



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

MAGISTER EN ARTES C/M EN COMPOSICIÓN

# **“MÚSICA Y COMPROMISO”**

**Una propuesta estético-musical al encuentro  
con una identidad socio-política chilena**

**Tesis para optar al grado de  
Magíster en Artes con mención en Composición Musical**

**Nombre alumno: René Silva Ponce**

**Profesor Guía: Jorge Pepi-Alos**

**2014**

Esta tesis de magister ha sido realizada gracias al aporte de:



Proyecto “Magister en Composición Musical, Universidad de Chile”

Línea Becas y Pasantías

Fondo de la Música 2012

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes



Beca “Ayuda para estadías cortas de investigación destinada a tesistas de Doctorado y

Magister de la Universidad de Chile 2013”

Vicerrectoría de Asuntos Académicos

Departamento de Postgrado y Postítulo

Universidad de Chile

## INDICE

	Introducción	6
1-	Planteamiento del problema	8
2-	Hipótesis	9
3-	Objetivos (generales y específicos)	10
4-	Marco teórico	
4.1	Perspectivas en la música	11
4.1.1	Formalismo	11
4.1.2	Intertextualidad	12
4.1.3	Hermenéutica	13
4.2	El pensamiento de Jorge Plejánov	15
4.3	Antecedentes de Música y Política en Latinoamérica	17
4.4	Panorama en Chile	21
4.4.1	Los orígenes de un arte social: Pedro Humberto Allende y Carlos Isamitt	23
4.4.2	Roberto Falabella	26
4.4.3	La generación del '60	31
4.4.4	La Nueva canción Chilena	34
4.4.5	La generación actual de compositores	38

5- Entrevistas y testimonios	43
5.1 Celso Garrido-Lecca	44
5.2 Fernando García	48
6- Mi poética	53
7- Análisis de mis composiciones	56
7.1 Tratamiento vertical	57
7.2 Texturas contrapuntísticas	62
7.3 Elementos rítmicos	66
7.4 Tratamiento de la melodía	72
7.5 Uso de textos y paratextos	77
7.6 Influencia de diferentes estéticas	83
7.6.1 Violeta Parra y Víctor Jara	83
7.6.2 La música de las cofradías del norte	84
7.6.3 Celso Garrido-Lecca y Fernando García	85
7.6.4 Claude Debussy y los espectralistas	86
7.6.5 George Crumb y Rafael Díaz	89
8- Conclusión	90

9- Bibliografía 92

10- Partituras 95

10.1 *“Cerro Chena, estación de la memoria”* (2012)  
(Para flauta solista y orquesta de cuerdas)

10.2 *“Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos”* (2012)  
(Para piano solo)

10.3 *“Y todavía tiene una pena...”* (2012) (Para orquesta sinfónica)

10.4 *“Suite Andina”* (2013) (Para guitarra sola)

10.5 *“2 canciones”* (2013) (Para barítono, viola y piano)

## **INTRODUCCIÓN**

Mis orígenes en la Población Los Quillayes N° 6 de la comuna de La Florida; lugar donde viví por 23 años, marcan completamente mi pensamiento social y político. Desde adolescente y justamente cuando me inicié de manera autodidacta en el mundo de la música, comencé a relacionarme con algunas agrupaciones de tendencia izquierdista, socialista, comunista e incluso anarquista. Fue una etapa de búsqueda ideológica de muchos años, que me llevo a militar durante un periodo en la JJCC (Juventudes Comunistas de Chile).

Posteriormente estudié mi primera carrera universitaria (Pedagogía en música) periodo en el cual participé intensamente en voluntariados de la “Fundación para la superación de la pobreza”. Ambos hechos; tanto los trabajos voluntarios como mi inserción en la docencia, contribuyeron enormemente a fortalecer y reafirmar mi conciencia social, iniciada muchos años atrás en mi etapa adolescente.

Luego de finalizar la carrera de pedagogía y ya trabajando como profesor de música, inicié mis estudios de composición en la Facultad de Artes de la U. de Chile. Justamente en los inicios de esta carrera, tuve la oportunidad de presenciar el estreno de 2 obras que marcaron completamente mi percepción sobre las posibilidades de la música contemporánea. Estas obras fueron “Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi” de Eduardo Cáceres y “Espejismos de Ayquina” de Rafael Díaz. Un par de años más tarde, Díaz se convertiría en mi profesor de composición y uno de mis principales referentes musicales. Fue por esos mismos años, que inicié una nueva búsqueda; esta vez relacionada con la identidad chilena y latinoamericana. Me acerqué a la poesía de Neruda y Vallejo; y a la literatura de Galeano y Mariátegui. Comencé a viajar por Chile e investigar sus distintas manifestaciones musicales; en especial las relacionadas con la religiosidad popular, lo que me llevó algunos años más tarde a participar (hasta el día de hoy) como músico en la Fiesta de la Tirana y como danzante en la Fiesta de Andacollo.

Creo que es de gran importancia iniciar la presentación de esta tesis mencionando este doble camino de búsqueda, tanto en el plano ideológico como en el plano musical; ya que ambos caminos se unen y forman parte de la propuesta creativa de este trabajo.

Esta tesis pretende buscar los medios para incorporar la temática social y/o política en mis composiciones, así como diversos elementos que tengan que ver con la identidad Latinoamericana. Con este planteamiento comienzo a buscar referentes musicales y me encuentro con la llamada “Generación chilena del ‘60”;

un grupo de compositores que hace 50 años, comenzó a trazar un camino que coincide completamente con el trabajo que llevo realizando desde hace algunos años. Por lo mismo; se convierten de inmediato en el referente musical de esta tesis.

Leyendo algunos escritos de Fernando García (importante representante de la “Generación del ‘60”) conocí el nombre de Jorge Plejanov; encontrando que ahí estaba gran parte de mi pensamiento respecto a la labor del artista en la sociedad y donde además podía sintetizar mi pensamiento social y político, producto de años de búsqueda. De esta forma, Plejanov se convierte en un segundo referente, pero esta vez en el plano filosófico.

Ambos referentes se mezclan y son parte de la búsqueda, reflexión y propuesta creativa que presento a continuación; la cual a su vez pretende representar no solo la composición de una obra musical, sino que además una propuesta estética y creativa para la música chilena.

## **1- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:**

El planteamiento del problema de esta tesis se presenta con la siguiente pregunta:

**¿Qué elementos de mi música responden al pensamiento de Plejánov?**

Cabe recordar que por tratarse de una tesis de composición musical; no se pretende hacer un trabajo de carácter musicológico; por este hecho, el objeto de estudio se refiere en su totalidad a un problema “composicional” para lo cual se presentaran referentes filosóficos y musicales que sirvan de sustento para el trabajo compositivo que constituye esta tesis.



## 2- HIPÓTESIS

Plejánov plantea que el arte transmite ideas, y que debe contribuir al desarrollo social del individuo; por lo mismo, un primer indicio para plantear la hipótesis a este problema, es que la música compuesta no debe ser demasiado compleja, a modo de evitar el alejamiento de un auditor no necesariamente especialista.

La música compuesta para responder a su pensamiento debe tener cierto grado de “comprensibilidad” a través de los siguientes factores:

- El equilibrio entre originalidad y tradicionalidad del lenguaje técnico utilizado.
- La incorporación de elementos de carácter folclórico con técnicas contemporáneas.

El lograr una música con cierto factor de comprensibilidad; además de buscar responder al pensamiento de Plejánov, creo que surge como una necesidad personal por mi labor como docente. Según mi pensamiento y mi experiencia trabajando en escuelas, veo que el arte es una de las materias que más se ha dejado de lado en los últimos años en la educación chilena, y creo firmemente en el infinito aporte que puede generar la música y el arte en general, al desarrollo integral de los niños.

El factor central de esta tesis será la “temática” compositiva ligada a lo social y político; desde ahí, la escritura estará al servicio de dicha representación y no como factor final de las obras que forman parte de esta tesis. La importancia de elegir la incorporación de temáticas sociales y políticas, responden a una manera de generar canales de conexión con el auditor. Lo mismo ocurre con el uso de material de carácter folclórico, con el cual se tratará de generar un elemento identitario, en el cual el auditor pudiese eventualmente reconocerse.

### **3- OBJETIVOS**

#### **OBJETIVOS GENERALES**

- Componer una serie de obras para distintos medios instrumentales que incorporen la temática social y política.
- Definir qué condiciones y características debe tener una obra para lograr el concepto de comprensibilidad.

#### **OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Componer una serie de obras para distintos medios instrumentales.
- Explorar las distintas formas y posibilidades en que la temática social y política puede ser incorporada en una composición musical.
- Aplicar las distintas posibilidades técnicas de la música contemporánea.
- Analizar planteamientos de Jorge Plejánov sobre el arte.
- Aplicar una breve investigación sobre la incorporación de la temática social y político en la música chilena.
- Analizar obras de compositores que han abordado el tema.

## 4- MARCO TEORICO

### 4.1 Perspectivas de la música

Por largo tiempo ha existido la discusión respecto a si la música debe (o puede) considerarse como un arte totalmente autónomo. Hay quienes incluso la consideran como un arte “menor” (frente a la literatura por ejemplo). De esta forma se nos presentan distintas visiones las cuales suelen ser muy contrastantes entre ellas.

A continuación se dará cuenta de algunas perspectivas que hay sobre la música, sus funciones, características y utilidades. Sin invalidar ni desmerecer ninguna de ellas; sino que muy por el contrario, para mostrar un panorama general y situar el contexto y planteamiento estético en que se encuentra esta tesis de magister.

#### 4.1.1 Formalismo

Corresponde a una tendencia en la cual la música no significa nada más que ella misma y sólo tiene dimensiones sintácticas; o sea estructuras que se articulan entre ellas a partir de reglas. Se prioriza el detalle formal, por encima de otros factores (como la identidad, significado, expresión e interpretación) y se asocia más comúnmente con el estudio de la forma musical. El autor Immanuel Kant es uno de los más grandes defensores de esta perspectiva, quien nos plantea que la obra musical se encuentra por encima de cualquier factor contextual.

Al igual que Kant, Carl Dalhaus cuestionaba la posibilidad de plantear la obra musical desde un punto de vista sociológico, así como descifrarla sociológicamente como pretendía Theodor W. Adorno.

Por su parte, Hans Heinz Stuckenschmidt afirmaba que:

*“analizando el resultado de treinta y cinco años de consideraciones sociológicas en torno a la música, sólo encontraremos una cosa a su favor: el reconocimiento de que la música no obedece a una fin más allá de su propia existencia, bella y gratuita”<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> SUPICIC Ivo, *Sociología musical e historia social de la música.*, p. 80

### 4.1.2 Intertextualidad

El concepto de intertextualidad fue incluido en la semiótica literaria por Julia Kristeva quien manifestaba que todo texto se construye en base a la absorción, influencia y transformación de otros textos. En música el concepto puede ser utilizado de igual manera, siendo el sonido el referente, con el cual el oyente establece relaciones de parentesco.

Existen varios tipos de intertextualidad en música. A continuación se presentan algunas de las definiciones desarrolladas por el musicólogo Rubén López Cano, quien a su vez se ha basado en los libros:

Gérard Genette, 1989: "*Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*".

Michael Riffaterre, 1983: "*Semiotique de la poesie*"

#### Algunos tipos de intertextualidad:

- **Cita:** Se produce cuando el autor hace referencia de otra obra.

Dentro de esta categoría, López Cano establece 4 condiciones que caracterizan una cita:

*1)La remisión textual debe ser fuerte y evidente(...) 2)se debe realizar hacia una obra específica aunque se desconozca su nombre o autor; 3)tiene que ser intencional, reconocida y dosificada pues de lo contrario se incurriría en plagio y 4)debe existir cierta "literalidad" entre la obra original y su cita pues la transformación fuerte d un original deviene en otro caso de intertextualidad".<sup>2</sup>*

- **Parodia:** Corresponde a la utilización de una idea, trozo o fragmento para la composición de otra obra diferente. No confundir con "sátira" o burla, ya que el concepto de parodia sólo remite a la reutilización de otro material.
- **Alusión:** Corresponde a referencias de otros estilos musicales, muchas veces pueden ser vagas, por lo cual es necesario que el autor lo indique para su reconocimiento.

---

<sup>2</sup> LOPEZ Cano Rubén. 2007. "Música e intertextualidad". *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical* 104. Pp 30-36

Ante esto último, hay una categoría textual que puede ser muy significativa para entender las alusiones. El **paratexto** corresponde a toda la información sobre la obra y que influye en cómo es comprendida. Un ejemplo bastante simple corresponde al nombre de las obras.

#### 4.1.3 Hermenéutica

La hermenéutica plantea que cada obra está marcada por la historia de su producción, de su autor, de su contexto histórico o valor cultural. La obra es un discurso que representa los valores de su contexto histórico.

Como un claro ejemplo de Hermenéutica podríamos considerar la música de Dimitri Schostakovich, la cual se fue modificando según el proceso histórico y social que vivía su país; sumado a las exigencias que ponía el gobierno para la creación artística.

Knief afirmaba la existencia de relaciones entre la música y la sociedad de la siguiente manera:

*1) “Que la música está simplemente condicionada por la sociedad, 2) que la música es la expresión de la sociedad y 3) que la música refleja las condiciones sociales en que nace”<sup>3</sup>*

Supicic indica que:

*“La especificidad de la música no reside en su aislamiento, sino al contrario, se percibe en un todo cultural del que forma parte y en el que ocupa un lugar propio, distinguiéndose del resto”<sup>4</sup>*

Debido a mi pensamiento político y conciencia social mencionada anteriormente; las perspectivas de la música que más se acercan a mi trabajo son la Hermenéutica y la Intertextualidad.

Es a través de citas y alusiones que hago referencia a ciertas músicas, ritmos o estilos provenientes de la música de los pueblos originarios, el folclor o la religiosidad popular. El uso de textos y paratextos, contribuyen por otro lado a “situar” mi música en determinado lugar o contexto; o a plantear y situar al auditor en una determinada “imagen sonora”.

---

<sup>3</sup> SUPICIC Ivo, *Sociología musical e historia social de la música.*, p. 82

<sup>4</sup>Ibid

La Hermenéutica por su parte coincide con el pensamiento de Plejanov en cómo los procesos sociales o históricos se incorporan en la creación artística.

De manera general por ejemplo; creo que el momento social que vivimos facilita el planteamiento de mi propuesta, ya que esta misma tesis hubiese sido imposible plantearla en tiempos de la dictadura.

En el capítulo “Análisis de mis composiciones”, se detallará por ejemplo, como la obra “Y todavía tiene una pena...” hace alusión al conflicto Mapuche en la Región de la Araucanía, el cual lamentablemente se agudizó en los últimos 4 años. Por lo mismo sentí en ese momento (2012) la necesidad de escribir una obra que planteara este tema y que a la vez fuera una especie de homenaje al pueblo Mapuche.

Con lo recién mencionado, queda de manifiesto que la perspectiva que se aleja completamente de mi música es el llamado formalismo, ya que sus principios no me permiten lograr el proceso de asociación entre creador, sociedad, contexto y política que planteo en esta tesis. Mi propuesta se aleja enormemente de las ideas Kant, pero de todas maneras, quise hacer alusión a esta perspectiva para de cierta forma “dar cuenta” de las distintas visiones y poder plantear de manera más clara mi pensamiento.

## 4.2 El pensamiento de Jorge Plejánov

Si hablamos de arte y revolución, de inmediato surgen los nombres de Karl Marx y Friedrich Engels; sin embargo desde la aparición del Manifiesto comunista en 1848 no hubo una sistematización de las prácticas artísticas sino hasta 1912.

Fue Jorge Plejánov quien introduce una obra de carácter marxista donde intenta sistematizar las relaciones del arte y la vida social. Plejánov discute la idea del “arte por el arte”, reconoce al artista como un ser alejado de la sociedad y nos propone que el arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del régimen social; convirtiéndose de esta forma en un arte utilitario que cumpla un rol y función dentro de nuestra sociedad.

En su artículo “El arte y la vida social” el cual fue publicado inicialmente en la revista “Sovremennick” (En los números de noviembre y diciembre de 1912 y enero de 1913) plantea sus principales ideas respecto al lugar y papel del arte en la sociedad:

- *“La tendencia al arte por el arte surge cuando existe un divorcio entre los artistas y el medio social que les rodea”<sup>5</sup>*
- *“que la llamada concepción utilitaria del arte, es decir, la tendencia a atribuir a sus obras la significación de un enjuiciamiento de los fenómenos de la vida, y el jubiloso deseo –que siempre acompaña a dicha tendencia- de participar en las luchas sociales, surge y arraiga cuando existe una simpatía recíproca entre una parte considerable de la sociedad y las personas que en forma más o menos activa se interesan por la creación artística”<sup>6</sup>*
- *“No es posible una obra artística sin contenido ideológico. Incluso las obras de aquellos autores que se preocupan únicamente de la forma sin*

---

<sup>5</sup> PLEJANOV Jorge (1958) “Cartas sin dirección. El arte y la vida social” Ediciones en Lenguas extranjeras. Moscú p.172

<sup>6</sup>Ibid p.179

*hacer caso del contenido, expresan, pese a todo y de una manera u otra, una idea*<sup>7</sup>

- *“La teoría del arte por el arte (...) es la que más está en consonancia con la indiferencia por los intereses sociales”*<sup>8</sup>

Con el paso del tiempo diversos pensadores, filósofos y musicólogos, han discutido o apoyado esta teoría; como es el caso de Ivo Supicic quien en su texto “Sociología musical e historia social de la música” nos plantea:

*“La individualidad de la música como un arte aparte es indudablemente completa, mientras que su autonomía no es más que relativa y parcial. Así pues, la autonomía de la música no puede identificarse con su independencia o aislamientos absolutos, que, por otra parte, no se dan ni en el plano sociológico ni en el plano cultural humano”*

La figura de Plejánov se incorpora a esta tesis debido a que sus planteamientos reflejan claramente las 2 perspectivas de la música que más hacen alusión a mi trabajo como compositor (Intertextualidad y Hermenéutica). Si bien su libro “El arte y la vida social” fue escrito hace más de 100 años; creo que su pensamiento sigue estando vigente y puede “recontextualizarse” en otros periodos históricos y diferentes realidades culturales.

Me llamó mucho la atención uno de sus planteamientos donde se refiere a aquellos autores que no pretenden expresar ninguna idea a través de su arte, proponiendo algo muy cierto: De una u otra manera el no querer expresar nada, también constituye una idea. Este pensamiento creo que me hizo “revalorizar” mi propuesta y darme cuenta que el querer representar una idea en mi música, es algo que se da incluso en aquellos que tienen una perspectiva completamente opuesta; con la única diferencia, que yo pretendo representar algo mucho más concreto.

---

<sup>7</sup> PLEJANOV Jorge (1958) “Cartas sin dirección. El arte y la vida social” Ediciones en Lenguas extranjeras. Moscú p.188

<sup>8</sup> Ibid p.220



### 4.3 Antecedentes de música y política en Latinoamérica

Si hablamos de Latinoamérica y queremos referirnos a su música, tenemos primero que todo hacer mención a su identidad mestiza. Un proceso de mestizaje bastante nuevo (522 años) si lo comparamos en relación a la historia universal. En estos años de mestizaje, se ha creado un sincretismo al cual han tratado de sobrevivir algunas manifestaciones indígenas; así como a su vez, han surgido otras nuevas. Estamos aún en pleno proceso de mestizaje y ese es uno de los primeros factores a reconocer para enfocarnos en la música latinoamericana y su relación con la política.

*“Tras la más brutal colonización, que llegó a convertir a los pueblos indígenas en inmigrantes en sus propias tierras y que volcó también en ellas al africano, se dio un profundo mestizaje. Las mezclas de sangre, de suyo complejas; los sucesivos y rápidos cambios que se producían en la base económica, la cual iba respondiendo a circunstancias históricas; los nuevos intereses nativos que surgían, desprendiéndose de los coloniales; la cambiante estratificación social consecuente, los contactos con otros pueblos y el perfilamiento de las conciencias nacionales, demandaban maneras de comunicación que se desarrollaron con la suficiente independencia como para desembocar en expresiones culturales propias”<sup>9</sup>*

Es quizás por este mismo hecho que Latinoamérica se vuelve uno de los lugares más propicios para un arte social y político; un arte que represente largos años de colonización, proceso que muchas veces ha visto la sangre y el avasallamiento de nuestros pueblos originarios.

La musicóloga chilena Silvia Herrera nos expone al respecto:

*(...) hay periodos de la historia de las culturas donde el relato político adquiere fuerte resonancia en las narrativas literarias de ciertos géneros musicales (...) Esto lo observamos más claramente en países donde existen notables diferencias sociales y donde el poder político y económico está en manos de una clase minoritaria ventajosa; son sociedades que están propensas a generar gobiernos sustentados en poderes no-democráticos. Este ambiente*

---

<sup>9</sup> Declaración de los participantes en el encuentro “Un cantar del pueblo Latinoamericano” (1974). Boletín de Música N°47 Casa de las Américas 3ra y G. Vedado. La Habana, Cuba. Julio-agosto

*provoca el surgimiento de manifestaciones de repudio expresados en diferentes canales de acción social- El artes en general y la música en particular se convierten en uno de estos canales, transformándose en herramienta eficaz de denuncia contra el abuso de poder”.*<sup>10</sup>

Hechos históricos como la Revolución Mexicana, dieron nacimiento a una serie de cantos de carácter político. El “Corrido Mexicano”; género que tiene su origen en el antiguo romance español, tuvo un gran auge por narrar acontecimientos históricos. Se convirtió en un medio de comunicación popular, donde se contaba la vida y obra de personajes como Francisco Madero, Emiliano Zapata o Francisco Villa entre otros.

Se dio en esta misma revolución un gran auge a las bandas militares; y ya en 1916 daban dos audiciones diarias (los jueves y domingo) en diversos lugares públicos. Era una manera de llevar los cantos de esperanza a la gente que había puesto su fe en la revolución.

*“El Gral. Francisco Villa, organizador portentoso y conocedor de la fuerza de simpatía que la música tiene, la utilizó sistemáticamente, como un arma de guerra, para levantar la moral, encender el fuego de los corazones a la hora de los combates y como agente condensador de la emoción individual, para extender sus efectos a los millares de personas de la vida civil que necesitaba tener de su parte”*<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> HERRERA Silvia (2011) “Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política”. Revista Folios año IV N° 23. Guadalajara, Jalisco, México. P. 48

<sup>11</sup> “La revolución mexicana y sus cantos” (1972). Boletín de Música N°26 Casa de las Américas 3ra y G. Vedado. La Habana, Cuba.



Copia de cantos populares de la época en favor del Maderismo.  
 Fuente: [www.newworldprints.com](http://www.newworldprints.com)

La revolución cubana (1959) es otro antecedente importante en la historia de América Latina. Si bien no trae como resultado una serie de cantos como sí ocurrió en México; es importante lo que produce en el pensamiento social y político latinoamericano. Cuba se instala como un “modelo” que abre el horizonte de muchas naciones, como fue en el caso de Chile.

En nuestro país luego del gobierno de Alessandri, se vivía un proceso de transición entre el gobierno Demócrata Cristiano de Eduardo Frei Montalva a lo que fue el gobierno Popular de Salvador Allende en 1970. Fue justamente en la década del '60 donde surge un importante movimiento cultural, social y político en Chile. La aparición de la “Nueva Canción Chilena” y la llamada “generación del '60” o el grupo de “Los comprometidos”<sup>12</sup> como lo llamo Fernando García.

<sup>12</sup> GARCIA Fernando (1967) “Lo social en la creación Musical Chilena de hoy” Revista Aurora p. 9-29

*“(...)en los años sesenta, en lo que a política se refiere, el hecho mayor de nuestra historia -hecho a pesar de no haber ocurrido en Chile comenzó a jugar cada vez un papel más determinante en la vida nacional- fue indiscutiblemente la Revolución Cubana. La gesta de los barbudos que derrotaron a Batista y que instalaron un gobierno socialista en la isla de Cuba fue vivida en todo el continente con una intensidad inigualada y concentró rápidamente en ella las esperanzas de todos los que de una u otra manera, estaban tratando de instaurar un nuevo orden social en nuestra América. Cuba pasó a ser el ejemplo que todos quisieron imitar y su fuerza convocatoria fue tal, que en ningún país de América Latina el proyecto revolucionario dejó de tener una influencia directa sobre los acontecimientos internos (...)”<sup>13</sup>*

La “Generación del ‘60” marca todo un hito en torno a la música académica; ya que quizás sin proponérselo, se convierten en una verdadera “Escuela” composicional. Si bien entre todos sus integrantes existía una gran diversidad estética, todos ellos estaban perfectamente conectados en torno al mismo ideal social y político. Fue la primera vez que en un hito musical de esta envergadura, y si duda es el resultado de un serie de acontecimientos sociales y políticos nos solo de un país; sino de todo Latinoamérica.

---

<sup>13</sup> CARRASCO Eduardo (2003) “Quilapayun: La revolución y las estrellas” RIL Editores, segunda edición. Santiago de Chile. P.36

#### 4.4 Panorama en Chile

Si nos remontamos al inicio de un arte político en Chile, es importante mencionar a los llamados “padres de la patria”, los cuales eran músicos aficionados que contribuyeron a la formación y difusión de diversas bandas. Bernardo O’iggins tocaba piano, José Miguel Carrera la guitarra y Juan José Carrera el clarinete. Este último fue quien además promovió la costumbre de tocar retretas públicas.

En los inicios de la República aparece el nombre de Manuel Robles (1780-1837) creador del primer himno nacional. Otro nombre de gran importancia es don José Zapiola (1804-1885) creador de los primeros himnos patrióticos como es el caso del famoso “Himno de Yungay”. Zapiola pertenecía a la llamada “Sociedad de la Igualdad” y promovió la formación de una Filarmónica popular integrada por obreros.

La guerra del Pacífico motivó la creación de nuevos himnos como homenaje al ejército chileno. Se encuentran entre ellos los siguientes compositores y sus obras:

- Isidoro Vásquez: “La toma de Antofagasta Op.12”, “Al combate Op.13”
- Fabio de Petris: “Sinfonía de la toma del Huáscar”, “Elegía al inmortal Arturo Prat”, “Por la patria”
- Pedro Cesari: “Canto a Arturo Prat”, “Honor y gloria a los libertadores de Chile”
- Enrique Manfredini: “Gloria del Ejercito Constitucional”, “Los clarines de Concón”

Otro nombre de gran importancia es Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-¿?) quien escribió la primera ópera nacional llamada “La florista de Lugano” (1895), así como “Lautaro”, “La Quintrala” y “Manuel Rodríguez”; nuevas óperas basadas en personajes de la historia de Chile.

Todas las obras recién mencionadas; himnos y marchas, eran piezas de carácter patriota que fueron muy importantes en el proceso de independencia de Chile; con el fin además, de conmemorar grandes hechos históricos como la guerra del Pacífico.

Pedro Humberto Allende marca un hito en la historia musical con su obra “La voz de las calles” (1920) donde hace referencia (y cita además) el mundo sonoro de los pregoneros y vendedores callejeros.

Finalmente y para cerrar este ciclo inicial; es Pablo Garrido (1905-1882) el compositor que pone por primera vez y de manera implícita, la temática social y política en sus composiciones. Dentro de esta línea podemos mencionar las canciones:

- “Canto a Anabalón” para voz y piano (1932)
- “Recabarren” para voz y piano (1932)
- “Ruge un violento tiroteo” para voz y piano (1932)
- “Los pequeños proletarios” Para voz, coro y piano (1933)

Las sesiones de trabajo con Fernando García, me ayudaron mucho a complementar este capítulo; que de una forma u otra, pretende hacer un poco de historia en el cómo se llegó a constituir la idea de un arte social en Chile.

Gracias al Maestro García, descubrí que no solamente esto se remontaba a Roberto Falabella; sino que debía indagar un poco más atrás, incluso a los orígenes de nuestra República. Bajo su guía descubrí nombres que no eran del todo familiares para mí, pero que representan un verdadero icono en nuestra historia musical; tal como es el caso de Pablo Garrido.

#### 4.4.1 Los orígenes de una arte social: Pedro Humberto Allende y Carlos Isamitt

Pedro Humberto Allende (1885-1959) compositor e investigador, Premio Nacional de Arte en 1945 y fundador de la academia musical chilena; es uno de los compositores más importantes de nuestra historia musical. Desarrolló una importante labor como profesor de armonía y composición en el Conservatorio Nacional de música, formando a varios compositores entre ellos a Gustavo Becerra (Integrante de la llamada Generación del '60, de la cual se detallará más adelante)

En sus composiciones podemos apreciar como buscó la incorporación de elementos identitarios y del folclore nacional. Es uno de los primeros en nuestro país en trabajar con estos principios e incorporarlos a su estética musical.

El poema sinfónico “La voz de las calles” (1920) es quizás su obra más significativa en cuanto a relación social se refiere. En esta pieza incorpora una serie de 6 pregones populares utilizándolo como material melódico para las diferentes secciones de la obra.

*“Estos pregones devienen de material temático que solo son moderadamente elaborados en las zonas transitivas o de puente de la obra. Por lo general, los diseños melódicos de los pregones no sufren mayores alteraciones y solo el sustento armónico de ellos cambia, de modo de conseguir algún grado de elaboración sin alterar el perfil melódico”<sup>14</sup>*

De su trabajo me llamó mucho la atención el cómo logra incorporar en un lenguaje completamente impresionista, los diversos pregones que forman parte de esta obra. Esto hace detenerme un poco a pensar en mi trabajo compositivo, donde frecuentemente estoy citando diferentes elementos del folclor, de los pueblos originarios y la religiosidad popular.

Por ejemplo, si quiero hacer una obra inspirada en la música Araucana ¿Debo convertirme en un “compositor Mapuche” o debo seguir siendo yo mismo? Creo que el mismo Pedro Humberto Allende nos otorga la respuesta a través de su música:

---

<sup>14</sup> DIAZ Rafael- GONZALEZ Juan Pablo (2011) “Cantusfirmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX” Amapola Editores, Santiago de Chile. p.51

Es imposible convertirme en un “Compositor Mapuche”; ya que si bien soy Chileno y mestizo, no soy de origen netamente Araucano; simplemente como Pedro Humberto Allende, me acerco a un elemento representante de mi cultura, lo tomo y lo incorporo en mi propuesta musical de carácter totalmente “artístico”. Por más que quisiera, no podría conseguir la funcionalidad que tiene un pregón o la música Mapuche; pero sin embargo, si es posible lograr un mayor acercamiento como el que realizó el siguiente autor.

Carlos Isamitt (1887-1974) en gran parte influenciado por los trabajos de Pedro Humberto Allende, desarrolló un gran interés por la música mapuche. Realizó una doble labor como compositor e investigador, la cual lo llevó a vivir en diversas comunidades mapuches por un periodo de 7 años.

*“Carlos Isamitt es sin lugar a dudas uno de los compositores que más aportó a la valoración de la cultura y música mapuche, tanto desde su rol de investigador, como de compositor”.*<sup>15</sup>

De sus investigaciones surgieron diversos estudios sobre la cultura mapuche y una producción de obras donde se mezclan algunos elementos del universo sonoro mapuche, con las tendencias centro-europeas como el impresionismo y el expresionismo.

*“A través del análisis sintáctico de sus obras; se pueden constatar algunas características de su música, tales como: una asimilación de ritmos, diseños melódicos y sugerencias armónicas extraídas de la música mapuche; una técnica elaborada y compleja en la que confluyen elementos de raigambre impresionista francés (en el color orquestal y en la armonía) con otros de procedencia opuesta, derivados del expresionismo austro-alemán”*<sup>16</sup>

En sus ciclos de canciones “Friso Araucano” (1931) para soprano, barítono y orquesta, o en “Evocaciones Huilliches” (1945) para canto y piano; queda de manifiesto lo mencionado anteriormente en torno a su estilo compositivo y la manera en que incorpora diversos elementos del universo sonoro mapuche producto de sus investigaciones en terreno.

---

<sup>15</sup> DIAZ Rafael- GONZALEZ Juan Pablo (2011) “Cantusfirmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX” Amapola Editores, Santiago de Chile. p.103

<sup>16</sup> Ibid p.104



Por otro lado, Carlos Isamitt fue uno de los primeros en componer obras de contenido político; escribiendo varios himnos y canciones para las campañas del candidato del FRAP<sup>17</sup> Salvador Allende Gossens. Entre estas canciones están: “De Arica a Magallanes”, “Moñepemai Allende” (¡Que viva Allende!) y “Te küdnam mapuche” (Incitación mapuche).

Al igual que Isamitt, y en gran parte motivado por mi primer profesor de composición (Rafael Díaz), comencé a acercarme de otra manera a las manifestaciones del folclor que me interesaban. Me propuse no simplemente mirar “desde afuera” o investigar a través de archivos o bibliotecas; sino que muy por el contrario, vivir “desde dentro” aquellas manifestaciones musicales; tal como un antropólogo realiza un proceso etnográfico. Es así como me convertí en músico promesero del Baile “Morenos Chilenos: Antonio Huerta Ugalde” en La Fiesta de la Tirana, además de danzante y “flautero”<sup>18</sup> en el “Baile Chino N°5 San Isidro, de La Pampa, La Serena” en la Fiesta de Andacollo.

Siento que el trabajo de Isamitt se ve bastante reflejado en lo que hago; ya que así mismo, él vivió varios periodos inserto en comunidades Mapuches del sur de Chile. Mis investigaciones y vivencias, creo que me llevan a componer en una dimensión totalmente distinta en la que estaba antes de iniciar mi trabajo de campo. Sin duda que mi “universo sonoro” se vio totalmente ampliado y enriquecido por este tipo de experiencias; pero además, estas vivencias me ha llevado a compartir con diversos grupos sociales no solamente en el plano musical, sino que en distintos aspectos de la vida diaria y en general del aspecto humano.

Un claro ejemplo de esto aparece en la obra para piano *“Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos”*, donde además de incorporar una cita en uno de sus movimientos, intento reflejar a través de la armonía, el gran contraste y evolucionar de colores que podemos encontrar en un cementerio pampino (*Más detalles en el capítulo “Análisis de mis composiciones”*). Esta obra nace luego de cinco años consecutivos viajando al Pueblo de La Tirana durante el mes de julio. Cinco años consecutivos de pasar por distintos cementerios pampinos abandonados, escuchando el relato de hombres y mujeres que nacieron en esas mismas oficinas salitreras.

---

<sup>17</sup> FRAP (Frente de acción popular) Corresponde a la coalición de partidos de izquierda en Chile entre 1956 y 1969

<sup>18</sup> Denominativo con el que se conoce a los intérpretes de Flautas Chinas (Flauta de origen precolombino formada por un solo tubo con doble cámara, que produce un sonido estridente y disonante) en los diversos Bailes Chinos de la III, IV y V región de Chile.

#### 4.4.2 Roberto Falabella

Sin duda la figura de Roberto Falabella es una de las más importantes si hablamos acerca de los orígenes de una arte social y político en Chile. Falabella nació en 1926 y padeció de una limitación física (Síndrome de Little) que lo llevó a una prematura muerte en 1958. En sus 32 años de vida y a pesar de la parálisis que padecía (lo cual lo llevo a tener un equipo de “secretarios” a quienes dictaba su música nota por nota) su catálogo se compone de nada menos que 61 obras de distintos géneros, desde instrumentos solistas hasta música sinfónica.

Fue militante del Partido Comunista y el primero en tener planteamientos políticos frente a la creación musical.

*“Para Falabella el creador progresista tiene la obligación de reflejar, en imágenes artísticas, la realidad del momento, fruto de un análisis marxista. No debe tampoco el creador subordinarse a esa realidad, sino enriquecerla, ampliarla, coincidiendo con ella en su esencia (...) Cada creador debe buscar el lenguaje o estilo que mejor exprese sus inquietudes, teniendo siempre conciencia que la obra de arte debe cumplir una función en la sociedad”<sup>19</sup>*

El pensamiento y las ideas estéticas de Falabella coinciden plenamente con los planteamientos del filósofo Jorge Plejánov, de quien se hizo mención en capítulos anteriores. Para Falabella los hechos político-sociales inciden inevitablemente en el arte; por el mismo hecho, su participación en los procesos sociales que se estén viviendo son inevitables. El artista no puede estar aislado de la sociedad, no puede vivir en una “burbuja” como critica Plejánov.

El mismo Falabella escribe:

*“Todas las manifestaciones del hombre en sociedad no pueden considerarse como hechos aislados. Así, no sería posible explicar un Beethoven sin la Revolución Francesa –en el plano social- y sin Mozart en el campo musical.*

---

<sup>19</sup> GARCIA Fernando (1967) “Lo social en la creación musical chilena de hoy” Perfil de Chile. Revista Aurora. Año IV, N°11 mayo-junio, pp. 9 a 29

*Para comprender nuestra música joven, es conveniente revisar nuestra breve historia musical, como asimismo los sucesos político-sociales que influyeron sobre ella de manera directa o indirecta. Por ejemplo sería inexplicable la música de un Juan Orrego o de un Gustavo Becerra sin los acontecimientos políticos y artísticos que fueron la causa de la fundación del Instituto de Extensión Musical y sin las enseñanzas de Pedro Humberto Allende o de Domingo Santa Cruz<sup>20</sup>*

Además de las ideas socio-políticas que están presente en varias de las obras de Falabella, en especial a través del uso o creación de textos políticos; podemos encontrar ciertos rasgos sonoros y técnicos que le dan un especial sello a su música. La incorporación de elementos folclóricos y de la religiosidad popular son parte de su quehacer creativo; y son a su vez, parte de su propuesta estética tal como lo manifestó en algunos de sus escritos. Para Falabella no hay ningún problema en la incorporación de nuevas técnicas que sirvan de herramienta para el trabajo creativo. Lo que sí critica, es el alejamiento o “renuncia” a ciertos elementos identitarios que representan una manera eficaz de renovar nuestra música. Según su visión en Chile y Latinoamérica aún existe una gran dependencia de las distintas escuelas Europeas, lo cual de cierta forma es natural como herederos de la música occidental; pero sin embargo es necesaria una “contextualización” de dichos elementos como una forma de re-valorar esa influencia, pero sin descartar la incorporación de elementos locales.

*“La joven música americana está enferma de indigestión de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias Europeas muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural por la inevitable universalización progresiva de la cultura del hombre, en América han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore, excepto en aquellos países donde se impone su propia fuerza. Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico (...) Por otra parte, no se ve la razón por la cual el folklore no pueda tener las mismas posibilidades de resultados inéditos que las otras tendencias denominadas como las más*

---

<sup>20</sup> FALABELLA Roberto “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile” II parte p. 80-81

*avanzadas. Por mi parte prefiero buscar la originalidad (aunque esta siempre es relativa) en el folklore chileno y americano, que en ultimo termino es impersonal, a lanzarme tras la huella de Webern y Boulez. Y no por esto despreciaré los avances en el plano universal; estas conquistas hay que assimilarlas, incorporarlas a nuestra manera de ser.”<sup>21</sup>*

La incorporación de elementos identitarios ya sea indigenistas, folclóricos, sociales o políticos puede constituir una forma de crear un lenguaje mucho más cercano y significativo, que a su vez represente mejor su entorno social.

Tal es el caso de sus “Estudios emocionales” (1957), una de sus obras más representativas y donde utiliza material proveniente de la Fiesta de la Tirana. Esta pieza sinfónica dividida en 7 partes o estudios, incorpora melodías de cantos del baile “Chino”, uno de los bailes religiosos más antiguos y que son los encargados de sacar a la virgen en procesión.

El musicólogo Luis Merino realiza un detallado análisis de la obra de Falabella; de su opus, sus escritos y sus planteamientos estéticos, los cuales influyeron en gran medida a una serie de compositores, en especial a la llamada generación del '60.

*“Su reacción contra el hermetismo, característico con la posición individualista del artista en nuestra cultura occidental contemporánea, superable para Falabella a través de un lenguaje simple y directo que permita una comunicación fácil y espontánea con el público, alcanza su realización más completa y feliz en su obra coral (...)*

*El deseo de Falabella de crear un lenguaje original basado en la fusión de formas y procedimientos de extracción europea con el acervo folklórico y étnico, tanto chileno como latinoamericano, lo realiza en dos de sus obras capitales, los Estudios Emocionales para orquesta y las Adivinanzas para coro mixto (ambas de 1957), como asimismo en La Lámpara en la Tierra (1958). Su interés por nuestro acervo vernáculo es premonitorio del amplio revivir que ha experimentado la música folklórica chilena en los últimos diez años en la obra de muchos de nuestros creadores jóvenes (...)*

---

<sup>21</sup> FALABELLA Roberto “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile” II parte RMCH p. 93

*El nivel de su creatividad musical, lo multifacético de su quehacer artístico y vital, su fuerte cultura humanística, y la integridad con que siguió su posición política, tanto en su vida como en su arte, resultan más admirables si recordamos los obstáculos casi insuperables derivados de su condición física que lo acompañaran durante toda su existencia'<sup>22</sup>*

La figura de Roberto Falabella se vuelve muy importante para mí, dado que en sus planteamientos se encuentran varios elementos de mis ideas estéticas y filosóficas:

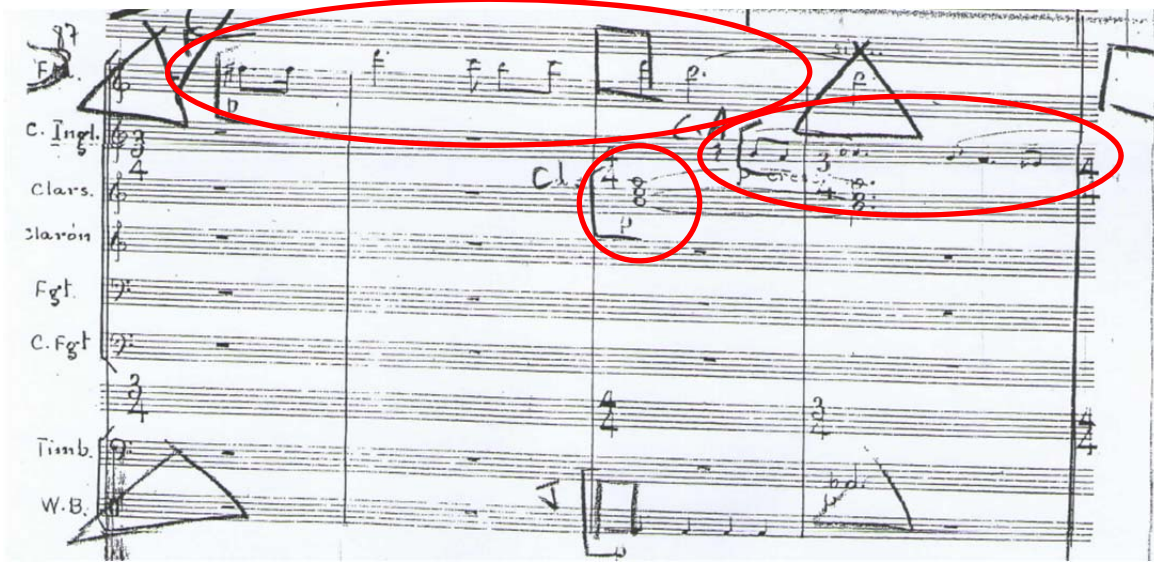
- 1- La valoración por manifestaciones del folclor
- 2- Preocupación por el concepto de identidad latinoamericana
- 3- La incorporación de planteamientos políticos
- 4- Su visión sobre el rol del artista en sociedad.

Falabella además de su trabajo musical, escribió diversas publicaciones en la Revista Musical Chilena, tal como es el caso de su ensayo: "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile". En este trabajo; donde realiza una crítica a los compositores de su época y su afán por buscar referentes solamente en Europa, deja de manifiesto los dos grandes ejes de su pensamiento: "identidad y compromiso social".

Ambos planteamientos reflejan justamente lo que estoy tratando de llevar a cabo en esta tesis; y si bien nuestra música suena bastante diferente, analizando parte de sus obras me he encontrado con procedimientos compositivos bastante similares, sobre todo en el tratamiento de las citas y material musical externo incorporado en las obras.

---

<sup>22</sup> MERINO Luis (1973) "Roberto Falabella Correa (1926-1958): El hombre el artista y su compromiso" RMCH p.92-93



“Estudios emocionales” (R. Falabella) Compás 236 a 239  
 La flauta y el corno ingles tocan de manera intercalada una melodía proveniente de la Fiesta de La Tirana, la cual es armonizada por los clarinetes.



“Y todavía tiene una pena...” (R. Silva) Compás 137 a 139  
 La tuba y los timbales tocan de manera intercalada fragmentos de la melodía de la canción “Arauco tiene una pena” de Violeta Parra, acompañada por los contrabajos.

#### 4.4.3 La Generación del '60

Hasta antes de 1950 existía en Chile un estilo musical imperante que rondaba entre el post-romanticismo, neoclasicismo, o cualquier otro estilo con una herencia directamente Europea. Lo más cercano a la búsqueda de una música propia, fue una especie de nacionalismo musical o “folclorismo” (como fue muchas veces llamado). Tal es el caso de la obra “Tres aires chilenos” de Enrique Soro en 1942.

En 1952 surge un nombre que cambiará nuestra historia musical. La llegada del compositor holandés Fré Focke, quien traerá consigo las últimas “novedades” técnicas de Europa (como es el caso de dodecafonismo), lo cual cambiará y dará un vuelco al estilo; y por qué no decirlo, al pensamiento de los compositores chilenos. De todas maneras es importante mencionar que Focke es importante dentro de la “música en Chile”, pero no directamente en la “música Chilena”.

Fré Focke posteriormente junto al flautista y compositor húngaro Esteban Eitler, el clarinetista español Rodrigo Martínez y el compositor chileno Eduardo Maturana; darán inicio al grupo “Tonos”

*“La labor del Grupo Tonos, como las enseñanzas de Focke, que actuó como profesor de composición mientras vivió en Chile, fueron fundamentales para el desarrollo de la creación en el país”<sup>23</sup>*

Por otro lado tenemos los importantes cambios sociales que se están produciendo en Chile durante los años '60. La llegada al gobierno de Eduardo Frei, fomentó en cierta medida una “revolución artística”, surgiendo en la música popular un importante movimiento llamado “La nueva canción chilena”.

Los años '60 son una década de conciencia social; pensamientos que inevitablemente llegarán a los artistas. El mismo Eduardo Carrasco, integrante del emblemático grupo “Quilapayún” nos manifiesta respecto al movimiento y conciencia artística que se inicia en los años 60:

---

<sup>23</sup> GARCÍA Fernando (1968) “Breve síntesis de la historia de la música en Chile” Cultura de Chile. Academia de ciencias de la URSS. Moscú

*“El espectáculo de la injusticia social es tan desmesurado, que despierta de inmediato nuestra solidaridad y compromete a cambiar el mundo (...) En América Latina no necesitamos ninguna teoría muy elaborada para comprender que las cosas tienen que cambiar (...) Por eso, quedarse al margen de estas realidades o buscar las razones que justifiquen lo insoportable, son actitudes de mala fe (...) Los años sesenta estarán marcados por la creciente marcha del pueblo hacia la realización de un programa en el que vuelven a agitarse las antiguas ideas de independencia y libertad. El término de este proceso ascendente será el histórico triunfo de la Salvador Allende y la Unidad popular, en septiembre de 1973”<sup>24</sup>*

Por primera vez comienza a gestarse en Chile un “grupo” de compositores que siguen más o menos las mismas ideas; no sólo técnicas y estéticas, sino que además con una conciencia social común. Por eso es que podemos mencionar la llamada “Generación del ‘60” como una verdadera “escuela” de música en Chile y quizás, la primera y única que se ha dado.

La generación del '60 fue revolucionaria desde el punto de vista técnico, incorporando las últimas tendencias traídas por el compositor Free Focke, pero también fue revolucionaria en torno a sus ideas políticas y sociales.

El mismo Fernando García escribe en 1967:

*“En Chile hay, desde hace un tiempo a esta parte, un movimiento composicional muy desarrollado que, por su contenido, bien se podría denominar social. La situación económico-social en que se desenvuelven los países de América Latina ya no permite a los creadores hacer abstracción de una dura realidad que día a día les azota el rostro. Influidos por esta realidad buscan reflejar el mundo que les rodea y denunciar todo aquello que impide la liberación definitiva de estas naciones. Como seres sensibles se sienten obligados a señalar a los responsables de la opresión del ser humano que lucha por alcanzar su plenitud”<sup>25</sup>*

---

<sup>24</sup> CARRASCO Eduardo (2003) “Quilapayun: La revolución y las estrellas” RIL Editores, segunda edición. Santiago de Chile. P.33-35

<sup>25</sup> GARCIA Fernando (1967) “Lo social en la creación Musical Chilena de hoy” Revista Aurora p. 9-29



Un hecho memorable ocurre en diciembre de 1962 cuando se estrena la cantata “América Insurrecta” del maestro Fernando García; obra escrita como homenaje a los 40 años del partido comunista y que además constituye la primera obra sinfónica de carácter netamente político.

Fernando García destaca enormemente la influencia de Roberto Falabella en este grupo de compositores que lo sucede. Para él, todo esto ha sido posible gracias a:

*“La asimilación del pensamiento frente al arte enunciado por Roberto Falabella”<sup>26</sup>*

Leon Schidlowsky junto a Gustavo Becerra participaron en foros y conferencias durante el Primer Congreso Internacional de Música de Caracas de 1966 dando a conocer el surgimiento de esta nueva generación de compositores y sus elementos identitarios. A su retorno; Schidlowsky escribe en el boletín N° 3 de la ANC<sup>27</sup>:

*“(…) Si hemos sido un subproducto de Europa ha llegado el instante de nuestra liberación, y creemos que la creación no se realiza ni por decreto divino ni por generación espontánea, sino que es la conciencia de un hombre dotado de todas sus facultades el que debe tener la responsabilidad de lo que entrega. El arte nace del hombre y ha de volver al hombre y esa actitud implica un doble compromiso con el arte que él hereda y la necesidad de ampliar los horizontes técnicos de esta herencia, pero además, implica el papel que ha de jugar el artista en la transformación de la sociedad humana (…)”*

El siguiente listado de compositores, corresponde a quienes formaron la llamada “Generación del ‘60”, quienes en más de alguna vez se autodenominaron, “El grupo de los comprometidos”

- Eduardo Maturana (1920-2003)
- Gustavo Becerra (1925-2009)
- Roberto Falabella (1926-1958)
- Celso Garrido-Lecca (1926-)
- Fernando García (1930-)
- León Schidlowsky (1931-)

---

<sup>26</sup> GARCIA Fernando (1967) “Lo social en la creación Musical Chilena de hoy” Revista Aurora p. 9-29

<sup>27</sup> ANC (Asociación Nacional de Compositores de Chile)

- Sergio Ortega (1938-2003)
- Enrique Rivera (1941-)
- Gabriel Brncic (1943-)

Para finalizar este capítulo, quiero dejar abierta la siguiente pregunta que surgió dentro de la realización de esta tesis; en parte, luego escuchar y analizar varias obras de la Generación del '60.

¿Hasta qué punto una música se puede considerar realmente chilena por la música misma, y no simplemente por una alusión instrumental (como hacía Advis) o por la utilización de textos en mapudungun (Isamitt) o canciones de protesta (Schidlowsky)?

Si bien esta pregunta queda abierta a futuros análisis o investigaciones; indirectamente el ciclo de obras que forman parte de esta tesis podría eventualmente responder esta pregunta. Mi propuesta justamente consiste en incorporar la temática social y política desde distintas dimensiones; y por lo mismo, solo una de las obras del ciclo contiene textos. Todo esto será explicado con más detalles en el capítulo *“Análisis de mis composiciones”*

#### **4.4.4 La nueva canción chilena**

La nueva canción chilena corresponde a un movimiento de música popular que tuvo sus inicios en los años '60, llegando a su mayor auge en la década del '70 durante el gobierno popular de Salvador Allende.

La importancia de mencionar este movimiento musical en la presente tesis de postgrado; se debe a que varios de sus exponentes realizaron un trabajo conjunto con los compositores de la llamada “generación del '60”, quienes como ya fue mencionado, constituyen el referente musical de esta tesis.

Antes de la década del '60 rondaban varios nombres de solistas y conjuntos que hicieron grandes esfuerzos por construir o iniciar un movimiento de “música chilena”. Es así como aparecen los nombres del Dúo Rey-Silva, Los Cóndores, Los Baqueanos, Los Hermanos Campos, etc. O compositores como Raúl Gardy, Clara Solovera o Nicanor Molinare. Ellos fueron los primeros en realizar grabaciones con la naciente empresa discográfica que

surgía en Chile; pero de todas maneras, no lograron tener una trascendencia mayor para constituirse como un movimiento o sonar durante otro periodo que no fuera fiestas patrias.

Durante el periodo de gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) surgió una corriente conocida como “neofolklore” que tuvo una gran acogida y difusión *“por el hecho de representar más o menos fielmente en el terreno de la música, lo que la Democracia Cristiana era en el plano de la política”*.<sup>28</sup>

Si bien fue un movimiento de cierta forma “pintoresco” donde surgieron conjuntos vocales formados por jóvenes vestidos de smoking cantando al campo y al arado; sirvió en gran medida para dar a conocer el nombre de varios cantautores y conjuntos que forman parte trascendental de lo que fue la nueva canción chilena. Surge con más fuerza el nombre de Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel, Víctor Jara, Rolando Alarcón y Patricio Manns *“Todos ellos, primero confundidos con esta ola de “neofolklore”, y más tarde cada vez más distanciados de ella”*.<sup>29</sup>

El neofolklore no pudo superar lo que se venía dando en décadas anteriores: Una serie de conjuntos que más o menos representaban nuestra identidad; pero de manera bastante pintoresca, demasiado enfocados en la zona central de Chile, con un espíritu de brindis que no lograba trascender las fiestas patrias y en todo sentido; bastante ajenos de la realidad de nuestra música.

*“Éramos todos víctimas de un lamentable malentendido: lo que éramos no lo conocíamos lo suficiente como para basar en ello nuestros festejos, y lo que no éramos nos servía para pasar un buen rato, pero no para levantar una autentica cultura popular que acompañara nuestros sentimientos nacionales”*<sup>30</sup>

Por este mismo hecho, es de gran importancia reconocer el esfuerzo y la aparición de grandes investigadores como Violeta Parra, Margot Loyola, Héctor Pavez y Gabriela Pizarro; quienes nos permitirán a través de sus investigaciones, acercarnos a un sonido mucho más “real” de nuestra tierra.

---

<sup>28</sup> CARRASCO Eduardo (2003) “Quilapayun: La revolución y las estrellas” RIL Editores, segunda edición. Santiago de Chile. P.16

<sup>29</sup> Ibid p.17

<sup>30</sup> CARRASCO Eduardo (2003) “Quilapayun: La revolución y las estrellas” RIL Editores, segunda edición. Santiago de Chile. P. 24

Así mismo aparecen algunos conjuntos como Cuncumén, Quilapayun e Inti-illimani que de cierta forma impulsados por el espíritu de estos investigadores; seguirán más o menos la misma corriente, ampliando además su repertorio a otros ritmos latinoamericanos.

Ya cerca de la década del '70; el quehacer artístico de estos cantautores, investigadores y diversos conjuntos, se consolida en el movimiento conocido como **“Nueva canción chilena”**. Sin duda que los acontecimientos sociales y políticos de la época juegan un rol importantísimo. Ya fue mencionado el gobierno de Eduardo Frei Montalva que motivó a un renacer de la música folclórica. Por otra parte la revolución Cubana (1959) juega otro rol trascendental como un “modelo” para América Latina y en Chile la nueva candidatura de Salvador Allende que cada vez tomaba más fuerza. Todos estos cambios sociales y políticos de una forma u otra; o quizás también de manera inconsciente, tuvieron su influencia en el arte y la cultura de nuestro país.

*“Los años sesenta estarán marcados por la creciente marcha del pueblo hacia la realización de un programa en el que vuelven a agitarse las antiguas ideas de independencia y libertad. El término de este proceso ascendente será el histórico triunfo de Salvador Allende y la Unidad Popular, en septiembre de 1973”<sup>31</sup>*

Será durante el gobierno de Salvador Allende donde se dio un gran auge y aporte a la cultura y las artes en general. Se reforzó el apoyo para las producciones del Sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular) creado en 1967 y perteneciente a la Juventudes Comunistas de Chile. Fue en este sello donde grabaron y lanzaron sus discos un gran número de artistas.

*“En DICAP se publicaron cincuenticinco discos de larga duración, además de una serie de discos de 45 RPM, algunos con cuatro temas y otros con dos, lo que representa un promedio superior al de un disco mensual, número nunca alcanzado por otras empresas con más años de existencia”<sup>32</sup>*

El nacimiento de la Editorial Quimantú en 1971 y la formación de elencos artísticos estables contratados por distintas instituciones para promover a través del país la cultura

---

<sup>31</sup> CARRASCO Eduardo (2003) “Quilapayun: La revolución y las estrellas” RIL Editores, segunda edición. Santiago de Chile. P. 35

<sup>32</sup> RODRIGUEZ Osvaldo (1988) “La Nueva Canción Chilena: Continuidad y reflejo” Ediciones Casa de las Américas. La Habana, Cuba. <http://www.blest.eu/biblio/gitano2/index.html>

y la música popular. En esa condición trabajó Víctor Jara junto a Isabel Parra, Inti-Illimani y Quilapayún en la UTE (Universidad Técnica del Estado).

Todo este escenario social-cultural, permitió el desarrollo y la interacción de distintos artistas. Por eso no es raro que distintas canciones del compositor Sergio Ortega fueran posteriormente tomadas y adaptadas por conjuntos de música popular. O que el compositor Celso Garrido-Lecca compusiera para Víctor Jara la canción “Vamos por ancho camino” y la marcha “Brigada Ramona Parra” que fueron incluidas en su disco “El derecho de vivir en paz” (1971)

Sergio Ortega compone en conjunto con Luis Advis la cantata popular: “Canto al programa”, la cual relata a través de canciones; el programa propuesto por el gobierno de la Unidad Popular. Dicha cantata fue interpretada y grabada por el conjunto Inti-Illimani.

El año 1973 quedó inconcluso un proyecto de gran envergadura que venían trabajando el compositor Celso Garrido-Lecca, los cantautores Víctor Jara e Isabel Parra, el coreógrafo Patricio Bunster junto al Ballet Nacional, el conjunto Inti-Illimani y la orquesta Sinfónica de Chile. Se trataba de Ballet “Los siete estados” obra que quedó inconclusa y no pudo ver la luz debido al golpe militar ocurrido en septiembre de 1973.

#### **4.4.5 La generación actual de compositores**

Desde la llamada “Generación del ‘60”, no se ha vuelto a constituir en Chile un grupo de compositores que trabaje principalmente en torno a la creación de una música con relación social y/o política.

De todas maneras sí hay algunos compositores que han creado una o más piezas siguiendo esa poética. A continuación se presenta una tabla con algunos de estos compositores; que si bien pertenecen a distintas generaciones, son compositores que se mantienen totalmente activos en la creación musical chilena y además la mayoría de ellos son profesores en los principales conservatorios del país.

El siguiente listado, simplemente quiere dar cuenta de parte del quehacer creativo de estos compositores y no pretende “encasillarlos” solamente en esta corriente.

COMPOSITOR	NOMBRE DE LA OBRA	PLANTA INSTRUMENTAL	AÑO COMP.	OBSERVACIONES
Alejandro Guarello (1951)	"Cantata Caín y Abel: Por los derechos humanos"	Grupo folclórico, narrador, orquesta y coro	1978	Composición en conjunto con el grupo Ortiga
Fernando Carrasco (1953)	"Pasacalle"	Orquesta Sinfónica	1984	
	"Sangrienta fue"	Voces de contralto y bajo, guitarra transpuesta y percusión.	1984	
	"Aquendeallene"	Orquesta Sinfónica	1994	
	"Leftraro"	Cuarteto de percusiones	1994	
	"Vip"	Piano	2000	
Jorge Martínez (1953)	"Ojorojo"	Música electrónica	1983	
	"Tonada trunca para muchacha roja"	Voz soprano y cuarteto de cuerdas	1992	
	"Variaciones sobre un tema de Violeta Parra"	Guitarra	1998	
Eduardo Cáceres (1955)	"Proceso... después la muerte"	Piano, percusión (tom-tom grande, platillo, campanas)	1976	
	"Relato Nocturno"	Piano, 4 percusionistas, flauta, coro femenino	1978	
	"El Panadero"	Coro mixto	1981	
	"Antisonata Chilótica A-2"	Percusión (timbales, tom, platillos, accesorios) y piano	1984	Tercer premio concurso U. Católica 1984
	"Las Máscaras"	Tenor, piano, caja (tambor) y megáfono	1984	
	"Encuentros para un fin de siglo"	Electroacústica	1984	Obra electroacústica, realizada en el taller de Música experimental - Premio S.I.M.C.- Alemania Federal, 1987
	"Las Siete Preguntas"	Soprano o tenor, clarinete, percusión y piano	1985	
	"Las Preguntas"	Orquesta sinfónica y barítono	1985	
	"La Batalla Campal"	Orquesta, coro mixto y relator	1987-8	Obra de Tesis de Grado - Licenciatura en Composición U. de Chile

	“La otra Concertación”	Voz acústica y electroacústica, bajo eléctrico, tablas hindúes	1989	
	“Amadeus... Líbranos del mal”	Piano y cinta magnética	1991	
	“Epigramas Mapuches”	Canto, violín, cello, clarinete y piano	1991	
	“Sudales”	Piano, percusión, cinta magnética	1992	
	“La Poetomaquia”	Coro mixto, solistas, quinteto de bronce, tres percusionistas	1993	
	“Suite Pewenche”	Canto, violín, clarinete, cello, piano, percusión, director	1995	
	“¡Cuidado! Esta obra es de un Sudaka”	Flautín, flauta, flautón, 3 tarkas, 2 zampoñas	2002	
	“Juan Luis Martínez”	Teclados, órgano, percusión	2003	Primer Premio Festival Documental FICS
	“Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi”	Coro femenino	2004	Premio Altazor 2005
	“...Y 200 años pasamos en Bandas” (homenaje al Bicentenario)	Banda sinfónica	2009	
	“Septiembre” (Re-edición)	Violoncello, saxofón alto, flauta y arpa	2010	
	“Feyta”	Cantante, kultrún y cascabeles	2012	
	“La Resurrección de Indoamérica”	Actor y guitarra	2012	
Rafael Díaz (1965)	“Kaweskar”	Violín, cello y piano	1991	
	“El sur comienza en el patio de mi casa”	Soprano, tenor, barítono, cuerdas.	1996	
	“(Des)aparecidos”	Tenor, narrador, piano	1997	
	“Lárica”	Soprano, 3 narradores, clarinete, violín y piano a 4 manos	1997	
	“El ángel de la guarda se le aparece a Juana Catrileo”	Flauta y 2 narradores	1999	
	“Pascual Coña recuerda”	Tenor-narrador, narrador, cuerdas, coro de niños.	1999	
	“Una flor lanzada a la fosa de los desaparecidos”	Guitarra, cuatro, guitarrón, quena y piano	2001	



	"Salmo al pueblo de Lota"	Soprano, contralto, barítono, flauta, piccolo, violín, cello y piano	2002	
	"Pewenmapu: Requiem azul para Jaime Mendoza Collío"	Sexteto de flautas	2008	
	"Nguillatuwe"	Orquesta de cuerdas	2005	
	"María Sifkias Kastapoyok"	Conjunto vocal femenino (3 sopranos, mezzo y contralto)	2006	
	"Espejismos de Ayquina"	Orquesta de cuerdas, cuarteto de flautas dulces y piano.	2007	
	"Lafkenmapu"	Cuarteto de guitarras	2008	
	"Pewenmapu"	Sexteto de flautas, base de sonido, voces femeninas y Pinkulwe	2008	
	"Rogativa por Alex Lemún"	Cuarteto de cuerdas	2002-9	
	"Siete llamadas desde la canción de cuna negra de Rolando Alarcón"	Piano	2009	
	"Las brutas"	Vientos, cuerdas, voces (soprano, mezzo, alto), piano y 4 actores	2010	Dramaturgia multimedial sobre el texto dramático de Juan Radrigán. Editada en DVD por el Proyecto de Creación 2009-2010 PUC
	"El ángel de la guarda se le aparece a Matías Catrileo Quezada"	Violín y piano	2010	
	"Lautaro"	Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas	2010	
	"From Allende to Salvador"	Orquesta sinfónica, solistas y coro.	¿?	Ópera estrenada en el BBC Theater de Londres, en febrero de 2014.
Carlos Zamora (1968)	"El Pukará"	Orquesta (3-3-3-3 / 6-4-3-2 / 6 percusionistas y cuerdas) conjunto de instrumentos andinos (tarkas, queñas y charango) Coro, Ballet, 4 personajes principales	1997	Ópera
	"Víctor Jara Sinfónico"	Coro Sinfónico, Orquesta (2-2-2-2 / 4-2-3-1 / 4 percusionistas y cuerdas. Solista en queña y Charango +solista vocal	2006	Suite con canciones de Víctor Jara
	"Fantasía Coral sobre Temas de Patricio Manns"	Coro Sinfónico, Orquesta (2-2-2-2 / 4-2-3-1 / 4 percusionistas y cuerdas)+ un solista vocal)	2009	

Félix Cárdenas (1972)	“Los cinco minutos”	Conjunto vocal e instrumental	1999	Obra compuesta para el grupo Transiente
	“¡Canto que mal me sales!”	Guitarra	2012	
Javier Farías (1973)	“Arauco, por fuerte, principal y poderosa...”	Ensamble de 14 guitarras, guitarra clásica solista, guitarra flamenca solista, narrador.	2006-7	
	¡Arma!, ¡Enfrenta!, ¡Aína!	12 Guitarras, Charango solista, 2 Contrabajos.	2010	
Miguel Farías (1983)	“Renca, París y liendres”	Orquesta sinfónica, solistas.	2012	Ópera Premio Altazor 2013
	“Ubu candidato”	Voz y piano	2013	Obra compuesta para el concurso de Interpretación Luis Sigall 2013

## 5- ENTREVISTAS Y TESTIMONIOS

Si bien esta tesis no se trata de un trabajo musicológico; era de gran importancia ponerme en contacto directo con aquellos compositores que formaron parte de la llamada “Generación del ‘60”. Lamentablemente varios de ellos se encuentran fallecidos, y otros se encuentran fuera de Chile.

Uno de los nombres más potentes e influyentes en esta generación de compositores es el de Fernando García, quien varias veces me recibió en su departamento para facilitarme música, contarme su experiencia o simplemente conversar en torno a un café. Realizamos la revisión de algunas de sus obras y me entregó importantes detalles acerca de su experiencia como compositor y musicólogo. Muchos de los datos que surgieron de estas conversaciones, me ayudaron a enfocar y dirigir varios capítulos de la tesis; y de esta manera, complementar la bibliografía trabajada con un relato totalmente vivencial y de primera fuente.

El otro personaje con el cual tuve oportunidad de compartir por un lapso de un mes y medio, fue el maestro Celso Garrido-Lecca. Todo esto fue posible gracias a la beca “Ayuda para estancias cortas de investigación” de la Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile y su Departamento de Postgrado y Postítulo.

El financiamiento de dicha beca, permitió instalarme en Lima el año 2013 y poder compartir con Celso Garrido-Lecca un intenso trabajo centrado en el análisis de su opus y de diversas expresiones de la música folclórica peruana y latinoamericana. Tuve además el honor de convertirme en su último alumno de composición, ya que aproximadamente hace 10 años se encuentra retirado de la docencia. De estas clases de análisis y composición, surgió la obra para guitarra “Suite Andina” que forma parte del ciclo de obras de la presente tesis y de cual se darán detalles mas adelante.

A continuación se presenta una descripción más detallada del trabajo realizado con cada uno de ellos; y a título informativo, parte de las conversaciones y entrevistas.

## 5.2 Celso Garrido-Lecca

Nació en Piura, Perú en 1926. Realizó sus primeros estudios con Rodolfo Holzmann en el Conservatorio Nacional de Música de Lima. En 1950 viaja a Santiago de Chile donde prosigue estudios con el compositor Fré Focke. En 1963 gracias a la beca Guggenheim estudia con Aaron Copland en Tanglewood, Estados Unidos.

Desarrolló una amplia labor como docente y compositor tanto en Chile como en Perú; ocupando incluso el cargo de Director de Departamento en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, así como Director del Conservatorio Nacional de Lima.

El año 2000 recibió el Premio Iberoamericano de Música Tomás Lvis de Victoria.

El sentarse a conversar con Celso Garrido-Lecca, es reencontrarse con Chile. Si bien nunca pudo conseguir la nacionalidad chilena antes de que tuviera que partir en 1973, él mismo se declara “mitad chileno y mitad peruano”. Esta confesión queda totalmente confirmada cuando comienza a hablar sobre Chile, el conservatorio, su trabajo en el teatro y sus innumerables amigos.

El trabajo con Celso fue bastante ordenado, ya que en nuestro primer encuentro me pidió que elaborara una lista de temas que quisiera tratar con él, a lo cual paulatinamente se fueron agregando nuevos puntos por sugerencia de él mismo.

Algunos de los temas trabajados fueron:

- La música latinoamericana
- La música académica en el Perú
- La música académica en Chile.
- La generación del '60
- La Nueva Canción Chilena
- Su trabajo con Víctor Jara
- La música folclórica Peruana
- La poesía de Neruda y Vallejo

Celso Garrido-Lecca comparte con la generación del '60, una visión integradora respecto al artista y su rol social. Este era el pensamiento predominante en la época de la Unidad popular y es por eso llegó a ser un periodo tan rico artísticamente y por sobre todo integrador. Los artistas de distintas áreas trabajan en mutua colaboración con el público y con la sociedad; por lo mismo, encontró muy interesante mi propuesta, ya que su visión coincide en varios principios del pensamiento de Plejanov, sobre todos aquellos basados en el rol del artista en la sociedad.

Según su visión:

*“Consciente o inconscientemente los cambios sociales tienen una consecuencia en el artista”*

*“El artista que opta por un lenguaje totalmente Europeo y que renuncia a su identidad, genera un producto totalmente artificial”*

*“El arte está vinculado a: Cierta época, historia y situación social”*

*“No me puedo desprender de las diferencias sociales y cada día se reafirma más mi vinculación con la identidad latinoamericana”*

Respecto al referente musical de mi tesis; la “Generación del '60”, reconoce 2 hitos importantes en su formación:

- 1- *“Un primer hito **estético** caracterizado por la llegada de Fré Focke. Es aquí donde hay una evolución estética del lenguaje utilizado hasta antes; con un claro corte post-romántico, Neoclásico e impresionista.  
Es además en este hito de búsqueda estética; que las nuevas técnicas traídas por Fré Focke se mezclan con ciertos elementos identitarios.*
  
- 2- *Un segundo hito **ideológico** caracterizado por la “Revolución Cubana” (1959). Paulatinamente comienzan a llegar estas ideas y hacerse parte de este grupo. La ideología “anti-yanky” de la Revolución Cubana, vino a reafirmar la identidad Latinoamericana. Todo esto quizás inconscientemente llego a tener una connotación musical.”*

Esta opinión me ayudo a validar mi propuesta de situar e identificar 2 referentes para mi trabajo, tanto en el plano filosófico, como en el plano musical.

Sin duda que además del valioso aporte testimonial para el complemento de los capítulos de este escrito; uno de los mayores logros que conseguí en esta pasantía, fue el tomar clases de composición y realizar el análisis de gran parte de sus obras.

Todo se inició cuando hablando sobre la música latinoamericana, ambos coincidimos en que el sonido de la guitarra, su color y su timbre, es un elemento altamente identitario para Latinoamérica.

No es casual que por ejemplo en Chile los mejores instrumentistas sean los guitarristas. Es un instrumento que es parte de nuestra cultura, a diferencia del piano por ejemplo. Si bien la guitarra también fue introducida por los españoles; esta tuvo una mejor y más rápida asimilación a diferencia del piano; convirtiéndose en nuestro instrumento armónico por excelencia. Desde la guitarra nacieron además varios nuevos instrumentos como el tiple, el cuatro o el charango.

Dada esta conversación y estas conclusiones, y luego de escuchar la grabación de un par de obras mías para dicho instrumento, el accedió a trabajar y guiar la composición de una nueva obra para guitarra.

Se inició este trabajo escuchando y analizando sus obras:

-“Simpay” Para guitarra sola

-“Duo concertante” Para guitarra y charango

-“Concierto para guitarra y orquesta”

-“Canciones de hogar” Para mezzo, guitarra y cuarteto de cuerdas

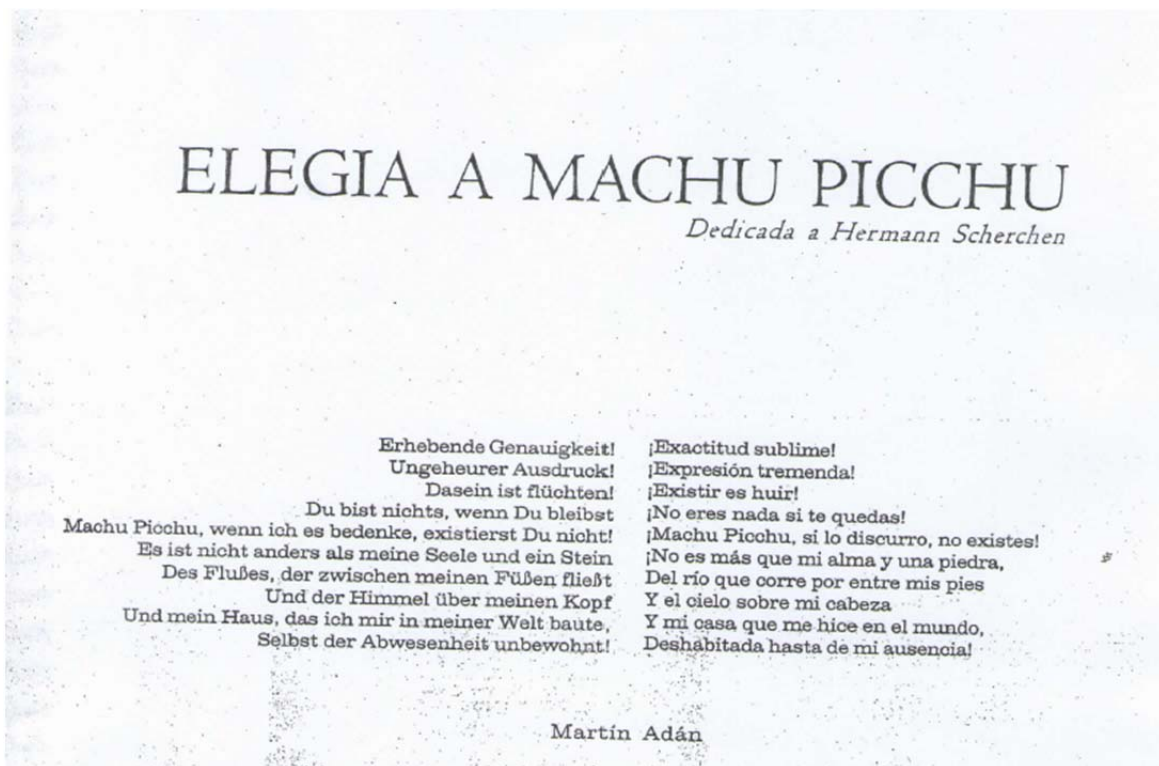
Si bien yo en un periodo estudié guitarra clásica y conocía bastante bien la escritura para guitarra, creo que dicho análisis de sus obras, me ayudó a complementar mi escritura “guitarrística” en especial para el mejoramiento de un uso más polifónico del instrumento.

Mi obra “Suite Andina”, escrita en Perú entre enero y febrero de 2013, surge luego de este proceso de análisis de sus obras para guitarra y del acercamiento que a la guitarra peruana, en especial la guitarra “Ayacuchana”.

Esta suite, es una especie de exploración por distintos fenómenos sonoros de la guitarra Ayacuchana, de la cual se darán más detalles en el capítulo “Análisis de mis composiciones”.

Al analizar la música de Celso Garrido-Lecca, descubro como está incorporado el uso del dodecafonismo, y también como con el pasar de los años ocurre cierto proceso de “liberación” de esta técnica. El dodecafonismo nunca es abandonado del todo, constantemente oiremos giros que nos traerán de vuelta a dicho proceso; pero con el tiempo, dicha técnica se fue poniendo al servicio de lograr ciertas imágenes sonoras.

Para Garrido-Lecca es de gran importancia el uso de textos y paratextos que lo sitúen en Latinoamérica. Son recurrentes los textos de Neruda o Vallejo; o la utilización de nombres o epígrafes que refuercen las imágenes que pretende representar.



Portada y epígrafe de la obra “Elegía a Machu Picchu”

## 5.2 Fernando García

Nació en Chile en 1930. A los 20 años de edad interrumpe sus estudios de medicina para dedicarse por completo a la música. Fue alumno de Juan Orrego Salas, Carlos Botto, Juan Allende Blin y Gustavo Becerra-Schmidt. Ha desarrollado una amplia labor como musicólogo y compositor en Chile, Perú y Cuba.

Desde muy joven ingresó a las Juventudes Comunistas de Chile, siendo aún en la actualidad, militante activo de dicho partido.

En 1999 recibió el Premio a la Música Chilena Presidente de la República y el año 2002 el Premio Nacional en Artes mención Música.

Si a Fernando García le preguntamos por sus orígenes musicales, el primer nombre que surge (y al parecer el más importante) es el de Gustavo Becerra. Por lo mismo, desde sus inicios su música responde a las corrientes dodecafónicas y atonales; a diferencia de la tendencia de la época en Chile que aún apuntaba al post romanticismo y neoclasicismo.

“Firmamento sumergido” (1969) es una obra para orquesta que nos da cuenta de la incorporación de los elementos dodecafónicos influidos por Gustavo Becerra. Frente a la utilización de este lenguaje Fernando García manifiesta:

*“En Chile había un grupo de compositores que estábamos adoptando las distintas vanguardias europeas. A mí principalmente me acomodó mucho el dodecafonismo, obviamente influenciado por Gustavo Becerra, pero además me gustó este tipo de música, se me hace fácil escribir así...”*

Si bien el maestro García se siente completamente cómodo con este lenguaje también asumió que poco a poco su música se acerca más al “ruido” y se aleja de las alturas determinadas; hecho que da cuenta de cómo un determinado lenguaje puede ir evolucionando o buscando el camino más óptimo para la creación.



Para Fernando García *“Un compositor debe responder a su contexto y el proceso histórico que está viviendo”* por lo cual su elemento identitario está relacionado con lo “social y lo político”.

Este elemento es claramente un “sello” de su música y ha sido el tiempo y su extenso Opus el encargado de confirmar este hecho. Desde el estreno de “América Insurrecta” (1960) hemos visto un progresivo trabajo con esta temática, creando una relación bastante estrecha con la poesía, en especial con la de Pablo Neruda.

Así como lo fue Neruda; Fernando García es militante del Partido Comunista Chileno, demostrando en su creación su compromiso social a pesar de los años que tuvo que pasar en el exilio.

*¿Cuál es la obra que marcó su desarrollo como compositor?*

Al hacer esta pregunta y sin dudarlo, de inmediato hace mención a su obra “América insurrecta” (1962) la cual marca un hito desde su estreno, por ser la primera obra “de gran envergadura” (Recitante, coro y orquesta) en incorporar contenido político.

Esta obra compuesta especialmente para conmemorar los 40 años del partido comunista, desató críticas de todo tipo. El maestro García nos mencionaba respecto a su estreno:

*“Bueno y quedó la pelotera el día del estreno; y yo, estaba en mi salsa. Qué mejor para un artista comprometido como ya me reconocía en esos años, que una de mis obras estuviese generando polémica”*

*“Al finalizar la obra, en medio de los aplausos hubo un par de gritos: ¡Que se vayan a Cuba los comunistas!”*

Para Fernando García “América Insurrecta” dio un sello especial a su música tanto en el aspecto identitario (social político), como en el aspecto técnico. De hecho nos manifiesta:

*“Creo que desde ese día hasta hoy me he dedicado a escribir la misma obra de distinta manera”*

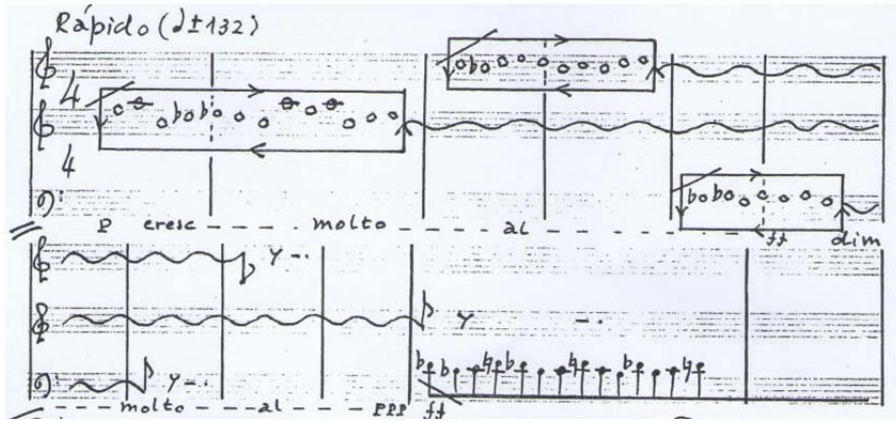
La importancia de “América insurrecta” trasciende más allá del lenguaje musical utilizado. Su gran aporte está en que por primera vez se plantea la temática social y política en una

obra de gran envergadura que además fue interpretada en la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile en 1963.

*"Fue dura la verdad como un arado..."*

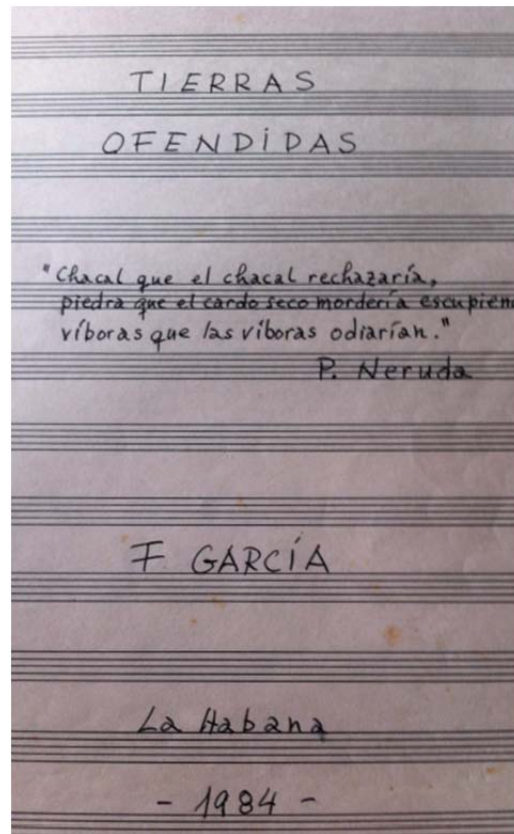
"América Insurrecta" (1962) compás 45

Al igual que Celso Garrido-Lecca, la música de Fernando García también ha vivido un proceso de liberación. Esto se torna evidente en sus partituras donde progresivamente comienzan a aparecer secciones donde permite la improvisación del intérprete, entregando ciertas pautas como las notas por ejemplo, pero liberándolos del ritmo.



"Las furias y las penas" (1988)

En este proceso de "liberación" de su escritura, se mantiene fiel su relación con los textos y paratextos utilizados, el cual constituye su punto de conexión con lo social y lo político, y en especial con Latinoamérica.



Portada de la obra "Tierras ofendidas" (1984)

Fernando García valora mi inquietud por el tema y comparte la pertinencia de mi propuesta, ya que según él, quizás se están dando nuevamente las condiciones para el nacimiento de una nueva “Generación del ‘60”

*“Yo veo que están ocurriendo cambios poco a poco. La dictadura destruyó todo lo que habíamos construido, pero los últimos años está ocurriendo un renacer similar a lo que ocurrió en los años sesenta. Por eso no es casual que hace algunos años tuviésemos estas revueltas de estudiantes. O que en las últimas elecciones surgiera este pacto de la “nueva mayoría”. Por eso no me parece raro; por el contrario, me parece totalmente lógico y válido tu interés por este tema, creo que algo está pasando nuevamente”.*

## 6- MI POÉTICA

Para referirme a mi poética y mis ideas estéticas, creo que lo primero es reconocermelo dentro las perspectivas de la música que fueron definidas en los primeros capítulos.

De manera personal, mi trabajo creativo siempre ha girado en torno a un tipo de música ligado a “imágenes”. De cierta forma podría clasificar mi música como “Programática”, ya que en ella siempre pretendo reflejar una imagen, un paisaje o una historia.

Esta elección pasa simplemente por un tema de afinidad. Es algo que realizo de manera bastante inconsciente. Por lo tanto, lo primero que podría mencionar es que mi poética como compositor se encuentra alejada del llamado formalismo y se encuentra en mayor sintonía con la intertextualidad y la hermenéutica.

A través de esta tesis; no pretendo desvalidar otras perspectivas, ni mucho menos plantear que sólo mi visión es la correcta. De hecho si bien asumo una lejanía de la llamada “música pura”, a su vez me declaro un gran admirador de la música de Beethoven por ejemplo. Esto puede parecer una contradicción, pero creo que no es así cuando uno logra ampliar su visión reconociendo distintas maneras de llegar a un mismo punto. Por el mismo hecho, doy inicio a esta tesis definiendo distintas perspectivas y reconociéndome dentro de ellas.

Ahora si me refiero a la forma en que mi poética se relaciona al pensamiento e ideas de Jorge Plejanov (referente filosófico de esta tesis) creo que lo primero es retomar sus propias palabras:

*“No es posible una obra artística sin contenido ideológico. Incluso las obras de aquellos autores que se preocupan únicamente de la forma sin hacer caso del contenido, expresan, pese a todo y de una manera u otra, una idea”<sup>33</sup>*

Coincido plenamente con este enunciado, ya que pienso que toda obra tiene una idea que representar. Si bien hay compositores que no pretenden representar nada en su música; eso finalmente igual se convierte en una idea u objetivo.

---

<sup>33</sup> PLEJANOV Jorge (1958) “Cartas sin dirección. El arte y la vida social” Ediciones en Lenguas extranjeras. Moscú p.188

Por otro lado las ideas de Plejanov se hacen presentes en mi ideología respecto a la labor del artista en la sociedad. Creo firmemente; y es lo que pretendo llevar a cabo con mi música, que la gente se pueda reconocer en ella.

Coincido además con Plejanov que el llamado “arte por el arte” surge cuando hay un divorcio entre el artista y su medio social.

Como decía el escritor peruano José Carlos Mariátegui:

*“Autonomía del arte, sí; pero, no clausura del arte. Nada es más extraño que la fórmula del arte por el arte”.*<sup>34</sup>

Como planteamiento del problema, propuse la pregunta de cómo se podría responder a las ideas de Plejanov a través de una obra musical. Entre mis hipótesis propongo lograr un equilibrio entre originalidad y tradicionalidad del lenguaje técnico utilizado y además incorporar elementos folclóricos a mi música. Creo que los elementos identitarios provenientes del folclor, de la religiosidad popular o de los pueblos originarios, pueden ser el factor de conexión en el cual un auditor chileno o latinoamericano se puede reconocer o ver reflejado.

Esto no quiere decir que pretenda componer una música solo para “latinoamericanos”; simplemente me reconozco en mi realidad de mestizo y residente de América, y desde ahí me proyecto como artista y compositor.

Por otro lado en mi poética, el uso de textos o paratextos (con esto me refiero a títulos relevantes o epígrafes) se transforman en una manera de contextualizar mi música en un lugar, en una imagen o una historia. O sea, además de las posibles citas o alusiones musicales que pudieran tener mis composiciones, los paratextos contribuyen a ese elemento de identidad que busco en mi música.

Por otro lado; aparece como un segundo referente, la llamada “generación del ‘60”. Si bien en el capítulo “análisis de mis composiciones” explicaré la manera en que he replicado algunos de sus procedimientos compositivos, mi objetivo final no es hacer una

---

<sup>34</sup> MARIATEGUI José Carlos (1930). “El balance del suprarrealismo”  
[http://www.patriaroja.org.pe/docs\\_adic/obras\\_mariategui/El%20Artista%20y%20la%20Epoca/paginas/el%20balance%20del%20suprarrealismo.htm](http://www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/El%20Artista%20y%20la%20Epoca/paginas/el%20balance%20del%20suprarrealismo.htm)

“imitación” literal de su trabajo. Por el contrario; yo me reconozco como compositor del siglo XXI, que en su búsqueda estilística e ideológica se ha encontrado en varios puntos comunes con dicha generación; los cuales, se resumen principalmente en los enunciados de Roberto Falabella, uno de los pilares fundamentales de dicha generación.

De esta manera podría mencionar tres puntos importantes donde me encuentro con la “Generación del ‘60”; y que además, son parte de las razones que me llevaron a tomarlos como referente musical de esta tesis:

- Compromiso social y político
- Apertura estética
- Incorporación de elementos folclóricos

## 7- ANÁLISIS DE MIS COMPOSICIONES

El trabajo creativo de esta tesis, consiste en un ciclo de 5 obras para diferentes agrupaciones instrumentales, donde se incorpora la temática social y política desde distintas dimensiones. El hecho de querer componer una serie de obras, surge al plantearme el desafío de explorar distintos ámbitos que hagan posible la incorporación de temáticas socio-políticas, no solamente a través del uso de textos. Cabe mencionar que por lo mismo, solo una de la obras del ciclo incorpora textos, la cual fue escrita deliberadamente al final.

El ciclo compone las siguientes piezas:

- “Cerro Chena, estación de la memoria” (2012) (Para flauta solista y orquesta de cuerdas)
- “Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos” (2012) (Para piano solo)
- “Y todavía tiene una pena...” (2012) (Para orquesta sinfónica)
- “Suite Andina” (2013) (Para guitarra sola)
- “2 canciones” (2013) (Para barítono, viola y piano)

Para el presente capítulo, elegí no realizar un análisis sintáctico de mis obras, ya que los procedimientos técnicos y contenido poético, están por encima del marco estructural de las piezas. Esto concuerda además con mi planteamiento inicial, en referencia a como el llamado “formalismo” resulta la tendencia más alejada de mi poética y mi trabajo compositivo.

A continuación se delimitan una serie de parámetros desde los cuales se analizarán las distintas piezas del ciclo.



## 7.1 Tratamiento vertical

En general podría decir que mi música tiene una fuerte base y sustento de elementos verticales; ya que mucho del material central de mis obras, está basado en un acorde o en una sucesión de estos. La obra del ciclo donde esta referencia se hace más evidente, es *“Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos”*, ya que la construcción general de sus 4 movimientos, se basa en una sucesión de acordes que tienen la misión de sostener la resonancia de cada movimiento. Por el hecho de tratarse de una pieza que explora los distintos colores del piano, analicé obras como *“Territorios del olvido”* de Tristan Murail, llegando a la conclusión (de manera empírica, no a través de un análisis espectralista) que si a cualquier acorde, le agregamos notas “extrañas” (o nuevas), antes de producir un cambio en la naturaleza del mismo acorde, se va producir un cambio de color generado por la aparición de nuevas notas. Es decir, seguiremos escuchando el mismo acorde y las nuevas notas en un principio solo producirán un leve cambio en la característica sonora del acorde, con la posibilidad de transformarlo en uno nuevo al ir agregando notas que desestabilicen finalmente el eje sonoro de dicho acorde.

A continuación dos ejemplos de dicho tratamiento en las piezas *“Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos”* y *“Suite Andina”*.

Se presenta un fragmento de cada pieza, y a continuación un esquema resumen con los acordes “base” de cada compás y las “notas agregadas” con el fin de producir un cambio de color en el acorde inicial:

“Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos”

Compás 1-3 del II movimiento “Romería”

$\text{♩} = 60$   
*f*  
*p* *mf* *p*  
*pp* *mp* *pp*  
*mf* *mp*  
*f*  
*scia*

Esquema resumen de los acordes utilizados con sus respectivas notas agregadas:

NOTAS AGREGADAS  
 ACORDE BASE

“Suite Andina”

Compás 63-68 del IV movimiento “Canción del regreso”

Acorde inicial

63

*mp* *p* *mp* *p* *mf* *mp*

Sul pont. Ord. Sul pont. Ord. (Ord.)

66

*p* *mp* *mp* *p* *mp* *p*

Tempo primo

Acorde final

Esquema del acorde utilizado con sus notas agregadas:

ACORDE INICIAL      NOTAS AGREGADAS      ACORDE FINAL

G#2 A2 B2 C3 D3 E3 F#3 G3

G#2 A2 B2

G#2 A2 B2 C3 D3 E3 F#3 G3

Respecto a lo que mencionaba al inicio de este capítulo, sobre como gran parte de mi música está construida sobre un acorde, o una sucesión de estos, puedo dar como ejemplo la pieza “Y todavía tiene una pena...” en donde una gran sección de la obra está elaborada en base a una secuencia de acordes.

Cada vez que aparece un contrapunto en los trombones, este tendrá su llegada a pequeños “climax” basados en una acorde, el cual progresivamente irá evolucionando hasta llegar al acorde de mayor amplitud (Nº4) en una sección de caos que además constituye el centro de la obra.

Contrapunto de trombones compás 75-62

Acorde N°1 compás 63

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score includes staves for Tpt. 1-2, Tbn. 1-2, Perc. 1, Perc. 2, Vla. I, Vla. II, Vln., and Cb. Two annotations are present: a red oval highlights the horn counterpoint in measures 75-62, and a blue oval highlights the first chord in measure 63. The score is written in a complex, rhythmic style with various dynamic markings and articulations.

Compás 79

Gran sección de caos construida sobre

El último acorde de la secuencia

(Acorde nº 4)

The image shows a page of an orchestral score for measures 79 and 80. The score is written for a large ensemble, including Flutes (Fl. 1-2), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (Fag. 1-2), Cor Anglais (Co. 1-2), Trumpets (Tpt. 1-2), Trombones (Tbn. 1-3), Timpani (Tim.), Percussion (Perc. 1-2), and Violins (Vln. 1). The music is characterized by complex, overlapping textures and dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Esquema resumen de los acordes utilizados:

ACORDE 1 Compás 63	ACORDE 2 Compás 69	ACORDE 3 Compás 71	ACORDE 4 Compás 79

The diagram illustrates the chord structure for four measures. Each measure contains a B-flat major triad (Bb, D, F) in the upper voice. The lower voices (middle and bass staves) show various chordal textures, including dyads and triads, all derived from the B-flat major triad. The bass line in the final measure (Compás 79) features a B-flat note in the bass register.

## 7.2 Texturas contrapuntísticas

En general las obras de este ciclo, se sustentan principalmente en sistemas armónicos y/o de construcción vertical. No se observa un uso intensivo del contrapunto y el tratamiento horizontal es el encargado muchas veces de darle movilidad a la base vertical que tiene mi música, apareciendo como un medio y no necesariamente como un fin.

Un ejemplo de esto aparece en la pieza “Y todavía tiene una pena...” donde podemos ver como hay un movimiento imitativo de tresillos en las maderas, el cual tiene la función de dar movilidad del tratamiento vertical y sustento armónico presentado en esta sección:

Compás 50

The image shows a musical score for measures 50 and 51, featuring woodwinds. The instruments are Flute 1-2 (Fl. 1-2), Oboe 1-2 (Ob. 1-2), Clarinet 1-2 (Cl. 1-2), and Bassoon 1-2 (Fgt. 1-2). The score is annotated with red circles highlighting imitative triplet patterns in the woodwinds. The Flute part has two such triplets circled in red. The Oboe part has one triplet circled in red. The Clarinet part has one triplet circled in red. The Bassoon part has one triplet circled in red. Additionally, there are two large blue circles highlighting the overall texture in measures 50 and 51. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mf*, and articulation markings like *I Solo*. The measure numbers 50 and 51 are indicated at the beginning and end of the score.

Muchas veces me he puesto a pensar en por qué el contrapunto no es un elemento protagonista de mi música y creo que una posible respuesta se puede dar por la influencia que tengo de la música folclórica, de los pueblos originarios y de la religiosidad popular;

donde se observa un mayor uso de texturas monódicas u homofónicas, por sobre el tratamiento polifónico.

Si bien hay momentos o secciones en las obras donde aparece el uso de la polifonía; analizando mi música y pensando en la influencia antes mencionada, creo que más que texturas polifónicas o contrapuntísticas, en mi música predomina un tratamiento de “micropolifonía”, bastante similar a algunos procedimientos utilizados por Charles Ives o Ligeti. El uso de este procedimiento posiblemente está influenciado por la música de las fiestas de la religiosidad popular en que participo (La Tirana y Andacollo). En dichas fiestas es posible apreciar un espectáculo sonoro único como es la superposición de distintas bandas, bailes y comparsas en un mismo espacio físico.

En la pieza “*Y todavía tiene una pena...*” podemos ver la manera en que elaboré una micropolifonía rítmica en los trombones, que tiene como finalidad el evocar la “irregularidad” que existe dentro de la “regularidad” rítmica de la música Mapuche. En el capítulo “*Elementos rítmicos*” se definirán más detalles sobre esta sección.

#### Compás 57

The image displays a musical score for three trombone parts, labeled 'm' for mellophone. The score is divided into three measures. The notation is complex, featuring numerous slurs, accents, and dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *ff*. There are also numerical markings like '5' and '3' above notes, possibly indicating fingerings or specific rhythmic patterns. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of micropolifonía.

Otro ejemplo de micropolifonía se da en la superposición de elementos aleatorios, con una base escrita de manera tradicional. A continuación un ejemplo de la obra “*Cerro Chena, estación de la memoria*”. Se presenta una sección donde algunos instrumentos tienen que tocar determinados módulos en el tiempo que dura la ejecución de una base armónica escrita. El resultado de esta sección, será la superposición de diversos ritmos y

gestos generando como resultado una micropolifonía no controlada y variable, debido al uso de elementos aleatorios.

### Compás 71

The image shows a musical score for measures 71-73. The instruments are Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabajo (Cb.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *f*, and performance instructions like *pizz.* (pizzicato). A red oval highlights the pizzicato section in the Violin II part, and a blue oval highlights the corresponding section in the Violoncello part.

En la canción “*Te recuerdo Ibañez*”, de la obra “*2 canciones para barítono, viola y piano*” aparece un fugatto en un momento de la pieza, el cual fue insertado con fines netamente teatrales.

El poema sobre el cual está basada la canción es muy irónico, parece una parodia que con el transcurrir de los versos descubre la dura realidad que relata. En este caso el uso del contrapunto se inserta como una forma de contribuir a la ironía presente en el texto. Una fuga como construcción severa del contrapunto europeo no tiene nada que ver con mis procedimientos o parámetros de construcción habitual, por eso resalta como un elemento irónico. Es quizás la muestra más clara de que mi música se construye desde



otros parámetros. Si bien el contrapunto puede aparecer en ciertos momentos; como ya lo dije antes, es utilizado como un medio y no como un fin.

“Te recuerdo Ibañez” Compás 1-8

Viola

Baritone

Piano

Ca - ra de va - ca — le de - cian al Pre - si - den - te — que lle - voa

(non rto.)

5

Vla.

B

Pno.

— mi ma - dre — a su nue - va ca - sa — yao - tras ma - dres del Zan - jón de la A - gua - da —

mp

fp

p

mf

mp

mp

f

p

mf

p

mp

p

mp

mf

### 7.3 Elementos rítmicos

En general, creo que en mi música el tratamiento rítmico tiene 2 funciones principales:

- 1- Contribuir a una “desestabilización” de la cuadratura del compás.
- 2- Trabajar y desarrollar ritmos provenientes del folclor, los pueblos originarios y la religiosidad popular

Si bien mucha de mi música (quizás la mayoría) está escrita en 4/4 u otra métrica similar, esta no busca más que generar una guía visual para el director o el intérprete. Hay muchas secciones escritas en una cifra de compás determinada pero el tratamiento rítmico y sus diversas acentuaciones no buscan más que generar una inestabilidad en la cuadratura del compás.

En la obra “*Cerro Chena, estación de la memoria*” aparece varias veces un gesto rítmico que va pasando por diversos instrumentos , el cual es un claro ejemplo de cómo los ritmos y sus diversas acentuaciones, tratan de romper con determinada métrica la cual es puesta solo como una guía visual:

Compás 21

The image shows a musical score for Violin I (Vln. I) at measure 21. The score is marked "I Solo" and "mfizz.". The time signature changes throughout the measure: it starts in 2/4, then changes to 3/8, then to 2/4, then to 3/8, then to 2/4, then to 3/8, then to 2/4, and finally to 3/8. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with various accents and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Un proceso distinto pero con resultado similar, ocurre al comienzo de la obra "Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos", donde hay una especie de ostinato que nunca logra constituirse como tal ya que los acordes caen constantemente en distintos momentos:

Compás 1

I  
"Los colores de la muerte"

Mantener 2da en todo el mov.

Esquema de distancia entre la aparición de los distintos acordes:

Otro proceso de desestabilización rítmica que realizo con frecuencia, es a través de un trabajo polirrítmico mediante la superposición de ritmos dispares entre sí:

“Y todavía tiene una pena...” Compás 32-33

**D**

Fl. 1-2 *f* *s* *s* *3*

Ob. 1-2 *f* *Non bisb.* *s* *3*

Cl. 1-2 *f* *6* *6* *6* *6* *6* *5* *3*

Fgt. 1-2 *f* *6* *6* *6* *6* *6* *3* *3*

*mf*

♩ = 52

Detailed description: This musical score shows measures 32-33 for a woodwind ensemble. It features six staves: Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet 1-2, and Bassoon 1-2. The music is marked with a forte (*f*) dynamic and includes complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets. A tempo marking of ♩ = 52 is present. A rehearsal mark 'D' is at the beginning. The bassoon part is marked 'Non bisb.'. The bass line is marked *mf*.

“Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos” I mov. Compás 20-22

*f* *Rall. Al.* *ff* *mp* *f* *ff*

*f* *Rall. Al.* *ff* *mp* *f* *ff*

*f* *ff* *mp* *f* *ff*

Detailed description: This musical score shows measures 20-22 for a woodwind ensemble. It features three staves. The music is marked with a forte (*f*) dynamic and includes complex rhythmic patterns with sextuplets and triplets. A 'Rall. Al.' (Ritardando) marking is present. The dynamics range from *f* to *ff* and *mp*. The score is in 2/4 time.

“Cerro Chena, estación de la memoria” Compás 110-112

The image shows a musical score for three parts: Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Viola/Celli (Vlc.). The score is divided into three measures. The first measure is marked with a first ending bracket and a dynamic of *mf*. The second measure is marked with a dynamic of *f* and a hairpin crescendo leading to *mf*. The third measure is marked with a dynamic of *mp*. The Vln. II part features a melodic line with slurs and accents. The Vla. part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Vlc. part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, including a sixteenth-note figure in the final measure.

De igual forma cuando la música lo requiere, hay momentos en que puedo servirme del cambio métrico y el uso de polimetrías para realizar el mismo proceso de desestabilización. En el siguiente pasaje de la obra “Suite Andina”, evoco a través de su IV movimiento “Canción del regreso”, ritmos que tengan que ver con la cueca, los cuales están insertados en un trabajo polimétrico que escapa un poco del típico 6/8 con hemiolas que observamos como base fija de la cueca. Es quizás algo parecido a lo que realiza Violeta Parra en su famosa canción “El Gavilán, Gavilán”

“El Gavilán, Gavilán” compás 414-422

Guitarra

C

414

Dm9/A

G<sup>7</sup>/A

Dm9/A

G<sup>7</sup>/A

Am7(#11)

419

Cm/A

Am7(#11)

Cm/A

“Suite Andina” IV mov. Compás 16-24

16

*f*

*mp*

20

*p*

*cantabile*

*mf*

*mf*

*p*

Otro procedimiento en torno a elementos rítmicos que realizo en mi música, es el relacionado con ritmos provenientes del folclor, los pueblos originarios y la religiosidad popular.

Por ejemplo, hay compositores (yo también lo hice por años) que para evocar la música mapuche simplemente repiten el patrón:

Justamente la música Mapuche por tratarse de una música de tradición oral, tiene una riqueza increíble, donde si bien muchas veces a simple vista escuchamos un patrón repetitivo; al escuchar con detención, veremos que dicho patrón tiene cierto proceso de evolución y variabilidad. Muchos patrones están llenos de aceleraciones y cambios de acentuación que producen una indeterminada irregularidad dentro de la regularidad de su base:

Esto es lo que quise representar a través del tratamiento rítmico y contrapuntístico de la pieza “Y todavía tiene una pena...”, un trabajo en torno a un “fenómeno sonoro”, más allá de simplemente repetir de manera superficial un patrón rítmico.

### Compás 73

The image displays a musical score for three tuba parts: Tbn. 1-2, Tbn. 3, and Tu. The score is written in a complex rhythmic style, likely 3/4 time, with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are used throughout to indicate volume changes, including *mf*, *>p*, *<f*, *p*, and *ff*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some performance instructions like accents and slurs. The overall texture is dense and rhythmic, reflecting the oral tradition mentioned in the text.

## 7.4 Tratamiento de la melodía

En mis obras aparecen en determinados momentos gestos o esbozos de melodías, los cuales pueden provenir de un material melódico propio o a través de la inserción de una cita, alusión u otro proceso de intertextualidad.

Una de las maneras en que presento y trabajo un material melódico propio, es a través de la “heterofonía”; es decir, el material melódico base se abre a través de intervalos o se desplaza rítmicamente para así dar mayor riqueza y una textura mucho más compleja a la melodía.

A continuación un pasaje de la pieza “Cerro Chena, estación de la memoria”. Los violines I y II, tocan las mismas notas de la melodía de la flauta, pero con un ritmo mayor que además de producir una heterofonía, genera un efecto de resonancia sobre la flauta:

Compás 85

The musical score shows measures 85, 86, and 87. The Flute part (Fl.) begins at measure 85 with a dynamic of *p*, followed by *f*, *p*, *mf*, and ends at measure 87 with *mp*. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts begin at measure 85 with *Al niente* and play the same notes as the Flute but at a slower tempo, with dynamics of *mf* and *mf*. The Viola (Vla.) part also plays the same notes at a slower tempo with a dynamic of *mf*. A red circle highlights the heterophony between the Flute and Violins I & II. The tempo is marked as quarter note = 52.

Por otro lado el material netamente melódico de mi música, proviene de un proceso de intertextualidad, a través de la cita o alusión de melodías relacionadas a una imagen o historia que pretendo relacionar en una obra.



Por ejemplo en la pieza “*Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos*”, aparece en un momento una melodía proveniente de la fiesta de La Tirana; en específico, una marcha perteneciente al grupo de baile “Morenos Chilenos Antonio Huerta Ugalde” con quienes participo como músico.

Esta melodía anónima, es interpretada principalmente para la entrada y salida de diversos rituales que realiza el baile. Como por ejemplo en la visita que realiza todos los años al cementerio del Pueblo de La Tirana. Por el mismo hecho es insertada en el II movimiento “*Romería*”.

*Marcha original del grupo de baile “Morenos Chilenos Antonio Huerta Ugalde”*



Pasaje de la pieza “*Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos*”. La melodía es incorporada de manera literal, pero está “escondida” a través de su distribución en distintas octavas, la desestabilización rítmica para eliminar el ritmo de marcha, y una resonancia interna interpretada por la mano derecha:

II Mov. “*Romería*” Compás 7



Cuando escribía la pieza “Cerro Chena, estación de la memoria”, dedicada a los 11 tiznados<sup>35</sup> detenidos y posteriormente asesinados en el Cerro Chena durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, recordé de inmediato el testimonio de Manuel Ahumada Lillo:

*“Estoy seguro que fue Manuel G. quien dio inicio al silbido que varios seguimos. La Internacional nos acompañó la noche del 02 de Octubre de 1973 en el campo de prisioneros de Chena”.*<sup>36</sup>

Por eso quise incorporar un fragmento de “La Internacional” en la pieza, la cual se inicia de manera borrosa a través de un efecto eólico, sumado a algunas distorsiones en su trazado melódico original, hasta escucharse claramente solo su final, cuando justamente se acerca el final de la pieza. Quizás así mismo fue oída en ese momento, cuando se acercaba también el final de aquellos 11 Maestrancinos<sup>37</sup>.

Pieza “Cerro Chena, estación de la memoria” pasaje de flauta compás 99-107

99

*mp*

*mf*

104

*f*

<sup>35</sup> Nombre con el que se conocía popularmente a los trabajadores de la Maestranza de San Bernardo

<sup>36</sup> AHUMADA Manuel (2002) “Cerro Chena, testimonio” Edit. Miranda Cordero. Santiago, Chile. P. 88

<sup>37</sup> Otro nombre popular con el que se conocía a los trabajadores de la Maestranza.

## Partitura original de “La Internacional”

**L'INTERNATIONALE**

Musique de Degeyter Paroles d'Eugène Pottier

De-bout, les démasés de la ter-ra De-  
-bout, les forces de la fé- La ré-pu-bli-caine  
- Je-re, c'est l'i-rup-tion, de la fin. De pas-sé,  
Génesis la ble-ra-re. Foutes-elles, de-bout, de-  
-bout! Le mon-de sa-cro-sé, le se-et, nous sa-  
mes vier, Sur-ous tout, C'est la lus-ly, fi-na-  
-lé-grous-nous, et de-man l'in-ter-ra lu-  
-ra-le se-ra le genre hu-main. C'est la lus-  
-le fi-na-re. Groupes nous et de-man l'in-ter-  
-ra-to-ra-a-a-le se-ra le genre hu-main.

Fuente: [www.psoecaceres.com](http://www.psoecaceres.com)

En la obra “Y todavía tiene una pena...” se incorpora un fragmento de la canción “Arauco tiene una pena” de Violeta Parra, ya que la pieza justamente se construye en base al concepto de esa canción y su re-contextualización en el año 2012 (*más detalles en el subcapítulo “Uso de textos y paratextos”*)

El tratamiento realizado con esta cita, consistió en llevar la melodía a las voces bajas de la orquesta y repartirla entre dos instrumentos: Tuba y timbales. Se produce por lo tanto una llamada melodía de timbres sostenida por un fondo sonoro producido por los contrabajos. La melodía se finaliza con un proceso de extinción en el registro más grave

de la tuba hasta encontrarse con la resonancia obtenida por el tremolo de timbales y contrabajos.

### Tuba y timbales compás 140

Musical score for Tuba (Tu.) and Timbales (Tim.) from measure 140 to 145. The Tuba part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The Timbales part features a rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *mf*. The score includes a *mp* dynamic marking above the Tuba staff in measure 145.

### Tuba y timbales compás 146

Musical score for Tuba (Tu.) and Timbales (Tim.) from measure 146 to 151. The Tuba part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The Timbales part features a rhythmic pattern with triplets and dynamic markings of *p*, *pp*, and *mf*. The score includes a *pp* dynamic marking below the Timbales staff in measure 147.

### Contrabajos compás 140

Musical score for Contrabajos (Cb.) from measure 140 to 145. The score features two staves with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. The score includes a *p* dynamic marking below the bottom staff in measure 140.

## 7.5 Uso de textos y paratextos

Como ya fue mencionado anteriormente, el uso de textos solo se limitó a una de las obras de este ciclo, la cual fue escrita deliberadamente al final.

A mi parecer, el uso de textos es una de las maneras más simples o directas de incorporar temáticas socio-políticas en una composición; ya que si bien la estética musical puede ser totalmente ajena al tema tratado, el texto puede ser un elemento de conexión, pero que no garantiza la creación de una obra que incorpore el concepto de “identidad”.

Este último concepto si constituye una preocupación en mis composiciones, por lo tanto la idea de este ciclo de obras, es demostrar como la temática socio-política puede ser incorporada desde distintas dimensiones.

Rubén López Cano define el concepto “paratexto” como toda aquella información de la obra que influye en cómo es comprendida. Un ejemplo de ello son los títulos o epígrafes que eventualmente pudiese tener una pieza.

En ese sentido los paratextos son de gran importancia para mí ya que forman una manera de contextualizar mi obra. Es por eso que todas las piezas de este ciclo tienen nombres bastante sugerentes en torno al tema socio-político o relacionados al concepto de identidad.

La obra **“Y todavía tiene una pena...”** fue escrita durante mi primer año de magister (2012) un año en que se agudizaron los conflictos mapuches en el sur de nuestro país, debido a la muerte de varios comuneros mapuches en años anteriores.

El título evoca la canción de Violeta Parra “Arauco tiene una pena”. Si bien la canción fue escrita en la década del 60, me di cuenta lo actual que seguía siendo su letra, aún hoy en el siglo XXI.

El título de la pieza se basa en el siguiente concepto:

Estamos en el año 2012 y Arauco *“Todavía tiene una pena”*

Por eso es que la pieza incorpora el siguiente epígrafe tomado de la letra de la canción de Violeta Parra:

*“Hoy son los propios Chilenos,*

*Los que le quitan su pan*

*Levántate Pailahuan”*

La obra **“Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos”** representan una imagen sonora: Los cementerios del desierto del norte grande, lugar donde fueron enterrados muchos trabajadores de las oficinas salitreras que funcionaron en el norte de Chile.

Si bien muchos de esos cementerios ya se encuentran abandonados, otros se vuelven a llenar de flores en cada 1 de noviembre, tiñendo de vivos colores el desierto con flores de papel (como estila la tradición nortina) hasta que poco a poco el sol cumple su labor de desteñir cada flor, volviendo el desierto y sus cementerios, un eterno evolucionar de colores.

La pieza necesitaba un título sugerente que me contextualizara en la imagen que acabo de relatar. Sus 4 movimientos también debían representar una imagen relacionada al desierto y sus cementerios pampinos:

I- *“Los colores de la muerte”*

Esta frase proviene del libro “Cementerios del desierto, los colores de la muerte” de Elvira Montenegro Araneda, que recopila una gran cantidad de fotografías de cementerios del norte grande. Con las mismas imágenes que recopila este el libro, es con las que me encuentro cada año cuando viajo al norte grande a participar en la Fiesta de La Tirana.

## II- “Romería”

La palabra “romería”, representa el hecho de peregrinar hacia algún lugar sagrado. En el norte una romería corresponde al hecho de visitar a los familiares o amigos fallecidos y enterrados en algún cementerio. Esta visita no es común y corriente, ya que consiste en un ritual que puede incluir comida, alcohol, baile, cantos y música.

## III- “Te dejamos a las cinco de la tarde”

Este nombre evoca el relato del escritor pampino Hernán Rivera Letelier:

*“La primera visión que guardo de un cementerio la tuve en la salitrera Algorta. Tenía apenas seis años y caminaba al frente de una procesión llevando una cruz de madera. Eran las cinco de la tarde. ¿Por qué los funerales en la pampa se hacían a las cinco de la tarde en punto?”<sup>38</sup>*

## IV- “Fatamorgana”

Tal como su nombre lo indica representa un espejismo, los mismos que es posible observar al caminar en medio del desierto.

---

<sup>38</sup> MONTENEGRO Elvira (2010) “Cementerios del desierto. Los colores de la muerte” Origo Ediciones. Santiago de Chile P.104



Cementerio Pueblo de La Tirana. Región de Tarapacá (2012).  
Fuente: Archivo personal



Cementerio de Poconchile. Región de Arica y Parinacota (2010)  
Fuente: Archivo personal



Cementerio de Pampa Unión. Región de Antofagasta (2013)  
Fuente: [www.terra.cl](http://www.terra.cl)



El nombre de la obra **“Cerro Chena, estación de la memoria”** tiene que ver con mi llegada a la comuna de San Bernardo el año 2010, donde de manera gradual fui conociendo parte de las historias y tradiciones que envuelven esta antigua comuna. Dos iconos importantes me llamaron la atención, sin saber en un principio, que ambos se conectaban por una oscura historia.

El primero de ellos corresponde a la Maestranza de San Bernardo que se encuentra muy cerca de mi casa. Este lugar por muchos años constituyó la principal fuente laboral de la comuna y un gran centro social que acogió a todos los trabajadores y familias ferroviarias.

El segundo icono corresponde al Cerro Chena, que es posible apreciar desde casi toda la comuna. Este cerro que constituye una verdadera “postal” de San Bernardo, me llamo mucho la atención, ya que ahí se encuentra un Pucará<sup>39</sup> perteneciente al dominio sur o Collasuyo del imperio Inca.

Posteriormente conocí la historia negra que envuelve a este cerro, el cual fue utilizado como campo de prisioneros, tortura y ejecución durante la dictadura militar, y donde además fueron asesinados 11 trabajadores de la Maestranza de San Bernardo.



Maestranza de San Bernardo en tiempos de auge. La imagen muestra la salida de un turno de trabajo.

Fuente: [www.museodelamemoria.cl](http://www.museodelamemoria.cl)

---

<sup>39</sup> Fortificaciones realizadas por las culturas andinas.

Respecto al uso de textos con una alusión directamente social y/o política, decidí incorporarlos solamente en la última obra del ciclo: “2 canciones” para barítono, viola y piano.

Los textos elegidos para la obra provienen de los poemarios “In-digentes” y “La plaza de los lores” del escritor Manuel Zúñiga.

Estos textos toman el tema de la indigencia a través de poemas que por momentos se vuelven bastante crudos, ya que presentan la realidad de la pobreza de manera directa y si bien tienen un excelente tratamiento de las palabras, por momentos la realidad surge sin mayores metáforas.

*“(...) Y de mi casa y otras casas de pizarreño*

*Que nos dio el Cara de vaca*

*Comenzaron a salir con los años*

*Niños sin piernas, sin brazos, sin ojos*

*Sin cerebro, sin vida unos pocos (...)”<sup>40</sup>*

---

<sup>40</sup> ZUÑIGA Reyes Manuel (2007) “In-digentes, poemas” Grafica Punto. Castro Chiloé, Chile. P. 17

## **7.6 Influencia de diferentes estéticas**

A continuación presentaré algunos autores y visiones estéticas que creo han influido en mi trabajo como compositor; no solo desde el punto de vista estético, sino que también filosófico, y como cada uno de ellos ha contribuido en mi proceso creativo o bien ha generado inquietudes que he querido explorar a través de mi trabajo compositivo.

### **7.6.1 Violeta Parra y Víctor Jara**

Ambos autores desde hace varios años, forman parte de mi audioteca personal y de mi trabajo pedagógico en salas de clases. Son innumerables las canciones de Víctor y Violeta que he enseñado a mis alumnos o que simplemente estoy cantando o analizando hasta el día de hoy.

Ambos autores pertenecen además a la llamada “Nueva Canción Chilena”, movimiento artístico de gran importancia en los años 60 y que trabajó de cerca con la generación de compositores que conforman el referente musical de esta tesis.

Creo que la mayor influencia que Víctor Jara y Violeta Parra ejercieron en mí, tiene que ver con un compromiso con el rescate de la verdadera identidad Chilena y Latinoamericana. Así mismo como lo hicieron ellos, desde hace algunos años comencé a salir a terreno con grabadora en mano, registrando diferentes manifestaciones musicales de nuestro país, o simplemente conversando con sus protagonistas; en su mayoría, provenientes de la clase trabajadora de nuestro país.

Por otro lado valoro mucho en ellos su conciencia social y compromiso político, el cual se puede palpar en sus canciones y que de hecho le costó la vida a Víctor Jara durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Por último y volviendo a la música, creo que el uso de la guitarra es otro de los factores que me ha influenciado mucho. La exploración de nuevas armonías y el uso de nuevos ritmos creados a partir del material obtenido en terreno. Esa es la forma de presentar mi propuesta artística, la cual no surge como una imitación, pero sí de manera muy

respetuosa, trata de mantener la esencia y los orígenes. Eso a mi parecer solo es posible lograrlo a través de las vivencias, tal como alguna vez lo hicieron Víctor Jara y Violeta Parra.

### **7.6.2 La música de las cofradías del norte**

Sin duda que mi participación como músico y danzante en las Fiestas de la Tirana y la Fiesta de Andacollo tuvo una gran repercusión no solo en mi música, sino en mi manera de vivir y palpar la religiosidad popular. De un día para otro pase desde el lado de los “turistas” hacia el lado de los “protagonistas”. Creo que eso me llevó a una dimensión mucho más especial ya que dejé simplemente de escuchar su música y comencé “sentir y vivirla”.

Musicalmente mi relación con las cofradías del norte, generaron 2 influencias importantes y que tienen que ver principalmente con las texturas resultantes de mi música.

Varias de mis piezas llegan en ciertos momentos a una suerte de micropolifonía, tal como ocurre en las fiestas del norte cuando se juntan varios bailes en un mismo lugar.

Por otro lado el uso de líneas heterofónicas creo que posiblemente también provienen de la misma influencia. Esas pequeñas “variaciones” melódicas en las distintas voces (que muchas veces surgen por el error), creo que comenzaron a incorporarse en mi música y vinieron a darle mayor riqueza y una apertura a mi tratamiento de las melodías.

Debo mencionar además que tanto la micropolifonía como la heterofonía, forman parte del principal tratamiento horizontal de mis obras; las cuales si bien a veces pueden carecer de elementos polifónicos propiamente tal; son esos mismos tratamientos, los que conforman otra manera de llevar a cabo la polifonía.

### 7.6.3 Celso Garrido-Lecca y Fernando García

Creo que estéticamente Celso Garrido-Lecca y Fernando García no generan una gran influencia en mi música, pero sin embargo hay varios tratamientos técnicos o planteamientos filosóficos que fundan una gran influencia para mi trabajo creativo.

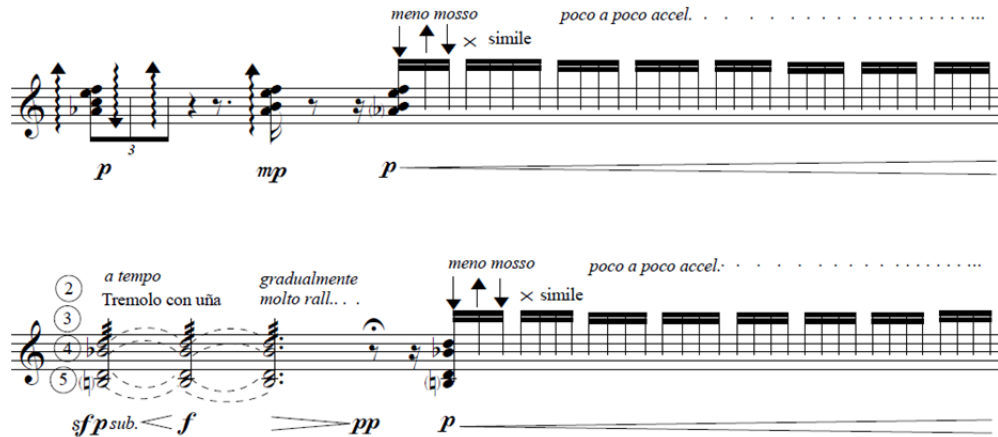
En Celso Garrido-Lecca he podido observar un gran compromiso con la identidad latinoamericana. Si bien su estética en la música docta ronda en torno al dodecafonismo, a pesar de eso siempre mantuvo una gran conexión con la música y danzas andinas. Es a través del tratamiento rítmico donde se pueden apreciar frecuentemente esbozos y gestos provenientes del folclor Peruano. Ese mismo tratamiento rítmico (o muy similar) es el que muchas veces he llevado a cabo en mi música, en especial en lo relacionado a lograr una variabilidad en un ritmo tomado del folclor, el cual puede ser fijo, pero a través de distintas estrategias podemos fragmentar o trabajar algún parámetro que lo caracteriza.

A continuación presento un fragmento del II mov. De la obra para guitarra "*Suite andina*". Un pasaje que justamente trabaja 2 elementos rítmicos: El tremolo y el ritmo típico del huayno<sup>41</sup>. El procedimiento utilizado consiste en combinar ambos elementos desde un acorde inicial, hasta llegar al tremolo mediante la aceleración del ritmo del huayno.

Cabe destacar que esta es la pieza que fue escrita y trabajado con Celso Garrido-Lecca durante mi pasantía en Lima, Perú.

---

<sup>41</sup> Danza andina. Su nombre proviene de la palabra quechua "huayñunakunay" que significa "bailar tomados de la mano".



La influencia de Fernando García tiene que ver principalmente con su pensamiento filosófico y político. Es a través de él y de sus escritos, donde he podido depurar mis ideas en torno a la incorporación de planteamientos políticos en el arte y la misión del artista en la sociedad.

Ahora hablando de manera general, creo que con ambos compositores me encuentro en torno al uso de textos y paratextos con relación socio-política o relacionados a la identidad Latinoamericana. Esa es otra de las influencias; y que como ya mencioné en otro capítulo, corresponde a la manera de situar mi música en la imagen sonora que pretendo representar.

#### 7.6.4 Claude Debussy y los espectralistas

Claude Debussy fue uno de los primeros compositores con los cuales pude “trasladarme” a la imagen sonora de una obra. De él creo que heredé en un principio la idea de poner a mis obras un nombre “sugerente”, o más profundamente que eso, buscar una imagen que sirviera para componer una obra. Creo que su influencia trasciende más allá del simple uso de paratextos y se instala a través de como llegar a estructurar una obra a través de una imagen o una historia.

Ante esto, las texturas y el uso armónico (tal como lo hacía Debussy), son de vital importancia para mis obras, ya que como fue mencionado, mi manera de componer se

estructura principalmente a través de relaciones y tratamientos verticales, que sirven de base y desde los cuales se trabajan y desarrollan otros parámetros.

Así mismo la música de Debussy siempre tiene ejes armónicos (no necesariamente tonales) desde los cuales es posible realizar distintas funciones y modulaciones. Esa es la misma manera en que estructuro la armonía en mis obras, la cual no es tonal ni atonal, pero siempre tiene el concepto interno de “eje”; que como bien ya dije, estructuran y sirven de base para mis composiciones.

Con los espectralistas no tengo afinidad desde el punto de vista “sistema”, pero sí de manera empírica, mis piezas pueden llegar a tener resultados similares. Esta afinidad en el resultado, se logra posiblemente a que el pensamiento de los espectralistas sitúa al timbre como el elemento central de una composición. Según palabras establecidas por el mismo Grisey, los espectralistas se liberan del post serialismo y vuelven a trabajar directamente desde el sonido:

*“El material deriva de la evolución natural de la sonoridad, de la macroestructura y no de otro modo. En otras palabras, no existe un material básico (no es la célula melódica, ni los complejos de notas, ni los valores de notas)”.*<sup>42</sup>

Es la música espectral, la que me ayudó en gran medida a acercarme y poder explorar de manera más profunda las sonoridades de instrumentos precolombinos donde no existe una afinación temperada; pero si está presente por temas físicos, una fundamental y sus respectivos armónicos resultantes. Respecto a este punto, la música espectral influencia mi trabajo compositivo desde el uso del espectro como material sonoro y no como proceso.

A continuación presento un ejemplo de resultados y soluciones similares a la música espectral, pero logrados de manera empírica en mi música:

---

<sup>42</sup> GRISEY Gérard. Cursos de Darmstadt 1978

Sucesión de acordes generados a través de un proceso de subarmonicidad en la obra "Modulations" de Grisey

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains three chords, each with a subharmonic number above it: 13, 11, and 7. The bottom staff contains three chords, each with a subharmonic number below it: 5, 3, and 2. The chords are connected by diagonal lines, and the bottom staff has multi-measure rests labeled 'x 4' and 'x 6'.

Un ejemplo de acordes de mi obra para piano "Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos"

The image shows a musical score for piano with four staves. The top staff contains two chords, each with a subharmonic number above it: 13 and 11. The bottom three staves contain two chords, each with a subharmonic number below it: 5 and 3. The chords are connected by diagonal lines.



### 7.6.5 George Crumb y Rafael Díaz

Si bien la música de George Crumb puede sonar bastante diferente a la mía, creo que existe un vínculo bastante grande entre nuestras músicas. Para Crumb el parámetro del timbre y la búsqueda de efectos sonoros, es uno de los aspectos más importantes en la composición, siendo también esto para mí una de mis principales preocupaciones al momento de componer. Si bien nuestros procedimientos compositivos, las técnicas y el uso de notación pueden ser bastante diferentes, creo que tenemos en común una preocupación por un “fenómeno sonoro” el cual trasciende más allá de la forma, además de un tipo de escritura poli-lingüística, abierta a distintos lenguajes y en resonancia con diversas culturas las cuales pueden convivir de una manera homogénea.

No por nada Crumb también reconoce a Debussy como uno de sus principales referentes musicales y de manera mucho más cercana queda mencionar que él fue el profesor de Rafael Díaz en Estados Unidos.

La figura de Díaz es uno de los más importantes referentes que puedo mencionar, ya que además de ser mi profesor de composición por un periodo de 4 años, es con él (posiblemente el único en Chile) con quien tengo una gran afinidad estética. Es además gracias a él, e influenciado por su labor de etno-musicólogo, que comencé a realizar mis primeros trabajos de campo respecto a algún fenómeno sonoro interesante o alguna manifestación cultural importante para mis obras.

La búsqueda del concepto de “identidad” es el principal punto de encuentro con la música de Rafael Díaz, de hecho fue lo que me llevo a elegirlo como profesor de composición en los inicios de mi licenciatura el año 2008. Esta búsqueda por la identidad ha trascendido hasta el día de hoy donde nuestras obras se siguen encontrando en lo social y en lo político, en nuestra admiración por la religiosidad popular, el folclor y compromiso con los pueblos originarios.

## 8- CONCLUSIÓN

Mi trabajo artístico guarda un fuerte vínculo con mi pensamiento social y político; surgiendo de esta manera, la necesidad de proponer una estética musical que responda a dicho pensamiento y que me permita establecer parámetros para la composición de mi música.

La presente tesis de postgrado me ha permitido indagar el trabajo y los postulados de filósofos como Jorge Plejanov, encontrando en sus ideas una gran cantidad de elementos en común con mi propio pensamiento, en especial en lo relacionado al rol del artista en nuestra sociedad.

Frente a la búsqueda de indagar esos mismos planteamientos, pude conocer más de cerca el trabajo de la llamada generación del '60, con quienes además tuve la suerte de compartir de manera personal, como es el caso de los compositores Celso Garrido-Lecca y Fernando García.

Frente a este grupo de compositores y luego de analizar los diferentes procedimientos utilizados por ellos para la creación de un arte “comprometido”, surge el ciclo de obras creado para esta tesis, formado por 5 composiciones donde pude indagar los distintos ámbitos en que es posible incorporar la temática social y política. Frente a esta búsqueda, puedo concluir que si es posible explorar diferentes dimensiones para la creación de un arte comprometido; muestra de ellos son las obras que componen el ciclo, algunas de las cuales ya han sido grabadas y estrenadas, formando parte del repertorio de distintos festivales y salas de concierto.

La obra *“Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos”* fue estrenada en el Festival Internacional de Música Contemporánea 2013 de la Universidad de Chile por el pianista Jorge Pepi, siendo interpretada posteriormente en otros importantes escenarios como la Sala América de la Biblioteca Nacional y el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).

La obra para guitarra *“Suite Andina”* fue grabada por el guitarrista Ignacio Barra Macaya en Viña del Mar y así como la pieza *“Flores de papel...”*, será incluida en mi primer disco:

“Señales” que será lanzado en la Sala Isidora Zegers de la Universidad de Chile, el martes de 07 de octubre de 2014.

La obra para orquesta “*Y todavía tiene una pena...*” será interpretada durante la Temporada 2014 de la Orquesta Sinfónica de Concepción, tras resultar ganadora en el III Concurso de Composición organizado por la Corporación Cultural de la Universidad de Concepción.

Por último y para finalizar, puedo decir que tras estos 2 años de trabajo en mi formación como Magister, se ha reafirmado mi posición y mi visión estética sobre la música chilena, así como mi búsqueda por contextualizar o re-contextualizar nuestro arte.

Creo firmemente en la necesidad de promover canales que conecten nuestro trabajo artístico al medio en que vivimos, ya sea a través de lo social y político, como lo propone esta tesis, o mediante nuevas propuestas que puedan surgir y que contribuyan a reforzar el concepto de “identidad” en la música chilena.

## 9- BIBLIOGRAFÍA

ARETZ, Isabel (1977) "América latina en su música"  
Siglo veintiuno editores, Santiago de Chile

CARRASCO Eduardo (2003) "Quilapayun: La revolución y las estrellas" RIL Editores,  
segunda edición. Santiago de Chile

CASSARETTO, Delia R. (2009) Roberto Falabella: un músico y ser humano excepcional.  
Rev. music. chil. [online]., vol.63, n.211, pp. 36-53. ISSN 0716-2790.

Declaración de los participantes en el encuentro "Un cantar del pueblo Latinoamericano"  
(1974). Boletín de Música N°47 Casa de las Américas 3ra y G. Vedado. La Habana, Cuba.  
Julio-agosto

DIAZ, Rafael- GONZALEZ Juan Pablo (2011) "Cantus firmus: Mito y narrativa de la  
música chilena de arte del siglo XX"  
Amapola Editores, Santiago de Chile

FALABELLA, Roberto (1958) "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en  
Chile I y II"  
RMCh, XII/ 57 (enero-febrero), pp. 42-49; XII/58 (marzo-abril), pp. 77-93.

GALLARDO, Francisco (2007) "A la sombra del sol" y la penumbra de los tiempos de la  
historia.  
Estud. atacam. [online]. 2007, n.33, pp. 125-132. ISSN 0718-1043.

GARCIA Fernando (1967) "Lo social en la creación Musical Chilena de hoy"  
Revista Aurora. Santiago de Chile

GARCIA Fernando (1967) "Lo social en la creación musical chilena de hoy" Perfil de Chile.  
Revista Aurora. Santiago de Chile.

GARCÍA Fernando (1968) "Breve síntesis de la historia de la música en Chile" Cultura de  
Chile. Academia de ciencias de la URSS. Moscú

GREBE, María Ester (1968) “León Schidlowsky Gaete, Síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968)”  
RMCh, Vol. 22, No. 104-1 (1968): Abril – Diciembre

HERRERA, Silvia (2010) “Marta Ugarte se queda, Lonquén, Quiriván, tres crónicas de época del compositor Sergio Ortega: a propósito del arte como fuente epistemológica”  
Cátedra de Artes, revista de Artes visuales, música y teatro. Pontificia Universidad Católica de Chile N°8, 2010, pp. 48-78

HERRERA, Silvia (2011) “Un acercamiento al estudio y análisis de la relación Música-Política”  
Folios, publicación de discusión y análisis. Jalisco, México, Año IV, N°23, 2011, pp. 46-53

HERRERA, Silvia (2011) “Una aproximación a la relación Música-Política a través de la Cantata La fragua del compositor Sergio Ortega (1838-2003)”  
Neuma, Revista de música y docencia musical. Escuela de música Universidad de Talca, Chile.  
Año 4, Vol. 1, pp. 10-43

JIMENEZ, Alejandro (2010) “La Música de Fernando García”  
Patrimonio Ediciones. Santiago de Chile

“La revolución mexicana y sus cantos” (1972). Boletín de Música N°26 Casa de las Américas 3ra y G. Vedado. La Habana, Cuba.

LOPEZ Cano Rubén. 2002. “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencias en la semiótica musical actual”  
Revista Cuicuilco Volumen 9, N°25, mayo-agosto 2002.

LOPEZ Cano Rubén. 2007. “Música e intertextualidad”. Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical  
Versión On-line: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

MARIÁTEGUI José Carlos “Siete ensayos de la realidad peruana”  
[www.amauta.lahaine.org](http://www.amauta.lahaine.org)

MARTINEZ ULLOA, Jorge. “Elementos analíticos de la obra musical de Fernando García”.  
Rev. music. chil. [online]. 2003, vol.57, n.200 [citado 2014-05-04], pp. 48-69 .

MERINO, Luis (1973) "Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso"  
RMCh,XXVII/121-122 (enero-junio), pp. 45-112.

PEREIRA SALAS, Eugenio "Los orígenes del Arte Musical en Chile"  
Imprenta Universitaria Santiago. Santiago de Chile

PEREIRA SALAS, Eugenio (1957) "Historia de la Música en Chile"  
Publicaciones de la Universidad de Chile

PLEJANOV, JORGE (1958) [1912] "Cartas sin dirección- El arte y la vida social"  
Ediciones en lenguas extranjeras, Moscú.

RODRIGUEZ Osvaldo (1988) "La Nueva Canción Chilena: Continuidad y reflejo"  
Ediciones Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

ROSE Francois "Introducción a la organización de la altura en la música espectral francesa"  
Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Centro de Estudios Electroacústicos. Universidad Católica Argentina.

## 10- PARTITURAS

-*"Cerro Chena, estación de la memoria"* (2012)  
(Para flauta solista y orquesta de cuerdas)

-*"Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos"* (2012)  
(Para piano solo)

-*"Y todavía tiene una pena..."* (2012) (Para orquesta sinfónica)

-*"Suite Andina"* (2013) (Para guitarra sola)

-*"2 canciones"* (2013) (Para barítono, viola y piano)

**RENÉ SILVA P.**

---

---

# **Cerro Chena, Estación de la memoria**

(Para Flauta y orquesta de cuerdas)

---

---



*A los maestrancinos de la comuna de San Bernardo,  
Especialmente a los ejecutados en el cerro Chena en 1973*

**Instrumentación:**

Flauta en do (solista)

Orquesta de cuerdas

3 Violines I

3 Violines II

2 Violas

2 Cellos

2 Contrabajos



**Partitura en Do**

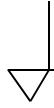
**Alteraciones:**

Las alteraciones solo afectan a las notas que ellas preceden salvo en la inmediata repetición de una nota o un patrón de notas.

**Duración aprox.: 10´**

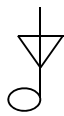
## Simbología especial

FLAUTA:



: Sonido eólico (Aire con leve factor de nota)

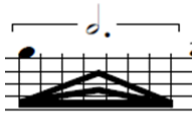
Cuando este símbolo aparece con la llave: **II** indica que solo se debe producir aire sin ninguna altura.



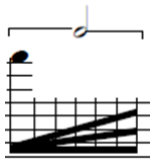
: Sonido semieólico (Nota con aire)



: Escritura cuadrada. (Tocar y cantar) Aparecen en un pentagrama más pequeño e indica las notas que se deben cantar.



: Acelerar y desacelerar en el tiempo indicado en la figura superior



: Acelerar en el tiempo indicado en la figura superior

CUERDAS:

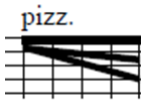


: Arco Gettato sobre el armónico indicado.



: Pizzicato Bartók

Módulos de las cuerdas:



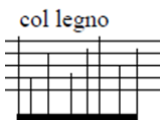
: Acelerando sobre una nota ad-libitum con pizz.



: Glisandos sobre notas ad-libitum



: Sucesión de notas rápidas ad-libitum con tremolo



: Sucesión de notas rápidas ad-libitum con legno



:Glissando descendente sobre una nota ad-libitum con tremolo



:Glissando ascendente sobre una nota ad-libitum con tremolo

# Cerro Chena, Estación de la memoria

René Silva P.

$\text{♩} = 46$

Flauta

Violín I (3)

Violín II (3)

Viola (2)

Cello (2)

Contrabajo (2)

The score is written for a string quartet and flute. The tempo is marked as  $\text{♩} = 46$ . The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The flute part is mostly rests. The Violin I part has a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*, and includes a 'gett.' (grace notes) section. The Violin II part has a similar melodic line with dynamics *mf* and *mp*, also including a 'gett.' section. The Viola, Cello, and Contrabasso parts are mostly rests.

Cerro Chena, estación de la memoria

Fl. 5 *p* *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *pp* *mp* Al niente

Vlc. *pp* *mp* Al niente

Cb. *pp* *mp*

gett.

Fl. 9

Vln. I 9

Vln. II 9

Vla. 9

Vlc. 9

Cb. 9

3

gett.

*mf*

*f*

*ff*



Cerro Chena, estación de la memoria

13

Fl.

*p* *mf* *p*

13

Vln. I

*p* *mp* *Al niente*

Vln. II

*mp* *mf*

Vla.

Vlc.

Cb.

Sul A

Eco

Eco

16

Fl. *p* *mp* *p* 5 5

16

Vln. I *mp* *mf* *p* 5 5

Vln. II *mp* *mp* *mf* *f* *gett.*

Vla. *mf* *f* *f*

Vlc.

Cb. Sul D

19

Fl.

*mf*

5

19

Vln. I

*mf*

5

Vln. II

Eco 5 5

*p* *mf*

Vla.

Eco *p* *mf* Eco

Vlc.

*p* Eco 5 5 5 5

*p* Eco 6 6 6 6

Cb.

3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4 3/4

2/4+8 2/4+8 2/4+8 2/4+8 2/4+8 2/4+8 2/4+8

♩ = 63

21

Fl.

Vln. I

I Solo

*mf* *z.z.*

Vln. II

*f* *z.z.*

Vla.

*f*

Vlc.

*f*

Cb.



Musical score for measures 30-31. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.).

- Fl.:** Starts at measure 30 with a melodic line. Measure 31 continues with a similar line.
- Vln. I:** Measure 30 has a five-note arpeggiated figure starting on G4. Measure 31 has a whole rest.
- Vln. II:** Measure 30 has a five-note arpeggiated figure starting on G4. Measure 31 has a five-note arpeggiated figure starting on G4.
- Vla.:** Measure 30 has a five-note arpeggiated figure starting on G4. Measure 31 has a five-note arpeggiated figure starting on G4.
- Vlc.:** Measure 30 has a six-note arpeggiated figure starting on G4. Measure 31 has a six-note arpeggiated figure starting on G4.
- Cb.:** Measure 30 has a six-note arpeggiated figure starting on G4. Measure 31 has a six-note arpeggiated figure starting on G4.

Dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. *f* markings are present at the end of measure 31 for Vln. II, Vla., Vlc., and Cb.

Musical score for measures 32-33. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.).

- Fl.:** Starts at measure 32 with a melodic line. Measure 33 continues with a similar line.
- Vln. I:** Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a whole rest.
- Vln. II:** Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a whole rest.
- Vla.:** Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a whole rest.
- Vlc.:** Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a whole rest.
- Cb.:** Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a whole rest.

Dynamic markings: *fp subito* (fortissimo subito) is used at the end of measure 33 for Vln. II and Vla.

Cerro Chena, estación de la memoria

10

Musical score for measures 34-36. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.).

- Fl.:** Measures 34-36. Measure 34 has a 5-measure slur. Measure 35 has a 5-measure slur. Measure 36 has a 7-measure slur. Dynamics include *pizz.* and *sf*.
- Vln. I:** Measures 34-36. Measure 34 has a 5-measure slur. Measure 35 has a 5-measure slur. Measure 36 has a 7-measure slur. Dynamics include *pizz.* and *sf*.
- Vln. II:** Measures 34-36. Measure 34 has a 5-measure slur. Measure 35 has a 5-measure slur. Measure 36 has a 7-measure slur. Dynamics include *f* and *Solo*.
- Vla.:** Measures 34-36. Measure 34 has a 5-measure slur. Measure 35 has a 5-measure slur. Measure 36 has a 7-measure slur. Dynamics include *f* and *mf*.
- Vlc.:** Measures 34-36. Measure 34 has a 5-measure slur. Measure 35 has a 5-measure slur. Measure 36 has a 7-measure slur. Dynamics include *mf* and *f*.
- Cb.:** Measures 34-36. Measure 34 has a 5-measure slur. Measure 35 has a 5-measure slur. Measure 36 has a 7-measure slur. Dynamics include *mf* and *f*.



Musical score for measures 36-38. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.).

- Fl.:** Measures 36-38. Measure 36 has a 2/4 time signature. Measure 37 has a 3/4 time signature. Measure 38 has a common time signature. Dynamics include *f*.
- Vln. I:** Measures 36-38. Measure 36 has a 2/4 time signature. Measure 37 has a 3/4 time signature. Measure 38 has a common time signature. Dynamics include *f*.
- Vln. II:** Measures 36-38. Measure 36 has a 2/4 time signature. Measure 37 has a 3/4 time signature. Measure 38 has a common time signature. Dynamics include *f*.
- Vla.:** Measures 36-38. Measure 36 has a 2/4 time signature. Measure 37 has a 3/4 time signature. Measure 38 has a common time signature. Dynamics include *f*.
- Vlc.:** Measures 36-38. Measure 36 has a 2/4 time signature. Measure 37 has a 3/4 time signature. Measure 38 has a common time signature. Dynamics include *f*.
- Cb.:** Measures 36-38. Measure 36 has a 2/4 time signature. Measure 37 has a 3/4 time signature. Measure 38 has a common time signature. Dynamics include *f*.

39

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

41

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Sul D <sup>8va</sup>

*mf*



Cerro Chena, estación de la memoria

12

Musical score for measures 43-44. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.).

- Fl.:** Measure 43 features a complex melodic line with slurs and accents. Measure 44 begins with a dynamic marking of *f*.
- Vln. I:** Measure 43 is a whole rest. Measure 44 features a melodic line starting with a dynamic marking of *p*.
- Vln. II:** Measure 43 features a melodic line with a dynamic marking of *f* and the instruction *Al niente*. Measure 44 features a melodic line with a dynamic marking of *p* and the instruction *Al niente*.
- Vla.:** Measure 43 features a melodic line with a dynamic marking of *f* and the instruction *Al niente*. Measure 44 features a melodic line with a dynamic marking of *p* and the instruction *Al niente*.
- Vlc.:** Measure 43 is a whole rest. Measure 44 features a melodic line with a dynamic marking of *p* and the instruction *Al niente*.
- Cb.:** Measure 43 is a whole rest. Measure 44 features a melodic line with a dynamic marking of *p* and the instruction *Al niente*.

Musical score for measures 45-46. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.).

- Fl.:** Measure 45 features a melodic line with a dynamic marking of *p*. Measure 46 features a melodic line with a dynamic marking of *p* and the instruction *frull.*
- Vln. I:** Measure 45 features a melodic line with a dynamic marking of *p*. Measure 46 features a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Vln. II:** Measure 45 features a melodic line with a dynamic marking of *p* and the instruction *Al niente*. Measure 46 features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and the instruction *Al niente*.
- Vla.:** Measure 45 features a melodic line with a dynamic marking of *p*. Measure 46 features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Vlc.:** Measure 45 features a melodic line with a dynamic marking of *p*. Measure 46 features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Cb.:** Measure 45 is a whole rest. Measure 46 features a melodic line with a dynamic marking of *pp*.

47

Fl. *ff*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vlc. *f* Solo

Cb. *mf*

*f*

Cerro Chena, estación de la memoria

14

Fl.  $\text{♩} = 52$   
50  $fff$   $p$   $ff$

Vln. I  $fff$  Al niente

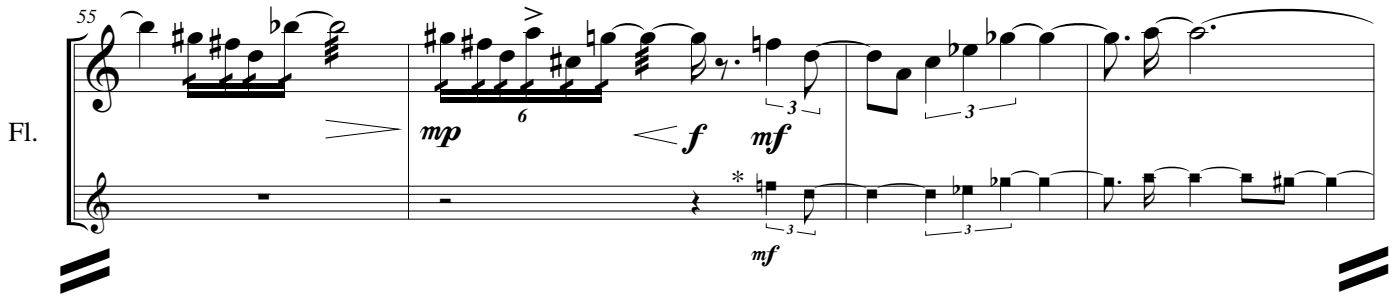
Vln. II  $fff$  Al niente

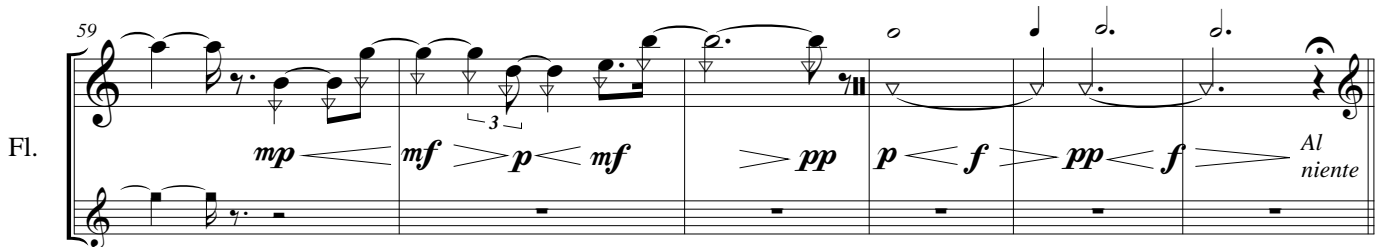
Vla.  $fff$  Al niente

Vlc.  $fff$  Al niente

Cb.  $fff$  Al niente

Tempo flexible

Fl. 

Fl. 



\* Las notas escritas con notación cuadrada pueden ser cantadas una octava más abajo, dependiendo del regitro vocal del flautista.

Cerro Chena, estación de la memoria

69

Fl.

*mf* *f* *mp*

Vln. I

\*1 pizz. col legno

II-III *mf* *f* *mp*

Vln. II

II-III *mf* *f* *mp*

I Solo \*2 col legno

Vla.

pizz.

Vlc.

col legno

*mf* *f* *mp*

Cb.



73

Fl.

slap

frull.

pizz.

Vln. I

*pp* *mp*

Vln. II

*pp* *mp*

Vla.

*pp* *mp*

Vlc.

*pp* *mp*

Cb.

*p*

75 *\*3*

Fl.

75

Vln. I

*pp* *Al niente*

Vln. II

*pp* *Al niente*

Vla.

*pp* *Al niente*

Vlc.

*p* *fp* *fp* *fp* *fp*

*pp* *Al niente* *fp* *fp* *fp* *fp*

Cb.

*p* *fp* *fp* *fp*

*fp* *fp* *fp* *fp*



81

Fl. *mf*

Vln. I *mf* *pp* *mf*

Vln. II *mf* *pp* *mf*

Vla. *mf* *pp*

Vlc. *fp*

Cb. *fp*

3

85  $\text{♩} = 52$

Fl. *p* *f* *p* *mf* 5 5 *mp*

Vln. I *Al niente* 6

Vln. II *Al niente* *mf* 3 3

Vla. *mf* 3

Vlc. *fp*

*fp*

Cb.



91

Fl. *p* *f* *p* *ff* *p* *mf* *p* *f* 5

Vln. I *mf* 3

Vln. II

Vla.

Vlc. *fp* *fp*

*fp* *fp* *fp*

Cb. *fp* *fp* *fp*

*fp* *fp* *fp*

Cerro Chena, estación de la memoria

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

94

*f*

*ff*

3

5

5

6

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

$\text{♩} = 44$

96

Fl.

Con sord.

*mp*

Vln. I

*p*  $\langle$  *mp*

$\langle$  *mf*  $\rangle$  *p*

Vln. II

I Con sord.

*p*

*mf*  $\rangle$  *mp*

$\rangle$  *p*

II-III Con sord.

*p*

*mf*  $\rangle$  *mp*

$\rangle$  *p*

Vla.

Con sord.

*p*

*mf*  $\rangle$  *p*

Vlc.

I Solo

Sul pont senza vib.

*pp*

3

Cb.



104

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

104

Senza sord.

*p*

*mf*

*p*

*f*

Senza sord.

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

Senza sord.

*mf*

*f*

Senza sord.

*mf*

*f*

*p*

*mf*

*f*

*p*

*f*

*f*

Senza sord.

*mf*

*f*

*f*

*f*



107

Fl.

107

Vln. I

*mf* 5 5 5

*mf*

5 5 *f*

*mf* 5 *f*

Vln. II

5 5

*f*

Senza sord. 5 5

*f*

Vla.

5 5 5

Vlc.

6 6

Cb.

110

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

The musical score is a page from a larger work, page 29, titled 'Cerro Chena, estación de la memoria'. It begins at measure 110. The instrumentation includes Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The Flute part is mostly silent, with some rests. The Violin I and Viola parts feature intricate rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The Violoncello part has a similar rhythmic texture. The Contrabasso part has a few notes in the final measure. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions like 'Al niente' are present. The score is written in treble clef for most instruments and bass clef for the cello and contrabasso.

113

Fl.

*pp* *f* *p* *f* *pp*

Vln. I

*ff* *f*

*I Solo gett.*

Vln. II

*ff* *f*

Vla.

*mp* *gett.* *gett.*

*ff* *f*

Vlc.

*ff* *f* *pizz.*

Cb.

*ff* *f* *pizz.*

*f*

RENÉ SILVA P.

---

---

# Y todavía tiene una pena...

(Para Orquesta)

---

---

© 2012

*"Hoy son los propios chilenos  
Los que les quitan su pan,  
Levántate Pailahuán..."*

*Violeta Parra*

## **Instrumentación:**

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes en Bb

2 Fagotes

4 Cornos

2 Trompetas en do

3 Trombones

1 Tuba

Timbales

2 Percusionistas

(Tam-tam, Tambor, Tambourine, Fusta, Sonajas,

3 Toms, Palo de agua, Gran Cassa)

Violín I

Violín II

Viola

Cello

Contrabajo

---

---

**Partitura en Do**

### **Alteraciones:**

Las alteraciones solo afectan a las notas que ellas preceden salvo en la inmediata repetición de una nota o un patrón de notas.

**Duración aprox.: 10:30**

# Y todavía tiene una pena...

Partitura en do

René Silva P.

♩=60

The score is for a symphony in D major, 4/4 time, with a tempo of 60 beats per minute. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section includes Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet 1-2, Bassoon 1-2, Horn 1-2, Horn 3-4, Trumpet in D 1-2, Trombone 1-2, Trombone 3, and Tuba. The brass section includes Trombone 1-2, Trombone 3, and Tuba. The percussion section includes Tam-tam and Toms (3). The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabasso. The score is divided into five measures. The first measure is mostly rests for the instruments. The second measure begins with a dynamic of *p* for the strings and woodwinds. The third measure features a complex rhythmic pattern in the percussion section, including a *Tambor (con bordona)*. The fourth measure continues the rhythmic pattern with dynamics ranging from *pp* to *f*. The fifth measure concludes with a *pizz.* (pizzicato) marking for the cello and a *Col legno* (col legno) marking for the contrabasso.

Flauta 1-2

Oboe 1-2

Clarinete 1-2

Fagot 1-2

Corno 1-2

Corno 3-4

Trompeta en do 1-2

Trombón 1-2

Trombone 3

Tuba

Timbales (3)

Percusión 1

Percusión 2

Violín I

Violín II

Viola

Cello

Contrabajo

Tam-tam

Toms (3)

Tambor (con bordona)

*p*

*f*

*pp*

*p*

*f*

*mf*

*f*

*ff*

*p*

*pizz.*

Col legno

Y todavía tiene una pena...

A

Musical score for section A, featuring woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is divided into four measures. The woodwind section includes Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets 1-2, Bassoons 1-2, Cor Anglais 1-2, Cor Anglais 3-4, Trumpets 1-2, Trombones 1-2, Trombone 3, and Tuba. The brass section includes Trombones 1-2, Trombone 3, and Tuba. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The percussion section includes Percussion 1 and Percussion 2. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings (p, mf, f, pp).

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1-2

Fgt. 1-2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tu.

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*mf*

*f*

*pp*

*f*

*f* arco

*p*

*f*

*p*



Musical score for orchestra and percussion, measures 10-14. The score includes parts for Flutes (Fl. 1-2), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (Fgt. 1-2), Cor Anglais (Cr. 1-2), Cor Anglais (Cr. 3-4), Trumpets (Tpt. 1-2), Trombones (Tbn. 1-2, Tbn. 3), Tuba (Tu.), Timpani (Tim.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 10-14 show dynamic markings such as *pp*, *ff*, *mp*, *p*, *f*, *subito p*, *mf*, *pp*, and *f*. Performance instructions include *Bisb.*, *Non bisb.*, *pizz.*, and *Col legno*. The percussion parts feature complex rhythmic patterns with accents and slurs.

**B**

This page contains the musical score for measures 15 through 20. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1-2:** Flutes 1 and 2. Part 1 starts with *pp* and *ff* dynamics. Part 2 starts with *pp* and *ff* dynamics.
- Ob. 1-2:** Oboes 1 and 2. Part 1 starts with *pp* and *ff* dynamics. Part 2 starts with *pp* and *ff* dynamics, with a *Non bisb.* marking.
- Cl. 1-2:** Clarinets 1 and 2. Part 1 starts with *pp* and *ff* dynamics. Part 2 starts with *mp* and *ff* dynamics, with a *Bisb.* marking.
- Fgt. 1-2:** Bassoons 1 and 2. Part 1 starts with *mp* and *ff* dynamics. Part 2 starts with *pp* and *ff* dynamics.
- Cr. 1-2:** Cor Anglais 1 and 2. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Cr. 3-4:** Cor Anglais 3 and 4. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Tpt. 1-2:** Trumpets 1 and 2. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Tbn. 1-2:** Trombones 1 and 2. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Tbn. 3:** Trombone 3. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Tu.:** Tuba. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Tim.:** Timpani. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Perc. 1:** Percussion 1. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Perc. 2:** Percussion 2. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Vln. I:** Violin I. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Vln. II:** Violin II. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Vla.:** Viola. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Vlc.:** Violoncello. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.
- Cb.:** Contrabasso. Part 1 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking. Part 2 starts with *p* and *f* dynamics, with a *subito p* marking.

This page contains the musical score for measures 19 through 22. The instruments are arranged as follows:

- Fl. 1-2:** Flutes 1 and 2. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 has a melodic line starting on a whole note, marked *mp*.
- Ob. 1-2:** Oboes 1 and 2. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 has a melodic line starting on a whole note, marked *pp*, with the instruction "Bisb." above it. Measure 22 continues the line, marked *mp*.
- Cl. 1-2:** Clarinets 1 and 2. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 has a melodic line starting on a whole note, marked *pp*, with the instruction "Non bisb." below it. Measure 22 continues the line, marked *pp*.
- Fgt. 1-2:** Bassoons 1 and 2. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Cr. 1-2:** Cor Anglais 1 and 2. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Cr. 3-4:** Cor Anglais 3 and 4. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Tpt. 1-2:** Trumpets 1 and 2. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Tbn. 1-2:** Trombones 1 and 2. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Tbn. 3:** Trombone 3. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Tu.:** Tuba. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Tim.:** Timpani. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Perc. 1:** Percussion 1. Measure 19 has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. Measure 20 has a rhythmic pattern starting with a piano (*p*) dynamic. Measure 21 has a rhythmic pattern starting with a piano (*p*) dynamic. Measure 22 has a rhythmic pattern starting with a piano (*p*) dynamic.
- Perc. 2:** Percussion 2. Measure 19 is silent. Measure 20 has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. Measure 21 has a rhythmic pattern starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 22 has a rhythmic pattern starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Vln. I:** Violin I. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Vln. II:** Violin II. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Vla.:** Viola. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Vlc.:** Violoncello. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.
- Cb.:** Contrabasso. Measure 19 is silent. Measure 20 is silent. Measure 21 is silent. Measure 22 is silent.

C

Fl. 1-2  
Ob. 1-2  
Cl. 1-2  
Fgt. 1-2  
Cr. 1-2  
Cr. 3-4  
Tpt. 1-2  
Tbn. 1-2  
Tbn. 3  
Tu.  
Tim.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

23  
*f* *mf* < *f* *p* *f* *mf*  
Tambourine  
*p* *f* *p*

This page of a musical score, page 7, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets 1-2, Bassoons 1-2, Cor Anglais 1-2, Cor Anglais 3-4, Trumpets 1-2, Trombones 1-2, Trombone 3, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Percussion 1, and Percussion 2. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 28. The woodwinds and strings are mostly silent, indicated by rests. The Cor Anglais 1-2 and 3-4 parts feature a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, which then softens to piano (*p*). The Trumpets 1-2 part has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, which then softens to piano (*p*). The Timpani part has a complex rhythmic pattern with dynamics ranging from fortissimo (*ff*) to mezzo-forte (*mf*). Percussion 1 has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. Percussion 2 has a rhythmic pattern starting with a piano (*p*) dynamic. The string section is silent throughout the page.

**D**  $\text{♩} = 52$

Fl. 1-2 *f* 5 5 3

Ob. 1-2 *f* Non bisb. 3 3

Cl. 1-2 *f* 6 6 6 5 3

Fgt. 1-2 *mf*

Cr. 1-2 *f* 32

Cr. 3-4

Tpt. 1-2 *f*

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tu.

Tim. 32

Perc. 1 *ff* Fusta 32 *p*

Perc. 2 *f* *p* 3 3 *pp* 3 3

Vln. I *mp* *f* *mp*

Vln. II *mp* *f* *mp*

Vla. *mp* *f* *mp*

Vlc. *f* 5 5 3

Cb.

This page contains the musical score for measures 37 through 48. The instruments are arranged in the following order from top to bottom:

- Fl. 1-2 (Flutes)
- Ob. 1-2 (Oboes)
- Cl. 1-2 (Clarinets)
- Fgt. 1-2 (Fagots)
- Cr. 1-2 (Cor Anglais)
- Cr. 3-4 (Corns)
- Tpt. 1-2 (Trumpets)
- Tbn. 1-2 (Tenor Trombones)
- Tbn. 3 (Bass Trombone)
- Tu. (Tuba)
- Tim. (Timpani)
- Perc. 1 (Percussion 1)
- Perc. 2 (Percussion 2)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

Key features of the score include:

- Measures 37-46:** Most woodwinds and strings are silent. Percussion 1 and 2 play a rhythmic pattern. The strings play a complex, multi-measure rest.
- Measure 47:** Flutes, Clarinets, and Percussion 1 enter with a melodic line marked *mf*. Percussion 2 plays a *Palo de agua* effect.
- Measure 48:** The woodwinds continue their melodic line. The strings play a complex, multi-measure rest. Percussion 1 and 2 play a rhythmic pattern. The Cb. part includes *Sul A* and *Sul D* markings.

Dynamic markings include *mf*, *pp*, *f*, *mp*, *p*, and *f*. Performance instructions include *Sonajas*, *Palo de agua*, *Sul A*, and *Sul D*.

**E**

This page contains the musical score for measures 44 through 53. The instruments listed on the left are: Fl. 1-2, Ob. 1-2, Cl. 1-2, Fgt. 1-2, Cr. 1-2, Cr. 3-4, Tpt. 1-2, Tbn. 1-2, Tbn. 3, Tu., Tim., Perc. 1, Perc. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., and Cb. The score is divided into two systems. The first system (measures 44-53) features woodwinds and strings. The second system (measures 54-63) features strings and a solo cello. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) have long, sustained notes with hairpins. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello) play a rhythmic pattern of eighth notes. The cello (Cb.) has a solo line with a complex rhythmic pattern. The percussion (Perc. 1 and 2) has a simple rhythmic pattern. The dynamic markings range from *p* (piano) to *f* (forte). The tempo markings are 12 and 14. The key signature is one flat (B-flat).



Musical score for orchestra and woodwinds, measures 46-50. The score includes parts for Flutes (Fl. 1-2), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (Fgt. 1-2), Cor Anglais (Cr. 1-2), Cor Anglais 3-4 (Cr. 3-4), Trumpets (Tpt. 1-2), Trombones (Tbn. 1-2, Tbn. 3), Tuba (Tu.), Timpani (Tim.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violas (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 46: Flutes play a melodic line starting with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The woodwinds and strings provide accompaniment. The Cb. part features a triplet of eighth notes (G2, A2, B2) and a sixteenth-note triplet (C3, D3, E3).

Measure 47: Similar to measure 46, with dynamic markings *p* and *f* for the strings.

Measure 48: The Flutes play a melodic line starting with a half note C5, followed by a half note B4, and a half note A4. The woodwinds and strings continue their accompaniment.

Measure 49: The Flutes play a melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F4, and a half note E4. The woodwinds and strings continue their accompaniment.

Measure 50: The Flutes play a melodic line starting with a half note D4, followed by a half note C4, and a half note B3. The woodwinds and strings continue their accompaniment. The Cb. part features a triplet of eighth notes (F2, G2, A2) and a sixteenth-note triplet (B2, C3, D3).

Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *8va* (octave up). The score also includes a section marked **F** (Forcissimo) at the beginning of measure 50.

Y todavía tiene una pena...

50  $\text{♩} = 90$

Fl. 1-2 *mf*

Ob. 1-2 *p* *I Solo* *mf*

Cl. 1-2 *p* *I Solo* *mf*

Fgt. 1-2 *p* *I Solo* *mf* *p*

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tu.

Tim.

Perc. 1 *pp* Tam-tam

Perc. 2

Vln. I *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vln. II *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vlc. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 12, contains measures 50 through 55. The tempo is marked as quarter note = 90. The score is for a large orchestra and woodwind section. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) feature melodic lines with triplets and dynamic markings of *mf*, *p*, and *mf*. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello) provide harmonic support with sustained notes and dynamic markings of *mf*, *p*, and *mf*. Percussion includes a Tam-tam with a *pp* dynamic. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.



**H**

This page contains the musical score for measures 65 through 72. The instruments listed on the left are: Fl. 1-2, Ob. 1-2, Cl. 1-2, Fgt. 1-2, Cr. 1-2, Cr. 3-4, Tpt. 1-2, Tbn. 1-2, Tbn. 3, Tu., Tim., Perc. 1, Perc. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., and Cb. The score features a variety of dynamics including *ff*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, and *ppp*. It includes complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets, as well as articulation marks like accents and slurs. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) has melodic lines with dynamic swells. The brass section (Trumpets, Trombones, Tuba) provides harmonic support with rhythmic patterns. The strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) play sustained chords with dynamic changes. The percussion section (Timpani, Percussion 1 and 2) adds rhythmic texture. The score concludes with a final *ff* dynamic marking for the strings.

I

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1-2

Fgt. 1-2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tu.

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

mf

p

f

ff

pp

G.C.

3

5

73

J

Fl. 1-2 *ff*

Ob. 1-2 *ff*

Cl. 1-2 *ff*

Fgt. 1-2 *ff*

Cr. 1-2 *sf subito p*

Cr. 3-4 *sf subito p*

Tpt. 1-2 *sf subito p* *Con sord.* *sf subito p* *sf*

Tbn. 1-2 *sf subito p*

Tbn. 3 *sf subito p*

Tu. *sf subito p*

Tim. *ff*

Perc. 1 *ff*

Perc. 2 *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

Tempo:  $\text{♩} = 60$

Rehearsal mark 79 is indicated at the beginning of the Cr. 1-2, Cr. 3-4, Tpt. 1-2, Tbn. 1-2, Tbn. 3, Tu., and Perc. 1 staves.

This page of a musical score, numbered 17, features the title "Y todavía tiene una pena...". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1-2), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (Fgt. 1-2), Cor Anglais (Cr. 1-2), Cor Anglais (Cr. 3-4), Trumpets (Tpt. 1-2), Trombones (Tbn. 1-2), Trombone (Tbn. 3), Tuba (Tu.), Timpani (Tim.), Percussion (Perc. 1, Perc. 2), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 83. The woodwinds and strings play complex passages with frequent triplets and quintuplets, often marked with accents. The brass section, including the Cor Anglais, Trumpets, Trombones, and Tuba, is marked with *sf subito p* (sforzando subito piano) at measure 83. The percussion parts are mostly rests. The overall texture is dense and rhythmic.

K

This page contains the musical score for measures 87 through 92 of the piece "Y todavía tiene una pena...". The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl. 1-2):** Part of the woodwind section, featuring intricate sixteenth-note passages with triplets and quintuplets.
- Oboes (Ob. 1-2):** Similar to the flutes, playing complex rhythmic patterns.
- Clarinets (Cl. 1-2):** Playing a steady eighth-note accompaniment.
- Bassoons (Fgt. 1-2):** Providing a rhythmic foundation with eighth notes.
- Cornets (Cr. 1-2, Cr. 3-4):** Playing sustained notes with some melodic movement.
- Trumpets (Tpt. 1-2):** Playing sustained notes, marked with a forte (*ff*) dynamic.
- Trombones (Tbn. 1-2, Tbn. 3):** Playing sustained notes, marked with a forte (*ff*) dynamic.
- Tuba (Tu.):** Playing sustained notes, marked with a forte (*ff*) dynamic.
- Timpani (Tim.):** Marked with a forte (*ff*) dynamic.
- Percussion (Perc. 1, Perc. 2):** Providing rhythmic support.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Playing sixteenth-note passages with triplets and quintuplets.
- Viola (Vla.):** Playing sixteenth-note passages with triplets and quintuplets.
- Cello (Vlc.):** Playing sixteenth-note passages with triplets and quintuplets.
- Double Bass (Cb.):** Playing sixteenth-note passages with triplets and quintuplets.

The score is marked with a forte (*ff*) dynamic and includes various articulations such as accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).



L

♩=52

Musical score for orchestra and strings, measures 94-100. The score includes parts for Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet 1-2, Bassoon 1-2, Cor Anglais 1-2, Cor Anglais 3-4, Trumpet 1-2, Trombone 1-2, Trombone 3, Tuba, Timpani, Percussion 1, Percussion 2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time with a tempo of ♩=52. The key signature has one flat. The score is marked with a 'L' in a box and a tempo marking of ♩=52. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) have dynamics of *p* and *mf* indicated. The woodwind and brass parts are mostly silent, indicated by rests.

101

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1-2

Fgt. 1-2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tu.

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

**M**

107

Fl. 1-2 *p* *mf* *p* *mf*

Ob. 1-2 *p* *mf* *p* *mf*

Cl. 1-2 *p* *mf* *p* *mf*

Fgt. 1-2 *mf* *mf*

Cr. 1-2 *p* *mf*

Cr. 3-4 *p* *mf*

Tpt. 1-2 *p* *mf*

Tbn. 1-2 *p* *mf*

Tbn. 3

Tu.

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *p* *mf*

Vlc. *mf* *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

Musical score for orchestra and strings, measures 114-118. The score is divided into three systems. The first system includes Flutes (Fl. 1-2), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), and Bassoons (Fgt. 1-2). The second system includes Cor Anglais (Cr. 1-2), Cor Anglais (Cr. 3-4), Trumpets (Tpt. 1-2), Trombones (Tbn. 1-2), Trombone (Tbn. 3), and Tuba (Tu.). The third system includes Timpani (Tim.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 114-118 show a dynamic progression from *p* to *mf* to *f* in the woodwinds. The strings (Vln. I, Vln. II, and Vla.) play a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *mp*. The percussion parts are silent.

N

$\text{♩} = 46$

Fl. 1-2  
Ob. 1-2  
Cl. 1-2  
Fgt. 1-2  
Cr. 1-2  
Cr. 3-4  
Tpt. 1-2  
Tbn. 1-2  
Tbn. 3  
Tu.  
Tim.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

123  
*mf* *p* *f* *p* *f*

123  
*mp* *pizz.* *mp* *mf* *p* *f*

(alla corda)

*mp*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 123 through 128. It features a full orchestral and string ensemble. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Cor Anglais, Trumpets, Trombones, and Tuba) is mostly silent, indicated by horizontal lines. The percussion section (Timpani, Percussion 1, Percussion 2) has a rhythmic pattern in the Timpani part, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) has a melodic line starting in measure 123. The Violoncello part includes the instruction "(alla corda)" and the Contrabass part includes "pizz.". Dynamics for the strings range from *mp* to *f*.

129

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1-2

Fgt. 1-2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tu.

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

I Solo  
Con sord.

*p* *ff*

*pp* *f*

*p* *mf* *p* *f* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains 17 staves. The top five staves (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) are mostly empty. The Cor Anglais (Cr. 1-2) and Trumpets (Tpt. 1-2) have melodic lines starting at measure 129, marked with a piano (*p*) dynamic and a first solo with mutes (I Solo Con sord.). Both parts feature a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The Trombones (Tbn. 1-2, 3) and Tuba (Tu.) are silent. The Timpani (Tim.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic contour of *p* - *mf* - *p* - *f* - *p*. Percussion 1 and 2 are also silent. The Violins (Vln. I, II) play sustained chords, marked *pp* and *f*. The Viola (Vla.) is silent. The Violoncello (Vlc.) and Contrabass (Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics *p* - *mf* - *p* - *f* - *p*.

O

Musical score for orchestra and percussion, measures 135-140. The score includes parts for Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet 1-2, Bassoon 1-2, Cor Anglais 1-2, Cor Anglais 3-4, Trumpet 1-2, Trombone 1-2, Trombone 3, Tuba, Timpani, Percussion 1, Percussion 2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *mf*, *p*, *ppp*, and *f*, along with articulation marks like accents and slurs. The percussion parts include complex rhythmic patterns and dynamic markings.

**P**

This musical score page, numbered 26, contains measures 140 through 145. The title is "Y todavía tiene una pena...". A section marker "P" is placed above measure 140. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. 1-2 (Flute)
- Ob. 1-2 (Oboe)
- Cl. 1-2 (Clarinet)
- Fgt. 1-2 (Bassoon)
- Cr. 1-2 (Horn)
- Cr. 3-4 (Horn)
- Tpt. 1-2 (Trumpet)
- Tbn. 1-2 (Trombone)
- Tbn. 3 (Trombone)
- Tu. (Tuba)
- Tim. (Timpani)
- Perc. 1 (Percussion)
- Perc. 2 (Percussion)
- Vln. I (Violin)
- Vln. II (Violin)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)
- Cb. (Cello)

The score features several dynamic markings and musical notations:

- Measures 140-141: *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) markings.
- Measures 142-143: *mf* markings.
- Measures 144-145: *mp* markings.
- Measures 140-141: *p* (piano) and *mf* markings with hairpins.
- Measures 142-143: *p* and *mf* markings with hairpins.
- Measures 144-145: *p*, *f* (forte), and *p* markings with hairpins.

Triplets are indicated in the Tu. and Tim. parts, and the Cb. part includes detailed dynamic hairpins.



146

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1-2

Fgt. 1-2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Tbn. 3

Tu.

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

3 3 3

*p* *pp* *mf* *f*

Tambor (con bordona)

*pp* *mf* *f*

Toms (3)

*pp* *mf* *f*

(alla corda)


*mp* *pizz.* *mp* *mf*


**RENÉ SILVA P.**

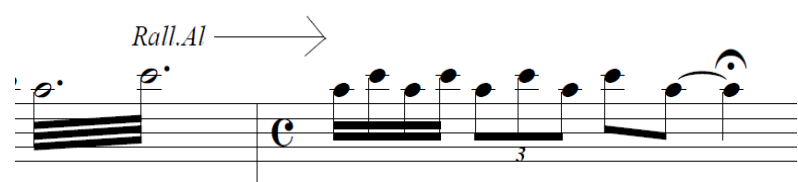
**"Flores de papel:  
4 imágenes de cementerios pampinos"  
(Para Piano)**

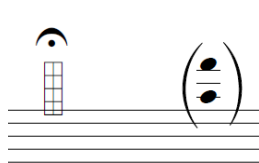
© 2012

## SIMBOLOGÍA ESPECIAL

 : Tocar en la octava inferior escrita

 : Tocar en la octava superior escrita

 (Rall. Al): Realizar un rallentando libre desde el tremolo, hasta coincidir con el ritmo escrito.

 : Realizar un Cluster cromático. El ámbito se indica con las notas entre paréntesis.

**R** : Hacer aparecer el sonido desde la resonancia anterior.

# I "Los colores de la muerte"

René Silva P.

♩ = 84

Piano

*mp* *p* *mp* *<mf* *p* *p*

*mp* *p* *mp* *<mf* *p* *mp* *p*

Mantener Xca en todo el mov.

*mp* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

*mp* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

♩ = 52

*p* *mf* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *mp*

*f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *mp*

*p* *mf* *f* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp*

*p* *mf* *f* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp*

Rall. Al

Rall. Al

Rall. Al

Musical score for measures 18-22. The score is written for piano in 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Measure 18 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 19 continues the melodic development. Measure 20 is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a *Rall. Al.* (Ritardando) marking. It features a five-note scale in the right hand and a five-note scale in the left hand. Measure 21 is marked with a mezzo-forte (*mp*) dynamic and includes another *Rall. Al.* marking. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 22 is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a six-note scale in the right hand and a five-note scale in the left hand. The score concludes with a final measure in 2/4 time.

Musical score for measures 23-27. The score is written for piano in 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 24 continues the melodic development. Measure 25 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *Rall. Al.* (Ritardando) marking. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 26 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 27 is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a five-note scale in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score concludes with a final measure in 2/4 time.

Musical score for measures 30-35. The score is written for piano with four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 30 starts with a treble clef staff containing a melodic line with a 5-measure slur and a 3-measure slur, and a bass clef staff with a 3-measure slur. Dynamic markings include *mp*, *f*, *p*, *f*, *mf*, *fp*, and *f*. Measure 31 features a treble clef staff with a 9-measure slur and a bass clef staff with a 9-measure slur. Dynamics are *f*, *p*, *f*, *mf*, *fp*, and *f*. Measure 32 continues with a treble clef staff with a 9-measure slur and a bass clef staff with a 9-measure slur. Dynamics are *f*, *mf*, *fp*, and *f*. Measure 33 has a treble clef staff with a 7-measure slur and a bass clef staff with a 7-measure slur. Dynamics are *f*, *mf*, *fp*, and *f*. Measure 34 has a treble clef staff with a 7-measure slur and a bass clef staff with a 7-measure slur. Dynamics are *f*, *mf*, *fp*, and *f*. Measure 35 has a treble clef staff with a 7-measure slur and a bass clef staff with a 7-measure slur. Dynamics are *f*, *mf*, *fp*, and *f*. The bottom-most bass clef staff has a *f* dynamic marking at the beginning and end of the system.

Musical score for measures 36-41. The score is written for piano with four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 36 starts with a treble clef staff with a *p* dynamic and a bass clef staff with a *f* dynamic. Measure 37 has a treble clef staff with a *mf* dynamic and a bass clef staff with a *p* dynamic. Measure 38 has a treble clef staff with a *pp* dynamic and a bass clef staff with a *f* dynamic. Measure 39 has a treble clef staff with a *mf* dynamic and a bass clef staff with a *mf* dynamic. Measure 40 has a treble clef staff with a *fp* dynamic and a bass clef staff with a *f* dynamic. Measure 41 has a treble clef staff with a *mp* dynamic and a bass clef staff with a *mp* dynamic. The bottom-most bass clef staff has a *mf* dynamic marking at the beginning and a *fff* dynamic marking at the end, followed by an asterisk (\*).

## II "Romería"

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 48$

7 8

m.i. *mp* *mf* *mf* *p*

m.d. *pp* *fpp Subito* *fpp Subito*

m.i. *mp* *mp*

m.i. *ff* *ff*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

\* Estos módulos deben ser tocados hasta donde indica la flecha. Se sugiere partir las notas en este orden, pero luego debe ser variado ad libitum. Se pueden producir cambios en la velocidad. La idea es que se escuchan de manera "flexible" para lograr un efecto de resonancia.





III  
"Te dejamos a las 5 de la tarde..."

♩ = 92  
Flexible

The musical score is written for piano in common time (C) with a tempo of 92 beats per minute. It is marked as 'Flexible'. The score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass clef).  
- **System 1 (Measures 1-3):** The right hand starts with a series of eighth-note chords, marked *f* (forte) in the first measure, *p* (piano) in the second, and *f* in the third. The left hand has a single bass note in the first measure, then rests in the second and third. Dynamics include *f* and *pp* (pianissimo) in the right hand, and *pp* and *mf* (mezzo-forte) in the left hand.  
- **System 2 (Measures 4-6):** The right hand continues with eighth-note chords, marked *f* in the fourth measure, *p* in the fifth, and *f* in the sixth. The left hand has a single bass note in the fourth measure, then rests in the fifth and sixth. Dynamics include *f* and *pp* in the right hand, and *pp* and *mf* in the left hand.  
- **System 3 (Measures 7-9):** The right hand has eighth-note chords, marked *p* in the seventh measure, *f* in the eighth, and *f* in the ninth. The left hand has eighth-note chords, marked *p* in the seventh measure, *f* in the eighth, and *f* in the ninth. Dynamics include *p* and *f* in both hands.  
- **System 4 (Measures 10-12):** The right hand has eighth-note chords, marked *p* in the tenth measure, *f* in the eleventh, and *f* in the twelfth. The left hand has eighth-note chords, marked *p* in the tenth measure, *f* in the eleventh, and *ff* (fortissimo) in the twelfth. Dynamics include *p*, *f*, and *ff* in both hands. There are also *pp* and *mf* markings in the left hand in the eleventh and twelfth measures, and *pp* and *ff* in the right hand in the twelfth measure. The piece ends with a *p* dynamic in the right hand.

13 8 *accel.*  $\text{♩} = 69$

*f* *ppp* *mf* *ppp* *f* *p* *fff* *fff* *p* *mf* *p* *mf* *p*

*ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

19  $\text{♩} = 92$

*pp* *p* *pp* *mp* *pp* *ff* *R* *p* *f* *R* *mf* *p*

*ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

25 8

*mp* *mf* *p* *mf* *p*

28

*pp* *p* *f* *ff* *pp*

*ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

IV  
"Fatamorgana"

♩ = 44

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef with a common time signature (C). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure has a whole rest in the top staff and a half note in the middle staff. The second measure has a half note in the middle staff. The third measure has a half note in the top staff and a half note in the middle staff. The fourth measure has a half note in the top staff and a half note in the middle staff. Dynamics include *pp* in the middle and bottom staves of the first measure, and *p* in the top staff of the third measure. A circled *pp* is also present in the bottom staff of the first measure. A circled instruction is located below the bottom staff.

*pp*

*pp*

*p*

Con la resonancia del III mov.,  
no cambiar de  $\text{F}_{\text{do}}$ .

René Silva P.

# “SUITE ANDINA”

Para guitarra

Lima, Perú

2013

# I

## Preludio

René Silva P.

Guitarra

$\text{♩} = 66$   
(L.V.)

*f* *p* *mf*

*p* *f* *p*

*mf* *p* *f*

*f* *p* *mf* *p*

*f* *p*

*f* *p* *f*

*p* *f*

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a series of eighth-note chords. A dynamic marking of *p* is at the beginning, followed by a crescendo to *f*, and then a decrescendo back to *p*. A wavy line with an upward-pointing arrow indicates a tremolo effect on a specific chord.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a series of eighth-note chords. A dynamic marking of *mf* is at the beginning, followed by a decrescendo to *p*, then a crescendo to *f*, and finally a decrescendo. A wavy line with an upward-pointing arrow indicates a tremolo effect on a specific chord.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a series of eighth-note chords. A dynamic marking of *mf* is at the beginning, followed by a decrescendo to *p*, then a crescendo to *f*, and finally a decrescendo.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a series of eighth-note chords. A dynamic marking of *mf* is at the beginning, followed by a decrescendo to *f*, then a decrescendo to *mf*, and finally a decrescendo to *f*. The tempo marking *più mosso* is above the staff, and *a tempo* is above the staff. A circled number 2 and a circled number 3 are above the staff. A wavy line with an upward-pointing arrow indicates a tremolo effect on a specific chord.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a series of eighth-note chords. A dynamic marking of *p* is at the beginning, followed by a decrescendo to *mf*, then a decrescendo to *p*, then a decrescendo to *mp*, then a decrescendo to *mf*, then a decrescendo to *pp*, and finally a decrescendo to *p*. The tempo marking *tempo primo* is above the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a series of eighth-note chords. A dynamic marking of *mf* is at the beginning, followed by a decrescendo to *p*, then a decrescendo to *mp*, then a decrescendo to *mf*, and finally a decrescendo to *f*. The tempo marking *tempo primo* is above the staff.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a series of eighth-note chords. A dynamic marking of *p* is at the beginning, followed by a decrescendo to *ff*, then a decrescendo to *p*, then a decrescendo to *mf*, and finally a decrescendo to *p*. The tempo marking *tempo primo* is above the staff.

*f* *ppp*

*poco accel.*

*fff*

## II

### El color de la tierra

♩ = 52

Tremolo con yema  
Sul tasto

Sul pont.      Ord.      Sul tasto      Sul pont.      Ord.      Sul tasto

*mp*      *p* — *mf* — *Al niente*      *mp*      *p* — *mf* — *Al niente*

Tremolo con yema

Sul pont.      Ord.      Sul pont.      Ord.

.....  
*meno mosso*      *poco accel.*

*mf* — *p* — *mf* — *p* — *mf* — *Al niente*      *mp* — *mf*

*meno mosso*      *poco a poco accel.* . . . . .

× simile

*p*      *mp*      *p* —————

a tempo      *gradualmente molto rall.* . . . . .

Tremolo con uña

meno mosso      *poco a poco accel.* . . . . .

× simile

*sf p sub.* < *f* ————— *pp*      *p* —————

a tempo

*gradualmente molto rall.* . . . . .

meno mosso

× simile

*sf p sub.* < *f* — *p* — *f* ————— *pp*      *p*

*poco a poco accel.* . . . . .

× simile

*pp* ————— *sf p sub.* < *sf p sub.* < *sf p sub.* <



*gradualmente molto rall...*

*meno mosso* *poco a poco accel.*

*sf p sub.* *f* *pp* *p*

*×* *simile*

This musical staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note chord (F#, C, G) and a half note chord (F#, C, G). The dynamics are marked as *sf p sub.*, *f*, and *pp*. Above the staff, the instruction *gradualmente molto rall...* is written. The staff then transitions to a series of sixteenth-note chords. The tempo is marked *meno mosso* with a downward arrow, and *poco a poco accel.* with a dotted line and an upward arrow. The dynamics are marked *p*. The instruction *×* *simile* is placed above the first few chords.

*gradualmente molto rall...*

*sf p sub.* *f* *p* *sf p sub.* *sf p sub.* *f* *pp*

This musical staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note chord (F#, C, G) and a half note chord (F#, C, G). The dynamics are marked as *sf p sub.*, *f*, and *p*. Above the staff, the instruction *gradualmente molto rall...* is written. The staff then transitions to a series of chords. The dynamics are marked *sf p sub.*, *sf p sub.*, *f*, and *pp*.

*meno mosso* *poco a poco accel.*

*p* *mp* *pp* *p*

*×* *simile* *×* *simile* *×* *simile*

This musical staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note chord (F#, C, G) and a half note chord (F#, C, G). The dynamics are marked as *p*, *mp*, and *pp*. Above the staff, the instruction *meno mosso* is written with a downward arrow, and *poco a poco accel.* is written with a dotted line and an upward arrow. The staff then transitions to a series of sixteenth-note chords. The dynamics are marked *p*. The instruction *×* *simile* is placed above the first few chords.

*gradualmente molto rall...*

*sf p sub.* *f* *p* *f* *p* *f* *mf*

This musical staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note chord (F#, C, G) and a half note chord (F#, C, G). The dynamics are marked as *sf p sub.*, *f*, and *p*. Above the staff, the instruction *gradualmente molto rall...* is written. The staff then transitions to a series of chords. The dynamics are marked *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *mf*.

# III

## Desde las alturas

Sutil ♩ = 48

Art. ④ ⑤ ⑥ ④

④ 0 ② ③

⑥ ③ 0 0

*mf* *p* *mp* *mf*

② 0

① ②

*mf* *f* *mp* *mf*

*mp* *p* *como armónico*

*poco piu mosso* *p* *mf* *p* *mp*

*p* *mf* *mp*

*mp* *mf* *p*

*mf* *f* *p* *mf*

*mf* *mp* *p*

*tempo primo* *mp* *mp* *p*

# IV

## Canción del regreso

♩ = 90

The musical score is written for guitar on a single treble clef staff. It consists of seven systems of music, each with a measure number on the left. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 0, 2, and 5 above notes. Some notes have upward-pointing arrows above them. Slurs and hairpins are used to indicate phrasing and dynamics. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 15/8 to 12/8, then 3/4, and finally 2/4. The piece concludes with a final cadence in 15/8 time.

1 *f* *mp* *mf*

5 *mp* *mf* *mp*

8 *f* *mp*

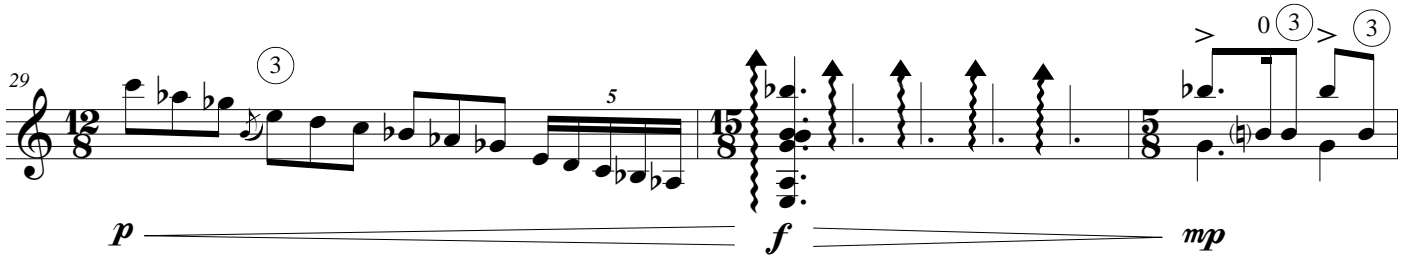
12 *f* *mp*

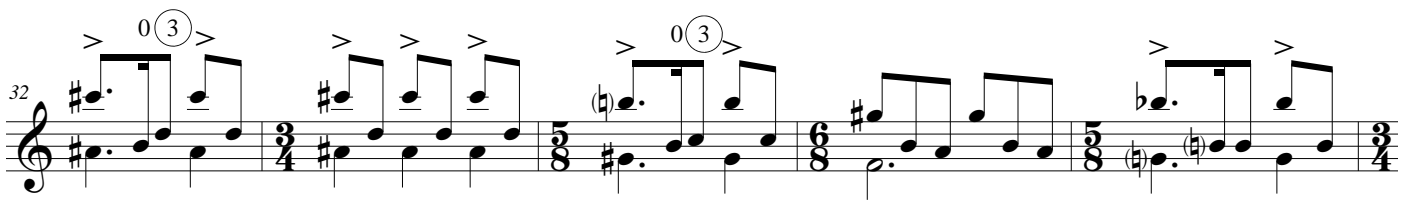
16 *f* *mp*

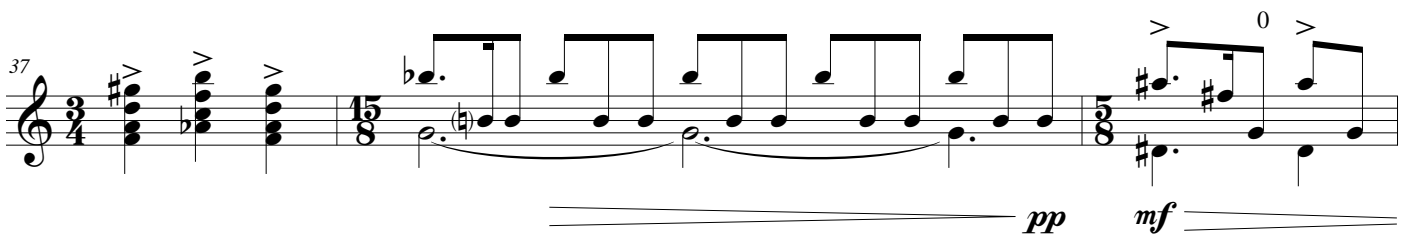
20 *p* *mf* *p*  
*cantabile*

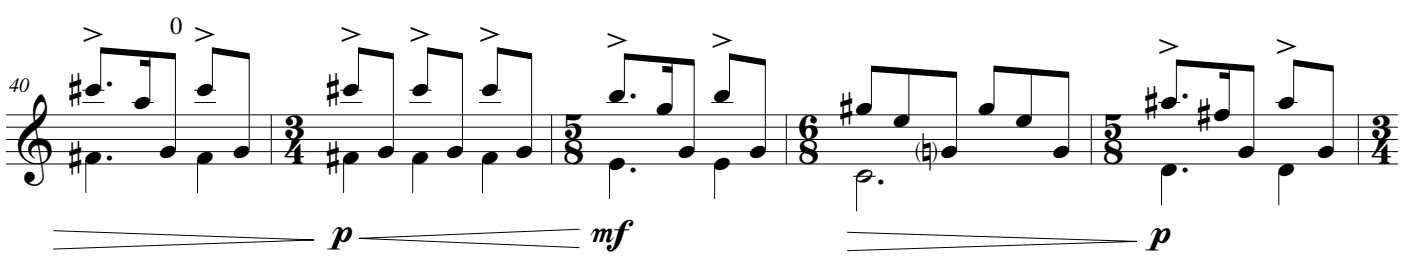
25 *fp sub.* *mp*

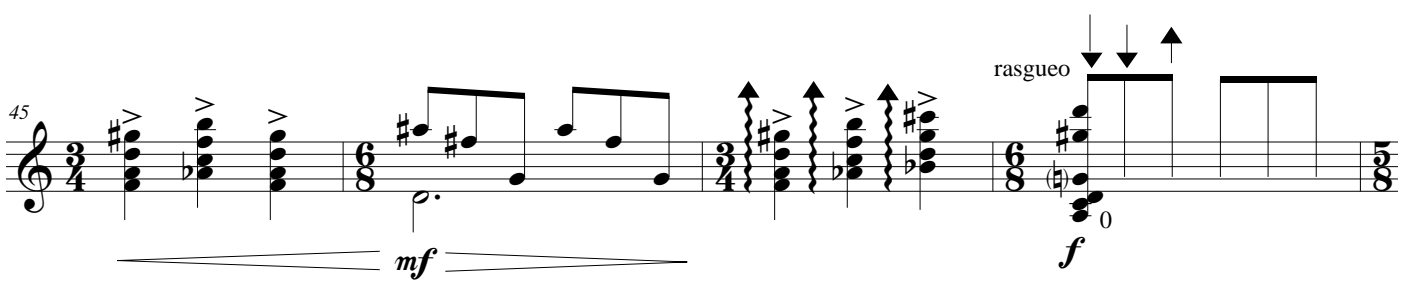
IV

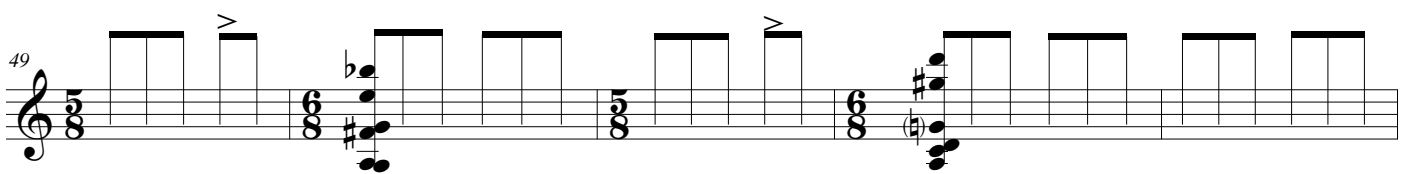
29 

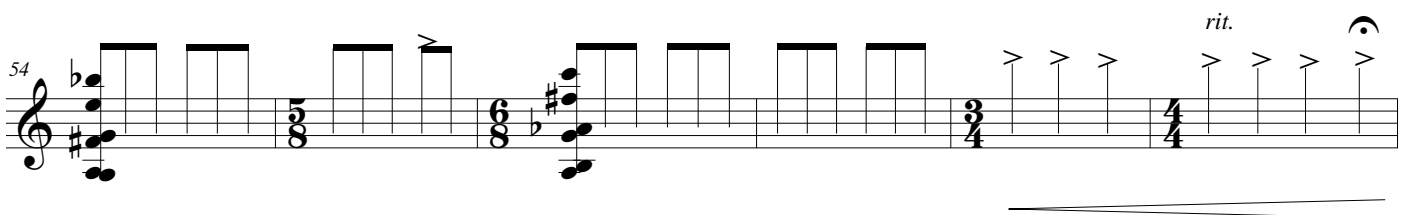
32 

37 

40 

45 

49 

54 

IV

♩=60

60 Sul pont. Ord. Sul pont. Ord. Sul pont. Ord.

*p sub.* *mp* *p* *pp*

63 Sul pont. Ord. Sul pont. Ord. Sul pont. Ord. (Ord.)

*mp* *p* *mp* *p* *mf* *mp*

66 *Tempo primo*

*p* *mp* *mp* *p* *mp* *p*

69

*mf* *f* *mf* *f*

73

*mp*

77

*sf* *p sub.* *ff*

René Silva P.

# “2 Canciones”

Para Baritono, Viola y Piano

Textos:

Manuel Zuñiga



9

Vla. *p* *mp* *p* *mp*

B *mf* *mp* *mp*

Pno. *p* *mf* *pp* *mp* *p*

É - se quees - ti - ra - do duer - meen laa -

13

Vla. *p* *f* *pp* *p* *mf*

B *mf* *mf* *mf*

Pno. *mf* *mp* *mp* *p*

re - na que pa - ra él guar - dó su ti - bie - za

16

Vla. *pp* *mp* *p* *mp* *mf* *p* *mp* *mf*

B *p* *mp* *mf* *mp*

Pno. *mf* *mp* *mf* *mf*

el sol del dí - a É - se a cu - yos pies lle - ga - rán



20 *Sul pont*

Vla. *p* *mf* *f*

B *mf* *mp*

Pno. *mf* *mp* *mf*

le - ja - nas es - pu - mas É - se al que cir - cu - lan

24 *(Sul pont)*

Vla. *mf* *f* *p*

B *mf* *mp*

Pno. *mf* *p* *mf* *p*

las mos - cas su bo - ca y quei - nun - dan in - fier - nos sus sue - ños

27

Vla. *mp* *mp* *mf*

B *mp* *p* *p*

Pno. *mp* *p* *mp* *mp*

É - se a - go - ta - doy des - hi - la - cha - do por el

31

Vla.

B

Pno. *vi - no*

35

Vla.

B

Pno. *a tempo* *accel.* *a tempo* *accel.* *a tempo* *accel.*

39

Vla. *Sul D*

B

Pno. *a tempo*

Vla. 43 (d.) (d.) (d.) (d.) Sul A (d.) (d.)

*mf* *p* *mf* *f*

B 43

Pno. 43 *accel.* *a tempo* *accel.* *a tempo*

*p* *mf* *mp* *pp* *mf*

Vla. 47 (d.) (d.) (d.) (d.) Sul G (d.) (d.)

*mp* *p* *mf* *mp*

B 47

Pno. 47

*p* *mp* *p* *pp*

Vla. 51

B 51

Pno. 51

É - se es mi hijo

*f* *p* *mf*

## II

### "Te recuerdo Ibañez"

♩ = 66

Viola

Baritone

Piano

*mp* *fp* *p* *mf* *mp*

Ca - ra de va - ca — le de - cían al Pre - si - den - te — que lle - voa

(non *And.*)

Vla.

B

Pno.

*p* *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mp* *mf*

— mi ma - dre — a su nue - va ca - sa — yao - tras ma - dres del Zan - jón de la A - gua - da —

Vla.

B

Pno.

*f* *f* *p* *f*

car - nees - cla - va de la Fá - bri - ca Ya - rur

13

Vla. 

B 

Pno. 

17

Vla. 

B 

Pno. 

Y de mi ca-sa y deo-tras

20

Vla. 

B 

Pno. 

ca-sas que nos dióel ca - ra de va - ca ca - ra de va - ca - ra de va -

24

Vla. *p* *fp* *p*

B *p* *fp* *p*

ca ca-ra de va-ca ca-ra de va-ca ca-re' va-ca ca-re' va-ca

Pno. *mp* *mf* *p*

27

Vla. *mf* *p* *mf*

B *f*

ca-re' va-ca

Pno. *mf*

30

Vla. *mf*

B

Pno. *mf*

33

Vla. *ffp* *mp*

B

Pno. *ff* *ff*

36

Vla. *ff*

B

Pno. *ff* *mp* *mf* *mp* *f*

40

Vla.

B *mp* *mf*

Co - men - za - ron a sa - lir - con los a - ños

Pno. *p* *mp* *p* *mf*

44

Vla.

B *mp* *mf* *mp*

ni - ños sin pier - nas sin bra - zos sin o - jos sin vi - dau - nos

Pno.

*mp* *f* *p*

48

Vla.

B *f*

po - cos. \_\_\_\_\_

Pno.

*f*  
Leg.

54

Vla. *p*

B *p*

A - sí ha si-do deen-ton-ces mi vi - da: Un ro-de-oe-

Pno.

*p*  
Leg. \*



Vla.  57 *mf* *mp*

B  57  
ter-no de pul-mo-nes ver - des ca-yen-doa pe - da-zos

Pno.  8 *Ped.* \*