



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**LA INSERCIÓN DE LA CUECA TRADICIONAL
EN LA MÚSICA ACADÉMICA ACTUAL
EN LA REGIÓN METROPOLITANA DE CHILE.**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes

mención Composición Musical

Tesista:

Sergio Valderrama García

Profesor guía:

Eduardo Cáceres Romero

Santiago de Chile

Diciembre 2016

ASUMIR EN CHILE QUE LA CUECA ES PARTE DEL FOLKLORE HA SIDO UN CAMINO MUY LARGO Y SINUOSO, ESPECIALMENTE AL IMAGINAR QUE ES EN RIGOR, EL BAILE NACIONAL PUESTO QUE PERMANENTEMENTE ESTÁN ENTRANDO A NUESTRO MERCADO SONORO MÚSICA POPULAR QUE DESPLAZA A LA CUECA RÁPIDAMENTE Y SE ADOPTA COMO PROPIA.

ESTO NO OCURRE CON OTRAS MANIFESTACIONES MUSICALES FOLKLÓRICAS EN EL RESTO DE LOS PAISES DE LATINOAMÉRICA QUE SE ASUME YA POR MÁS DE UN SIGLO UNA MANIFESTACION IDENTITARIA COMO PROPIA, PERMANENTE Y NO OCASIONAL.

EL TESISISTA SE PROPUSO DESPUES DE UN CAMINO YA RECORRIDO COMO CULTOR PERSONAL Y FAMILIAR Y LUEGO COMO TESISISTA EN EL POSTÍTULO EN COMPOSICIÓN, ADENTRARSE EN UN ESTUDIO MÁS PROFUNDO DEL GÉNERO Y ADEMÁS CONVERTIRLO EN UNA DERIVACIÓN POSIBLE EN EL MARCO DEL MÚSICA ACADÉMICA SIN DESPERFILAR SU FORMA ESENCIAL.

NO EXISTEN MAYORES MISTERIOS PARA EL TESISISTA DE ESTE BAILE Y TRATAMIENTO MUSICAL EN LAS DISTINTAS VARIEDADES QUE EXISTEN EN NUESTRO PAÍS, AUNQUE COMO SIEMPRE SE SUGIERE PARA LAS TESIS QUE PARA PROFUNDIZAR, HAY QUE ACOTAR.


SE INVESTIGARON ORIGENES, DIVERSAS MANIFESTACIONES, CULTORES, TRASCENDENCIA Y APLICACIÓN EN EL EXTRANJERO, SE REALIZARON ENTREVISTAS, SE REALIZARON Y ENCONTRARON ILUSTRACIONES E IMÁGENES Y SE VERTIÓ EN UN DVD CERCA DE 30 CASOS DIFERENTES EN TORNO AL GÉNERO, EN UNA DEFINICIÓN ACOTADA DE LA CUECA TRADICIONAL.

SEGUN MUESTRA EL ANALISIS DETALLADO DEL TESISISTA, LOS PROCEDIMIENTOS UTILIZADOS EN SU OBRA PARA ORQUESTA DE CÁMARA DEJAN ENTREVER LOS PROCEDIMIENTOS UTILIZADOS EN LA CUECA TRADICIONAL EN TODOS SUS ASPECTOS, PERO ADECUADOS Y REINTERPRETADOS AL LENGUAJE DE LA MÚSICA ACADÉMICA.

POR CIERTO NO ESTAMOS LEJOS DE ACEPTAR QUE ESTE GÉNERO NOS PERTENECE POR MÁS QUE NO LO QUERAMOS ASUMIR.

NOTA DE EXAMEN :
NOTA DEL DOCUMENTO:

7.0
7.0


EDUARDO CÁCERES
PROFESOR GUÍA

AGRADECIMIENTOS.

A mi abuela Lila por su empuje, a mi madre quien con sus conocimientos de profesora de estado, colaboró en la corrección de esta tesis, a mis hermanos por su apoyo, a mi mujer Paula que sabe entender la pasión de un artista, a mis hijos que llenan de entusiasmo mis obras, a mi profesor guía que sin sus conocimientos no habría sido posible esta obra y en quien reconozco grandes méritos siendo quien ha logrado crear una música de gran calidad y además darle un carácter de identidad indiscutible. Al coordinador del programa profesor Antonio Carvallo, y los profesores Jorge Martínez, Mario Mora y Jorge Pepi quienes me entregaron importantes herramientas y visiones de este hermoso arte musical, a los profesores visitantes Alberto rosado y Bernard Cavanna quienes me alentaron en este camino de la construcción musical académica a partir de elementos musicales del folclore, en este caso la cueca.

A Gabriel Matthey por su pronta y oportuna entrega de información indispensable de gran valor, Fernando Carrasco por su cortesía en atender nuestras preguntas, Carlos Zamora por sus opiniones, las que compartimos y le dan pertinencia a la tesis y a muchos colegas compositores que en conversaciones ayudaron directa o indirectamente a la búsqueda del problema y de la información. Al Dr. Rafael Díaz por los conceptos entregados en sus

clases y el gran aporte que son sus libros para la música académica ligada a lo ancestral.

A tantos compositores nacionales que han aportado en este camino de unión entre lo académico y lo folclórico.

A los cultores de las diversas formas y estilos de cuecas que durante más de doscientos años han mantenido viva esta danza y evitaron su extinción. Logrando darle el galardón de identidad para los chilenos.

A los jóvenes que toman este testimonio y lo hacen transitar hacia el futuro.

Muchas gracias.

Sergio Valderrama García.

RESUMEN

El principal objetivo del presente trabajo es la presentación de una obra original académica en donde se incorporan elementos musicales provenientes de la cueca de la zona central de Chile. Realizando también un análisis de esta.

Por esto presentamos el estado del arte. Exponiendo algunos compositores contemporáneos que están trabajando en esta línea y otros que lo hicieron en el pasado. Indagamos los principales estudios históricos, musicológicos y revisiones bibliográficas, con respecto a los orígenes de la cueca, mostrando las diferentes visiones existentes. Su posible origen autóctono, africano o hispano-árabe.

Con un breve análisis de un fragmento transcrito de la cueca tradicional “Adiós Santiago querido”, mostramos los rasgos musicales más característicos de esta danza, los cuales están incorporados en el tipo de obras que señalamos con antelación.

La pertinencia de la obra de tesis radica en el aporte que hace a la música académica incorporando al repertorio nacional un trabajo artístico de carácter propio y distintivo, que representa a un tiempo y lugar, que es identitaria, y aporta a un camino ya trazado con obras musicales académicas que incorporaron a la cueca en el pasado y con compositores que lo hacen hoy.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
INTRODUCCIÓN -----	1
CAPÍTULO 1	
1.1 Motivación. -----	3
1.2 Fundamentación. -----	6
1.3 Descripción de la obra. -----	8
CAPITULO 2	
MARCO TEÓRICO.	
2.1 Planteamiento del problema. -----	11
2.2 Hipótesis. -----	13
CAPÍTULO 3	
ORÍGENES DE LA CUECA. -----	14
3.1 Teoría del Origen Autóctono. Derivada de la zamacueca. --	15
3.2 Posible origen Africano. -----	23
3.3 Según Samuel Claro Valdés. Posible origen árabe -----	28
3.4 Propagación de la cueca a Latinoamérica. -----	33
3.5 A modo de conclusión. "Orígenes de la cueca". -----	35
CAPÍTULO 4	
TIPOS DE CUECAS CHILENAS. -----	39
4.1 Cueca Tradicional de la zona central de Chile. -----	41
4.2 Elementos musicales de la cueca tradicional de la zona central.	46
4.3 Vigencia social de la cueca chilena. -----	58

CAPÍTULO 5

ESTADO DEL ARTE. -----	68
5.1 “El mito del arte y el mito del pueblo”. Ticio Escobar. -----	70
5.2 Música académica y folclore en Latinoamérica. -----	75
5.3 La cueca en compositores chilenos del siglo XIX. -----	85
5.4 Uso de la cueca en compositores chilenos del siglo XX. ----	87

CAPÍTULO 6

USO DE LA CUECA

EN COMPOSITORES CHILENOS DEL SIGLO XXI. -----	89
6.1 Fernando Carrasco. -----	92
6.2 Gabriel Matthey Correa. -----	102
6.2.1 Quinteto “Las Ocasiones de Ema”. -----	111
6.3 Eduardo Cáceres Romero. -----	113
6.3.1 Microsuite para teclas y soplo. -----	121
6.4 Carlos Zamora. -----	125
6.5 Guillermo Rifo. -----	128

CAPÍTULO 7

ANÁLISIS DE

“EL GALLO Y SUS TRES PATITAS”, PARA ONCE INSTRUMENTISTAS.

7.1 Decisiones previas al análisis “el gallo y sus tres patitas”. -	130
7.2 Tipos de análisis pertinentes para la obra. -----	131
7.3 Metodología del análisis a la obra de tesis. -----	139
7.4 Sentido y pertinencia de la obra “El gallo y sus tres patitas”. -	141
7.5 Análisis sintáctico de “El gallo y sus tres patitas”. -----	144
7.6 Horizontalidad y verticalidad extensiva de la obra. -----	148
7.7 Descripción de los elementos sintácticos y análisis armónico. -	152

CAPITULO 8		
CONCLUSIÓN	-----	176
GLOSARIO	-----	181
ABREVIATURAS	-----	182
BIBLIOGRAFÍA	-----	183

OBRAS DE TESIS. PARTITURAS

(Para facilitar el orden y ubicación en la obra, a partir de este punto se comienza a contar nuevamente las páginas partiendo de la primera pieza musical)

INDICACIONES

“EL GALLO Y SUS TRES PATITAS”	-----	1
-------------------------------	-------	---

INDICE DE ILUSTRACIONES E IMÁGENES.

1	“La Zamacueca”, Manuel Antonio Caro, pintura (1873). ---	2
2	Claudio Gay, “Una chingana”, pintura (1850). -----	20
3	“La Cueca”, Pedro Olmos, pintura 1978. -----	27
4	.Cuecas más cultivadas. -----	40
5	Frases musicales cueca “A la una nació yo”. -----	45
6	Transcripción fragmento cueca “Adiós Santiago Querido”. ---	47
7	Compás 1. Cueca “Adiós Santiago querido”. Movimiento descendente del bajo (mano izquierda del piano).	51
8	Acordeón compás 5 y 6. Arpeggios. -----	51
9	Compases 5 y 6. Polirritmia. -----	52
10	Contratema entre frases. Piano y acordeón. -----	55
11	“Chinganas en tres puntas” dibujo de Funfzehn Jahre (viajero alemán) 1852 (ca.). -----	59
12	“La cueca” de Mauricio Rugendas (1834 – 1844). -----	60
13	Cueca en 1906, Fotografía. Autor desconocido. -----	61
14	“La Cueca”, editor Carlos Brandt.-----	62
15	Cueca en 1910, imagen de grabación visual de la época. ---	63
16	Cueca en las fondas, Santiago 1950, foto: Rebeca Yáñez. ---	64
17	“La cueca chilena”. Condorito, octubre 2010. -----	65
18	“Cueca Brava” Diseñador gráfico Ipram (Juan Pablo). 2011. --	66
19	“Cueca chora”, 2016. Rodolfo Jofré. Dibujo digital. -----	67
20	Foto Fernando Carrasco. Manuel Vilches. -----	92
21	Foto Gabriel Matthey. -----	102
22	Ilustración “Quinteto Las Ocasiones de Ema” compases 22 al 24	112

23	Foto Eduardo Cáceres. -----	113
24	Inicio. I Danzable. Eduardo Cáceres. -----	121
25	Inicio Danzón. Primeros compases. -----	122
26	Foto Carlos Zamora. -----	124
27	Foto Guillermo Rifo. -----	127
28	Carlos Isamitt, “Evocación Huilliche N°1”, compases 1–14.	
	Disposición paradigmática. -----	130
29	Cadena sintagmática. -----	131
30	Análisis Neo-Schenkeriano. Compases 1 – 14	
	“Evocaciones Huilliches N° 1”. -----	133
31	Parámetros del sonido. -----	135
32	Análisis sintáctico general. -----	144
33	Gráfico. Disminución proporcional de las tres cuecas. ---	146
34	Onda sonora de la obra completa. -----	148
35	Relaciones geométricas triangulares.	
	Entre las tres partes (cuecas). -----	149
36	Inicio con el pandero en solitario. Figuras rítmicas de la cueca.	151
37	Gesto melódico en el violín proveniente de la cueca. -----	153
38	Acorde que generan compases 4 al 9.	
	Análisis se los intervalos que contiene. -----	154
39	Lectura de las columnas del análisis armónico. -----	155
40	Lectura horizontal del análisis armónico. -----	156
41	Lectura diagonal.	
	Que reflejan las relaciones interválicas interiores. -----	156
42	Análisis armónico compases 10 al 17. -----	157
43	Frase “A1”, semifrase “a”. Compases 18 al 21. -----	159
44	Frase “A1”. Semifrasas “b” y “b’”. Compases 22 al 29. ---	160
45	Inicio Desarrollo 1. Compases 52 a 56. -----	162
46	Análisis armónico compases 52 al 56. -----	163

47	Sección “A1.3”.		
	Reexposición, clímax de la obra. Compases 88 al 91.	---	164
48	Análisis armónico “A1.3”. Clímax. Compases 88 al 91.	---	165
49	Inicio sección “A2”. Compases 109 al 112.	-----	166
50	Parte del desarrollo 1, cueca 2, dúo violín violonchelo.		
	Compases 149 al 159.	-----	168
51	Sección remate cueca 2, tema “A2.3”.	-----	169
52	Análisis armónico final de “A3”. Compases 212 al 214.	-----	170
53	Inicio coda. Compases 215 al 217.	-----	171
54	Análisis armónico Coda, bronces y pizzicatos en cuerdas.		
	Clúster notas agudas.	-----	172
55	Análisis armónico coda final. Compases 215 al 227.	-----	173
56	Final de la obra. Percusión: pandero bombo pedal y <i>Hi-Hat</i> .		174

ANEXO DVD

(mp3 y mp4)

1. Cueca cuyana.
2. Cueca boliviana “Calzón de seda”.
3. Marinera limeña “Perú de mis amores”.
4. “Adiós Santiago querido”, Segundo Zamora y Los hermanos Lagos. “Los Lagos de Chile”, Silvia Infanta y Los cóndores. “La rosa y el clavel” María Ines y los hermanos Lagos.
5. Cueca Brava en el río Mapocho, “Chicha de Curacavi”.
6. Cueca Nortina. Grupo “Chañar” de Antofagasta.
7. Cueca porteña en plaza de armas 2011.
8. Cueca chilota “La huillincana”. Centro Cultural y artístico COPELEC.
9. Cueca de salón. BAFONA Festival el huaso de Olmué.
10. La Cueca Urbana en el paseo Huérfanos, Santiago de Chile. DVD: Dirigido por Alejandro Hermosilla. Octubre del 2005.
11. Cuecas por “La Reforma Educacional”, Quilapayún.
12. Cueca en 1910 filmación sin audio. Cueca sonido años 1930.
13. Cueca para clarinete y piano – Carlos Guastavino – Teresita Alaníz, piano; Gustavo Tomás, clarinete.
14. “Danzas populares andinas”, Celso Garrido-Lecca, violín y piano. Pintura Sérvulo Gutiérrez.
15. “El Luisón del Yvytyrusu” de Diego Sánchez, concierto para Violonchelo y Orquesta. Tercer movimiento “La muerte de Luisón”.
16. Antonio Lauro. “Concierto para Guitarra y Orquesta” - Javier Triana guitarra - 1 Bolera - 2 Madrigal - 3 Marisela.
17. Leo Brouwer, “Concierto N° 4 de Toronto para guitarra y orquesta” Moderato.

18. "Huapango" de José Moncayo, Berlin, dirige Domingo.
19. Enrique SoroTres Aires Chilenos 3o aire Allegro moderato.
20. Carlos Isamitt "Campesina Morena" Chilenadas. 1939.
21. Edmundo Vásquez. Suite Popular (1979): 1. "Entrada", 2. "Chacarera", 3. "Zamba" (cueca), 4. "Tonada". Dúo de guitarras Mascarade. Raimon Torio, Marc Sambola.
22. Gabriel Matthey "Las Parrianas". Ensemble Bartók.
23. Eduardo Cáceres "Microsuite para teclas y soplo" (2006) - I "Danzable" - saxofón alto, vibráfono y marimba –
24. Eduardo Cáceres "Microsuite para teclas y soplo" - II "Danzarín".
25. Eduardo Cáceres "Microsuite para teclas y soplo" - III "Danza"
26. Cáceres "Microsuite para teclas y soplo" - IV "Danzón"
27. Cáceres Suite Pewenche - IV "Feyta"
28. Cáceres Suite Pewenche - V "Akintue".
29. Cáceres "Orión y los cuatro jinetes"
30. Guillermo Rifo, "Cueca del Cerro". Sexteto Hindemith76.
31. "Evocación Huilliche N° 1", "*Ka Mapu Piun Weñi Wentru*", Carlos Isamitt. Jaime Caicompay, tenor; Karina Glasinovic, piano.
32. "El gallo y sus tres patitas" (midi) - Sergio Valderrama.

INTRODUCCIÓN.

En los últimos años ha habido una búsqueda y rescate de los valores propios y de la identidad por parte de los creadores de diversas áreas del mundo artístico, tanto en Chile como en Latinoamérica.

En el ámbito musical hay compositores realizando nuevas creaciones inspiradas en la cueca. En varios compositores del siglo XX estuvo también la cueca como elemento de sus obras.

Esto demuestra la pertinencia ya que es un problema que ha, está y seguirá siendo parte de la creación musical académica en la Región Metropolitana.

El problema general de la creación radica en el cómo se incorporan elementos identitarios que genera “la cueca” danza tradicional de la zona central de Chile, en la música académica.

El campo que se quiere abarcar es la región metropolitana, por ser mi hábitat natural. Y la cueca tradicional es el foco porque es la que escucho y canto desde siempre.

Ilustración N° 1. "La Zamacueca" Manuel Antonio Caro (1873).



CAPITULO 1

1.1 Motivación.

Desde que tengo recuerdos, escuché y vi bailar la cueca. En mi familia, guitarras y panderos junto a las palmas y voces, que enardecen nuestra danza nacional, fueron el medio donde nací. Mis primos mayores, en esos tiempos, formaban un conjunto vocal, “Los ponchitos”, que tuvo mucha fama en el valle de Colchagua, por tratarse de un cuarteto de niños que cantaban cuecas y tonadas con armonización a cuatro voces. Esto, ocurría en los años 70.

Fue mi abuelo paterno, Valentín Valderrama, quien inculcó la música en la familia. Hijo del bisabuelo Eugenio quien era agricultor, siendo él el mayor de cuatro hermanos, le seguían “Cacheno”, Lautaro y “Maruja” quien tocaba violín.

Mi abuelo Valentín estudió piano, violín, guitarra, arpa, armonía y composición, además de ser Director y Profesor de Estado, ejerció en diferentes localidades ubicados en zonas rurales entre la quinta y séptima región. Esto comenzó con su matrimonio con mi abuelita “Carmelita” Correa y el nacimiento del primer hijo Eugenio en San Clemente en 1934, luego le siguieron Tarsicio, Fernando, Jaime y Sergio (mi padre), mientras se establecían en localidades como La Huerta, Romeral, Los Lingues, Malloa, Concón donde nace su último hijo, mi padre en 1941, luego se trasladan a Isla de Maipo donde termina este largo andar. Esto le permitió conocer el folclore de diferentes sectores de la zona central, formando a la vez conjuntos folclóricos en cada sitio. Lo iban a buscar a la casa, para formarlos y enseñar la interpretación de diversos instrumentos además del canto con armonías de voces. Les enseñó a mi padre y tíos a tocar la guitarra y cantar a cuatro voces, como eran cinco hermanos, la melodía principal era duplicada, además la diferencia de edad le permitió contar con voces graves de los hermanos mayores y agudas en los menores. Quien más aprendió y siguió su camino fue el mayor de sus hijos Eugenio quien transmitió sus conocimientos a su hijos los ya mencionados “Ponchitos”, hoy los célebres “Huasos de Santa Cruz”, mis primos. También el tío Jaime, quien fue un recopilador y cultivador del canto con la guitarra recorrió prácticamente todo Chile aprendiendo y compartiendo danzas folclóricas y canciones.

Mi padre me enseñó además del canto y baile las dos primeras piezas de guitarra clásica que aprendí: “Rondó” y “Española”, de autores desconocidos.

Piezas que marcan mi inicio en la interpretación de este tan noble instrumento, y como decían a “hacer cantar a la guitarra”. Lo que cinceló sin lugar a dudas mi estilo musical.

Es así como aprendí a cantar y bailar cuecas desde temprana edad.

Considero que la cantidad de variantes que posee, claramente diferenciadas unas de otras y a la época que se remonta su origen, aproximadamente principios del siglo XIX, le da un estatus de gran importancia. No solo logró sobrevivir al tiempo, a los ataques por considerarla vulgar o pecaminosas, por algunos pocos, siempre “los del poder”; a los ritmos de moda provenientes del extranjero, sino además, logró desarrollarse y propagarse, adquiriendo en cada lugar un carácter distintivo, y una capacidad de adaptarse a los tiempos e interpretar, por lo general, el sentir del pueblo. Es una característica esencial de esta danza, el hecho que existe libertad de cada pareja, solista o conjunto de darle su propio estilo, esto le garantiza a la cueca estar en constante movimiento interpretativo y creativo, confluyendo danza, poesía y música. Siendo interlocutora de los pensamientos, realidades y anhelos del pueblo. Así se mantiene siempre viva.

Como lo plantea Agustín Ruiz:

“Que duda cabe que la cueca es una danza que ha tenido la capacidad de sobrevivir a tantos otros bailes populares que ya han desaparecido.”¹

¹ LOYOLA, MARGOT. 2010. Prólogo de Agustín Ruiz Zamora. En: La Cueca: Danza de la vida y de la muerte. p. 9.

1.2 Fundamentación.

Mi arraigada herencia familiar con el folclore y mi formación profesional: primero como intérprete musical y luego como compositor, me ha dado la posibilidad de entender ambos ámbitos de la música. La música de raíz folclórica de tradición oral y la música académica de tradición escrita.

Mientras el folclore se desarrolla a partir de cantos y danzas que se van mestizando y mutando, en relación a las etnias y comunidades que están en juego, en el pueblo (referido a los menores estratos sociales), y que ejercen su influencia. Además encontramos la preservación en sectores aislados donde se mantienen canciones o danzas de larga data. Y la generación de elementos rituales de carácter “humano” que van acompañados con la música y que son parte de estos. Como lo decíamos anteriormente la transmisión es de tipo oral, y en su ejecución están todos invitados.

En cambio la música académica en nuestro país se desarrolla a partir de la influencia Europea desde la colonia, y ha caminado de la mano por sus procesos, influencias y “escuelas musicales”, manteniéndose siempre al día con los elementos y conceptos que van siendo cada vez más universales en una acelerada globalización que también atañe al arte musical.

La música académica por lo general es compuesta por una persona plasmando en esta su visión del arte y el mundo. Su transmisión es por escrito y para su interpretación se requiere de instrumentistas especializados. Muchas veces la finalidad es solo su escucha.

Entonces el estilo y la poética de mi obra de tesis debe contemplar y realizar este mestizaje y unión de la música académica con el folclore del valle central de Chile.

La cueca es sin dudas la danza más característica de esta región, mi región, y está teniendo un protagonismo cada vez mayor, se baila en bares, fiestas patrias, matrimonios, incluso en la calle, los viernes y sábados en el paseo Bulnes, frente a La Moneda, se juntan grupos de exponentes que se suman a una danza colectiva. También en el paseo Huérfanos.

Es además un desafío personal generar esta nueva obra que dará testimonio de mi poética musical y contribuirá al repertorio de música nacional.

Es un camino que ya han explorado muchos compositores desde el siglo XX. Incluir elementos musicales de la cueca en sus obras. Y también en el presente.

Es fundamental que las fuentes o núcleos de creación provengan de nuestro entorno, así seremos partícipes y testimonio de este, aportando al mismo tiempo a la construcción de un lenguaje propio y latinoamericano.

1.3 Descripción de la obra.

Lo descrito me lleva a la necesidad de incluir, en la obra musical que presento en esta tesis, a la cueca. No se trata de componer cuecas al estilo folclórico, sino más bien, integrar los elementos de la danza en mi obra, dando como resultado una obra nueva con su propio discurso y sentido.

La cueca logra tener por sus características un reconocimiento inmediato en el público por lo menos en Chile y nuestros vecinos. Es ágil, vivaz, pero también las hay tristes, lentas, valseadas. Sus ritmos, que contiene la hemiola, el tres contra dos en 6/8, son claramente distinguibles y la variedad de figuras rítmicas que se usan en las diferentes voces y/o percusiones, generan poliritmos muy interesantes para incluir en la composición musical. Sus variadas melodías dan cuenta de los diferentes tipos que existen, esto porque se incorporan elementos propios de cada localidad. Si bien la cueca es principalmente tonal, podemos encontrar diferentes órdenes de altura, algunas más modales, otras con tonalidades extendidas, lo que da la posibilidad de proponer incluso nuevas alternativas, estas podrían ser atonales, dodecafónicas, electrónicas o adecuarse al estilo personal, a la poética de cada compositor.

“El gallo y sus tres patitas” es una obra que incorpora en varios parámetros a la cueca.

El nombre de la obra hace alusión al lenguaje usado entre los “cuequeros” y en los campos, se le dice “gallo” a un varón que demuestra valentía y coraje; “tres patitas” se refiere a tres cuecas que se bailan consecutivamente. Algo peculiar del nombre es que podría tener varias lecturas, la cueca tiene incorporado lo humorístico, es común que entre varios pies de cueca se hace un descanso donde los cantantes realizan payas que hacen reír a la audiencia. Es así como podría ser el gallo un ave que es deforme tiene tres patas, o que convive con tres patas (aves). O puede ser el gallo (el hombre) que tiene tres patitas (mujeres).

Además la forma de la obra le hace un guiño a estas tres partes pudiendo identificarse en ella. Los ritmos provienen de esta danza, además de varios gestos melódicos y contrapuntos característicos como la entrada gradual de los instrumentos en las introducciones. Elementos tímbricos como el pandero y el uso de la percusión que al final realiza un solo en donde está más claramente la danza.

En cuanto al orden de alturas, esta incorpora acordes politonales, que podemos entenderlos como la superposición de acordes tradicionales, que usa la cueca, sin embargo en la mayor parte de la obra las alturas están en relación a las sonoridades y tensiones que se quieren generar encontrándonos con clúster y pasajes microtonales.

La obra expresa un discurso variado incluso en el *tempo* con una sección más lenta, como de ensueño, que luego contrariamente va hacia otro momento donde los instrumentos van realizando simultáneamente diversos ritmos provenientes de la cueca generándose una gran sonoridad. Esta idea de diferentes cuadros sonoros invita, a quien escucha, a ver la obra como una historia. De ahí el motivo del subtítulo “Para una cueca muy trasnochada”.

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO.

2.1 Planteamiento del problema.

Como lo planteamos en la introducción un problema general de la creación es la forma como se incorporan elementos musicales identitarios que generan “la cueca”, danza tradicional de la zona central de Chile, en la música académica.

Entonces la pregunta que se desprende del problema general de la creación musical es:

¿Cómo incorporar los elementos musicales de la cueca tradicional de la zona central de Chile en una creación musical académica?

Entendiendo elementos musicales como: formales, rítmicos, melódicos, contrapuntísticos, armónicos, o tímbricos. Entre otros.

Cueca tradicional de la zona central de Chile, que es el tipo a la cual se recurrirá, son aquellas que dentro de esta región han sido recogidas por distintos recopiladores, se les llama provenientes del folclore, como lo son “El naranjo en el cerro” o “A la una nací yo”. Y también aquellas que llevan varias décadas siendo interpretadas convirtiéndose en clásicos del estilo.

De esta pregunta se desprenden otras que necesariamente se necesitan para saber el estado del arte:

¿Qué compositores académicos en la actualidad han o están incorporando elementos musicales (rítmicos, melódicos, contrapuntísticos, armónicos o tímbricos) de “la cueca tradicional de la zona central de Chile”, en su música?

O si queremos indagar en sus orígenes:

¿Por qué “la cueca” es identitaria para los chilenos?

También resulta relevante:

¿Qué implicancias sociales y/o educativas tendría esta obra de tesis?

2.2 Hipótesis.

2.2.1 Deben haber compositores académicos en la actualidad que hayan o estén trabajando con la idea de incorporar elementos musicales de la cueca en su música.

2.2.2 La cueca debe tener el galardón de identificar a los chilenos, porque lleva más de 200 años de existencia y resistencia, y está, con diferentes variantes, disgregada por casi todo el país manteniendo plena vigencia. Y en los últimos años a nivel popular se puede apreciar un despertar principalmente de la cueca brava por parte de los jóvenes en la Región Metropolitana.

2.2.3 Al realizar una obra musical académica escrita que incorpore elementos musicales de la cueca, será comprobado que es posible esta mixtura. Y además generará una identificación de la obra a nivel social y educacional.

CAPITULO 3

ORÍGENES DE LA CUECA.

Los investigadores le atribuyen diversos orígenes como lo son influencias armónicas e instrumentales hispanas, influencias vocales, poéticas e interpretativas arábigo-andaluzas, rítmicas africanas y nativas. Incluso, los bailes: zamba, la zambacueca, zamacueca y cueca chilena, parecen tener un origen en común, pero evolucionadas de acuerdo a sus variantes regionales.

Sin embargo, predomina la teoría que dice que la zamacueca habría surgido de nuestros vecinos peruanos y que de allí habría derivado a nuestras tierras, donde se convirtió, en las chinganas, en cueca o chilena, en los albores de la Independencia.

3.1 Teoría del Origen Autóctono de la cueca.

Derivada de la zamacueca.

Según algunos investigadores como lo son los chilenos Santiago Figueroa Torres, Agustín Ruiz, y el argentino Carlos Vega, la cueca propiamente tal, es de origen nacional, y al alcanzar gran fama durante mediados del siglo XIX logró expandirse por los puertos del Pacífico y paralelamente cruzar la cordillera para llegar a distintas regiones de nuestros países vecinos (Perú, Argentina y Bolivia principalmente).

Santiago Figueroa, autor del libro “Cancionero de la Cueca Chilena”, nos plantea que la cueca tiene un origen propio en Chile, que si bien puede tener influencia o devenir de otras danzas de la época, en nuestro país se transforma de tal manera que se produce una “nueva danza”, en su estructura estrófica, aspectos musicales, y coreografía. Así lo expone:

“es la más pura, genuina y exclusiva creación popular, hecha por uno o más felices creadores y/o autores en el primer cuarto del siglo pasado (s. XIX)”.²

² Figueroa Torres, Santiago. 2004. CACIONERO DE LA CUECA CHILENA. Nuevos aportes y proposiciones para el estudio de la cueca chilena. p. 11.

Luego agrega:

“...es ampliamente conocido el hecho de que nuestra Cueca Chilena deriva de una danza llamada Zamacueca, venida desde Lima en 1824 más o menos, según lo refiere el memorista José Zapiola. En la ilustración auditiva de la obra del Profesor Claro Valdés, “Oyendo a Chile”, él nos da a conocer una versión de zamacueca en interpretación de las Hermanas Loyola, titulada: “Negro querido”, cuya autoría es del mencionado memorialista. Si se coteja dicha versión con nuestra actual Cueca Chilena, a simple vista se puede apreciar que hay poquísimas coincidencias en su estructura estrófica, lo que hace muy difícil bailarla, sucediendo exactamente igual con otras versiones de zamacuecas conocidas.”³

Luego señala que se le atribuye a un conjunto en particular, sumado al intelectual colectivo, de la época, la creación de la Cueca Chilena.

“El desaparecido folklorista Héctor Pavez al hacer el comentario y presentación del fonograma titulado: LA CUECA CENTRINA del conjunto Los Chileneros (sello: ODEON LDC – 36265. 1967), en una de sus partes señala que: fueron Las Petorquinas, famoso dúo de las Hnas. Pinilla, las que transformaron la Zamacueca limeña, en lo que es hasta ahora, nuestra Cueca Chilena, en los alrededores de 1831, cuando ellas llegaron a actuar en el Parral de los Baños de Gómez, de la calle Duarte (actual Lord Cochrane, en Santiago). Como se puede apreciar, el pueblo chileno tardó más o menos ocho años en conformar y caracterizar a lo que es ahora nuestra danza popular por excelencia”.⁴

³ Figueroa Torres, Santiago. 2004 CACIONERO DE LA CUECA CHILENA. Nuevos aportes y proposiciones para el estudio de la cueca chilena. . p. 12.

⁴ Ibid.

Señala posteriormente que para los limeños de la época, esta danza resultó ser una danza nueva denominándola incluso como “Chilena”.

“Según su devenir histórico, este baile retorna a Lima totalmente remozado y diferente, llegando los limeños a nominarla como chilena, ya que para ellos resultó ser una danza nueva y por lo tanto desconocida, este nombre fue cambiado durante la Guerra del Pacífico, por el de Marinera...”⁵

Lo más probable es que nuestro recordado folclorista Héctor Pavez haya, en sus investigaciones, llegado a un texto escrito por José Zapiola (Recuerdos de Treinta Años) 1810 – 1840. Que forma parte del libro “Estampas del Nuevo Extremo”, de Ricardo Latcham, publicado en 1941. La única diferencia es que Zapiola dice que “Las Petorquinas” eran tres.

“Las Petorquinas, así llamadas por el pueblo de que venían, eran tres. Se estrenaron bajo los hermosos parrones de los Baños de Gómez, calle Duarte (actual Lord Cochrane). La concurrencia de las familias más notables de Santiago era atraídas no sólo por la perfección y novedad de su canto y baile, sino también por la decencia con que se expedían”⁶

En aquellos entonces, nos dice Zapiola, eran las chinganas, los lugares donde frecuentaba el pueblo (desde el punto de vista de clase social), ahí tenía lugar un baile nuevo, que en un comienzo se le denominó también “zamba”.

⁵ ibid.

⁶ LATCHAM, RICARDO A. 1941. Las chinganas, José Zapiola. En: Estampas del Nuevo Extremo. Primera edición. Santiago. Nacimiento. p. 146 - 147.

Por derivar de la Zamacueca limeña, “la cueca” tuvo en sus comienzos distintas denominaciones como lo son: zamacueca chilena, zamba, zambacueca, zambaclueca, o chilena. Hoy la llamamos “Cueca”.

“... un notable cantante argentino, Viera, que nos repetía: no tengo ganas de ir a Chile sino por bailar una zamba (baile de boga entonces) en el Parral”...

“...El Parral, establecimiento tan ponderado, traía su nombre, como su vecino El Nogal, de un pequeño parrón, bajo del cual tenía lugar el baile, principal atractivo de esa chingana”.⁷

Además en su escrito Zapiola nos da algunas características del lugar, como la no existencia de escenario, lo cual nos muestra que no es un salón sino todo lo contrario se bailaba sobre la tierra, como otras danzas de la época que son denominados, desde muy antiguo y por Margot Loyola como “Bailes de tierra”. La gente rodeaba y alentaba a los bailarines. También menciona la concurrencia de personas de raza negra.

“No crean nuestros lectores que allí había, como ahora se usa un pequeño proscenio en alto donde se canta y se baila. Entonces la concurrencia, cada vez que se iba a bailar, rodeaba a los bailarines para poderlos ver, lo que ocasionaba una gran confusión fácil de calcular. Advertiremos de paso que allí no escaseaba la gente de tono”.⁸

⁷ LATCHAM, RICARDO A. 1941. Las chinganas, José Zapiola. En: Estampas del Nuevo Extremo. Primera edición. Santiago. Nacimiento. p. 146 - 147.

⁸ Ibid.

La cueca formaba parte del principal atractivo de las “chinganas”. La Real Academia Española la define como:

“Chingana:

(Del quechua *chinkana*, laberinto).

1. f. Am. Mer. Taberna en que suele haber canto y baile.
2. f. Am. Mer. Restaurante de mala calidad.
3. f. despect. Perú. Tienda donde se expenden y consumen licores baratos.”⁹

“Al parecer, hubo chinganas desde tiempos muy remotos: improvisadas o en locales – abiertas o cerrados – estables. Zapiola asegura que las hubo siempre, en cantidades apreciables y de las más diversas cataduras. Menciona entre las más antiguas las de “Ña Rutal” y la de la célebre Teresa Plaza; esta última adquirió fama internacional con “El Parral”, favor disputado por una cercana tildada “El Nogal”. El mismo memorista dice que las chinganas se mantuvieron decadentes hasta el año 1831, año en que llegaron a Santiago las ya famosas mulatas Las Petorquinas,”¹⁰

Según la narración de Zapiola, queda muy en claro que habían “chinganas” al aire libre o de ramadas, las que sólo funcionaban en primavera - verano. Pero que también, en los distintos barrios, de la periferia de Santiago, las había durante todo el año. Además estos lugares de esparcimiento popular produjeron cierto temor en las clases dominantes quienes buscaban reglamentar o impedir su funcionamiento.

⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Chingana. En: Diccionario de la lengua española. Vigésima tercera edición. [en línea]. en <<http://lema.rae.es/drae/?val=chingana>>.[consulta:16 de septiembre de 2015]

¹⁰ GARRIDO PABLO. 1976. Biografía de la cueca. Segunda edición. Santiago. Editorial Nascimento. p. 70

“Las chinganas de esta especie y al aire libre sólo funcionaban durante el verano. Pero en todo tiempo las había en gran número y en todos los barrios; y, si no nos equivocamos, hubo ministro que con toda seriedad reglamentó el modo y los días en que debían funcionar.”¹¹

Ilustración N° 2. Claudio Gay, “Una chingana” (1850).



Carlos Vega, el conocido investigador argentino, coincide en que el origen de la cueca deriva de la Zamacueca limeña, y que en Chile se le realizan transformaciones que la convierte en una danza nueva: “La chilena”.

¹¹ ZAPIOLA, JOSÉ. 2003. Capítulo IV. Cafés, fondas y chinganas. En: Recuerdos de treinta años. Editorial del cardo. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. p. 25. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89841.pdf>>. [consulta: 9 de mayo de 2015]

“En 1824 cobra rápida notoriedad en Lima un nuevo baile llamado Zamacueca; a fines de ese mismo año o a principios de 1825 llega a Santiago de Chile y en sus aristocráticos salones es objeto de cálida recepción; desciende en seguida a los dominios del pueblo, invade todo el territorio de la república y el fervor de un par de generaciones le da categoría de danza nacional; evoluciona, sufre algunas modificaciones de externación y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales. Hay desde entonces una Zamacueca chilena; pero como Zamacueca es nombre demasiado largo, con solo “Cueca” se remedia la chilena apatencia de brevedad.”¹²

¹² VEGA, CARLOS. 1947. Revista Musical Chilena. La Forma de la cueca chilena. Vol. 3, N° 20 – 21 mayo – junio. p. 7.

Así también lo establece Agustín Ruiz Zamora quien además le da el carácter de género a la cueca, por sus características propias, las variantes a éstas y los diversos tipos existentes.

“... el género cueca emerge como la materialización de un proceso sociocultural que no tiene fronteras ni nación, sino historias diversas que aún no han sido sincronizadas... la cueca es un tema aún no acabado... siendo por excelencia el género musical que desde comienzo el siglo XIX ha transitado por la cuenca occidental del Pacífico...”¹³

Por esto encontramos a la “Chilena”, o danzas con esa denominación, a lo largo del pacífico, recordando que el barco era el principal medio de transporte durante el siglo XIX. Las hay en Bolivia, Perú, Argentina, Ecuador, Colombia, México y EE. UU.

¹³ LOYOLA, MARGOT, OSVALDO CÁDIZ VALENZUELA. 2010. La Cueca: Danza de la vida y de la muerte. Prólogo de Agustín Ruiz Zamora. pp. 11-12.

3.2 Posible origen Africano.

“Don Benjamín Vicuña Mackenna, ilustre historiador e investigador, publica el año 1882 un trabajo en el cual asegura que la Cueca es de origen inminentemente negroide. Su afirmación no hace testimonios personales, si no que son producto de las observaciones que en tiempos de la Reconquista Española, en el año 1814, hiciera un viajero francés llamado Julián Mellet, en Quillota. Aquí, un grupo de esclavos negros bailaba una grotesca danza llamada "*lariate*".”¹⁴

“La danza citada (se refiere al *lariate*) había sido introducida en Chile por los negros de la Guinea y en Quillota y en el Almendral (barrio del puerto de Valparaíso en ese tiempo separado de la ciudad) en aquel remoto tiempo por el nombre africano o indígena de *lariate*”.¹⁵

Sería el historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna quien, en 1882, suscribió totalmente este antecedente en un polémico ensayo “La Zamacueca y la Zanguaraña” en donde afirma que:

“Trajéronla a Chile, primero que al Perú, a fines del siglo pasado (s. XVIII), los negros esclavos que por esta tierra pasaban vía Los Andes, Quillota y Valparaíso, a los valles de Lima en viaje desde los valles de Guinea...”¹⁶

¹⁴ SANDOVAL, LEONARDO. HERIBERTO BAHAMONDE. 1991. Curso de cueca. Historia. p. 3

¹⁵ GARRIDO PABLO. Benjamín Vicuña Mackenna. BIOGRAFÍA DE LA CUECA. P. 60.

¹⁶ VICUÑA MACKENNA, BENJAMÍN. 1882. La Zamacueca y la Zanguaraña. En: El Mercurio. Valparaíso. 1 de agosto 1882. Capítulo III.

Esta afirmación se basa en el hecho que ya desde 1541, Quillota fue cuartel general de los pertrechos de guerra y las provisiones, además que el tráfico de esclavos provenientes de las provincias del Plata, tenía asentamiento obligado en esta ciudad.

Según nos narra Pablo Garrido en su libro “Biografía de la cueca”: No solo el auge que tenía nuestra danza en estudio, ya en 1830, incluyéndose en la que fuera la primera temporada de ópera. Además nos da pistas de sus intérpretes volviéndose a mencionar a las ya nombradas “Petorquinas”, donde nos relata el rasgo mulato, descendencia negra africana de éstas. También lo descrito por José Zapiola en párrafos anteriores que denota la presencia de personas de raza negra en las chinganas. Situación que no se puede dejar pasar, por la posible influencia africana en la cueca.

“La primera temporada de ópera que se realizó en Santiago, tuvo lugar a mitad del año 1830; acontecimiento celebradísimo, debió prolongarse hasta los primeros meses del año siguiente.

Admírese el lector: en el “Barbero de Sevilla”, la ópera cómica de Rossini, se incluyeron animadas cuecas en la escena del profesor de canto. Estuvieron a cargo de las Petorquinas, las tres célebres hermanas mulatas Pinilla, interpretes magníficas de los aires nacionales.

¡La cueca en plena ópera!”¹⁷

¹⁷ GARRIDO PABLO. 1976. Biografía de la cueca. Segunda edición. Santiago. Editorial Nascimento. p. 25

Luego cita fragmentos del diario de María Graham, para analizar y aclarar conceptos como el hecho de que la cueca en sus inicios también fue denominada “zamba”. Es así como cita a la folclorista argentina Ana Schneider de Cabrera (1890 – 1970):

“Las zambas cuyanas de Mendoza, concuerdan mucho con las cuecas chilenas, y muchas zambas, mayormente las antiguas, pudieran pasar por cuecas chilenas con solo apresurar el ritmo... En la manera de danzar la cueca son parecidos los pasos a nuestra zamba norteña, pero las vueltas rituales están ahora olvidadas”.¹⁸

Además de la relación idiomática con un dialecto africano de la palabra zamba:

“La etimología de la palabra sería entonces: Zamba o Samba, del idioma bantú (África), significando baile;”¹²

Pablo Garrido posteriormente, en 1979, publica su libro “Historial de la Cueca”, en donde profundiza su opinión frente al origen de nuestra danza en cuestión.

Refuta los recuerdos de José Zapiola, afirmando que es un “personaje difícil”. Duda que Zapiola no haya conocido la cueca antes de 1824. Por su profesión de músico, porque actuaba en café, “El Parral” y teatros de Santiago.

¹⁸ GARRIDO PABLO. 1976. Biografía de la cueca. Segunda edición. Santiago. Editorial Nacimiento. p. 41

Garrido nos reseña que tanto las bandas como las tropas del Ejército Libertador formado por San Martín, estaban formadas por negros.

“No sólo las bandas, sino toda la tropa de los batallones 7 y 8 del Ejército de los Andes se componía de negros africanos y criollos reclutados por San Martín, y permanecieron en Chile cerca de tres años y medio”¹⁹

La descripción que realiza el viajero francés, Jullien Mellet, de la danza que vio en Quillota es la siguiente:

“Esta danza, se ejecuta al son de la guitarra y del canto. Los hombres se colocan frente a frente de las mujeres, y los espectadores forman un círculo a su alrededor, los cuales cantan y palmotean las manos mientras los bailarines, los brazos un poco levantados, saltan, se dan vuelta, hacen movimiento atrás y adelante, se acercan los unos a los otros y retroceden en cadencia hasta que el sonido del instrumento o el tono de la voz les indica que vuelvan a juntarse...

Queda con esto suficientemente comprobada la ascendencia africana, es decir, negra y zamba, de la zamacueca, y no sería difícil demostrar que la mayor parte de los antiguos bailes nacionales, como el pericón, el aire, la perdiz, el negrito, etc., provienen de la mixtión del negro y del indio, es decir del zambo...”²⁰

¹⁹ GARRIDO, PABLO. 1979. Historial de la Cueca. Primera edición. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. p. 24

²⁰ GARRIDO, PABLO. 1979. Historial de la Cueca. Primera edición. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. p. 34

Ilustración N° 3. "La Cueca", Pedro Olmos, 1978.



3.3 Según Samuel Claro Valdés. Posible origen árabe.

Para el destacado musicólogo, docente e investigador en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Samuel Claro, quien nos dejara en 1994, el origen de la Cueca chilena es distinto.

En su libro “Oyendo a Chile” publicado en 1979, nos dice que:

“Hay muchas teorías sobre el origen y procedencia de la cueca. Algunos le asignan origen precolombino o aborígen, otros, la derivan del fandango español, otros han especulado sobre su origen negro, finalmente, hay quienes la consideran como proveniente del Perú, de Nueva Guinea o de la zambra hispano – morisca. Según José Zapiola la cueca, con el nombre de zamacueca, llegó a Chile entre los sones de las bandas del Ejército Libertador del Perú, una de las cuales estaba dirigida por José Bernardo Alzedo, quien sería más tarde maestro de capilla de la Catedral de Santiago. Pronto modificó su nombre para llegar a denominarse cueca chilena o simplemente chilena, y como tal se la encuentra, con distintas variantes en Perú, Bolivia, Argentina, Ecuador, México y California.”²¹

²¹ CLARO VALDÉS, SAMUEL. 1979. Cueca. En: Oyendo a Chile. Primera edición. Santiago. Andrés Bello. pp. 54-58.

Luego nos propone otras relaciones:

“Si estudiamos su estructura poética musical, encontraremos una extraordinaria complejidad en la utilización de sílabas y sonidos. A la vez, relaciones de recurrencia entre dos frases melódicas – una de las cuales sirve como antecedente o pregunta, y la segunda como consecuente o respuesta – y el texto. Esto nos hace encontrar sus antecedentes remotos en el *virelai* trovadoresco, donde no están ausentes el *firlefai*, danza campesina derivada, y, quizás, alguna influencia mora del *Zéjel* y la *Nuba*.”²²

Más adelante en su libro hace una relación entre las partes de la cueca y las creencias antiguas y medievales europeas:

“Este esquema refleja una danza estructurada en tres pies – si recordamos que lo normal es repetir tres veces el esquema completo - , tres estrofas, doce frases musicales, dieciocho versos, tres vueltas y un giro completo inicial. La cueca se entronca, por lo tanto, no solo con antecedentes remotos que ya hemos mencionado, sino también con la resultante numérica de múltiplos de tres y cuatro, tema estudiado en la antigüedad especialmente por Pitágoras, y de gran contenido metafísico durante el Medioevo. Por esta razón, no creemos en una aparición espontánea de la cueca durante el periodo de la Independencia, sino, más bien, que ella haya aflorado, junto con el sentido de liberación, desde su confinamiento secular como baile de tierra, transmitido oralmente por generaciones, y latente en toda América. Esto explica a su vez, su enorme dispersión continental.”²³

Queda muy en evidencia el pensamiento de Claro a partir de la introducción en su libro “Chilena o cueca tradicional”, último trabajo del autor, en donde comienza con su “Marco Teórico”:

²² Ibid.

²³ CLARO VALDÉS, SAMUEL. 1979. Cueca. En: Oyendo a Chile. Primera edición. Santiago. Andrés Bello. p. 58.

“No nos interesa aquí detenernos en el estudio de la música oficial, documentada, sino, en cambio, nos interesa indagar sobre la verdadera herencia musical de España en América: aquella que se preserva por tradición oral.”²⁴

Este concepto, o declaración de principios es la clave para entender el pensamiento de Samuel Claro. Situación que analizaremos más adelante.

Luego muestra los siete puntos principales de su pensamiento con respecto al origen de la cueca, los cuales son:

1. “Los orígenes de la chilena o cueca tradicional se encuentran en la tradición oral recibida del pueblo árabe – andaluz que acompañó al conquistador en su paso al Nuevo Mundo, la que mantiene la herencia poético – musical árabe llegada a la Península Ibérica a partir de la dinastía de los Omeya, en el siglo VIII.

2. En América se preservan rasgos musicales provenientes de la herencia musical de una España tridimensional: cristiana, judía y musulmana. Algunos, en forma documentada, otros, por tradición oral. Esta tradición se ha mantenido principalmente por medio del mestizaje racial y cultural que caracteriza al continente, especialmente por la vía paterna, y ha llegado con notable fidelidad hasta nuestros días, si bien en zonas geográficas y culturalmente aisladas. Gracias a la persistencia de la tradición oral, es posible recuperar y reconstruir versiones originales de especies que ya han desaparecido en sus lugares de origen y que se han mantenido en el tiempo, con una enorme fuerza de identidad respecto a sus ancestros y a su universo cultural.

3. Durante el período colonial estas expresiones tradicionales se mantuvieron en la penumbra, toleradas oficialmente como bailes de la tierra, cobraron nuevo vigor con el proceso de Independencia, para ser posteriormente perseguidas y arrinconadas por su inmensa capacidad de cohesión e identidad. Poco a poco fueron perdiendo su vigencia o su fidelidad al modelo original, excepto en enclaves

²⁴ CLARO VALDÉS, SAMUEL, CARMEN PEÑA, MARÍA QUEVEDO. 2012. Chilena o cueca tradicional. Segunda edición. Santiago. Ediciones UC. p. 21

aislados del continente y, particularmente, en Chile, país insular – insertado entre cordilleras, desiertos, mares y hielos – el que, precisamente por esta condición insular, ha preservado su fuerza mestiza y la tradición arábigo – andaluza recibida a partir de la Conquista. Actualmente, los medios de comunicación y los agentes de colonización económica, cultural e ideológica contribuyen a su desfiguración y deformación.

4. La chilena o cueca tradicional interpreta y trata de producir la perfección del universo creado por Dios, sus relaciones matemáticas y la armonía de la evolución de los cuerpos celestes capaces de ser observados a simple vista. Hay, así una verdadera interpretación de la llamada “música de las esferas”, expresada en una cultura del número, particularmente del número 8, el número musical por excelencia, pero también de los otros números musicales: el 5, 6 y 7, y sus relaciones según el sistema llamado compás de 6x8.

5. Los trabajos realizados hasta ahora sobre la cueca o chilena se han caracterizado por centrarse en el estudio de la danza y de la música, sin comprender cabalmente la fundamental relación numérica que existe entre poesía y música, la que da su estructura y su fuerza creadora. Las indagaciones sobre especies ibéricas que podrían considerarse como sus antecesoras, tales como la *muwassaha*, *jarcha* y *zéjel*, por otra parte, se ocupan principalmente de especies cultas y no de sus modelos originales provenientes de una cultura matemática cultivada por tradición oral, con milenios de perfeccionamiento, sutilezas y códigos muchas veces impenetrables. Por eso, el producto culto que pretende copiar lo tradicional suele ser, en comparación, acartonado y pobre. Por lo general, lo culto, lo cortesano, copia mal, porque el cultor tradicional no se deja copiar y se defiende del estudioso, introduciendo variantes despistadoras, que son las que después van a dar, como artículos de fe, a los textos que presumen de científicos. Así la copia culta se asemeja a un curioso proceso de manierismo, donde el autor deja de copiar la naturaleza, como lo hace el cultor, para copiar lo ya existente, que no logra penetrar ni entender cabalmente.

6. El estudio de la estructura de la cueca nos revela importantes relaciones de ésta con otras especies musicales de

tradición popular tales como la cumbia, la tonada, el tango, la marinera – que no es otra que la cueca -, el vals y la canción, y con juegos populares que podríamos denominar cosmológicos, basados también en el sistema del compás de 6x8, como el ajedrez, el dominó y la rayuela, y juegos infantiles como el volantín y el luche, verdaderas fórmulas rituales y espontáneas que mantienen viva una cultura y tradición de siglos.

7. Todos esto nos permite sostener que el Nuevo mundo tiene un horizonte cultural mucho más antiguo que los 500 años de encuentro que se conmemoraron en 1992, hunde sus raíces en milenios de culturas occidentales y orientales, y conserva tradiciones que el viejo mundo ya ha perdido.”²⁵

Además para apoyar su teoría cita a Pedro Humberto Allende quien afirma que:

“El origen de la música popular criolla de Chile, hay que buscarlo solamente en los colonizadores, ya que la música indígena no ha influido en lo absoluto en su formación. Como los colonizadores de Chile fueron exclusivamente españoles, no cabe duda que fueron ellos los que transmitieron su música a nosotros”.²⁶

²⁵ CLARO VALDÉS, SAMUEL, CARMEN PEÑA, MARÍA QUEVEDO. 2012. Chilena o cueca tradicional. Segunda edición. Santiago. Ediciones UC. p. 21-22

²⁶ ALLENDE, PEDRO HUMBERTO. 1938. Sobre la música popular. Revista Ercilla. 16 de septiembre 1938.

3.4 Propagación de la cueca a Latinoamérica.

La propagación de esta danza que alcanzaba gran popularidad y adeptos conocida inicialmente en los países vecinos como “Chilena”, traspasó la cordillera de los Andes por vía terrestre y por mar se paseó por los puertos de la cuenca del Pacífico Oriental, recordando que en el siglo XIX el barco era el principal medio de transporte.

En Argentina habría llegado la cueca primero a la provincia de Cuyo y posteriormente a Buenos Aires antes de 1850.

Hoy la encontramos como: cueca cuyana (DVD pista 1), norteña, riojana, y cuequita.

En Bolivia: cueca chapaca o tarijeña, chaqueña, chuquisaqueña, cochabambina, orureña, paceña, potosina. (DVD pista 2)

En Perú también se reconoce a “la chilena” como una variante de la zamacueca, pero después de la guerra de 1879 se le denominó “marinera”.

“Desde el comienzo ha pasado de Santiago a Mendoza y a las demás provincias argentinas inmediatas; después, hacia 1865, a Bolivia y el Perú, de retorno. Estas repúblicas le añaden apellido: Cueca Chilena y, otra vez por razones de brevedad, Chilena simplemente. En la Argentina queda hasta hoy, perdiéndose el primitivo nombre de Zamacueca, muy generalizado el de Cueca y limitado a las provincias del noroeste, el de Chilena, que bajó por Bolivia. En el Perú la danza se llamó chilena hasta 1879, en que fue rebautizada con el nombre de Marinera.”²⁷

En México existe un género musical denominado “chilena de Oaxaca” mezcla de nuestra cueca con influencias locales. Incluso en California podemos encontrar una danza también llamada “chilena”.

²⁷ Vega, Carlos. 1947. Revista Musical Chilena. La Forma de la cueca chilena. Vol. 3, N° 20 – 21 mayo – junio. p. 7.

3.5 A modo de conclusión. “Orígenes” de la cueca.

Todos los investigadores aquí presentados contribuyeron con el objetivo de conocer la procedencia de nuestro baile nacional “La Cueca”. Han realizado una importante labor dejando testimonios y puntos de vistas de gran valor.

Este proceso ha sido largo sin duda, desde el siglo XIX hasta nuestros días, muchos se han preguntado el origen de esta danza. No es menor el hecho que entre los postulados de Vicuña Mackenna y Samuel Claro hayan pasado más de cien años entre uno y otro. Serán las futuras generaciones de musicólogos e historiadores quienes posiblemente lograrán encontrar nuevos antecedentes y llegar a algún consenso.

A mi parecer, los procesos sociales, las formas de comunicación, la interrelación entre las personas, las formas de expresión como la música, la poesía, y la danza están en un constante, continuo e inevitable movimiento o cambio, lo estuvieron en el pasado y lo estarán en el futuro.

El lenguaje, nuestra forma de comunicación más importante ha cambiado al pasar de los años. El castellano antiguo comparado con el español moderno, tienen muchas diferencias. Incluso las nuevas generaciones se expresan distintas a la de sus padres y estos a la vez diferente a los abuelos.

Estamos en un constante movimiento, incluso a nivel molecular y atómico, y las danzas del pueblo son producto de un proceso. Más aún en el caso de la cueca, la que bailamos hoy es diferente a la que se bailaba a principios del siglo XX y esta debe haber sido diferente a la del siglo XIX. Lamentablemente no había forma de registro que nos pudiera demostrar cómo era en sus inicios la cueca.

De la teoría de Vicuña Mackenna acerca del origen de la zamacueca, en Quillota, surgen varias dudas. Primero se basa en los escritos de un buhonero francés, o sea, un vendedor de baratijas. No se trata de un conocedor de la música o la danza. Sus relatos son su impresión de lo que vivió. En segundo lugar la descripción de la danza es muy vaga, podría asemejarse, dicha descripción, a muchas danzas de tierra o cortesanas de varios continentes. Y tercero, la “chilena” conlleva una relación de la música, la poesía y el baile muy en particular. Hecho que la diferencia de las otras danzas. ¿Será que el buhonero francés podía distinguir estos elementos para dar dicha afirmación?

En cambio Zapiola, músico de oficio, pudo distinguir, al escucharla y verla que se trataba de otra danza. Con nuevas melodías, una forma estricta, y coreografía determinada. Por esa razón fue conocida en los puertos del Pacífico, en Bolivia y en las provincias de Argentina, a mediados del siglo XIX como “Chilena”.

Tiene mucha razón Antonio Acevedo cuando cita a Blest Gana quien menciona a la zamacueca como baile de salón. Y ésta cuando llegó a las chinganas, fue modificada, ahí le dieron el carácter sensual y vivaz que la caracterizó.

Ya Eugenio Pereira Salas en “Orígenes del arte Musical en Chile”, nos advierte de los relatos de viajeros y recuerda que María Graham “vio bailar zamba”.

Me cuesta creer que la cueca se haya transmitido desde el siglo VIII hasta el XIX, de generación en generación, además por vía oral sin que haya sufrido modificaciones. Puede que tenga alguna descendencia árabe que sin lugar a dudas sufrió de modificaciones. La conexión árabe de la península ibérica y la de América están presentes en un nuevo mestizaje, en la interconexión entre estas culturas.

Lo que se transmite por vía oral y durante el tiempo, tienden a sufrir de grandes modificaciones alejándose de la verdadera raíz, he ahí el origen de las leyendas.

Por esa razón lo que nos relata un cultor de la cueca, como lo es el recordado Fernando González Marabolí, es importante a partir de su relación interpretativa y creativa con esta danza, pero no podemos pretender que sus dichos, acerca del origen de la danza, puedan tener validez. Distinto es cuando un investigador académico, que conoce los métodos científicos nos da ciertas pistas.

Samuel Claro nos revela su intención: “indagar sobre la herencia cultural de España en América”. O sea, buscar indicios que relacionen a una con la otra, sin la presencia de nativos ni africanos. Primero concluye que hay influencia árabe y luego busca qué danza se le podría asemejar. Luego le da un carácter divino cuando la cueca desde sus orígenes estuvo relacionados con los ambientes más lujuriosos y pecaminosos (desde el punto de vista eclesiástico), en las chinganas donde había canto y baile hasta el amanecer, prostitución, apuestas, riñas y mucho alcohol. Desde sus comienzos, fue causa de condena por obispos, sacerdotes, y las damas defensoras de las buenas costumbres.

En los albores de la independencia tomaron gran auge las danzas populares, porque reflejaban el carácter criollo de la nueva patria, y se diferenciaban de las danzas de origen español.

Estas danzas, y la cueca son producto del mestizaje entre nativos, españoles árabigos – andaluces, y africanos. Y la conformación social que tenía Chile después de su independencia, fue lo que le dio carácter y forma a “La cueca Chilena”.

CAPÍTULO 4

TIPOS DE CUECAS CHILENAS.

Hoy la encontramos con distintas variantes según la región del país: cueca nortina, central - urbana o chora, porteña, chilota, patagónica. Entre las más populares.

O por estrato social: cueca de salón, campesina o tradicional, chora, del marino, del minero.

Por temas o estilo: Cueca valseada, cueca tango, robada, a la bandera, a personajes, organizaciones sociales, instituciones, acontecimientos históricos.

Según las fuentes ya nombradas (María Graham, Zapiola, entre otros) se baila en nuestro país desde aproximadamente 1824.

Conuerdo con grandes exponentes como Margot Loyola que afirman que en la cueca hay tantos estilos como parejas que la bailen.

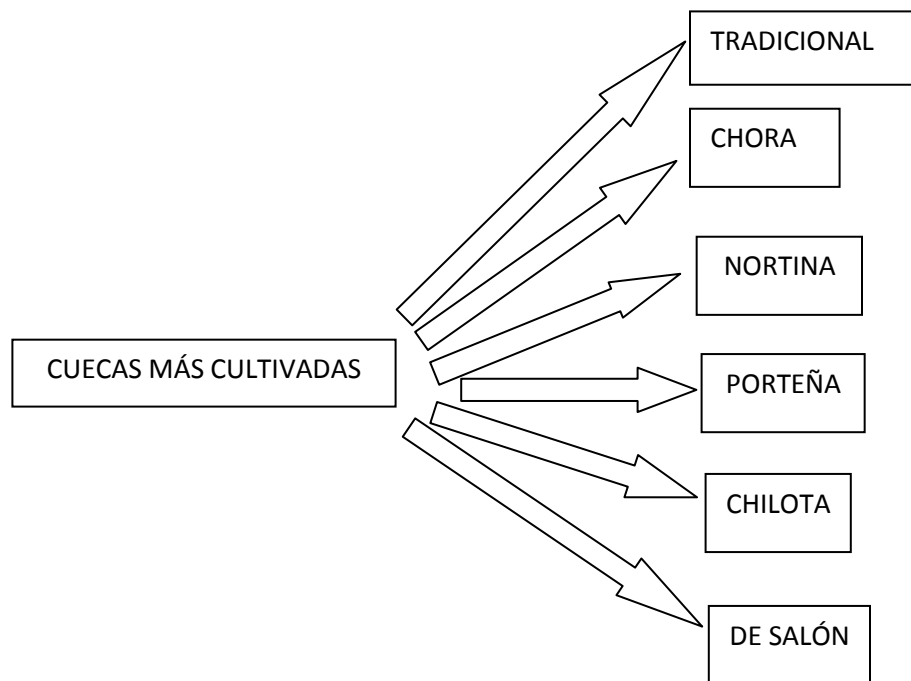
También que la podemos encontrar en todos los lugares, acontecimientos y pensamientos de los chilenos: en bautizos, cumpleaños, funerales, en honor a personajes como la cueca a Balmaceda o a Violeta Parra, a instituciones como a

la CUT, además de las ya mencionadas. Y agregando a lo dicho por nuestra recordada Margot:

Puede haber tantos estilos o temas como creadores que la compongan.

Sin embargo podemos afirmar que las más populares, vigentes y cultivadas son: La cueca tradicional; la cueca nortina; la cueca chora, brava, urbana o chilenera; la cueca porteña; la cueca chilota y la cueca de salón.

Ilustración N° 4. Cuecas más cultivadas.



(DVD N° 4 al 11)

4.1 Cueca tradicional de la zona central de Chile.

Esta, corresponde al estilo de cueca que incorporo en la obra y como decía con antelación, con la que tengo un fuerte arraigo.

Para poder comprender mejor la estructura de la esta danza se hace necesario entender que sucede desde el punto de vista literario, por la directa relación entre música y texto. Y como desde una estructura muy simple de dos cuartetas, o estrofas de cuatro versos, y dos frases melódicas se organiza la cueca.

Expongo a continuación la cueca del folclore “A la una nació yo”, recopilada por los hermanos Morales, forma parte del “Cancionero de la cueca chilena” de Santiago Figueroa Torres, Editorial Tajamar Editores.

La forma de las estrofas del texto de la cueca se basa, en su forma clásica, en dos cuartetos más un verso final.

Cuarteto 1:

Verso 1	Allá va a la un, y a la una nací yo
Verso 2	Allá va y a las dos, y a las dos me bautizaron
Verso 3	Allá va y a las tres, y a las tres me enamoré
Verso 4	Allá va y a las cua, y a las cuatro me casaron

Cuarteto dos:

Verso 5	Cuando yo vine al mundo, allá va vine llorando
Verso 6	Llorando mi desgracia, allá va que estoy pasando
Verso 7	Que estoy pasando sí, allá va cierto y de veras
Verso 8	Que si no fuera cierto, allá va no lo dijera

Verso final:

Verso 9	Mécele la cunita, allá va a esa guagüita.
---------	---

Con estos nueve versos y dos frases melódicas (a y b), se organiza la cueca para que conste de doce partes (versos), eso se logra con tres repeticiones: primero se repite el segundo verso, después del verso 4 se repite el verso 1, y después del verso 6 se repite el verso 5.

Las frases musicales se van alternando una frase “a” y luego dos frases “b”, a excepción del final que vuelve a la frase “a”. De carácter conclusivo.

Estas doce partes literarias se dividen en tres:

- 1.- Cuarteta, parte 1 a la 6.
- 2.- Seguidilla, parte 7 a la 11.
- 3.- Pareado o remate, parte 12. Final.

Al comienzo de la seguidilla, parte 7, tenemos el punto donde los bailarines realizan la primera vuelta (sin tomar en cuenta las vueltas iniciales de la danza), al comienzo de la parte 10 tenemos la segunda vuelta que da inicio al zapateo, clímax de la cueca. En estos dos lugares, las vueltas, se suelen marcar con un acento musical, acompañado del grito “vuelta”.

Entonces la estructura de la cueca es la siguiente:

Parte	Verso	Texto	Frase musical	
1	1	Allá va a la un, y a la una nació yo	a	} C U A R T E T A
2	2	Allá va y a las dos, y a las dos me bautizaron	b	
3	2	Allá va y a las dos, y a las dos me bautizaron	b	
4	3	Allá va y a las tres, y a las tres me enamoré	a	
5	4	Allá va y a las cua, y a las cuatro me casaron	b	
6	1	Allá va a la un, y a la una nació yo	b	
(Vuelta)				
7	5	Cuando yo vine al mundo, allá va vine llorando	a	} S E G U I D I L L A
8	6	Llorando mi desgracia, allá va que estoy pasando	b	
9	5	Cuando yo vine al mundo, allá va vine llorando	b	
(Vuelta)				
10	7	Que estoy pasando sí, allá va cierto y de veras	a	} R E M A T E
11	8	Que si no fuera cierto, allá va no lo dijera	b	
12	9	Mécele la cunita, allá va a esa guagüita.	a	
(Vuelta final)				

Ilustración N° 5. Frases musicales cueca “A la una nació”.

♩. = 88

a

A - lla va ya - la u - na ya la u - na na - cí - yo -

I V I

5 b

a - lla va ya - las dos ya las dos me bau - ti - za - ron.

V I

A partir de esta estructura clásica de la cueca, se pueden desarrollar variantes tanto en la cantidad de versos agregando varias cuartetos, como por ejemplo en la “cueca larga”. También podemos encontrar cuecas con más de dos frases melódicas, en la seguidilla manteniendo el orden “a-b-b”, que podría ser “c-d-d”, “e-f-f”, y en el pareado o remate podemos encontrar cuecas con una frase musical exclusiva frase “g”, o la repetición de alguna anterior (entre las frases “c” o “e”).

4.2 Elementos musicales de la cueca tradicional de la zona central.

Antes de comenzar el análisis de la obra se hace necesario hacer mención y mostrar los elementos musicales que caracterizan a la cueca tradicional de la zona central de Chile. Para ello hemos seleccionado una cueca que está por formar parte del patrimonio nacional, que es infaltable su escucha en fiestas patrias y es sin dudas una de las más reconocidas popularmente. Se trata de “Adiós Santiago Querido” del compositor (folclórico y popular) Segundo Zamora (1915 – 1968) que nace en Antofagasta al calor de las salitreras en la cuna del movimiento obrero. Fue en 1938, en San Felipe, donde forma parte de una orquesta, “La estudiantina”, que da comienzo a su quehacer musical ligado siempre al folclore.

La cueca “Adiós Santiago querido”, es una típica cueca de la zona central, escrita en 1942, está inspirada en los lugares públicos populares del Santiago de esa época.

La interpretación que escogimos fue la original grabado por el autor, con acompañamiento del conjunto folclórico “Los Hermanos Lagos” característico de esa época, a dos voces con piano, acordeón, pandero y palmas. (DVD pista 12)

Ilustración N° 6 Transcripción fragmento cueca "Adiós Santiago Querido".

ADIÓS SANTIAGO QUERIDO

Cueca

Segundo Zamora

Junto a los Hermanos Lagos

Transcripción Sergio Valderrama

$\text{♩} = 76$

Voces masculinas

Piano *mf*

Acordeón *mp*

Bajo

Panderó *mp*

Palmas *mp*

I V7m I

V.

Pno.

Ac. *mp*

B.

Pdro. *mp*

Pls. *mp*

I V7m I

ADIÓS SANTIAGO QUERIDO

9

V. *a*

Pno. *f* *mp*

Ac. *p*

B.

Pdro.

Pls.

V 7m-9m I V 7m IV

14

V. *b*

Pno. *mp*

Ac.

B.

Pdro.

Pls.

San - tia - go - que - ri - do - A - diós par - que Fo - res - tal

IV V 7m-9M III V 7m-9M

ADIÓS SANTIAGO QUERIDO

Musical score for measures 19-22. The score is for a vocal line (V.), piano (Pno.), acoustic guitar (Ac.), bass (B.), conga (Pdros.), and pliers (Pls.). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 8/8. The vocal line starts at measure 19 with the lyrics "¡Sí ay ya yay!" and continues to measure 22 with "A - diós par - que Fo - res - tal...". A dynamic marking 'b' is present above the vocal line in measure 22. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The acoustic guitar and bass lines provide harmonic support. The conga and pliers parts consist of rhythmic patterns with accents.

I

V 7m-9M

Musical score for measures 23-26. The score is for a vocal line (V.), piano (Pno.), acoustic guitar (Ac.), bass (B.), conga (Pdros.), and pliers (Pls.). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 8/8. The vocal line starts at measure 23 with the lyrics "¡Sí ay ya yay!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The acoustic guitar and bass lines provide harmonic support. The conga and pliers parts consist of rhythmic patterns with accents.

I

* Transcrita desde
"Antología de la cueca, versiones originales".
2000. EMI Odeón chilena S.A.

En este ejemplo (fragmento) encontramos parámetros que son comunes en muchas cuecas tradicionales de la zona central.

La introducción se inicia con el piano a dos voces contrapuntísticas, luego poco a poco se incorporan más voces e instrumentos con el acordeón y el pandero en el segundo compás y luego el bajo en el quinto y las palmas en el sexto. Esto es muy común, encontrarnos con un instrumento que anuncia y posteriormente los demás que se van incorporando.

En su conjunto los instrumentos generan una polirritmia que caracteriza a la cueca, el uso de la hemiola, desde el inicio del piano que marca en el primer compás el tiempo de negra y en el segundo el de negra con punto. Donde cada instrumento tiene una figuración rítmica la que repite con algunas variaciones. Lo que mantiene esta situación de encontrarnos con el compás dividido simultáneamente en $3/4$ y $6/8$. Manteniendo una armonía de Tónica y Dominante séptima en forma repetitiva durante la introducción. Donde la voz del bajo en negras descendente, para caer en la dominante, está presente en prácticamente todas las cuecas de la zona.

Ilustración N° 7.

Compás 1. Movimiento descendente del bajo (mano izquierda del piano).



Nos encontramos también con movimientos melódicos arpegiados ascendentes y descendentes.

Ilustración N° 8. Acordeón compás 5 y 6. Arpeggios.



Podemos observar también el uso de la síncopa de las palmas evitando el tiempo fuerte del 6/8, y el pandero acentuando la mitad del compás, el acordeón tiene ligadura en ese punto generándose una polirritmia en cuatro planos sonoros, el piano presenta la misma conformación del acordeón resaltando este gesto.

Ilustración N° 9. Compases 5 y 6. Polirritmia.

The image shows a musical score for five instruments: Piano (Pno.), Accordion (Ac.), Bass (B.), Percussion (Pdros.), and Placas (Pls.). The score is for measures 5 and 6. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part (Pno.) features a complex rhythmic pattern with chords and arpeggios in both hands. The accordion (Ac.) plays a melodic line with eighth notes. The bass (B.) provides a simple harmonic accompaniment. The percussion (Pdros.) and placas (Pls.) parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and feature rhythmic patterns with accents.

El piano nos presenta el uso de los acordes en la mano derecha en forma percusivos (además de los arpeggios) su principal utilización, la armonía, y su estructura rítmica.

El canto que entona la melodía de la cueca, lo realiza con terceras paralelas generando colores armónicos que contienen séptimas y novenas sobre todo en las secciones de dominante.

Las melodías o frases musicales que encontramos en las cuecas de la zona central son muy variadas, en el “Cancionero de la cueca chilena” de Santiago Figueroa encontramos 160 melodías de cuecas distintas recopiladas por diferentes investigadores. Por lo general en las cuecas recopiladas encontramos principalmente dos frases musicales que se van sucediendo:

Cuarteta: a-b-b, a-b-b (vuelta en coreografía).

Seguidilla: a-b-b (vuelta en coreografía), a-b.

Remate: a. (vuelta final).

Entonces con V= vuelta. Tenemos la siguiente sucesión:

(a-b-b a-b-b) V (a-b-b) V (a-b) a V

CUARTETA							SEGUIDILLA						REMATE	
a	b	b	a	b	b	V	a	b	b	V	a	b	a	V

Llama la atención que la organización de las frases en dos a-b-b, una organización ternaria, con tres secciones de canto y tres sin canto (las vueltas).

Luego se acorta siendo solo uno a-b-b, precipitándose la música por la segunda vuelta y como en forma conclusiva encontramos la forma clásica a-b-a. También se puede observar que hay una relación de similitud en el tiempo entre la cuarteta y la seguidilla. Las vueltas no ocupan compases ya que están entre

frases. Habitualmente las frases tiene cuatro compases, entonces la cueca consta de 48 compases.

Sin embargo podemos encontrar cuecas más extensas por el aumento de la “seguidilla” con 52 compases, o a veces más de una (seguidilla) extra como en la cueca larga, se tiende a mantener el “remate” final por su carácter conclusivo.

La forma, entonces que le podemos asignar a la cueca es:

Forma: A – A’.

A= {abb, abb) A’= {abb, aba}

En el ejemplo vemos el canto a dos voces pudiendo encontrar otros a tres o cuatro.

La cueca tiene un carácter de interpretación colectiva, donde la sumatoria de cada elemento genera su estructura vertical.

Encontramos también el uso de contratema en ocasiones en el piano o en el acordeón.

Ilustración N° 10. Contratema entre frases. Piano y acordeón.

The musical score is for the song "San-tia-go que-ri-do". It features a vocal line, piano accompaniment (Pno.), and accordion accompaniment (Ac.). The piano part includes a red box highlighting a specific phrase. The accordion part includes a dynamic marking of *mp*. The score is divided into measures, with a repeat sign and first/second endings indicated. Chord symbols are provided below the piano part.

Chord symbols: **IV**, **V 7m-9M**, **III**, **V 7m-9M**

Desde el punto de vista de la organización de las alturas, las cuecas de la zona central son tonales, encontrándolas tanto en el modo mayor como en el menor.

Obviando las introducciones que se presentan generalmente en **I** (tónica) y **V** (dominante). Encontramos comúnmente los siguientes enlaces armónicos:

“Adiós Santiago Querido”:

Frase	Enlace en modo menor				
a	I	V 7m-9M/IV	IV	V 7M-9m/III	III
b	V 7m-9M	I			

“La rosa con el clavel”:

Frase	Enlace en modo menor			
a	I	V 7m		
b	V 7m	I	VII-VI-V 7m	I

“El naranjo en el cerro”:

Frase	Enlace en modo Mayor			
a	I	V	V 7m	I
b	I	IV	V 7m	I

“Lárgueme la manga”:

Frase	Enlace en modo Mayor		
a	I	V 7m	
b	I	V 7m/V	V

Simbología:

I= Tónica.

V 7m-9M/IV= Dominante con séptima menor y novena mayor del cuarto grado (subdominante).

IV= Subdominante.

V 7M-9m/III= Dominante con séptima mayor y novena menor del Tercer grado.

V 7m= Dominante séptima menor;

VII= Séptimo grado;

VI= sexto grado.

4.3 Vigencia social de la cueca chilena.

Una de las causas del porqué la cueca es identitaria para los chilenos dice relación a que desde sus orígenes ha acompañado al pueblo, y ha sido instrumento de manifestación de los intereses y de las problemáticas, de las alegrías y de las penas, a lo largo del país. Nos ha acompañado desde la independencia hasta nuestros días, a pesar de los continuos y permanentes intentos de extinguirla. Incluso hoy en la radio solo la escuchamos para fiestas patrias, siendo que ha tenido en el último tiempo un florecimiento y cada vez son más los bares, fondas o ramadas donde se baila. Sobre todo la cueca brava en Santiago. Entre otras “Bar Las Tejas” San Diego 200-298, “Bar Ópera Catedral” José Miguel de la Barra 401-499, “La Peña de Nano Parra” Ernesto Pinto Lagarrigue 10-98, “El Huaso Enrique” Maipú 400-498, “Bar Victoria” Alcalde Carlos Valdovinos 1941-1985, “Club Matadero” Santa Rosa 2226-2300.

También la podemos encontrar frecuentemente, los viernes o sábados en plazas parques como la plaza Brasil, Parque Bulnes, Barrio Yungay o en el paseo Huérfanos. (DVD N° 10).

A través de imágenes queremos ilustrar esta historia y vigencia de la cueca.

Ilustración N° 11. “Chinganas en tres puntas” de Funfzehn Jahre (viajero alemán) 1852 (ca.)



Ilustración N° 12. “La cueca” de Mauricio Rugendas (1834 – 1844)



Ilustración N ° 13. Cueca en 1906. Fotografía. Autor desconocido.



Ilustración N° 14. "La Cueva". Editor Carlos Brandt. Santiago. 1910.

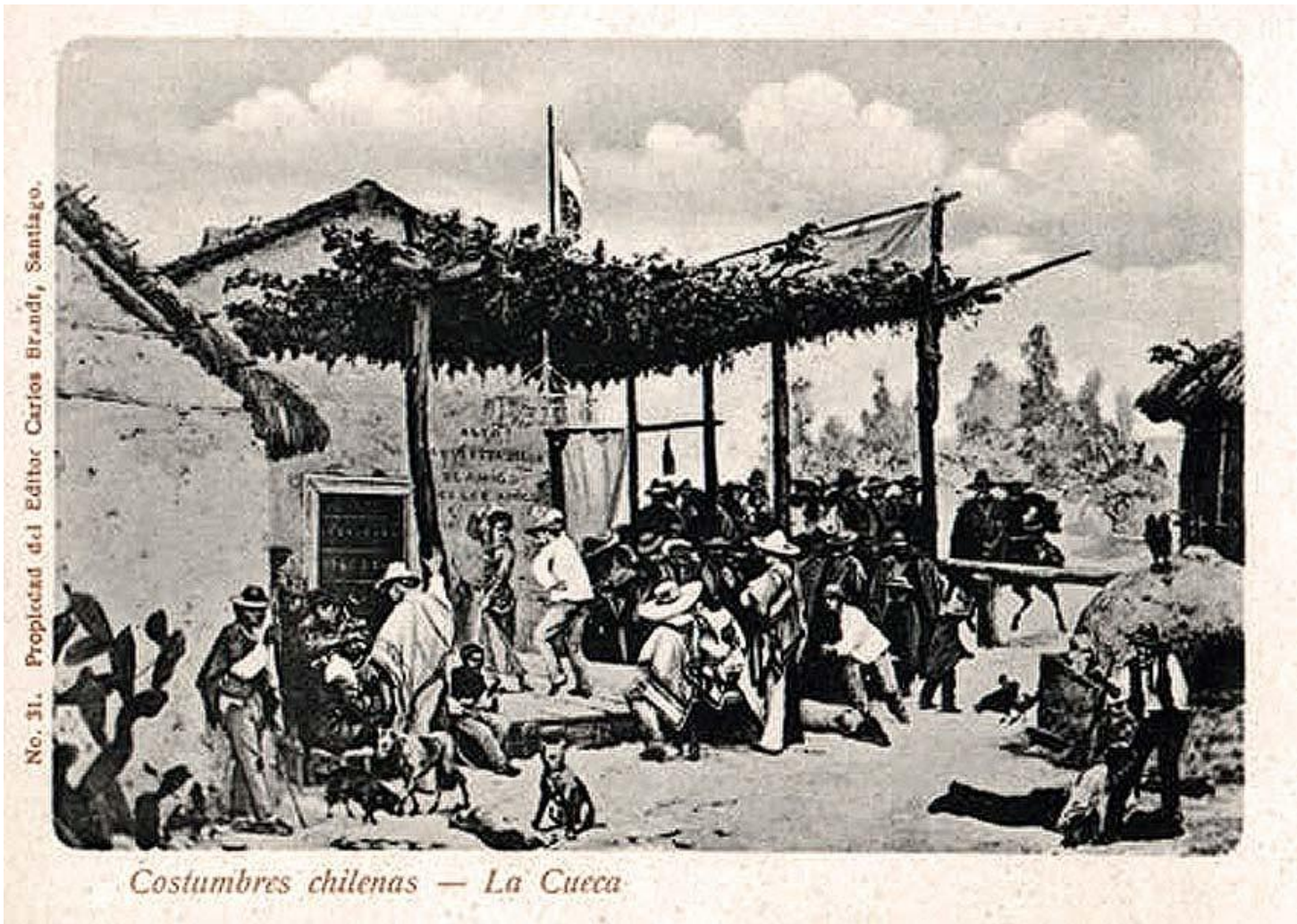


Ilustración N° 15. Cueca en 1910, imagen de grabación visual de la época.



DVD pista N° 12.

Ilustración N°16. Cueca en las fondas, Santiago 1950, foto: Rebeca Yáñez.



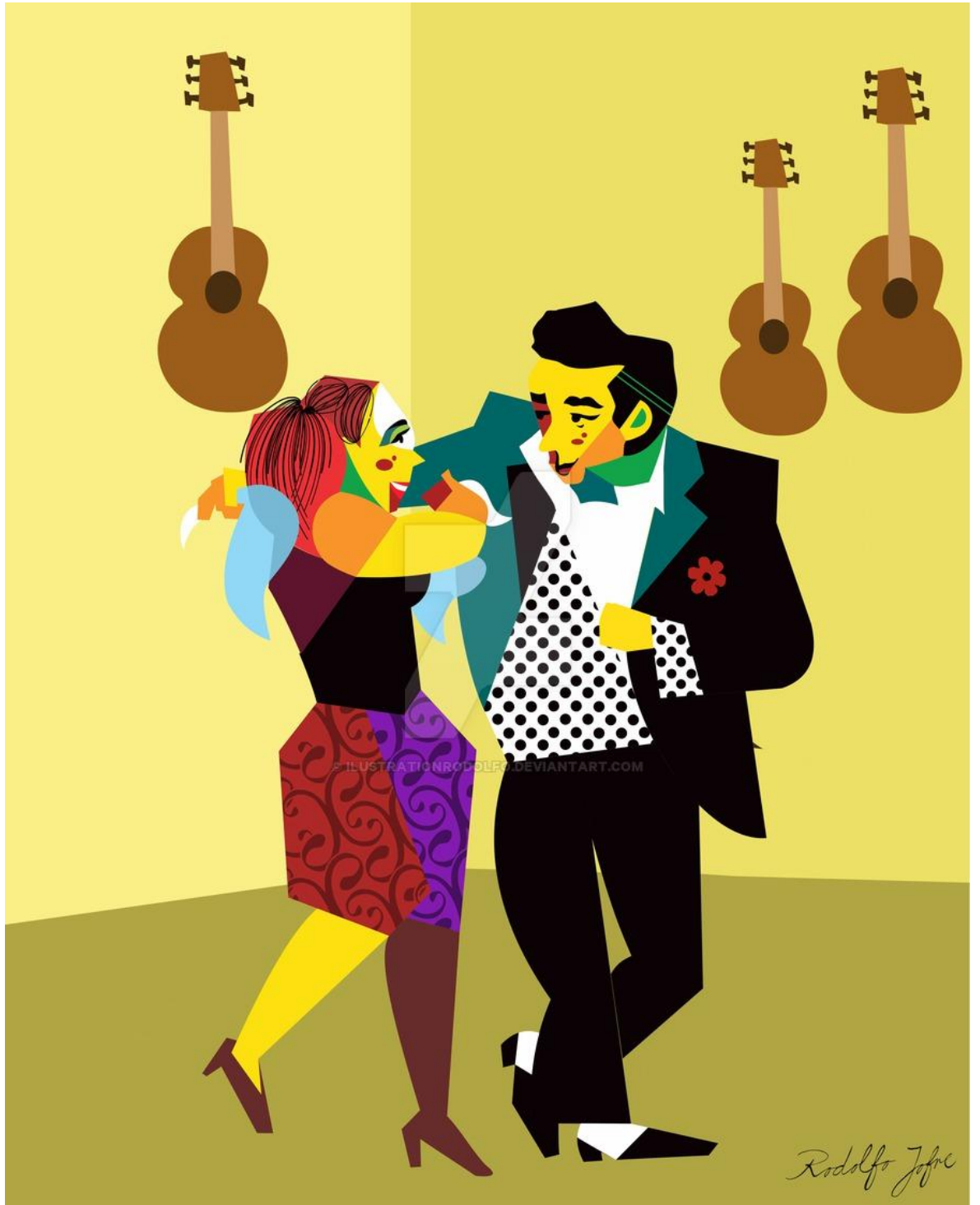
Ilustración N° 17. "La cueca chilena". Condorito, octubre 2010.



Ilustración N° 18. "Cueca Brava" Diseñador gráfico Ipram (Juan Pablo). 2011.



Ilustración N° 19. "Cueca chora", 2016. Rodolfo Jofré. Dibujo digital.



CAPITULO 5

ESTADO DEL ARTE

El incorporar elementos del folclore en la música académica ha sido una propuesta que ha estado siempre presente, principalmente en Europa y Asia occidental de fines del siglo XIX, con los compositores llamados “nacionalistas” como por ejemplo: Enrique Granados, Manuel de Falla, en España; Nikolái Rimski-Kórsakov, Chaikovski, en Rusia; Antonín Dvorák, en Checoslovaquia; Edvard Grieg, En Noruega; Jean Sibelius, en Finlandia; Frédéric Chopin, en Polonia; Béla Bartók, en Hungría; Ralph Williams, Alexander Mackenzie, en El Reino Unido; entre muchos otros.

En Latinoamérica la identidad es un asunto que preocupa y ocupa a innumerables artistas de distintas aéreas de la creación. Obviamente nuestro proceso identitario es distinto a los otros continentes, nuestra historia procesos y composición social lo son también. Antes de la colonia, Latinoamérica tenía su propia identidad, incluso con diferencias entre grandes civilizaciones (Azteca, Maya, Inca, Mapuche, entre otros.). Luego surgió entre los siglos XVIII y XIX lo que hoy llamamos folclor latinoamericano, el mestizaje artístico de dos o más continentes. Sin lugar a dudas el acercamiento de los monjes jesuitas a los

nativos, durante el período conocido como “la misión” logró que las comunidades tuvieran acceso al conocimiento en diversas aéreas, las que incluían lo artístico: pintura, tallado, música, danzas, trabajos en barro o textil, cerámicos. Esto conlleva el nacimiento de una nueva identidad con los elementos del pasado más los del presente que dan una orientación hacia el futuro.

En el siglo XX grandes creadores como Guayasamín o Diego de Rivera, en las artes visuales, o Pablo Neruda y Gabriel García Márquez en las letras, por referirnos solo a algunos más destacados. Han ido direccionando la identidad en conjunto con muchos más creadores que no han cesado en su trabajo hacia este concepto.

Nos referiremos a continuación a un libro del académico paraguayo Ticio Escobar (nacido en 1947) quien ha recibido distinciones internacionales en Argentina, Brasil, Holanda, España, Francia además de ser “Maestro del Arte” en su país. El libro “El mito del arte y el mito del pueblo”, nos plantea una visión muy ilustradora de esta problemática del folclore y el arte.

5.1 “El mito del arte y el mito del pueblo”. Ticio Escobar.

En este punto realizaremos un cruce con una visión de la incorporación del folclore en el arte en el vecino país de Paraguay tomando como referencia el libro publicado en 1987 “El mito del arte y el mito del pueblo”, que amplía el pensamiento de Ticio Escobar sobre el arte indígena, el folclore y el arte contemporáneo del Paraguay planteado en su primer libro.

Muy esclarecedora resulta ser la presentación realizada por Nelly Richard de la edición chilena del libro en abril de 2008.

Afirma que este texto cambia de giro teórico-cultural de los ochenta, ya que parte del supuesto de que las categorías tradicionales de lo nacional y lo continental se fragmentaron bajo los efectos disolventes de la mundialización económica y la globalización comunicativa. Postula la hibridez transcultural, que el eje centro/periferia ha dejado de basarse en localizaciones fijas y polaridades homogéneas, que caracterizaron los años sesenta y setenta.

Esta situación global, generan actitudes reactivas y defensivas bajo la forma de nacionalismos, integrismos y fundamentalismos.

Ticio se hace cargo de la palabra "hibridez", que alude sobre todo a los mestizajes diarios de lenguas, símbolos, temporalidades y contextos que se realizan en la simultaneidad del espacio cuando la ciudad, la moda y la televisión revuelven lo transnacional con lo nacional, lo popular con lo masivo, lo folclórico con lo turístico, lo arcaico con lo moderno, lo pre-moderno con lo posindustrial, lo oral con lo comunicativo, etc.

"La "autenticidad" de una cultura, a diferencia de lo que piensa el romanticismo folclórico de lo primitivo, no consiste en la repetición monótona de un pasado estáticamente conservado en estado de virginidad y pureza; surge en la contingencia de procesos de traducción, selección y readecuación de enunciados culturales en tránsito, cuyos signos -móviles y plurales- reinventan memorias y tradiciones al cruzar dialógicamente lo propio y lo ajeno, lo dominante y lo residual, lo hegemónico y lo contestatario."²⁸

Busca definir lo popular en un sentido más amplio que en los años anteriores en donde primaba el carácter de clase. En este aspecto nos plantea:

"Usa el vocablo 'popular' tratando de abarcar la mayor extensión que ocupa su curso errante: nos basamos en la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros y tenemos en cuenta los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación, entendidas en su sentido amplio como el conjunto de las distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación"²⁹

²⁸ ESCOBAR, TICIO. 2008. Categorías impuras y definiciones en suspenso, por Nelly Richard. En: El mito del arte y el mito del pueblo.

²⁹ ibid.

En cuanto al arte sin dar una definición precisa, busca extender también sus caracterizaciones, yendo más allá de los convencionalismos del momento, y la antigua mirada del arte como objeto de representación.

“Su autor no deja que el arte se encierre en la definición fija a la que busca amarrarlo la convencionalidad filosófico-estética de una idealidad trascendente de la forma. El arte vibra, con todas sus paradojas y ambigüedades, en el límite entre las autoexigencias de la forma, por un lado y, por otro, la dimensión socio-histórica y político-cultural de una producción de signos cuyo materialismo crítico refuta el idealismo metafísico del arte contemplativo. Este libro -al igual que otros del mismo autor- mantiene la categoría de "arte" en suspenso, ubicándola en los bordes fluctuantes de una conceptualidad teórica que se vale de la indeterminación para socavar el lenguaje tranquilizador de las certezas absolutas.”³⁰

Proponer que ciertas manifestaciones venidas de lo indígena o lo popular (mestizo), estarían dentro de lo que llamamos arte, abre un camino que nos invita a mirar hacia lo latinoamericano, con la importancia del rito, y la especialización en la producción de objetos, el elemento colectivo y el sentido que estos objetos o rituales tienen para la comunidad (etnia).

“La consideración de las formas populares (mestizas e indígenas) como genuinas expresiones de arte tuvo alcances mucho más amplios que la redacción del texto ahora reeditado: sirvió de libreto museológico al CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO de Asunción, que progresivamente fue articulando sus acervos distintos hasta presentar, en pie de igualdad, el arte indígena, el popular y el ilustrado como momentos diferentes de la producción artística desarrollada en el Paraguay. Es decir, las piezas populares e indígenas no están mostradas en clave etnográfica, folclórica o histórica, sino estrictamente

³⁰ ESCOBAR, TICIO. 2008. Categorías impuras y definiciones en suspenso, por Nelly Richard. En: El mito del arte y el mito del pueblo.

artística, aunque su puesta en exhibición se encuentre abierta a la pragmática social de los sectores indígenas y populares a través de distintas instancias de mediación.”³¹

El término “pueblo”, se presenta en un sentido amplio, que incluye a todos los excluidos del poder, sin participación y/o representación. Entendiendo además la gran diversidad que ahí encontramos.

“En cuanto a “lo masivo”, el autor nos plantea una situación que está vigente hasta en nuestros días. La industrialización de la cultura, que si bien desde un punto de vista ideal, podría acercar a una gran masa de personas las diferentes expresiones culturales, lo que no es posible producto que las industrias comunicacionales obedecen a otros cánones, que orientan las clases y países dominantes...”

“...en la mayoría de los países latinoamericanos, hay déficit de Estado y de sociedad y superávit de mercado, lo que acerca el riesgo de que, ante una contraparte dispersa y endeble, el poderoso complejo industrial de la cultura exacerbe las des-igualdades, aplaste las diferencias y termine postergando las posibilidades alternativas de integración cultural y, por lo tanto, de movilidad y cohesión social.”³²

³¹ ESCOBAR, TICIO. 2008. La escena propia. En: El mito del arte y el mito del pueblo.

³² Ibid.

En cuanto al arte y lo popular, nos plantea tres elementos:

Primero lo negativo, que crece marcado por el estigma de lo que no es, desde que comienza a desarrollarse una producción de objetos de carácter popular, estos no son identificados como obras de arte.

Segundo lo afirmativo, ya que moviliza las tareas de construcción histórica, constituye un referente fundamental de identificación colectiva, de cohesión social y contestación política.

Y tercero lo diferente, no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de cada pieza, ni recuerda el nombre de su productor, puede conservar al mismo tiempo la eficacia de la forma y la densidad de los significados.

5.2 Música académica y folclore en Latinoamérica.

En Latinoamérica, son muchos los compositores que han buscado producir una música que contengan elementos latinoamericanos y nacionales de cada país o región, y que se desarrollen conjuntamente con el legado de la música académica europea. Muchos han sido catalogados como nacionalistas, independiente del estilo y técnicas utilizadas en su obra, que nada tienen que ver con los movimientos políticos nacionalistas. Por el contrario responde a la necesidad de construir obras de arte, que se reconozcan como propias. Encontramos en Latinoamérica una inmensa diversidad de obras, conceptos, técnicas y estilos, que sin duda buscan, al mismo tiempo, un estilo regional desde cada perspectiva. No podemos hablar de un estilo latinoamericano o de una región determinada, sin duda es el resultado de las distintas influencias culturales que aquí encontramos, las que no son pocas en términos generales; influencias nativas, hispanas, que contienen también un legado árabe, africanas, más la música académica de diferentes regiones de Europa y su introducción en Latinoamérica.

Menciono algunos compositores de Latinoamérica y una o algunas, entre muchas obras, que han incluido danzas o músicas que presenten características propias de su país o región.

En Argentina:

Tenemos a Carlos López Buchardo, (Buenos Aires 1881 – 1948) y su poema sinfónico “Escenas Argentinas” sus movimientos son: 1. Día de fiesta, 2. El arroyo, y 3. Campera.

Luis Gianneo (Buenos Aires, 1897 – 1968) con el “Concierto Aymara” para violín y orquesta escrita el año 1944.

Carlos Guastavino (Santa Fe, 1912 – 2000) su “Suite Argentina” (Ballet) con sus movimientos: 1. Gato, 2. Se equivocó la paloma, 3. Zamba, y 4. Malambo. También, “Cueca” para clarinete y piano. (DVD N° 13).

Alberto Ginastera (Buenos Aires, 1916 – Suiza, 1983) con “Danzas de Estancia” op. 8ª con sus movimientos: 1. Los trabajadores agrícolas, 2. Danza del trigo, 3. Los peones de la hacienda, 4. Danza final (malambo). Tres piezas op. 6 para piano, escrita en 1940 con sus partes: 1. Cuyana, 2. Norteña, 3. Criolla.

Astor Piazzolla (Mar del Plata, 1921 – Buenos Aires 1992) quien le dio una nueva mirada al tango con “Las Estaciones”: 1. Verano porteño, 2. Otoño porteño, 3. Invierno porteño, y 4. Primavera porteña.

Mario Davidosky (Médanos, 1934) con su obra Sincronismos N° 10 para guitarra y cinta. Del año 1990.

De Perú:

Teodoro Valcárcel (Lima, 1902 – 1942) con su obra “Concierto Indio” para violín y orquesta.

Celso Garrido-Lecca (Lima, 1926), entre sus numerosas obras destacamos “Danzas Populares Andinas” del año 1981.

De Bolivia:

Eduardo Caba (Potosí, 1890 – 1943). Y su obra “Seis Aires Indios” para piano.

Cergio Prudencio (La Paz, 1955). Es fundador de la orquesta Experimental de Instrumentos Nativos con la que ha desarrollado una estética contemporánea de reminiscencias ancestrales. En obras como “Cantos crepusculares” de 1999.

De Uruguay:

Eduardo Fabini (Lavalleja, 1882 – 1950) con su obra “Poema sinfónico Campo”.

Héctor Tosar (Montevideo, 1923 – 2002), su obra “Danza Criolla” compuesta en 1941.

José Serebrier (Montevideo, 1938) con su obra “Partita (Sinfonía N° 2)”, escrita en 1958.

Miguel del Águila (Montevideo, 1957) su obra “Concierto en Tango”, para violonchelo y orquesta.

De Paraguay:

Diego Sánchez Haase (1970) director de orquesta, compositor, pianista y clavecinista paraguayo.

Presento su concierto para Violonchelo y Orquesta “El Luisón del Yvytyrusu” (DVD N° 15), basado en un poema de Ramiro Domínguez, en sus tres movimientos: primero “Juan León”; segundo -Plenilunio “El lamento de Luisón”; y tercero, “La muerte de Luisón”.

Utilizando desde el nombre, la geografía de su ciudad de origen, incorpora en su música aspectos y elementos propios del folclor y la música étnica del Paraguay. En los ritmos, giros melódicos, orden de las alturas sonoras y efectos que recuerdan “el rito” propio de las comunidades guaraníes.

De Brasil:

Heitor Villalobos (Rio de Janeiro 1887 – 1959), con sus nueve “*Bachianas brasileiras*”, compuestas entre los años 1932 y 1944.

Luciano Gallet (Río de Janeiro, 1893 – 1931) con su obra para piano y soprano “*Taiteiras*”.

Camargo Guarnieri (Tiete, 1907 – Sao Paulo, 1993) con su Suite para orquesta “*Brasiliana*”.

Francisco Mignone (Sao Paulo, 1897 – Río de Janeiro 1896) y su obra “*Maracatu do Chico Rei*”, para orquesta y coro, compuesta el año 1933.

Oswaldo Lacerda (Petrópolis, Rio de Janeiro 1927 – Sao Paulo, 2011) y su “*Concierto para Piccolo y orquesta de cuerdas*”, sus movimientos son. 1. *Vivace spiritoso*, 2. *Andantino*, 3. *Allegro inquieto*. Escrita el año 1980.

Edino Krieger (Brusque, Santa Catalina 1928) con su obra para soprano y orquesta “*Canticum Naturale*” escrita en 1972.

Marlos Nobre (Pernambuco, 1939) su obra “*Tres cantos de Iemanjá*” para chelo y piano. 1. *Estrela do Mar*, 2. *Iemanjá ô tô*; 3. *Ogum de Lê*.

Ernani Aguilar (Petrópolis, Rio de Janeiro, 1950) y su obra para orquesta “*Sinfonietta Prima*” del año 1990, con sus movimientos 1. *Allegro com brio*, 2. *Lento assai* y 3. *Vivace*.

De Ecuador:

Luis Humberto Salgado (Cayambbe, 1903 – Quito, 1977) con su “Suite Atahualpa” cuyos movimientos son: 1. Visiones Proféticas de Viracocha, 2. La Fiesta del Sol, 3. La tragedia de Cajamarca. Del año 1933.

De Colombia:

Guillermo Uribe-Holguín (Bogotá, 1880 – 1971), su obra sinfónica “Tres danzas” op. 2: 1.- Lompo, 2.- Pasillo y 3.- Bambuco. Compuesta entre 1926 y 1940.

Luis Antonio Escobar (Villapinzón, 1925 – Miami 1993) autor de “Cántica de cantas colombianas” escrita el año 1960.

Roberto Pineda Duque (El santuario, 1910 - Bogotá, 1977) entre sus obras tenemos “Canto místico de 1971.

Antonio María Valencia (Cali, 1902 – 1952) su obra. Danza colombiana para violín y piano de 1923.

Blás Emilio Atehortúa Amaya (Antioquía, 1943). Destaco “Cuarteto para cuerdas N° 5” op. 198, con sus movimientos: 1.- Preámbulo, 2.- Scherzo Bambuco, 3.- Expresivo y 4.- Rítmico a la rústica.

De Venezuela:

Juan Bautista Plaza (Caracas, 1898 – 1965), se destaca entre sus obras la “Fuga criolla” para orquesta de cuerdas, escrita en 1931.

Antonio Lauro (Ciudad Bolívar, 1917 – Caracas, 1986), entre sus obras el concierto para guitarra y orquesta con sus movimientos: 1.- Bolera, 2.- Madrigal y 3.- Marisela. Escrita en 1956. (DVD N° 16)

Antonio Estévez (Calabozo, 1916 – Caracas, 1988) destaco Tres canciones: 1.- “*Arrunango*” Madrigal venezolano, canción indígena, 2.- Tonada Llanera y 3.- Habladurías, para coro mixto. De 1958.

Inocente Carreño (Nueva Esparta, 1919). Se destaca su obra sinfónica “Margariteña”, inspirada en la canción folclórica “Margarita es una lágrima”, donde cita además otros temas folclóricos. Escrita en 1954.

Paul Desene (Caracas, 1959). Entre sus obras tenemos al trío para flauta, corno inglés y chelo “Haydn Tuyero, chicharras, galeones”, compuesta el año 2000. Consta de dos Partes: 1°: Allegro: Haydn Tuyero, Súbito Adagio: Romance de la perla, Allegro joropero, Poco Adagio: Fantasía de las chicharras, Motete a tres voces: Nuevo Mundo, 2°Allegro: Transición al baile, Allegro campesino: Baile de joropo en el cafetal, Motete final.

De Cuba:

Ernesto Lecuona (Guanabacoa, 1895 – Canarias, 1963). Destaco su ópera “El sombrero de Yarey”.

Roberto Varela (La Habana 1938) con “Suite Caribeña” para orquesta, El primer movimiento es “El baile del recuerdo”, escrita el 2004 claramente basado en el “Son cubano”. La coralina: “Iré a Santiago” (de Cuba) de 1969; “Doce estudios Caribeños” de 2002 para piano.

Leo Brouwer (La Habana, 1939). Menciono el concierto N° 4 “de Toronto” para guitarra y orquesta, del año 1987. Sus partes son: 1.- Moderato, 2.- Tema con variaciones y 3.- Allegro.

Tania León (La Habana, 1943). Señalo su obra “Batá” para orquesta, escrita en 1985.

De Puerto Rico:

Ernesto Cordero (Nueva York, 1946 criado en Puerto Rico). Destaco “Fantasía Mulata” para flauta y guitarra, compuesta en 1986.

Héctor Campos-Parsi (Ponce, 1922 – Cayey 1998). Destaco “Tiempo Sereno” para orquesta de cuerdas.

Roberto Sierra (Vega baja, 1953) y su Sinfonía N° 3 “La Salsa”.

De México:

Manuel Ponce (Zacatecas, 1882 – Ciudad de México, 1948). Menciono “Concierto del sur” para guitarra y orquesta. Escrita en 1941. Sus movimientos son: 1.- Allegro moderato, 2.- Andante, 3.- Allegro moderato y 4.- Festivo.

Silvestre Revueltas (Durango 1899 – Ciudad de México 1940) entre sus obras se destaca “*Sensemaya*” (canto para matar a una culebra), poema sinfónico para orquesta de cámara escrita en 1937, realizó una versión orquestal en 1939.

Carlos Chávez (Ciudad de México 1899 – 1978), se destaca “Paisajes Mexicanos (variaciones sinfónicas) escrita en 1973. Con sus movimientos: 1 Lentamente y 2 Lento.

José Pablo Moncayo (Guadalajara, Jalisco, 1912 – Ciudad de México, 1958) su obra más popular “Huapango” para orquesta sinfónica escrita en 1941. Basada en ritmos tradicionales y de piezas como “El siquisiri”, “El Balajú” y el “Gavilancillo”. (DVD N° 18)

Gabriela Ortiz (Ciudad de México 1964) se destaca el “Concierto Candela” para percusiones y orquesta escrita en 1993.

Mario Lavista (Ciudad de México 1943) y su Cuarteto de cuerdas “Música para mi vecino” del año 1995.

De Chile tenemos varios compositores desde el siglo XIX a la fecha que han incluido danzas folclóricas en sus obras, en especial la cueca, como Enrique Soro, Gustavo Becerra, Luis Advis, entre otros, de los cuales me referiré en los capítulos precedentes.

5.3 La cueca en compositores chilenos del siglo XIX.

Al plantear la interrogante de cuales compositores abordar en la investigación, porque no es la intención de esta tesis investigar la totalidad de compositores de los períodos en cuestión, buscamos una muestra más bien general tratando de evitar algún tipo de parcelaciones. Así mismo no se pretende hacer un catálogo de todas las cuecas escritas en forma estilizada, solo pretendemos dar algunas luces sobre la incorporación de la cueca en la composición contemporánea. Son de gran importancia estas aclaraciones porque estamos mostrando características técnicas de la composición musical con relación a la cueca y la poética del compositor.

Se busca una muestra que contenga a los compositores, que tengan connotación, y mostrar el uso de los elementos ya sean rítmicos, melódicos, formales, entre otros, de la cueca en sus obras. Y su relación con esta danza.

Durante el siglo XIX la cueca y los escasos músicos con formación académica que contaba nuestro recién independizado país, transitaron por caminos separados.

La cueca reinaba en las “chinganas” y tenía muy mala reputación entre la clase social más aventajada y que dirigía la nación, ellos preferían las tertulias, que eran exclusivas y que interpretaban obras principalmente provenientes de Europa, o composiciones en ese estilo.

El trabajo musical obedecía a dos fuentes principales: La Catedral de Santiago y las bandas militares. Como lo fueron Manuel Robles Gutiérrez o José Zapiola, aunque este último escribió varias zamacuecas, en esa época, había una marcada diferencia entre la cueca y la zamacueca danza de salón, de los teatros o de las tertulias.

5.4 Uso de la cueca en compositores chilenos del siglo XX.

Muy útil es la investigación realizada por el Dr. Rafael Díaz y Dr. Juan Pablo González, en su libro *“Cantus Firmus”*, en donde establecen una selección de los “40 principales” compositores del siglo XX, en donde incluyen a:

Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Acario Cotapos, Próspero Bisquertt, Jorge Urrutia B., Carlos Isamitt, Domingo Santa Cruz, Juan Orrego Salas, Eduardo Maturana, Carlos Botto, Leni Alexander, Roberto Falabella, Gustavo Becerra, León Schidlowky, Darwin Vargas, Fernando García, Gabriel Brncic, Miguel Letelier, Alfonso Letelier, Tomás Lefever, Juan Amenábar, Hernán Ramírez, Cirilo Vila, Santiago Vera, Eduardo Cáceres, Sergio Ortega, Rolando Cori, Jorge Martínez, Fernando Carrasco, Andrés Alcalde, Luis Advis, Boris Alvarado, Pablo Aranda, Carlos Zamora, Alejandro Guarello, Gabriel Matthey, Rafael Díaz, Guillermo Rifo, Aliosha Solovera.

“Cuarenta son los compositores activos en el siglo XX más valorados por los intérpretes y, a veces, por sus pares cuya obra se puede escuchar en discos compactos y que ha generado distintos niveles de discurso crítico. Si bien cada uno puede aportar varias obras al Top 40 de la música de arte chilena, algunas de ellas poseen los mayores índices de circulación y discurso, lo que permite mantener un universo de estudio acotado que sea socialmente relevante”.³³

³³ DÍAZ, RAFAEL, JUAN P. GONZÁLEZ. 2011. *Cantus Firmus. Los 40 principales.* pp. 28-29.

De la revisión de los catálogos de la Revista Musical Chilena y en la web, destacamos las siguientes obras:

Enrique Soro (Concepción, 1884 – Santiago, 1954). “Tres Aires Chilenos” (1942). (DVDN° 19)

Carlos Isamitt (Rengo. 1885 – Santiago, 1974): “Chilenadas” (1939): “De fiesta”, “Buena cosa compadre”; en “Campesina Morena” se distinguen en su estructura inicio, seguidillas y remate, el zapateado es más bien tranquilo, tomando el aspecto romántico del acto de amor de una pareja. (DVD N° 20)

Jorge Urrutia Blondel (La Serena, 1903 – Santiago, 1981). “Canciones y Danzas Tradicionales de Chile op. 22”. Esta obra escrita en el año 1928, es una transcripción de 23 temas del patrimonio folclórico de nuestro país. Para coro a tres voces iguales con armonizaciones estrictas y estilizadas. Los números 18 “Cara a cara, pecho al frente”, y 19 “La rosa y el clavel”, ambas son cuecas.

Gustavo Becerra-Schmidt (Temuco 1925 – Oldenburgo, Alemania, 2010). “Cueca y Variaciones” para tres guitarras. Del año 1950.

Luis Advis (Iquique, 1935 – Santiago 2004). “Canción y Cueca” para canto y piano. Escrita en 1970.

Edmundo Vásquez (Ancud, 1938). “Suite Popular”: 1. Entrada, 2. Chacarera, 3. Zamba (cueca), 4. Tonada. (DVD N° 21).

CAPÍTULO 6

USO DE LA CUECA EN COMPOSITORES CHILENOS DEL SIGLO XXI.

Cuestionario:

Para abordar la obra de los compositores actuales e indagar acerca de quienes hayan o estén trabajando con la cueca en sus obras, realizamos el siguiente cuestionario que busca justamente mostrarnos esta singular mixtura.

Cuestionario:

1. ¿Qué opinión tiene de la cueca en cuanto a su utilización en la composición docta contemporánea?
2. ¿Tiene obras en las que haya incluido esta danza?, ¿cuáles?
3. ¿Qué elementos de la cueca, melódicos, armónicos, colorísticos, rítmicos, formales, sintácticos entre otros, ha incluido en sus obras?
4. ¿Cómo ha conjugado su lenguaje personal con los elementos de la cueca utilizados?
5. ¿Cuáles han sido las dificultades o facilidades que se produjeron en la composición al incluir ésta danza?

6. ¿Ha tenido diferentes etapas en la incorporación de la danza durante su trabajo de compositor?
7. ¿Qué papel juega el ritmo en sus obras?
8. ¿Cómo conjuga la armonía tonal y características melódicas de ésta danza, con su propio orden en el sistema de alturas?
9. Según Usted: ¿Qué rol debiera jugar la cueca en los compositores chilenos contemporáneos?
10. ¿Qué desafíos quedan por explorar con la cueca y su uso en la composición?
11. ¿Qué otros compositores conoce que se inspiren en la cueca en sus obras?

Los compositores seleccionados por alguna referencia sabemos que han trabajado con la cueca en sus obras y por querer indagar acerca de esta línea fueron los siguientes:

Fernando García, Fernando Carrasco, Eduardo Cáceres, Jorge Martínez, Guillermo Rifo, Santiago Vera, Gabriel Matthey, Carlos Zamora, Pablo Aranda, Ramón Gorigoitia, Enrique Reyes, Horacio Salinas, (Chicoria) Juan Antonio Sánchez, José Miguel Tobar.

Con los cuales realizamos un primer contacto enviándoles el cuestionario.

Presento a continuación las respuestas al cuestionario de los compositores que tienen un destacado lugar en la música actual y que tuvimos acceso.

Este hecho de encontrarnos con diferentes compositores que están incorporando elementos de la cueca en sus obras demuestra la pertinencia de la tesis y la necesidad de la obra. Ya que es una opinión repetida que hay mucho por crear en este sentido, incluso con posterioridad al cuestionario los compositores encuestados expresaron que habían compuesto otra obra relacionada con la cueca.

6.1 Fernando Carrasco.



(Foto: Manuel Vilches)

Fernando Carrasco nace en Quirihue en diciembre de 1953 desde temprana edad canta y aporta a la música folclórica de su localidad natal, su relación con la música folclórica y el canto ha estado siempre ligada a su obra en la que tiene una destacada carrera. Su formación académica viene de la Universidad de Chile donde fue alumno de destacados maestros como Juan Amenábar y Cirilo Vila entre otros. Ha formado parte de conjuntos como “Huamarí”, “Barroco Andino”, “Aranto”, y hoy forma parte del grupo “Quilapayún”. Además es docente y directivo del Departamento de Música de la Universidad de Chile.

Entre sus obras se destaca el “*Te Deum*” que combina el canto de raíz folclórica con orquesta y coro, que ha sido interpretada desde más de una década en Fiestas Patrias.

Respuestas al cuestionario:

1. ¿Qué opinión tiene de la cueca en cuanto a su utilización en la composición docta contemporánea?

“Mi opinión no es solo a una danza específica como es el caso de la cueca sino que para mí la importancia es todo lo que nos puede entregar la música que tiene un mayor contacto con lo vernáculo con una especie de fusión con lo aborigen y que dan vida a un nuevo lenguaje. Para mí es más importante, que centrarme en la cueca, las posibilidades que tiene la música de tradición escrita de robustecer su lenguaje a través, sobre todo como elemento fundamental el ritmo, que haya una alimentación desde la base rítmica, que en ese aspecto creo que la cueca tiene muchas alternativas y posibilidades de trabajarse. No solo suscribirse a la cueca creo que el espectro es bastante más amplio.”

2. ¿Tiene obras en las que haya incluido esta danza?, ¿cuáles?

“No la danza, para mí la cueca en situaciones que nunca son resueltas en la música que tiene un mayor trabajo técnico. No está circunscrita como danza sino que más bien para mí lo importante, por eso yo te preguntaba cual era la diferencia entre la cueca y la tonada, hay tonadas tan rápidas como la cueca. Ahora, en mi caso he compuesto mucho para variados ensambles con la idea sobre todo del mundo rítmico de la cueca, yo cuando era estudiante de composición hice ahí “Cinco micro piezas” y una de ellas era completamente basada en la búsqueda de posibilidades sobre todo

rítmicas de la cueca. Te podría citar varias más, incluso tengo varias obras que se llaman cueca pero es "Q.E.K", hay un cuarteto de guitarras que tiene ese nombre, donde ahí trato de explotar al máximo, vuelvo a lo mismo lo fundamental no es lo armónico, lo tímbrico ni nada de eso lo que para mi gusto alimenta la cueca, la cueca alimenta el ritmo, tanto el contenido semántico como el instrumental. El trabajo de los textos en relación está, bueno hay infinidad de cuecas distintas todas tiene texto, y cuando están desprovistas de texto y en este tipo de composiciones el trabajo melódico está llevado sobre todo al plano rítmico, también por eso hice un cuarteto de percusiones se llama "Leftraro" este también explora ahí un poco del mundo aborigen Mapuche y el ritmo de la cueca, también tengo un cuarteto de cuerdas que se llama igual "Q.E.K" incluso ahí hago rasguear a los violines esta como la idea de llevarse los violines a la rodilla, a la pierna y rasguearlos como una especie de guitarra. Tengo otra obra que es un trío de guitarras que se llama "Trihuela" entonces ahí también exploro varias alternativas, no solo la cueca hay huaynos hay otros ritmos, esa obra se ha tocado muchas veces, se ha grabado en discos y ha tenido mucha aceptación dentro de la guitarra.

Obviamente todos los parámetros dentro de la música, a mi criterio sufren modificaciones y establecen nuevos marcos de evaluación respecto sobre todo del impulso y la vida que les da el ritmo, entonces yo he centrado toda mi, por lo menos en este caso de búsqueda de ritmos de raíz folclórica de

darle una nueva vida a un germen rítmico desde ahí parten todas las otras búsquedas, y como se producen a partir de ese germen rítmico, una innovación a algo primitivo obviamente que todos los otros parámetros surten con una nueva visión de lo que eran: el timbre, color, no sé si hablar de planos armónicos, yo he basado mi búsqueda en lo rítmico y en eso la cueca ha tenido mucho sentido en mi composición.”

3. ¿Qué elementos de la cueca, melódicos, armónicos, colorístico, rítmicos, formales, sintácticos entre otros, ha incluido en sus obras?

“Especialmente la parte rítmica fundamentalmente la parte rítmica sobre todo porque creo que define a la cueca es su parte rítmica por eso es que se transformas en danza. Porque de ahí surge su carácter fundamental además que la cueca no es solamente chilena cubre una amplia zona que se hermana de ese ritmo. Mucho más allá de América, yo creo que la cueca viene desde arabia desde áfrica. No es algo que nos pertenezca totalmente, sino que la hemos incorporado, por lo mismo, la cueca o esa rítmica o esa forma de enfrentar la creación artística, tanto sea a nivel de danza como de música tiene fronteras más amplias que la nuestra y por lo mismo que es una fuente inagotable de conocimiento, de cultura, de inclusión, son mundos tan alejados que se puede pensar que poco tienen que ver, pero yo creo que tienen mucho que ver, sean hayan llegado de Andalucía, o a lo mejor de la misma áfrica o arabia. Hay que pensar que estas músicas eminentemente rítmicas también tienen instrumentos de cuerdas, los instrumentos de cuerda

llegaron con los árabes, allí hay una búsqueda interesante. Estas ideas que hemos cultivado nosotros tienen un espacio bastante más amplio, nos pertenecen pero vienen bastante más antiguos que nosotros, nosotros le hemos dado un contenido específico. Se transforman en una idea y un material con el que nosotros podemos reflexionar y crecer en nuestro propio lenguaje, porque tiene esa condición especial de transportar del pasado una información fundamental, la cueca nos comunica con nuestros antepasados, no solamente de Chile, sino que todos los países hermanos que practican la cueca y los países hermanos que practican la cueca la recogieron de los que vinieron de otros lados, no se creó acá la cueca. En España está lleno de ritmos que son muy parecidos a la cueca, y en España está lleno de arabia, y es una maravilla que así sea y está lleno de Roma, España era Roma y después fue arabia y España es lo que es porque ha tenido esas tremendas culturas que le han insuflado toda esa cantidad de elementos que la hacen ser lo que es. Las corridas de toros que es lo más español no es de España, no la inventaron ellos, y tantas otras cosas, pero mira lo que produce el flamenco y tantas otras cosas que nosotros conocemos, sino hubiese sido por la influencia de los árabes que tienen esas maravillas de músicas. Entonces es por eso que estas músicas tienen ese gran valor para mí, porque me unen con el mundo, porque la cueca no es solamente nacional, según desde yo lo veo, la cueca no es el baile nacional, aunque lo es; es como decir que el poroto es chileno y el poroto está en todos lados, nosotros

la hemos incorporado a nuestra dieta. Nos conecta con muchas otras naciones y patrias que también lo consumen, al igual que esta rítmica poderosa que tiene la cueca.”

4. ¿Cómo ha conjugado su lenguaje personal con los elementos de la cueca utilizados?

“La circunscribe a un terreno muy cercano, yo soy del campo, soy una persona campesina, mis vivencias de infancia tienen que ver con esto, de bailar la cueca en suelo de tierra no más, sacando el polvo y con chalas con ojotas, una cueca desde el corazón, es natural me conecta con lo más básico que yo soy de esa cosa básica le da un sentido a mi música. Yo no tengo militancia con un solo tipo de música yo practico muchas músicas y hago música folclórica, yo hago muchas tonadas y conozco mucho de cuecas y de tonadas, y compongo cuecas de manera tradicional, entonces no veo la diferencia tan importante de la música de tradición escrita a la música de cada lugar. Obviamente que la música de tradición escrita tiene una gran cantidad de elementos que son similares al folclore, la música de tradición escrita en la mayor cantidad de los casos se transmite oralmente, puedes ver un libro donde aparezca esa información pero si no tienes los códigos que te ha entregado un maestro es imposible que tu debeles esa partitura. Porque es una artesanía muy básica al igual que el folclore por eso que la persona que hace las decimas que muchas veces no sabe leer ni escribir, y por eso se usa la rima para poder memorizar todo este material, lo puede enseñar

con esa maestría mostrando en la práctica como se hace una “décima”, una quarteta, una seguidilla o lo que sea, una cantidad de hermosos versos que según mi criterio yo no veo fronteras en eso. Considero que son distintos estadios de lo mismo. La cueca es infinita, en cada lugar hay una cueca distinta incluso en la zona central, si estas en Curicó y te vas para Linares es distinto, en cada lugar es diferente y es maravilloso que así sea, y en la música docta pasa lo mismo, ya que todos tenemos esta gran cantidad de cosas que manejamos de forma idéntica finalmente los productos de cada uno de nosotros son distintos, por que los seres humanos son originales son propios, y ven todo de acuerdo a una visión propia personal.”

5. ¿Cuáles han sido las dificultades o facilidades que se produjeron en la composición al incluir ésta danza?

“Ninguna dificultad, todo lo contrario. Como es un material que te conecta con lo más fundamental de la comunidad la que es muy amplia muy grande, es de acá pero atraviesa continentes. Son sostenes en donde uno puede vasar hacia el futuro nuevas alternativas y propias alternativas en un contexto que es mucho más amable, mucho más cercano y que te genera una seguridad, es un piso sólido y hay mucho por investigar. Por ejemplo las piezas que he hecho para guitarra, he tratado de trabajar la mano y no los dedos, que rasgueen que hagan algo distinto, así es el mundo de la cueca, es absolutamente chileno. El guitarrista clásico usa sus dedos nomás no

usan su mano, hay una búsqueda amable y es un libro abierto para seguir aprendiendo.”

6. ¿Ha tenido diferentes etapas en la incorporación de la danza durante su trabajo de compositor?

“Una primera etapa más ingenua, las micropiezas las hice con Cirilo (Vila), y fue él quien me alentó a que la búsqueda sobre todo era rítmica, y eso que esta tiene mil variantes posibles y ahí está el trabajo del compositor de poder encontrarlas para poder plasmarlas en un nuevo aire a la vida de la cueca, que es rítmica ya sea en el texto o en la música, las palabras tienen ritmo. Luego ya se instauró una libertad una búsqueda rítmica muy importante en mi obra creativa en general, que la inicie a partir de esta búsqueda dentro del lenguaje de la cueca, quedó como una impronta para toda la música. Todo esto que tiene que ver con el *rubato* de la cueca que tratamos de escribirlo.”

7. ¿Qué papel juega el ritmo en sus obras?

“Fundamental, para mí el ritmo es la vida es lo que le da el movimiento a las notas, las notas no se mueven, las notas tienen vida cuando existe un ritmo específico, y es lo que es el ritmo son impulsos distintos, ahí está la creatividad rítmica. El tango es un ritmo, la cueca es un ritmo, y lo que los diferencia es su parte rítmica. Ambos pueden estar en la menor, hay un millón de cosas en la menor y todas son distintas; ¿por qué?, por el ritmo.”

8. ¿Cómo conjuga la armonía tonal y características melódicas de ésta danza, con su propio orden en el sistema de alturas?

“No es un problema, hago muchas cosas diferentes, hago música tonal, música modal, hago música con una libertad mucho mayor. Así que no tengo problemas con eso.”

9. Según Usted: ¿Qué rol debiera jugar la cueca en los compositores chilenos contemporáneos?

“Cada persona tiene su propio interés desde ahí se relaciona con su propio mundo y el mundo de los demás. Lo que yo digo tiene valor para mí. Vengo de un lugar donde la cueca es fundamental, pero no todos lo ven así. No creo que eso debería ser motivo de, como elemento que incluyese a mucha gente, no todos están destinados a hacer lo mismo.”

10. ¿Qué desafíos quedan por explorar con la cueca y su uso en la composición?

“Ahí no sé. Son motivaciones internas, estamos hablando de mundos internos y de visualizaciones personales respecto a algo que tú le das vida y que lo conoces desde siempre. Si tienes un conocimiento adquirido desde niño que crees que es algo y que después te das cuenta que lo tienes ahí y eso está muy bien, ya está inscrito y tiene mil formas distintas de aparecer porque ya está incorporado. Es distinto a que un compositor se siente y analice los ritmos de la cueca y desde ahí saque un tema con variaciones, para mí la cueca es algo vivo porque además yo hago cuecas normales,

comunes y corrientes, tonales y modales. Como la “cueca por la educación” con Quilapayún (DVD N°11), está en la web. Son cuecas hechas y derechas con texto con todo.”

11. ¿Qué otros compositores conoce que se inspiren en la cueca en sus obras?

“Por ejemplo Sergio Ortega y su cueca es igual que yo en mi mayor, re mayor. Lucho Advis, Becerra. Pero Allende se preocupó de las tonadas tienen un vasto material de trabajo, ahí estaría más cercano el trabajo tímbrico no tan rítmico. La tonada como es una obra para escuchar varía, la tonada estaría más cerca de la música de concierto, son como “*lieder*”. Piensa tu que el “Luchín” son puras tonadas, “Te recuerdo Amanda”, hay una cantidad de tonadas que forman parte del patrimonio auditivo de los chilenos, “la jardinera” a veces la tocan como si fuera una cueca. Hay muchos compositores que han trabajado con la cueca, no buscando como unas alternativas nuevas, sino más bien bastante más cercanas a lo que son las cuecas.”

6.2 Gabriel Matthey Correa.



Gabriel Matthey Correa (Santiago, 1955). Compositor, Ingeniero Civil y Magíster en Gestión Cultural, profesor de Cultura Chilena y Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Su trabajo como compositor ha sido permanente y sus obras se han interpretado y difundido en diferentes espacios, salas y radios del país y el extranjero. Su catálogo contiene más de 60 composiciones, cubriendo desde música para instrumentos solistas hasta orquesta sinfónica completa, incluyendo música electroacústica y diversas agrupaciones de cámara, vocal, instrumental y mixta, además de música coral y didáctica para niños/as y jóvenes (las “Estudiantinas”).

En sus comienzos, cuatro de sus composiciones fueron premiadas y, posteriormente, una decena editadas en discos. En 2007 publicó “Trilogía Las Parrianas y Obras Corales”, disco compacto con música propia y textos de Nicanor Parra. Posteriormente, el año 2014, se reeditó “Trilogía Las Parrianas”, en un formato especial, como homenaje a los 100 años de Nicanor Parra. Recientemente, en agosto de 2016, el “Ensemble Neo” de Concepción, estrenó en esa misma ciudad una versión en “modo teatro musical” (u ópera de cámara) de “Las Parrianas”, que puede verse en *Youtube*. Esta última propuesta está planificada para ser mostrada en diferentes ciudades del país (Puerto Montt, Valparaíso y Santiago, entre otras), a partir de 2017. (DVD N° 21)

Sus primeros contactos con la música provienen de su madre quien componía canciones acompañándose de piano y guitarra, sus primeros estudios universitarios fueron Licenciatura en Composición en la Universidad de Chile, de la generación de Eduardo Cáceres, Fernando Antireno, Rolando Cori, entre otros.

CUESTIONARIO:

1. ¿Qué opinión tiene de la cueca en cuanto a su utilización en la composición docta contemporánea?

“En general, parto de la base que la cueca y otras danzas chilenas tienen un valor en sí mismas y, al ser usadas en la música contemporánea de tradición escrita (la palabra "docta" no me gusta), se corre el riesgo de caer en fórmulas o fetichismos que no necesariamente garantizan un buen resultado. Por lo mismo, tampoco garantizan el "sello de música chilena". A veces se hacen malos injertos o se usan fórmulas fáciles que generan resultados híbridos, que le hacen un pésimo favor a las propias danzas (cuecas u otras) y también a la música contemporánea. No es fácil lograr resultados que fluyan auténticamente y signifiquen un verdadero aporte para la música en general, y chilena en particular.

Además, la cueca es especialmente tramposa en este sentido, pues es un baile eminentemente de la zona central (del Chile criollo), aunque se encuentren variantes de sur a norte. No obstante Chile es un país muy diverso y, por lo tanto, pensar en que una sola danza sea representativa de una "identidad nacional" es un error y, aún más, un facilismo. En tal sentido, pienso que el hecho de que Augusto Pinochet haya declarado a la cueca como "baile nacional", es un gesto nacionalista obsoleto y dictatorial, que poco o nada

ayuda a la "identidad chilena" que, en realidad, es un conjunto de identidades locales, según la cultura de cada lugar.”

2. ¿Tiene obras en las que haya incluido esta danza?, ¿cuáles?

“Sí, asumiendo todos los riesgos anteriores de caer yo mismo en la trampa, de creer que por el sólo hecho de hacer referencia a la cueca (u otras danzas chilenas), ello signifique un sello de garantía de "música chilena". Claramente no es así y yo soy muy autocrítico en tal sentido.

Aclarado lo anterior, entre otras composiciones mías que hacen referencia a la cueca están, por ejemplo, el "Quinteto Las Ocasiones de Ema", "Juegos Otoñales", "Dúo Seis" y la "Chilenita N°1", cuyas partituras van adjuntas. También en varias estudiantinas, para diferentes instrumentos, está la referencia de la cueca.

Y aquí aprovecho de precisar que mi relación con la cueca y otras danzas chilenas, se debe principalmente a la herencia de mi madre, que es de origen campesino, de la provincia de Colchagua. Gracias a ella, desde pequeño pude visitar el campo y compartir con campesinos, sus costumbres y cultura en general. Además, mi madre es cantautora de música popular-campesina, lo cual también influyó en mí desde la infancia. Por otra parte, tempranamente me interesó la cultura chilena en general, lo cual me llevó a recorrer gran parte del país y conocer su diversidad, sus culturas y músicas locales, donde en algunas partes la cueca casi no se practica, pero sí otras danzas igualmente bellas.

Algo parecido ocurre con la música etno - chilena, anterior al "Chile criollo" y a la cueca, cuya riqueza cultural también es muy valiosa y de mi interés."

3. ¿Qué elementos de la cueca, melódicos, armónicos, colorístico, rítmicos, formales, sintácticos entre otros, ha incluido en sus obras?

"Solamente uso ciertos elementos rítmicos (de duración, intensidad, timbre y color). Mi intención es tratar de hacer referencias al "espíritu de la cueca" (o de otras danzas), pero no usar nada tan directo de la danza misma pues, como decía antes, ella ya tiene un valor por sí misma y creo que "los trasplantes" le pueden hacer un pésimo favor a la música en general, si ésta no es capaz de tener un valor propio."

4. ¿Cómo ha conjugado su lenguaje personal con los elementos de la cueca utilizados?

"Como lo explico en la respuesta anterior, en todas mis composiciones uso obviamente mi propio lenguaje y las referencias externas (sea de la cueca, otra danza u otra música) en general las uso en sus aspectos esenciales (preferentemente rítmicos, insisto, de duración, intensidad, timbre y color), de tal manera que en nada interfieran en mi lenguaje. La idea es tratar de que siempre la música sea coherente, autónoma en sí misma, y los referentes externos se mimeticen, se fusionen con los contenidos trabajados en la partitura, manteniendo la unidad y coherencia del lenguaje propio."

5. ¿Cuáles han sido las dificultades o facilidades que se produjeron en la composición al incluir ésta danza?

“Lograr, justamente, la coherencia, unidad interna e interés musical, tratando de evitar los clichés, fetichismos o fórmulas fáciles, a modo de recetas. Pienso que en general el uso de referentes externos debe hacerse con mucha prudencia, respeto y economía, pues su sólo uso no garantiza lograr un "sello de música chilena", ni de identidad, ya que muchas veces más bien ocurre lo contrario: se desvirtúa la fuente y se le hace un pésimo favor a nuestra propia música. La música tiene que valer por sí misma, en cualquier parte del mundo, indistintamente de que se (re)conozca o no alguna referencia local, como la cueca u otra.”

6. ¿Ha tenido diferentes etapas en la incorporación de la danza durante su trabajo de compositor?

“Cada vez que uso referentes externos (cueca u otros) intento no repetir lo ya realizado, para evitar las fórmulas fáciles y no perder la creatividad. Cada vez trato de ir a lo más esencial del referente e intento usarlo de la forma más orgánica posible, tratando de que se incorpore naturalmente, sin que se note ningún injerto. La idea es que el material usado en cada composición adquiera vida propia y se valide a sí mismo en la propia obra (y no por el sólo hecho de ser un referente externo reconocido popularmente).”

7. ¿Qué papel juega el ritmo en sus obras?

“El ritmo es fundamental, como ya varios compositores lo han dicho: "el ritmo es el alma de la música", pero aquí no me refiero sólo al parámetro de la duración, sino al manejo de las tensiones y reposos de todos los parámetros musicales (duración, altura, intensidad, volumen, transiente, timbre y efecto fonocinético). Reducir el ritmo sólo a la duración e intensidad, es bastante pobre y/o anacrónico, pero, lamentablemente, todavía muchos músicos que confunden y/o reducen los conceptos. El ritmo, como dialéctica entre instancias de tensión y reposo, está presente y es fundamental en todas las artes.”

8. ¿Cómo conjuga la armonía tonal y características melódicas de ésta danza, con su propio orden en el sistema de alturas?

“Según lo explicado anteriormente, no me interesa ni usar las melodías ni los sistemas de alturas de la cueca misma, si no sus aspectos más esenciales del ritmo (según lo explicado antes), su espíritu. Y si en algún momento uso una cita más literal (que sé que es muy riesgoso), intento incorporarla orgánicamente al conjunto de la obra. Si resulta algo genuino y convincente, excelente. Entonces la obra adquiere vida propia y significa un aporte; de lo contrario muere y se reduce a un mero dato más de la causa.”

9. Según Usted: ¿Qué rol debiera jugar la cueca en los compositores chilenos contemporáneos?

“Ningún rol, pues la composición y las artes en general son un ejercicio de libertad y creatividad personal; no se pueden imponer criterios ni ideologías.

Las artes tienen como objetivo ir creando nuevos mundos; ampliar los universos y horizontes conocidos. Entonces, usar referentes externos o de la tradición folclórica y/o popular constituyen un riesgo que puede frenar el impulso creativo del compositor. Dicho lo anterior, cada compositor es libre de componer la música que quiera y necesite; lo importante es no restringir la creatividad; no caer en fórmulas fáciles y reiterativas; no caer en fetichismos de ningún tipo. La verdadera creatividad es una aventura permanente y si se usan referentes externos (de danzas u otras músicas), también hay que hacerlo con creatividad.”

10. ¿Qué desafíos quedan por explorar con la cueca y su uso en la composición?

“El principal desafío creo que es siempre tratar de captar su espíritu, pero no sus aspectos externos más obvios, ni siquiera musicales. Incluso pueden haber composiciones que aparentemente no tengan nada de una cueca, pero sí tengan su espíritu (lo festivo, el coqueteo de lo femenino con lo masculino, sus colores, las vueltas y juego con el espacio-tiempo, etc.).”

11. ¿Qué otros compositores conoce que se inspiren en la cueca en sus obras?

“Hoy día no sólo se usa (o se abusa de ella) en la música contemporánea, sino en la popular y comercial, incluyendo hasta el "jazz fusión". Pero algunos compositores vivos (de tradición escrita) que usan este referente son, por ejemplo: Eduardo Cáceres, Jorge Martínez (no recuerdo bien), Guillermo Rifo y Carlos Zamora, entre otros, si no me equivoco.”

6.2.1 Quinteto “Las Ocasiones de Ema”.

Para flauta, clarinete en si bemol, violín, violonchelo y piano, en esta obra escrita el año 1982. Al año siguiente obtuvo el primer lugar en el VI Concurso de Composición Musical del Instituto de Música de la Pontificia universidad Católica de Chile.

Gabriel Matthey nos muestra como su poética puede enriquecerse con elementos melódicos, rítmicos o contrapuntísticos de la cueca. Fragmentos de células rítmicas como lo son las dos semicorcheas con una corchea.

En este fragmento encontramos una célula rítmica, la cuartina con la primera nota en silencio y dos corcheas; también contrapunto en tres planos sonoros. Generando el contrapunto imitativo, el desfase de células rítmicas en distintos instrumentos lo que genera una polirritmia. El gesto de las cuerdas en el segundo compás también lo encontramos en la cueca tradicional, relacionado con la percusión.

Ilustración N° 22. "Quinteto Las Ocasiones de Ema" compases 22 al 24.

Alegre

Fl. *f* *p* *cresc.*

Cl. S^b *f* *p* *cresc.*

Vln. *f* *sfz* *p* *cresc.*

Vc. *f* *sfz* *p* *cresc.*

Pno. *f* *p súbito* *p* *cresc.*

C^{mb} *sin sordina* *p* *cresc.*

6.3 Eduardo Cáceres Romero.



Eduardo Cáceres (1955), compositor, director, percusionista, Profesor de Estado y licenciado en composición académico en la Universidad de Chile, en donde ha ejercido cargos de alta responsabilidad, como Sub Director del Departamento de Música, Jefe de Carrera de la Licenciatura en Composición Musical, Director del comité de Creación e Investigación del Departamento de Música, entre otros. Ha realizado cátedras también en la Universidad ARCOS, Pontificia Universidad Católica de Chile, y Universidad Católica de Valparaíso; seminarios y premios en el extranjero.

Ha compuesto más de 90 obras en los géneros: Solista, Música de Cámara, Coral, Electroacústico, Sinfónico, Música para Cine, Cortometrajes y Largometrajes grabados y en vivo, Danza, Teatro, Televisión, Video; así también Bandas Sonoras para instalaciones, Performances, Multimedia y CD-ROM. Todas estrenadas en Chile y el extranjero.

CUESTIONARIO

1. ¿Qué opinión tiene de la cueca en cuanto a su utilización en la composición docta contemporánea?

“La cueca en la música contemporánea se puede utilizar ocupando elementos de la danza, como lo son aspectos rítmicos que es lo más destacado, por otro lado podemos utilizar la forma”.

“El 6/8 es una métrica muy danzable, por eso me atrae, por lo general mi música la asocio mucho con la danza. También el 6/8 es muy latinoamericano, con lo cual siento mucha afinidad. Además el 6/8 se puede dividir en 3/8 encontrando el ritmo troqueo que es el ritmo básico que utilizan los mapuches. Se produce entonces una síncretis de utilización de elementos rítmicos”.

2. ¿Tiene obras en las que haya incluido esta danza?, ¿cuáles?

“Las obras que contienen elementos de la cueca son muchas, destacando algunas:”

a).- “Sonatínica” de Fantasías Rítmicas, para piano.

b).- “Tres mo-men-tos”, para guitarra

c).- El primer movimiento de “Entrelunas”, para piano.

d).- “Huija Rendija” (2012), para cuarteto de guitarras.

e).- “Micro Suite para Teclas y Soplo” (2006). (DVD N° 22 al 25)

f).- “Antisonata chilótica. A 2”, para percusión y piano.

g).- En partes del cuarto y quinto movimiento de la “Suite Pewenche”. (DVD N° 26 y 27)

h).- Cuarto movimiento de “Orión y los cuatro jinetes”. (DVD N° 28).

3. ¿Qué elementos de la cueca, melódicos, armónicos, colorístico, rítmicos, formales, sintácticos entre otros, ha incluido en sus obras?

“Los elementos rítmicos son los que más he utilizado en la cueca. Los elementos melódicos por lo general no los utilizo en mis obras a excepción de la “Antisonata chilótica” en donde el tema es un Vals chilote y se transforma en cueca chilota, recurriendo a algunos giros melódicos como citas. Otro elemento

es el colorístico principalmente en los instrumentos de percusión, como el pandero, el tormento, y las percusiones en la caja de la guitarra, que está claramente presente en la obra “Huija rendija”.

4. ¿Cómo ha conjugado su lenguaje personal con los elementos de la cueca utilizados?

“Estos elementos rítmicos y tímbricos los utilizo por sobre los elementos melódicos y armónicos, porque no siento afinidad con la armonía clásico – romántica, entonces para mis composiciones no los uso”.

5. ¿Cuáles han sido las dificultades o facilidades que se produjeron en la composición al incluir ésta danza?

“Para mí no ha habido ninguna dificultad en incluir elementos de la cueca en mis obras, ha sido algo muy natural. Creo que la dificultad ha estado en otros compositores que piensan que incluir la cueca en la música actual no es adecuado. Desde que comencé a componer, sin ser cultor de la cueca, siempre he incorporado elementos de esta danza. Como lo mencioné anteriormente siento afinidad con la métrica de 6/8, 3/8, 5/8. Al contrario con el 4/4 en general. Siempre genero una abstracción de los elementos, no usarlos tal cual, porque el pensamiento de la música contemporánea es abstracto. Mi pretensión es lograr un pensamiento de síntesis de la tradición musical docta del siglo XX con la danza folclórica que es la cueca. Produciendo un metalenguaje musical, en

donde se siente el ritmo de la cueca, pero en el fondo no lo es. Es como la utilización de la metáfora en la poesía”.

6. ¿Ha tenido diferentes etapas en la incorporación de la danza durante su trabajo de compositor?

“No he tenido etapas en la incorporación de la cueca ya que no es un modo operandis pre establecido como forma de procedimiento, más bien han sido como espasmos dentro de mi música. Mi composición no se ha basado solo en la cueca”.

7. ¿Qué papel juega el ritmo en sus obras?

“Los elementos rítmicos son los que más he utilizado en la cueca.”

8. ¿Cómo conjuga la armonía tonal y características melódicas de ésta danza, con su propio orden en el sistema de alturas?

“No siento afinidad con la armonía clásico – romántica, entonces para mis composiciones no los uso”.

9. Según Usted: ¿Qué rol debiera jugar la cueca en los compositores chilenos contemporáneos?

“Los compositores chilenos contemporáneos debieran intentar sentir que la aproximación a la cueca es algo válido. Creo que ha habido mucho prejuicio respecto de la música tradicional folclórica, no solo chilena en general latinoamericana porque hay muchos “compositores” que se sienten europeos y

que al componer con una base de ritmos latinoamericanos sienten que bajan el nivel, que no es tan evolucionado. Creo que el compositor debiera interesarse, como primera cosa, en este mundo del folclore y de la cueca en éste caso, que es un mundo riquísimo muy intenso, muy profundo, y que es lamentable que muchos compositores no lo conozcan ni se interesen en conocer; yo siento que es una pérdida para ellos, es un déficit. Les diría que se acerquen al género y a otros también”.

“Hace un mes estuve en Paris y muchos compositores están buscando a un compositor que no escriba igual que ellos, porque eso no tiene gracia. Cuando los compositores chilenos intentan componer como Pierre Boulez, o Messiaen, por decir algo, sin desprestigiarlos a ellos, por nombrar algunos ya que hay muchos compositores europeos, y se van a Francia a mostrar lo que hacen, es ridículo. Una porque no lo hacen tan bien como ya se hizo y segundo porque:”

“¿Cuál es el sentido de imitar?”

“Considerando que estamos en el ámbito del arte, de la creación la imitación no tiene lugar. Los compositores e intérpretes europeos están buscando que la música que nosotros hacemos en Latinoamérica sea un aporte a la música internacional, esto significa que la música tenga elementos propios, nuevos, distintos, y no sea una copia. Los compositores chilenos que están imitando a europeos, añejos, sin desprestigiar a Boulez su mejor música se hizo hace más

de treinta años. Entonces no hay un aporte al arte musical en el mundo. Y eso es lo que en general te pregunta el europeo intérprete o compositor:

“¿En qué estas aportando tú?”

“Así como aportó Beethoven, o Messiaen, Boulez, Debussy, hablando de franceses. Entonces el compositor chileno debe aportar desde su lugar. Porque lo contrario sería que llegara un compositor alemán tratando de componer música mapuche, o haciendo cuecas, o sea lo propio de acá, sería cómico. Finalmente lo importante trasciende en los aportes que hace cada región al arte en general”.

10. “¿Qué desafíos quedan por explorar?”

“Yo creo el que le queda a cada compositor, es a lo que cada uno se puede atrever. Los desafíos que puede haber entre la cueca y la música contemporánea vendrá en mis futuras obras.”

11. ¿Qué otros compositores conoce que se inspiren en la cueca en sus obras?

“Guillermo Rifo es quien más ha desarrollado la incorporación de la cueca, Gabriel Matthey, Gustavo Becerra, Fernando García, Luis Advis, entre otros.”

6.3.1 Microsuite para teclas y soplo.

Esta obra compuesta el año 2006, para saxofón alto, vibráfono y marimba.

Está formada por cuatro danzas o piezas musicales:

1.- Danzable.

2.- Danzarín.

3.- Danza.

4.- Danzón.

Cada una de estas piezas aluden a distintos tipos cuecas. Son una abstracción, una estilización de la ésta danza.

El 5/8 de la primera pieza “Danzable”, corresponde al ritmo de la cueca con una corchea menos. Una especie de ritmo cojo. (DVD N° 23).

Ilustración N° 24. Inicio. I Danzable.

I.- Danzable

Eduardo Cáceres

$\text{♩} = 60$

Saxofón alto (Mi)

Vibráfono

Marimba

sffz

En la última es más evidente su semejanza en lo rítmico y la forma. Alude a la “cueca porteña”. (DVD N° 26).

Ilustración N° 25. Inicio Danzón.

IV.- Danzón

Eduardo Cáceres

$\text{♩} = 90$

The musical score is for two instruments: Saxophone Alto (Mi) and Marimba. It is in 8/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 90. The Saxophone Alto part has dynamics *sfz pp* and *fff*. The Marimba part has dynamics *sfz pp* and *fff*.

Al mismo tiempo, nos dice el autor, que de una experiencia que tuvo en uno de sus viajes hacia la zona Pewenche, estuvo en una fiesta y en un momento los participantes de ésta, casi todos pewenche, comenzaron a bailar la cueca, con otra coreografía, lo hacían en forma grupal, no de parejas como la cueca tradicional, además lo que más hacían era zapatear, solo al final realizaban una especie de vuelta como para tomarse del brazo. Era sin pañuelo. Uno agitaba el poncho por sobre la cabeza. Tocaban los ritmos además del kultrun, con todo lo que tenían a mano.

Hay entonces una relación que se establece, por la cercanía del ritmo de 6/8 de la cueca con el 3/8 de la música mapuche. Así mismo las figuras rítmicas que se generan como el troqueo (largo – corto) y el yambo (corto – largo), presentes en ambos tanto en la cueca como en la música pewenche. (DVD N° 27 y 28).

6.4 Carlos Zamora



Carlos Zamora nace en la ciudad de Calama en mayo de 1968. En 1985 se traslada a la ciudad de Concepción para realizar estudios musicales en la Facultad de Educación, Humanidades y arte de la Universidad de Concepción. El año 1990 recibe el título de profesor de música y el grado de licenciado en educación musical. En 1993 ingresa a la carrera de Licenciatura en Composición en la Universidad de Chile, carrera que abandona en 1995. En abril del año 2000 le es otorgado el grado de Magister en Artes mención Composición por la escuela de Post Grado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Aunque no es de la zona central de Chile y nos dijo que nunca ha usado la cueca en sus composiciones. Sin embargo su visión de la incorporación del folclore y sus danzas en la música escrita es importante para esta tesis, tuvo la amabilidad de contestar aspectos generales del cuestionario, aspectos que dicen

relación al componer con lo identitario, y ciertamente que él lo realiza. Sus respuestas se exponen a continuación:

1. ¿Qué opinión tiene de la cueca en cuanto a su utilización en la composición docta contemporánea?

“La cueca así como otras danzas tradicionales latinoamericanas han y deben ser usadas en las nuevas propuestas musicales. Los compositores chilenos han mirado desde siempre el desarrollo de la música europea, la mayoría de las veces haciendo suyas estéticas totalmente ajenas y que obedecen a reacciones artísticas de la contingencia europea y por lo tanto completamente sin significado para nosotros. Junto con esto hemos desconocido el devenir del propio mundo. La cueca es parte de esa vida cotidiana que pudiendo ser ajena al creador contemporáneo, lo es más cercana que los procesos sociales y culturales de Europa.”

7. ¿Qué papel juega el ritmo en sus obras?

“El ritmo es un elemento fundamental en mi propuesta, la que se aleja bastante de las estéticas modernas, que al parecer rehúyen del ritmo como elemento a desarrollar. El ritmo es parte esencial del folclore latinoamericano y que si bien es un elemento primario y por lo tanto “primitivo”, no lo es a la hora de elaborar discursos con un alto contenido de elementos vernáculos.”

9. Según Usted: ¿Qué rol debiera jugar la cueca en los compositores chilenos contemporáneos?

“Así como todo el universo musical vernáculo latinoamericano, tanto precolombino como todo el universo musical que se ha desarrollado posterior a la conquista (y que es en gran parte el folclore del Chile central) son parte de nuestra vida cotidiana, entonces son parte de nuestra cultura, la que pudiendo ser ajena a estas expresiones, se acercan al menos desde una perspectiva de observador. Entonces este material que no ha sido utilizado suficientemente en Chile para producir nueva música, según mi punto de vista, debe ser utilizado y desarrollado por los creadores criollos. Debiera ser parte de nuestra carta de presentación como lo fueron en su momento Chávez y Revueltas en México o Ginastera en Argentina.”

6.5 Guillermo Rifo.



Aunque no tuvimos acceso a entrevistar al compositor debemos mencionarlo por su indudable aporte en la inserción de la cueca.

Nace en Santiago en 1945, es percusionista, compositor, arreglador, director orquestal y académico. Su conocimiento abarca la música académica, folclórica, el jazz, música popular y fusión latinoamericana.

Dentro de su variada forma de introducir la cueca, destacamos “Cueca del cerro” obra interpretada con el sexteto Hindemith. “Suite Cuequera” ambas del año 1976, para vibráfono, piano, contrabajo, percusión y batería.

Su “Cueca del cerro” se ha convertido en un ícono de la introducción de la cueca en la música de tradición escrita. Siendo interpretada en numerosas temporadas de conciertos y en distintas regiones del país. (DVD N° 30).

CAPITULO 7

ANÁLISIS

DE

“EL GALLO Y SUS TRES PATITAS”

PARA ONCE INSTRUMENTISTAS.

7.1 Decisiones previas al análisis de “el gallo y sus tres patitas”.

Antes de comenzar este análisis fue necesario preguntarnos “qué tipo de análisis se requiere para esta obra” y que se quiere demostrar u obtener. Tomando en cuenta la obra que vamos a analizar, es un trabajo de composición escrito, aunque busca expresar las ideas musicales del autor, esta se presenta en una partitura.

Obedece además a una idea conceptual que busca ir en la solución a un problema de la composición, como se planteó anteriormente, “la necesidad de incluir nuevas obras que contengan la cueca como elemento musical que identifica a muchos en la zona central de Chile”.

Además, elemento no menor, es un análisis realizado por el autor de la obra y su tutor, quienes tienen conocimiento de cómo se compuso la obra y las decisiones que se tomaron en cuenta en todos sus parámetros.

7.2 Tipos de análisis pertinentes para la obra.

El **análisis semiológico** puede sernos útil para buscar una explicación al funcionamiento de los elementos constituyentes de la sintaxis musical, lo que nos permite deducir los principios gramaticales en los que se basa la obra, esto a partir de las unidades melódicas mínimas que tienen sentido (sintagmas o células), pudiendo ser un inciso, motivo o semifrase. Con estos sintagmas se realiza una “disposición paradigmática” indicada con letras mayúsculas. Luego se realiza una cadena sintagmática en donde se nombran con letras minúsculas y muestran cómo se van sucediendo estos elementos en la partitura.

Ilustración N° 28. Carlos Isamitt, “Evocación Huilliche N°1”, compases 1 – 14.

Disposición paradigmática.

Evocación Huilliche n°1, compases 1-14. Disposición paradigmática.












The image displays a musical score for 'Evocación Huilliche n°1' by Carlos Isamitt, specifically measures 1 through 14. The score is presented in a paradigmatic arrangement, where phrases are labeled with letters A, B, C, D, and X. The phrases are arranged in two rows. The first row contains phrases A, B, C, D, and X. The second row contains phrases 12, 8, 13, 6, and 14. The phrases are arranged in a sequence that corresponds to the original order of the measures in the piece. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

34

³⁴ DÍAZ, RAFAEL. 2012. Análisis. En: Cultura originaria y música chilena de arte. Primera edición. Santiago. Amapola Editores Ltda. p. 259.

Ilustración. 29. Cadena sintagmática.

Cadena sintagmática. *Evocación Huilliche* nº 1

a	b	c	d	x
				
				
				
				
				
				
				

35

En anexo DVD Pista 31, *Evocación Huilliche* N° 1. Carlos Isamitt.

“...se basa en el reconocimiento de las relaciones de semejanza y diferencia entre segmentos de distintos niveles de longitud (correspondientes a los componentes de la microforma que condiciona, a su vez a la macroforma) y considerando las transformaciones rítmicas y de alturas: permutación, supresión y agregación de elementos. Se trata, entonces, de un procedimiento que facilita la

³⁵ DÍAZ, RAFAEL. 2012. Análisis. En: *Cultura originaria y música chilena de arte*. Primera edición. Santiago. Amapola Editores Ltda. p. 260.

descripción y visualización gráfica de la sintaxis musical, en cuanto a sintaxis de equivalencias.”³⁶

El **análisis neo-schenkeriano**, que contiene la técnica de reducción en un análisis gráfico propuesta por el teórico musical Heinrich Schenker (1868 – 1935), llevado a un revisionismo por el compositor y teórico canadiense Wallace Berry, y por el musicólogo Austriaco – Estadounidense Félix Salzer (1904 - 1986), puede ser útil en mostrar los parámetros más generales que contiene la obra, en un gráfico lo más reducido en sistemas posibles, que refleja la textura polifónica, establece niveles de jerarquía de las alturas, relaciones melódicas, a través de asignarle a figuras musicales nuevos significados:

- a) “Las cabezas de nota blanca se usan para indicar notas de importancia estructural grande.
- b) Las cabezas de nota negra, indican notas de importancia estructural menor.
- c) Las largas barras que unen a las figuras con cabezas blancas sirven para identificar los puntos estructurales fundamentales de la obra.
- d) Las notas de cabeza negra unidas por arcos de ligado, evidencian detalles melódicos importantes como progresiones o secuencias.
- e) Los arcos de ligado en puntos indican la permanencia o la recurrencia de una nota de importancia estructural en el discurso completo de la obra. Estas notas son ligadas teniendo de por medio otros eventos. De ahí el uso del arco segmentado.

³⁶ Díaz. *ibid.*

- f) Las notas de cabeza negra y “cola” (plica de corchea) se usan para señalar eventos de pequeño formato, pero en especial interés como patrones de bordadura.
- g) Las notas negras sin plica, señalan eventos menores desde el punto de vista estructural y temporal, como ornamentaciones y notas auxiliares”³⁷

Ilustración N° 30. Análisis Neo-Schenkeriano. Compases 1 – 14 “Evocaciones Huilliches N° 1”.

Background de los compases 1-14 de la canción n° 1 (*Ka Mapu piun weñi wentru*)
de *Evocaciones Huilliches*

38

³⁷ Díaz. *ibid.* p. 251. Todas estas observaciones son un compendio de rudimentos de Bent, Lan: *Analysis. op. cit.*, p.84; DUNSBY, Jonathan y WHITTALL, Arnold: *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber, 1988, pp. 33-40.

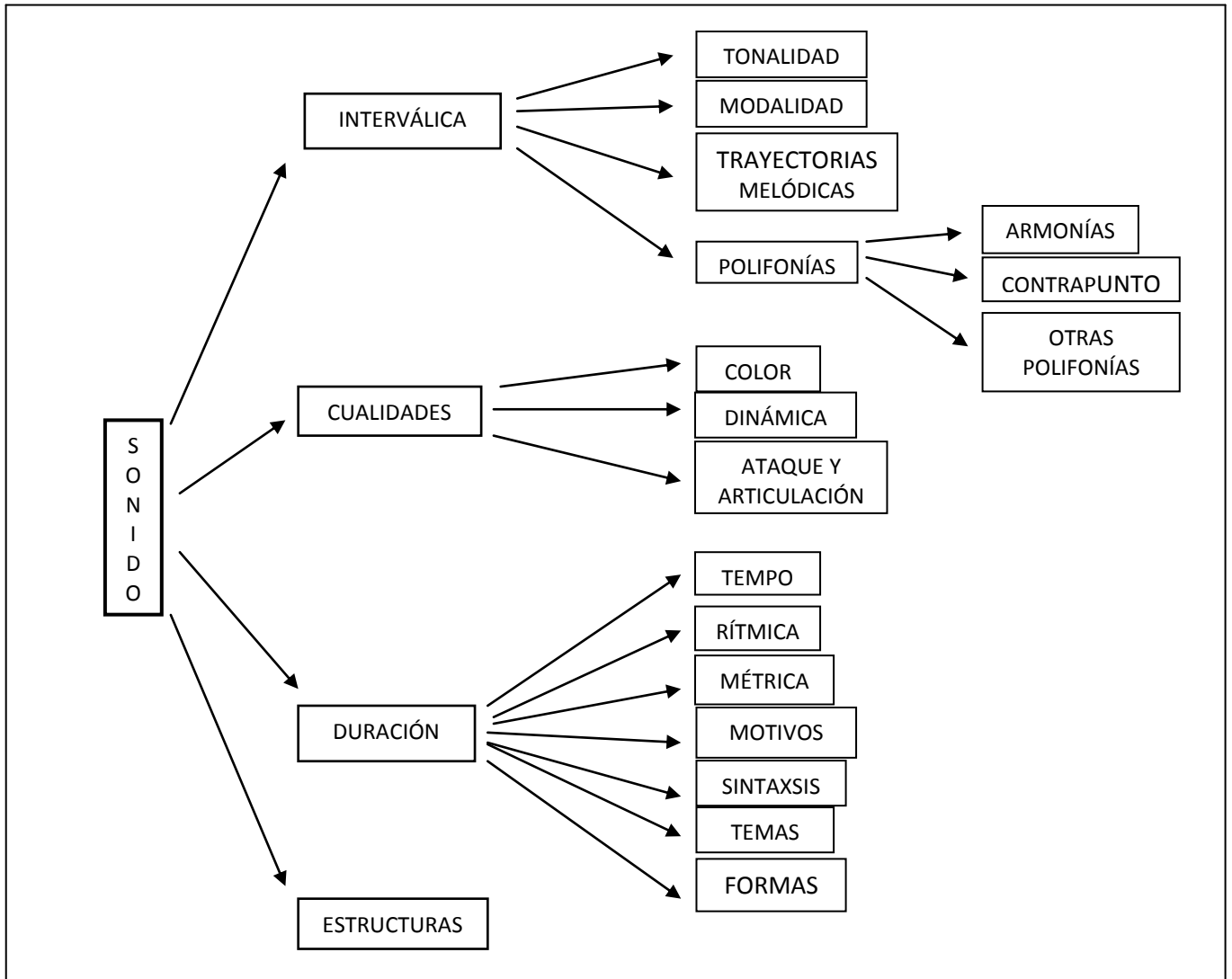
En el “Seminario para optar al título de Licenciado en Música”, de William Child Goldenberg, Rodrigo Días Cuevas y Verónica Sierralta Jara, dirigidos por el maestro Cirilo Vila Castro, en 1984. Presentan un **análisis de parámetros**, con objetivos metodológicos y aplicables a la obra de Debussy, a través de un esquema que consiste en detallar los elementos o parámetros de la música que se estiman fundamentales para la comprensión teórica de cualquier obra musical.

Compás por compás se van detallando cada uno de los parámetros encontrados realizando un esquema en paralelo con la partitura.

Estos parámetros se ordenan a partir del sonido que es la totalidad de lo que escuchamos y se descompone de la siguiente manera:

³⁸ DÍAZ. *ibid.* p 266.

Ilustración N° 31. Parámetros del sonido.



39

³⁹ CHILD, WILLIAM, RODRIGO DÍAZ, VERÓNICA SIERRALTA, CIRILO VILA. 1989. Tres análisis, *Nuages*. En: Armonía de Claude Debussy. Volumen II. Seminario Para optar al Título de Licenciado en música. Santiago. Universidad de Chile, Facultad de Artes. p. 56.

Los autores en su conclusión mencionan lo complejo que les fue trasladar a símbolos o datos pequeños lo que significan ciertos fenómenos y su importancia en la obra total. Precisa del analista una compenetración mayor en la obra. Para el lector resulta complejo comprender las anotaciones. Y que para el músico resulta muy efectivo ya que lo obliga a enfrentar una obra con gran rigurosidad.

El **análisis sintáctico** tradicional nos proporciona herramientas para entender los elementos que aparecen en el tiempo, la relación entre ellos de oposición o variación; se busca en lo macro y micro la organización de alturas. Haciendo mención a las reglas gramaticales (lenguaje o poética del autor) que encontramos en la obra. De estos elementos se deduce la forma.

Por ejemplo una pieza musical estaría compuesta por su unidad mínima el:

- “Inciso” la unión de dos o más forman un:
- “Motivo” que a su vez en la unión con otros forman:
- “Semifrases” y estas en igual situación una:
- “Frase musical”. La unión con otras conforman:
- “Secciones”. La unión de estas determinan los:
- “Períodos”. Y estos la:
- “Forma”.

Por lo general entre las frases y semifrases hay una relación de antecedente y consecuente, y entre las secciones y períodos relaciones de semejanza o, variación y contraste.

Una canción puede tener forma A – B – A. La parte A puede tener al menos dos frases “a y b” conformada cada una por dos motivos y dos incisos. Se le asigna a elementos melódicos (pudiendo ser también rítmicos, tímbricos, etc.) por lo general su funcionalidad y sentido de trayectoria en la obra, nos provee de un sistema que a través de letras podemos nombrar a los acontecimientos musicales que ocurren en el tiempo, además de sus relaciones o contrastes.

Los tipos de análisis aquí nombrados nos sirven en distintos aspectos para demostrar la incorporación de la cueca en la obra, además explicar la forma, su sintaxis, el plan de orden de alturas, los desarrollos melódicos, las estructuras y mostrar lo técnico de la composición de una obra.

7.3 Metodología del análisis a la obra de tesis.

Como metodología de análisis iremos desde los conceptos más generales a los elementos más particulares de la obra. Tomando en cuenta diferentes aspectos de los tipos de análisis expuestos anteriormente. Se incluyen tablas, rudimentos y herramientas, por lo general, para esquematizar la música o graficar los distintos parámetros.

Por razones pedagógicas iremos analizando por separado estos parámetros, ya que hemos visto que en la práctica el tratar de reflejar en un esquema con muchos parámetros, resulta difícil y un poco confuso su lectura.

La música es un fenómeno auditivo, es sonido. Con instrumentos científicos podemos hacer una radiografía de la pieza (grabación y visualización de la onda sonora), entonces el análisis musical busca llevar a elementos gráficos los acontecimientos sonoros. Es útil la sintaxis musical con elementos derivados de la escritura, que también es una representación gráfica del sonido, de las palabras o ideas. Ahí radica esta relación.

Los análisis serán entonces:

Sentido, pertinencia, realizaremos una radiografía de la onda sonora general de la obra diferenciando sus partes e identificando los momentos de tensiones y distensiones, que a través de trazos que forman triángulos geométricos, los que nos permiten visualmente tener la idea general de la proyección de la sonoridad en el tiempo. Su forma y sintaxis; además veremos la organización de las alturas y la descripción de la obra.

7.4 Sentido y pertinencia de la obra “El gallo y sus tres patitas”.

Los aspectos de sentido y pertinencia de la obra ya han sido expuestos en los capítulos precedentes, donde se explica la intención de incorporar elementos musicales de la cueca tradicional de la zona central a una obra académica original.

En esta obra se logra cabalmente esta mixtura, por un lado la poética composicional del autor y por otro elementos tímbricos, melódicos, contrapuntísticos, rítmicos y formales de la cueca tradicional de la zona central.

En los últimos dieciséis años ha habido un ascendente interés por la incorporación de la cueca por parte de los compositores en sus obras, seguramente hay una relación con el creciente interés por parte de los jóvenes en mantener viva esta danza sobre todo con la cueca brava existiendo numerosos conjuntos y lugares donde se cultiva.

Durante el siglo XIX, la cueca fue considerada como vulgar y pecaminosa, y los escasos compositores académicos de aquella época poco la incluyeron en sus obras.

En el siglo XX poco a poco los compositores la fueron incorporando, a veces sigilosamente, otras en forma más directa. Pero el pensamiento que la cueca (y el folclore) poco podían aportar en la música académica pareciera que tuvo mayor

fuerza, ya que estaban, principalmente, en búsqueda de nuevos sistemas de creación y más cerca del trabajo europeo de la composición.

En el siglo XXI la necesidad de la identidad latinoamericana ha vuelto a tomar su rumbo, atrás quedaron las dictaduras militares que oprimían el desarrollo del arte, y las nuevas generaciones han retomado con un nuevo aire aquel legado que por siglos ha perdurado y ha acompañado el que hacer de los chilenos.

Como veíamos anteriormente en la producción musical de los países de Latinoamérica la incorporación del folclore o elementos étnicos es una línea del arte que va en aumento. Y que se ha instaurado como concepto dentro de la estética latinoamericanista. Esta estética no obedece a un patrón igual para todas las regiones o localidades, más bien es un rescate de los elementos patrimoniales, culturales y de origen de cada comunidad, que en su conjunto o sumatoria le dan la identidad al continente americano, con sus similitudes, diferencias y cruces con otras áreas artísticas.

Debemos hacer notar que existe al mismo tiempo un escenario muy híbrido, en donde las manifestaciones artísticas musicales tienen distintos, diversos y a veces divergentes formas conceptuales y de expresión. Esto, producto de la acelerada globalización comunicacional y el gran acceso de archivos que existe. Además de la propia identidad del artista.

Si nos preguntamos que se pretende con esta obra, la respuesta es clara:

Por un lado acercar al público general, a la gente común que no tiene conocimiento de las técnicas ni procesos musicales del siglo XX, a la música académica.

Y por otro aportar junto con los actuales compositores académicos, a la música de tradición escrita, con la incorporación de elementos musicales provenientes del folclore y lo étnico. Ya hay connotados compositores que van en ese camino, y que este sentido de identidad es fundamental en toda obra de arte. Y en la construcción de nuestro propio y común estilo.

Es el rescate de lo ancestral, lo que nos une a una línea en el tiempo, no solo en el ámbito musical o artístico, más allá, a unas culturas, que poseen una historia, que nos da una pertenencia, de aquello que nos distingue de otros pueblos y lo que nos proporciona identidad.

7.5 Análisis sintáctico de “El gallo y sus tres patitas”.

Un buen método para abordar la obra desde el punto sintáctico, esto es reconocer elementos de importancia, asignarle una identificación y ver las relaciones de variación, desarrollo o contraste, es la realización de una tabla esquema que nos permita identificar visualmente los parámetros que transcurren en el tiempo.

El método sintáctico que realizaremos será, ir de lo más general de la obra a lo particular. Esto es de gran importancia para el conocimiento de las decisiones y técnicas composicionales de la obra.

Los elementos más generales son:

Duración total y parcial, partes o secciones, compás donde se producen o inician las frases o secciones, y el total de compases de estas.

Entonces con una escucha detallada y revisión de la partitura, se completa el siguiente cuadro:

Ilustración N° 32. Análisis sintáctico general.

MINUTOS	FORMA	FRASES O SECCIÓN	COMPÁS	TOTAL COMPASES	TIEMPO PARCIAL	TOTAL TIEMPO
0:00	CUECA 1	Introducción	1 - 17	18	0:25	3:00
0:25		A1	18 - 29	12	0:17	
0:42		A1.2	30 - 51	22	0:34	
1:16		Desarrollo 1	52 - 76	25	0:58	
2:14		Desarrollo 2	77 - 87	11	0:16	
2:30		A1.3	88 - 99	12	0:18	
2:48		Remate	100 - 108	9	0:22	
3:00	CUECA 2	A2	109 - 124	16	0:27	2:10
3:27		Puente	125 - 132	8	0:11	
3:38		Desarrollo 1	133 - 159	27	0:42	
4:20		A2.2	160 - 171	12	0:14	
4:34		Desarrollo 2	172 - 184	13	0:26	
5:00		Remate (A2.3)	185 - 195	11	0:10	
5:10	CUECA 3	A3	196 - 214	19	0:20	0:52
5:30		Coda	215 - 230	16	0:32	
6:02		Fin				

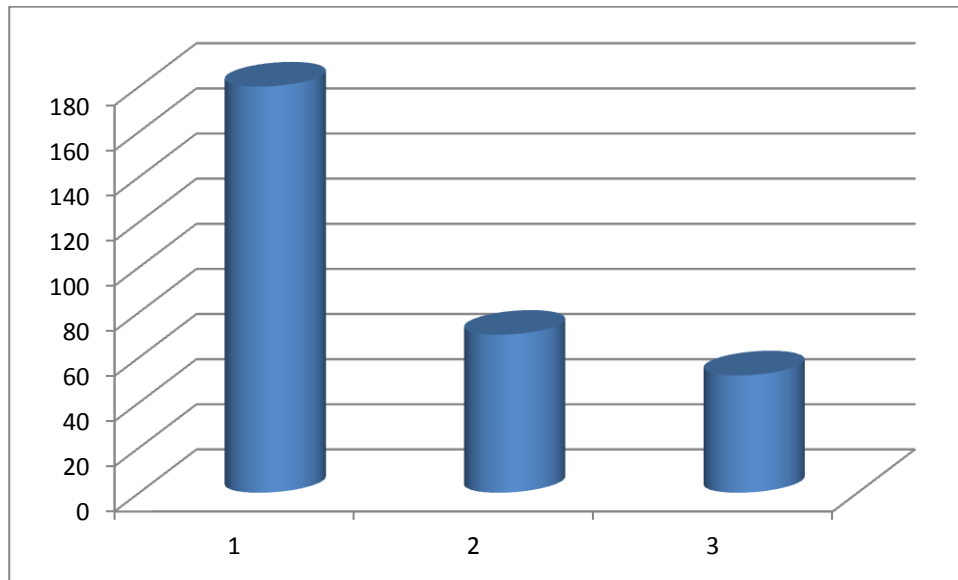
Este esquema comprendería el análisis horizontal de la obra, su desarrollo en el tiempo, sus tres grandes partes, los “tres pies de cueca” (Cueca 1, 2 y 3), sus frases o secciones, relaciones de compases y tiempo cronológico.

Forma: Cueca 1– Cueca 2 – Cueca 3.

Como mencionábamos estamos en presencia de una obra que se estructura en tres partes, haciendo alusión a las tres cuecas seguidas que se suelen realizar, lo que se denomina en el folclore como “tres pies de cueca”.

Podemos observar que en tiempo cronológico, las cuecas tienen diferente duración, la primera es más larga con 3 (tres minutos), la segunda se acorta a 2:10 (dos minutos y diez segundos), y la última con 0:52 (cincuenta y dos segundos). Si lo llevamos a segundos la primera sería de 180, la segunda de 70 y la tercera de 52. Al calcular el porcentaje de disminución del tiempo veremos que la segunda disminuyó un 61,1 % con respecto a la primera, y la tercera un 25,7 % con la segunda. Esto nos indica que hay una precipitación en relación a la disminución del tiempo de duración de las cuecas presentadas.

Ilustración N° 33. Gráfico. Disminución (de la duración) de las tres cuecas.



Podemos observar también que la primera cueca corresponde a la forma de una cueca con dos seguidillas, lo que le da forma A1, A1.2 y A1.3. La segunda de una cueca tradicional A2, A2.1 (haciendo disminución de la primera cuarteta). Y la tercera resumida en A3, que se le agrega una coda para concluir la obra.

7.6 Horizontalidad y verticalidad extensiva de la obra.

Es importante también el mostrar la relación, en toda la extensión de la obra, de los parámetros horizontales (el transcurso del tiempo) y los verticales (aumento o disminución de la masa sonora). Esto nos permitirá ver gráficamente estos parámetros en los cuales podremos distinguir como se suceden las tres cuecas y que rol cumplen en este esquema general de tensiones y distenciones. La utilización de trazos para indicar las evoluciones sonoras, son muy útiles pues logran generar figuras geométricas como triángulos u otros los que nos permiten, en una mirada, inferir la sonoridad de la obra en el tiempo.

La obra, antes de la entrega de esta tesis, no ha sido grabada por lo que utilizaremos la grabación de la obra reproducida por el computador. Teniendo en cuenta que la sonoridad del concierto en vivo es diferente, hay más riquezas acústicas y expresivas, sin embargo para los efectos de visualización de la onda sonora general, esta grabación nos sirve.

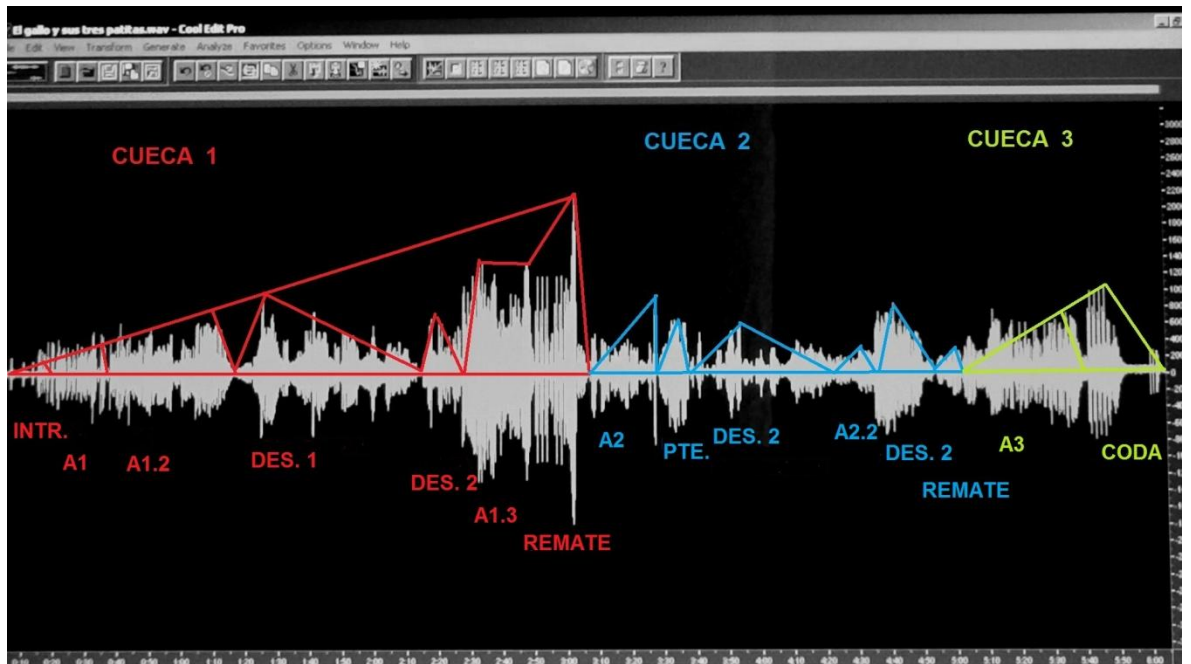
Ilustración N° 34. Onda sonora de la obra completa.



Es muy interesante poder observar la figura (onda sonora) que genera la obra. Se nota una funcionalidad integral, esto es movimiento sonoro que en el tiempo genera un discurso variable. Se distingue claramente que el punto climático sucede al centro y que antes hay mucha sonoridad y después hay poca. Se nos clarifica mucho más si diferenciamos las tres cuecas que conforman la obra, y utilizamos trazos para clarificar la trayectoria de la evolución del sonido. Estos trazos generarán triángulos que graficarán más aún la dinámica general de la obra.

Ilustración N° 35.

Relaciones geométricas triangulares, entre las tres partes (cuecas).



Es importante destacar la relación de cómo están organizados los diferentes momentos de tensión y distensión, y a su vez el qué y cómo se ordenan estos elementos obedece a una idea pre-concebida. El querer que la zona central sea el clímax y que finalice la primera cueca, y su sección preparatoria de alta sonoridad en *crescendo*, lo que requiere de una pre-preparatoria que va en *decrescendo* (desarrollo 1).

Luego de este clímax la idea de disminución abrupta de la sonoridad, donde podemos ver cómo se generan seis secciones más pequeñas con su propio movimiento dinámico pero en estricta relación con el transcurso de la obra. Esta es la cueca 2, con una organización contrastante y más disgregada. Manteniendo una sonoridad más bien baja y variada.

La cueca 3 nos muestra un desarrollo en *crescendo* más tradicional con la sección aurea, dentro de los parámetros de esta, y es posible distinguir tres claros momentos de disminución sonora que frenan el discurso para generar el final. La coda tiene ese objetivo y se puede apreciar como produce una disminución de la sonoridad.

La búsqueda de relaciones de los triángulos u otros polígonos, nos ayuda a comprender la trayectoria dinámica tanto de sus partes como general de la obra. Ya que queremos graficar las diferencias de sonoridad y su organización en la obra, con el fin de mostrar este parámetro como elemento de la estructuración de la composición.

7.7 Descripción de los elementos sintácticos y análisis armónico.

“El gallo y sus tres patitas” se inicia con la cueca N° 1, con una introducción a cargo del pandero, lo que genera un timbre característico de las cuecas de la zona central, incluso en los primeros compases parece el comienzo de una pieza folclórica tradicional.

Ilustración N° 36. Inicio con el pandero en solitario. Figuras rítmicas de la cueca.

The musical score is for a percussion ensemble. It consists of three staves: Claves, Pandero con sonajas, and Set de percusión. The time signature is 6/8. The Claves staff has a whole rest in the first measure and a half rest in the second. The Pandero con sonajas staff has a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a half note in the second. The Set de percusión staff has a whole rest in the first measure and a half rest in the second. The score is marked with a forte dynamic (f) and includes the instruction 'con ambas manos'.

En el compás cuarto se despeja esta duda con la entrada del primer violín en *pizzicato*, con un gesto rítmico, este timbre nos acerca a la música académica pero sin alejarnos al mismo tiempo del timbre folclórico que lo relaciona con la guitarra, este gesto rítmico de dos corcheas va a ser imitado por las demás cuerdas de forma muy fraccionada. En el compás 10 el violín con arco toca las negras descendentes características de las introducciones (ilustración N° 13).

Las cuerdas van generando una rítmica en tres tiempos (de negra) en la percusión sale el pandero y entran las claves con el bombo, mientras el clarinete realiza un gesto rítmico melódico característico que es imitado por la flauta.

Esta introducción tiene el concepto de inicio que encontramos en nuestra cueca en cuestión. Los instrumentos van entrando poco a poco generándose por ende un progresivo aumento de la sonoridad. Las cuerdas con los *pizzicatos* entregan un timbre similar a la guitarra pulsada. El timbre del primer violín con arco nos aleja de lo folclórico y nos lleva a la música de tradición escrita, relación que se desea establecer, con la entrada del clarinete y la flauta que realizan un gesto similar al acordeón y con los arpeggios que ayudan en esta sonoridad (tímbrica) que busca acercarse a lo folclórico.

Ilustración N° 37. Gesto melódico en el violín, entradas de los instrumentos, proveniente de la cueca. Compases 10 al 17.

The musical score for Illustration No. 37, measures 10-17, is written for a chamber ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. y Picc.** (Flute and Piccolo): Flute part enters in measure 10 with a melodic line, marked *f*. Piccolo part is silent.
- Cl. Sib** (Clarinet in B-flat): Enters in measure 10 with a melodic line, marked *f*.
- Clv.** (Cymbals): Enters in measure 10 with a rhythmic pattern, marked *mf*.
- Pdro.** (Snare Drum): Enters in measure 10 with a rhythmic pattern, marked *mf*.
- S. P.** (Bass Drum): Enters in measure 10 with a rhythmic pattern, marked *mf*.
- Vln. I** (Violin I): Enters in measure 10 with a melodic line, marked *f*. It includes markings for *arco*, *bombo c/pedal*, and *pizz.* (pizzicato).
- Vln. II** (Violin II): Enters in measure 10 with a melodic line, marked *mf*.
- Vla.** (Viola): Enters in measure 10 with a melodic line, marked *mf*.
- Vc.** (Violoncello): Enters in measure 10 with a melodic line, marked *mf*.
- Cb.** (Contrabass): Enters in measure 10 with a melodic line, marked *mp*.

Nótese que con la entrada del clarinete las cuerdas en *pizzicato* realizan en imitación el movimiento descendente. El distanciamiento entre las cuerdas se va acortando aumentando la tensión.


Al observar la organización de alturas en los primeros compases vemos como se produce una relación de 9 menor (do5-si3), 9 mayor (más una octava do#6-sib3), cuarta aumentada (sib3-mi4) y 9 menor (mi4-mib3). Otra característica es

la distancia de las alturas que generan más que melodía un efecto rítmico. Un acorde con distanciamiento de sus notas

Si queremos graficar las relaciones interválicas de los poli-acordes de la obra es útil identificar el orden (en el mismo orden de la partitura) de los intervalos, a partir de la nota más grave, agregarles además las relaciones entre las demás voces, desde las graves a las agudas, tomar en cuenta las notas que generan sonoridad, excluyendo las notas de paso, esto es:

Ilustración N° 38.

Acorde que generan compases 4 al 9. Análisis se los intervalos que contiene.



The musical notation shows a chord in G major (one sharp) on a grand staff. The notes are G4, B4, D5 in the treble clef and G3, B3, D4 in the bass clef. The intervals between the notes, starting from the lowest G3, are: G3-B3 (6m), G3-D4 (9m), B3-D4 (2m), G3-D5 (9M), G3-B4 (10m), and B3-D5 (9M).

7m	10m	9M	6M	9m
6M	9M	9m	6m	
9m	4A	4		
6m	2m			
5				

La interpretación de los intervalos es la siguiente: los números son los intervalos, si tienen más de una octava están simplificados, los intervalos justos están solos y los mayores con “M”, menores con “m”, aumentados con “A” y los disminuidos con “d”.

La sonoridad de un acorde construido por varias notas (poli-acordes), en este ejemplo por seis, necesita más información que un bajo cifrado para comprender su sonoridad en donde influyen también las relaciones de todas las notas entre sí.

Queremos señalar las lecturas que contiene este conjunto de intervalos.

Se puede apreciar que hay un orden en columnas de izquierda a derecha que muestran la relación de las notas graves con las agudas. La primera a partir del mib3, la segunda del sib3 y así consecutivamente hasta llegar a la último intervalos de las notas del extremo agudo.

Ilustración N° 39. Lectura de las columnas del análisis armónico.

7m	10m	9M	6M	9m
6M	9M	9m	6m	
9m	4A	4		
6m	2m			
5				
mib	sib	si	mi	do

Las filas nos muestran la relación desde la nota superior a la inferior.

Ilustración N° 40. Lectura horizontal del análisis armónico.

do#	7m	10m	9M	6M	9m
do	6M	9M	9m	6m	
mi	9m	4A	4		
sib	6m	2m			
mib	5				

Y las lecturas en diagonal nos muestran las relaciones interválticas interiores.


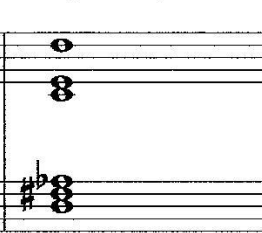
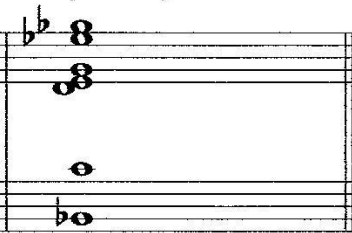
Ilustración N° 41. Lectura diagonal. Que reflejan las relaciones interválticas interiores.

7m	10m	9M	6M	9m
6M	9M	9m	6m	
9m	4A	4		
6m	2m			
5				

La presencia de este acorde inicial marca la sonoridad de la obra, que se distancia de la armonía tradicional, si lo reducimos a los intervalos menores más cercanos sería: $si\flat-si-do-do\#-mi\flat-mi^{\sharp}$, si no es por la segunda mayor entre $do\#$ y $mi\flat$ sería un clúster de $si\flat$ a “mi” una cuarta aumentada.

Esto teóricamente ya que en la práctica es muy diferente la sonoridad de una novena a una segunda, por la extensión de la novena, en diferencia de la cercanía de las segundas. Entre los compases 10 al 17 hay tres momentos armónicos donde la sonoridad de los acordes y sus enlaces producen un movimiento entre distintos puntos de tensiones. Producto de la cantidad de notas que los componen y los intervalos que contienen.

Ilustración N° 42. Análisis armónico compases 10 al 17.

compases 10 al 13	compases 14 y 15	compases 16 y 17
		
6M 7m 10M 9m 7M 6m 5 3m 4A 5 9m 7m 6m 4 3M 9M 10m 6M 5d 3M 2m 9m 9M 6m 4 3m 7m 7M 4 2M 6m 6M 3m 4 4A 7M	8 6m 4A 9M 7m 9M 7m 6m 3M 7m 5d 3M 5d 2M 3M	6m 4A 4A 10M 7m 3m 4 10m 9m 7M 6m 6M 5 4 3m 4A 3M 2M 10M 2M 9M

Este tipo de acordes permite generar una resonancia y carácter propio a cada uno. El movimiento de voces es más libre por lo cual puede generar su trayectoria con mayores posibilidades con un tratamiento de los intervalos de forma más igualitaria. Ya no es el dominio de los intervalos consonantes, ni tampoco el de los disonantes, es la organización de todos los intervalos donde cada uno tiene igual valor por su resonancia.

Una séptima menor tiene su propio carácter posible de distinguir, si lo pensamos como un color, y vemos cuántos intervalos tenemos, en definitiva tenemos 12 colores, si queremos tomar en cuenta la octava (diferenciándola del unísono), serían 13. Las posibilidades de combinación son muchas, 144 en 12 y 169 en 13 intervalos. Si lo multiplicamos por las ocho octavas estas posibilidades de formación de intervalos son muchas más.

Las distintas elecciones de intervalos van en función de la resonancia que el poli-acorde requiere. Utilizándose indistintamente consonancias y disonancias, la función que cumplen es de trayectoria y color. También es fundamental el instrumento que toca cierta nota, y la dinámica en particular.

En el compás 18, tenemos la exposición de la frase o sección "A1" con sus semifrases "a", a cargo del primer violín acompañado del *Hi-Hat* cerrado con las figuras rítmicas de la introducción, *pizzicatos* en las demás cuerdas y las maderas rítmicamente marcando el último y primer tiempo en corcheas en *staccato*.

Incluyo al señalar la primera semifrase, la totalidad sonora, no solo la línea melódica también los demás instrumentos que generan en su conjunto la sonoridad que caracteriza a la sección.

Ilustración N° 43. Frase "A1", semifrase "a". Compases 18 al 21.

②

Fl. y Picc. *mf*

Cl. Sib *mf*

S. P. *mp*
Hi-Hat cerrado
woodblock

Vln. I *f*
A1
a arco

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

La semifrase “b” con otro timbre y de carácter rítmico, con la flauta y los bronce que realizan un gesto de pregunta y respuesta, la aparición esporádica de *pizzicato* en el violonchelo, la percusión variada primero con *woodblocks* luego Hi-Hat, platillo *Ride 1* y bombo, luego repite en forma variada, ahora “b”, siguiendo la forma de las frases en la cueca: “a-b-b”.

Ilustración N° 44. Frase “A1”. Semifrasas “b” y “b’”. Compases 22 al 29.

The musical score for Illustration N° 44, measures 22-29, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Fl. y Picc., Cl. Sib., Tpt., Tbn., S. P., and Vc. The score is divided into two sections, 'b' and 'b'', each containing two measures. The first section 'b' starts at measure 22 and ends at measure 25, while the second section 'b'' starts at measure 26 and ends at measure 29. The Fl. y Picc. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Cl. Sib. part has a similar rhythmic pattern, also marked with *f*. The Tpt. part has a melodic line with accents, marked with *f*. The Tbn. part has a bass line with accents, marked with *mf*. The S. P. part includes woodblock and ride cymbal patterns, marked with *mf*. The Vc. part has a bass line with accents, marked with *mf*.

Luego, a partir del compás 30 tenemos en forma variada tímbrica y estructuralmente una re exposición de los elementos temáticos de la sección que anteriormente llámanos “A1”. Ahora “A1.2”. Siguiendo el orden de los primeros elementos de “a” luego “b” y después “b’”, sin embargo se presentan contrapuntísticamente y donde melódicamente se dirigen hacia la zona sobre aguda.

En el desarrollo 1 hay un cambio de tempo negra con punto 52 (anteriormente 80) y la indicación “*piu lento*”.

Tenemos un cambio significativo ya que el ritmo constante que teníamos del comienzo se desvanece, aunque reaparece por instantes como un recuerdo lejano.

El trombón expone un gesto nuevo, un *glissando* ascendente con el efecto que el clarinete y la trompeta mantienen resonando las notas descendentes del trombón.

Mientras las cuerdas se mantienen en un *pianissimo* constante, los platillos van irrumpiendo generando destellos sonoros producto de la utilización de la baqueta blanda de fieltro en diferentes platillos.

Ilustración N° 45. Inicio Desarrollo 1. Compases 52 a 56.

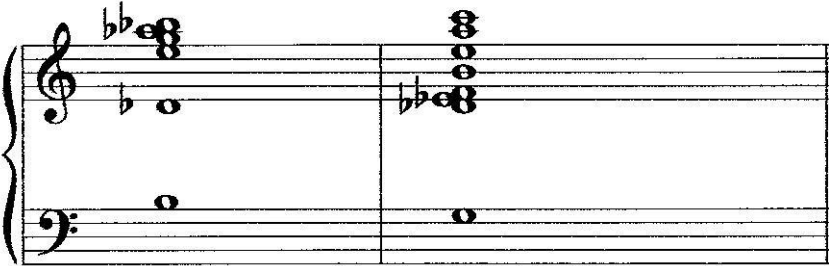
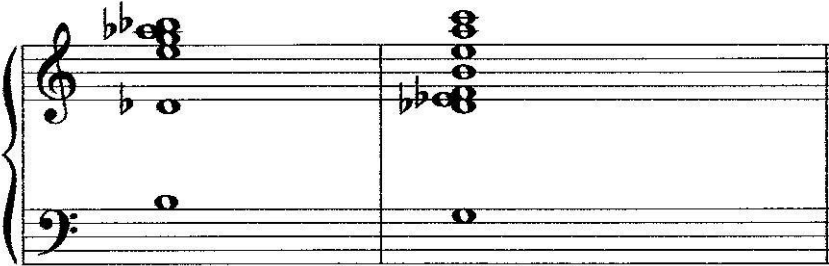
⑤ *piu lento*
♩ = 52

The musical score consists of the following parts:

- Fl. y Picc. / Cl. Sib:** Flute and Piccolo / Clarinet in B-flat. The flute part has a melodic line starting in measure 52 with a *mf* dynamic, moving to *f* in measure 54. The clarinet part provides harmonic support with dynamics ranging from *p* to *ppp*.
- Tpt. / Tbn.:** Trumpet and Trombone. The trumpet part has dynamics from *p* to *ppp*. The trombone part includes a glissando in measure 53 and dynamics from *p* to *ppp*.
- S. P. (Snare Drum):** Features *Ride 1*, *Ride 2*, and *Splash* patterns. Dynamics are *mf* and *f*.
- Vln. I / Vln. II:** Violins I and II. Both parts play *pp* *tenuto* notes.
- Vla. / Vc. / Cb.:** Viola, Violoncello, and Contrabasso. All three parts play *pp* *tenuto* notes.

En el aspecto armónico encontramos también una diferencia, con más presencia de intervalos consonantes varios están tanto en mayor como menor generando una atmósfera suave pero al mismo tiempo de ensueño o difusa.

Ilustración N° 46. Análisis armónico compases 52 al 56.

<p>compases 52 y 53</p> 	<p>compases 54 al 56</p> 
<p>7M 6M 5d 3m 2M 6M 5 3M 2m 6m 5d 3m 4 10m 2M</p>	<p>4 7M 6M 5 9m 6m 3m 9M 6m 4A 3M 7m 4 6M 3m 9m 7M 4 3M 7m 6m 4A 7m 3M 2M 6m 2M 5d</p>

En el segundo desarrollo volvemos al Tempo I, con un gesto melódico en la trompeta, con las claves, que imita el comienzo con la posterior entrada de la flauta y paulatinamente los demás instrumentos que van generando poco a poco mayor tensión, armónicamente también tenemos la incorporación de más notas durante este progreso que nos lleva a la sección climática con la presencia del tema “A1”, ahora “A1.3”, donde están presente simultáneamente los diversos ritmos y gestos melódicos expuestos con anticipación.

Ilustración N° 47.

Sección "A1.3". Reexposición, clímax de la obra. Compases 88 al 91.

7 8

Fl. y Picc. *ff* *ff* *ff* *p*

Cl. Si^b *ff* *ff* *ff* *p*

Tpt. *ff* *p*

Tbn. *gliss.* *p*

* Evitar lo más posible el corte en el cambio de posición (5 d.)

S. P. *ff* *tom piso bombo* *low tom* *high tom* *cencerro* *woodblock* *tambor (cb)*

Gtr. *ff* *simile* *p*

* Los acordes de más de tres notas son rasgueados

Vln. I *ff* *f*

Vln. II *ff* *mf*

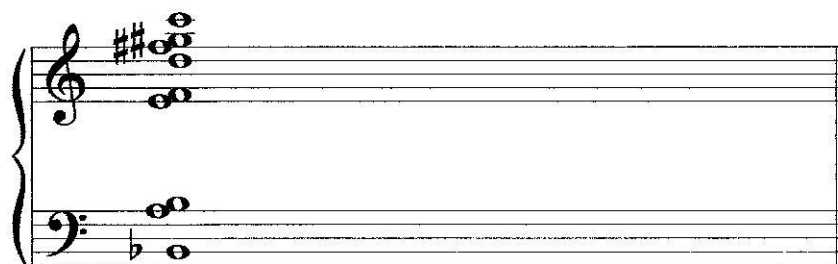
Vla. *ff* *f*

Vc. *pizz.* *ff* *f* *arco* *gliss.* *p*

Cb. *pizz.* *f* *f* *arco* *gliss.* *p*

Ilustración N° 48. Análisis armónico "A1.3". Clímax. Compases 88 al 91.

compases 88 al 91



9M	10m	9m	6m	5	7m	5d	3M
7m	7M	6M	10M	10m	4A	2M	
6m	6M	5	9M	9m	3M		
10M	4	10m	7m	6M			
5	6m	4A	2m				
5d	5	4					
9m	2M						
7M							

Como podemos observar se trata de un poli-acorde compuesto por nueve notas principales, sin las de paso. Este produce una sonoridad muy condensada, con la presencia de intervalos disonantes tanto mayores como menores aumentados y disminuidos, incluso con los consonantes los encontramos en mayor y menor, justos y aumentados o disminuidos, produciéndose entre ellos disonancias.

Esta situación de polirritmia más un poli-acorde de gran carácter disonante produce de esta sección climática, el momento con mayor fuerza dentro de la obra.

Como remate en esta primera cueca encontramos una disminución de la intensidad, ordenándose el aspecto rítmico con una figuración más repetitiva, tímbricamente vuelve el pandero, los *pizzicatos* en las cuerdas, generando un movimiento ascendente que lleva a un *forte fortissimo*. Terminando así esta primera cueca.

Inmediatamente se inicia la cueca 2, con una melodía que realiza el clarinete acompañado de percusión con *woodblocks*, triángulo, platillos y cencerro. Generando otro timbre, absolutamente contrastante al momento climático se la sección anterior. Después del caos viene la calma, después de la exposición abrupta precipitada en crescendo. La cueca dos nos muestra los elementos temáticos y sintácticos con más calma. Comienza una sección de retrospectión musical.

Denominamos “A2” al tema de esta segunda cueca porque es una variación de los elementos armónicos de la cueca anterior, construida por los intervalos presentes en esta.

Ilustración N° 49. Inicio sección “A2”. Compases 109 al112.

The musical score for measures 109-112 consists of two staves. The top staff is for Clarinet in B-flat (Cl. Sib.) and the bottom staff is for Percussion (S. P.).

Clarinet Part: Measure 109 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody features eighth and sixteenth notes. Measure 110 shows a dynamic shift to piano (*p*). Measure 111 features fortissimo (*fff*) dynamics. Measure 112 concludes with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic in the final measure.

Percussion Part: The percussion accompaniment includes woodblock, triángulo, ride bell, woodblock, cencerro, china, and ride 1. The dynamics are mezzo-forte (*mf*) in measure 109, forte (*f*) in measure 111, and piano (*p*) in measure 112.

En el compás 133, tenemos el desarrollo 1 de la segunda cueca, donde encontramos elementos sonoros comunes al desarrollo 1 de la cueca anterior, también es una variación de este.

Como podemos ir observando las partes de la cueca 2 tienen relación con cada parte de la cueca 1, esto les genera mayor unidad, además de estar construidas con los mismos materiales, manteniendo la idea de economía de medios, variación y desarrollos de los elementos, recurrencia constante a los motivos o incisos. Dentro de una idea formal general.

Nuevamente se va el ritmo constante, tenemos notas largas ahora en el registro grave, incisos rítmicos en algunos momentos fraccionados, hay un *glissando* en el chelo (antes era el trombón). Luego un dúo entre el primer violín y el violonchelo lo que le da un carácter muy juguetón realizando la hemiola en donde van intercambiándose la división del compás. Se destaca la independencia de las voces que al mismo tiempo generan el ritmo típico de la cueca.

Ilustración N° 35. Dúo violín primero y violonchelo, independencia de voces y polirritmia. Presencia de la hemiola, ritmos y giros melódicos derivados de la cueca. Con las mismas relaciones interválicas de los poli-acordes, ahora en horizontal.

Ilustración N° 50.

Parte del desarrollo 1, cueca 2, dúo violín violonchelo. Compases 149 al 159.

Luego, en el compás 160, tenemos la sección “A2.2”, con cambio tímbrico producto de la entrada de la guitarra en el tema rítmico-melódico, realizando variaciones, generando un diálogo con el violonchelo, con la flauta en notas largas y agudas.

El desarrollo 2 de esta segunda cueca comienza en el compás 172, con rasgueos en la guitarra, gesto rítmico de los bronce y fragmentación temática de las maderas, esto nos lleva a un disminuyendo que le da la entrada a la sección de remate con el tema “A2.3” en la flauta en contrapunto el clarinete con *woodblocks* en la percusión y el violonchelo con contrabajo en *pizzicato* pero con una trayectoria conclusiva.

Ilustración N° 51. Sección remate cueca 2, tema “A2.3”.Compases 185 al 187.

The musical score for measures 185-187 is written for a full orchestra. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with a circled 17 at the beginning of the first staff. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. y Picc.:** Flute and Piccolo. The flute part starts with a melodic line in measure 185, marked *a tempo* and *mf*. It continues through measure 187 with dynamics ranging from *p* to *f*.
- Cl. Sib.:** Clarinet in B-flat. The part begins in measure 186 with a melodic line, marked *a tempo* and *mp*. It continues through measure 187 with dynamics ranging from *p* to *mf*.
- S. P.:** Saxophone. The part begins in measure 186 with a melodic line, marked *a tempo* and *mp*. It continues through measure 187 with dynamics ranging from *p* to *mf*.
- Vln. I:** Violin I. The part is mostly silent, with a few notes in measure 185.
- Vln. II:** Violin II. The part is mostly silent, with a few notes in measure 185.
- Vla.:** Viola. The part is mostly silent, with a few notes in measure 185.
- Vc.:** Violoncello. The part is mostly silent, with a few notes in measure 185.
- Cb.:** Contrabasso. The part is mostly silent, with a few notes in measure 185.

The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *ppp*, and *f*, and tempo markings like *a tempo*. There are also performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *Wb.* (B-flat).

En el compás 196 comienza la cueca 3 que es un solo de percusión, que presenta un desarrollo rítmico a modo de evolución de células rítmicas hasta llegar abruptamente a un momento donde entran los demás instrumentos tocando notas agudas, junto al resonar de tres platillos “China” “Crash” y “Hi-Hat”.

Ilustración N° 52. Análisis armónico final de "A3". Compases 212 al 214.

compases 212 al 214

5d	4	3m	2m
4	3M	2M	
3m	2M		
2m			

Este acorde tiene una sonoridad muy particular, está conformado por 4 notas entre estas se producen tres consonancias (4, 4 y 3 M) y tres disonancias (2m, 2m y 5d), estando en duplicado hacia el registro agudo se producen también sus inversiones. Por esto la sonoridad es de medio reposo y media tensión al mismo tiempo. Produce una sensación de suspenso, necesario para iniciar la coda.

En el compás 215 se inicia esta coda que direcciona el final de la obra. Está estructurada por dos grandes planos sonoros.

El primero con *tempo libero* primero en las maderas y luego en los violines I y II, donde realizan un gesto dispar y tocan diferentes notas pero a distancia muy cercana, de la segunda. El gesto es repetitivo pero logra que estén independiente los instrumentos flauta, clarinete y violines I y II.

El segundo con los bronce y las demás cuerdas en *pizzicato* a tempo generando ritmo de cueca.

Ilustración N° 53. Inicio coda. Compases 215 al 217.

The musical score for measures 215-217 is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. y Picc. (Flute and Piccolo):** Measures 215-217. Part 1 (measures 215-216) is marked *tempo libero* with dynamics *ppp* and *pp*. Part 2 (measure 217) is marked *p*.
- Cl. Sib. (Clarinet in B-flat):** Measures 215-217. Part 1 (measures 215-216) is marked *ppp* and *pp*. Part 2 (measure 217) is marked *pp*.
- Tpt. (Trumpet):** Measures 215-217. Part 1 (measures 215-216) is marked *pp*. Part 2 (measure 217) is marked *a tempo* with dynamics *mf* and *f*.
- Tbn. (Tuba):** Measures 215-217. Part 1 (measures 215-216) is marked *pp*. Part 2 (measure 217) is marked *mf*.
- Vln. I (Violin I):** Measures 215-217. Part 1 (measures 215-216) is marked *pp*. Part 2 (measure 217) is marked *tempo libero* with dynamics *ppp*.
- Vln. II (Violin II):** Measures 215-217. Part 1 (measures 215-216) is marked *pp*. Part 2 (measure 217) is marked *ppp*.
- Vla. (Viola):** Measures 215-217. Part 1 (measures 215-216) is marked *pp*. Part 2 (measure 217) is marked *a tempo pizz.* with dynamics *f*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 215-217. Part 1 (measures 215-216) is marked *pp*. Part 2 (measure 217) is marked *f a tempo pizz.* with dynamics *f*.
- Cb. (Contrabajo):** Measures 215-217. Part 1 (measures 215-216) is marked *pp*. Part 2 (measure 217) is marked *f*.

Ilustración N° 54.

Análisis armónico Coda, bronces y pizzicatos en cuerdas. Clúster notas agudas.

Coda. Compases 215 al 227

5	7M	4	3m	8	4A	9M	4A	6m	8	4A
10M	6m	2M		4A	8	6m		5	5d	
9M	4A			7m	3M			6m		
6m				6m-4A						

Podemos observar que la llegada al registro agudo generó un plano sonoro de características diferentes a las expuestas con anticipación, si bien en los desarrollos anteriores el ritmo pasó a ser difuso por el uso de notas largas y tenidas, en la coda se logra el mismo efecto pero esta vez con notas rápidas, que en estos dos planos adquiere independencia, será un ostinato que en

decrescendo nos llevará al final de la pieza, se desvanece antes que concluya la obra.

Los poli-acordes que generan los bronces y los *pizzicatos*, van disminuyendo la cantidad de notas que la conforman, y manteniendo esa unidad de consonancias y disonancias logrando generar una sensación de cadencia de final. Principalmente por el movimiento paralelo de las voces superiores, y el descenso en segunda descendente y tritono. Que da el reposo.

Ilustración N° 55. Análisis armónico coda final. Compases 215 al 227.

Coda. Compases 215 al 227

Clúster "fa5" a "lab6"

al niente

5	7M	4	3m	8	4A	9M	4A	6m	8	4A
10M	6m	2M		4A	8	6m		9M	5d	
9M	4A			7m	3M			6m		
6m				6m-4A						

Para concluir la obra, el pandero que aparece enérgicamente en el compás 221, se hace cargo del ritmo de cueca como lo hiciera al comienzo de la obra, en un crescendo que lo va a llevar a concluir con los pedales de bombo y *Hi-Hat* respectivamente.

Ilustración N° 56. Final de la obra. Percusión: pandero bombo pedal y *Hi-Hat*.

227

Fl. y Picc. *al niente*

Cl. Sib *al niente*

Pdro. *ff* *fff* *fz*

S. P. *f* *bombo c/pedal* *Hi-Hat pedal*

Vln. I *al niente*

Vln. II *al niente*

> *al niente*

CAPITULO 8

CONCLUSIÓN.

Al concluir la presente tesis nos sentimos muy satisfechos por los resultados obtenidos, teniendo la opinión de distinguidos compositores contemporáneos como Fernando Carrasco, Gabriel Matthey y Eduardo Cáceres entre otros; además la respuesta de la forma de como integran la cueca central en sus obras, conjugando así la música académica de transmisión escrita, con el folclore de transmisión oral.

Nos alegra también ayudar al dar una enumeración de algunos de muchos compositores que contribuyeron durante el siglo XX a incorporar la cueca en sus obras, lo fueron Enrique Soro, Jorge Urrutia Blondel, Gustavo Becerra-Schmidt, Luis Advis y muchos más, contribuyendo con sus obras a trazar un camino para las futuras generaciones y la generación de un historial de esta grata relación por parte de la cueca con la música académica desde prácticamente comienzos del siglo XX a la actualidad.

Es muy demostrativa la investigación realizada acerca de las diversas teorías del origen de la cueca: Autóctono, africano o hispano-árabe. Al estilo de monografía, que logra sintetizar en un capítulo estas diversas vertientes. Creemos que hay mucho por investigar, tarea sin lugar dudas por su complejidad y formalidades para musicólogos e historiadores.

Con respecto a su relación con lo indígena se ha investigado muy poco o casi nada, y pensamos que esa mirada podría darnos muchas sorpresas. Curioso es desde el punto de vista rítmico esa similitud del compás de 6/8 (seis octavos) de

la cueca, con el 3/8 (tres octavos) de muchos ritmos mapuches, las danzas zoomorfas que encontramos en rituales o la participación comunitaria en la música y la danza que además que se les otorga un carácter simbólico y cultural.

La vigencia de la cueca la podemos palpar sin dificultad, ya que la encontramos por diversos lugares, plazas, bares, peñas, fondas o ramadas, infaltable en muchas ceremonias o celebraciones, y desde sus orígenes a acompañado al pueblo, a los trabajadores, campesinos y aunque ha sido perseguida, prohibida y condenada por las clases dominantes desde sus inicios, terminó en convertirse en nuestro baile nacional, no por decreto, sino porque logró transmitirse por generaciones en las periferias de Santiago y algunos barrios capitalinos. Una danza que lleva cerca de doscientos años siendo cultivada, disgregada por el territorio, con innumerables cantos, estilos, varias formas, y adaptable a quienes la ejecutan, por todo esto tiene el galardón de identificar a los chilenos.

Queremos hacer hincapié que en Latinoamérica (compuesta por países en donde tenemos mucho en común, países hermanos), existe una muy fuerte línea de la creación que se encamina hacia su identidad. Una larga historia de esta mixtura. Teniendo mucha creación musical académica inspirada en lo étnico o el folclore, incluso como elemento inseparable.

Una de las limitaciones fue el poder acceder a más compositores y lograr acrecentar las entrevistas y opiniones, sabemos que eso responde a una falta de tiempo, producto del ritmo acelerado y las dificultades que tiene la expresión

artística, producto del entorno, lo que hace que todo proyecto artístico sea dificultoso y requiera de mucho esmero para su materialización.

Con estos resultados se dan por comprobadas las hipótesis, ya que:

1. Hay compositores de Santiago que actualmente están trabajando con la cueca central de Chile. Los hay en el pasado.
2. La cueca identifica a los chilenos, en especial a los de la zona central de Chile. Desde hace doscientos años.
3. Se realizó una nueva obra musical que reafirma que se puede y es necesario incorporar esta danza en la creación. Aportando al nuevo repertorio nacional.

Para resolver el problema de la incorporación de la cueca por parte de los compositores en obras académicas originales, recomendamos como plantearon todos los compositores, tomar como elemento principal el ritmo, luego tenemos también su sintaxis que es muy característica y la diferencia de todas las demás danzas nacionales y además elementos tímbricos.

Encontramos también símbolos que pueden transversalmente incorporarse con otras formas de arte generando performances o hechos artísticos interdisciplinarios.

Las posibilidades son muchas. Con todos los elementos provenientes de la cueca más toda la poética de un compositor pueden nacer muchas obras.

Pretendemos contribuir con una obra más a esta línea de la composición, la incorporación de la cueca en lo académico.

Colaborar con crear una identidad nacional. Aquellos elementos musicales y extra-musicales que son propios y que nacieron del pueblo, lo que llamamos folclore.

Invitamos a los nuevos proyectos de investigación y creación a ver lo que realizan los compositores contemporáneos vivos, la vinculación con lo popular de ayer y hoy, para seguir contribuyendo al desarrollo del arte musical chileno.

GLOSARIO

<i>crescendo</i>	Creciendo en la intensidad del sonido.
<i>decrescendo</i>	disminuyendo la intensidad del sonido.
<i>firlefai</i>	Danza medieval de origen árabe.
<i>fortíssimo</i>	Muy muy fuerte. Casi en el extremo del instrumento.
<i>jarcha</i>	<i>Estrofa en mozárabe</i> medieval.
<i>lariate</i>	Danza medieval de origen árabe.
<i>lieder</i>	Plural de <i>Lied</i> en alemán. Canciones líricas breves.
<i>muwassaha</i>	Composición medieval poética escrita de origen árabe.
<i>nuba</i>	O <i>Nubia</i> , Danza medieval de origen árabe.
<i>virelai</i>	Forma poética medieval frecuentemente musicalizada de origen árabe.
<i>zéjel</i>	Composición poética de la métrica popular hispanoárabe, propagada también a la poesía castellana.

ABREVIATURAS.

Ac.	Acordeón
B.	Bajo (acústico)
ca.	Cerca. Aproximadamente en los años.
Cb.	Contrabajo
Cl. Si ^b	Clarinete en Si bemol
Clv.	Claves
Des.	Desarrollo
ed.	editorial
Fl.	Flauta traversa
<i>gliss.</i>	<i>glissando</i>
Gtr.	Guitarra
hnas.	hermanas
ibid.	ibidem: allí mismo o en el mismo lugar, en la misma obra y página
Intr.	Introducción
L. V.	<i>Lasciar Vibrar</i> . Dejar resonando, no apañar.
op.	opus, catálogo de obra
p.	página
pp.	páginas
Pdro.	Pandero
Perc.	Percusionista
Picc.	<i>Piccolo</i> . Flautín
Pno.	Piano (instrumento)
Pte.	Puente
s.	siglo
S. P.	Set de Percusión
Tbn.	Trombón
Tpt.	Trompeta
V.	Voces (masculinas)
Vc.	Violonchelo
Vla.	Viola
Vln.	Violín
<i>Wb.</i>	<i>Woodblock</i>

BIBLIOGRAFÍA

1. ACEVEDO HERNANDEZ, ANTONIO. 1953. La Cueca: Orígenes, Historia y Antología. Santiago. Editorial Nascimento. 434 pp.
2. ADVIS, LUIS, EDUARDO CÁCERES, FERNANDO GARCÍA, JUAN P. GONZÁLEZ. 1999. Introducción; Raíces Folclóricas “la cueca”; “Los Lagos” de Petronila Orellana. En: Clásicos de la Música Popular Chilena 1900 – 1960. Volumen I. Segunda edición. Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile. pp. 13 – 26 ; pp. 212 – 215.
3. ALLENDE, PEDRO HUMBERTO. 1938. Sobre la música popular. Revista Ercilla. 16 de septiembre 1938.
4. ADVIS, LUIS, EDUARDO CÁCERES, FERNANDO GARCÍA, JUAN P. GONZALEZ. 2000. Historia y características de la Nueva Canción Chilena. En: Clásicos de la Música Popular Chilena 1960 – 1973. Volumen II. Segunda edición. Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile. pp. 10 – 26.
5. ALVARADO, ONOFRE, OSVALDO CÁDIZ. 1962. Antecedentes Culturales, Musicales y coreográficos de doce danzas tradicionales de Chile. Santiago. Universidad de Chile.
6. RADIO BEETHOVEN. Noticias. Entrevista a Fernando Carrasco realizada por Álvaro Gallegos el 28 de marzo del 2015. [en línea] <<http://www.beethovenfm.cl/fernando-carrasco-canto-popular-vanguardias-y-mas/>> [consulta: 18 de agosto de 2016].
7. BROUWER, LEO. 1987. Paisaje cubano con lluvia. [partitura]. Canadá. Les Éditions Doberman Inc. Título en inglés. 8p. DO 92.
8. BROUWER, LEO. 1989. Paisaje cubano con rumba (1985). [partitura]. Milán, Italia. RICORDI. 18p. 134544.

9. CÁCERES, EDUARDO. 2011. "Azul y otros puertos". músicas contemporáneas. [disco compacto]. Santiago. SVR Producciones Limitada. 24 pistas. Duración total 76 minutos y 31 segundos.
10. CASELLA, ALFREDO, V. MORTARI. 1950. La técnica de la orquesta contemporánea. Milán. RICORDI. 260p.
11. CHILD, WILLIAM, RODRIGO DÍAS, VERÓNICA SIERRALTA, CIRILO VILA. 1989. Tres análisis, *Nuages*. En: Armonía de Claude Debussy. Volumen II. Seminario Para optar al Título de Licenciado en música. Santiago. Universidad de Chile, Facultad de Artes. pp. 50 – 104.
12. CLARO VALDÉZ, SAMUEL. 1973. Tendencias estilísticas de compositores. Compositores chilenos del siglo XX. En: Historia de la música en Chile. pp. 136 – 134
13. CLARO VALDÉS, SAMUEL. 1979. Cueca. En: Oyendo a Chile. Primera edición. Santiago. Andrés Bello. pp. 54-58.
14. CLARO VALDÉS, SAMUEL, CARMEN PEÑA, MARÍA QUEVEDO. 2012. Chilena o cueca tradicional. Segunda edición. Santiago. Ediciones UC. 543 pp.
15. CULTURA POPULAR DE CHILE. 2016. [en línea]. Cueca Urbana chilena. Cueca en paseo Huerfanos.
<<http://culturapopulardechile.blogspot.cl/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00-08:00&max-results=8>> [consulta: 12 de julio de 2015].
16. DÍAZ, RAFAEL. 2012. Análisis. En: Cultura originaria y música chilena de arte. Primera edición. Santiago. Amapola Editores Ltda. pp. 243 – 340.
17. ECO, UMBERTO. 2006. Que es una tesis, la elección del tema, la búsqueda del material. En: Cómo se hace una tesis. Barcelona. Ed. Gedisa. pp. 18 – 136.

18. ENCICLOPEDIA WIKIPEDIA. 2015. [en línea]. Folclore en Chile. <http://es.wikipedia.org/wiki/Folclore_de_Chile#Danzas_de_Chile> [consulta: 15 de julio de 2015].
19. ENCICLOPEDIA WIKIPEDIA. 2015. [en línea]. Música académica del siglo XX. <https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_acad%C3%A9mica_del_siglo_XX#M.C3.BAsica_contempor.C3.A1nea_latinoamericana> [consulta: 23 de octubre de 2015].
20. ENCICLOPEDIA WIKIPEDIA. 2016. [en línea]. Fernando Carrasco. <https://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Carrasco> [consulta: 18 de agosto de 2016].
21. ESCOBAR, TICIO. 2011. El Mito del Arte y el Mito del Pueblo: cuestiones sobre Arte popular. Asunción, Paraguay. Museo del Barro. 256 p.
22. FACULTAD DE ARTES INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. Universidad Nacional de Colombia. 2015. [en línea]. Compositores Colombianos. <http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0008_4.html> [consulta: 18 de noviembre de 2015].
23. FIGUEROA TORRES, SANTIAGO. 2004. Cancionero de la Cueca Chilena. Santiago. Tajamar Editores. 509 pp.
24. GARNHAM, EMILIA. 1971. Danzas Folclóricas de Chile. Santiago. Ediciones Gráficas Nacionales.
25. GARRIDO, PABLO. 1976. Biografía de la cueca. Segunda edición. Santiago. Editorial Nacimiento. 136 pp.
26. GARRIDO, PABLO. 1979. Historial de la Cueca. Primera edición. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 263 pp.
27. HERNANDEZ, ROBERTO, Fernández C. y Baptista P. 1998. Formulación de hipótesis. En: Metodología de la investigación. 2ª ed. México, D. F. MCGRAW-HILL. pp. 73 – 104.

28. JOFRÉ, RODOLFO. 2016. La cueca brava. Dibujo digital. [en línea].
<<https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.bibliotecaregionalantofagasta.cl%2F655%2Farticles->> [consulta:13 de septiembre de 2015]
29. LATCHAM, RICARDO A. 1941. Las chinganas, José Zapiola. En: Estampas del Nuevo Extremo. Primera edición. Santiago. Nascimento. pp. 146-147.
30. LÓPEZ-CANO, RUBÉN, ÚRSULA SAN CRISTÓBAL. 2014. Investigación artística en música. Primera edición. Barcelona. ESMUC. 258 p.
31. LOYOLA, MARGOT. 1980. Bailes de Tierra en Chile. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 287p.
32. LOYOLA, MARGOT, OSVALDO CÁDIZ. 2010. La Cueca: Danza de la vida y de la muerte. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 302 p.
33. MERINO MONTERO, LUIS FÉLIX GERARDO. 1977. Catálogo de la obra musical de Jorge Urrutia Blondel. En: Revista Musical Chilena Vol.31 N° 138, Abril – Junio. pp. 55 – 72.
34. PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1941. Los orígenes del arte musical en Chile. Santiago. Ed. Universitaria. 373 p.
35. PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1952. Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno. Santiago. Instituto de Investigaciones Musicales Universidad de Chile. 112 p.
36. PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1978. Biobibliografía musical de Chile: desde los orígenes a 1886. Santiago. Ediciones de la Universidad de Chile. 137 p.
37. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Chingana. En: Diccionario de la lengua española. Vigésima tercera edición. [en línea].
<<http://lema.rae.es/drae/?val=chingana>>. [consulta:16 de septiembre de 2015]

38. REVISTA MUSICAL CHILENA. 1984. Santiago. N° 162. Gabriel Matthey Correa: Un joven Compositor chileno. Artículo por Carmen Peña. pp. 69 - 85. (38).
39. SANDOVAL, LEONARDO. HERIBERTO BAHAMONDE. 1991. Curso de cueca. Historia. Puerto Montt. p. 3
40. TESIS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. 2010. [en línea]. Pauta para su preparación y presentación. SISIB. 39p.
<[http://repositorio.uchile.cl/pdf/Pauta de presentacion de tesis 2015.pdf](http://repositorio.uchile.cl/pdf/Pauta_de_presentacion_de_tesis_2015.pdf)>.
[consulta:16 de abril de 2015]
41. TORRES, RODRIGO. 2005. Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile. Santiago. Facultad de Artes, Universidad de Chile. 95p.
42. TORRES, RODRIGO. 2005. Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile. [disco compacto]. Santiago. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Centro de Documentación e Investigación Musical. 27 pistas. Duración total 60 minutos y 50 segundos.
43. URRUTIA BLONDEL, JORGE. 1968. Danzas Rituales en las Festividades de San Pedro de Atacama. Santiago. Universidad de Chile, Instituto de investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
44. VALDERRAMA, SERGIO. 2014. Tesis: "Suite a la chilena" p
45. ara orquesta sinfónica. Postítulo en composición musical. Santiago. Universidad de Chile. pp. 7 – 12.
46. VICUÑA MACKENNA, BENJAMÍN. 1882. La Zamacueca y la Zanguaraña. En: El Mercurio. Valparaíso. 1 de agosto 1882.

47. YÁÑEZ, REBECA. 1950. Cueca en las fondas. Fotografía [en línea].
<<http://www.flickrriver.com/photos/28047774@N04/sets/72157627613722975/>>
[consulta: 3 de octubre de 2015]
48. YOUTUBE. 2014. Suite Nueva Canción Chilena. [en línea].
<<http://www.youtube.com/watch?v=opN5QQiSCd8>> [consulta: 3 de junio de 2015]
49. YOUTUBE. 2015. Edmundo Vásquez – Suite Populaire. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=bDgYMGDDTko>> [consulta: 3 de mayo de 2015]
50. YOUTUBE. 2016. Cueca en 1910. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=W8kYqnwIKZ4>> [consulta: 3 de mayo de 2015]
51. ZAMORA, CARLOS. 2016. Biografía de Carlos Zamora. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=bDgYMGDDTko>> [consulta: 9 de julio de 2016]
52. ZAMORA, SEGUNDO. 2000. “Adiós Santiago Querido”. En: ANTOLOGÍA DE LA CUECA, versiones originales. [grabación CD]. Santiago. EMI Odeón Chilena S. A. Pista 2. Hermanos Lagos. Duración 6:21.
53. ZAPIOLA, JOSÉ. 2003. Capítulo IV. Cafés, fondas y chinganas. En: Recuerdos de treinta años. Editorial del cardo. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. p. 25. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89841.pdf>>. [consulta: 9 de mayo de 2015]



**SERGIO
VALDERRAMA
GARCÍA**

**“EL GALLO
Y SUS TRES PATITAS”**

**PARA ONCE
INSTRUMENTISTAS
(2015-2016)**

PLANTA INSTRUMENTAL

Once Instrumentistas:

1. 1 VIOLÍN I
2. 1 VIOLÍN II
3. 1 VIOLA
4. 1 VIOLONCHELO
5. 1 CONTRABAJO
6. 1 FLAUTA TRAVERSA Y PICCOLO (UN INTÉRPRETE)
7. 1 CLARINETE EN SI BEMOL
8. 1 TROMPETA EN DO
9. 1 TROMBÓN
10. 1 PERCUSIONISTA, sentado con batería. Accesorios: claves, pandero con parche y sonajas. Set de percusión: bombo con pedal, tambor con bordona, *Hi-Hat*, *woodblocks* de dos alturas diferentes, cencerro de dos alturas diferentes, 1 triángulo, 4 toms de diferentes alturas, tom de piso; platillos: 2 *Ride* (18" y 20"), *Crash* (20"), *Splash* (8") y china (18").
11. 1 guitarra.

INDICACIONES



Baquetas batería.



Baquetas de fieltro blanda.

gliss.

Glissando. Ir paulatinamente de una nota a otra pasando por sus medios, cuartos u octavos de tono, según el caso. Cuando el trombón no pueda realizarlo dentro de un movimiento de vara, tratar de hacer el cambio lo más ligado posible.

Sul ponticello

La guitarra debe tocar lo más cerca del puente, para lograr obtener un sonido metálico en las cuerdas. Dejándolas resonando. (compás 176).

En la sección final de la obra, esto es a partir del compás 215, las maderas tienen la indicación de *tempo libero*, que luego tienen también los dos violines. Esto busca que de aquí hasta el final cada instrumento logre una independencia en el tempo y con cambios dinámicos. Estos instrumentos deben evitar la sensación de ir al compás, por el contrario deben ejecutar sus células rítmicas con la más amplia libertad de tempo.

En contraste primero a lo anterior tenemos a los broncees junto con las demás cuerdas: viola, violonchelo y contrabajo, siguen en un continuo ritmo, que es traspasado al pandero. Mientras las maderas y violines van en decreciendo que los lleva *al niente*, el pandero va en creciendo para concluir la obra enérgicamente junto al bombo y *Hi-Hat* ambos con pedal.

EL GALLO Y SUS TRES PATITAS

"Para una cueca muy trasnochada"

Sergio Valderrama García

TEMPO I

♩. = 80

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It features the following parts and staves from top to bottom:

- Flauta y Piccolo / Clarinete en Si \flat** : Two staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).
- Trompeta in Do / Trombón**: Two staves with treble and bass clefs, respectively, and a key signature of one sharp (F#).
- Un Percusionista sentado**: A bracketed group of three staves:
 - Claves**: Treble clef, key signature of one sharp (F#).
 - Pandero con sonajas**: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Includes the instruction "con ambas manos" and a dynamic marking of *f*.
 - Set de percusión**: Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Guitarra**: Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Violín I**: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Includes the instruction "pizz." and a dynamic marking of *mf*.
- Violín II**: Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Viola**: Alto clef, key signature of one sharp (F#).
- Violonchelo**: Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- Contrabajo**: Bass clef, key signature of one sharp (F#).

The score consists of four measures. The percussion part (Pandero con sonajas) is the only part with active notation, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The other parts are mostly rests, with the Violín I part having a short pizzicato phrase in the final measure.

5

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

mf

arco

f

mf

mf

mp

11

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

mf

mf

mp

bombo c/pedal

pizz.

2

Flauta

16

Fl. y Picc. *f*

Cl. Sib *mf*

Tpt.

Tbn.

Clv. Pdros.

S. P. *mp*

Gtr.

Vln. I *f* arco

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Hi-Hat cerrado >

EL GALLO Y SUS TRES PATITAS

21

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

woodblocks

Ride 1

26

Fl. y Picc.

Cl. Sib.

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

mf

mf

f

Ride 1

31

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

f

mf

p

Crash

pp arco

pppp

4

36

Fl. y Picc. *ff* *f*

Cl. Sib *pp*

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I *sfz* *pp*

Vln. II *sfz* *pp*

Vla. *p* *pp* arco

Vc. *pp*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 36 through 40. The score is for a symphony orchestra. The Flute and Piccolo part (measures 36-40) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a melodic line, then changes to a forte (*f*) dynamic with a more rhythmic, sixteenth-note pattern. The Clarinet in B-flat part (measures 36-40) plays a sustained, low-register line, starting with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Trombone, Trumpet, Percussion (Clavichord, Snare Drum, Cymbals), and Guitar parts are mostly silent, indicated by rests. The Violin I and II parts (measures 36-40) play a sustained, low-register line, starting with a sforzando (*sfz*) dynamic and then changing to a piano-piano (*pp*) dynamic. The Viola part (measures 36-40) plays a sustained, low-register line, starting with a piano (*p*) dynamic and then changing to a piano-piano (*pp*) dynamic. The Violoncello part (measures 36-40) plays a sustained, low-register line, starting with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Contrabass part (measures 36-40) is silent, indicated by rests.

EL GALLO Y SUS TRES PATITAS

40

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

f

p

ppp

mf

f

mp

mf

f

mp

f

mf

f

mf

mf

mf

mf

mf

Ride 1

Ride 2

pizz.

arco

arco

arco

45 *muta a picc.*

Fl. y Picc.

Cl. Si \flat

Tpt.

Tbn.

Clv. *p* *ppp*

Pdro.

S. P. Hi-Hat pedal aro tambor Splash crash china *Lasciar Vibrar*

Gtr. *p*

Vln. I

Vln. II *Simile*

Vla. *Simile*

Vc. *Simile*

Cb. *Simile*

55

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

p

f

rallentando ad libitum.
Incluso en la cantidad de notas.

p

mf

ppp

p

mp

ppp

mf

Splash

Crash

Hi-Hat pedal

f

mp

f

61

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p < *mf* > *ppp* *p* < *mp* > *ppp*

mf *p* < *mp* > *ppp* *mf* *p* < *mp* > *ppp*

mf *mp* > *ppp* *mf* *mp* > *ppp*

China Crash Hi-Hat pedal

mp *mp* *mp*

69

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv. Pdros.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

mf *mf* *sf*

triángulo

Ride 1 campana

Splash

China Crash *L.V.*

f *f* *mp* *p*

73

Fl. y Picc. *mf* *mf*

Cl. Sib

Tpt. *mf* *mp*

Tbn.

Clv. Pdros. S. P. *f* *mp*

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

6 TEMPO I

rit.



75

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

p

mp

pp

mf

mf

ppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

Senza sord.

EL GALLO Y SUS TRES PATITAS

Muta a Fl.

80

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdros.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

84

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv. Pdros.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *f* *f* *f*

gliss. *gliss.* *gliss.*

p *f* *p* *f*

mf *f* *f*

88 (7)

Fl. y Picc. *ff* *fff* *ff*

Cl. Sib *ff* *fff* *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *f* *gliss.*

Clv. Pdoro. S. P. *ff* *tom piso bombo* *Ride* *tom 4* *tom 1* *cencerro* *woodblocks* *tambor (c/b)*

Gtr. *fff* *M p M p M* *simile*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff* *pizz.*

Cb. *f* *pizz.*

* Evitar lo más posible el corte en el cambio de posición (5 d.)

* Los acordes de más de tres notas son rasgueados

8

92

Fl.
y
Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.
Pdros.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. y Picc. / Cl. Sib:** Flute and Piccolo / Clarinet in B-flat. They play a melodic line with dynamics *p* and *mf*.
- Tpt. / Tbn.:** Trumpet and Trombone. The trumpet part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the trombone part has a similar pattern. Dynamics range from *p* to *f*.
- Clv. Pdros. / S. P.:** Cymbals and Snare Drum. The snare drum part includes a 'crash china' effect, marked with asterisks and a crescendo from *p* to *ff*.
- Gtr.:** Guitar. It provides harmonic support with chords and single notes, using dynamics *mf*, *p*, and *ff*.
- Vln. I / Vln. II / Vla.:** Violins I and II, and Viola. They play a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The Viola part includes 'gliss.' markings.
- Vc. / Cb.:** Violoncello and Contrabass. They play a melodic line with dynamics *p*, *ff*, and *mp*. The Cb. part includes 'gliss.' markings.

The score is divided into three measures. The first measure starts at measure 92. The second measure begins with a *mf* dynamic. The third measure concludes with a *mp* dynamic. Various performance instructions like 'gliss.' and 'pizz.' are present throughout the score.

95

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

p

mf

ff

f

p

mf

ff

f

p

mf

ff

9

98

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

subito p

p

ppp

p

f

subito p

ff

ff

con ambas manos

crash

Hi-Hat abierto

mf

Bombo c/pedal

p

pizz.

ff

p

gliss.

pizz.

ff

pizz.

ff

subito p

f

subito p

f

102

Fl. y Picc. *ppp* *ff* *mp* *pp* *mf*

Cl. Sib. *ppp* *f* *mp* *pp* *mf*

Tpt. *mp* *ppp* *ff*

Tbn. *mp* *ppp* *ff*

Clv. Pdros. *>*

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

106

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *f* *fff* *mf*

gliss.

china crash woodblocks

arco *f* *fff*

110

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *ppp* *f* *p*

triángulo ride bell woodblocks cencerro china

f

113

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

subito p

mf

china crash

ride 1 y 2 *L. V.*

Hi-Hat cerrado

Hi-Hat abierto

p

f

117

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

subito p

mf

triangulo

ride 1 y 2

L. V.

china chash

ride 1 y 2

hit-hat open

woodblocks

p

f

mf

11

12

121

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv. Pdros. S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

triangle ride bell Wb. cencerro china

p *ppp* *ppp* *f*

pizz. *p* *mf* *f* *ff*

pizz. *p* *mp* *mf* *ff*

pizz. *p* *f*

pizz. *p* *f*

pizz. *p* *f*

126

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

ff

mf

p

arco

129

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f accel.

mf

ppp

sempre accel.

f

mf

f accel.

arco

accel.

f accel. arco

f accel.

13

132

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a tempo

f

p

mf

ppp

a tempo

ppp

a tempo

ppp

a tempo

f

ppp

a tempo

ppp

f

gliss.

pizz.

arco

accel.

138

Fl. y Picc. *ppp* *ppp* *pp*

Cl. Sib *ppp* *ppp* *mf* *p* *pp* *p*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Clv. Pdros. S. P. *pp* *mf*

Gtr.

Vln. I *pizz.* *mf* *arco* *mf* *p* *pp*

Vln. II *pizz.* *mf* *arco* *mf* *p* *mf*

Vla. *ppp* *p* *arco* *mf* *p* *mf*

Vc. *p* *arco* *mf* *p* *mf*

Cb. *mf*

14

146

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

pp

mf

pp

pppp

mf

151

Fl. y Picc.
Cl. Sib

Tpt.
Tbn.

Clv.
Pdros.
S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

15

157

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

f

p

mf

mp

pizz.

p

162

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv. Pdros. S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

mf

f

subito p

f

167

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

ppp

ff

mp

Fl. y Picc.
Cl. Si \flat
Tpt.
Tbn.
Clv.
Pdros.
S. P.
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

chasquido
simile
f *p* *M* *M* *p* *p*
* Rasgado (simile)
arco
mf

Detailed description: This page of a musical score for 'El Gallo y sus Tres Patitas' features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute and Piccolo, Clarinet in B-flat, Trumpet, and Trombone. The brass section consists of Clarinet, Percussion, and Snare Drum. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The guitar part is highly detailed with fingerings (M, p, V) and dynamic markings (f, p). It includes specific techniques like 'chasquido' (indicated by downward arrows) and 'simile' (indicated by a wavy line), as well as 'Rasgado (simile)'. The strings play sustained notes with dynamic markings like *f* and *mf*, and the contrabass is marked 'arco'.

175

Fl. y Picc. *mf* *p*

Cl. Sib *mf* *p*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Clv. Pdros. S. P.

Gtr. *mf* *f* *ord.* *sul ponticello*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Cb.

179

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.
Pdros.
S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

pp

mp

pp

mp

p

Splash

p

mf

f

mp

p

ppp

p

ppp

p

ppp

p

ppp

p

ppp

*aro
cara
puente*

183

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

17 *a tempo*

mf

mp

p

a tempo

Wb.

mp

rallentando

rit.

pp

ppp

a tempo

a tempo

a tempo

a tempo pizz.

a tempo pizz.

pp

ppp

187

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ppp

f

subito p

ff

mf

mf

subito p

f

mf

f tenuto

f tenuto

192

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

subito p

mf

ff

ff tambor (c/b)

mf

Bombo

Hi-Hat pedal

197

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

Tom 1, 2, 3, 4

Crash Tambor (c/b)

202

Fl. y Picc.

Cl. Si \flat

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tom piso

China

cencerro

aro tambor

207

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv. Pdros. S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Crash

Splash

Ride 1

19

Fl. y Picc. *mf* *pp* *ppp* *tempo libero* *pp*

Cl. Sib *mf* *ppp* *tempo libero* *pp*

Tpt. *mf* *pp* *a tempo* *mf*

Tbn. *mp* *pp* *mf* *a tempo*

Clv. Pdros. S. P.

Gtr. *ff* *f* *trino en campanella *pp*

Vln. I *mf* *pp*

Vln. II *mf* *pp*

Vla. *mf* arco *pp* *f* *a tempo pizz.*

Vc. *mf* arco *pp* *f* *a tempo pizz.*

Cb. *mf* *pp* *f*

217

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

mf

tempo libero

ppp

pp

ppp

pp

219

Fl.
y
Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

p

a tempo

con ambas manos

ff

p

mp

mf

p

p

p

222

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

ppp

pppp

p

ppp

pppp

p

ppp

pppp

225

Fl. y Picc.

Cl. Sib

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

al niente

fff

ff

pppp

al niente

pppp

al niente

228

Fl. y Picc.

Cl. Si \flat

Tpt.

Tbn.

Clv.

Pdro.

S. P.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fff

fz

f
bombo
c/pedal

Hi-Hat
pedal