada uno de sus instrumentos según fila, así obtener una representación cercana a lo buscado. Para acercarse a la sonoridad deseada, se utilizó la investigación de la Universidad de La Paz que analizó espectralmente la relación matemática entre los instrumentos que conforman una tropa de tarkas que logran el “tara”. (* pagina 30).

Durante el tiempo de esta celebración en su contexto original, las diversas comparsas o grupos de músicos, se van desplazando por el espacio. De este modo el/la auditor(a) que está en un lugar determinado, se va empapando de las distintas músicas y sonoridades que van pasando frente a él/ella generándose en su audición una yuxtaposición de colores y melodías.

Este movimiento busca representar esa experiencia al ir presentando material compuesto en base a distintos estilos andinos que van durante el transcurso de la obra, superponiéndose con otros.

Pese a que mi idea original era representar solamente estilos menos o nada de sincretizados con la música europea; tarkeadas, mohoceñadas, psicuris, etc), esta idea preconcebida resultó absurda por la génesis misma de la instrumentación planteada para hacer esta obra, cual es netamente europea. No utilizar los bronce de la orquesta por mantener la idea original resultó ser imposible e insostenible. Por esta razón en este carnaval imaginario que pasó como motivación y guión de composición de este movimiento, se impuso un “Caporal” inspirado en lo que se escucha en el “Carnaval de Oruro” o en “La Tirana”.

Análisis descriptivo

La primera sección del movimiento busca representar una tarkeada. Va desde el 1er compás hasta el 92. Lo presentan y desarrollan principalmente las flautas, con sonido frulatto en el ataque. Toda esta parte está desarrollada en torno al siguiente motivo:

The image shows a musical score for three instruments: Piccolo, Flauta 1, and Flauta 2. The score is in 4/4 time and features a frulatto motif. The Piccolo part starts with a frulatto attack (marked 'Normal') and a dynamic of *f*. The Flauta 1 and Flauta 2 parts also start with a frulatto attack (marked 'Normal') and a dynamic of *f*. The motif is repeated in the second measure, with dynamics increasing to *ff*. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Este motivo es apoyado por la cuerda, en sonido armónico, en una búsqueda colorística que se asemeje o más bien que haga una representación sonora que nos acerque más al contexto original;



La tarkeada en el contexto original va presentando un llamado, el cual se desarrolla melódicamente armonizado por construcción de la tropa, con la interválica mencionada y gran presencia de “tara”. En términos de la melodía ésta se toca como un “unísino” la misma distancia interválica entre una nota y la siguiente, de hecho con la misma digitación, sólo que por ser instrumentos de distintos tamaños, se produce la armonía.

Ya desde el compás 52 comienza a entrar en los clarinetes la melodía que representará a las “zampoñadas”, con su característico sonido pareado; una parte de la tropa va complementando la melodía de la otra. En su contexto original, no hay un acuerdo tácito de qué nota toca quién. Esto se da de forma espontánea de acuerdo a la respiración y al oído y conexión entre los intérpretes.

En el caso de esta sección del movimiento, la desición está escrita y se van repitiendo o completando las frases entre dos instrumentos iguales:



o distintos:



Entre los compases 52 y 92 se genera la primera superposición de secciones. La tarkeada y la zampoñada. Esta última se desarrolla hasta el compás 120 con las maderas.

En el compás 121 entra la cuerda en pizzicato a representar los psicuris con su ritmo de huayno, con el mismo tratamiento pareado:



La sección se desarrolla hasta el compás 206 cuando desaparece para dar paso a la parte final que será la representación del “Caporal” en ritmo de Saya, que comienza a entrar en el compás 188, por primera vez en el movimiento con los bronces, con 2 trompetas y 2 trombones, superponiéndose con el huayno:



En el compás 210 el movimiento cambia de métrica y tiempo, para ir con todo a la sección final, en ritmo de Saya, con un desarrollo que termina en el final del movimiento, y la obra en el compás 269.

Toda esta sección presenta 2 frases principales:



Y su desarrollo:



7 BIBLIOGRAFÍA

- *1- *"Música Mapuche"*, José Pérez de Arce, Museo de Arte Precolombino
- *2- *"Historia de la Música Occidental"* Burkholder, J. Peter, Grout, Jay, editorial Alianza, (8 va edición, 2015).
- *3- *"La Historia de la Música en America"* Universidad Nacional de México". Google Books.
- *5- *"El Origen de las Fiestas Andinas"*, Quispe y Mamani-Editorial Pakaila Bolivia.
- *6- *"Oyendo a Chile"** Samuel Claro Valdés,
- *7- *"Rito y música de Tarka en la Anata Andina"* Centro Pedagógico y Cultural Simón Patiño, Cochabamba-Bolivia 2012
- "Vigencias de Instrumentos Musicales Mapuche"* Ernesto González Greenhill, Revista Musical Chilena 1986
- "Aborígenes Australes de América"*, Álvaro Barros
- "Historia, Identidad, Música y Escritura"* Camilo Rossel, Universidad de Chile 2010
- "Las técnicas extendidas en el Clarinete de Concierto"* Isabel Álvares López, Universidad de Valladolid, 2014
- "El Sur Comienza en el Patio de Mi Casa"* Rafael Díaz, Scielo, Revista Musical Chilena, 2002
- "Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad"*, Rafael Díaz
- "Música Ritual de Pueblos Originarios"*, Rafael Díaz
- "Técnicas Instrumentales Contemporáneas de ejecución"* Proyecto Antara, Alejandro Lavanderos
- "Transcripción y análisis etnomusicológicos de Quantus"*. Shigemi Sato Universidad de La Paz Bolivia, departamenteo de etnomusicología, cooperación Bolivia-Japón.
- "Cancionero tradicional de Lakitas"* Francisco J. Muñoz Barros, Manuel A. Vernal Alfaro CNCA, Antofagasta 2013

“Primera Aproximación a la Acústica de la Tarka” Arnaud Gèrard. Facultad de Física, Universidad de Bolivia, Universidad de Toulouse, 2007

“Diablos Tentadores y Pinkillos Emriagadores” en la Fiesta de Anata, Estudios de Antropología Musical, del Carnaval de Los Andes de Bolivia. Arnaud Gerard. Universidad Autónoma Tomás Frías.

“Apuntes de Campo sobre Mohoceños” webarchive 2011.

“Anata Andina” CEPA (Centro de Ecología y Pueblos Andinos) Julian Arias Carballo, Oruro Bolivia 2013

“Organología de la Tarka” Gerard Borrás, Université Rennes 2, 2010

“Aymaras de Bolivia” Entre la Tradición y el Cambio Cultural. Gerardo Fernández Juárez. Ediciones Abya Ayala, Quito Ecuador. 2002

“La Música Alacalufe” Aculturación y Cambio Estilístico. María Ester Grebe. Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. 1974

“Los Indios de Tierra del Fuego” Martín Guisinde. Centro Argentino de Etnología Americana. 1982-1991

“Los Selk Nam de Tierra del Fuego” Anne Chapman, Segunda Edición Taller Educativo “Cuerpos Pintados” 2002.

“Los Onas” Carlos Gallardo, Cabaut y Cia Editores, Buenos Aires-Argentina. 1910.

“Ballenas y Delfines en el Mundo Selk Nam / Una Aproximación Etnográfica” Mauricio Massone y Alfredo Prieto. Museo de Historia Natural-Concepción / Universidad de Magallanes-Punta Arenas. 2005

“El Espacio-Tiempo, de la Performática Mapuche” Rafael Díaz. Universidad Católica de Chile, Revista “Resonancias” 2009

“El No Lugar de la Música Indigenista en Chile: Hacia una etnomusicología de la soledad” Rafael Díaz. Revista Musical Chilena Scielo. 2009

“Estilo y Función Social de la Música Chilena de Raíz Mapuche” Juan Pablo González. Fundación Andes-Chile. 1992

8 PARTITURA

“VIAJE RITUAL”

Obra en tres partes para
Orquesta Sinfónica

Rodrigo Cepeda Planas, Subhira

2015-2019

PRIMERA PARTE

“MACHI NEWÉN”

SEGUNDA PARTE

“ XON ASTRAL”

TERCERA PARTE

“ENCUENTROS YUXTAPUESTOS”

“VIAJE RITUAL”

Partitura general, nota real (concert pitch)


PLANTA INSTRUMENTAL

- Flauta piccolo
- Flauta traversa 1
- Flauta traversa 2
- Oboe 1
- Oboe 2
- Clarinete en Sib 1
- Clarinete en Sib 2
- Clarinete Bajo en Sib
- Fagot 1 y 2
- Corno Francés en Fa 1
- Corno Francés en Fa 2
- Corno Francés en Fa Solista 1
- Corno Francés en Fa Solista 2
- Trompeta en Sib 1
- Trompeta en Sib 2 y 3
- Trombón tenor-bajo 1 y 2
- Trombón tenor-bajo 3
- Tuba
- Timbales 1, 2 y 3
- Percusión Caxixi, Cascawillas, caja.
- Percusión Platos (Cymbals)
- Percusión Tom tom pequeño, Wood Blocks
- Percusión 3 TomToms: 12, 14 y 16
- Gran Cassa pequeña. Gran Cassa grande
- Violines I 1
- Violines I 2
- Violines II
- Violas
- Cellos
- Contrabajos


Rodrigo Cepeda Subhira


SIMBOLOGÍA

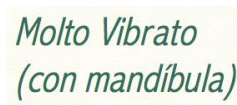
 = Sube un cuarto de tono hasta que indique lo contrario


 = Baja un cuarto de tono hasta que indique lo contrario

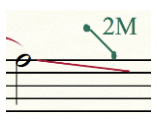
LOCO= La altura en la nota escrita (desarma la variación microtonal o de 8va)

 = Indica un tipo de sonoridad característico del aerófono Mapuche "Trutruka" (*en audio adjunto)

 = Hacer sonar las llaves utilizando el dedaje y rítmica de las alturas escritas, sin emisión de sonido soplado.

 = Indicación para Corno, hacer un vibrato excesivo moviendo la mandíbula completa, no sólo los labios, para lograr una sonoridad similar a la de la trutruka.

 = Glisar velozmente hasta una altura indeterminada, desde el comienzo del ataque de la nota. (representa un gesto utilizado en la música Mapuche). El instrumento glisará como le acomode, a menos que esté indicada la técnica (por ejemplo "glis de vara", "glis armónicos", etc.).

 = Glisar desde el ataque y por la duración indicada por la figura, en un intervalo cercano a una segunda mayor.

PRIMER MOVIMIENTO

“MACHI NEWÉN”

1ra Parte

“Invocación”

(“Machi Peuma”)

2da Parte

“El Viaje”

MACHI NEWEN

(NOTA REAL/CONCERT PITCH)

Subhira Rodrigo Cepeda

I "Invocación"

A tempo libre Lento

Piccolo

Flauta 1

Flauta 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinete Sib 1

Clarinete Sib 2

Clarinete bajo Sib

Fagot 1
2

Corno en Fa 1
2

Corno en Fa 3
4

Corno en Fa Solista 1

Corno en Fa Solista 2

Trompeta Sib 1
2
3

Trombón 1
2

Trombón 3

Tuba

Timbales 1, 2 y 3

Caxixi
Cascabillas

Tom Chico
Wood Blocks

TomToms 12
14
16

Chica
GranCassa
Gran

A I "Invocación"

tempo libre Lento

Violí I

Violin I 2

Violín II

Viola

Cello

Contrabass

Solo

↑ 1/4 tono

↓ 1/4 tono

1/4 tono

1/4 tono loco

↑ 1/4 tono loco

1/4 tono loco

Molto Vibrato Rubato (Como una Trutruka)

sfz *mp* *ff* *fff* *f* *f*

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Adagio ♩ = 40

pp *f* *fff*

pp *f* *ff*

pp *f* *ff*

pp *f* *ff*

p *f*

Todos Normal

ff *fff* *p* *ppp*

f

p *f*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob 1
 Ob 2
 Cl Sib 1
 Cl Sib 2
 Cl. B.
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSoli1
 CrnFaSoli2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb3
 Tuba
 Tim123
 Cab.
 TmChico
 Wblks
 Tm12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vln I 1
 Vln I 2
 Vln II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 17, showing various instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, and *ff*, and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

CISib 1

CI Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. Golpe de llave Normal frulatto
 Fl.1 Golpe de llave Normal frulatto
 Fl.2 Golpe de llave Normal frulatto
 Ob 1 Golpe de llave Normal *tr*
 Ob 2 Golpe de llave Normal *tr*
 Cl Sib 1 Golpe de llave *mp*
 Cl Sib 2 Golpe de llave
 Cl.B. Golpe de llave
 Fgt. 1 Golpe de llave Normal *tr*
 Fgt. 2 Golpe de llave *mp*
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSoli1
 CrnFaSoli2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb.1
 2
 Trb3
 Tuba
 Tim123
 Cab.
 TmChico
 Wblks
 Tm12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vln I 1 pizz. *p*
 Vln I 2 pizz. *p*
 Vln II pizz. *p*
 Vla. pizz. *p*
 Vc. pizz. *f* arco *f*
 Cb. pizz. *f* arco *f* martellato

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

f

sfz

pp

f

p

p

Gliss Vara

Gliss Vara

f

f

fff

accel.

accel.

42

Picc. *ff*
 Fl. 1 *ff*
 Fl. 2 *mf*
 Ob. 1 *ff*
 Ob. 2
 Cl. Sib. 1 *ff*
 Cl. Sib. 2
 Cl. B.
 Fgt. 1
 Fgt. 2 *ff* Solo
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSoli1
 CrnFaSoli2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim123 *mp*
 Cab.
 TmChico
 Wblks
 Tm12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande *accel.*
 Vln I 1
 Vln I 2
 Vln II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Picc. *fff* *f* *f*
 Fl. 1 *fff* *f* *f*
 Fl. 2 *fff* *f* *f*
 Ob 1 *fff* *ff*
 Ob 2 *fff* *ff*
 Cl Sib 1 *fff*
 Cl Sib 2 *fff*
 Cl. B. *ff*
 Fgt. 1 *ff*
 Fgt. 2 *ff* *Simile*
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSoli1
 CrnFaSoli2
 Tpt Bb *f*
 Tpt Bb 2 3 *f* *Solo*
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb3
 Tuba
 Tim123 *mf*
 Cab.
 TmChico
 Wblks
 Tm12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vln I 1
 Vln I 2
 Vln II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Picc. *ff* *f* *mf*

Fl.1 *ff* *f* *mf*

Fl.2 *ff* *f* *mf*

Ob.1 *ff* *mf* *f*

Ob.2 *mf* *f*

ClSib.1 *fff* *mf* *f*

Cl Sib.2 *fff* *mf* *f*

Cl.B. *mf* *f*

Fgt. 1 *mf* *f*

Fgt. 2 *mf* *f*

Corno 1 *ff* *f*

Corno en F 2 *ff* *f*

CmFaSoli1

CmFaSoli2

Tpt Bb *ff* *f* *f*

Tpt Bb 2 3 *ff* *f* *f* *Simile*

Trb.1 2

Trb3

Tuba *f*

Tim123

Cab.

TmChico

Wbks

Tm12 14 16

GCChica GCGrande

Vln I 1 *arco* *alzatto* *Molto Vibrato* *ff* *f*

Vln I 2 *arco* *alzatto* *Molto Vibrato* *ff* *f*

Vln II *f* *f*

Vla. *f* *f*

Vc. *f* *ff* *martellato*

Cb. *f* *ff* *martellato*

69

Picc. *f*

Fl.1 *f*

Fl.2 *f*

Ob 1 *f*

Ob 2 *f*

Cl Sib 1 *f*

Cl Sib 2 *f*

Cl.B. *f*

Fgt. 1
2 *f*

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1 *fff* *Molto Vibrato (con mandibula)*

CrnFaSoli2 *fff* *Molto Vibrato (con mandibula)*

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2 *fff*

Trb3 *fff*

Tuba *f*

Tim123 *ff* *Centro, Maceta Cuero*

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1 *f*

Vln I 2 *f*

Vln II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

91

Picc. *mp*

Fl.1 *mf*

Fl.2 *mf*

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1 *ff*

Cl Sib 2 *ff*

Cl.B. *ff*

Fgt. 1
2

Corno 1 *ff*

Corno en F 2 *ff*

CrnFaSoli1 *ff* Normal

CrnFaSoli2 *ff* Normal

Tpt Bb *ff*

Tpt Bb 2 3 *ff*

Trb.1
2 *ff*

Trb3 *ff*

Tuba *ff*

Tim123 *f*

Cab. *f*

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande *ff* Normal

Vln I 1 *ff* martellato Normal *mp*

Vln I 2 *ff* martellato Normal *mp*

Vln II *ff* martellato Normal *mp*

Vla. *ff* martellato Normal Spicatto *mf*

Vc. *ff* martellato Normal Spicatto *mf*

Cb. *ff* martellato Normal Spicatto *mf*

Picc.
 Fl.1
 Fl.2
 Ob.1
 Ob.2
 ClSib.1
 Cl Sib.2
 Cl.B.
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSoli1
 CrnFaSoli2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb.1
 2
 Trb3
 Tuba
 Tim123
 Cab.
 TmChico
 Wblks
 Tm12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vln I 1
 Vln I 2
 Vln II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 14, rehearsal mark 101. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb and Bass Clarinet, Bassoons 1 and 2, Horns 1 and 2, Trumpets in Bb, Trombones 1-3, Tuba, Timpani 1-3, Cymbals, Snare Drum, Tom-toms 12, 14, 16, Congas, and Strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score features various dynamics such as *f*, *ff*, and accents, along with performance instructions like *pizz.*, *arco*, and *accel.*

111

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1

Fgt. 2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1

Trb.2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico

Wblks

Tm12

14

16

GCChica

GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

mf

f

mp

p

Centro, Maceta Cuero

Normal

121

Picc. *mf*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

Cl. Sib. 1 *ff*

Cl. Sib. 2 *(ff)*

Cl. B. *ff*

Fgt. 1
2 *ff*

Corno 1 *mf*

Corno en F 2 *mf*

Cm. Fa. Soli 1 *mf*

Cm. Fa. Soli 2

Tpt. Bb *f*

Tpt. Bb 2 3 *f*

Trb. 1
2 *f* *fff*

Trb. 3 *f* *fff*

Tuba *ff*

Tim. 123 *fff* *f*

Cab. *ff*

Tm. Chico
Wblks *ff*

Tm. 12
14
16

GC. Chica
GC. Grande *fff* *ff* arco Spicatto

Vln. I 1 *ff* arco Spicatto

Vln. I 2 *ff* arco Spicatto

Vln. II *ff* arco Spicatto

Vla. *ff* Spicatto arco

Vc. *ff* Spicatto arco

Cb. *ff* Spicatto arco

Picc. *mp*

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

ClSib.1

ClSib.2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1 *mp*

Corno en F 2 *mf mp*

CmFaSoli1

CmFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2 *f ff*

Trb3 *f ff*

Tuba *f ff*

Tim123 *f*

Cab. *f*

TmChico
WbLks *f*

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2 *mf*

Vln II *mf*

Vla. Div.

Vc.

Cb.

accel.

F

♩=120

138

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

ClSib.1

Cl Sib.2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CmFaSoli1

CmFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wbiks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Siempre frulatto

ff Eólico

ff

Muta

mf

ff

accel.

F *f* ♩=120

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

ClSib.1

ClSib.2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CmFaSoli1

CmFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wbks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. *mf*

Fl.1 *f*

Fl.2 *f*

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B. *f*

Fgt. 1/2 *fff*

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2/3

Trb.1/2

Trb3

Tuba

Tim123 *ff* Centro, Maceta Cuero

Cab. *ff*

TmChico Wblks *f*

Tm12/14/16 *f*

GCChica GCGrande *f*

Vln I 1 *ff* pizz.

Vln I 2 *ff* pizz.

Vln II *ff* pizz.

Vla. *ff* pizz.

Vc. *ff* pizz.

Cb. *ff* pizz.

Picc. *ff*

Fl.1 *f*

Fl.2 *ff*

Ob.1 *ff*

Ob.2 *f*

ClSib.1 *f*

Cl Sib.2 *ff*

Cl.B. *f*

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb *f*

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. *ff*

Fl.1 *f*

Fl.2 *f*

Ob 1 *mf*

Ob 2 *mf*

Cl Sib 1 *ff*

Cl Sib 2 *f*

Cl.B. *f*

Fgt. 1 *f*

Fgt. 2 *f*

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1 *ff* *Molto Vibrato* *Gliss Armonic*

CrnFaSoli2 *ff* *Gliss Armonic*

Tpt Bb *f*

Tpt Bb 2 3 *f* *Gliss Vara Veloz*

Trb.1 2 *ff* *Gliss Vara Veloz*

Trb3 *ff* *Gliss Vara Veloz*

Tuba

Tim123 *f* *Muta*

Cab. *ff*

TmChico Wbks *f*

Tm12 14 16 *f*

GCChica GCGrande *f*

Vln I 1 *ff*

Vln I 2 *ff*

Vln II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

193

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

ff

fff

f

Picc. *fff*

Fl.1 *fff*

Fl.2 *fff*

Ob 1 *fff*

Ob 2 *fff*

Cl Sib 1 *fff*

Cl Sib 2 *fff*

Cl.B. *fff*

Fgt. 1 2 *fff*

Corno 1 *fff* *Molto Vibrato (con mandibula)*

Corno en F 2 *fff* *Molto Vibrato (con mandibula)*

CrnFaSoli1 *fff* *Molto Vibrato (con mandibula)*

CrnFaSoli2 *fff* *Molto Vibrato (con mandibula)*

Tpt Bb *fff* *Molto Vibrato*

Tpt Bb 2 3 *ff* *Molto Vibrato*

Trb.1 2 *ff* *Molto Vibrato*

Trb3 *ff* *Molto Vibrato*

Tuba *ff* *Molto Vibrato*

Tim123

Cab. *(f)*

TmChico Wblks *(f)*

Tm12 14 16 *(ff)*

GCChica GCGrande *(f)* *Molto Vibrato*

Vln I 1 *fff* *Molto Vibrato*

Vln I 2 *fff* *Molto Vibrato*

Vln II *fff* *Molto Vibrato*

Vla. *fff* *Molto Vibrato*

Vc. *fff* *Molto Vibrato*

Cb. *fff*

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc.
 Fl.1
 Fl.2
 Ob 1
 Ob 2
 ClSib 1
 Cl Sib 2
 Cl.B.
 Fgt. 1
 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSoli1
 CrnFaSoli2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb.1
 2
 Trb3
 Tuba
 Tim123
 Cab.
 TmChico
 Wblks
 Tm12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vln I 1
 Vln I 2
 Vln II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

ff
f
f
f
ff
MUY seco Siempre apañado

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Muta

ff

Picc. Fl. 1 Fl. 2 Ob 1 Ob 2 Cl Sib 1 Cl Sib 2 Cl.B. Fgt. 1 2
 Corno 1 Corno en F 2 CrnFaSol1 CrnFaSol2 Tpt Bb Tpt Bb 2 3 Trb. 1 2 Trb3 Tuba Tim123 Cab. TmChico Wblks Tm12 14 16 GCChica GCGrande Vln I 1 Vln I 2 Vln II Vla. Vc. Cb.

Musical score for page 268, page 33. The score includes parts for woodwinds (Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets in Bb and Sib, Bassoon, Contrabassoon, Fagotti 1 & 2), brass (Corns 1 & 2, Trumpets Bb 2 & 3, Trombones 1, 2, 3, Tuba, Timpani 1, 2, 3, Cymbals, Tom-toms, Gong), strings (Violins I 1 & 2, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass), and percussion (Caballero, Tom-toms, Gong). The score is in 6/8 time and features various dynamics and articulations.

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

ClSib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. *fff*

Fl.1 *fff*

Fl.2 *fff*

Ob 1

Ob 2 *ff*

ClSib 1 *ff*

Cl Sib 2 *ff*

Cl.B. *ff*

Fgt. 1 2 *ff* Divisi

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1 2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico Wblks

Tm12 14 16

GCChica GCGrande

Vln I 1 *ilc*

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

300

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wbks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

p

mf

308

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CmFaSoli1

CmFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

p

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

p

f

ff

Molto Vibrato (con mandibula)

1/4 piono

♩ = 50

335

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

ClSib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wblks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

ff

pp

p

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1

Fgt. 2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1

Trb.2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico

Wblks

Tm12

14

16

GCChica

GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

ff

pp

ppp

Divisi

Picc. *mf*

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

ClSib.1

ClSib.2

Cl.B.

Fgt. 1
2 *f*

Corno 1

Corno en F 2 *fff*

CrnFaSoli1 *fff*

CrnFaSoli2 *fff*

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2 *fff*

Trb3 *fff*

Tuba

Tim123

Cab. *f*

TmChico
Wbks *f*

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande *f*

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. Fl.1 Fl.2 Ob.1 Ob.2 ClSib1 Cl Sib2 Cl.B. Fgt. 1 2 Corno 1 Corno en F 2 CrnFaSoli1 CrnFaSoli2 Tpt Bb Tpt Bb 2 3 Trb.1 2 Trb3 Tuba Tim123 Cab. TmChico Wblks Tm12 14 16 GCChica GCGrande Vln I 1 Vln I 2 Vln II Vla. Vc. Cb.

395

Picc. *p*

Fl.1 *p*

Fl.2 *p*

Ob 1 *ff* *mf*

Ob 2 *p*

Cl Sib 1 *p*

Cl Sib 2 *fp*

Cl.B.

Fgt. 1 F1 F2 F1 F2

Corno 1 *ff* *fff*

Corno en F 2 *ff* *fff*

CrnFaSoli1 *ff* *fff* *mf* *f*

CrnFaSoli2 *ff* *fff* *mf* *f*

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1 2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab. *pp*

TmChico Wblks *p*

Tm12 14 16 *pp*

GCChica GCGrande *p* *pizz.*

Vln I 1 *mf* *pizz.*

Vln I 2 *mf* *pizz.*

Vln II *mf* *pizz.*

Vla. *mf* *pizz.*

Vc. *mf* *pizz.*

Cb. *mf* *pizz.*

Picc.
 Fl.1
 Fl.2
 Ob 1
 Ob 2
 ClSib 1
 Cl Sib 2
 Cl.B.
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrmFaSoli1
 CrmFaSoli2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb.1
 Trb2
 Trb3
 Tuba
 Tim123
 Cab.
 TmChico
 Wblks
 Tm12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vln I 1
 Vln I 2
 Vln II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Dynamics: *ff*, *mf*, *f*, *sf*
 Performance instructions: *arco Spicatto*, *Gliss Vara Veloz*, *Normal*
 Markings: F1, F2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wbks

Tm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

ff

F1

F2

Unison

arco

SEGUNDO MOVIMIENTO

“ XON ASTRAL ”

12

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob 1
 Ob 2
 Fgt. 1
 2
 Cl Sib 1
 Cl Sib 2
 Cl. B.
 Corno 1
 Corno en F 2
 Tpt Sib
 Tpt Sib 2 3
 Tbn.
 Tbn. Bjo
 Tuba
 Tim 123
 GC Chica
 GC Grande
 Tm 12
 14
 16
 Cab.
 Plts
 Vln I 1
 Vln I 2
 Vln II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Golpe de llave
mf
 Golpe de llave
 (*mf*)
 Golpe de llave
p
 Golpe de llave
 Golpe de llave
 Molto Vibrato *allegro* con armónicos
 (ritmo vibrato y armónicos)
 5 7
f
 Golpe de llave
p
 como el canto de una ballena
 glissar desde el ataque
 como el canto de una ballena
 glissar desde el ataque
 pizz.
mf
 pizz.
f
 pizz.
f
 pizz.
f
 pizz.
f
 pizz.
f

15

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Fgt 1
2

ClSib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Corno 1

Corno en F 2

Tpt Sib

Tpt Sib 2 3

Tbn.

Tbn.Bjo

Tuba

Tim123

GCChica
GCGrande

Tm12
14
16

Cab.

Plts

Vln I 1

Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

arco
f

arco
f

arco
f

arco
Martellato
mp

arco
Martellato
mp

mf

f

f

f

This page of a musical score, numbered 30, contains 22 staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Fgt. 1/2, Cl. Sib. 1, Cl. Sib. 2, Cl. B., Corno 1, Corno en F 2, Tpt. Sib., Tpt. Sib. 2/3, Tbn., Tbn. Bjo., Tuba, Tim. 123, GC Chica, GC Grande, Tm. 12, 14, 16, Cab., Plts., Vln. I 1, Vln. I 2, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *f*, *fp*, *ff*, *mf*, and *pp*. It also features performance instructions like *arco* and *tono*, and includes triplet and sixteenth-note patterns. The bottom of the page features a large *p* marking under the Cb. staff.

TERCER MOVIMIENTO

“ENCUENTROS YUXTAPUESTOS”

INDICACIÓN OPCIONAL

	Tarka	Tarka	Tarka	Tarka	Tarka	Tarka	Tarka	Tarka	Tarka	Tarka	Tarka
	Tarka 1	Tarka 2	Tarka 3	Tarka 4	Tarka 5	Tarka 6	Tarka 7	Tarka 8	Tarka 9	Tarka 10	Tarka 11
Dig. 1	F ₁₊₁₅	F ₁₊₄₀	F ₁₊₅₀	F ₁₊₂₅	F ₁₊₄₈	F ₁₊₅₀	F ₁₊₆₅	F ₁₊₄₀	C ₁₊₁₈	C ₂₊₁₅	
Fro:Hz	692	341	339	688	339.5	339	336	341	517.6	1037	
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	s. mult.	tara	tara	
Dig. 2	G ₂₊₁₀	G ₂₊₂₀	G ₂₊₁₅	G ₂₊₁₅	G ₂₊₁₅	G ₂₊₁₂	G ₂₊₄₀	G ₂₊₅₀	D ₁₊₂₅	D ₁₊₇	
Fro:Hz	394.3	396.6	395.4	388.6	395.4	389.3	383.0	380.8	596.6	585.6	
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	s. mult.	tara	tara	
Dig. 3	Ab ₃₊₅₀	Ab ₃₊₈₀	Ab ₃₊₇₅	Ab ₃₊₄₅	Ab ₃₊₇₅	Ab ₃₊₃₀	Ab ₃₊₁₀	Ab ₃₊₄₀	Eb ₁₊₇₀	Eb ₁₊₃₈	
Fro:Hz	427.5	434.9	433.7	426.2	433.7	422.6	417.7	425.0	647.7	635.8	
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara mal	tara	tara	
Dig. 4	Bb ₂₊₀	Bb ₂₊₃₀	Bb ₂₊₅	Bb ₂₊₂₀	Bb ₂₊₂₀	Bb ₂₊₁₀	Bb ₂₊₄₅	Bb ₂₊₁₀	F ₁₊₂₂	F ₁₊₅	
Fro:Hz	466.0	474.1	464.7	460.6	460.6	463.3	454.0	463.3	706.9	700.0	
Timbre	no tara	no tara	no tara	l. lenta	no tara	l. lenta	no tara	no tara	no tara	no tara	
Dig. 5	C ₁₊₃₀	C ₁₊₁₅	C ₁₊₁₅	C ₁₊₃₀	C ₁₊₂₀	C ₁₊₅₅	C ₁₊₅₀	C ₁₊₁₈	G ₁₊₀	G ₁₊₂₅	
Fro:Hz	514.0	521.5	518.5	514.0	517.0	506.6	508.1	517.6	784.0	772.8	
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	
Dig. 6	D ₁₊₂₅	D ₁₊₂₀	D ₁₊₂₅	D ₁₊₅₅	D ₁₊₅₅	D ₁₊₆₅	D ₁₊₆₀	D ₁₊₅₅	A ₁₊₂₅	A ₁₊₂₅	
Fro:Hz	579.6	581.2	569.6	569.6	569.6	566.3	568.0	569.6	867.4	867.4	
Timbre	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	no tara	
Dig. 7	Eb ₁₊₂₀	Eb ₁₊₃₀	Eb ₁₊₂₅	Eb ₁₊₁₈	Eb ₁₊₃₅	Eb ₁₊₅₀	Eb ₁₊₁₅	Eb ₁₊₀	Bb ₁₊₃₀	Bb ₁₊₁₅	
Fro:Hz	629.2	632.9	631.0	615.6	634.7	604.3	616.6	622.0	948.3	924.0	
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	no tara	tara	tara	no tara	no tara	
Dig. 8	F ₁₊₁₀	F ₁₊₀	F ₁₊₂₀	F ₁₊₂₀	F ₁₊₁₅	F ₁₊₁₅	F ₁₊₅₀	F ₁₊₂₈	C ₂₊₁₅	C ₂₊₀	
Fro:Hz	694.0	698.0	706.1	690.0	686.0	692.0	678.1	686.8	2074.9	1046.0	
Timbre	tara	tara	tara	tara	tara	tara	tara	no tara	no tara	no tara	

(*detalle en pag 30 tesis)

Para una sonoridad mas cercana a la que este movimiento busca representar, se pide afinar algunos instrumentos en una relación sonora similar a las tropas originales de aerófonos andinos, sacando la sonoridad temperada de ellos, del siguiente modo:

Flauta piccolo: subir afinación en 1/8 de tono

Flauta travesa 1: bajar afinación ¼ de tono

Flauta travesa 2: bajar afinación 1/8 de tono

Violines I 1: subir afinación 1/8 de tono

Violines I 2: bajar afinación ¼ de tono

Violines II 1: subir afinación ¼ tono

Violines II 2: bajar afinación 1/8 tono

Cellos I: subir 1/8 tono

Cellos II: bajar 1/8 tono

(Contrabajos afinación normal)

This musical score is for a symphony orchestra and a percussion ensemble. It consists of 25 staves, each representing a different instrument or section. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in B-flat 1 (Cl Sib 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl Sib 2), Clarinet in Bass (Cl. B.), Flute in G 1 and 2 (Fgt. 1, 2), Horn 1 (Corno 1), Horn in F 2 (Corno en F 2), Trumpet in F 1 and 2 (CrnFaSoli 1, 2), Trombone (Tpt Bb), Trombone 2 and 3 (Tpt Bb 2, 3), Trumpet 1 and 2 (Trb. 1, 2), Contrabass (Ctb. Tbn.), Tuba, Timpani 12, 13, and 14 (Tim 12, 13, 14), Cabasa (Cab.), Tom-tom (TmChico), Conga (Caja), Gong (12, 14, 16) (GCChica, GCGrande), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). A rehearsal mark 'B' is placed above the staff for Flute 1 at measure 138. The tempo is marked as quarter note = 138 (♩=138).

This page of a musical score, numbered 3, features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Flute 2 (Fl.2), Oboe 1 (Ob 1), Oboe 2 (Ob 2), Clarinet in B-flat 1 (Cl Sib 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl Sib 2), Bassoon (Cl.B.), and Bassoon in F (Fgt. 1/2). The brass section consists of Horn 1 (Corno 1), Horn in F 2 (Corno en F 2), Trumpets in F 1 and 2 (CmFaSol1, CmFaSol2), Trumpet in B-flat (Tpt Bb), Trumpets in B-flat 2 and 3 (Tpt Bb 2 3), Trombone 1 (Trb.1 2), Trombone (Ctb. Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Cymbals (Cab.), Tom-tom Chica and Grande (TmChico, Tom14, GCChica, GCGrande), and Timpani 123 (Tim123). The string section includes Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 4/4 time and begins at measure 13. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns.

22

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Sib.1

Cl.Sib.2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Ctb. Tbn.

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Caja

12
Tom14
16

GCChica
GCGrande

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

f

31

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CmFaSol1

CmFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1
2

Ctb. Tbn.

Tuba

Tim. 123

Cab.

Trm. Chica
Caja

12
Tom 14
16

GC Chica
GC Grande

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score, page 6, contains 27 staves. The instruments are listed on the left side of the page. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Flute 2 (Fl.2), Oboe 1 (Ob.1), Oboe 2 (Ob.2), Clarinet in B-flat 1 (Cl Sib 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl Sib 2), Clarinet in Bass (Cl.B.), and Bassoon (Fgt. 1, 2). The brass section includes Horn 1 (Como 1), Horn in F 2 (Como en F 2), Trumpet in F 1 (CrmFaSol1), Trumpet in F 2 (CrmFaSol2), Trombone 1 (Tpt Bb), Trombone 2 and 3 (Tpt Bb 2 3), Trumpet in B-flat 1 (Trb.1), Trombone 2 (Trb.2), Tuba, and Timpani (Tim123). The percussion section includes Cymbal (Cab.), Tom-tom (TmChico, Tom14, Tom16), and Conga (GCChica, GCGrande). The string section includes Violin I (Vin I), Violin II (Vin II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *f* and *z* (zaccato), and various articulations like slurs and accents. The page number '6' is at the top left, and the rehearsal mark '40' is at the top left of the first staff.

Musical score for page 7, featuring a variety of instruments and percussion. The score is divided into several systems.

Woodwinds: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in B-flat 1 (Cl. Sib. 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. Sib. 2), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fgt. 1/2), Horn 1 (Corno 1), Horn in F 2 (Corno en F 2), Trumpets in B-flat (Tpt. Bb. 1, 2, 3), Trombones (Trb. 1, 2), Euphonium (Ctb. Tbn.), and Tuba.

Percussion: Cabalero (Cab.), Timpani Chico (Tim Chico), Caja (Caja), Tom 12, 14, 16 (Tom 12, 14, 16), and Gong Chica (GC Chica).

Strings: Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Tempo and Performance Markings: The score begins with a tempo marking of *Lento* and a metronome marking of ♩=48. A rehearsal mark 'C' is present at the beginning. Dynamic markings include *f*, *ff*, *mf*, *mp*, and *p*. Performance instructions such as *frullato* and *Normal* are noted above the flute parts.

55

Picc. *mf* *Lento* *Normal*

Fl.1 *mf* *Normal*

Fl.2 *mf* *Normal*

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb. 1
2

Ctb. Tbn.

Tuba

Tim123

Cab.

TrmChico
Caja

12
Tom14
16

GCChica
GCGrande

Vln I *mf* *Lento*

Vln II *mf* *Lento*

Vla. *f* *Lento*

Vc. *f* *Lento*

Cb. *f* *Lento*

63

Picc. *mf* *p*

Fl.1 *mf* *p*

Fl.2 *mf* *p*

Ob 1 *f* *ff*

Ob 2 *f* *ff*

Cl Sib 1 *ff*

Cl Sib 2 *ff*

Cl.B. *mf*

Fgt. 1/2 *mf*

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1/2

Otb. Tbn.

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico

Caja *mf*

12

Tom14

16

GCChica

GCGrande *mf* *p*

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

92

Picc. *ppp*

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl. Sib.1

Cl. Sib.2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CmFaSol1

CmFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1
2

Ctb. Tbn.

Tuba

Tim. 123

Cab.

Tim. Chica
Caja

12
Tom. 14
16

GC Chica
GC Grande

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Sib.1

Cl.Sib.2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CmFaSol1

CmFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Ctb. Tbn.

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Caja

12
Tom14
16

GCChica
GCGrande

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.
f

pizz.
f

pizz.
f

pizz.
f

pizz.
f

122

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1

Fgt. 2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1

Trb.2

Ctb. Tbn.

Tuba

Tim123

Cab.

TrmChico

Caja

12

Tom14

16

GCChica

GCGrande

Vin I

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

mp

f

f

This page of a musical score, numbered 14 and 138, features a large ensemble of instruments. The top section includes woodwinds (Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets in Bb 1 & 2, Bassoon, and Contrabassoon), brass (Trumpets in Bb 1 & 2, Trombones 1 & 2, Euphonium, and Tuba), and strings (Violins I & II, Viola, and Cello). The bottom section is dedicated to percussion, including Cabasa, Tom Chica, Caja, Tom 12, 14, and 16, and Gong Chica and Grande. The score is written in a common time signature with a key signature of one flat. The woodwinds and strings play melodic and harmonic lines, while the percussion provides a complex rhythmic accompaniment. Dynamics such as *f*, *ff*, and *mf* are indicated throughout. The string section includes markings for *arco* and *mf*. The percussion parts feature various rhythmic patterns and accents.

This page of a musical score, numbered 152, features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb and C, Bassoon, and Fagot 1 and 2. The brass section consists of Horns (Corno 1 and Corno en F 2), Trumpets (Tpt Bb and Tpt Bb 2 3), Trombones (Trb. 1 and 2, Ctb. Tbn.), Tuba, and Timpani (Tim123). The percussion ensemble includes Caballos (Cab.), Tom-toms (TmChico, Tom14, Tom16), and Congas (GCChica, GCGrande). The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for the woodwinds and strings, with some brass instruments having rests. The fagot part includes specific fingering or breath marks labeled F1 and F2. The percussion parts show detailed rhythmic notation with accents and dynamic markings.

This page contains a musical score for measures 164 through 173. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and staves from top to bottom:

- Picc.** Piccolo flute
- Fl. 1** First flute
- Fl. 2** Second flute
- Ob. 1** First oboe
- Ob. 2** Second oboe
- Cl. Sib. 1** First clarinet in B-flat
- Cl. Sib. 2** Second clarinet in B-flat
- Cl. B.** Clarinet in B
- Fgt. 1 & 2** Bassoon parts, with dynamic markings *F1* and *F2*
- Corno 1** First horn
- Corno en F 2** Second horn in F
- CrnFaSoli 1** First French horn
- CrnFaSoli 2** Second French horn
- Tpt Bb** Trumpet in B-flat
- Tpt Bb 2 & 3** Trumpets in B-flat 2 and 3
- Trb. 1 & 2** Trombones 1 and 2
- Ctb. Tbn.** Trombone
- Tuba** Tuba, with dynamic marking *f*
- Tim 123** Timpani 1, 2, and 3
- Cab.** Cymbal
- TmChico** Tom Chime
- Caja** Snare drum
- Tom 12, 14, 16** Tom-toms 12, 14, and 16
- GCChica** Gong Chime
- GCGrande** Gong
- Vin I** Violin I
- Vin II** Violin II
- Vla.** Viola, with dynamic marking *arco*
- Vc.** Violoncello, with dynamic marking *arco*
- Cb.** Contrabass

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The woodwinds and strings are active throughout the measures, while the brass section has some rests. The percussion section provides a rhythmic accompaniment.

176

This page of a musical score contains measures 176 through 185. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in B-flat 1 (Cl. Sib. 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. Sib. 2), Clarinet in Bass (Cl. B.), Fagot 1 and 2 (Fgt. 1/2), Horn 1 (Corno 1), Horn in E-flat 2 (Corno en F 2), Trumpet in F and Solo 1 (CrnFaSol1), Trumpet in F and Solo 2 (CrnFaSol2), Trombone (Tpt Bb), Trombone 2 and 3 (Tpt Bb 2 3), Trumpet 1 and 2 (Trb. 1 2), Contrabass (Cb. Tbn.), Tuba, Timpani 123 (Tim 123), Cymbal (Cab.), Tom-tom Chico and Caja (TmChico Caja), Tom-tom 12, 14, and 16 (Tom 12 14 16), Grand and Small Gong (GCChica GCGrande), Violin I (Vin I), Violin II (Vin II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). Performance markings include accents, slurs, and the instruction *arco* for the strings. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The percussion section includes a steady cymbal pattern and tom-tom rolls.

accel.

a tempo

accel.

$\text{♩} = 150$

188

Picc. *mp* *p*
 Fl.1 *mp* *p*
 Fl.2 *mp* *p*
 Ob.1 *mp* *p*
 Ob.2 *mp* *p*
 ClSib.1 *mp* *p*
 ClSib.2 *mp* *p*
 Cl.B. *mp* *p*
 Fgt. 1 *mf*
 Fgt. 2 *mf* F1 F2 F1 F2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CmFaSol1
 CmFaSol2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3 *ff*
 Trb.1 2 *ff*
 Clb. Tbn.
 Tuba *ff*
 Tim123 *ff*
 Cab.
 TmChico
 Caja
 12
 Tom14
 16
 GCChica
 GCGrande *ff* *accel.* *a tempo* $\text{♩} = 150$ *accel.*
 Vin I *f*
 Vin II *f*
 Vla. *f*
 Vc. *f*
 Cb. *f*

203

Picc. *pp*
 Fl. 1 *pp*
 Fl. 2 *pp*
 Ob. 1 *pp*
 Ob. 2 *pp*
 Cl. Sib. 1 *pp*
 Cl. Sib. 2 *pp*
 Cl. B. *pp*₁
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CmFaSol1
 CmFaSol2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Clb. Tbn.
 Tuba
 Tim 123
 Cab.
 TmChico
 Caja
 12
 Tom 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vin. I *ff*
 Vin. II *ff*
 Vla. *ff*
 Vc. *ff*
 Cb. *ff*

This page of a musical score, numbered 20 and 215, features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Flute 2 (Fl.2), Oboe 1 (Ob.1), Oboe 2 (Ob.2), Clarinet in B-flat 1 (Cl Sib 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl Sib 2), and Contrabass (Cl.B.). The brass section consists of Horn 1 (Corno 1), Horn in F 2 (Corno en F 2), Trumpets 1 and 2 (Tpt Bb), Trumpets 3 and 3 (Tpt Bb 2 3), Trombones 1 and 2 (Trb.1 2), Trombone (Clb. Tbn.), and Tuba. The percussion ensemble includes Timpani 123 (Tim 123), Cymbals (Cab.), Tom-toms 14 and 16 (Tom 14 16), and Gong/Chimes (GC Chica GC Grande). The string section includes Violin I (Vin I), Violin II (Vin II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a common time signature and includes dynamic markings such as *ff* and *f*, as well as articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often involving triplets and sixteenth notes. The brass section provides a steady accompaniment with some melodic lines. The percussion ensemble adds texture with rhythmic patterns on the tom-toms and gong.

224

Picc.
 Fl.1
 Fl.2
 Ob.1
 Ob.2
 Cl.Sib.1
 Cl.Sib.2
 Cl.B.
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CmFaSol1
 CmFaSol2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb.1
 Trb.2
 Clb. Tbn.
 Tuba
 Tim123
 Cab.
 TmChico
 Caja
 12 Tom14 16
 GCChica
 GCGrande
 Vin I
 Vin II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

This page contains a musical score for measures 234 through 241. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and staves from top to bottom:

- Picc.**: Piccolo (flute), rests throughout.
- Fl.1, Fl.2, Ob.1, Ob.2, Cl.Sib.1, Cl.Sib.2, Cl.B., Fgt. 1 & 2, Corno 1, Corno en F 2, CmFaSol1, CmFaSol2, Tpt Bb, Tpt Bb 2 & 3, Trb.1 & 2, Clb. Tbn., Tuba, Tim123, Cab., TmChico, Caja, 12 Tom14 16, GCChica, GCGrande**: Percussion and timpani parts, including various drums and cymbals.
- Vin I, Vin II, Vla., Vc., Cb.**: String section (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabasso).

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *fz* (forzando) are used throughout. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations, while the brass and percussion provide a rhythmic and harmonic foundation.

243

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section contains woodwinds: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Flute 2 (Fl.2), Oboe 1 (Ob.1), Oboe 2 (Ob.2), Clarinet in B-flat 1 (Cl Sib 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl Sib 2), and Bassoon (Cl.B.). Below these are the strings: First Violin (Vn.1), Second Violin (Vn.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The bottom section is for percussion: Fagot 1 and 2 (Fgt. 1, 2), Horn 1 (Corno 1), Horn in F 2 (Corno en F 2), Trombones 1 and 2 (Tpt Bb, Tpt Bb 2, 3), Trumpet (Tpt), Trombone 1 and 2 (Trb.1, 2), Tuba, Timpani 123 (Tim 123), Cymbal (Cab.), Tom Chica (Tm Chica), Tom Grande (Tom 14, 16), Gong Chica (GC Chica), and Gong Grande (GC Grande). The score features various musical notations including triplets, accents, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The percussion parts include complex rhythmic patterns with various time signatures.

This page contains the musical score for measures 252 through 259. The instruments and parts are as follows:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Flute 2 (Fl.2), Oboe 1 (Ob.1), Oboe 2 (Ob.2), Clarinet in B-flat 1 (Cl Sib 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl Sib 2), Bass Clarinet (Cl.B.), Bassoon 1 (Fgt. 1), Bassoon 2 (Fgt. 2).
- Brass:** Horn 1 (Corno 1), Horn in F 2 (Corno en F 2), Trumpet in F 1 (CrmFaSoli1), Trumpet in F 2 (CrmFaSoli2), Trombone 1 (Tpt Bb), Trombone 2 & 3 (Tpt Bb 2,3), Trumpet in B-flat 1 (Trb.1), Trumpet in B-flat 2 (Trb.2), Trombone (Clb. Tbn.), Tuba.
- Strings:** Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.).
- Percussion:** Timpani 123 (Tim123), Cymbal (Cab.), Tom-tom 14 (Tom14), Tom-tom 16 (Tom16), Conga (GCChica), Conga Grande (GCGrande).

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the woodwind and string sections. Dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff* are used throughout to indicate volume. The percussion section includes a variety of rhythmic textures, from steady patterns to more complex, syncopated rhythms.

260

Picc.

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

ClSib.1

Cl Sib.2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F.2

CmFaSol1

CmFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2.3

Trb.1
2

Cib. Tbn.

Tuba

Tim123

Cab.

TimChico
Caja

12
Tom14
16

GCChica
GCGrande

Vin I

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

268

Picc.
Fl.1
Fl.2
Ob.1
Ob.2
Cl Sib 1
Cl Sib 2
Cl.B.
Fgt. 1
Fgt. 2
Corno 1
Corno en F 2
CmFaSoli1
CmFaSoli2
Tpt Bb
Tpt Bb 2 3
Trb.1
Trb.2
Clb. Tbn.
Tuba
Tim123
Cab.
TmChico
Caja
12 Tom14
16
GCChica
GCGrande
Vin I
Vin II
Via.
Vc.
Cb.