



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO

**“CANTATA VÍCTOR JARA, FRAGMENTOS DE LA VIDA DEL CANTOR”
(HOMENAJE). BASADA EN LAS OBRAS DE LUIS ADVIS: “CANTATA SANTA
MARÍA DE IQUIQUE”(1970) Y “CANTO PARA UNA SEMILLA” (1972)**

Tesina para optar al Postítulo en Composición Musical

JUAN PABLO DÍAZ LOBOS

Profesor Guía: Eduardo Cáceres

Santiago, Chile

2018

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
FUNDAMENTACIÓN.....	3
MOTIVACIÓN.....	5
DESCRIPCIÓN.....	6
1. MARCO TEÓRICO.....	7
1.1 Definición del término “cantata”.....	7
1.2 Antecedentes: La cantata Barroca.....	8
1.3 Aproximación al contexto histórico del periodo [1969 – 1972] en Chile.....	9
1.4 Breve contextualización del periodo [1969 – 1972], sobre el quehacer musical popular en Chile.....	18
1.4.1 La Nueva Canción Chilena.....	20
1.4.2 La Nueva Ola, los inicios de la Psicodelia y el Rock en Chile.....	20
1.4.3 Discos y sellos	22
1.5 Aproximación a la Nueva Canción Chilena a partir de la lectura de Luis Advis.....	23
1.5.1 Antecedentes.....	23
1.5.2 Desarrollo.....	27
1.5.3 Las peñas.....	34
1.5.4 Apogeo.....	35
1.5.5 Discos grabados por Violeta Parra editados por los sellos Odeón y RCA.....	36
1.5.6 Quilapayún e Inti-illimani.....	37
1.5.7 Sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular).....	37
1.5.8 Coyuntura histórica, social y política.....	38
1.5.9 Festivales de la Nueva Canción Chilena (1969, 1970 y 1971).....	40

1.6 Características de la Nueva Canción Chilena.....	44
1.6.1 Temática de los textos.....	45
1.6.2 Estructura de los textos.....	45
1.6.3 Organología.....	47
1.6.4 Ritmo.....	48
1.6.5 Armonía.....	49
1.6.6 Melodía.....	50
1.6.7 Textura.....	51
1.6.8 Agógica.....	51
1.6.9 Conclusiones.....	52
2. ESTADO DEL ARTE.....	55
2.1 Actividad compositiva vinculada al término “cantata” en los siglos XIX y XX.....	55
2.2 Cantatas emblemáticas realizadas por compositores latinoamericanos en el siglo XX.....	56
2.3 Actividad compositiva vinculada al término “cantata” en Chile durante los siglos XX y XXI.....	57
2.3.1 Catálogo de cantatas de compositores chilenos (siglos XX y XXI).....	58
2.4 Luis Advis Vitaglich (1935 – 2004).....	61
2.4.1 Obras emblemáticas de Luis Advis.....	63
2.4.2 Cantata Santa María de Iquique (1970).....	64
2.4.3 Canto para una semilla (1972).....	67
2.5 Instrumentos que se utilizan en las cantatas de Luis Advis que no están sistematizados.....	71
2.5.1 Quena.....	71
2.5.2 Charango.....	73
2.5.3 Tiple colombiano.....	76
2.5.4 Clave y Güiro.....	78
2.5.5 Bombo legüero.....	79

3. ANÁLISIS DE LA OBRA.....	81
3.1 Desarrollo temático de la obra.....	81
3.1.1 Víctor Jara (1932 – 1973)	82
3.1.2 Texto y forma.....	84
3.1.3 Primera división temática: I.- La Infancia.....	84
3.1.4 Segunda división temática: II.- Tiempos Intermedios.....	85
3.1.5 Tercera división temática: III.- Venceremos.....	86
3.1.6 Cuarta división temática: IV.- Muerte y Resurrección.....	87
3.1.7 Texto 1: “Víctor Jara” de Jorge Coulon.....	88
3.1.8 Texto 2: “Víctor, un canto inconcluso” de Joan Jara.....	89
3.1.9 Texto 3: “Cantología” de Patricio Manns.....	90
3.2 Aspectos musicales.....	91
3.2.1 Instrumentación.....	91
3.2.2 Elementos Rítmicos.....	93
3.2.3 Armonía.....	95
3.2.4 Melodía.....	114
4. CONCLUSIONES.....	120
BIBLIOGRAFÍA.....	127
ANEXO: Obra musical de la tesina: “ CANTATA VÍCTOR JARA, FRAGMENTOS DE LA VIDA DEL CANTOR” (HOMENAJE).....	130

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación, composición y análisis ha surgido de la inquietud por conocer el sendero que inició Luis Advis como compositor, centrándome en sus obras que han sido denominadas como “híbridas”, pues mezclan elementos que provienen tanto de la música de tradición escrita como de la música popular.

Desde que comencé a estudiar música siempre me llamó la atención la propuesta planteada en las cantatas de Luis Advis, donde se manifiesta claramente la intención de integrar elementos propios de la música Latinoamericana en una composición musical que pertenece tradicionalmente a la música docta. La mixtura que Advis logró fue balanceada, siempre teniendo en cuenta la estética que se generaba en su obra, con respecto a la organología, la melodía, los ritmos, la armonía, las texturas, etc. Y, por supuesto en el mensaje que se entrega a través de los textos imbricados con la música.

Esta inquietud me llevó a investigar a Luis Advis. Particularmente me interesó adentrarme en dos de sus emblemáticas cantatas: “Cantata Santa María de Iquique” (1970) y “Canto para una semilla” (1972). El periodo en el que Advis compuso ambas piezas me llevó inevitablemente a investigar la relación que se establece entre el compositor y la Nueva Canción Chilena, abriendo nuevas aristas que en un comienzo permanecían ocultas para mí en una primera instancia. De esta manera pude conocer el trabajo de las “cantoras” y los “cantores” populares de la década del sesenta, como es el caso de Víctor Jara, cuyo trabajo como autor de canciones siempre ha sido una inspiración para mí.

Me parece que este trabajo no puede desligarse del contexto histórico de las vivencias acontecidas en el periodo en el cual se enmarcan por lo menos estas dos obras de Luis Advis, donde el compromiso político y social gravitan de manera

importante en su contenido, relacionándose de manera inseparable con estas creaciones musicales, convirtiéndolas en un referente muy importante para la época y el quehacer musical en Chile. De esta manera, he incluido una breve contextualización histórica del periodo y además una aproximación que permita situar el trabajo de Luis Advis en su época, poniendo en relieve su relación con la Nueva Canción Chilena. A su vez me pareció importante incluir breves biografías tanto de Luis Advis como de Víctor Jara.

Como parte del desarrollo de este trabajo se realiza también la definición del término “cantata”, siendo su principal antecedente la cantata barroca, como género musical. Luego se realiza una breve descripción de las obras “*Cantata Santa María de Iquique*” y “*Canto para una semilla*”.

Esta investigación culmina con la creación de una cantata, basada en el modelo musical de creación propuesto por Luis Advis. El tema de la cantata que he elegido es la figura de Víctor Jara, a modo de homenaje, por su relevancia como personaje emblemático dentro de la historia de Chile. A su vez, tratándose de un trabajo de composición, he agregado fichas donde se describen los instrumentos que Luis Advis usa en ambas cantatas, que provienen de la música Latinoamericana y que son utilizados en la obra “*Víctor Jara, fragmentos de la vida del cantor*”. Finalmente, se han incluido descripciones de los textos que fueron referentes significativos para la elaboración del texto de mi cantata.

FUNDAMENTACION

Durante la década del sesenta en Chile surgieron creadores que fueron parte de aquella época destacada por la efervescencia social y el compromiso político. Probablemente fue ese hecho el que generó la gran cantidad de obras musicales que se inscriben en ese periodo, ya sean pertenecientes a la música popular o la música docta. Es muy importante destacar que la música está vinculada y entrelazada con el contexto histórico, político y social en la cual está inmersa, generando una relación en donde la música es afectada por estos factores y viceversa, en la medida de que ésta es una práctica artística y cultural. Por lo tanto el creador, el compositor en este caso, no puede separarse del contexto del que le rodea, y su obra está en constante diálogo con lo que está aconteciendo.

Podemos recordar entonces las particulares creaciones musicales – principalmente en forma de canción– del periodo, que fueron parte del ideario cultural de las generaciones que vivieron en esa época y otras que han trascendido su tiempo, alcanzando a las generaciones posteriores. Desde luego, existieron variados artistas de distintos estilos musicales que surgieron en esos fértiles años de la música chilena.

Desde la vertiente musical que pertenece a la tradición escrita, Luis Advis fue uno de los compositores que experimentó y exploró las posibilidades desde su formación académica y el conocimiento musical que adquirió del maestro Gustavo Becerra.

La relación que Luis Advis estableció con los grupos chilenos Quilapayún e Inti-Ilimani hablan de su interés por no solamente conocer la música de la Nueva Canción Chilena, sino que además se involucró trabajando directamente con ellos.

En el artículo de Memoria Chilena se menciona un rasgo que se establece en su biografía, como un acontecimiento vital de su experiencia. Realizó un destacado trabajo como compositor. Se interesó por la música Latinoamericana, cruzando el umbral mítico de dos mundos, lo llamado en aquella época lo “culto”, o lo “docto”, y lo “popular”. ¿De dónde proviene la búsqueda de esa relación?:

“De su repertorio “semi-popular”, como él (Luis Advis) definía a sus obras de raíz híbrida, destacan: La “Cantata Santa María de Iquique” (1970), “Canto para una semilla” (1972), “Los tres tiempos de América” (1987), junto con “Murales Extremeños” (1993), que entremezclan elementos de la música clásica con instrumentos y sonoridades del folclor” (Memoria Chilena, Luis Advis Vitaglich (1935 – 2004))¹.

Luis Advis estableció una relación con Violeta Parra como creadora. “*Canto Para una Semilla*”, es un claro ejemplo de aquel vínculo, que no sólo se establece desde lo musical, sino que también desde el compromiso con una reconstrucción del tejido popular chileno. Otras figuras destacables en ese sentido son Víctor Jara, Isabel y Ángel Parra.

Con respecto a este trabajo me he planteado dilucidar el hecho de que así como es importante conocer a fondo los instrumentos utilizados en una composición, manejar la armonía, la melodía y los otros aspectos musicales, también es relevante conocer el contexto en el cual se enmarca el compositor y así también cuales son los recursos musicales resultantes de aquella experiencia y relación.

¹ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100691.html>

MOTIVACIÓN

Los motivos para la realización de este trabajo son en primer lugar el desafío que implica emprender la tarea de realizar una investigación sobre este tema y luego componer una obra que esté relacionada con el tema en cuestión, para posteriormente realizar un análisis de ésta. Otros aspectos son la inquietud de buscar y de conocer a fondo la música de Luis Advis (específicamente sus obras llamadas “cantatas”), donde he buscado un referente, con el cual me identifico.

Es un aprendizaje interesante el hecho de indagar en sonoridades, timbres, ritmos, instrumentos que apuntan hacia la música con raíces Latinoamericanas, que está en concordancia a su vez con mis propios intereses como compositor. De esta manera esa búsqueda es una forma de poner en relieve algunos aspectos de la música Latinoamericana, que han sido explorados antes por otros compositores como Luis Advis, Sergio Ortega , Celso Garrido-Lecca, Pedro Humberto Allende, entre otros.

La temática de la obra que he compuesto, también es un homenaje a Víctor Jara, cuya figura fue tan importante para la Nueva Canción Chilena, teniendo una importancia en el mundo de hoy con respecto a las violaciones de los derechos humanos que se realizaron en el golpe de estado de 1973 y la dictadura impuesta en Chile en los años posteriores. Es por esta razón que uno de los libros en los cuales me he apoyado para realizar la creación de los textos de esta obra es el de Joan Jara, llamado “Víctor, un canto inconcluso”. En este libro he encontrado un valioso aporte para desarrollar la temática, además de otros libros. Uno de Jorge Coulon llamado “Víctor Jara” y un texto poético escrito por Patricio Manns a pocos días de la muerte de Víctor, llamado “Muerte y resurrección de Víctor Jara”.

DESCRIPCIÓN

Esta obra ha sido concebida como una cantata siguiendo los preceptos propuestos por Luis Advis en sus obras “Cantata Santa María de Iquique” y “Canto para una semilla”. A partir de eso, he elaborado el texto de la cantata a partir del relato que han realizado en sus libros Joan Jara, “Víctor un Canto Inconcluso”, Jorge Coulon, “Víctor Jara” y Patricio Manns, en su texto poético “Muerte y Resurrección de Víctor Jara”.

La instrumentación de esta obra sigue la propuesta de Luis Advis en “Canto para una semilla”. Sin embargo han sido agregados otros instrumentos que pertenecen a la orquesta sinfónica, como el corno, el fagot, la trompeta y la flauta travesa, para complementar la sección de vientos.

La obra consta de cuatro partes que corresponden a algunos “fragmentos” de la vida de Víctor Jara, siguiendo un orden cronológico. Hay un narrador o relator, un solista masculino, un solista femenino, y un coro masculino, que son los encargados de realizar el desarrollo dramático de la obra.

La forma que ha adquirido esta obra está relacionada con la estructura planteada por el texto, al igual que en las obras de Advis, se despliegan algunas partes que son habladas o narradas y se alternan con partes musicales.

Esta obra ha sido creada a partir de la investigación realizada en este trabajo, a partir de las obras mencionadas de Luis Advis, pero son una creación donde se vuelca una visión personal acerca de la vida del Víctor Jara, y las correspondencias que surgen a partir de la lectura, la escucha y el aprendizaje de la música de Luis Advis.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 Definición del término “cantata”

En primer lugar definiré el significado del término “cantata” ya que a través del tiempo es un concepto que ha ido variando dependiendo de la época y el contexto en el cual se utiliza. En rasgos generales una cantata es una obra musical concebida para ser interpretada principalmente por una voz o varias voces, donde algunos instrumentos cumplen la función de acompañar a la o las voces. En otras palabras, cito a la definición planteada en un artículo publicado por la Revista Musical Chilena de Juliana Guerrero² que lleva por título “La cantata: el cruce entre lo docto y lo popular”³: “*El término cantata se refiere a una obra compuesta para una o más voces con acompañamiento instrumental*” (Timms en Guerrero, 2013⁴).

Uno de los antecedentes más antiguos de este género musical, se encuentra antes del año 1700 aproximadamente, en Europa, con la cantata Barroca. La “cantata da camera” es uno de los tipos de cantatas más antiguos, que se caracterizaba por ser una composición para voz solista a partir de un texto profano (Valenzuela, 2016). Algunos de los compositores italianos que escribieron este tipo de obras son Giulio Caccini, Claudio Monteverdi y Jacopo Peri (Valenzuela, 2016).

² Universidad de Buenos Aires, Argentina. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET), Argentina.

³ Revista Musical Chilena, versión impresa ISSN 0716-2790. Págs. 94 – 106.

⁴ Citado en el texto de Juliana Guerrero como Timms, Colin et al.2008 “Cantata”, Grove Music Online. Oxford Music Online.

1.2 Antecedentes: La cantata Barroca

Los orígenes de la cantata Barroca se pueden encontrar en la escuela veneciana del Barroco temprano. Consistía en una composición vocal donde acontecen variaciones estróficas cantadas acompañadas de un bajo continuo. Esta definición puede encontrarse en el texto de Juliana Guerrero, citado anteriormente:

“La cantata en la escuela veneciana del Barroco temprano se definía como composición vocal en forma de variaciones estróficas sobre un bajo recurrente” (Guerrero, 2013).

Posteriormente aparecen otros recursos donde el más significativo es la inclusión de un texto dramático cantado, el cual se alternaba entre recitativos y arias⁵. En la época de la escuela del Barroco tardío aquellos recursos continúan desarrollándose en donde las arias y los recitativos comienzan a ser más extensos, además del desarrollo y exploración de la armonía, que tendió a ser más compleja (Guerrero, 2013). Juliana Guerrero menciona también que la cantata Alemana se distingue de las realizadas en otras partes de Europa, como Italia por ejemplo, ya que la cantata Alemana se caracterizaba por poseer un carácter inminentemente religioso. Uno de los maestros que se destacó en la composición de cantatas religiosas fue Johann Sebastian Bach⁶ (Valenzuela, 2016).

A su vez, existe la denominada “Cantata Profana”, cuyo origen es italiano. Algunos de los compositores que realizaron este tipo de obras son Alessandro

⁵ Debido a la aparición del estilo “bel canto”, mencionado en su texto por J. Guerrero.

⁶ Las cantatas de Bach se caracterizan por poseer un coro inicial en el cual los sopranos comenzaban el tema musical, y posteriormente les seguían otras voces. También se aprecia la existencia de arias y recitativos cortos. A veces los instrumentos solistas interpretan la melodía de la voz, a lo cual se le llama “obligato”.

Scarlatti, Antonio Vivaldi y George Friedrich Händel⁷, entre otros (Valenzuela, 2016).

Las características estructurales de la cantata que fueron adquiridas durante el periodo Barroco medio, se mantuvieron durante el Barroco tardío. Es importante mencionar que el término “cantata”, posteriormente al periodo Barroco, ha sido aplicado indistintamente a una gran cantidad de obras, donde es posible encontrar sólo algunos rasgos estilísticos en común, pareciendo que el significado original a cambiado por completo, por lo menos en la música que no posee un carácter religioso.

1.3 Aproximación al contexto histórico del periodo 1969 – 1972 en Chile

El libro “*Historia Contemporánea de América Latina*” (1969), de Tulio Halperin Donghi, permite hacernos una idea general del panorama político, social, histórico y económico del periodo en cuestión. En aquel libro es posible encontrar un capítulo en donde se visibiliza lo que ocurrió en América Latina entre los años 1960 y 1970 (Capítulo nº 7). He escogido a este autor, y no otro para reconstruir la época, para así llevar a cabo esta contextualización, ya que Tulio Halperin Donghi es un historiador argentino (lo que nos permite tener una mirada desde fuera), que ha realizado varias publicaciones relacionadas con la historia de América Latina, como “*Hispanoamérica después de la independencia*” (1972), “*El ocaso del orden colonial en Hispanoamérica*” (1978), “*El Espejo de la Historia*” (1987), entre otros. Además esta monografía no pretende abordar la historia de América Latina, sino más bien, como he dicho anteriormente, mi intención es esbozar un panorama general de la América Latina de aquella época, antes de entrar de lleno en el caso de Chile.

El Capítulo se inicia con el título “*Una encrucijada decisiva y su herencia: Latinoamérica desde 1960*” (Halperin, 2005: 518). Desde el primer párrafo,

⁷ Se destacan sus obras “Acis, Gaitea y Polifemo (HWV 72, del año 1708) y “Apolo y Dafne” (HWV 122, de 1709 – 1710).

Halperin Donghi nos habla que la década de los años 60' fue una década de decisiones radicales para América Latina. Una de aquellas, señala el autor, fue la Revolución cubana, ya que incidió en una Latinoamérica que ya veía agotada la manera de tomar sus decisiones, como una *"línea de avance"* (Halperin, 2005) que se había buscado –a tientas– durante la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial y la Posguerra. De esta manera, añade otras razones para llamar a este momento histórico, como *"la década de las decisiones"* (Halperin, 2005). Entre ellas, está la fuerza del crecimiento económico, un tanto inesperada, que habían alcanzado los países de lo que él llama, el Primer Mundo y el Bloque Socialista, además de la influencia que estas grandes potencias ejercían sobre Latinoamérica en materia de activismo político. Por otra parte, estaba la intervención tecnológica, con la aparición de la Radio y de los Discos de Vinilo.

Otra aparición importante en el escenario de América Latina fue la llegada de las empresas "Multinacionales", o las también llamadas "Transnacionales", que cada vez más jugaban un papel preponderante en las economías latinoamericanas, trayendo consigo estrategias para simplificar la organización y distribución de los mercados, a pesar del freno que algunos bloques políticos opusieron en contra de las empresas Multinacionales. En las palabras del mismo Halperin Donghi: *"A pesar de que el bloque bolivariano intentó, de manera tardía, frenar el avance de esos 'nuevos protagonistas de la vida económica'"* (Halperin, 2005: 519).

En este capítulo también menciona lo importante que fue la URSS en las decisiones tomadas en Latinoamérica y la contraparte que hizo EEUU también, en ese aspecto (Halperin, 2005: 521). Y continúa largamente hablando sobre todo el marco social de Latinoamérica, que siempre es bueno revisar y realizar una lectura más acuciosa del tema, si se quiere comprender en mayor profundidad las problemáticas que ha arrastrado Latinoamérica desde aquellas épocas⁸.

⁸ Por ejemplo las menciones que realiza Donghi sobre la OEA, EEUU, La Alianza para el progreso y la familia Kennedy.

A continuación expondré las ideas que aparecen en el apartado especial de Chile que realiza Tulio Halperin Donghi, dentro del capítulo del cual he estado refiriéndome. Comienza, este apartado, diciendo que *“Chile retiene su tradicional capacidad de encarnar las alternativas políticas que afronta Latinoamérica con precisión y claridad mayores que ningún otro”* (Halperin, 2005: 603). El autor, menciona que desde 1958 la alternativa del Socialismo había aparecido ante los electores chilenos. Recalca particularmente la elección de 1964, donde ocurre la confrontación entre la alternativa socialista y la otorgada por la Alianza para el progreso. Menciona que Alessandri en 1958 obtuvo una leve ventaja frente al candidato del frente de izquierda, Salvador Allende, donde así también la Democracia Cristiana, que estaba recién constituida en ese entonces, y el Radicalismo obtuvieron el tercer y cuarto lugar, respectivamente.

Para Haperin Donghi, en 1963 ocurre un hecho que dejó al descubierto que el control del voto de los campesinos por parte de los partidos que eran simpatizantes con las clases terratenientes, el cual había sido utilizado como mecanismo para mantener el equilibrio socio-político chileno durante mucho tiempo, estaba perdiendo su influencia rápidamente. Este hecho fue la victoria que obtuvo un candidato a senador socialista en Curicó en año 1963. De esta manera, las reacciones políticas fueron inmediatas:

“Los partidos de derecha retiran su apoyo a Julio Duran, candidato radical que se postula como continuador de Alessandri, y lo transfieren a Eduardo Frei, abanderado de la Democracia Cristiana, a quien juzgan más capaz de cerrar el camino al socialismo” (Halperin, 2005: 604).

Por consiguiente, la derecha chilena cambia su estrategia para asegurar su estadía en el poder, reemplazando a los terratenientes en la tarea de orientar la política de las masas rurales por los organizadores sindicales de la Democracia Cristiana. Los terratenientes entonces deberán abandonar su antiguo rol de

mantener la hegemonía socio-política en el campo chileno, teniendo que renunciar a la resistencia que le habían impuesto a la sindicalización rural, y finalmente tendrán que atenerse a las consecuencias que la reforma agraria traería consigo, siendo que el presidente Alessandri ya había dado su venia a esa reforma, dentro del marco de la Alianza para el progreso.

Es entonces cuando se comienza a pregonar el conocido slogan de la Democracia Cristiana, el de la “Revolución en libertad”, que mezclaba la propuesta socialista con un discurso que aseguraba las garantías de tranquilidad de los partidos más conservadores y que a la vez, en las palabras de Halperin Donghi: era *“una honrada declaración de sus intenciones”* (Halperin, 2005: 604).

Sin embargo, volviendo al tema central, sobre la “Revolución en libertad”, ya que se visibiliza de manera más clara las decisiones, a las cuales Halperin Donghi se refiere. Decisiones que se enmarcaban en el contexto general de Latinoamérica. Por ejemplo el de la Reforma Agraria en Chile. Aquella intentaba, o por lo menos apuntaba, a cambiar el panorama socio-político chileno, y además pretendía reestructurar la “vida política”. Según el autor, también era necesario, desde el punto de vista económico, reactivar la producción agrícola chilena, ya que *“esa reforma aspiraba por otra parte a eliminar la rémora que para la economía chilena significaba una agricultura de productividad escandalosamente baja”* (Halperin, 2005: 605 – 606).

Hubo, más adelante, otras reformas que formaban parte del programa de la Democracia Cristiana. Una de las principales fue la “chilenización” del cobre. De esta manera el autor busca realizar una mirada de Chile, en su estancamiento. Ni las promesas realizadas, ni las expectativas vislumbradas, en la época de la Democracia Cristiana de Frei Montalva, lograron cumplirse como éstos esperaban:

“Ambas reformas buscaban eliminar los factores principales del estancamiento chileno, para beneficio de una clase empresarial que en ese clima económico renovado renunciaría a su preferencia por un

proteccionismo más orientado a defender su parte de un mercado estancado que a hacerle posible avanzar en uno que finalmente comenzaría a crecer” (Halperin, 2005: 606)⁹.

Por consiguiente, debido a que la dominación del campo bajo el poder de los terratenientes se estaba derrumbando, la izquierda chilena comenzó a extender su influencia al ámbito rural. El autor hace hincapié especial en el avance que tuvo el Socialismo en Chile, y no tanto así el Comunismo ligado desde sus bases al sindicalismo. Además, la ya mencionada apuesta de la Democracia Cristiana, que buscó adherir a una parte de la población chilena que había sido pasiva desde mucho tiempo –teniendo en cuenta que no logró cumplir con las expectativas–, dio un espacio importante para que este avance de la izquierda fuera mucho más robusto.

Se realizaron las elecciones de 1970. Radomiro Tomic fue uno de los candidatos que es importante mencionar, ya que defendió la postura de la Democracia Cristiana, pero con un “lenguaje estrepitosamente revolucionario” (Halperin, 2005), según Halperin Donghi, Radomiro Tomic debía “*constituirse – para la Democracia Cristiana– en primer abanderado de la resistencia al avance socialista*” (Halperin, 2005: 609), a pesar de que aquel abanderamiento se alejaba de las intenciones de Tomic.

No es menor el hecho que, al final de este capítulo, el autor realice un cierre con el caso de Chile. De esta manera, Tulio Halperin relaciona a Chile en un proceso mayor al cual fue su historia particular dentro de América Latina. Es posible ahondar en este tema con las citas de la bibliografía propuesta, en el que no profundizaré mucho, ya que me gustaría centrarme en lo que fue el gobierno de Salvador Allende por su relevancia dentro del panorama socio-político chileno al que alude Tulio Halperin y la presente tesina también. Los tres años anteriores (1970 – 1972) al golpe militar de 1973.

⁹ Para seguir profundizando en este aspecto, revisar Halperin, 2005 pp.607).

De aquí en adelante el discurso del autor se vuelve más enfervorecido, haciéndolo más difícil, o más complejo por llamarlo de alguna manera, ya que el hecho que describe estaba muy cerca de su perspectiva temporal (teniendo en cuenta que la primera publicación de este libro es del año 1970), como ocurre a menudo el hecho de que es muy difícil ver las cosas que han ocurrido más recientemente, que las que han pasado hace tiempo. Por lo que es posible intuir en el discurso del autor, de aquí en adelante, una precipitación hacia el final. Me llama la atención, sin embargo, la lucidez de este historiador, al encontrarse tan cerca del fenómeno histórico.

Siguiendo con la lectura de Halperin Donghi, el Socialismo se tornó una alternativa relevante en este contexto, donde gravitaron muchos factores, como los propiciados por la Democracia Cristiana (recordemos que Allende fue el que implementó la Reforma Agraria que Frei había proclamado durante su mandato). Incluso, aquí el autor menciona que el partido comunista mostraba sus resquemores con esta alternativa, ya que pensaban que Chile no estaba listo para comenzar la transición al socialismo (Halperin, 2005). Aun así se postuló a Salvador Allende representando al tardío acuerdo entre las ramas de la izquierda chilena, que ganó esas elecciones con un margen mínimo (36% de Allende vs. 34% de Tomic) y comenzaron esos tres años del gobierno de la Unidad Popular:

“...Con algo más del 36 por 100 de los votos, el margen de Allende sobre el ex presidente Jorge Alessandri, candidato de la derecha que había sobrepasado el 34 por 100 de los sufragios, era en verdad exiguo, pero suficiente para darle oportunidad de introducir a su país en la que se dio en llamar la vía chilena al socialismo, que prometía llevar adelante la transición a éste sin abandonar el cauce constitucional” (Halperin, 2005: 610).

Aquí el autor hace referencia a la paradoja que existe entre la figura del Che Guevara y Salvador Allende. Aparecen, se visibilizan aquí, aquellos personajes cuasi míticos, que desde luego trascendieron a su época, En el comienzo de la

década de las decisiones para Latinoamérica, se sitúa la figura dramática del Che, y el autor realiza el cierre de este capítulo con la figura de Salvador Allende, un conocedor de los reveses de la política chilena, un veterano (Halperin, 2005). Son figuras que se instalan como símbolos, de aquellos procesos.

Hasta aquí podemos seguir con Halperin Donghi, ya que en este libro está retratada como manera de incógnita el final de este contexto histórico, en dónde Salvador Allende tenía que probar su fidelidad con el proyecto socialista, teniendo que atravesar por los obstáculos cuya gravedad tuvo en cuenta desde el principio, según Tulio Halperin: los *“tres años durante los cuales le tocó guiar a Chile en esa áspera navegación iban a marcar (y no sólo para su país) la etapa resolutiva de la crisis que la década de decisiones no había alcanzado a decidir”* (Halperin, 2005: 611).

De acuerdo a lo relatado por el historiador Tulio Halperin Donghi, según mi opinión personal, era imperante renovar la manera de entender a la sociedad, de abrir nuevas posibilidades. Cuando Eduardo Frei Montalva llegaba a la presidencia en 1964, gobernando el país hasta 1970, quien planteó “una revolución en libertad” cuando propuso la serie de reformas durante su gobierno (Artículo en Memoria Chilena *“Eduardo Frei Montalva [1911 - 1982]”*), estaba buscando nuevas posibilidades. Sin embargo, aquello terminó en un fracaso, en donde las generaciones que vivieron en esa época tuvieron que sortear la encrucijada de la coyuntura política chilena¹⁰.

Con la llegada de la Unidad Popular (UP), se quiso instaurar por la vía democrática el socialismo, hecho que fue violentamente interrumpido, por el golpe de estado de Augusto Pinochet en 1973, y la posterior dictadura militar impuesta. Esto tuvo graves consecuencias para el quehacer cultural, y desde luego, para el musical de la época, donde se dio fin, con la llegada de la dictadura militar, a la

¹⁰ Para profundizar más en este tema es posible revisar el artículo de Memoria Chilena *“Eduardo Frei Montalva [1911 - 1982]”* (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3366.html>).

proliferación de manifestaciones sociales, artísticas y culturales, quedando discontinuada, o más bien quedó suspendida en un proceso parcial y muy precario, la evolución artística que se había gestado durante décadas en Chile, en todas las disciplinas artísticas.

Así, en este capítulo he intentado vislumbrar lo que ha ocurrido en Chile, de aquellos años, para contextualizar de manera histórica a Luis Advis y los exponentes de la Nueva Canción Chilena. Es por eso que me gustaría terminar, y explicar la última parte de esta historia, con las palabras de Gabriel Salazar, antes de continuar con el siguiente capítulo (que hace mención al contexto del quehacer musical en Chile).

He escogido a Gabriel Salazar para contextualizar la época, ya que es un historiador, filósofo, sociólogo y docente chileno, que ha publicado obras destacadas como *“La historia desde abajo y desde dentro”* (2003), *“La violencia política popular en las “grandes Alamedas”: la violencia en Chile 1947-1987 (una perspectiva histórico-popular)”*, 2006. He centrado mi investigación, en el libro *“Movimientos Sociales en Chile, Trayectoria Histórica y proyección política”*, publicado el año 2012 por Uqbar editores. Según el historiador chileno Gabriel Salazar:

“En un contexto global de creciente tensión y crisis, pues no hubo despegue industrial ni desarrollo neto, se acumuló un enorme déficit de viviendas, se multiplicó la deuda externa y, lo que es peor, estalló una violenta espiral de precios-salarios que se tradujo en un incremento agudo del descontento social. Y, por añadidura –lo que era inevitable a consecuencia de todo eso–, se detectó una evidente propensión de “las masas” a radicalizar el proceso político en un sentido revolucionario”. (Salazar, 2012: 21 - 24).

Entre las reformas estructurales más importantes que intentó llevar a cabo Eduardo Frei Montalva en su gobierno estaba la “Reforma Agraria”, la “Chilenización del cobre” y la “Promoción Popular”. La primera, atañe directamente al problema que surgió en Chile a comienzos del siglo XX como se ha mencionado

anteriormente, relacionado con la migración masiva de la población rural hacia los centros urbanos. Alessandri ya había promulgado la primera ley de Reforma Agraria que permitió la redistribución de las tierras entre los campesinos y se pudo organizar las instituciones fiscales para poder implementar dicha reforma.

En el gobierno de Eduardo Frei Montalva se aprobó una nueva ley de Reforma Agraria que permitía la sindicalización de los trabajadores campesinos, acelerando el proceso de manera vertiginosa. Fueron expropiadas millones de hectáreas, lo que provocó el descontento de los antiguos latifundistas, generando una polarización social en los sectores agrícolas.

Con la llegada de Salvador Allende como presidente de Chile, que buscó expropiar todos los predios disponibles, el ambiente socio-político se tensionó aún más, hubo enfrentamientos entre los campesinos y los antiguos dueños de los terrenos, generando un ambiente de violencia en el campo chileno:

“La Unidad Popular había expropiado cerca de 4.400 predios agrícolas, que sumaban más de 6,4 millones de hectáreas. El viejo orden latifundista que había prevalecido por más de 400 años había llegado a su fin.” (Artículo en Memoria Chilena, La Reforma Agraria [1962 – 1973]).

Sin embargo este transcurso fue cortado de raíz cuando ocurrió el golpe de estado militar en 1973. El problema no fue solucionado, más bien quedó inconcluso:

“El proceso histórico, entonces, habló por sí solo: las políticas populistas, que alcanzaron su máxima expresión entre 1964 y 1973, no pudieron consumar con pleno éxito las “reformas estructurales” que se proponían desde y por el Estado. Es decir, el más grande intento realizado por los políticos en Chile para cambiar “todo” desde dentro del estado sin cambiar la Constitución (liberal) que lo estructuraba, terminó en un fracaso rotundo” (Salazar, 2012: 21-24).

1.4 Breve contextualización del periodo [1969 – 1972], sobre el quehacer musical popular en Chile

Para realizar la descripción presente en esta breve contextualización del periodo en Chile, he utilizado como referencia el capítulo escrito por Juan Pablo González en el libro “*Música Popular Chilena 20 años [1970 – 1990]*”, en donde él dedica un capítulo a modo de introducción mencionando exponentes, acontecimientos y una acotada descripción del quehacer musical previo a la década del 70’, cobrando una especial importancia para mi investigación y el desarrollo de esta tesina.

El libro comienza con el capítulo al cual me refiero, titulado “*Vertientes de la música popular chilena*” (González, 1995) . Aquí Juan Pablo González hace una breve definición sobre lo que se podría entender por Música Popular Chilena (MPC): Si fuese posible reunir toda la música compuesta por músicos chilenos realizando una selección de ésta música que ha sido difundida masivamente por la industria cultural (a través de la Radio y los discos, por ejemplo), y además “*ha sido escuchada, bailada y sentida por los habitantes de este país*” (Chile) (González, 1995:12), podríamos hablar de que tenemos el repertorio completo de la Música Popular Chilena.

Es importante recalcar, la diferencia que enuncia éste musicólogo, entre los distintos referentes de identidad que han surgido en un país tan heterogéneo socialmente y culturalmente, como Chile.

En aquella época surgió, un personaje que intervino de cierta manera en la historia de la Radio de la década de los 60’, el cual fue Ricardo García. Quien fuera unos años después el fundador del sello Alerce en 1975 y escribiera artículos para la revista “*La Bicicleta*”. Además, fue el conductor que sucedió a Raúl Matas en Radio Minería:

“Ricardo García, cuyo nombre verdadero era Juan Osvaldo Larrea García, fue uno de los personajes más importantes en la evolución de la música popular chilena.

Fue animador del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, el año 1969; fue fundador del Sello Alerce en 1975, verdadero bastión de la música folclórica en tiempos del gobierno militar; a través de él, fue uno de los gestores del Canto Nuevo al editar su sello el primer LP con ese nombre, el año 1978; fue el animador del Primer Festival de la Canción de Viña del Mar, el año 1960; y, como si fuera poco, fue el primer animador del programa televisivo “Música Libre”. (Artículo en Memoria Chilena, “La Radio en Chile”. Complementos: Ricardo García¹¹.

Hace también su aparición la figura del disc-jockey¹² que tomó importancia con la llegada a Chile de la Radio y los “discos de vinilo”. Se adoptó el concepto de poner música en la Radio, que produjo, sin duda un impacto en el quehacer musical de la época. Además de que era posible escuchar música que provenía de otras partes del mundo. De esta manera la influencia de bandas como The Beatles o solistas como Elvis Presley causaban furor en aquellas épocas. De esta manera tenemos la aparición del movimiento de la Nueva Ola en Chile, que surgía desde artistas que intentaban imitar a los músicos extranjeros, principalmente los de Estados Unidos. La Nueva Ola es mencionada como un referente en la música de la década de los 60’:

“Los orígenes del rock en Chile son imprecisos. Si bien los primeros discos del género circularon a mediados de la década de 1950, en la interpretación de Elvis Presley, el primer hito significativo fue la exhibición en nuestro país de la película ‘Semilla de maldad’ (Blackboard Jungle), que incorporó en su banda sonora un tema de rock and roll: “Rock around the clock”, interpretado por Bill Haley y sus Cometas. El sonido y la imagen de este nuevo ritmo se transformaron, paulatinamente, en la preferencia musical de los jóvenes de este rincón del mundo.

Con esta motivación, surgieron poco a poco diversos grupos y solistas que intentaron emular la música proveniente de Estados Unidos. Todos

¹¹ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95381.html>

¹² Ver Artículo en Memoria Chilena. La Nueva Ola [1958 – 1970]. Complementos: Disc-jockey. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96429.html>

ellos constituyeron un movimiento de gran popularidad, que fue referente de la década de 1960 en Chile, y que se conoció como la Nueva Ola". (Artículo en Memoria Chilena. "En la constante búsqueda del tiempo perdido: Rock Chileno [1957- 2000]")¹³.

1.4.1 La Nueva Canción Chilena

En los comienzos de la década de 1970 ocurre un cambio, siendo referido por Escárte como, el comienzo de un nuevo ciclo, surgiendo en Chile "*un movimiento de excepcional creatividad*" (Escárte en González, 1995: 147). Aquí, este autor, presenta una relación remarcable; En el marco del contexto político-social chileno de esa época, aparecieron movimientos como la Nueva Canción Chilena, en donde se visibiliza un sentimiento profundamente 'latinoamericanista'. No profundizaré más allá en este punto, ya que más adelante se realiza una descripción más extensa de la Nueva Canción chilena, a partir de la lectura de Luis Advis.

1.4.2 La Nueva Ola, los inicios de la Psicodelia y el Rock en Chile

Los intérpretes más destacados de la Nueva Ola fueron Larry Wilson en 1965, Los Hermanos Carrasco o "Carr Twins" en el 65', Los Larks en el 66', Fresia Soto en el 66', Cecilia en el 66'. A mediados de la década de los años 60', según Héctor Escárte, en el capítulo dedicado al rock chileno del libro "*Música Popular Chilena 20 años [1970 – 1990]*", la Nueva Ola ocupaba un lugar de privilegio dentro de la escena sonora. No obstante, la producción discográfica relacionada a este movimiento comenzó a decaer, aunque seguían apareciendo nuevos artistas que se mantuvieron en primer plano durante años. La Nueva Ola recibió la influencia del rock n' roll, pero no llegó a profundizar en "*las raíces de esta música*" (Escárte en González, 1995: 146).

¹³ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3690.html>

A fines de la década de 1960, los gustos de los jóvenes chilenos comenzaron a cambiar, en donde la propuesta de la Nueva Ola, dio paso a la Psicodelia, con la aparición de la banda Los Jokers¹⁴. Escárte, menciona que las bandas relacionadas con el Rock comenzaron a cantar canciones en inglés, principalmente, ya que era una manera de ir en contra de la corriente comercial. Paradójicamente (o irónicamente, quizás es más adecuado), a los productores musicales de los sellos grabadores les pareció que era una propuesta bastante rentable las letras en inglés. Escárte no hace referencia a esta mención con algún hecho concreto, nada más lo menciona, por lo que se echa de menos una descripción más acuciosa.

Continúa desarrollando, en este capítulo Héctor Escárte, un esbozo de la historia de esta corriente de la música popular chilena: *“Eran bandas que interpretaban ‘covers’ o composiciones propias, pero siempre en inglés. De cualquier manera, las letras no importaban tanto porque esta música apelaba, más a lo instintivo y corporal, que a lo intelectual”* (Escárte en González, 1995). Las bandas que menciona en este capítulo, son Los Jokers, Los Vidrios Quebrados, Los Beat 4, Los Sicodélicos, Aguaturbia, Los Sonnys y Los Mac’s.

Aparecieron otros grupos, relacionados con el Rock chileno, no obstante, fueron agrupaciones que no continuaron con el acervo vinculado a la influencia proveniente de los EEUU. De esta manera, explica este autor la aparición de éste llamado “nuevo ciclo” (Escárte en González, 1995). En esa época ocurriría una eclosión, en cuanto aparecen Los Jaivas, Los Blops, Embrujos, Congregación, Congreso y Panal¹⁵.

¹⁴ Para ampliar más este tema, revisar la cita completa encontrada en los artículos de Memoria Chilena sobre los orígenes del rock chileno.

¹⁵ Para continuar profundizando en este tema, revisar el capítulo completo de Rock chileno en el libro Música Popular Chilena 20 años [1970 – 1990] editado por Juan Pablo González y Álvaro Godoy.

1.4.3 Discos y sellos

La producción fonográfica de la época, por su parte, generó un impacto como dispositivo tecnológico en la sociedad y en el quehacer musical de aquel momento. A partir de los años 50' los discos comienzan a fabricarse de vinilo, en vez del acetato, un material utilizado anteriormente. El vinilo es un material más duradero y resistente que el acetato (que es fácil de quebrar o de que se raye).

De esta manera el acceso a la música fue mucho más fácil que antes, y se realizó una producción en masa de discos de vinilo. Los discos de vinilo permitieron que los chilenos escucharan música de otras partes del mundo. La contribución del disco a la Radio fue inmensa también, ya que era posible colocar música grabada en este medio y reproducirla por la Radio, en vez de tener a los músicos tocando en vivo, que era una práctica muy habitual en las Radios. Antiguamente hasta se transmitieron orquestas sinfónicas que tocaban en vivo en los teatros, que eran de las Radios, realizando transmisiones de música en vivo.

Los sellos más importantes en Chile entre 1950 y 1960, fueron RCA Victor, Emi Odeón, Columbia-Goluboff. Cabe mencionar que hubo muchos directores artísticos que estaban a cargo de las producciones de aquellos sellos. Entre ellos se encuentran a Rodrigo Martínez (también conocido como Don Roy), Rubén Nouzeilles y Camilo Fernández. A partir de la década del 60', aparecieron otros sellos, como el sello Caracol, que perteneció a Antonio Contreras, y el sello Demon, que era de Camilo Fernández¹⁶.

El sello DICAP (Discoteca del Cantar popular) tiene una especial relevancia para esta investigación, ya que fue el que produjo los discos grabados por los principales exponentes de la Nueva Canción Chilena. Bajo el alero de este sello

¹⁶ Ver Artículo en Memoria Chilena. La Nueva Ola [1958 – 1970]. Complementos: Sellos grabadores. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96438.html>

fue grabado el disco de Quilapayun, “X-Vietman”, con el apoyo de las juventudes comunistas, y así también, DICAP produjo muchos otros.

Por supuesto que también es importante mencionar, dentro del quehacer musical popular de Chile, las presentaciones en vivo que formaban parte del prolífico panorama musical de la época. Se abrió en ese entonces, “La Peña de los Parra” que fue un punto neurálgico en el desarrollo del movimiento de la Nueva Canción Chilena, ya que era uno de los lugares más destacados para ir a escuchar a los artistas relacionados con el movimiento. El otro evento importante de mencionar es el Festival de la Nueva Canción Chilena de 1969, en donde participaron algunos exponentes del movimiento. Me referiré a estos dos acontecimientos en el capítulo ampliado de la Nueva Canción Chilena.

1.5 Aproximación a la Nueva Canción Chilena a partir de la lectura de Luis Advis

1.5.1 Antecedentes

Para realizar este capítulo, medular en esta tesina, he utilizado el libro “*Clásicos de la Música Popular Chilena vol.2 [1960 – 1973]*”, en donde Luis Advis efectúa una detallada descripción y análisis de la Nueva Canción Chilena, en el capítulo “*Historia y características de la Nueva Canción Chilena*” (Advis en González, 1998: 29). En aquel capítulo, Advis, describe los antecedentes que provenían de la ‘*música folclórica*’ y de la ‘*música de raíz folclórica*’. Es importante señalar la diferencia entre estos dos conceptos. Luis Advis, lo menciona claramente.

La diferencia entre la ‘*música de raíz folclórica*’ y ‘*folclor*’ (también llamado folklore) Advis la establece desde el inicio, advirtiéndola, de alguna manera, como parte de un proceso, o más bien dicho, un “proceso compositivo” (Advis en

González, 1998). Según él, la definición de 'folklore' sería un "acervo colectivo" y "permanente", que a causa de cambios lentos, al pasar los años, se va transformando (Advis en González, 1998). En contraposición, se encuentra la definición de la 'música de raíz folclórica', que la describe como algo "subjetivo" y "evolutivo"; de más rápida transformación (Advis en González, 1998).

Luego Luis Advis realiza una acotada descripción que reproduciré aquí, para centrar el foco de esta investigación, del tema en cuestión: La música folclórica, para Advis, supondría la "*fijación de secuencias musicales – giros melódicos– , relaciones armónicas, núcleos rítmicos, y aspectos estructurales, agógicos e instrumentales*" (Advis en González, 1998: 30) que suelen identificarse a ciertos "grupos raciales" o "áreas culturales", implicando esto un tiempo largo para el "*proceso de asimilación de distintos modos musicales*" (Advis en González, 1998: 30) por parte de la colectividad, aceptando inclusive la "*entrada de elementos foráneos*" (Advis en González, 1998: 30).

Luego Advis continúa, y comienza a referirse a la historia de la música folklórica. Aquí recalca, mencionando desde el comienzo, la enriquecedora experiencia que significaron los aportes más variados: la incorporación de "El Vals", "La Polca", e instrumentos como el violín en Chiloé, o los bronces en Tarapacá. Advis, menciona también, la presencia de "La Ranchera" y "La Cumbia", instaladas en el campo chileno (Advis en González, 1998).

En definitiva, la reflexión que realiza Luis Advis es que siempre han habido rasgos, "*múltiples aspectos*" (Advis en González, 1998), que pudieron parecer insólitos, contradictorios, o anti-tradicionales, pero sin embargo están relacionados íntimamente con la idiosincrasia chilena.

Esta visión del 'folklore' que incorpora lentamente, asimilando, colectivizando, contrasta completamente con la de 'raíz folclórica'. Ésta, sería entonces, un proceso que incorpora elementos aleatoriamente, pudiendo acercarse o distanciarse de lo "estatuido", de lo establecido, ya que como se dijo antes, este corresponde a un proceso creativo individual, subjetivo. De esta

manera, aquel proceso musical, puede intuitivamente acepta elementos o maneras que “*el músico encuentre apropiadas para el despliegue de su interioridad, siempre que estén alejadas del concepto limitante de la comercialización del producto, y apunten únicamente a su virtud expresiva*” (Advis en González, 1998: 30).

Entonces Advis hace estas preguntas: *¿“Hasta dónde se puede llegar en la elección? ¿Cuáles son los criterios para juzgar su mayor o menor proximidad al fenómeno folclórico?”* (Advis en González, 1998: 30).

Advis responde a estas preguntas desde su época: “*En la época actual...*” (Advis en González, 1998: 30), dice, a causa de la influencia (tecnológica) de los medios de comunicación fue inevitable que no se permearan propuestas musicales que provienen de otras partes, los jóvenes músicos compositores estuvieron bajo el influjo de sonoridades provenientes del jazz y del rock. Así también había un fuerte influjo proveniente de la Canción Latinoamericana – fundamentalmente la cubana, la mexicana, la argentina, o la brasileña–. Advis agrega, que la elección de medios instrumentales electro-acústicos, fue determinante también en ese proceso (Advis en González, 1998).

El autor concluye, que tanto en la música ‘folklórica’ como en la ‘música de raíz folklórica’, se han admitido “*estilos musicales atractivos y necesarios para el creador, en su afán por lograr una producción que satisfaga su subjetividad*” (Advis en González, 1998: 30):

“En la canción de raíz folclórica, por tanto, suelen, reflejarse tales tendencias. Aparte de las propuestas propiamente folclóricas tan diversas como la monofonía, o la heterofonía, el diatonismo o la modalidad, las armonías elementales, o la estructuración irregular, la falta de coincidencia entre el acento textual y el musical, cierta clásica organología, etc... Se han ido incorporando –por adición o por sustitución–, curvas melódicas, o combinaciones acordales, módulos rítmicos o interpretativos, derivaciones cromatizantes o nuevos instrumentos que

podrían hacer pensar en que la raíz folclórica aparece totalmente empalidecida” (Advis en González, 1998: 31).

Advis continua desarrollando el capítulo, refiriéndose a que cuando hablamos de ‘música de raíz folclórica’ es posible discernir un aspecto común, que las hace relacionarse compartiendo ese aspecto en común (como una especie de rasgo compartido), que sería el aspecto rítmico en un sentido amplio, ya que no sólo se ve la implicancia de elementos percutidos o de cierto rasgueo de cordófonos, si no que están incluidos la implicancia de modelos melódicos, cadencias típicas o factores agógicos, que muchas veces están relacionados a su vez con el relato y métrica del texto, y así también, la entonación idiomática incorporada a la canción o a su interpretación (Advis en González, 1998: 31).

Así, de esta forma, Advis responde aquellas preguntas formuladas anteriormente: *“El compositor de canciones de raíz folclórica sabrá cómo y donde elegir”* (Advis en González, 1998: 31). Hay algunos que escogen la simpleza y sencillez diatónica de una melodía, otros la economía acordal, les parecerá suficiente para comunicar algo; Así también puede haber otros que escojan una aproximación hacia cromatismos, o el empleo de notas agregadas a la triada elemental, serán consideradas como lo más conveniente para el desarrollo de una idea; Puede que algunos elijan un tipo de rasgueo guitarrístico para satisfacer sus requerimientos, en otros, *“ciertos instrumentos adicionales europeos se adecuarán mejor a sus intenciones”* (Advis en González, 1998: 31).

Advis, enumera, los distintos elementos que están involucrados en la creación de este tipo de música. Continúa dando un par de ejemplos más, como el uso de una textura monofónica o heterofónica; también hay otros que puede que elijan un tratamiento de tendencia polifónica. Y así, en fin la elección de uno u otro elemento del lenguaje musical está directamente relacionada con una voluntad expresiva individual, atribución que por lo demás compete a quien emprende la tarea única y definitiva de hacerla brotar.

Finaliza el capítulo, Luis Advis, con esta enumeración de elementos a modo de ejemplo en donde, por supuesto, hay muchos más que se relacionan y son parte constitutiva de este proceso creativo particular, y que a su vez, forman parte del quehacer musical chileno del siglo XX. Él realiza una reflexión musical sobre lo ocurrido, donde pareciera ser que las fórmulas composicionales utilizadas en la época anterior a aquella fueron muy reiterativas. En las palabras del propio Advis, refiriéndose al periodo creativo inmediatamente anterior: *“cuyos recursos eran incansablemente reiterados por pensarse que ellos cumplían finalmente con la idea de “chilenidad”, que tampoco bastaban para las nuevas generaciones”* (Advis en González, 1998: 31). Con la aparición de atractivos modelos creativos ofrecidos por otros países latinoamericanos o anglo parlantes, como por ejemplo la ‘bossa nova’ de Brasil o los Beatles en Reino Unido –de manera respectiva– la influencia extranjera estimuló la búsqueda de nuevas vías de expresión, comenzando desde las bases ya establecidas por la música tradicional, pero ampliando su universo con el empleo de ritmos de otras regiones de Chile o de Latinoamérica, utilizando nuevas técnicas expresivas.

Aquellos hechos mencionados se ven *“reflejados en la labor de talentosos creadores que se agrupan en las relevantes tendencias del periodo –así el llamado ‘Neo-folclore’ y la ‘Nueva Canción Chilena’– a lo que puede sumarse la figura gravitacional y multifacética de Violeta Parra”* (Advis en González, 1998: 31).

Con este capítulo, Luis Advis, realiza ésta acotada descripción a manera de introducción. Posteriormente se ahondara en la figura de Violeta Parra tan relevante para Luis Advis y los músicos de la época cercana a la década del 50’ y el 60’, que, Incluso, ha trascendiendo el paso del tiempo, y ha influenciado a músicos y artistas en la actualidad.

1.5.2 Desarrollo

Siguiendo con la lectura de Luis Advis, se encuentra una breve descripción histórica de la Nueva Canción Chilena, donde él realiza una definición de ésta,

puntualizando que, la Nueva Canción Chilena, es un *“movimiento musical surgido y desarrollado en Chile entre los años 1960 (ca.)¹⁷ y 1973, de relevante repercusión en el ámbito de la música de raíz folclórica chilena, y latinoamericana”* (Advis en González, 1998). Continúa su descripción aludiendo a un personaje proveniente del mundo de la radio, al cual se le atribuye haber inventado el nombre del movimiento. Se refiere a Ricardo García, quien fuera el que organizó el “Primer Festival de la Nueva Canción Chilena”, junto a la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el año 1969. En un principio, en ese festival al cual se refiere Advis, la intención era *“reunir varias expresiones musicales, llámesele así, canciones, trozos instrumentales, trabajos de conjuntos, que surgieron en aquellos años y que contrastaban de algún modo con lo que en las décadas anteriores solía entenderse como ‘música típica’ o ‘tradicional’”* (Advis en González, 1998: 32).

Los principales compositores chilenos relacionados con esta última, es decir la “música típica”, fueron: Osman Pérez Freire, Nicanor Molinare, Luis Aguirre Pinto, Donato Román Heitmann, Clara Solovera, Luis Bahamonde, Vicente Bianchi y Francisco Flores del Campo. Y los exponentes desde el ámbito de la interpretación eran Los Cuatro Huasos, el Dúo Rey-Silva y los Huasos Quincheros. Ésta “música tradicional” o “típica”, se caracteriza por tener una textura armónica simple, una melodía de tipo diatónico, progresiones de acordes que se mantenían en las triadas fundamentales y por tener una rítmica que estaba basada en las *“formulas acompañantes de la Cueca y la Tonada”* (Advis en González, 1998: 32). En cuanto a los instrumentos que se utilizaban, dando una descripción desde la instrumentación, continúa Advis ahondando su análisis: *“se reducía al empleo de guitarras, acordeones y arpas, y en el caso de las agrupaciones, (se caracterizaban) por un tratamiento homo-fónico de varias voces distanciadas por cierta interválica”* (Advis en González, 1998: 32).

¹⁷ Circa. Cerca de, Alrededor de...

Desde el punto de vista de los textos de las canciones, se puede decir que relataban una vida rural idílica, “*protagonizado un huaso honrado y galante*” (Advis en González, 1998: 32), en compañía de “*una campesina esquiva o amorosa, donde la naturaleza y el sentido patriótico gravitaban fuertemente*” (Advis en González, 1998: 32). Algunas de las composiciones más reconocidas, mencionadas por Advis están “Mi banderita chilena” de Román Heitman, “Chile lindo” de Solovera, y “Los lagos de Chile”, de Orellana.

Advierte que aquellos esquemas musicales y textuales, o procesos creativos, ya venían desde la década del 50´ siendo modificados y cambiados en la manera de interpretarse, debido al estímulo de algunos hechos que contribuyeron principalmente a la formación y consolidación de la Nueva Canción Chilena. Es necesario entender desde un comienzo de que ésta no se inició como un fenómeno colectivo espontáneo, y sin embargo tampoco fue algo planificado. Advis explica que debido a una serie de “circunstancias históricas” en relación a una “conjunción de factores individuales”, el proceso de origen del fenómeno es “*esporádico y disperso*” (Advis en González, 1998: 32).

Aquí se refiere a los aportes de investigación realizados por Juan Uribe Echavarría, Manuel Dannemann o Raquel Barros desde el ámbito universitario académico, y también a las investigaciones de Margot Loyola, Héctor Pavez, Gabriela Pizarro y Violeta Parra. A partir de este legado es que conjuntos y muchos intérpretes comienzan a aparecer, mostrando al público aquel acervo, en algunos casos a manera de recreación folklórica, apareciendo lógicamente algunas transformaciones que las alejaban de ser simples reproducciones. Esto llevó a que los sellos discográficos editaran el trabajo de los “mejores representantes” (Advis en González, 1998), debido al interés que suscitó en el público. Advis se refiere aquí al Conjunto Millaray, dirigido por Gabriela Pizarro y Héctor Pavéz, y también al Conjunto Cuncumén, al cual pertenecieron intérpretes como Rolando Alarcón y Víctor Jara, ambos considerados como creadores muy importantes de la Nueva Canción Chilena, “*por los resultados de recopilación de*

un acervo que estaba oculto para la cultura oficial” (Advis en González, 1998: 32). El sello discográfico Odeón ocupó un rol preponderante al realizar grabaciones de estos artistas, como de Pizarro y Pavéz; también de Loyola y V. Parra:

“El aporte de las investigaciones y su difusión, radica en la definitiva aceptación e interés por estructuras musicales y formas textuales de otras regiones, alejadas del centro geográfico, las cuales, aunque existentes inveteradamente, no eran mayormente conocidas” (Advis en González, 1998: 32).

Se señala aquí entonces cuál fue la importancia de tales investigaciones complementando además con las grabaciones, el registro de una música que antes no se encontraba en la palestra, trasladando el foco creativo a un lugar distinto al que se conocía hasta entonces. Es importante recalcar esta aceptación y este interés por buscar más allá, generando la integración de los elementos de otras regiones, teniendo en cuenta el centralismo que siempre ha caracterizado, hasta el día de hoy, a Chile. Las expresiones que estaban alejadas de este “centro geográfico”, ejercieron una gran influencia en los “modos rítmicos” (Advis en González, 1998: 32), utilizados en la Nueva Canción Chilena, la que además recibe la influencia de recursos musicales provenientes, no sólo desde la tradición, sino que enmarca a otras *“maneras estilísticas de todo el territorio”* (Advis en González, 1998: 32).

Las investigaciones y las creaciones realizadas por Violeta Parra, son el segundo gran referente e influencia de la Nueva Canción Chilena mencionado por Luis Advis. Desde las grabaciones que hizo Violeta Parra a partir de 1955, es posible encontrar la incidencia de la poesía campesina, *“esa lira popular”* (Advis en González, 1998: 33) como la describe Advis, surgió a manera de símbolo y como la vía de expresión que parecía más apropiada para representar *“lo más auténtico de la idiosincrasia chilena”* (Advis en González, 1998: 33). Aquella poesía, que

nutrió la propia escritura de Violeta Parra, y que a través suyo llegaría a gravitar en otros creadores.

Así también, las composiciones de Violeta, fueron transmitiendo y enseñando “*nuevas posibilidades expresivas*” (Avis en González, 1998: 33), en el plano creativo e interpretativo. Ella es, con sus primeros discos en donde aparecían composiciones propias, referente directo de la Nueva Canción Chilena. Dicho con las palabras de Avis, “*es la representante “avant la lettre” de la Nueva Canción Chilena*” (Avis en González, 1998: 33):

“A través de un conjunto de canciones donde textos de gran fuerza y belleza poéticas se aúnan con una música en cierta manera elemental, pero con resultados sorprendentemente insólitos y siempre atractivos. La interpretación y el aporte de formas de rasgueo, así como la utilización de instrumentos poco usuales –empleo ya antecedido por el compositor e intérprete Raúl de Ramón en sus grabaciones y actuaciones de la década de 1950– significaron para los más jóvenes compositores y autores un enorme incentivo por sus propuestas novedosas” (Avis en González, 1998: 33).

Se visibiliza el tercer elemento, o suceso importante que fijó el curso de la historia de la Nueva Canción Chilena, con la aparición en los años 60’ de una corriente musical llamada Neo-folclor, cuya contribución es, según Avis, significativa, al menos, para la incipiente Nueva Canción Chilena. Durante las décadas anteriores, existieron algunos conjuntos tradicionales que hacían versiones de canciones preexistentes, en donde el respeto por la creación original era muy importante, aun siendo modificada o alterada, por ejemplo la progresión armónica, (como la utilización de acordes de paso o la aparición de efectos en la guitarra) y, preponderantemente, los aportes que provenían desde las voces, que seguían procedimientos de duplicación por terceras o sexta de la melodía principal. Es importante destacar la figura del músico Luis Urquidí, “*cuyos trabajos o arreglos eran interpretados impecablemente*” (Avis en González, 1998: 32) por

Los Cuatro Cuartos, siendo Pedro Messone el solista principal, originando una renovación de aquellos tratamientos, que son sintetizados aquí, en los siguientes puntos:

- a) Mayor libertad en las curvas melódicas y en los recursos armónicos – partiendo de bases composicionales ya de por sí innovadoras de origen más bien latinoamericano– advertidos especialmente en Willy Bascañán, así también de manera más sutil en Sauvalle o en Gallinato;
- b) Aplicación no completamente desarrollada de elementos polifónicos;
- c) Traspaso de la rítmica usualmente instrumental a las voces;
- d) Juegos combinatorios con diversas tesituras y timbres de las voces de los integrantes.

Sin duda, que para los auditores de esa época, todos estos elementos significaron un “*atractivo e inaudito aporte*” (Advis en González, 1998: 32), de manera que los artistas habían comenzado a explorar las posibilidades que provenían de un proceso creativo con menos restricciones, con “*una mayor holgura en su proceso imaginativo y creador*” (Advis en González, 1998: 33), así fuese realizado, este impulso de exploración, de manera consciente o inconsciente.

Aunque algunos exponentes representativos de la Nueva Canción Chilena rechazaron la utilización de este tipo de recursos, no es posible negar el rol de “*estimulador primigenio*” (Advis en González, 1998: 34) que cumplió el “Neo-folclore”, siendo que no es posible desconocer la influencia de Uriquidi, en algunas canciones de autores como Alarcón, Manns o Violeta Parra, “*aun en el caso de que fuera el propio autor quien interpretara su obra– aceptaron*

plenamente los lineamientos propuestos por Urquidí¹⁸ (Avis en González, 1998: 34).

En cuarto lugar, Avis menciona que durante la década del 50' y ya transcurridos algunos años de los 60', artistas provenientes de otras partes de Latinoamérica, más específicamente, desde Argentina y Uruguay, entre ellos Atahualpa Yupanqui, tildado por Avis como un “gran artista”, destacado por la poesía inscrita en los textos de sus canciones. También menciona a Los Charchaleros, Los Fronterizos, y artistas solistas como Guaraní, Cafrune, Falú, Zitarrosa y Viglieti. Llegaron a Chile la influencia de estos artistas cuya impronta y afán era la de buscar “*una especie internacionalismo latinoamericano*” (Avis en González, 1998: 34), permeando la gama de posibilidades creativas, y afectando de manera positiva a los músicos chilenos en el plano interpretativo y en sus composiciones.

Por consiguiente, en el quinto aspecto, el cual está relacionado con el punto anterior, Avis habla sobre los hechos y circunstancias político-sociales, de las cuales ya me he referido en el primer capítulo de esta tesina, que no reproduciré aquí, para no ser reiterativo, sólo realizaré una acotación con respecto a las palabras de Luis Avis que arrojen atisbos sobre la relación que existe entre estos hechos y circunstancias con la Nueva Canción Chilena:

“Como un corolario de lo anterior, durante la plasmación de la Nueva Canción Chilena, los nuevos textos van mostrando cada vez más un contenido que, abandonando en parte los temas tradicionales ya descritos, se dirigen a la denuncia por las injusticias sociales y a la solidaridad con las clases más desposeídas” (Avis en González, 1998: 34).

¹⁸ Para ejemplificar esta afirmación, Avis menciona la versión de “Arriba en la cordillera” de P. Manns, donde el coro del principio intenta reproducir un pizzicato de contrabajos. También pone como ejemplo el “Parabienes al revés” de Violeta Parra, que fue interpretada por Las Cuatro Brujas, que fue un conjunto femenino dirigido por Urquidí, en donde aparecían interesantes tratamientos en el uso de los coros, advirtiéndose una influencia de elementos del jazz, en estilo de los “Swingle Singlers” que estuvo de moda en la época.

El contenido de los textos de las canciones de este movimiento avanzó hacia una línea de 'compromiso' y de 'protesta', convirtiéndose en una de las características principales de la Nueva Canción Chilena, diferenciándola de las tendencias musicales anteriores, paralelas y posteriores. Según Advis, todo esto conduciría de manera irrevocable a la utilización de recursos y modos de interpretación en el aspecto vocal, que estaban íntimamente relacionados con el contenido del texto, siendo esto contrastado con la agógica utilizada. Como principal ejemplo de esta manera de desarrollar la música, Advis señala a Quilapayún.

En efecto, este vínculo contestatario ya había sido efectuado por Violeta Parra en las canciones que compuso y grabó entre los años 1960 y 1963, en el extranjero. Entre aquellas se encuentran "*Porque los pobres no tienen*", "*La carta*", "*Arauco tiene una pena*"¹⁹.

1.5.3 Las peñas

Para finalizar, en el sexto punto que menciona Advis se encuentra el hecho de que desde **1965**, la Nueva Canción Chilena, aún en un proceso de desarrollo inicial, citando las palabras de Advis, "*cuando no reúne todavía todos los rasgos que la caracterizan*" (Advis en González, 1998), comienza a manifestarse en varios lugares, por ejemplo, las en ese entonces llamadas "Peñas". Jóvenes compositores, mostraban allí las creaciones e ideas de su autoría, ante un público atento pero, de alguna manera restringido:

"Las Peñas más conocidas giran en torno a Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel, y corresponden, la una, a la ya legendaria Carpa de La Reina (en los suburbios de la capital) de la misma Violeta; la otra, la más famosa, céntrica y concurrida: la Peña de los Parra" (Advis en González, 1998: 34).

¹⁹ Luis Advis, efectúa un análisis más profundo, refiriéndose al "Primer Festival de la Canción de Protesta", realizado en Varadero, Cuba en 1967, apareciendo como invitados, importantes artistas, todos ellos representantes de países americanos., incluyendo a EEUU, así también, de otros continentes.

Es allí, en esos lugares, que ocurre el intercambio de ideas, el punto de encuentro en donde colectivamente conforman este fenómeno musical, acompañándose y cantando sus canciones artistas como Rolando Alarcón, Patricio Manns, Víctor Jara, Ángel e Isabel, y conjuntos tales como, los aún primerizos, Quilapayún e Inti-illimani. Siguiendo el ejemplo de éstas Peñas primordiales, en el mundo universitario de aquella época, aparecen la “Peña de la Universidad Técnica”, en Santiago, y la Peña de la Universidad de Chile, en Valparaíso, en donde se afianzaron artistas como Payo Grondona y Osvaldo “Gitano” Rodríguez. Es entonces, en estos lugares –el caldo de cultivo–, donde la Nueva Canción Chilena definitivamente consolida su proceso de desarrollo²⁰.

1.5.4 Apogeo

Entre los años 1966 y 1973, continuando con la lectura de Luis Advis, es cuando el movimiento alcanza su cenit, pero también su culminación, con la rápida y violenta interrupción de todo el proceso con el Golpe de Estado militar de 1973. Los artistas mencionados en el párrafo anterior, continúan creando composiciones que “*reafirman el nivel proyectado desde sus inicios*” (Advis en González, 1998: 35). Hay otros que van un poco más allá incluso, como es el caso de Patricio Manns y Ángel Parra, aventurándose en estructuras musicales complejas, en donde Advis las compara relacionándolas con las “*misas latinoamericanas*”, en donde son citados como principales referentes del uso de estas estructuras el compositor chileno Vicente Bianchi y el compositor argentino Ariel Ramírez²¹.

Advis, comienza entonces a describir la aparición de dos fenómenos, o “sucesos” como les llama él. Cita aquí a la obra de Pablo Neruda “Fulgur y muerte

²⁰ Para profundizar en la historia de “La Peña de los Parra”, leer el número 62 de la revista La Bicicleta publicado el 20 de agosto de 1985, donde aparece un completo artículo escrito por Álvaro Godoy de lo que fue la ahora “mítica” casona ubicada en la calle Carmen 340.

²¹ Es posible rastrear la influencia de ambos compositores en “El Sueño Americano” de Patricio Manns.

de Joaquín Murieta” cuya composición musical realizó Sergio Ortega²², “*en donde él utiliza y desarrolla un basamento rítmico-melódico ternario novedosísimo que después reiterarían otros representantes de la corriente*” (Avis en González, 1998: 35).

De esta manera describe Avis también el que hacer musical de su época, desde su mirada como compositor del conservatorio de la Universidad de Chile. Muestra aquí la parte más experimental del movimiento.

1.5.5 Discos grabados por Violeta Parra editados por los sellos Odeón y RCA

El segundo fenómeno importante mencionado por Avis en este capítulo es la publicación de los discos grabados por Violeta Parra, editados por el sello Odeón y RCA:

“El otro suceso, significativo y gravitante, se produce con la publicación y difusión de los últimos discos de Violeta Parra, editados por los sellos Odeón y RCA Víctor, donde su creación alcanza una plena y altísima madurez; creación , por desgracia, interrumpida por su prematura muerte, acaecida a comienzos de 1967” (Avis en González, 1998: 35).

En aquellas grabaciones se encuentran sus trabajos emblemáticos: “Gracias a la vida”, “Volver a los 17”, “Run Run se fue pal norte”, “Rin del angelito”, “Corazón Maldito”, “Que he sacado con quererte”, “Arriba quemando el sol”, entre otros. Estos se encuentran distanciados, según Avis, de “Casamiento de negros”, o “La Jardinera”, que fueron escritas en los primeros años de la década de 1950.

Se desarrollan en aquellos tiempos, además de la figura individual de Violeta Parra, muchas agrupaciones que realizaron varios trabajos a través de los años.

²² Especialmente a las ideas desarrolladas en la parte “Ya viene el Galgo Terrible” que corresponden según Avis a “preceptos técnicos” que se mencionan aquí, (pág 35). de la Nueva Canción Chilena.

Son mencionados entonces en un principio el conjunto Quilapayún dirigido por Victor Jara en sus comienzos, o como dirá Advis: *“dirigido casi desde sus comienzos por Victor Jara”* (Advis en González, 1998), siendo sucedido por Eduardo Carrasco, una figura que de cierta manera hace propias las consignas del movimiento de la “canción de protesta” y le atribuye un vínculo especialmente comprometido políticamente. Según Advis, Eduardo Carrasco encarna *“el símbolo mismo de la canción de protesta”* (Advis en González, 1998).

1.5.6 Quilapayún e Inti-illimani

Las voces de Quilapayún, que son descritas por Advis como “potentes y expresivas”, servirán de un eficiente vehículo para la plasmación de textos denunciadores y dramáticos.

Inmediatamente Advis hace mención a Inti-illimani, dirigido por Horacio Salinas, en donde señala el aporte que ellos realizan al desarrollo del género instrumental, que tenía muy poca tradición dentro del medio chileno en aquellos años: *“El uso virtuosístico y no menos artístico de la quena o el charango hará nacer muy pronto un interés imitativo que soslaya definitivamente el original carácter, acompañante o de mero adorno de esos instrumentos por haberse descubierto en ellos su natural y propia expresividad”* (Advis en González, 1998: 36).

Advis destaca a ambos grupos como dos exponentes con un repertorio de música vocal que alternativamente se presentaba con composiciones instrumentales, a las que él les atribuye un valor especial, todo aquello era conseguido con *“un trabajo en equipo que daba por resultado un afiatamiento ejemplar”* (Advis en González, 1998: 36).

1.5.7 Sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular)

Creado por las Juventudes Comunistas para tener la capacidad de difundir la música creada por artistas en cuyos textos aparecían una clara inclinación

política hacia la izquierda. Textos que estaban comprometidos, hasta las últimas consecuencias.

Hasta ese momento la Nueva Canción Chilena, había sido un movimiento espontáneo, y de alguna manera, sólo de manera circunstancial coincidía en sus manifestaciones:

“Sus artistas eran personas que, por libre vocación, habían intuido y desarrollado ciertas fórmulas cuyas orientaciones no habían sido establecidas ni dirigidas por aparatos políticos de izquierda; inclusive, algunos de sus sobresalientes representantes estaban muy alejados de militar en ella” (Advis en González, 1998: 36).

Sin embargo, Advis abre la posibilidad de que la DICAP haya propuesto una intención de planificar sus contenidos a través de las directivas culturales de las Juventudes Comunistas, así también como puede que algunos creadores e intérpretes hayan seguido sus lineamientos, ya que pertenecían a dichas organizaciones.

DICAP fue uno de los elementos que permitió que mucha música producida en Chile, que no se alcanzaba a difundir a través del trabajo realizado en las Peñas por las mismas razones de su origen, y que tampoco se encontraban en las programaciones de la Radio y la Televisión (incipiente todavía en esa época), llegara a ser conocida por la mayoría de los chilenos a través de los discos registrados en el sello DICAP.

1.5.8 Coyuntura histórica-social y política

De esta manera, Luis Advis sigue desarrollando este capítulo, *“En esos tiempos, las divergencias ideológicas se habían extremado...”*, hablando desde esa época: *...y, como un fiel e insoslayable reflejo de la historia del hombre de todas las épocas, se irían contraponiendo cada vez más conflictivamente las tendencias políticas de izquierda y de derecha, cada una con sus razones y sinrazones”*. (Advis en González, 1998)

Esta manera de entender la situación histórica y política de Chile, planteada en esta cita de Advis, concuerda y se relaciona directamente con su relato de esa experiencia, de manera 'simbiótica' o 'subjetiva', por llamarle de alguna manera. Es decir, Advis también es y fue parte de ese momento histórico, y lo describe de manera en que él también se relaciona con el movimiento:

“Este contexto confrontacional, que en pocos años tornaría absurdamente imposible toda posición intermedia, repercutía entonces en la vida y acción de cada chileno y, obviamente, en la producción intelectual, de sus artistas. Los músicos, sus creadores y sus intérpretes, se sentirían adscritos, por vocación, o a veces, por un maniqueísta juicio público, a alguno de los campos ideológicos” (Advis en González, 1998).

Tajantemente Advis, separa a la Nueva Canción Chilena totalmente de la derecha, y la adscribe dentro de la tendencia izquierdista: *“Es así como la Nueva Canción Chilena representaría a las izquierdas y el resto, especialmente el “neo-folclore”, a las derechas”* (Advis en González, 1998: 36).

Cuando se realizaron las versiones de los festivales de la Nueva Canción Chilena, no estaba tan clara esta separación política, al parecer. Ricardo García, hombre de radio mencionado anteriormente en esta monografía quien fuera uno de los principales gestores de aquellos festivales, mantenía su posición izquierdista como siempre. También participaron como organizadores los estudiantes de la Universidad Católica, cuya posición simpatizante con la centro-derecha de la democracia cristiana, demostraba que el concepto de Nueva Canción Chilena permitiese en su definición una gama amplia de posibilidades y posiciones políticas, mientras esta tuviese que ver con los remanentes de la canción de raíz folclórica tradicional, el 'Neo-folclore' y la música de protesta.

Es así como participaron en estos festivales como concursantes: Raúl de Ramón, Willy Bascuñan, Sergio Sauvalle y Martín Domínguez. Como artistas invitados estuvieron el Duo Rey-Silva, Los Huasos del Algarrobal y Los Quincheros (quienes fueron homenajeados con un reconocimiento por su trabajo de más de tres décadas).

Sin embargo, *“la línea de la tendencia que estudiamos, de una breve pero reconocida tradición, lograría ser distinguida del resto, a través de un público ya politizado, enfervorizado y determinante”* (Advis en González, 1998: 36). Advis se refiere aquí con *“la “línea de la tendencia que estudiamos”*, a los artistas de la nueva canción que estaban comprometidos políticamente con la izquierda, en donde el público representa un rol importante, claramente influido por las tendencias de la época, inseparables al fin y al cabo, de la polarización que ocurrió en la sociedad por diversas razones, entre ellas la política, dejando a la música en un segundo plano. Es posible agregar que la música está vinculada e imbricada con el contexto histórico, político y social en la cual está inmersa, generando una relación en donde la música es afectada por estos factores, y viceversa.

1.5.9 Festivales de la Nueva Canción Chilena (1969, 1970 y 1971)

Se realizaron tres versiones del Festival de la Nueva Canción Chilena, en 1969, 1970 y 1971, respectivamente, y significarán un camino de ensayo y error, sacando en limpio finalmente lo que será entendido por Nueva Canción Chilena en esa época y en los años posteriores.

La canción *“Plegaria para un labrador”*, fue premiada en la primera versión del festival, compuesto por Víctor Jara e interpretada por Quilapayún. Así también *“La Chilenera”* obtuvo un premio, la cual fue compuesta por Richard Rojas e interpretada por el Trio Lonqui; En ambos ejemplos podemos afirmar que tanto los compositores como los intérpretes tenían una postura política bien definida. En la segunda versión del festival fue estrenada la cantata popular *“Santa María de Iquique”*, en donde la música y el texto fueron una creación del mismísimo Advis, y fue interpretada en su versión original por Quilapayún. En las palabras de Luis Advis: *“una obra, al decir de los estudiosos de este tema, marcaría un hito definitivo dentro de la corriente y dentro de la música latinoamericana”* (Advis en González, 1998: 37); agregando un pie de página para ampliar su explicación:

“Imaginamos, naturalmente, que este juicio no debiera excluir o desvalorizar los trabajos pioneros de algunos representantes de la tendencia analizada ni la insuperable obra de Violeta Parra” (Advis en González, 1998: 37).

La tercera versión del festival se realizó sin el patrocinio de la Pontificia Universidad Católica de Chile, sin embargo fue organizado bajo el alero y el apoyo oficial del gobierno de izquierda del Dr. Salvador Allende, en donde se reafirmaría el compromiso político del movimiento.

Durante los últimos tres años de la Nueva Canción Chilena (que coinciden con los mil días del gobierno de la Unidad Popular) hubo una intensa actividad creativa, apareciendo nuevas obras, nuevos compositores e intérpretes que se dedicaron a reafirmar los postulados de la tendencia, algunos que pueden ser obviados, según Advis, debido a que respondían meramente a situaciones y respuestas coyunturales, simplemente son una reacción de las circunstancias. Otros creadores realizaron valiosos aportes a esta fértil época creativa, ampliando las posibilidades, hasta ese entonces, exploradas.

Advis va desmadejando los nombres de los grupos y solistas que aparecieron de manera exponencial en aquellos años. Se refiere entonces a los trabajos artísticos de los principales exponentes de la Nueva Canción Chilena. Mencionando a Quilapayún, inti-illimani, de la misma forma habla de los hermanos Parra, Patricio Manns, Víctor Jara (Fallecido el 16 de septiembre de 1973, en el comienzo de la dictadura militar en Chile) y Rolando Alarcón (Fallecido repentinamente el 4 de febrero de 1973). Siguiendo con los referentes habla del grupo Aparcoa, de los Curacas, Congreso, Illapu, Huamarí, Quelentaro, Cantamaranto, Tiempo Nuevo, Amerindios, Los Jaivas, Los Blops²³, Tito Fernández (“El Temucano”), Nano Acevedo, Payo Grondona, Gitano Rodríguez, Pedro Yáñez, Eduardo Yáñez, Marta Contreras, Charo Cofré, Homero Caro, y muchos otros

²³ Luis Advis le agrega un apartado a los Blops porque en ciertos momentos se acercaron a la Nueva Canción, hablando de que ellos le agregaron elementos electrónicos a obras de Jara o Ángel Parra: “cuando insuflaban aires electrónicos a las obras de Jara o Ángel Parra.

más. Hasta aquí llega Luis Advis con las referencias de los principales exponentes del movimiento.

De acuerdo al quehacer musical de la Nueva Canción Chilena Advis habla del significativo aumento en la cantidad de grabaciones y recitales (en recintos cerrados o abiertos) en calles, plazas, estadios o salas (como el Teatro Municipal de Santiago), y otras similares en muchas ciudades. Hubo una gran difusión mediante concursos o conciertos itinerantes²⁴.

A continuación, Advis saca a colación las producciones de tendencia docta citando en primer lugar a su obra “Canto para una semilla”, que corresponde, en sus propias palabras, a una “*elegía basada en diversos textos de Violeta Parra y que graba el Inti-Ilímaní e Isabel Parra*” (Advis en González, 1998: 37 - 38); Además, nombra a la obra planificada por el grupo Aparcoa, “Canto General”, basada en el texto homónimo de Pablo Neruda, contando con la colaboración de otros músicos (entre ellos, Gustavo Becerra y Sergio Ortega); “La fragua”, donde la música y el texto es también de Sergio Ortega, obra que fue interpretada por Quilapayún y La Orquesta Sinfónica de Chile; “Oratorio de los trabajadores”, cuyo texto fue creado por Julio Rojas y la música estuvo a cargo de Jaime Soto, siendo estrenada por el grupo Huamarí.

Son importantes las incursiones realizadas por Advis y Ortega en la música para Cine, esencialmente en el trabajo de directores chilenos, en donde se “*refleja marcadamente la injerencia estilística de la Nueva Canción en su pleno desarrollo*” (Advis en González, 1998: 38). Finalmente, son nombradas las obras de Cirilo Vila y Celso Garrido-Lecca, “*Cantata del carbón*²⁵” y “*Los siete estados*²⁶”, respectivamente. Aquellas fueron terminadas pero no tuvieron la

²⁴ Advis pone como ejemplo a René Largo Farías con la peña itinerante “Chile ríe y canta”. También nombra especialmente a Carrasco de Quilapayún que cumplía su rol de director, viajando por todo Chile, a veces teniendo que dirigir simultáneamente en distintos lugares.

²⁵ El texto de la “*Cantata del carbón*” fue escrito por la dramaturga Isidora Aguirre e iba a ser interpretada por Quilapayún.

²⁶ La coreografía del ballet “*Los siete estados*” estuvo a cargo de Patricio Bunster. Hay algunas grabaciones realizadas para los ensayos de aquel ballet, donde participaron algunos miembros de

posibilidad de estrenarse. Se cierra esta revisión agregando que todas estas obras de tendencia docta se destacaban del resto de la producción musical de la época, en la medida de que pertenecían a autores que habían realizado *“una ponderable trayectoria en el conservatorio”* (Advis en González, 1998: 38).

Llegando al fin de esta descripción efectuada por Luis Advis, él habla de la *“vertiginosa marcha creativa”* (Advis en González, 1998), contrapuesta a la otra *“vertiginosa intensificación de las antinomias político-sociales”* (Advis en González, 1998), dos fenómenos que convergieron de manera que suscitó una proliferación creativa artística en el periodo. Advis advierte el costo de esa vertiginosidad, desde su trabajo como compositor y, además, como testigo de esa época, se siente atravesado por esa coyuntura.

Aquella vertiginosidad ya había sido advertida antes por Violeta Parra, a mi parecer, en sus composiciones para guitarra. Ella fue una de las influencias principales de la Nueva Canción Chilena. “El Gavilán” es la obra más importante, a mi parecer, para comprender aquella influencia, que no sólo afectó a la Nueva Canción Chilena (NCCCh) sino que también a grupos como Los Jaivas²⁷, cuando realizan su interpretación de las composiciones de Violeta Parra.

Esta descripción termina, centrándose en las personas que vivieron en aquel periodo, entre los años 1960 y 1973. En las palabras de Luis Advis, quien describe aquel momento inmejorablemente:

“La vertiginosa marcha creativa iba acompañada por la no menos vertiginosa intensificación de las antinomias político-sociales. Parecía haberse alcanzado costosamente una cúspide desde la cual sólo avistaría un profundo precipicio.

Llegaría el 11 de septiembre de 1973. Todo pareció desmoronarse.

la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, Víctor Jara, Inti-illimani y el grupo cubano Manguaré.

²⁷ Me refiero aquí al disco de Los Jaivas: “Obras de Violeta Parra”.

Si bien el golpe militar de 1973 marca el fin de la Nueva Canción Chilena, en el sentido de un movimiento ascendente que había adquirido unidad y madurez dentro del país, su término no implicó la definitiva desaparición de sus propuestas, ni mucho menos.

Producida la dispersión de sus representantes, ellos seguirían profundizando sus posiciones artísticas para luego alcanzar, una buena parte de sus compositores y grupos, renombre más allá de nuestras fronteras. En Chile, por otro lado, nuevos y jóvenes cultores, no necesariamente ideologizados, sabrían extraer y desplegar a su modo los preceptos estéticos y resultados artísticos más relevantes de esta tendencia musical (Advis en González, 1998: 38).

1.6 Características de la Nueva Canción Chilena

Las características que componen a la NCCh como fenómeno están ligadas a ciertos elementos, a los cuales Luis Advis se refiere como 'variantes textuales' y las 'variantes composicionales' que provienen desde la canción tradicional de 'raíz folclórica', elementos que se relacionan complementándose, como una especie de "ramificación arbórea" conectada a la raíz, con la matriz. Este fenómeno es comparado por Advis con el crecimiento de una semilla: "*Como una semilla prodigiosa, logra frutos y ramificaciones impensadas*" (Advis en González, 1998).

De acuerdo a Luis Advis hay dos elementos importantes, nombrados desde un principio, siguiendo con la descripción que él realiza de las singularidades de la NCCh, a saber los "*elementos textuales*", o por llamarles de otra manera, los "*elementos discursivos*"; por otro lado están los "*elementos composicionales*". Ambos elementos han sido revisados antes, en el capítulo anterior. Así, desglosa y comienza a enumerar, parte por parte, acotando más aún aquellas características.

1.6.1 Temática de los textos

Si bien, como se ha dicho anteriormente, la variedad discursiva temática se centra en un contenido principalmente político, además incluye que son presentadas de distintas maneras esas temáticas, teniendo una gama que iba “*desde lo más directo a lo sugerido, desde lo humorístico, desde lo utópico a lo realista*” (Advis en González, 1998: 38). Advis menciona que los textos además reflejaban las preocupaciones de sus creadores, no solamente por lo que estaba pasando en Chile, acaso también se conecta con la historia de Latinoamérica (como Tulio Halperin también hace mención de esta conexión entre Chile y Latinoamérica) y el mundo entero.

Se vuelve a destacar a Violeta Parra, esta vez por su genialidad poética, influencia que se traspasó a los grupos y solistas de la Nueva Canción Chilena, viéndose reflejada también la figura multifacética de Violeta, en la cantidad y variedad de temáticas discursivas expresadas en los textos elaborados por sus creadores en donde se desvela “*un amplio arco iris, los innúmeros modos de expresión de sentimientos y situaciones del ser humano en textos, muchas veces, muy logrados* (Advis en González, 1998: 38)”. Además de Violeta, nombra a Patricio Manns quien tenía la particularidad de saber integrar muy bien “*el sentido de los temas con la excelencia en las imágenes y en las metáforas*” (Advis en González, 1998: 38).

1.6.2 Estructura de los textos

La estructura de los textos está comúnmente apegada a la ordenación en estrofas utilizada en la práctica secular, en redondillas y seguidillas, octavas y décimas, donde se encuentra el uso riguroso de la rima asonante. Todos estos elementos otorgaban la unidad formal necesaria a las canciones, según Advis “*en algunos momentos mostrando “textos de envergadura clásica”* (Advis en González, 1998: 38), nombrando a composiciones como “*Gracias a la vida*” y “*Volver a los 17*” de Violeta Parra; “*El cautivo de Til Til*” y “*Valdivia en la niebla*” de

Patricio Manns; *“Te recuerdo Amanda”* de Víctor Jara, con una utilización más libre de los versos estrechamente relacionados con lo musical.

Uno de los principales aportes de la Nueva Canción Chilena que menciona Advis, en esta revisión, es el de las *“estructuraciones mayores (de tendencia dramático-teatral)”* (Advis en González, 1998: 38), que sostenían como una columna vertebral algunos *“textos de respetable extensión”* (Advis en González, 1998: 38), los que en su gran mayoría alcanzan el precepto clásico de lograr un balance entre la unidad y la variedad.

La utilización de la ‘canción’ proviene y se relaciona, según Advis de estilos tradicionales de tonada o resfalosa, que siguen un orden de estrofa y estribillo, pero también tiene que ver con *“el singularísimo y complejo prototipo de la Cueca”* (Advis en González, 1998: 39). La relación entre música y texto en este tipo de creaciones es muy importante, en donde *“las formas musicales simples seguirían paso a paso las estructuras textuales”* (Advis en González, 1998: 38). Podemos decir con propiedad que una de las características formales de la Nueva Canción Chilena se relaciona con estos modelos de canción, donde habrá aportes muy originales como es el caso del Rin, en donde Advis nombra al “Rin del angelito” de Violeta Parra, a partir del cual nació un nuevo tipo de canción. También se menciona a Isabel Parra con “El desconfiado” en donde ella *“lograría utilizar novedosa y admirablemente la tradicional forma ‘cueca’, llevándola a ámbitos expresivos más íntimos”* (Advis en González, 1998: 39).

“Las estructuras textuales complejas –a las que se acostumbró denominar “cantatas”– exigirían una variante inédita en las formas musicales. Así nacerían secuencias extensas que, al modo de la tradición docta, se desplegarían mediante la alternancia de partes habladas (relatos) y cantadas (canciones atingentes o desprendidas formalmente del modelo originario), incluyendo desarrollos instrumentales (preludios, interludios) de textura más libre hasta parabólica”.

En estos aspectos, la Nueva Canción Chilena había presentado un antecedente en “El Gavilán, de Violeta Parra, donde la tradicional forma canción es sustituida por un desenvolvimiento eminentemente dramático, al

paralelizarse y alterarse el transcurso melódico, rítmico y agógico de acuerdo con la intencionalidad de los versos” (Advis en González, 1998: 39)²⁸.

Para terminar este análisis de los aspectos formales y estructurales, es importante citar a Luis Advis cuando se refiere a la música netamente instrumental, en donde aparece contrastado, el uso de la ‘canción’ mencionado anteriormente, con la práctica un poco más experimental, donde la estructura responde a la relación entre los instrumentos, sin estar ligada a una voz principal o a una textura homofónica de melodía acompañada, sino más bien a “*una serie de nuevas posibilidades expresivas ofrecidas por la autonomía de cada instrumento participante, en su propio valor*” (Advis en González, 1998), en donde aparece como ejemplo clarísimo el trabajo desarrollado por Inti-Illimani, siendo “*a veces dirigidos por algún músico de Conservatorio*” (Advis en González, 1998), en donde Advis evidentemente experimento en esta manera, por ejemplo con Quilapayún.

1.6.3 Organología

Examinando el aspecto organológico, Advis se refiere a los instrumentos que la Nueva Canción Chilena contempla durante su búsqueda timbrística y sonora, aclarando que desde los inicios hasta su apogeo, fueron incorporados instrumentos que provienen de distintos lugares del mundo, sobre todo desde Latinoamérica.

La guitarra aparece en primer lugar, siendo acompañada por el bombo legüero argentino. Posteriormente se sumarían instrumentos de origen altiplánico andino (chileno, peruano y boliviano) como la quena, la zampoña (“Siku”, en lengua aymara) y el charango.

²⁸ Advis incluye otros antecedentes para este tipo de formas, que pueden ser encontradas en “La Muralla”, que corresponde a una composición colectiva de Quilapayún, basada en un poema del cubano Guillén, donde se anuncian las posibilidades mencionadas a través de la transmutación del recurso formal conocido como “estribillo” por una sección que se asemeja al de una obra programática, contrastado por las estrofas “a tempo”.

Posteriormente, además, se agregarían el rondador ecuatoriano, el tiple colombiano, el cuatro venezolano y la trutruca mapuche utilizada en alguna *“incursión meramente colorística”* (Advis en González, 1998: 39). Aparece el uso del banjo norteamericano propuesto por Grondona, y por otro lado, Los Jaivas y Los Blops utilizan elementos electro-acústicos (Advis no se refiere a cuáles específicamente). Es importante mencionar la aparición del cello y del contrabajo en los trabajos del mismo Luis Advis, *“como apoyo al sistema acordal”* (Advis en González, 1998: 39); Se recalca el uso de algunas maderas (flauta, clarinete y oboe) en las versiones de algunas obras grabadas fotomecánicamente. Violeta Parra ya había usado los cornos en la primera versión grabada de *“Que he sacado con quererte”*.

Para referirse al uso de la orquesta sinfónica y grupos de cámara Advis dice: *“el franco aprovechamiento de la orquesta de rango sinfónico o de grupos camerísticos en combinaciones alejadas de lo meramente comercial (Ortega), determinará un timbrismo que se aproxima o se identifica con el rango docto”* (Advis en González, 1998: 39).

Para él, se encuentra de manera sobresaliente de todos aquellos que participaron en aquellos años, mencionándose re-marcadísimamente a conjuntos como Inti-Illimani y Quilapayún, los Curacas, *“enriquecidos por la evolución de las técnicas interpretativas, cada vez más perfeccionadas”* (Advis en González, 1998).

1.6.4 Ritmo

Entre los elementos rítmicos utilizados principalmente en la Nueva Canción Chilena, Advis vislumbra la presencia de *“la tonada, o la cueca tradicionales, más la reviviscencia de la refalosa, en sus módulos básicos de acompañamiento, se observa paralelizada, –y aún superada– por los aportes venidos del sur, norte chilenos”* (Advis en González, 1998: 39). La zamba y la baguala, el bolero, el tango, el vals peruano y el joropo, siendo este último utilizado, según Advis de manera *“memorable”*, por Isabel Parra en *“Lo que más quiero”*. Realizando la

comparación casi como si de una aleación de un metal se tratase, Advis describe, con las siguientes palabras, esta mezcla rítmica:

“Se irán amalgamando con los núcleos rítmicos chilenos y vertebrando una síntesis de buena ley. Otras propuestas, como lo es realizado por “Los Jaivas”, en “Todos Juntos”, permitirían despliegues de improvisación rítmica, de evidente raíz norteamericana, sin soslayar la base binaria del huayno altiplánico” (Advis en González, 1998).

Luis Advis, cierra este punto referido a los elementos rítmicos, con las siguientes palabras:

“Al final las formas de rasgueo, el uso de la percusión, más la rítmica melódica, desembocarán, en una franca estilización de los elementos, con un sincretismo difícilísimo de encontrar en otros países latinoamericanos” (Advis en González, 1998).

Como ejemplos de este sincretismo, Advis menciona a Violeta Parra con su canción llamada *“Galambito Temucano”*, y a Eduardo Carrasco con *“Canto del Cuculí”*, cuya influencia llevaría a los Inti-Ilumani a la culminación, según Advis, de esta manera de componer y de interpretar, considerando siempre el sendero iniciado por Violeta Parra²⁹.

1.6.5 Armonía

En términos de armonía, la Nueva Canción Chilena es descrita por Luis Advis en un principio, como elemental, siendo de uso común las triadas del I, el IV y V grado, con la particularidad de que esos grados elementales están siendo parte de una armonía más compleja, descrito por Advis como *“un bosquejo modal, ya delineado por el folclore y desarrollado a su manera en las primeras composiciones de Violeta Parra y más adelante por Ángel Parra y Víctor Jara”* (Advis en González, 1998: 40). Luego, las posibilidades de la textura armónica se ampliaron, a partir de las posibilidades mencionadas anteriormente, apareciendo

²⁹ Se menciona aquí en el texto una composición de Horacio Salinas llamada *“Alturas”* en donde Luis Advis incluso se refiere a esta como *“paradigmática”*, donde el tratamiento guitarrístico cromático es uno de sus principales atributos.

el uso de “*notas agregadas al acorde (séptimas, novenas), acordes de paso y complejas modulaciones, en algunos de cuyos aspectos Patricio Manns y Víctor Jara hacen un primer aporte singular* (Advis en González, 1998: 40)”.

Ocurre una aproximación hacia una armonía más cromática, especialmente mediante el uso de séptimas disminuidas y quintas aumentadas, siendo posible encontrar algunos recursos y –según Advis –“*elementos “doctos decimonónicos (Brahms, Wagner, Tchaikowsky), relacionados con nuevas combinaciones acordales y con una cuidadosa conducción del bajo, o, eventualmente, ciertos timbres expresionistas disonantes* (Advis en González, 1998: 40)³⁰.

1.5.6 Melodía

Como consecuencia de este tratamiento armónico, las melodías diatónicas comienzan a enriquecerse con la experimentación hacia melodías cada vez más cromáticas, provocando un perfeccionamiento de las técnicas instrumentales, como por ejemplo la evolución en la interpretación de la quena, como adaptación a las nuevas “*exigencias cromatizantes*” (Advis en González, 1998). Además de esto, Advis advierte la necesidad por una “*mayor sinuosidad en las curvas melódicas*” (Advis en González, 1998). Debido a esto, y además a la utilización de saltos interválicos desusados, se amplían las extensiones melódicas, aspectos que ya habían sido previstos en composiciones de Patricio Manns y de Violeta Parra (como en las canciones “*La Lavandera*” y “*Una copla me ha cantado*” donde aparece la utilización de Tritono de una manera muy particular).

Acotando aquí Advis, hace una lectura aparte de este tema ampliando con la mención del así también uso de la escala **pentáfona o pentatónica**, con la lucida y admirable mención a la “**referencia modal**”, proveniente del mundo tradicional. Advis habla de esta referencialidad modal como “*tan típicas de nuestra*

³⁰ Aquí Advis explica que esta aproximación hacia la música clásica europea, se debe principalmente a trabajos realizados por él mismo, y Ortega, ambos alumnos de Gustavo Becerra, y claramente vinculados con el mundo académico de las Universidades. También reconoce influencia de otros compositores, relacionados con la creación docta latinoamericana, como Revueltas, Moncayo, Chávez, Camargo Guarnieri, Villalobos, Guastavino y Ginastera, Pedro Humberto Allende y Carlos Isamitt. .

tradición nacional” (Advis en González, 1998), ya que existía en aquella un “*afán de renovación que iba a la par con las obras o las intenciones de otros representantes de la Nueva Canción Chilena; admitamos eso si su postura acrítica frente a la problemática social de la época, aún cuando sus textos, nada de subjetivos, apuntaban a la solidaridad y unión de los seres humanos*” (Advis en González, 1998: 39)³¹.

1.6.7 Textura

En 1970 nace una tendencia hacia la utilización de “*ciertas texturas polifónicas*” (Advis en González, 1998: 40), por parte de los músicos del movimiento. Las fórmulas más usadas serán las imitativas, siendo aplicadas en las voces cantantes o instrumentales. Esta cualidad puede apreciarse tanto en composiciones originales como en versiones de canciones más antiguas, pertenecientes en algunos casos a los mismos conjuntos, “*con la intervención de los músicos de Conservatorio*” (Advis en González, 1998), interpretadas de una manera especial, por conjuntos como Quilapayún, Aparcoa e Inti-Illimani. Cuando Luis Advis, se refiere a “*ciertas texturas polifónicas*” lo hace con cuidado porque sabe que el término “*polifónicas*” puede ser mal entendido, es por eso que aclara con las siguientes palabras:

“Si hablamos de polifonía, en todo caso, utilizamos el término en un sentido más bien referencial. Juzgar de este modo los trabajos donde aparecen esas sugerencias, es sólo apuntar metafóricamente a la mención de texturas que bastante poco tienen de contrapuntísticas, en el sentido riguroso del término. Es la intención, más que la realización concreta” (Advis en González, 1998: pie de página n° 7; en pp.41).

1.6.8 Agógica

Las características que están relacionadas con la agógica, “*en sus variadas posibilidades*” (Advis en González, 1998: 41), aparecen también de una manera

³¹ Los Blops, Eduardo Gatti Los Momentos, para profundizar en esta materia. El grupo Congregación también apuntaba a eso, pero de manera en que se relacionó u poco más con su entorno, con el ambiente político, psico-social.

bastante enriquecida. Este factor ya había sido sugerido por la tradición y es impulsada por las nuevas necesidades expresivas en la entrega de los textos y por la voluntad netamente artística de los grupos instrumentales. Todo funciona en relación al sentido de las palabras, en la manera de que aparecen interpretaciones que llegan a este nivel de sutileza en lo que al manejo del tempo y de las dinámicas corresponde, donde es posible escuchar que éstas son *“fieles a los avatares del sentido de los versos”* (Advis en González, 1998: 41) (aclarando que no alcanzan a ser tan sutiles como en el caso de los “Lieds” de la música docta). Con la aparición de exigencias cada vez más altas en este sentido debido a la utilización de estructuras mayores (como las cantatas) determinan el uso de *“acentuadas tensiones y contrastes, vitales para mantener el equilibrio del total”* (Advis en González, 1998: 41).

Surge entonces, una nueva forma de entender la agógica, gracias a *“la aparición de formas más extensas”* (Advis en González, 1998: 41), aunque esto ya pudo ser advertido en algunas composiciones que fueron mostradas en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, percibida claramente por ejemplo en *“Plegaria para un labrador”* de Víctor Jara, interpretada en ese entonces por el conjunto Quilapayún. Allí es posible notar que *“mediante la intensificación de los elementos agógicos, especialmente en la aceleración y crescendo en la última sección, se logra un positivísimo carácter climático”* (Advis en González, 1998: 41). También son mencionados los trabajos, donde es posible destacar la agógica, de Inti-Illimani, con las versiones que Advis mismo realizó de canciones de Violeta Parra, Isabel Parra, Patricio Manns y Víctor Jara.

1.6.9 Conclusiones

De esta manera, Luis Advis finaliza este capítulo, dedicado a las características más importantes de la Nueva Canción Chilena, cerrando con unas conclusiones que son muy pertinentes para esta tesina, referidas a la estilística del movimiento musical. El compositor de la “Cantata Santa María de Iquique”, habla de que al ser sumados todos los elementos por su parte claramente, llegan

a contrastar, de una manera muy evidente con respecto a las épocas anteriores, “*abriendo nuevos caminos expresivos*” (Advis en González, 1998). Lo que contrasta tanto es que, a diferencia de las distintas épocas, esta vez no se produjo una distorsión, o asimilación descontrolada, o alienación, con respecto a lo que es considerado como “tradicional”, sino más bien se abrieron, desencadenaron, posibilidades expresivas muy prolíficas y creativamente fértiles, que estaban completamente relacionadas con su entorno, de qué manera se estaba forjando la historia, o más bien, el relato de lo que ocurrió en esa época:

“La estilística de la Nueva Canción, en suma, contrastaría severamente con todo lo que le antecedió, abriendo nuevos caminos expresivos. No se trataba, esta vez, de una desvirtuación de lo que entonces se consideraba como el tradicional cuño característico de la música chilena; ahora, simplemente, se habían abierto nuevas posibilidades temáticas y técnicas, acordes, en el fondo, con lo que siempre ha sido la historia musical de las naciones y su evolución creativa, constantemente ennobleciéndose con el aporte imaginativo de sus artistas, pero donde el espíritu de ellas siempre permanece” (Advis en González, 1998).

Así, la Nueva Canción Chilena estableció ciertos parámetros para la música que se elaboraría posteriormente en Chile: “*se había constituido en un fenómeno importante por responder a las exigencias socio-políticas de la época*” (Advis en González, 1998), en un momento en el que según Advis, la música de raíz folclórica llegaba a “*un punto tal que presentaba cierto agotamiento de las fórmulas textuales y musicales gravitantes en los decenios anteriores*” (Advis en González, 1998). Violeta Parra es la persona que:

“Permitió que los elementos utilizados ya no se circunscribieran casi exclusivamente al carácter musical e instrumental de la zona central de Chile, sino que se extendieran a las propuestas melódicas, armónicas, rítmicas y organológicas del continente americano, junto con los aportes estructurales, agógicos y timbrísticos europeos, asimilados por nuestras tierras mestizas que temprana o tardíamente –enriquecerían los resultados creativos e interpretativos”. (Advis en González, 1998: 41).

Surgieron nuevas formas de creación que se enraizaban en lo más profundo de los orígenes, los cimientos, que ha surgido como un manantial desde una veta subterránea. El aporte de Nueva Canción Chilena, dejó que siguiera corriendo el agua, fluyendo hasta lugares muy lejanos.

De esta manera Luis Advis, finaliza este capítulo con una breve reflexión sobre lo que se ha descrito, agregando que no se terminan las posibilidades propuestas de la Nueva Canción Chilena, a la cual se han dedicado muchos estudios e investigaciones, sin embargo según Advis, aquellos se habían realizado hasta ese entonces desde el enfoque textual, sociológico y antropológico³². Así, Advis cierra su capítulo cuya labor él mismo la describe como la de “*delinear en forma somera el estudio musicológico*” (Advis en González, 1998) de lo que fue aquel fenómeno llamado Nueva Canción Chilena.

³² Sobre la bibliografía del tema Advis menciona a varios autores que han sido los precedentes de estos estudios e investigaciones, que se acercan a una mirada desde la musicología, a pesar aún, en palabras de Advis de ser “genéricos, a veces, circunscritos a una exégesis particularizada” (pie de página número 8; pág. 41), sin dejar de ponderar sus logros. Algunos de los autores que menciona junto a sus publicaciones son:

- 1) Becerra, Gustavo: “La música culta y la Nueva Canción Chilena” Ed. La Frontera. 1985 vol. 9 Nos 3 y 4.
- 2) Orrego Salas, Juan: “Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena” Ed. La Frontera 1985 Vol.9 Nos 3 y 4.
- 3) Torres, Rodrigo y Equipo: “Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973”. Documento de trabajo de Ceneca. Santiago de Chile, 1980.

2. ESTADO DEL ARTE

2.1 Actividad compositiva vinculada al término “cantata” en los siglos XIX y XX

Durante el siglo XIX, en Europa, se llevaron a cabo diversas composiciones bajo el término de “cantata”, por ejemplo la Cantata “Der Glorreiche Augenblick” (op.136) de Ludwig Van Beethoven, compuesta en 1814; “Juble-Kantate” (op.58) de Carl Maria von Weber, compuesta en 1818; “Rinaldo Katata” (op.50) de Johannes Brahms, compuesta en 1868; “L’enfant prodigue” de Claude Debussy, compuesta en 1884; “Das klagende Lied” de Gustav Mahler, compuesta entre 1878 y 1880 (Valenzuela, 2016).

En el siglo XX se compusieron varias obras con la denominación de “cantatas”, donde es imposible encontrar similitudes para clasificarlas dentro de un mismo género musical³³ (Timms en Guerrero, 2013), debido a su basta diversificación. A continuación son mencionadas de forma acotada algunas de estas obras: “Sancta civitas” de Ralph Vaughan Williams, compuesta entre 1923 y 1925; La “Cantata Profana” de Bela Bartok, compuesta en 1930; “Gurre-Lieder” de Arnold Schöenberg, compuesta en 1911; Las Cantatas N°1 y N°2 (op. 29 y op.31, respectivamente) de Anton Webern; “Die Zwingburg” (op.14) de Ernst Krenek, compuesta en 1922; “Alexander Nevsky” de Sergei Prokofiev, estrenada en 1939; “Momente” de Karlheinz Stockhausen, compuesta entre 1962 y 1969 (Valenzuela, 2016).

³³ Citado en el texto de J. Guerrero como Timms, Colin et al.2008 “Cantata”, Grove Music Online. Oxford Music Online.

2.2 Cantatas emblemáticas realizadas por compositores latinoamericanos en el siglo XX

Dentro de las cantatas compuestas durante el siglo XX en occidente, existen varios ejemplos que surgieron de compositores latinoamericanos. Uno de ellos es Luis Advis, con la “*Cantata Santa María de Iquique*” (1970) y “*Canto para una semilla*” (1972), las cuales se caracterizaron por abordar temáticas relacionadas con la denuncia social y política, siendo llamadas como “cantatas populares”. Otros ejemplos pueden encontrarse en Latinoamérica, con la misma impronta temática de Advis, como: la “*Cantata de José Artigas*” (1970) de Aníbal Sampayo en Uruguay; la “*Cantata sudamericana*” (1972) de Ariel Ramírez y Félix Luna; la “*Cantata Tupac Amaru*” (1978) de Atahualpa Yupanqui, en Argentina.

Existen además cantatas que abordan temáticas relacionadas con la cultura y el folklore latinoamericano como es el caso de las siguientes obras, entre otras: la cantata “*Mandú Çarará*” (1940) de Héctor Villalobos en Brasil; “*Florentino el que cantó con el diablo*” (1954) de Antonio Estévez (1916 – 1988) en Venezuela; o la “*Cantata para América Mágica*” (1960) del compositor argentino Alberto Ginastera.

Entre algunas de las cantatas vinculadas con hechos históricos de América Latina se encuentran: “*Creador del Hombre Nuevo*” (1969) del cubano Argelies León (1918 – 1991); “*Ñancahuazú*” (1970) del peruano César Bolaños (1931 – 2012); “*Donde Nacen los Cóndores*” (1977) del peruano Celso Garrido Lecca (1926).

2.3 Actividad compositiva vinculada al término “cantata” en Chile durante los siglos XX y XXI

En Chile, durante el siglo XX, se realizaron múltiples obras musicales denominadas como “cantatas”. Por lo general éstas obras tienen la finalidad de contar una historia, mediante la alternancia entre un narrador y “*episodios musicales*” (Valenzuela, 2016), donde el sincretismo entre elementos compositivos que provienen desde la academia y elementos musicales que provienen desde el mundo popular, se encuentran imbricados en el discurso musical y sonoro.

Es interesante observar la mixtura que se ha producido entre la música y la poesía en este tipo de obras, donde la influencia de los grandes poetas chilenos, como Gabriela Mistral y Pablo Neruda ha sido preponderante.

La cantata, se ha convertido para los compositores chilenos, en el género predilecto para transmitir, evocar, relatar, entre otros aspectos similares, una gama diversa de sucesos que están íntimamente relacionados con la realidad presente en los cambios políticos y sociales de la historia chilena (Valenzuela, 2016).

En la Tesis de Magister en Artes con Mención en Composición Musical de la Universidad de Chile, realizada por Danielo Valenzuela, se encuentra un listado con algunas de las cantatas más importantes efectuadas por compositores chilenos en el siglo XX. A continuación se presenta dicho listado, en donde he agregado otras obras que he encontrado en mi investigación, las cuales pertenecen al periodo de fines del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI , de manera de presentar un cuadro más completo:

2.3.1 Catálogo de cantatas de compositores chilenos (siglos XX y XXI)

OBRA	AÑO	COMPOSITOR	DESCRIPCIÓN
Cantata Altazor	1948	Pablo Garrido (1905-1982)	Para Recitante, Órgano y Orquesta. Texto de Vicente Huidobro.
Cantata Negra	1957	León Schidlovsky (1931)	Para tenor, piano y Percusión. Texto de Blaise Cendrars.
Cantata Caupolicán	1958	León Schidlovsky (1931)	Recitante, pianos, percusión y coro. Lenguaje vanguardista en uso de la percusión.
La Lámpara en la Tierra	1958	Roberto Falabella (1926 – 1958)	Texto de Pablo Neruda. Cantata Popular.
Cantata del Laja	1960	Roberto Escobar (1926)	Texto Gabriela Mistral. Soprano, coro mixto, órgano y orquesta. No estrenada.
Cantata América Insurrecta	1962	Fernando García (1930)	Orquesta, coro y cantante. Texto de Pablo Neruda.
Oratorio para el Pueblo	1965	Ángel Parra (1943 – 2017)	En 1979 se realizó una segunda versión con el grupo Ayacucho.
Oratorio La Araucana	1965	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Sobre poema Épico Español de Alonso de Ercilla.
Oratorio Machu Pichu	1966	Gustavo Becerra (1925- 2010)	Texto de Pablo Neruda.
América, no en vano Invocamos tu Nombre	1966	Juan Orrego Salas (1919)	Texto de Pablo Neruda
Lord Cochrane of Chile	1967	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Texto de Neruda
Responso para el Guerrillero Muerto	1967	Sergio Ortega (1938 – 2003)	Para voz y percusión. Homenaje a Ernesto Che Guevara. Texto del compositor.
Responso para el Guerrillero (Comandante Che Guevara)	1967- 1968	Eduardo Maturana (1920 - 2003)	Estrenada en 1969 por la Orquesta Sinfónica de Chile ³⁴ .

³⁴ Se le agregan grabaciones de parlamentos realizadas en una cinta magnética.

Cantata Américas	1968	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Para conjunto folclórico Quilapayún.
Elegías a la Muerte de Lenin	1969	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Texto de Vicente Huidobro.
Cantata Santa María de Iquique	1969	Luis Advis V. (1935 – 2004)	Para Quilapayún. Texto del compositor. Suceso Trágico.
Oratorio de los trabajadores	1971	Jaime Soto León (1947)	Política. Partido Comunista de Chile.
Canto para una semilla	1972	Luis Advis V. (1935 – 2004)	Para Inti Illimani sobre decimas de Violeta Parra
La Fragua	1972	Sergio Ortega (1938 – 2003)	Para Quilapayún. Texto del compositor.
Cantata de Navidad	1972	Pablo Délano	Texto de Alicia Morel. Para coro infantil y conjunto Instrumental.
Cantata del Carbón	1972- 1973	Cirilo Vila (1937 – 2015)	Texto de Isidora Aguirre Para Quilapayún. Proyecto Inconcluso.
Cantata Chile	1973- 1974	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Compuesta en el exilio para multimedios.
Cantata Corvalán	1974	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Compuesta en el exilio para multimedios.
Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta	1975	Sergio Ortega (1938 – 2003)	Popular. Texto de Neruda. Relator.
Bernardo O'Higgins	1978	Sergio Ortega (1938 – 2003)	Texto De Neruda
Caín y Abel por los derechos Humanos	1978	Alejandro Guarello (1951)	Para grupo folclórico, narrador, orquesta y coro.
Cantata América	1978	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Para grupo Quilapayún.
Cantata Allende	1980	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Texto de Eduardo Carrasco. Para Conjunto Quilapayún.
Canto para Bolívar Cantata Popular op.78	1982	Juan Orrego Salas (1919)	Texto de Pablo Neruda. Para Quilapayún

Lo que no digo lo Canto (op.83)	1984	Juan Orrego Salas (1919)	Inédita. Carácter popular. Sin Estrenar.
La Batalla Campal, Una Epopeya Urbana	1987	Eduardo Cáceres Romero (1955)	Para Orquesta, coro mixto y Tenor
Recados a Gabriela Mistral	1987	Jaime Soto León (1947)	Cantata Popular Para Barroco Andino
Redemptoris Mater	1987	Rolando Cori (1954)	Para el grupo Ortiga con textos de Joaquín Alliende-Luco
Dialecto de Pájaros	1987	Patricio Wang (1952)	Textos de Vicente Huidobro
La Rosa de los vientos	1999	Patricio Manns (1937) y Horacio Salinas (1951)	Interpretada por Inti-Illimani y la Orquesta y el Coro de la Universidad de Santiago
Cantares del mito americano	2001	Patricio Manns (1937) y Horacio Salinas (1951)	Interpretada por Inti-Illimani y los coros infantiles participantes de la Bienal Internacional de Niños Cantores de Viña del Mar
Canciones Salvajes	2009	Patricio Wang (1952)	Texto de Pablo Neruda
Canto por el Pueblo Andino	2011	Luis Marcel Cassorla	Texto de Osvaldo Torres
Cantata El Cobre (28 de marzo de 1965)	2016	Danielo Valenzuela Olmos	Para Orquesta, coro mixto y Cantor Popular.
Cantata por Clotario Blest	2017	Felipe Sandoval Cuevas	Basada en las crónicas periodísticas de Patricia Matus

2.4 Luis Advis Vitaglich (1935 – 2004)

La siguiente reseña de la biografía de Luis Advis ha sido realizada a partir del artículo de Memoria Chilena: Luis Advis Vitaglich (1935 – 2004)³⁵.

Luis Advis nace en Iquique el 10 de febrero de 1935. Desde su infancia estuvo familiarizado con la actividad musical ya que su padre era músico además de comerciante y su madre sabía cantar y tocar el piano. Advis inició sus estudios formales de música a los 23 años. A través de los discos de RCA conoció la música de tradición escrita de autores como Wagner, Mahler, Chopin y Tchaikovsky, donde las operas fueron lo que más se escuchaba en su hogar, debido a la predilección de sus padres por ese género musical.

Luis Advis realizó su educación escolar en el Licio de Hombres de Iquique y cuando se trasladó a Santiago estudió Leyes en la Universidad de Chile, mientras de forma paralela se tituló como Licenciado en Filosofía. Además, fue alumno del compositor Gustavo Becerra durante cuatro años y tomó lecciones de piano con Alberto Spilkin.

Con la llegada de la década de los sesenta, comenzó a interesarse por algunos estilos provenientes de la música tradicional Latinoamericana como: el mambo, el tango, la milonga, y otros más. Esa primera aproximación con aquellos estilos se produjo a partir de la lectura de las novelas de Vargas Llosa, García Márquez y Julio Cortázar. En el año 1966 escuchó el trabajo de Margot Loyola (1918 – 2015) y posteriormente conoció a Violeta Parra (1917 – 1967). Desde este punto en adelante, ese descubrimiento sería lo que marcó su estilo personal como compositor, caracterizado por relacionar elementos de la música popular con recursos provenientes de la música de tradición escrita, acuñando su concepto de “**cantata popular**”, que adoptarían a su vez otros compositores contemporáneos.

³⁵ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100691.html#presentacion>

De forma paralela a la actividad musical se desempeñó como profesor titular de la cátedra de Estética de la Universidad de Chile, en las facultades de: Filosofía y Educación; Ciencias; Artes Musicales; Bellas Artes; y Arquitectura y Urbanismo. Desde el año 1964 fue el jefe de seminario en la Facultad de Artes Musicales de la Universidad de Chile. En 1972 estuvo a cargo de la cátedra de Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En el año 1979 reunió su experiencia y producción académica en el libro titulado “*Displacer y trascendencia en el Arte*”.

A finales de la década de los ochenta sufrió una enfermedad a los pulmones, hecho que provocó que el nivel de intensidad de su trabajo como compositor y académico se exacerbara, por la cercanía con la que sintió el desahucio de la muerte. En 1987 se convirtió en socio fundador de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), y a partir de 1993 se convirtió en su presidente. Además fue director del Comité Editorial de las publicaciones realizadas por la SCD, obteniendo una distinción como Figura Fundamental en el año 2003.

Recibió el Premio Presidente de la República ese mismo año, como reconocimiento a su trabajo y aporte creativo al repertorio musical chileno. La muerte del compositor ocurre un año después, a los 69 años de edad, debido a un cáncer.

2.4.1 Obras emblemáticas de Luis Advis

Luego de haber compuesto varias obras de cámara y música incidental para teatro, como por ejemplo la musicalización de la obra de teatro infantil de Jaime Silva, "*La Princesa Panchita*" (1958), Luis Advis llevó a cabo las "cantatas populares". La primera, compuesta en 1969 y estrenada en 1970, llamada "*Cantata Santa María de Iquique*". Luego vendría "*Canto para una semilla*" escrita en 1971 y estrenada en 1972.

En 1976 aparece la composición para voz y piano llamada "*Dos canciones*" donde según Álvaro Gallegos, en un artículo para la Revista Musical Chilena, es uno de los "*más claros ejemplos de la unión entre el elemento local y la tradición romántica europea*"³⁶ (Gallegos, 2006). En 1995 esta obra fue adaptada para el Ensamble Bartók.

Otra obra emblemática del compositor donde también se aprecia la confluencia entre los dos mundos o tradiciones es la "*Suite Latinoamericana*" de 1994, obra sinfónica que ahora es una de las principales referentes de la literatura musical chilena. Álvaro Gallegos añade: "*Esta obra tiene su origen en una obra de cámara de 1976, que fue revisada y expandida por Advis para ser estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile*" (Gallegos, 2006).

En cuanto a la música incidental compuesta para cine es importante mencionar los trabajos realizados en "La tierra prometida", de Miguel Litin en 1973, Julio comienza en Julio, de Silvio Caiozzi en 1978, y Coronación del año 2000, de S. Caiozzi.

La obra "*Los tres tiempos de américa*" está concebida para un narrador, voz femenina, conjunto folclórico, orquesta de cuerdas, corno y oboe. Es una de las

³⁶ Revista Musical Chilena, Año LX, julio-diciembre, 2006, N° 206, pp. 97-101

obras que generalmente se agrupan en el conjunto de “cantatas populares”, sin embargo Álvaro Gallegos acota:

“Esta obra da un paso más allá del género, al fusionar al grupo popular con una orquesta, y eliminando la denominación de cantata, reemplazándolo por el tradicional vocablo de “sinfonía”. Y es que aquí, la orquesta predomina, y los instrumentos se funden en el total sonoro, siendo parte del sonido sinfónico orquestal” (Gallegos, 2006).

Existe otra obra que lleva la denominación de “cantata” dentro del catalogo de obras de Advis. Me refiero a la cantata “*Murales extremeños*”, para tenor, soprano, coro y orquesta, estrenada en 1993 en la ciudad de Mérida. Esta fue un encargo del gobierno de la provincia de Extremadura, en España. Fue inspirada en el quinto centenario del descubrimiento de América, “*para cuya conmemoración fue encargada, vuelve a aparecer la temática americanista y de unión continental que tanto entusiasmaba al compositor*” (Gallegos, 2006).

Cerrando esta enumeración de obras emblemáticas de Luis Advis, muy cerca de la fecha de su deceso en el año 2004, encontramos la obra “*La pampa del Tamarugal*”, que aún no ha sido estrenada. Esta obra fue concebida como un oratorio.

2.4.2 Cantata Santa María de Iquique (1970)

Esta cantata que fue compuesta en 1969 por Luis Advis, se estrenó en 1970, y la temática elegida fue la matanza de obreros en la escuela Santa María de Iquique ocurrida el 21 de diciembre de 1907. Fue una masacre donde murieron más de mil personas, las cuales eran trabajadores de las salitreras junto a sus familias, que protestaron en una huelga general. Pronto se convirtió en un emblema de grupos políticos en Chile, siendo una obra representativa para la Unidad Popular cuando llegó a la presidencia Salvador Allende. Para referirse a la temática de esta cantata, Juliana Guerrero se basa en el texto “*Historia social de*

la música popular en Chile 1950 – 1970” del musicólogo chileno Juan Pablo González, donde él explica que el compositor, Luis Advis, logra poner en relieve las posiciones de los personajes creando tipos ideales, pudiendo ser reconocidos como modelos en el contexto de los años setenta en Chile, con la ayuda de los diálogos y situaciones en pos de la presentación dramática de aquella tragedia pampina.

El texto de la cantata tuvo algunas modificaciones en el año 1981 realizadas por el escritor argentino Julio Cortázar, donde cambió su estructura, cuando el grupo chileno Quilapayún grabó una versión alternativa al orden original que estableció Advis³⁷. La estructura que concibió el compositor es la siguiente:

Pregón
Preludio instrumental I
Relato I
Canción I
Interludio instrumental II
Relato II
Canción II
Interludio instrumental III
Relato III
Interludio cantado
Relato IV
Canción III
Interludio instrumental IV
Relato V
Canción letanía
Canción IV
Pregón
Canción final

De esta manera, se hace visible una acotación que Juan Pablo González hace en su análisis, y Juliana Guerrero lo expone de la siguiente forma:

³⁷ El orden del texto propuesto por J. Cortázar es: Pregón – Preludio Instrumental I – Preludio Instrumental II – Relato – Canción + Interludio Instrumental – Relato – Relato – Canción + Interludio Instrumental – Relato – Acordes – Relato – Relato – Interludio Cantado – Relato + Canción – Relato – Canción Letanía – Canción – Pregón + Canción Final.

“En un somero repaso de esta enumeración, se observa que las partes vocales –consideradas por González como ‘arias y coros’– llevan por nombre “canciones”. Vale la pena recordar que el término “canción” tiene un sentido sumamente amplio y abarcador de músicas de épocas y lugares diversos” (Guerrero, 2013).

Aquel término, el de “canción”, se ha utilizado tanto en la música docta como en la música popular. No obstante, teniendo en cuenta el contexto de esta cantata, además de estar directamente relacionada con la Nueva Canción Chilena, donde el término “canción” define a esa corriente musical, no puede pasarse por alto la importancia que adquiere el término, de manera gravitante en la *Cantata Santa María de Iquique*.

La instrumentación de esta cantata se compone de los siguientes instrumentos: dos quenas, charango, dos guitarras, bombo legüero, violoncello y contrabajo.

La queña y el charango fueron incorporados a la música folclórica del norte de Chile, pero son originarios de culturas precolombinas que tenían asentamientos en Chile, y puede ser encontrado en otros países andinos, como Bolivia y Perú. La guitarra es un instrumento que se incorporó a la música folclórica, y también a su vez forma parte de un instrumento estudiado en los conservatorios de música docta, pero no forma parte de la orquesta sinfónica. El bombo legüero se utiliza como acompañamiento en varios estilos folclóricos chilenos, argentinos y otros países latinoamericanos. Finalmente los instrumentos que sí pertenecen a la orquesta sinfónica son el violoncello y el contrabajo.

La *Cantata Santa María de Iquique*, se caracteriza por la alternación de partes vocales (arias y coros) e instrumentales (preludios e interludios) y según, la lectura que realiza J. Guerrero de Juan Pablo González: *“los recitativos de la cantata barroca son sustituidos por relatos hablados con acompañamiento rítmico*

y por intervenciones del coro” (González en Guerrero, 2013)³⁸. González también menciona que “*el formato de la cantata profana italiana de fines del siglo XVII es un género predilecto para narrar hechos de distinta naturaleza, en especial, referidos a personalidades y sucesos históricos*” (González en Guerrero, 2013)³⁹.

Es importante mencionar que esta cantata se hizo muy conocida a nivel internacional por la interpretación de Quilapayún.

2.4.3 Canto para una semilla (1972)

“Canto para una semilla” es una obra musical escrita por Luis Advis en 1971, estrenada en 1972⁴⁰, que ha sido concebida como una “Elegía/Cantata⁴¹”, con textos que pertenecen a las “Décimas” autobiográficas de Violeta Parra.

Aquella “*experiencia autobiográfica*” y “*el contenido poético*”⁴² (Osorio, 2006) de las “Décimas”, como está explicado en el texto de Javier Osorio que lleva por título “*Canto para una Semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena*”, otorgan una característica especial a las relaciones que se generan entre la “obra”, en si misma, y lo que los auditores asignan a lo que escuchan. Esto se explica en el texto de Osorio a través de una cita de la etnomusicóloga Ruth Finnegan donde ella menciona que “*a veces la experiencia de la escucha no está limitada a un evento en particular, sino que está*

³⁸ Citado en el texto de J. Guerrero como Cf. González *et al.* 2009:306-308.

³⁹ Citado en el texto de J. Guerrero como González *et al.* 2009: 302.

⁴⁰ Las fechas de la creación de esta composición y su estreno, aparecen en el texto escrito por Horacio Salinas en la partitura de “Canto para una semilla” publicada por la División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor – SCD.

⁴¹ Artículo en Memoria Chilena: Luis Advis V. (1935 – 2004). Complemento “Canto para una semilla” (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95743.html>).

⁴² Revista Musical Chilena, Año LX, Enero-Junio, 2006 N° 205, pp.34-43. Javier Osorio. Canto Para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena”. Facultad de Filosofía y humanidades. Universidad de Chile.

*íntimamente relacionada con la vida de los participantes*⁴³ (Finnegan en Osorio, 2006).

Por otro lado, en su texto Osorio menciona el concepto de “**obras híbridas**” para referirse a la “*Cantata Santa María de Iquique*” y “*Canto para una Semilla*” donde se plantea “*una forma de experiencia musical que se encuentra estrechamente relacionada con la memoria social y colectiva de los sujetos en la modernidad, al mismo tiempo que se vincula a las transformaciones culturales y estéticas en la actividad musical de Chile*” (Osorio, 2006). La obra “Canto para un semilla” vendría a ser la segunda obra del compositor en esta línea de creación. Osorio utiliza el término “híbrido” para aproximarse a una definición más acotada de este conjunto de “géneros intermedios” que ha propuesto Luis Advis. Según Osorio, otra obra que puede inscribirse en esta definición es la obra “Los tres tiempos de América” (1998). Junto a la “Cantata Santa María”, estas tres obras compartirían características similares de las cuales se distingue “*la utilización de elementos formales provenientes de la tradición barroca y culta de la música europea*” (Osorio, 2006).

Siguiendo con la descripción de la temática de “Canto para una semilla” , Osorio habla de que el sentido de esta obra no solamente “*radica en la biografía ni en la simple ‘musicalización’ de aquellos textos, sino, más bien*” (Osorio, 2006) – citando las palabras de Advis– “*una representación de la proyección de su personalidad creadora en los distintos planos de la realidad que ella vivió, así como el símbolo que representa para nuestros tiempos, conflictos y aspiraciones*⁴⁴” (Advis en Osorio, 2006), refiriéndose a la figura de Violeta Parra.

⁴³ Citado en el Texto de Javier Osorio como: Ruth Finnegan “Música y participación. Tendencias actuales en la investigación etnomusicológica y su desarrollo en España”.

⁴⁴ Citado en el Texto de Javier Osorio como: Inti-Illimani e Isabel Parra “Canto para una semilla”. Disco. DICAP-JJ16. Año 1972.

A continuación realizaré la enumeración de las partes con los títulos que el compositor estableció para esta “elegía-cantata” que corresponden a “*una ordenación temática de la biografía de Violeta*” (Osorio, 2006):

“Los Parientes”

“La Infancia”

“El Amor”

“El Compromiso”

“La Denuncia”

“La Esperanza”

“La Muerte”

“Epílogo” o “Canción Final”

De esta manera, siguiendo con la lectura del texto de Javier Osorio, este orden de las “Décimas” realizado por Advis en su obra está pensado para poner en relieve a la “*representación de la figura de Violeta Parra en la cultura chilena*” (Osorio, 2006).

La instrumentación de esta obra está integrada, al igual que la “Cantata Santa María de Iquique” por: queñas, charango, guitarras, bombo legüero, violoncello y contrabajo. No obstante, se han agregado otros instrumentos en esta obra que no habían aparecido en la instrumentación de la “Cantata Santa María de Iquique” los cuales son el tiple colombiano (instrumento de doce cuerdas metálicas ordenadas en cuatro grupos triples), y algunas percusiones, como la clave y el güiro.

Para Horacio Salinas (Director del Conjunto Inti-Ililimani en esa época), la obra Canto para una semilla” constituye una profundización de algunos aspectos, ya explorados en la primera cantata de Advis, como por ejemplo un “*mayor despliegue técnico de los instrumentos, se agrega una mayor riqueza y variedad*

coral, armónica y timbrística mediante ciertos recursos que la aproximan al universo docto⁴⁵ (Salinas en Advis, 2001).

Es importante señalar que esta obra fue compuesta para la cantante Isabel Parra (hija de Violeta Parra), el grupo Inti-Illimani y una relatora. Fue estrenada en el Teatro Antonio Varas, en diciembre de 1972, donde la actriz Carmen Bunster interpretó los relatos.

⁴⁵ Palabras de Horacio Salinas en la introducción a la partitura de “Canto para una semilla” publicada por la División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor – SCD.

2.5 Instrumentos que se utilizan en las cantatas de Luis Advis que no están sistematizados

Los instrumentos que Luis Advis utiliza en sus cantatas y no se encuentran sistematizados en la academia son: la quena, el charango, el tiple colombiano, la clave, el güiro y el bombo legüero. El hecho de que no estén sistematizados supone una dificultad al momento de componer. A continuación se realizará una ficha descriptiva de cada instrumento.

2.5.1 Quena



Es el aerófono más famoso de los instrumentos aborígenes americanos, de construcción sencilla, compuesto por un solo tubo. Tiene una pequeña muesca en el orificio receptor, no tiene canal de insuflación, posee actualmente seis agujeros y uno pequeño en la parte de atrás. También llamado Qqena, Kena, Ccena, Kkena, Kjena o Kkhena.

Es posible encontrar flautas longitudinales en todos los continentes, sin embargo la muesca que se encuentra en el orificio receptor sugiere un área geográfica más acotada, reduciéndola al continente Latinoamericano, encontrándose principalmente en el centro, el norte y occidente de ese continente. Dependiendo de la locación, pueden encontrarse hechas de distintos materiales: en las zonas del Perú antiguo y en torno a la cuenca del Amazonas hasta las

Guayanas, están hechas de hueso; en el Alto y Bajo Perú, hacia el noreste hasta las Guayanas y al sudeste hasta Paraguay, se encuentran las que están hechas de caña; en el Altiplano prehispánico se encuentran las de hechas de piedra; y exclusivamente en el Perú antiguo podían encontrarse hechas de arcilla, calabaza y metal.

Con respecto a su construcción se puede mencionar que, a pesar de que las hay de varios materiales, las que están hechas de caña son las más comunes hoy en día. El largo del tubo es variable, es decir existen quenás de distintas longitudes, algunas de treinta centímetros, otras de treinta y cinco centímetros, e incluso de cincuenta centímetros, entre otras. Se pueden encontrar a su vez, algunas quenás que tienen de dos a cinco agujeros y de manera excepcional, de ocho agujeros. Sin embargo las más comunes son las que tienen entre seis o siete agujeros. Las perforaciones son practicadas directamente en el tubo y se realizan a distancias establecidas.

En su forma de construcción tradicional se marca la mitad del tubo y se perfora el agujero de la parte trasera. En la parte superior frontal del tubo no hay orificios, y en la parte inferior se realizan seis orificios, donde el primero, contando de abajo hacia arriba, es dejado ligeramente desviado para facilitar la digitación. La embocadura es una muesca rectangular o en forma circular de “media luna”, que cumple la función de cortar el aire del soplo, para generar el sonido.

El registro de la quena es de tres octavas a partir de Sol⁴. Se escribe transpuesta en una octava baja con un 8 sobre la llave de Sol.

Con respecto a la afinación de la quena se puede decir que tradicionalmente su afinación es parecida al de la escala diatónica occidental, pero la cuarta está levemente elevada. Actualmente se construyen siguiendo el temperamento occidental, comenzando de un Re o un Sol. Se pueden lograr

semitonos a través de digitaciones cruzadas o tapando los orificios hasta la mitad, convirtiéndolo en un instrumento cromático.

La quena es un instrumento que se sostiene de manera similar a una flauta dulce, pero se diferencia en su ejecución en que:

“El dedo meñique de la mano derecha queda libre, pudiendo ser utilizado para sostener el instrumento. El sonido se produce apoyando el instrumento en el labio inferior, posicionándolo en vertical con un ángulo aproximado de cuarenta y cinco grados con respecto al cuerpo, soplando la muesca, donde se corta el flujo del aire⁴⁶” (Munizaga, 2014).

2.5.2 Charango



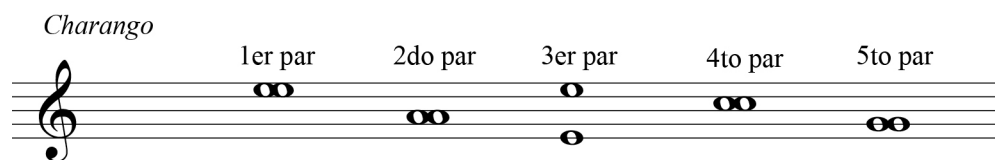
Es un cordófono de origen criollo que ha sido principalmente difundido en Bolivia y Perú. Su aparición es anterior al siglo XVIII. La apariencia del charango es similar al de una guitarra construida a menor escala, teniendo cinco pares de cuerdas y una caja de resonancia, que tradicionalmente se hacía con el caparazón

⁴⁶ Tesina: “Composición orquesta de instrumentos originarios de Latinoamérica”. Álvaro Munizaga, 2014. Universidad de Chile, Facultad de artes, escuela de posgrado. Págs. 61 – 88.

de un armadillo. La madera es un material alternativo al tradicional utilizado en la construcción de la caja de resonancia, donde se intenta reproducir las características y forma del caparazón del armadillo, siendo este un proceso bastante complejo.

La extensión más común del charango alcanza los cincuenta centímetros aproximadamente, donde el mástil mide un poco más de treinta centímetros. Con respecto a las dimensiones de la caja de resonancia se puede decir que no hay un tamaño estándar de construcción y es variable. La tapa de la caja de resonancia tiene una forma similar al de la guitarra en forma de “ocho”. Las cuerdas se hacían tradicionalmente de tripas de animales, pero actualmente están hechas de “nylon”. El registro del charango, en su afinación original, va de un Mi⁴ hasta un La⁶.

Con respecto a la afinación del charango se puede decir que no sigue el orden típico de grave a agudo, como la guitarra, sino que posee un orden más complejo. El primer par de cuerdas se afinan al unísono en un Mi del cuarto espacio, llave de Sol. El segundo par se afinan al unísono en un La del segundo espacio (llave de sol). En el caso del tercer par de cuerdas ocurre una característica especial: una cuerda se afina en Mi, idéntico al del primer par u orden, y la otra cuerda se afina una octava más debajo de ese Mi, es decir, el Mi de la primera línea en llave de Sol. El cuarto par de cuerdas se afinan al unísono en un Do del tercer espacio (llave de sol). Por último, el quinto par se afinan en un Sol de la segunda línea (llave de sol). Es un instrumento cromático.



Como se puede observar, las cuerdas no siguen un orden consecutivo direccional. En el continente europeo hacia el año 1600, era posible encontrar

guitarras similar a este orden no direccional donde “*se afinaban según la escala pentatónica perfecta, a diferencia del charango que su afinación corresponde a una escala pentatónica defectiva*” (Munizaga, 2014), por lo que “*relacionar esta afinación con la pentafonía acontecida en Perú aborigen puede ser contradictorio*” (Munizaga, 2014). Aquel orden no direccional puede haber surgido de la dificultad de afinar las cuerdas de tripas, que eran todas del mismo calibre, haciendo muy difícil afinarlas en un registro más grave. Posteriormente cuando fue posible conseguir cuerdas más gruesas, se mantuvo intacta esa afinación debido al arraigo en cuanto a la técnica y ejecución del instrumento.

El charango es un instrumento que se sostiene sobre el pecho y bajo el antebrazo derecho. Al igual que la guitarra, la mano izquierda se coloca en el mástil. En cuanto a sus posibilidades de ejecución este instrumento posee un “*potencial en rasgueos y trémolos*”⁴⁷ (Munizaga, 2014), funcionando a su vez “*perfectamente como instrumento melódico-armónico*” (Munizaga, 2014), pudiendo desenvolverse como instrumento solista, aunque tradicionalmente el charango a sido utilizado como un instrumento acompañante en la música perteneciente a la zona norte de Chile, por ejemplo en la cueca nortina, el bailecito, el huaino y el trote. Debido a su afinación las posiciones y la ejecución de arpeggios son técnicamente deferentes a las de la guitarra.

Con respecto a los detalles de su escritura es importante mencionar que los rasgueos de la mano derecha se indican con una flecha hacia arriba o hacia abajo. En el caso del tercer orden de cuerdas (octavadas) se escribe sólo la nota más grave, y si existe alguna duplicación específica en un acorde, se debe indicar en la partitura.

⁴⁷ Álvaro Munizaga explica que el rasgueo de acordes, trémolos y repiques son característicos de este instrumento, donde es necesaria una técnica bastante trabajada de la mano derecha donde lo ideal es “*aflojar la muñeca lo más posible y no tensar el antre brazo*” (pp. 72).

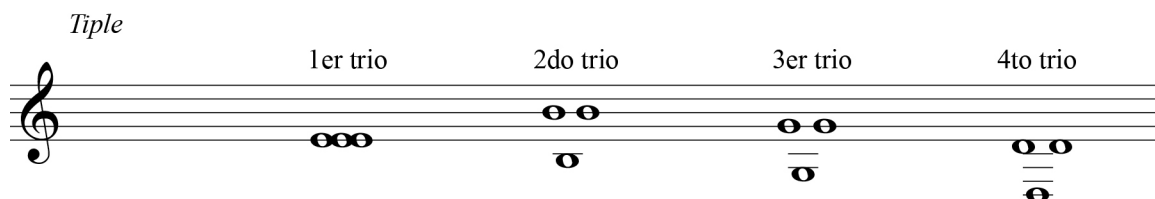
2.5.3 Tiple colombiano



El tiple es un cordófono que proviene originalmente de la región andina de Colombia, pero es posible encontrarlo también en Puerto Rico y Venezuela. Su forma y construcción se parecen al de una guitarra, de hecho es una adaptación de esta, similar al caso del charango. Su nombre es una derivación de la voz llamada “tiple”, denominación que se le da a las voces del registro más agudo de la voz humana. Además su mástil es más corto que el de la guitarra, pudiendo alcanzar notas más agudas o “atipladas”. La caja de resonancia del tiple está hecha de madera y es ligeramente más pequeña que el de la guitarra. Las cuerdas son metálicas, dándole un sonido bastante característico a este instrumento.

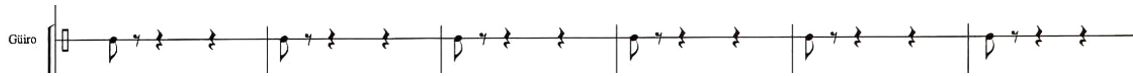
Su registro va desde un Re³ (tercera línea en llave de Fa) hasta un Si⁶ (quinta línea adicional superior en llave de sol).

El tiple posee 12 cuerdas agrupadas en 4 conjuntos integrados por 3 cuerdas cada uno. El primer conjunto de cuerdas se afinan al unísono en un Mi, del cuarto espacio de la llave de sol. En el segundo conjunto la primera y tercera cuerda se afinan al unísono en un Si, tercera línea en llave de sol, y la cuerda del medio (hecha de bronce, por lo general) se afina una octava más abajo, es decir un Si segundo espacio adicional bajo la llave de sol . En el tercer conjunto la primera y tercera cuerda se afinan al unísono en un en un Sol, segunda línea en llave de sol, y la cuerda del medio se afina una octava más abajo, es decir un Sol del cuarto espacio en llave de Fa. En el cuarto conjunto la primera y tercera cuerda se afinan al unísono en un en un Re, primer espacio adicional bajo el pentagrama en llave de sol, y la cuerda del medio se afina una octava más abajo, es decir un Re en tercera línea de la llave de Fa. Es un instrumento cromático.



Con respecto los aspectos técnicos de su ejecución se puede mencionar que tradicionalmente fue utilizado como un instrumento de acompañamiento melódico-armónico. Sin embargo a partir del siglo XX fue ganando cada vez mayor protagonismo y fue incorporando técnicas propias de la guitarra, hasta convertirse en un instrumento solista. Las cuerdas pueden ser pulsadas con los dedos o como instrumento de plectro mediante la utilización de una uñeta o púa.

Luis Advis en “Canto para una semilla” escribe este instrumento en una pauta de una sola línea:



“Canto para una semilla” Pág.93

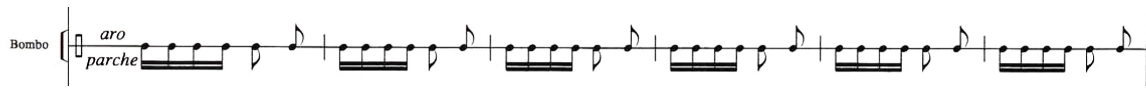
2.5.5 Bombo legüero



Es un membranófono que proviene originalmente de Argentina, específicamente de la provincia de Santiago del Estero. Su nombre se debe a que podía ser escuchado a una “legua” de distancia. El instrumento está constituido tradicionalmente por dos parches o membranas de cuero de animal, al cual se le deja el pelo, sujetadas por correas de cuero a una caja cilíndrica de madera, mediante aros que cumplen la función de apretar el parche para tensarlo. Se percute con unas macetas forradas en cuero, también llamadas palos o palillos.

Luis Advis en “Canto para una semilla” escribe este instrumento en una pauta de una sola línea, indicando si se trata de un golpe al parche o al aro, dependiendo de la dirección de las plicas: si la dirección de la plica está hacia

abajo quiere decir que se debe tocar el parche, si la dirección de la plica está hacia arriba quiere decir que se debe tocar el aro:



"Canto para una semilla" Pág.50

3. ANALISIS DE LA OBRA

3.1 Desarrollo temático de la obra

El tema escogido para desarrollar esta cantata ha sido la vida de Víctor Jara (1935 – 1973), a modo de homenaje. La selección de los acontecimientos ocurridos en su vida, han sido realizada de manera arbitraria, y no se incluyen varios acontecimientos.

De ahí el título “*Víctor Jara, Fragmentos de la Vida del Cantor*”. Aquellos fragmentos han sido ordenados cronológicamente, de manera similar a como lo hizo Luis Advis en su obra “*Canto Para una Semilla*”, con la salvedad de que el texto de dicha obra fue una selección realizada por Advis de las “Décimas” autobiográficas de Violeta Parra.

El texto de “*Víctor Jara, fragmentos de la vida del cantor*” ha sido escrito recurriendo a algunas citas y referencias de los libros “*Víctor Jara*” de Jorge Coulon (Ed. USACH, en algunas ediciones también aparece como “*La Sonrisa de Víctor Jara*”), así también del libro “*Víctor, un Canto Inconcluso*” de Joan Jara (Ed. Lom), del libro “*Cantología*” de Patricio Manns (Ed. Catalonia), y algunas citas provenientes de la canción “*Manifiesto*” de Víctor Jara (del disco “*Manifiesto*” Ed. WEA internacional, 2003). Estos textos han sido una guía fundamental para recrear a la figura de Víctor Jara, que se alguna manera es reconstruida a través de los relatos contenidos en aquellos textos.

3.1.1 Víctor Jara (1932 – 1973)

Víctor Jara realizó y generó un aporte a la NCCH, que está ligado al pueblo latinoamericano y a sus raíces más profundas. En el artículo de Memoria Chilena, *“Mi canto es una cadena sin comienzo ni final, Víctor Jara”* (1932-1973), es posible encontrar un esbozo de la vida del cantor: *“De origen campesino, hijo de un inquilino y una cantora popular, Víctor Jara llegaría a convertirse en uno de los principales referentes de la música chilena y un testimonio vivo de la creación artística popular”* (Memoria Chilena, Víctor Jara (1932 – 1973)).

Su interés por la música le llevó a participar en el coro de la Universidad de Chile en 1953, motivado por su madre Amanda Martínez, quien realizó además una labor de recopilación e interpretación del folklor. Decidió en 1959 estudiar actuación y dirección en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, queriendo, quizás, ampliar las posibilidades de interpretación, a las posibilidades que utilizó como recurso posteriormente con la exploración escénica de toda su trayectoria artística, junto a agrupaciones como Quilapayún.

Durante la década del 60' fue uno de los mejores directores de Teatro de la época, donde obtuvo gran reconocimiento del público y la crítica especializada. De esta manera, *fue uno de los directores teatrales más importantes de su tiempo”* (Memoria Chilena, Víctor Jara (1932 – 1973)).

Desde el año 1957 hasta 1962 participó en el grupo Cuncumén, labor que realizó paralelamente a sus estudios de teatro. Como creador, se dedicó a conocer e investigar la tradición popular de Chile, trabajando siempre por *“la reivindicación social de las clases desposeídas”* (Memoria Chilena, Víctor Jara (1932 – 1973)).

En ese contexto, fue el director artístico de Quilapayún entre 1966 y 1969. También realizó colaboraciones con el conjunto Inti-Illimani, habiendo establecido una relación muy estrecha con ambos grupos. Fue parte de las presentaciones

que se realizaban en la Peña de los Parra, participando como músico de manera estable en aquel lugar.

Su desarrollo como cantante solista y compositor fue impresionante. Si revisamos su discografía, se puede decir con seguridad que es una de las más prolíficas de su tiempo. En 1969, como se había mencionado antes, ganó el concurso del Primer Festival de Nueva Canción Chilena, con “Plegaria para un Labrador”, convirtiéndose en *“uno de los principales símbolos de este movimiento musical”* (Memoria Chilena, Víctor Jara (1932 – 1973)).

Entre el año 1970 y 1973, adquirió un compromiso político relevante, al apoyar activamente las campañas electorales de Salvador Allende, jugando un rol importantísimo durante su gobierno. El 11 de septiembre de 1973, fue torturado y asesinado, por militares chilenos en los albores de la dictadura militar:

“En 1971 (Víctor Jara) ingresó al cuerpo de artistas estables de la Vicerrectoría de Extensión de la Universidad Técnica del Estado. El 11 de septiembre de 1973 acudió a cumplir sus labores a dicha universidad, donde fue tomado prisionero por tropas del Ejército de Chile, siendo brutalmente torturado y asesinado en el Estadio Chile” (Memoria Chilena, Víctor Jara (1932 – 1973)).

Víctor fue uno de los autores que supo retratar y describir la vida en las poblaciones chilenas, la miseria, el Chile devastado, dentro de un contexto social puro, neto (léase Luchín, El Cigarrito, Te Recuerdo Amanda). Un Tópico que ha sido en Chile un recurso recurrente, así también que se ha dado en otros tiempos y otros artistas. En otros ejemplos podemos encontrar la misma declamación de siempre ¿Cuál es esa declamación? La vida de la calle; superar la opresión imperante.

3.1.2 Texto y forma

La estructura del texto corresponde a un orden cronológico de los acontecimientos seleccionados de la vida de Víctor Jara. De esta manera, se pueden encontrar cuatro divisiones temáticas:

I.- La Infancia

II.- Tiempos Intermedios

III.- Venceremos

IV.- Muerte y Resurrección

Esta estructura del relato es la que establece a su vez la estructura musical de la obra, correspondiendo en el aspecto formal, a un esquema similar al planteado por Luis Advis en sus cantatas, no obstante en este caso, se ha optado por establecer cuatro divisiones temáticas principales, en vez de contar con varias secciones de menor longitud.

3.1.3 Primera división temática: I.- La Infancia

En “I.- La Infancia”, aparece una cita del libro de Joan Jara “Víctor, un Canto Inconcluso”, donde el narrador comienza a contar la historia de Víctor Jara a partir de aquella cita mencionada, que según Joan Jara, corresponde a un recuerdo de cuando Víctor era niño, cuando vivía con su familia en las cercanías de Lonquén. Luego aparece en la voz de la Solista Femenina lo que podrían ser las palabras de la madre de Víctor, es decir, Amanda. Inmediatamente hace su aparición la voz del Solista Masculino, que a su vez podría representar a Víctor. De esta manera, se va desarrollando la primera parte estos fragmentos de la historia, dando inicio a la cantata, donde las voces van cantando algunos de los acontecimientos recitados por el narrador:

“Solista femenina:

*Querido Víctor, aquí comienza la historia de tu vida
Muchos serán los que bajo el manto de tu voz se envolverán
Para taparse del frío que se ha asentado en este país
Como quebranto de la felicidad.
Como quebranto
Como quebranto
Quebranto.*

Solista masculino:

*Aquí se respira aire de naturaleza libre
En el futuro cada cual llevará su yugo
de pieza mecánica como engranaje
de una máquina mayor”.*

3.1.4 Segunda división temática: II.- Tiempos Intermedios

A continuación, se hace referencia al traslado a Santiago de Víctor y su familia, dando paso a la segunda gran división temática, llamada (II) “Tiempos Intermedios” en donde se describe cuando el personaje principal decide entrar al Seminario, que corresponde aproximadamente al comienzo de la década de los años 60’. Se describe a su vez el momento en que Víctor comienza a buscar otro camino y se vuelca al mundo del arte, cuando conoce a la bailarina Joan Turner, su futura compañera de vida. Así aparece en la voz de la Solista Femenina lo que podría ser la voz de ella:

“Solista femenina:

*Aquí vienes amado Víctor
En ese momento no sabía,
El cantor que aparecía*

*Quiero comenzar junto a ti
Un nuevo ciclo en mi vida,
Víctor siempre serás mi amor.
[–Mi amado, desde aquel día
que te asomaste en mi puerta–]
(recitado)”.*

Luego el narrador se encarga de cerrar este segmento, mencionando a su amigo Rolando Alarcón, a las incursiones de Víctor en el grupo folklórico “Cuncumén”, sus viajes al extranjero, su trabajo como actor de teatro, y a la dirección que realizó de los grupos musicales Quilapayún e Inti-Illimani:

“Relator: De aquí en adelante, la vida de Víctor se consagra incesantemente al arte, realizando variados montajes teatrales y viajes a países lejanos, donde por primera vez tiene la oportunidad de cantar en un escenario frente al público, gracias a su amigo Rolando Alarcón. El éxito de Víctor, es inmediato. Realiza un intenso trabajo musical con dos de los grupos más importantes de la época: Inti-Illimani y Quilapayún, iniciando una nueva era de proyección escénica, gracias a su conocimiento del folklore que había adquirido naturalmente, y a la experiencia en el grupo Cuncumén, sin olvidar su aprendizaje y conocimiento como actor”.

3.1.5 Tercera división temática: III.- Venceremos

En esta división, aparece en las voces de los solistas y el coro, una mención directa al himno de la Unidad Popular, que Víctor adaptó de la idea original de Sergio Ortega⁴⁸:

⁴⁸ Este hecho está relatado en el libro “Victor Jara” de Jorge Coulon, págs. 47 – 49.

“Solista masculino:

El himno de la Unidad Popular

Debe ser sin igual

Y reflejar el canto universal

Coro: *Venceremos, venceremos, ¡venceremos!*”

3.1.6 Cuarta división temática: IV.- Muerte y Resurrección

Continuando con el desarrollo de la cantata, en la última división temática, llamada (IV) “Muerte y Resurrección”, surge la cita de la canción “Manifiesto”, en donde se sintetizan las ideas principales emanadas de la vida y obra de Víctor.

En las voces del coro se hace un homenaje al cantor a través de los trabajadores de aquella época, retratados en los picasales de Valparaíso y los obreros de Sewell, entre otros personajes que provienen de la cultura popular chilena:

“Coro:

“Colgando de los andamios,

Perforando a la tierra,

O Alegrando a los transeúntes,

Los picasales de Valparaíso,

Los obreros de Sewell y

Organilleros y bombistas”⁴⁹

Víctor, te cantamos.

Víctor, te cantamos.”

⁴⁹ Extracto de “Nosotros los chilenos” N°5, Ed. Quimantú.

Finalmente, el narrador hace mención a las obras musicales más importantes de Víctor y recita las palabras que aparecen bajo el título de “Muerte y Resurrección de Víctor Jara”, en el libro de Patricio Manns llamado “Cantología”, palabras que fueron escritas el día de la muerte de Víctor, en septiembre de 1973.

3.1.7 Texto 1: “Víctor Jara” de Jorge Coulon

Este texto corresponde a la segunda edición publicada en enero del año 2011 por la Editorial Universidad de Santiago, escrito por Jorge Coulon, fundador del grupo Inti-Illimani, donde se esbozan a grandes rasgos algunos acontecimientos relacionados con la figura de Víctor Jara (1935 – 1973).

En este texto me he basado para poder reconstruir a grosso modo, algunos momentos que fueron importantes en el desarrollo de la figura de Víctor Jara. Jorge Coulon aporta algunos acontecimientos de los cuales he podido crear y elaborar los textos de la “Víctor, fragmentos de la vida del cantor”. Mi intención era recopilar algunos datos que me permitieran elaborar el relato de la cantata.

Por ejemplo, en el capítulo del libro de Jorge Coulon llamado “Víctor y el campo”, se menciona principalmente a la figura materna y paterna, de Víctor Jara, Amanda y Manuel, quienes vivían y trabajaban en el campo en las cercanías de Lonquén. Se hace referencia a la fecha y al lugar de nacimiento de Víctor: 28 de septiembre de 1932, en la provincia de Ñuble. Sin embargo los primeros recuerdos de Víctor pertenecen a Lonquén, localidad cercana a Talagante.

Luego menciona el paso de Víctor por el ejército, donde realizó el servicio militar, y su paso por el seminario. Posteriormente su vida daría un giro cuando conoce el mundo del arte. Víctor fue parte del montaje que realizó el Coro de la Universidad de Chile de la obra Carmina Burana, y comienza a relacionarse con los escenarios y el teatro. Coulon también se refiere a la gira que realizó Víctor por

Europa oriental junto al grupo de proyección folklórica Cuncumén, donde tiene su primera experiencia de cantar solo en un escenario, reemplazando a Silvia Urbina que en ese momento sufrió una repentina disfonía. Rolando Alarcón es quien convence a Víctor de que él es el más indicado para ese remplazo. Aquella experiencia consagró a Víctor como cantante solista, capaz de conquistar al público con su voz.

Una anécdota importante mencionada en este libro es sobre el himno de la Unidad Popular. Sergio Ortega comenzó a escribirlo y Víctor Jara, junto a otros, elaboraron la versión final de aquel himno que fue emblemático para esa época.

3.1.8 Texto 2: “Víctor, un canto inconcluso” de Joan Jara

Este texto escrito por la bailarina inglesa Joan Jara corresponde a la primera edición publicada por Lom editores en el año 2007, en Santiago de Chile. Se hizo necesario para proseguir con la construcción del relato de esta cantata una visión que aportara algo de los primeros recuerdos de Víctor en su infancia, para realizar la primera parte. De esta manera encontré en este libro de Joan Jara una excelente referencia, donde he citado textualmente las palabras de Joan Jara donde se relata uno de los primeros recuerdos de Víctor. Estas palabras se encuentran específicamente en el capítulo dos (pp.31 – 32) del libro “Víctor, un canto inconcluso”.

Joan Jara es una figura muy importante en la vida de Víctor. Ella pudo conocerlo en una dimensión íntima y a la vez profunda, desde que fue su compañera, convirtiéndose en su esposa desde 1961. Actualmente es la presidenta de la Fundación Víctor Jara, y su relato ha sido un tesoro invaluable para la realización de esta cantata como homenaje al hombre que dejó una huella importante en la historia y en la música de Chile. Joan Jara realizó una carrera como bailarina de ballet y cuando llegó a Chile, se integró al ballet nacional

chileno. En 1973 fue obligada a dejar el país. Durante diez años se dedicó a denunciar las violaciones a los derechos humanos acontecidas en Chile, viajando por todo el mundo. Regresó a Chile en 1984.

3.1.9 Texto 3: “Cantología” de Patricio Manns

Este texto corresponde a la primera edición publicada en noviembre de 2004 por la editorial Catalonia de una recopilación de canciones escritas por Patricio Manns llamado “Cantología”. En este libro se encuentra un texto poético que lleva por título “Muerte y resurrección de Víctor Jara” (pp. 186 – 187) que ha sido fechado el 19 de septiembre de 1973 a pocos días de haber ocurrido la muerte de Víctor.

He citado este texto en el final de la cantata para reconstruir la muerte del cantor, en donde las palabras de Manns han sido fundamentales. El texto sugiere que a pesar de la muerte y de la pérdida, hay algo que no es posible eliminar y esto es la figura de Víctor Jara, que ha quedado grabada para siempre en la memoria inmanente de Chile y Latinoamérica, trascendiendo a través de las épocas, llegando hasta nuestros días.

Patricio Manns ha realizado una extensa obra como novelista, ensayista, poeta, compositor e interprete. En 1973 vivió en el exilio en Francia, donde residió hasta finales de la década del noventa.

Este texto es de una importancia muy relevante para la culminación de esta cantata por el valor poético de las palabras aportadas por Manns. He seleccionado este texto como un fragmento importante dentro de esta obra, por la cercanía que tuvo Manns con la Nueva Canción Chilena y la figura de Víctor Jara.

3.2 Aspectos musicales

3.2.1 Instrumentación

Con respecto a la instrumentación de esta cantata se puede decir que consta principalmente de instrumentos que provienen de la música popular latinoamericana como la quena, el charango y el tiple; y otros que provienen de la música docta europea como la flauta traversa, el fagot, la trompeta en do, el corno en fa, la percusión, el violoncello y el contrabajo. La guitarra es un caso particular ya que su procedencia podría estar situada en ambos mundos, el popular y el docto, considerando el tratamiento que se le ha dado en esta cantata. Hay sonidos que provienen de la música popular y otros que nos recuerdan más a la guitarra de conservatorio.

Algo similar ocurre en las cantatas de Luis Advis, por ejemplo en “La Cantata Santa María” y en “Canto Para una Semilla”, donde la guitarra es un elemento importante y ha sido tratado con técnicas y rítmicas que provienen desde el mundo popular y el docto. Advis hablaba de que éstas cantatas eran obras “híbridas” en donde se cruzan ambos paradigmas de la música. En la cantata “Victor, fragmentos de la vida del cantor”, podemos encontrar más similitudes con las cantatas mencionadas de Advis, como por ejemplo en la utilización de instrumentos como la quena, el charango, el tiple, el violoncello, el contrabajo y la guitarra.

En el caso del violoncello y el contrabajo, Advis habla de ellos en estas cantatas como un refuerzo a la sección cordal, y han sido utilizados de la misma manera en “Víctor, fragmentos de la vida del cantor”. Así mismo, en esta última, se han agregado instrumentos que apuntan a ese refuerzo sonoro, pero esta vez en la familia de los vientos, tales como la flauta traversa, el fagot, la trompeta en do y el corno en fa. Un ejemplo de lo anterior, puede encontrarse en la primera sección “La Infancia” en los compases del once al catorce.

The image displays a musical score for a cantata, featuring nine staves for various instruments and voices. The staves are labeled: Qn. (Quena), Fl. (Flute), Fg. (Fagot), Cor. (Corno), Tpt. (Trompa), Ch. (Chelo), Tiple (Tiple), Gtr. 1 (Guitar 1), and Gtr. 2 (Guitar 2). The score is written in 3/4 time, which changes to 6/8 time in the final two measures. Dynamic markings include *f*, *ff*, *mf*, *mp*, and *subito p*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Las voces humanas juegan un papel preponderante en una cantata. En la presente obra se ha seguido la propuesta de Luis Advis utilizada tanto en la “Cantata Santa María de Iquique”, donde se encuentran la voz masculina solista contrastada con el coro, y en la elegía “Canto Para una Semilla”, donde una de las voces solistas es femenina, otra voz que es la del solista masculino y, a veces, más de un coro que contrastan con aquellas.

De esta manera en “Víctor, fragmentos de la vida del cantor” podemos encontrar una voz solista femenina, una voz solista masculina y un coro conformado por voces masculinas.

3.2.2 Elementos Rítmicos

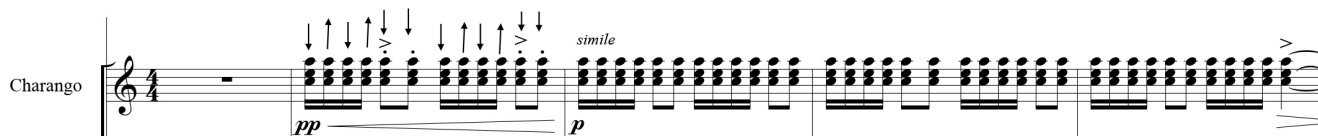
Dentro de los elementos relacionados con el ritmo en esta cantata tenemos algunos que provienen del folklore chileno, con el uso de formulas rítmicas cuya procedencia se encuentran en la cueca y en la tonada, ambos estilos folclóricos característicos de la zona centro y sur de Chile, principalmente. Estas formulas rítmicas están escritas principalmente en las métricas musicales de seis octavos (6/8) y tres cuartos (3/4).

Aquellos elementos rítmicos están concentrados en las dos primeras partes de la obra, léase “La Infancia” y “Tiempos Intermedios”, acompañando al relato de la historia. Es posible encontrar otros elementos rítmicos que pueden ser atribuidos al propio desarrollo musical de la obra, como es el caso de la figura que ejecuta la guitarra 1 en los compases 107 y 109, de la primera sección de la obra (“La Infancia”), para dar paso a la siguiente sección.

The image shows two staves of musical notation for Guitar 1. The first staff, labeled 'Gtr. 1', contains measures 102 through 107. Measure 102 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measures 103-107 show various time signatures: 6/8, 3/4, 3/4, 4/4, and 6/8. Dynamics include *p* and *f*. The second staff, also labeled 'Gtr. 1', contains measures 108 through 109. Measure 108 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *f*. It features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 109 is a whole rest. The time signature for measure 109 is 2/4.

Existen algunos pasajes en la primera sección de esta obra (“La Infancia”) con rítmicas escritas en métricas irregulares como cinco octavos (5/8) (compases 19 a 21), cinco cuartos (5/4) (compases 32 a 34) y siete octavos (7/8) (compás 108). En esta primera sección tenemos una velocidad de “corchea igual a doscientos” (♩ = 200) y la indicación “corchea igual corchea” (♩ = ♩).

Hay un elemento rítmico destacable en la segunda sección (“Tiempos Intermedios”) cuyo motivo rítmico es una cita directa a “Run Run se fue pa'l norte” de Violeta Parra, utilizado como acompañamiento en el charango entre los compases dos y cinco, para reaparecer de manera intermitente en otras partes de esta sección.



En esta misma sección encontramos la aparición de una métrica irregular (compas 40) de cinco octavos (5/8).

En las ultimas dos secciones (“Venceremos” y “Muerte y Resurrección”) nos encontramos con algunas formulas rítmicas que son parte del estilo folclórico de Perú, llamado “huayno”. Las percusiones cobran protagonismo en estas ultimas secciones al servir transversalmente como columna vertebral de la composición musical.



Las métricas utilizadas en estas dos secciones son tres cuartos (3/4) y dos cuartos (2/4) con ausencia de métricas irregulares.

3.2.3 Armonía

En términos armónicos generales puedo decir que esta obra ha sido compuesta principalmente mediante un tratamiento modal, habiendo algunas excepciones que serán indicadas oportunamente.

En la primera sección, “La Infancia”, tenemos un motivo que armónicamente está construido sobre un Fa mixolidio, en donde los grados armónicos que aparecen en los cuatro primeros compases de la obra son:

- Compás uno, tiempos uno y cinco: V y IV, respectivamente.
- Compás dos, tiempos uno y cinco: III y VII, respectivamente.
- Compás tres, tiempos uno y cinco: I y VII, respectivamente.
- Compás cuatro, tiempo uno: I.

The image shows a musical score for a band in 6/8 time. The instruments listed are: Corno en Fa, Trompeta en Do, Charango, Tiple, Guitarra 1, Guitarra 2, Platillos (de choque), Tambor, Bombo Legüero, Violoncello, and Contrabajo. The Trompeta en Do part is highlighted with a red box. Dynamics include *mf* and *f* for the brass and guitar, and *mp* for the strings. The score shows a cadence in the 7th degree of the mode.

Es importante destacar que la cadencia principal en donde se sustenta, en este caso, el modo mixolidio es en el VII grado que va hacia el I grado del modo. Esta cadencia o progresión, se repetirá con algunas variaciones a lo largo de este movimiento (por ejemplo, compases del siete al diez [7 – 10]).

En los compases cinco y seis [5 y 6] aparece el acorde de Do mayor con sexta mayor y Do mayor con séptima mayor, respectivamente, que no cumplen ninguna funcionalidad dentro de la modalidad de Fa mixolidia, sino más bien son acordes que aportan un “color armónico”, nada más.

En el intervalo de compases del doce al catorce [12 – 14] ocurre una modulación a Fa mayor mediante el acorde dominante de la tonalidad, es decir Do mayor con séptima menor, pero que resuelve en una cadencia rota al VI grado (acorde de Re menor), o la relativa menor de Fa mayor. En el compás trece vuelve a aparecer el acorde dominante de Fa, pero que no resuelve y se mueve a un acorde no funcional a la tonalidad: el acorde de Sol disminuido, como un aporte al “color armónico”. En este intervalo de compases [12 – 14] el contrabajo y el fagot efectúan un pedal en la nota Do. Aquel recurso del pedal en Do, se repite en el intervalo de compases del diecinueve al veintiuno [19 – 21] (efectuado por el violoncello y el fagot), también en el los compases veintitrés y veinticuatro (efectuado por el contrabajo).

Hay una modulación a Fa mayor que no se instala completamente en los compases veintitrés y veinticuatro, ya que en los compases veinticinco y veintiséis, se regresa a la progresión del modo Fa mixolidio, VII – I.

A partir del compás veintisiete encontramos una modulación directa (sin preparación) al modo Do lidio. Quizás no es tan exacto decir que en esta parte se ha modulado a Do lidio, ya que hay varios recursos que generan una inestabilidad armónica. Lo que si puedo asegurar es que, tomando en cuenta para el análisis armónico a la frase melódica que va desde el compás treinta al primer tiempo del compás treinta y cuatro [30 – 34], el motivo de los compases veintiocho y veintinueve está construido sobre el tercer (III) y cuarto (IV) grado del modo Do lidio.

Además, aquel motivo original ejecutado por la Quena ha sido armonizado en una tercera menor ascendente (flauta travesa), por una tercera mayor descendente, (Corno) y una quinta justa descendente (Violoncello y Fagot), siendo está última la que genera mayor inestabilidad en la armonía al encontrarse en las voces más graves, y no cumplir una función armónica funcional al modo. En el compás treintaiuno el modo se define armónicamente.

The image shows a musical score for a 5/4 piece, measures 25 through 30. The score is arranged in a system with 14 staves. The instruments and parts are: Qn. (Quena), Fl. (Flute), Fg. (Fagot), Cor. (Corno), Tpt. (Trompa), Ch. (Chalumeau), Tiple (Tiple), Gtr. 1 (Guitar 1), Gtr. 2 (Guitar 2), Plat. (Platillo), Tamb. (Tambor), B. L. (Bateria), Vc. (Violoncello), and C.B. (Contrabajo). The music is in 5/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mp*, *f*, *p*, *pp*, and *mf*. A *pizz.* marking is present in the Vc. part at measure 28. The score ends with a *mp* marking in the C.B. part at measure 30.

Aparece en el compás treinta y nueve, hasta el compás cuarenta y cinco, una armonía que no funcional, donde se superponen dos frases melódicas que se encuentran a una segunda menor de distancia.

A continuación, a partir del compás cuarenta y seis, se regresa al modo Do lidio, en donde nos encontramos una armonización por cuartas, no funcional a la modalidad, teniendo en cuenta a la melodía ejecutada por la flauta travesa como referencia. Debido a que la armonización no respeta los giros melódicos de la melodía base, se generan modos paralelos al Do lidio original, donde podemos

encontrar en el tiple un Re lidio, en la trompeta un Sol lidio y en el corno un La lidio.

The image shows a musical score for a brass and woodwind ensemble. The score includes parts for Qn. (Quadrante), Fl. (Flauta), Fg. (Fagot), Cor. (Corno), Tpt. (Trompeta), Ch. (Charango), and Tiple (Tiple). The music is in 5/4 time and features dynamic markings such as *f*, *subito p*, *mf*, and *p*. A red box highlights a specific section of the score starting at measure 43, where the instruments play in parallel modes. The Tiple part is marked with *p* and the Tpt. part with *p* and *Con sord.*

Durante los compases cincuenta y tres y cincuenta y cuatro ocurre lo mismo, apareciendo los mismos modos paralelos mencionados anteriormente, esta vez desfasados por un tiempo de negra.

En el compás cincuenta y nueve aparece un “obstinato” ejecutado por el violoncello (cuya célula melódica pareciera provenir del segundo y tercer tiempo de la melodía ejecutada por el charango en el compás cincuenta y nueve) , que produce disonancia con respecto a la melodía del corno, que se mantiene en La lidio.

El recurso de la superposición de modos paralelos se extiende en el compás sesenta y dos y sesenta y tres , donde la melodía del coro, la flauta traversa, la trompeta, guitarra 1, se encuentran en Do lidio; la melodía de la quena y la guitarra 2 en Re lidio; la melodía del charango en Sol lidio. La única melodía que queda fuera de este patrón es la ejecutada por el fagot, que se encuentra en el modo Mi frigio. Durante estos compases, el obstinado es realizado por el violoncello y el contrabajo, extendiéndose hasta el compás sesenta y seis.

Desde el compás sesenta y siete al setenta [67 – 70] se introduce de manera intempestiva la escala cromática ejecutada por varios instrumentos.

En el intervalo de compases del setenta y uno al setenta y cuatro [71 – 74], regresa el recurso de la superposición generada a través de la armonización por cuartas justas, (en este caso la flauta traversa es el punto de partida desde el Do del primer tiempo del compás setenta y uno). El contrabajo y el violoncello realizan una armonización por quintas (La bemol y Mi bemol, respectivamente), resultando una segunda estructura de superposición. Posteriormente en el intervalo de

compases del setenta y cuatro al ochenta y tres [74 – 83]., tenemos el acorde de Do con séptima menor, que da paso a la siguiente sección, y no resuelve de forma esperada, quedando en suspenso.

Desde el compás ochenta y cuatro al noventa y uno [84 – 91], nos encontramos frente a la inminente aparición de una melodía construida sobre el modo Fa sostenido dorio, pero con un pedal en la nota Mi (séptimo grado de la escala) y Si naturales, ejecutadas por el contrabajo y el violoncello, respectivamente).

Desde el compás noventa y dos comienza una célula melódica cuya nota fundamental es La, estableciendo una armonía ambigua, ya que por ausencia del sexto grado de la escala podría tratarse del modo eolio (escala menor natural) o dorio.

Desde el compás noventa y nueve ocurre una cadencia con funcionalidad tonal. Se trata de la tonalidad de Fa sostenido menor donde aparece el primer grado menor con séptima menor (acorde de Fa sostenido menor) en el compás noventa y nueve, que va a un cuarto grado menor (acorde de Si menor con séptima menor) en el compás cien, y un dominante sustituto del primer grado armónico (Sol con séptima menor) en el compás ciento uno, cuyo tritono es el mismo que se genera en el dominante de la tonalidad menor.⁵⁰

En el compás ciento siete hay una sucesión de acordes no funcionales, contruidos a partir del concepto de armonización por cuartas. En el compás ciento diez, ocurre otra superposición de acordes donde encontramos un acorde de Fa sostenido disminuido y un acorde cuartal (intervalo de do natural y fa natural) ejecutado por el charango.

⁵⁰ En el caso del acorde de Sol con séptima menor el tritono se encuentra en el intervalo de si natural y fa natural, y en el caso de Do sostenido con séptima menor, el tritono se encuentra en el intervalo de mi sostenido (fa, enarmónicamente) y si natural).

En el compás ciento doce, hasta el compás ciento diecisiete [112 – 117], ocurre la existencia de una armonía ambigua ya que la melodía podría estar construida sobre el modo do jonio, pero hay otros instrumentos que ejecutan una escala cromática. En el compás ciento dieciocho, se agrega a la escala cromática, la sucesión de acordes cuartales, del compás ciento siete.

En el final de esta sección, tenemos una melodía en el compás ciento veintiséis y ciento veintisiete, que responde a una interválica que corresponde a la escala del modo Fa natural “superlocrio” (también llamada escala alterada) derivada del séptimo grado de la escala menor natural melódica, al tener tercera menor y novena menor.

The image shows a musical score for measures 124 to 127. The score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Gtr. 1 and Gtr. 2, both in treble clef. The bottom two staves are for Vc. and C.B., both in bass clef. The middle three staves are for Plat., Tamb., and B. L., which are percussion parts. The score begins at measure 124. In measure 124, Gtr. 1 has a whole note chord, and Gtr. 2 has a triplet of eighth notes. In measure 125, Gtr. 1 has a half note chord, and Gtr. 2 has a half note chord. In measure 126, Gtr. 1 has a half note chord, and Gtr. 2 has a half note chord. In measure 127, Gtr. 1 has a half note chord, and Gtr. 2 has a half note chord. The dynamic markings are *mf* for measures 125 and 126, and *p* for measure 127. The percussion parts (Plat., Tamb., B. L.) are mostly silent, with some activity in measures 126 and 127.

20

A continuación, procederé a analizar armónicamente la segunda sección llamada “Tiempos Intermedios”. Desde el compás uno al cinco [1 – 5] se puede observar que la armonía está basada en el primer grado armónico del modo La dorio. Luego en el intervalo de compases del seis al dieciséis [6- 16] , el modo dorio de los compases anteriores se transforma en un La eolio, mediante la

alteración del sexto grado de la escala (de un fa sostenido a un fa natural). La frase melódica que comienza en el compás seis, contiene la siguiente progresión armónica:

- Compás seis: I.
- Compás siete, tiempos uno y tres: IV y VII, respectivamente.
- Compás ocho, tiempos uno y tres: IV y III, respectivamente.
- Compás nueve: I.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the female soloist (Solista femenina), the middle for the male soloist (Solista masculino), and the bottom for the male chorus (Coro masculino). The lyrics are: "Hay un sol que per-du-ra en-tre el cie-lo y la tie-rra To-do ha cam-bia-do des-de que te co-no- Unis. Quie-re ser". Dynamic markings include *mp* and *mf*. The score is in a 2/4 time signature and starts at measure 6.

Después de esto, viene una sucesión de acordes que se mueven armónicamente del I al IV, y viceversa, hasta el compás diecisiete donde regresa al primer grado armónico del modo La dorio.

En el compás diecinueve comienza la preparación de una modulación tonal hacia la tonalidad de Do menor.

De esta manera en el compás veintiséis se establece el Do menor como tonalidad hasta el compás treinta y nueve, donde comienza otra modulación hacia la tonalidad de La menor. Sin embargo aquella modulación no perdura demasiado, ya que en el compás cuarenta y ocho se instala un Re dorio, como modalidad. Desde el compás sesenta y cuatro es posible analizar la figuración del violoncello que acompaña a la melodía realizada por la flauta y el solista masculino, donde encontramos una progresión armónica basada en el modo dorio: I – V – II – I ; III – VI – III – I.

Continuamos dentro del modo Re dorio hasta el ochenta y siete, donde aparece la tonalidad de Re menor (escala de Re menor natural), donde los instrumentos realizan una progresión armónica en los compases ochenta y ocho y ochenta y nueve [88 y 89] sobre los grados armónicos Im – IV – IVm – Im, efectuándose un intercambio modal.

Im - IV - IVm

The musical score shows a progression of chords Im - IV - IVm - Im in measures 88 and 89, highlighted by a red box. The instruments involved are Qn., Fl., Fg., Cor., Tpt., Ch., Tiple, Gtr. 1, Gtr. 2, Platillos, Tambor, B.L., Vc., and C.B. The dynamics range from *mf* to *f*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and articulation marks like *détaché*.

En el compás noventa comienza una sección que está basada en la escala de La menor natural, con la ausencia del V grado armónico de la tonalidad, otorgándole un carácter modal (La eolio).

Se puede concluir a simple vista que toda la sección “Tiempos intermedios” es mucho más simple armónicamente, con ausencia de la superposición de modos paralelos encontrada en la sección “La Infancia”.

En la tercera sección, “Venceremos”, podemos observar que en el compás nueve se establece de manera ambigua el primer grado armónico de Do menor, porque el sexto grado de la escala no aparece inmediatamente, sino hasta el compás quince donde se confirma finalmente que se trata del modo Do eolio. En el intervalo de compases del nueve al once [9 – 11] encontramos el primer grado armónico del modo eolio, y en el intervalo de los compases del doce al catorce [12 – 14] se encuentra el quinto grado menor del modo.

The musical score is for the section "Venceremos" in 3/4 time, featuring vocal soloists and a male chorus with instrumental accompaniment. The score includes the following parts:

- Solista femenina:** Silent throughout the section.
- Solista masculino:** Sings the main melody with lyrics: "El him - no de la U - ni dad po - pu - lar De - be ser sin i - gual y re - fle - jar El". Dynamics range from *mp* to *f*.
- Coro masculino:** Sings the chorus with lyrics: "Ven - ce - re - mos Ven - ce - re - mos". Dynamics range from *p* to *mp*.
- Qn. (Quinta):** Silent throughout the section.
- Fl. (Flauta):** Silent throughout the section.
- Fg. (Fagot):** Provides harmonic support with dynamics *p* and *mf*.
- Cor. (Corno):** Provides harmonic support with dynamics *p* and *mf*.
- Tpt. (Trompa):** Provides harmonic support with dynamics *p* and *mf*.
- Ch. (Chelo):** Silent throughout the section.
- Tiple:** Silent throughout the section.
- Gtr. 1 (Guitarra 1):** Provides harmonic support with dynamics *mp*.
- Gtr. 2 (Guitarra 2):** Provides harmonic support.

En el compás veintiuno hay un caso particular ya que aparece el sexto grado bemol armónico menor con una tensión particular que corresponde a la oncena sostenida (la nota re natural).

The musical score is for a band with vocalists. It features the following parts:

- Solista femenina
- Solista masculino (with lyrics: can - tou - ni - ver - sal)
- Coro masculino (with lyrics: Ven - ce - re - mos)
- Qn.
- Fl.
- Efg.
- Cor.
- Tpt.
- Ch.
- Tiple
- Gtr. 1
- Gtr. 2
- Platillos
- Tambor
- B.I.
- Vc.
- C.B.

A red box highlights measures 21-23. In these measures, several instruments (Qn., Fl., Cor., Ch., Tiple, Gtr. 2, Tambor, Vc., C.B.) show a dynamic change from *subito p* to *mf*. The Solista masculino part has a *mf* dynamic in measure 21. The Coro masculino part has a *mf* dynamic in measure 21. The Solista femenina part is silent in these measures.

Podemos encontrar algunas progresiones armónicas características de esta sección en el compás quince en adelante: bVI – Im – bVII – Im. Y en el compás veintiocho en adelante encontramos la progresión : Im – bIII – Im – bIII – Im.

23 $\text{♩} = 94$ I bIII

Solista femenina

Solista masculino *f*
Com - pa - ñe - ro es - te es un mo - men - to his - tó - ri - co

Coro masculino

Qn. *p* *mf*

Fl. *p* *mf*

Fg.

Cor. *p*

Tpt. *p*

Ch. *p* *mf*

Tiple *mf*

Gtr. 1 *mf*

Desde el compás treinta y dos, podemos observar la siguiente progresión : Im – Vm – Im – Vm – bVII – Vm – II – Vm (etc.). Este quinto grado armónico menor, queda en suspenso.

I m V m I m V m bVII V m II dis V m V m

32

Solista femenina

Solista masculino
Po - dre - mos plas - mar Nues - tras an - sias de de - vol ver al pue - blo su dig - ni - dad

Coro masculino
f Ven - ce - re ven - ce - re - mos!

Qn.
f

Fl.
mf

Fg.
f *mf*

Cor.
mf

Tpt.
mf

Ch.
mf

Tiple
mf

Gtr. 1
simile
mf

Gtr. 2
mf

Platillos
mf

Tambor
mf

B.L.
mf

Vc.
simile
mf

C.B.
mf

En la cuarta sección, “Muerte y Resurrección” que es una continuación de la sección anterior, se instala nuevamente el modo de Do eolio como eje armónico, ocurriendo la progresión armónica bVI – Im, entre los compases cinco al ocho [5 – 8], de dicha sección. Sin embargo vuelve a aparecer de forma ambigua dicha “modalidad armónica”, ya que aquel modo se alterna con el modo de Do dorio.

The image shows a musical score for Guitarra 2. It features a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a rest for four measures. In the fifth measure, the instruction "legato sempre" is written above the staff. The melody consists of eighth-note runs. A dynamic marking of "mf" (mezzo-forte) is placed below the first measure of this melodic phrase. The score continues for several measures with similar melodic patterns.

Se repite de forma similar la progresión bVI – Im, hasta el compás diecisiete, efectuándose la progresión armónica IV – Im, pero del modo Do dorio (ya que aparece la sexta mayor de la escala en la flauta travesa, el fagot ,la trompeta y tiple) hasta el compás veintidós.

The image displays a full orchestral score for measures 17 through 22. The instruments listed are Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Cor (Cor.), Trumpet (Tpt.), Clarinet (Ch.), Tiple (Tiple), Guitar 1 (Gtr. 1), Guitar 2 (Gtr. 2), Platillos (Platillos), Tambor (Tambor), B.L. (B.L.), and Double Bass (Ve.). The Flute, Bassoon, Trumpet, and Tiple parts have circled notes in the first measure of the section, indicating a specific harmonic change. The score includes various dynamic markings such as "f" (forte) and "mf" (mezzo-forte). The key signature remains two flats, and the time signature is 4/4.

Desde el compás veintitrés al treinta [23 – 30], aparece la progresión armónica Vm – Im – bIII – Vm – Im, pero de manera ambigua debido a la alternancia de la sexta mayor y la sexta menor de la escala.

Luego desde el compás treintauno hasta el treinta y ocho, se encuentra la progresión Im – Vm – Im, que también se establece de manera ambigua por la ausencia de la sexta de la escala.

The image shows a musical score for a band, spanning measures 17 to 30. The score is written for the following instruments: Cor., Tpt., Ch., Tiple, Gtr. 1, Gtr. 2, Platillos, Tambor, B.L., Vc., and C.B. The key signature consists of two flats. The score is divided into two sections: measures 17-22 and measures 23-30. The first section (measures 17-22) features a strong dynamic of *f* (forte). The second section (measures 23-30) features a dynamic of *mf* (mezzo-forte). Above the staff, the harmonic progression is indicated as Vm (Vim) and Im (Im) starting at measure 23. There are red circles around specific notes in the Tiple and Gtr. 2 parts in measures 28 and 29, highlighting the ambiguity of the sixth degree of the scale.

The image shows a musical score for a band, starting at measure 25. The staves are labeled as follows: Cor., Tpt., Ch., Tiple, Gtr. 1, Gtr. 2, Platillos, Tambor, B.L., Vc., and C.B. The score includes dynamic markings (mf, mp) and chord symbols (bIII, Vm, Im). Two notes in the Tiple and Gtr. 2 staves are circled in red.

Desde el compás treintainueve, el violoncello y el contrabajo efectúan un pedal en Do, mientras que la flauta travesa, el fagot, el corno francés y la guitarra 2, realizan una progresión armónica que se mueve desde el primer grado menor armónico al quinto grado menor armónico, de manera ambigua, ya que la sexta de la escala también está ausente.

En el compás cincuenta y cuatro aparece el quinto grado menor en segunda inversión que se mueve a al primer grado menor del modo Do dorio (definido por la sexta mayor que aparece en los siguientes compases), y la progresión continúa desarrollándose en el compás cincuenta y seis al cincuenta y nueve [56 – 59], efectuando la progresión Im – Ilm – Im – Ilm del modo Do dorio.

Desde el compás sesenta comienza la progresión armónica $I_m - V_m - I_m$, del modo Do eolio, donde se puede encontrar la presencia preponderantemente de la sexta menor de la escala en los compases siguientes, donde la armonía progresa desde el compás sesentaicuatro al compás setentauno [64 – 71] de la siguiente forma: $V_m - I_m - I_m - bVI$ en primera inversión – $V_m - I_m - V_m - I_m$.

Desde el compás setenta y dos, la armonía se vuelve ambigua otra vez, por la ausencia de la sexta de la escala, donde se sugiere una armonía que puede pertenecer armónicamente a los modos Do eolio y/o Do dorio, donde la progresión pudiera ser $V_m - I_m$.

A partir del compás setenta y nueve hasta el final de la obra, la armonía no se define entre ninguno de los modos mencionados en el párrafo anterior. De hecho se vuelve más ambigua aún, debido a la alternación de la tercera mayor y menor de la escala, con la alteración del mi natural y el mi bemol que se encuentra en la trompeta.

88

Cor. *p* *pp* *ppp* *morendo (hasta desaparecer)*

Tpt. *p* *pp* *ppp* *morendo (hasta desaparecer)*
Sempre staccato

Ch. *p* *pp* *ppp* *morendo (hasta desaparecer)*

Tiple

Detailed description: This is a musical score for four parts: Coro (Corno), Trompeta (Tpt.), Chelo (Ch.), and Tiple. The score begins at measure 88. The Coro part consists of a continuous eighth-note pattern. The Tpt. part features a melodic line with slurs and dynamic markings. The Ch. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Tiple part is mostly silent, indicated by a horizontal line. Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo), with a *morendo* instruction leading to the end of the piece. The Tpt. part also includes the instruction *Sempre staccato*.

3.2.4 Melodía

El criterio principal utilizado en este análisis melódico es la **frase musical**, entendida en un sentido amplio. A modo de aclaración, este concepto no es utilizado aquí con la rigurosidad que se le otorga en el análisis formal de algunas obras que se circunscriben dentro de algunos periodos pertenecientes a la música docta europea (por ejemplo del periodo Clásico o el período Romántico). Más bien, el concepto de “frase” es utilizado en este análisis para delimitar algunos de los principales fragmentos melódicos de la obra. Estos fragmentos son desarrollados mediante distintos procesos de composición (tales como secuencia melódica, aumentación, disminución, entre otros). Es importante destacar que el carácter lírico de la obra, exige un tratamiento formal vinculado a la expresividad del texto, que está íntimamente relacionado con el desarrollo melódico de esta obra.

Todos los ejemplos expuestos en este análisis melódico han sido extraídos de la partitura original, y se han omitido algunas cifras de compás, por lo que se debe remitir a ésta para observar las cifras que han sido omitidas.

En la primera sección, “I. La Infancia”, es posible encontrar las siguientes frases musicales:

Frase 1 – Compases del uno al cuatro [1 – 4].

Trompeta en Do

Se incluye un ejemplo de variación de la frase 1.

Fl.

Frase 2 – Compases del veintiocho al treinta y uno [28 – 31].

Fl. 25 *f* *mf* *p* *f*

Frase 2

Frase 3 – Compases del cuarenta y siete al cincuenta y tres [47 – 53].

Solista masculino 43 *f* *mf* *f* *mf*

que-bran-to. A-quí se res-pi-ra ai-re de na-tu-ra-le.

za-li-bre en el fu-tu-ro ca-da cual lle-va-rá su yu-go de pie-za me-cá-ni-ca co-moen-gra-na.

Frase 3

En los Compases del noventa y nueve al ciento uno [99 – 101] se observa un motivo nuevo, es decir que no pertenece al material melódico de las frases principales. No se instala durante el posterior desarrollo de la obra.

Qn. 94 *f* *mp* *mp*

Fl. *f* *mp*

Eg. *mp*

Motivo nuevo (no se instala)

frutato frutato

Frase 4 – Compases del ciento doce al ciento diecisiete [112 – 117]

108 Solista masculino *f* Sien - do

114 Solista femenino Muy Jo - ven etc.

En la segunda sección, “II. “Tiempos Intermedios””, es posible encontrar las siguientes frases musicales:

Frase 1 – Compases del seis al nueve [6 – 9].

6 Solista masculino *mp* *mf* Hay un sol que per - du - ra en - tre el cie - lo y etc.

Frase 2 – Compases del veintiséis al treinta y uno [26 – 34]

26 Solista femenina *mp* En el se - mi - na - rio Vic - tor bus - ca su vo - ca - ción

Solista masculino *mp* Ser - vir - te se - rá real - men - te lo que que - ro hay co - sas den - tro mío que es - tán cam - bian - do

33 *accl.* $\text{♩} = 72$

Solista femenina los de - sam - pa - ra - dos

Solista masculino *mp* *mp* *mf* *f* los de - sam - pa - ra - dos La re - li - gión pro - fe - sa Mas es la per - so - na la que ha - ce

Se incluye un ejemplo de disminución de la frase 1, desde el compas sesenta y cuatro en adelante.

Qn. Disminución de frase 1

58 64

f *f*

En la tercera sección, “III. Venceremos”, es posible encontrar las siguientes frases musicales:

Frase 1 – Compases del nueve al catorce [9 – 14].

Frase 1 Retrogradación
(compases 9 - 11)

9 16

Solista masculino *mp* *mf* *f*

El him - no de la U - ni dad po - pu - lar De - be ser sin i - gual y re - fle - jar El

Coro masculino *p* *mp*

Ven - ce - re - mos Ven - ce - re - mos

can - tou - ni - ver - sal

Ven - ce - re - mos

Frase 2 – Compases del veintiocho al treinta y siete [28 – 37].

Frase 2

23 32

Solista masculino *f*

Com - pa - ñe - ro es - te es un mo - men - to his - tó - ri - co

Po - dre - mos plas - mar Nues - tras an - sias de de - vol - ver al pue - blo su dig - ni - dad

En la cuarta sección, “IV. “Muerte y Resurrección”, es posible encontrar las siguientes frases musicales:

Frase 1 – Compases del nueve al quince [9 – 15]. A su vez corresponde a una retrogradación de un fragmento de la frase 2 de la parte III.

Solista masculino

9 *mf*

Siem -

pre se - rá can - ción nue - va" "El can - to que ha - si - do va - lien - te"

Frase 2 – Compases del veintitrés al treinta [23 – 30].

Solista masculino

17

Y co - mo di - je - ra

25

Vio le - ta A - qui seen - ca - jó mí Ca - an - to

Entre los compases del cincuenta y cuatro al cincuenta y nueve [54 – 59], se observa una melodía interpretada sólo por instrumentos, y corresponde a una aumentación de los tres primeros compases de la Frase 1 de la sección III.

46
Tpt. *mp*

56
Tpt. *mf*

Frase Instrumental
(aumentación)

Frase 3 – Compases del sesenta al setenta y uno [60 – 71]. A su vez corresponde a una aumentación y variación de la Frase 2 de la parte III.

56
Coro masculino *mf*

65
Coro masculino *f*

Frase 3

Col - gan - do de los an - da - mios Per - fo -

ran - do la tie - rra o a - le - gran - doa los tran - se - ñan - tes Los pi - ca - sa - les de Val - pa - ra - i - só

Si bien, las frases uno y tres de ésta sección son, en efecto, melodías cuyo germen inicial se encuentra en frases de la tercera sección, se ha optado por denominarlas como frases en si mismas debido a su importancia dentro de la obra, por su vínculo con el texto y, por lo tanto, con el desarrollo temático de la cantata.

4. CONCLUSIONES

El término “cantata” ha tenido varias acepciones en distintas épocas históricas de la música. En esta tesina, la “cantata” ha sido definida como una obra musical concebida para ser interpretada principalmente por una voz o varias voces, donde algunos instrumentos cumplen la función de acompañar a la o las voces.

La cantata barroca, cuyos orígenes se encuentran en la escuela veneciana del Barroco temprano, es uno de los principales antecedentes encontrados en la conformación histórica del término musical llamado “cantata”. Durante el siglo XX, se compusieron varias obras que fueron denominadas como “cantatas”. En esta tesina son mencionadas algunas de aquellas que pertenecen a compositores latinoamericanos como Luis Advis, Aníbal Sampayo y Ariel Ramírez.

La “Cantata Santa María de Iquique” y “Canto para una semilla”, compuestas en 1969 y 1971, respectivamente, son los referentes principales utilizados para la elaboración de mi propia cantata. De esta manera, aquellos referentes son descritos en esta tesina, de forma acotada, donde son mencionados algunos de sus aspectos más importantes, como por ejemplo la estructura del texto pensada por el compositor.

Algunos de los instrumentos utilizados en las cantatas de Luis Advis, que no se encuentran sistematizados en la academia son la quena, el charango, el tiple colombiano, el bombo legüero, entre otros. En esta tesina efectúa una descripción de aquellos instrumentos.

El contexto histórico de las obras “Cantata Santa María de Iquique” y “Canto para una semilla” es abordado en el presente trabajo como una aproximación al periodo entre los años 1969 y 1972, realizada a través de la lectura del libro de

Tulio Halperin Donghi, donde se exponen los principales elementos que conformaron aquel periodo histórico. Algunos de los sucesos más destacables son la llegada de las empresas “Transnacionales” a América Latina; El peso que tenían las decisiones tomadas por la URSS y EEUU en el escenario latinoamericano; La Reforma Agraria efectuada en Chile; La “chilenización del cobre”; Y el gobierno de la Unidad Popular a cargo del presidente Salvador Allende.

En lo que respecta al quehacer musical del periodo histórico al cual atañe esta tesina, es importante destacar los siguientes aspectos principales: La labor de Ricardo García como locutor de radio, fundador del sello Alerce y columnista de la revista “La Bicicleta”; La llegada de música extranjera a Chile mediante los discos de vinilo y la radio; La Nueva Canción Chilena; La producción y la actividad fonográfica realizada durante el periodo.

Uno de los aspectos medulares de esta tesina se encuentra en la descripción y análisis de la Nueva Canción Chilena que realiza Luis Advis en el libro “*Clásicos de la Música Popular Chilena vol.2 [1960 – 1973]*”. En aquel texto, aparecen los antecedentes que Advis ha identificado dentro del movimiento, teniendo un rol fundamental la música proveniente del folklore chileno, y de que manera éste fue utilizado en la música de raíz folklórica. Otro aspecto destacable en el texto de Advis, es la influencia que ejercieron las propuestas musicales extranjeras en los creadores y compositores chilenos de aquella época.

Luis Advis realiza una breve descripción de la NCCH, definiéndola como un movimiento musical surgido y desarrollado en Chile entre los años 1960 y 1973, la cual tuvo una relevante repercusión en el ámbito de la música de raíz folklórica chilena y latinoamericana.

Advis menciona, estableciendo un contraste con la NCCH, la existencia de la “música típica o tradicional”, realizando un breve análisis de los aspectos

musicales de aquella. Además, hace referencia a sus principales exponentes tales como Osman Pérez Freire, Clara Solovera y Francisco Flores del Campo.

Es importante destacar que la NCCH, como dice Luis Advis, no fue un movimiento colectivo espontáneo, ni tampoco fue planificado, sino más bien su origen es esporádico y disperso, atribuido al contexto histórico y una conjunción de factores individuales. Por ejemplo los aportes de las investigaciones realizadas por Juan Uribe Echavarría, Manuel Dannemann, Raquel Barros, Margot Loyola, Héctor Pavez, Gabriela Pizarro y Violeta Parra. En consecuencia de esto, aparecen conjuntos como Cuncumen y Millaray, que exponen al público los resultados de esas investigaciones, en forma de recreación folklórica, donde se realizaron, naturalmente, transformaciones al modelo original, convirtiéndose en algo más que simples reproducciones. La labor de recopilación y de difusión realizada por estos exponentes, permitió que algunas de las estructuras musicales y formas textuales que provenían desde otras regiones, que se encontraban fuera del centro geográfico chileno, tuviesen una mayor aceptación, generando, además el interés por conocerlas.

La aparición del Neofolclor, durante los años 60' en Chile tuvo una repercusión importante en el desarrollo de la NCCH, principalmente por los aportes realizados por Luis Urquidí, cuyos recursos fueron un aliciente para exploración de posibilidades en el plano creativo, proponiendo una mayor libertad, dejando de lado las restricciones de los periodos anteriores. Si bien, algunos de los exponentes de la NCCH rechazaron la utilización de ese tipo de recursos, Advis enfatiza en el hecho de que no es posible negar el rol de “estimulador primigenio” que cumplió el Neo-folclor, en ese aspecto.

Los artistas provenientes de otras partes de Latinoamérica, como Atahualpa Yupanqui, Los Charchaleros, Guaraní Cafrune, entre otros, fueron importantes en la conformación de la NCCH, en la medida de que aportaron e influenciaron con nuevas ideas a los creadores y músicos chilenos.

La relevancia que cobró la coyuntura histórica, política y social de la época, hizo que los principales exponentes de la NCCH comenzaran a dejar de lado las temáticas tradicionales, y se acercaran cada vez más a la “*denuncia por las injusticias sociales y la solidaridad con las clases más desposeídas*” (Advis en González, 1998). De esta manera el contenido de los textos vinculados a las creaciones musicales del movimiento avanza hacia un mayor compromiso social, y evidentemente de protesta.

Entre los años 1966 y 1973, el movimiento alcanza su apogeo, donde se mencionan algunos de los exponentes más destacados, como Patricio Manns y Sergio Ortega. Luis Advis, menciona otros hechos en su texto que fueron gravitantes en la conformación de la NCCH, donde se destacan: Los discos grabados por Violeta Parra editados por los sellos Odeón y RCA; La aparición de Quilapayún e Inti-Illimani; La creación del sello DICAP; Los Festivales de la NCCH de 1969, 1970 y 1971.

Con respecto a las características de la NCCH es importante recalcar por un lado, la diversidad de las temáticas escogidas, que se centraron en expresar las preocupaciones de sus creadores, que iban desde textos cuyas temáticas eran directas, a otras que tan sólo eran sugeridas.

La estructura de los textos establecida por los exponentes de la NCCH, está vinculada a la ordenación de estrofas utilizada en la práctica secular, como redondillas, seguidillas, octavas y décimas. Existen otros ejemplos en los cuales los versos son ordenados de manera libre, manteniendo una estrecha relación con lo musical, como es el caso de “Gracias a la vida”, de Violeta Parra, “El cautivo de Til Til”, de Patricio Manns, y “Te recuerdo Amanda”, de Víctor Jara.

La “canción” también fue una estructura usada por los exponentes de la NCCH, donde se destaca su vínculo con algunos estilos tradicionales como la tonada o la resfalosa. A su vez, fueron utilizadas las denominadas “estructuras

textuales complejas”, como es el caso de la “cantata”. Uno de los antecedentes más destacables en ese tipo de estructuras es “El Gavilán” de Violeta Parra. Es importante mencionar la existencia de música instrumental, donde el trabajo de Inti-Illimani es uno de los más prominentes, según Advis. Con respecto al trabajo vocal y de elaboración de textos, se destaca Patricio Manns con “Sueño Americano” (1967).

Entre los instrumentos que fueron contemplados por los exponentes de la NCCH se encuentran la guitarra, el bombo legüero, la quena, la zampoña (“siku”) y el charango, entre otros.

Los elementos rítmicos utilizados en la NCCH se vinculan con algunos estilos musicales latinoamericanos, como la tonada, la cueca, la resfalosa, la zamba, la baguala, el bolero, el tango, el vals peruano y el joropo. De estos estilos fueron extraídas las formas de rasgueo, el uso de la percusión y la rítmica implicada en la melodía, donde se estableció una estilización de los elementos, adquiriendo una cualidad especial, siendo difícil de encontrar ese sincretismo en otras partes de Latinoamérica.

La armonía establecida por los exponentes del movimiento, se caracteriza por el uso de las triadas del I, IV, y el V grado, teniendo en cuenta que aquellos grados elementales son parte de una armonía más compleja, en donde existe una tendencia hacia lo modal. Posteriormente se agregaron a las posibilidades armónicas, el uso de notas agregadas al acorde (principalmente intervalos de séptima y novena), acordes de paso y modulaciones. Advis hace hincapié, en una tendencia hacia una armonía cromática, mediante el uso de séptimas disminuidas y quintas aumentadas.

En consecuencia de ese tratamiento armónico, las melodías, que en un principio fueran diatónicas, comenzaron a enriquecerse con la experimentación hacia melodías cada vez más cromáticas y una mayor sinuosidad en las curvas

melódicas. Es importante destacar el uso de la escala pentáfona y de un sistema melódico que tendió hacia lo modal, debido a la referencia folklórica presente en algunas de las melodías tradicionales, que sirvieron como eje para la elaboración de nuevas composiciones.

Con respecto a la textura, Advis enfatiza el uso de ciertas texturas polifónicas, principalmente de carácter imitativo, a partir del año 1970, por una parte de los músicos del movimiento. La intervención de los músicos de Conservatorio en este aspecto es fundamental.

Las características relacionadas con la agógica provienen principalmente de las prácticas sugeridas en la tradición, sin embargo, éstas fueron ampliadas debido a las nuevas necesidades expresivas planteadas por el movimiento. Advis, pone en relieve la importancia de la relación entre el texto y la música, en ese sentido, las sutilezas en el manejo del tempo y la dinámica se convirtieron en aspectos primordiales.

Los nuevos desafíos planteados por la NCCH impulsaron el uso de estos elementos, donde se destaca el hecho de que, a diferencia de lo que había pasado en otras épocas, esta vez no se produjo una distorsión, alienación o asimilación descontrolada de los aspectos tradicionales, sino más bien se abrieron nuevas posibilidades expresivas, vinculadas al contexto político y social de la época

A su vez, la NCCH estableció algunos parámetros para la música que se elaboraría posteriormente en Chile, convirtiéndose en un referente ineludible, para muchos creadores. Además, permitió que la música de raíz folklórica, en un momento histórico donde parecían haberse agotado las posibilidades creativas de aquella, cobrara nueva vida y fuese una vertiente de nuevas ideas.

De esta manera, Luis Advis, gracias a su interés por la música Latinoamérica y el trabajo recopilatorio del folklore chileno realizado por Margot Loyola y Violeta Parra, se abocó a la elaboración de obras musicales que estuvieron relacionadas con la NCCH. El término de “cantata popular” surge de esa aproximación donde se funden elementos de la música popular con recursos de la música de tradición escrita. Esas ideas se encuentran condensadas en sus obras “**Cantata Santa María de Iquique**” y “**Canto para una semilla**”, entre otras, donde es importante mencionar el “**Oratorio de Primavera**”, uno de los primeros trabajos realizados por Advis en esa línea. La “Suite Latinoamericana”, es un reflejo de aquel acervo, donde también se aprecia la confluencia de ambas tradiciones, la popular y la docta. Posteriormente, él llevaría a cabo otras obras con características similares, como es el caso de “Murales extremeños” estrenada en 1993.

Mi interés por aquellas obras, junto al desafío de crear una cantata que siguiera las propuestas de Luis Advis, me llevó a investigar sobre la vida de Víctor Jara, debido a su relevancia dentro del movimiento de la NCCH, además de su estrecha cercanía con los conjuntos Quilapayún e Inti Illimani. El compromiso que adquirió Víctor políticamente y socialmente, lo convierten en una figura relevante no sólo como autor e interprete, o en su labor dentro del teatro, sino que también tiene un lugar importante en la conformación histórica de Chile.

Luego de componer y analizar mi propia obra, “Víctor Jara, fragmentos de la vida del cantor”, he podido entender algunos de los procesos creativos que antes realizaba de forma intuitiva dentro de mi labor compositiva. Es importante destacar que si bien me he inspirado en las propuestas establecidas por Luis Advis en sus cantatas, el resultado final fue diferente a lo que él realizó como compositor, y se ha convertido en una aproximación bastante personal en ese aspecto, integrando además lo que he aprendido durante este trabajo para el Postítulo de Composición de la Universidad de Chile.

BIBLIOGRAFÍA

1. **Advis, Luis.** 2001 [1972], “Canto para una semilla”. División de cultura del Ministerio de Educación y la Sociedad del Derecho de Autor, impreso por LOM editores, Chile, pp. 3 – 126.
2. **Coulon, Jorge.** 2011, “Víctor Jara”. Editorial Universidad de Santiago, Chile.
3. **Gallegos, Álvaro.** 2006, “Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis”. *Revista Musical Chilena*, año LX julio-diciembre, N°205, Chile, pp. 97-101.
4. **González, Juan Pablo** (con la colaboración de Luis Advis). 1998, “Clásicos de la Música Popular Chilena Vol. II (1960 – 1973)”. Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Sociedad del Derecho de Autor, Chile, pp. 10 – 41.
5. **González, Juan Pablo** (con la colaboración de Álvaro Godoy). 1995, “Música Popular Chilena 20 años (1970 – 1990)”. División de cultura del Ministerio de Educación, Chile, pp. 11 – 156.
6. **Guerrero, Juliana.** 2013, “La cantata: El cruce entre lo docto y lo popular”. *Revista Musical Chilena*, año LXVII julio – diciembre, N°220, Chile, pp.94 – 106.
7. **Halperin Donghi, Tulio.** 2005 [1969], “Historia Contemporánea de América Latina”. Editorial Alianza, España, pp. 518 – 611.
8. **Jara, Joan.** 2007, “Víctor, un canto inconcluso”. LOM Editores, Chile, pp.31 – 32.
9. **Manns, Patricio.** 2004, “Cantología”. Editorial Catalonia, Chile, pp. 186 – 187.

10. Memoria Chilena. *s.f.* Artículo: “Eduardo Frei Montalva (1911 – 1982)”.
Versión online: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3366.html>

11. Memoria Chilena. *s.f.* Artículo: “En la constante búsqueda del tiempo perdido: Rock Chileno [1957- 2000]”.
Versión online: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3690.html>

12. Memoria Chilena. *s.f.* Artículo: “La Nueva Ola (1958 – 1970): Disc-jockey”
Versión online: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96429.html>

13. Memoria Chilena. *s.f.* Artículo: “La Nueva Ola (1958 – 1970): Sellos grabadores”.
Versión online: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96438.html>

14. Memoria Chilena. *s.f.* Artículo: “La Radio en Chile (1922 – 2000): Ricardo García”.
Versión online: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95381.html>

15. Memoria Chilena. *s.f.* Artículo: “Luis Advis Vitaglich (1935 – 2004)”.
Complemento “Canto para una semilla”.
Versión online: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100691.html>

16. Memoria Chilena. *s.f.* Artículo: “La Reforma Agraria (1962 – 1973)”.
Versión online: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3536.html>

17. Memoria Chilena. *s.f.* Artículo: “Mi canto es una cadena sin comienzo ni final, Víctor Jara (1932 – 1973)”.
Versión online: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7680.html>

18. Munizaga, Álvaro. 2014, Tesina: “Composición para orquesta de instrumentos originarios de Latinoamérica”. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de posgrado, Chile, pp. 61 – 88.

19. Nosotros los chilenos N°5, sf. “Así trabajo yo. Los picasales de Valparaíso, los trabajadores de Sewell, los organilleros y los bombistas”. Editorial Quimantu.

20. Osorio, Javier. 2006, “Canto para una semilla, Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena”. *Revista Musical Chilena*, año LX enero – julio, N°205, Chile, pp. 34 – 43.

21. Salazar, Gabriel. 2012, “Movimientos Sociales en Chile”. Editorial Uqbar, Chile, pp.21 – 24.

22. Valenzuela, Danielo. 2016, Tesis: “Cantata el cobre (28 de Marzo de 1965)”. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de posgrado, Chile.

CANTATA

**“VÍCTOR JARA,
FRAGMENTOS DE LA VIDA DEL CANTOR”
(Homenaje)**

Música y Texto: Juan Pablo Díaz L.

Cantata
“V́ctor Jara,
Fragmentos de la Vida del Cantor”
Homenaje

Texto

Relator: “Bajo un brillante cielo tachonado de estrellas, al final de un largo y caluroso verano, las llamas de una enorme fogata iluminaban a un grupo de hombres, mujeres y niños acucillados sobre la tierra seca. Sacaban las hojas de los choclos maduros, las mazorcas de maíz, que juntaban en enormes pilas, listas para poner a secar sobre los bajos tejados de las casas de adobe. En la pequeña poblaci3n de Lonqu3n, los campesinos estaban reunidos en una tradicional trilla. A menos de ochenta kil3metros de Santiago, pero completamente tan aislada de 3sta, Lonqu3n era una zona entre los cerros cercanos a Talagante y s3lo se comunicaba con la carretera principal por medio de un camino de tierra. Era una regi3n donde el folklore y la superstici3n formaban parte de la vida cotidiana, el mobiliario se fabricaba con juncos de aquellos parajes y en la cual, aunque no hab3a tiendas, pod3an comprarse cacharros de arcilla en el cercano pueblo alfarero de Pomaire.

Cuando el maíz estaba maduro, las familias de los campesinos que eran inquilinos o los trabajadores de las grandes propiedades, se turnaban para ayudarles entre s3 a recoger las modestas cosechas que cultivaban para uso propio, trabajando hasta altas horas de la noche, en los 3nicos ratos que les pertenec3an. Con un trago de chicha, contando historias y sobre todo, tocando la guitarra y cantando canciones tradicionales, convert3an una larga noche de trabajo colectivo en una celebraci3n.

La mayor3a de los ni3os mayores trabajaban junto a los adultos, pero los m3s peque3os jugaban alrededor de los montones de maíz sin apartarse del c3rculo de luz de la fogata, temerosos a las sombras vacilantes y la oscuridad circundante”. (V́ctor, un canto inconcluso, Joan Jara. Ed. 2007 LOM. P3g. 31 – 32).

V́ctor, tendido de espaldas en el suelo, contemplaba las estrellas, mientras escuchaba a su madre cantar y tocar la guitarra, sentada sobre una de las pilas de maíz, charlando y bromeando con la gente que la rodeaba. Se queda dormido al son de su canto.

I

La Infancia

Solista femenina:

Querido Víctor, aquí comienza la historia de tu vida
Muchos serán los que bajo el manto de tu voz se envolverán
Para taparse del frío que se ha asentado en este país
Como quebranto de la felicidad.
Como quebranto
Como quebranto
Quebranto.

Solista masculino:

Aquí se respira aire de naturaleza libre
En el futuro cada cual llevará su yugo
de pieza mecánica como engranaje
de una máquina mayor.

Coro:

De una máquina mayor
Máquina mayor.

Querido Víctor
Aquí comienza tu historia.

Solista femenina:

Entre los campos de Lonquén
Vivía un niño

Solista femenina y Coro:

Que se llamaba
Que se llamaba
Víctor Jara.

Solista femenina:

Mientras jugaba con sus hermanos
Entre las piras de choclo
Su madre les cantaba
Letras del folclor.

Coro:

Víctor aprendió
Y cuando creció
A Santiago fue.

Solista masculino:

Siendo muy joven.

Relator: Siendo Víctor todavía un joven, él y su familia se trasladan a Santiago y su afán por la religión lo hacen tomar la decisión de entrar al seminario.

II Tiempos intermedios

Solista masculino:

Hay un sol que perdura
Entre el cielo y la tierra
Todo ha cambiado
Cuando te conocí

Solista femenino:

Hay un sol...
La tierra...

Coro:

Quiere ser un servidor de Dios

Solista masculino:

¿Servirte será realmente lo que quiero?
Hay cosas dentro mío que están cambiando

Solista femenino:

En el seminario Víctor busca su vocación
Los desamparados

Solista masculino:

La religión profesa
Mas, es la persona la que hace
Conocer otros lugares quiero
Volver a soñar junto a las estrellas

Relator: Una vez que Víctor se percató de que el camino del seminario no es para él, continúa su búsqueda en otros lugares, siendo el primero, el más lógico para él, como la mayoría de los jóvenes de su edad, el servicio militar es la prioridad. Su desempeño es destacable y se gradúa de su servicio con las mejores calificaciones.

Cuando Víctor ha salido de aquel lugar, muchas cosas le deparan, y un designio de infortunio pesará. Ya que serán los propios militares chilenos, quienes lo acribillen y le preparen su lecho de muerte. Pero antes, Víctor tiene mucho por hacer y entregar, el arte se convierte en su nuevo horizonte y busca por doquier, su rol en el teatro del mundo.

Solista masculino:

He conocido a una bailarina
Que viene de lugares extranjeros
Tengo que ir a verla
Sin mucho que entregar,
Más que mi corazón
Que palpita por amor.

Solista femenina:

Aquí vienes amado Víctor
En ese momento no sabía,
El cantor que aparecía
Quiero comenzar junto a ti
Un nuevo ciclo en mi vida,
Víctor siempre serás mi amor.
[—Mi amado, desde aquel día
que te asomaste en mi puerta—]
(recitado).

Relator: De aquí en adelante, la vida de Víctor se consagra incesantemente al arte, realizando variados montajes teatrales y viajes a países lejanos, donde por primera vez tiene la oportunidad de cantar en un escenario frente al público, gracias a su *amigo* Rolando Alarcón. El éxito de Víctor, es inmediato. Realiza un intenso trabajo musical con dos de los grupos más importantes de la época: Inti-Illimani y Quilapayún, iniciando una nueva era de

proyección escénica, gracias a su conocimiento del folklore que había adquirido naturalmente, y a la experiencia en el grupo Cuncumén, sin olvidar su aprendizaje y conocimiento como actor.

Luego vendrá su época de madurez en lo que a creación artística respecta, cuando se acercan los 1000 días del gobierno de la Unidad Popular en Chile.

Relator: En el año 1970, corren “años caudalosos”. Nunca estará demás mencionar a la figura de Salvador Allende, quien interpreta su rol de manera solemne y con una valentía incólume, cuando es nombrado presidente de la República, dando inicio a los mil días del gobierno de la Unidad Popular y “...dando así inicio a los últimos días de la vida y creación de Víctor Jara⁵¹”.

III

Venceremos

Solista masculino:

El himno de la Unidad Popular
Debe ser sin igual
Y reflejar el canto universal

Coro: Venceremos, venceremos, ¡venceremos!

Solista masculino:

Compañero, este es
un momento histórico
podremos plasmar
nuestras ansias de devolver
al pueblo su dignidad

Coro:

¡Venceré , Venceremos!

⁵¹ Jorge Coulon en “Víctor Jara”.

IV

Muerte y Resurrección

Solista masculino:

“Siempre será canción nueva,
el canto que ha sido valiente.
Y “ Como dijera Violeta,
Aquí se encajó mi canto”

Solista femenina:

“Aquí se encajó mi canto”⁵².

Coro:

“Colgando de los andamios,
Perforando a la tierra,
O Alegrando a los transeúntes,
Los picasales de Valparaíso,
Los obreros de Sewell y
Organilleros y bombistas”⁵³
Víctor, te cantamos.
Víctor, te cantamos.

Relator: Víctor Jara, supo reflejar a un Chile que “no había aparecido en la fotografía” oficial. En su extensa creación musical la cual quedó registrada en fonogramas como “Canto libre”, La Población, Canto Por Travesura, “El Derecho de Vivir en Paz”, “Pongo en Tus Manos Abiertas” y otros más, en donde podemos destacar algunas de sus canciones como “Paloma Quiero Contarte”, “El Lazo”, Que Alegres son las Obreras, El Amor es un Camino quede Repente Aparece”, Caminando, Caminando”, “Ventolera”, Venían del Desierto, Te Recuerdo Amanda, Manifiesto, El Arado, El Cigarrito, El Aparecido, Cai Cai Vilu, Angelita Huenuman, Las Siete Rejas, “Herminda de la Victoria, “El Hombre es un Creador”, “En el río Mapocho” Luchin, “A Luis Emilio Recabarren”, “El pimiento”, “Vientos del Pueblo”, “El Alma llena de Banderas, Ni Chicha ni Limoná”, “La Beata”, “Plegaria a un Labrador” y algunas composiciones instrumentales como La Partida y Charagua.

⁵² Extractos de la canción “Manifiesto” de Víctor Jara.

⁵³ Extracto de Nosotros los chilenos N°5, Ed. Quimantú.

Tomando una posición dentro del devenir político de la época, valiente, y sin miramientos se entregó por completo a la labor de comunicar y de retratar su compromiso con el gobierno de Salvador Allende, y fue bajo aquellas circunstancias que durante el golpe de estado de 1973 fue torturado, acribillado y asesinado por militares chilenos, como muchas personas que sufrieron el horror de aquella época, en donde se marcaría con sangre para siempre la historia de Chile.

Para terminar, se recitarán las palabras escritas por Patricio Manns el día de la muerte de Víctor, en donde el recuerdo de su vida es lo importante, quedando para siempre su legado, imborrablemente, para las siguientes generaciones, como uno de los principales exponentes de la Nueva Canción Chilena:

Relator: “Muerte y resurrección de Víctor Jara”.

“Desde que se agrupó el canto
En el fondo de la boca
Desde que el pecho coloca
Sus clamores como un manto
El tirano siente espanto
El pobre siente alegría
Cuando la voz desafía
A aquel que la desafiara:
Por cantar fue Víctor Jara
Fusilado a sangre fría

Los que rompieron su pecho
Salpicando allí amapolas
No saben que el canto es ola
Que vuela sobre los techos
Podrán acallarlos un trecho
Podrán mancharle la cara
Pero el brazo que dispara
No puede contra el que canta:
Por sellarle la garganta
Mataron a Víctor Jara

Sin cuerpo nace el juglar
Nace con voz solamente
La satrapía inclemente
Cuando lo escucha cantar
Busca en su cuerpo cortar
La raíz que el canto asile

Su boca volcanes miles
Sus manos montañas raras
Al matar a Víctor Jara
Llenaron de Jara a Chile

Un canario ensangrentado
Un gorrión de huesos rotos
Un zorzal sin alboroto
Fue su cuerpo acribillado
De sus dedos machacados
De su boca destruida
Se escapó la voz herida

Y se echó a volar al mundo
Y ahora canta tan profundo
Víctor Jara ya sin vida”

Escrito en “algún lugar de Santiago, septiembre, 1973⁵⁴”.

⁵⁴ Patricio Manns, en el libro “Cantología”.

PLANTA INSTRUMENTAL

- Solista femenina
- Solista masculino
- Coro masculino*
- 1 Quena
- 1 Flauta Traversa
- 1 Fagot
- 1 Corno en Fa
- 1 Trompeta en Do
- 1 Charango
- 1 Tiple
- 2 Guitarras
- Platillos (de choque y ride)
- 1 Tambor
- 1 Bombo Legüero
- 1 Violoncello
- 1 Contrabajo

* Coro conformado por cuatro voces masculinas, como mínimo. Preferentemente deben ser 4 tenores.

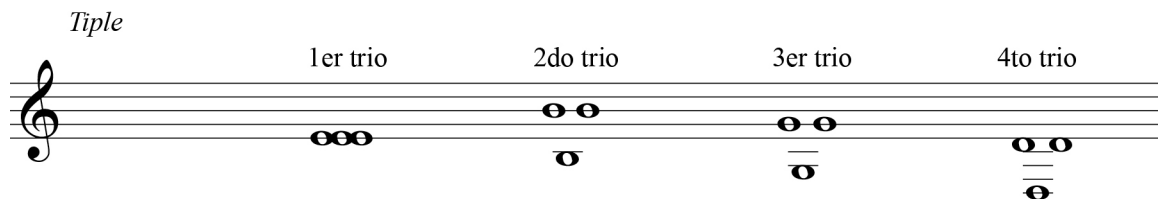
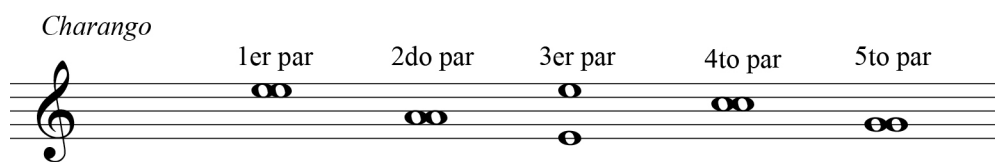
SIMBOLOGÍA



Este símbolo indica la dirección de la mano en el rasgueo efectuado por los instrumentos de cuerda pulsada. He decidido homologar a todos estos instrumentos donde se incluye a la guitarra, el charango y el tiple, para simplificar la lectura.

La flecha hacia arriba indica dirección de la mano hacia arriba, comenzando la ejecución del acorde por la cuerda más cercana al movimiento **ascendente** de la mano derecha, dependiendo de la disposición del acorde en cada uno de los instrumentos, ya que en el charango y el tiple la nota más aguda del acorde no necesariamente corresponde a los primeros pares o tríos de cuerdas, debido a que la afinación de las cuerdas no sigue un orden consecutivo como en la guitarra.

Afinación de las cuerdas “al aire”:





La flecha hacia abajo sigue el mismo principio que el de la flecha hacia arriba, pero en la dirección contraria. Indica dirección de la mano hacia abajo, comenzando la ejecución del acorde por la cuerda más cercana al movimiento **descendente** de la mano derecha, dependiendo de la disposición del acorde en cada uno de los instrumentos, ya que en el charango y el tiple la nota más grave del acorde no necesariamente corresponde a los últimos pares o tríos de cuerdas, debido a que la afinación de las cuerdas no sigue un orden consecutivo como en la guitarra.

Ejemplo en la partitura (flecha arriba/abajo)¹:

Charango

Rasgueo apagado y acentuado con la palma de la mano y/o dedos flectados de la mano derecha. Esta indicación es utilizada en los instrumentos de cuerda pulsada.

¹ Nótese que ha sido utilizada una escritura simplificada de los acordes; la disposición del acorde se mantiene hasta que aparezca otra disposición indicada en la partitura.



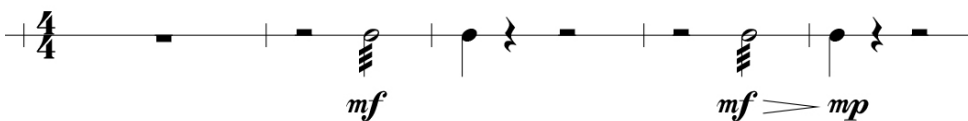
Glissando microtonal efectuado desde y hacia las notas indicadas. Esta indicación sirve sólo para los instrumentos que permiten realizar este tipo de glissando (por ejemplo violoncello y contrabajo).



“*Tremolando*”, significa ejecutar un tremolo en la nota y duración indicada. Aunque este es una indicación utilizada en los instrumentos de cuerda frotada, cuando aparece en otro instrumento como la trompeta, el corno francés o la guitarra, significa realizar lo más parecido a un tremolo. En el caso de la flauta traviesa, esta indicación está acompañada por el término “*frulato*”.



En el caso específico del tambor, este símbolo significa realizar un redoble con la duración de la nota.



ACLARACIONES

El tiple está escrito sin las octavas de color de la segunda, tercera y cuarta cuerda, tal como si fueran las cuatro primeras cuerdas de la guitarra.

En el charango sólo está escrita la octava más baja del tercer par de cuerdas.

Cantata
“V́ctor Jara,
Fragmentos de la Vida del Cantor”

Homenaje

Relator: “Bajo un brillante cielo tachonado de estrellas, al final de un largo y caluroso verano, las llamas de una enorme fogata iluminaban a un grupo de hombres, mujeres y niños acucillados sobre la tierra seca. Sacaban las hojas de los choclos maduros, las mazorcas de maíz, que juntaban en enormes pilas, listas para poner a secar sobre los bajos tejados de las casas de adobe. En la pequeña población de Lonquén, los campesinos estaban reunidos en una tradicional trilla. A menos de ochenta kilómetros de Santiago, pero completamente tan aislada de ésta, Lonquén era una zona entre los cerros cercanos a Talagante y sólo se comunicaba con la carretera principal por medio de un camino de tierra. Era una región donde el folklore y la superstición formaban parte de la vida cotidiana, el mobiliario se fabricaba con juncos de aquellos parajes y en la cual, aunque no había tiendas, podían comprarse cacharros de arcilla en el cercano pueblo alfarero de Pomaire.

Cuando el maíz estaba maduro, las familias de los campesinos que eran inquilinos o los trabajadores de las grandes propiedades, se turnaban para ayudarles entre sí a recoger las modestas cosechas que cultivaban para uso propio, trabajando hasta altas horas de la noche, en los únicos ratos que les pertenecían. Con un trago de chicha, contando historias y sobre todo, tocando la guitarra y cantando canciones tradicionales, convertían una larga noche de trabajo colectivo en una celebración.

La mayoría de los niños mayores trabajaban junto a los adultos, pero los más pequeños jugaban alrededor de los montones de maíz sin apartarse del círculo de luz de la fogata, temerosos a las sombras vacilantes y la oscuridad circundante”. (V́ctor, un canto inconcluso, Joan Jara. Ed. 2007 LOM. Pág. 31 – 32).

V́ctor, tendido de espaldas en el suelo, contemplaba las estrellas, mientras escuchaba a su madre cantar y tocar la guitarra, sentada sobre una de las pilas de maíz, charlando y bromeando con la gente que la rodeaba. Se queda dormido al son de su canto¹.

¹ El relator debe leer estos cuatro párrafos sin acompañamiento musical. Una vez que el relator finaliza estos párrafos comienza la primera sección de la obra musical.

I

La infancia

Juan Pablo Díaz

♩ = 200

(♩ = ♩)

Solista femenina
Solista masculino
Coro masculino
Quena
Flauta
Fagot
Corno en Fa
Trompeta en Do
Charango
Tiple
Guitarra 1
Guitarra 2
Platillos (de choque)
Tambor
Bombo Legüero
Violoncello
Contrabajo

Que-ri-do Vic-tor A - qui co-mien-za

mf
subito p
mf
mf
f
mf
subito p
mp
mp
subito p
mf

9

Solista femenina *mp*
lahis-to-ria de tu vi-da _____ Mu-chos se-rán los que ba-jo el man-to de tu

Solista masculino

Coro masculino

Qn. *f* *ff* *mf* *f* *ff*

Fl. *mf* *f* *ff* *subito p*

Fg. *mf* *subito p*

Cor. *mp* *mf* *f* *ff* *subito p*

Tpt. *mp* *mf* *f* *ff*

Ch. *mf* *f* *ff*

Tiple *mf* *f* *ff*

Gtr. 1 *mp* *mf* *f* *ff* *subito p*

Gtr. 2 *mp* *f* *molto vibrato* *f* *subito p*

Plat. *f*

Tamb.

B. L.

Vc. *mp* *f* *f* *molto vibrato* *subito p*

C.B. *mp* *mf* *subito p*

17 *f* *f*

Solista femenina
voz seen-vol-ve - ran Pa - ra ta - par - se del fri - o que se ha

Solista masculino

Coro masculino

Qn.

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

Fg. *mf* *mp* *f*

Cor. *mf* *mp*

Tpt. *f*

Ch. *ff*

Tiple *f* *f*

Gtr. 1 *f* normal *mp* *mp*

Gtr. 2 *mf* *ff*

Plat. *f*

Tamb. *mp* *f*

B. L. *f*

Vc. *mf* *mp* *f*

C.B. *mf* *f* pizz.

25 *mf*

Solista femenina que - da - doen es te - pa - is

Solista masculino

Coro masculino

Qn. *mp*

Fl. *f* *mf* *p* *f*

Fg. *mp* *pp* *mf*

Cor. *p* *mp* *p* *f*

Tpt. *mf*

Ch. *f*

Tiple *mf*

Gtr. 1 *p* *mp* *mf*

Gtr. 2 *f*

Plat.

Tamb.

B. L.

Vc. *mf* *mp* *pp* *mf* pizz.

C.B. *mp*

32

Solista femenina *f* Co - mo que - bran - to de la fe - li - ci - dad

Solista masculino *f* Co - mo que - bran - to de la fe - li - ci - dad

Coro masculino

Qn.

Fl. *ff*

Fg. *ff*

Cor.

Tpt. *ff*

Ch. *mf*

Tiple

Gtr. 1 *ff* *mf*

Gtr. 2 *ff*

Plat. *ff*

Tamb. *mf*

B. L.

Vc. *pizz.* *mf* *f* arco sautillé

C.B. *pizz.* *mf* *f* arco sautillé

35 *p* *mp* *p*
 Solista femenina Co - mo que - bran-to co - mo que - bran-to
 Solista masculino *p*
 Co - mo que - bran-to
 Coro masculino
 Qn. *mf* *mp* *p* *mp* *p*
 Fl. *p* *mp* *p*
 Fg. *p* *mp* *p*
 Cor.
 Tpt.
 Ch.
 Tiple
 Gtr. 1
 Gtr. 2
 Plat. 35
 Tamb. 35
 B. L. 35
 Vc. normal *f* *tr* *subito p* *mp* *p*
 C.B. normal *f* *tr* *subito p* *mp* *p*

43 *f* *subito p*

Solista femenina que-bran - to que-bran - to

Solista masculino que-bran - to *mf* A - qui se res-pi - ra ai - re de na-tu-ra-le-

Coro masculino

Qn. *f* *subito p*

Fl. *f* *subito p* *mf*

Fg. *f*

Cor. *f* *subito p* *p* Con sord.

Tpt. *f* *subito p* *p*

Ch. *f* *subito p*

Tiple *p*

Gtr. 1

Gtr. 2 *pp* *p*

Plat. 43 *pp* *p*

Tamb.

B. L.

Vc. *f* *subito p* *mp* pizz.

C.B. *f* *subito p* *mp* pizz.

50

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Plat.

Tamb.

B. L.

Vc.

C.B.

f *mf* *mf*

za li - bre en el fu - tu - ro ca - da cual lle - va - rá su - go de pic - za me - cá - ni - ca co - moen - gra - na -

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

simile

57

Solista femenina

Solista masculino
je deu - na má-qui-na ma yor

Coro masculino
Unis.
f
deu - na

Qn.

Fl.
pp *mp*

Fg.

Cor.
pp *mf* *p*

Tpt.

Ch.
p

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2
mf

Plat.

Tamb.

B. L.

Vc.
arco
p

C.B.
mf arco *mf*

62

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino
 má - qui - na ma - - yor má - qui - na ma - yor

Qn.
mf *f*

Fl.
mf *f*

Fg.
mf

Cor.
mf *mf*

Tpt.
 Senza sord.
mf *mf*

Ch.
mf *mf*

Tiple
mf *mf*

Gtr. 1
f *f*

Gtr. 2
f *f*

Plat.
 62

Tamb.
mf

B. L.

Vc.
f *mf*

C.B.
f *mf*

66

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Plat.

Tamb.

B. L.

Vc.

C.B.

mf

f

A tempo

77 *mf* *mf*

Solista femenina
Tuhis-to-ria En - tre los cam-pòs de Lón - quén .

Solista masculino

Coro masculino
Divisi *p* *pp*
ah ah

Qn. *p* *pp*

Fl. *p* *mp*

Fg. *pp* *mp*

Cor. *pp* *pp* *p*

Tpt.

Ch. *p* *p* *pp*

Tiple *p* *p* *pp*

Gtr. 1 *pp* *pp* *p*

Gtr. 2 *p* *mp* *pp*

Plat. 77

Tamb. 77

B. L. *p* 77

Vc. *pp* *mp* *p* *V*

C.B. *pp* *mp* *p* *V*

86

Solista femenina *f* *mf*
 vi - via un - ni - ño Que se lla - ma - ba que se lla - ma - ba Vic - tor Ja - ra Mien - tras ju - ga - ba con sus her - ma - nos

Solista masculino

Coro masculino *Unis.* *mf* *f*
 Que se lla - ma - ba que se lla - ma - ba Vic - tor Ja - ra

Qn.

Fl. *f*

Fg.

Cor. *f* *p*

Tpt. *p*

Ch. *p*

Tiple *p*

Gtr. 1 *f* *p*

Gtr. 2 *p*

Plat. *f* *mp*

Tamb.

B. L. *f* *mp*

Vc. *f* *mp* pizz.

C.B. *f* *mp* pizz.

94

Solista femenina
 en - tre las pi - ras de cho - clo su ma - dre les can - ta - ba Le - tras del fol - clor

Solista masculino

Coro masculino

Qn. frulato *mp* frulato

Fl. *f* *mp*

Fg. *mp*

Cor.

Tpt.

Ch. *mp*

Tiple

Gtr. 1 *mp*

Gtr. 2 *mp*

Plat. 94

Tamb. 94

B. L. 94

Vc. arco

C.B. arco

114

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Plat.

Tamb.

B. L.

Vc.

C.B.

Muy Jo - ven

mf

tr

mf

tr

mp

mp

p

mf

mf

mf

120

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Plat.

Tamb.

B. L.

Vc.

C.B.

124

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

Qn.

Fl. *frulato*

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Plat.

Tamb.

B. L.

Vc.

C.B.

mf

mf

mp

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

Acompañamiento
del relato

Relator:

♩ = 100 Siendo Víctor todavía muy joven, él y su familia se trasladan a Santiago ----- y su afán por la religión

Guitarra

p

lo hacen tomar la decisión ----- de entrar al seminario.

Gtr.

5

6

Solista femenina *mp* Hay un sol la tie - rra ah *mf*

Solista masculino *mp* Hay un sol que per - du - ra en - tre el cie - lo y *mf* la tie - rra To - do ha cam - bia - do des - de que te co - no - *mf*

Coro masculino Unis. *mf* Quie - re ser

Qn. *p*

Fl. *p*

Fg. *p* *mp*

Cor.

Tpt.

Ch. *pp*

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Platillos

Tambor

B.L. *p*

Vc. *p*

C.B. *f* arco

15

Solista femenina
oh

Solista masculino
ci oh

Coro masculino
un ser - vi - dor - de Dios oh

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.
simile

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Platillos

Tambor

B.L.

Vc.

C.B.

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

mp

mf

p

mf

p

21

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

21 8

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Platillos

Tambor

B.L

Vc.

C.B.

p *pp*

p *mf*

p *mf*

mp *mf*

p *f*

p *f*

pulsado

♩ = 68

26 *mp*

Solista femenina En el se-mi-na-rio Vic-tor bus-ca su vo-ca-ción

Solista masculino *mp* Ser-vir-te se-rá real-men-te lo que quie-ro hay co-sas den-tro mío que es-tan cam-bian-do

Coro masculino

26 8

Qn.

Fl.

Fg. *subito p*

Cor. *subito p*

Tpt. *Con sord.* *subito p*

Ch. *pp* *p*

Tiple

Gtr. 1 *pp* *p*

Gtr. 2

Platillos

Tambor

B.L.

Vc. *subito p* *pizz.* *pp* *p*

C.B. *pp* *p*

A tempo

Tutti ----- $\text{♩} = 72$
accel.

Tutti -----
accel.

33
Solista femenina
los de-sam-pa-ra - dos

33
Solista masculino
los de-sam-pa-ra - dos La re-li-gión pro-fe - sa Mas es la per - so - na la que ha - ce

Coro masculino

33
Qn.

Fl.

Fg.

33
Cor.

Tpt.

33
Ch.
mf *mp* *mf* *f*

Tiple

Gtr. 1
mf *mp* *mf* *f*

Gtr. 2
p *mf* *mp* *mf* *f*

33
Platillos

Tambor

B.L.

33
Vc.
mf *mp* *mf* *f*
arco

33
C.B.
mf *mp* *mf* *f*

A tempo

♩ = 76

40

Solista femenina

Solista masculino *f*
Co-no-cer o-tros lu-ga-res quie-ro Vol-ver a so-ñar jun-toa las es-tre-llas

Coro masculino

40 8

Qn. *mf*

Fl. *mf*

Fg. *mf*

40

Cor. *mf*

Tpt. *mf*

40

Ch. *mf*

Tiple

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mf*

40

Platillos

Tambor

B.L.

40

Vc. *mf*

C.B. *mf* arco

Relator:

"Una vez que Víctor se percató de que el camino del seminario no es para él, continúa su búsqueda, siendo el más lógico para él, como la mayoría de los jóvenes de su edad, el servicio militar es la prioridad. Cuando Víctor sale de..."

48

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

48

Qn.

Fl.

Fg.

48

Cor.

Tpt.

48

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

48

Platillos

Tambor

B.L

48

Vc.

C.B.

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

Detailed description: This page of a musical score, numbered 29, contains 48 measures of music. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, there are three vocal parts: Solista femenina (female soloist), Solista masculino (male soloist), and Coro masculino (male choir). Below these are the woodwinds: Qn. (oboe), Fl. (flute), and Fg. (bassoon). The brass section includes Cor. (cornet), Tpt. (trumpet), and Ch. (trombone). The strings consist of Tiple (violin), Gtr. 1 (violin), Gtr. 2 (violin), Platillos (xylophone), Tambor (drum), and B.L. (bass drum). The bottom section features Vc. (cello) and C.B. (double bass). The music is in 6/8 time. The bassoon (Fg.) and cello (Vc.) parts have a melodic line starting at measure 48, marked with dynamics *f* and *mf*. The violin (Gtr. 1) part has a rhythmic accompaniment starting at measure 48, marked with dynamics *f*, *mf*, and *mp*. The xylophone (Platillos) and drum (Tambor) parts have a rhythmic pattern starting at measure 48, marked with dynamics *f* and *mf*. The rest of the instruments are mostly silent or have simple accompaniment. The page number 29 is at the bottom left.

66

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Platillos

Tambor

B.L.

Vc.

C.B.

que vie - ne de lu - ga - res ex - tran - je - ros Ten - go que ir a ver la sin mu - cho que en - tre - gar - le más que mi co - ra - zón que pal -

que vie - ne de lu - ga - res

66 8

f

mf

f

mf

mf

f

mf

mf

79

Solista femenina re - cí - a Quie-ro co - men - zar jun-toa ti un nue-vo ci - cloen mi vi - da

Solista masculino

Coro masculino Unis. ah

79 8

Qn. *mf* *f*

Fl. *mf*

Fg. *mf* *mf*

79

Cor.

Tpt.

79

Ch. *mp*

Tiple *mf*

Gtr. 1 *mf* *mp*

Gtr. 2

79

Platillos

Tambor

B.L

79

Vc. *mf*

C.B.

Recitado por
Solista fem.: "Mi amado ----->, desde aquel día-----> que te asomaste en mi puerta".

85 *f*
Solista femenina
Vic - tor siem - pre se - rás mi a - mor

Solista masculino

Coro masculino

85 8
Qn. *f* *mf*
Fl. *mf*
Fg. *mf*
Cor. *mf*
Tpt.

85
Ch. *mp* *mf*
Tiple
Gtr. 1 *mf* *f*
Gtr. 2 *f*
Platillos *mf*
Tambor *mf*
B.L. *mf*
85
Vc. *mf* détaché
C.B. *mf* détaché

Detailed description: This is a page of a musical score, page 34, for a recitative section. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal soloists and a male choir at the top, followed by woodwinds, brass, strings, and percussion. The vocal soloist (female) has a recitative line with lyrics: "Vic - tor siem - pre se - rás mi a - mor". The male soloist and male choir parts are present but contain no lyrics. The instrumental parts include Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Clarinet (Cor.), Trumpet (Tpt.), Horn (Ch.), Trumpet (Tiple), Guitar 1 (Gtr. 1), Guitar 2 (Gtr. 2), Cymbals (Platillos), Snare Drum (Tambor), Bass Drum (B.L.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C.B.). The score features various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano), along with articulation markings like *détaché*. There are also numerous triplet markings throughout the instrumental parts. The page number 85 is indicated at the beginning of several staves.

99

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

99 8

Qn.

Fl.

Fg.

99

Cor.

mf *p*

Tpt.

99

Ch.

Tiple

p *pp* *pp*

Gtr. 1

p *pp* *pp*

Gtr. 2

p *pp* *pp*

99

Platillos

Tambor

B.L.

f

99

Vc.

pizz. Bartok

C.B.

f

Relator²: De aquí en adelante, la vida de Víctor se consagra incesantemente al arte, realizando variados montajes teatrales y viajes a países lejanos, donde por primera vez tiene la oportunidad de cantar en un escenario frente al público, gracias a su *amigo* Rolando Alarcón. El éxito de Víctor, es inmediato. Realiza un intenso trabajo musical con dos de los grupos más importantes de la época: Inti-Illimani y Quilapayún, iniciando una nueva era de proyección escénica, gracias a su conocimiento del folklore que había adquirido naturalmente, y a la experiencia en el grupo Cuncumén, sin olvidar su aprendizaje y conocimiento como actor.

Luego vendrá su época de madurez en lo que a creación artística respecta, cuando se acercan los 1000 días del gobierno de la Unidad Popular en Chile.

En el año 1970, corren “años caudalosos”. Nunca estará demás mencionar a la figura de Salvador Allende, quien interpreta su rol de manera solemne y con una valentía incólume, cuando es nombrado presidente de la Republica, dando inicio a los mil días del gobierno de la Unidad Popular y “(...) dando así inicio a los últimos días de la vida y creación de Víctor Jara³”.

² Este relato debe ser leído sin acompañamiento musical. Una vez que el relator finaliza, comienza la tercera sección de la obra musical.

³ Jorge Coulon en “Víctor Jara”.

III Venceremos

Juan Pablo Díaz

♩ = 78

This musical score is for the piece "Venceremos" by Juan Pablo Díaz. It is written in 3/4 time with a tempo of 78 beats per minute. The score includes parts for a female soloist, a male soloist, a male chorus, and a variety of instruments: Quena, Flute, Bassoon, F Horn, Trumpet in D, Charango, Tiple, two Guitars, Congas, Snare Drum, Tom-tom, Cello, and Double Bass. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 14. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The percussion parts feature complex rhythmic patterns, with the snare drum and tom-tom playing a driving role. The string parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with the cello and double bass playing a similar pattern. The woodwinds and brass parts have more melodic and harmonic lines, often playing in unison or harmony. The vocalists have a simple, rhythmic part that follows the general feel of the music.

9

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Platillos.

Tambor

B.L.

Vc.

C.B.

mp

mf

f

p

mf

p

mp

mf

p

p

El him - no de la U - ni dad po - pu - lar De - be ser sin i - gual y re - fle - jar El

Unis. *p*

Ven - ce - re - mos Ven - ce - re - mos

IV
Muerte y Resurrección

♩ = 94

Solista femenina

Solista masculino *mf* "Siem -

Coro masculino

Quena

Flauta *mf*

Fagot *mf*

Corno en Fa

Trompeta en Do *mf*

Charango *mf*

Tiple

Guitarra 1

Guitarra 2 *legato sempre* *mf*

Platillos (de choque)

Tambor *C/B* *mf*

Bombo Legüero

Violoncello

Contrabajo *arco* *mf*

10

Solista femenina

Solista masculino
pre se - rá can - ción nue - va" "El can - to que ha - si - do va - lien - te"

Coro masculino

10 8

Qn.

Fl.

Fg.

10

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

10

Platillos.

Tambor

B.L.

10

Vc.
mf

C.B.

25 *f*
 Solista femenina A - qui seen - ca - jó mi Ca - an - to
 Solista masculino *f*
 _ Vio _ le - ta A - qui seen - ca - jó mi Ca - an - to
 Coro masculino

25 8
 Qn.
 Fl.
 Fg. *mf* *p*
 Cor. *mf* *mp*
 Tpt. *mp*
 Ch. *mp*
 Tiple *mf* *mp*
 Gtr. 1 *mf* *mp*
 Gtr. 2 *mf* *mp*
 Platillos. *mf* *mp*
 Tambor *mf* *mp*
 B.L.
 Vc. *mf* *mp* pizz.
 C.B. *mf* *mp* pizz.

35

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

35 8

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

35

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

35

Platillos.

Tambor

B.L.

35

Vc.

C.B.

mp

mp

p

mp

mf

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

46

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

46 8

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

46

Platillos.

Tambor

B.L.

46

Vc.

C.B.

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp < *mf*

mf

arco

arco

mf

mf

56

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

56 8

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

56

Platillos.

Tambor

B.L.

56

Vc.

C.B.

mf

Unis.

Col - gan - do de los an - da - mios Per - fo -

65

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

ran-do la tie - rra o a - le - gran - doa los tran - seún - tes *f* Los pi - ca - sa - lés de Val - pa - ra - í - só

65 8

Qn.

Fl.

Fg.

65

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

65

Platillos.

Tambor

B.L.

65

Vc.

C.B.

74

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino *ff*
 Los o-bre-ros de Se-well o-ga ni le-ros y bom-bis-tas te can-ta-mos Vic-tor te can-ta-mos Vic tor

Qn. *mp*

Fl. *f* *mp*

Fg.

Cor. *f* *mf*

Tpt. *f* *mf*

Ch. *f*

Tiple *f*

Gtr. 1 *f* *mf*

Gtr. 2 *f* *mf*

Platillos. *f* *mf*

Tambor *f* *mf*

B.L.

Vc. *f* *mf* *détaché*

C.B. *f* *mf* *détaché*

81

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

81 *Sempre stacatto*

Qn.

Fl. *mf*

Fg.

81 *Sempre stacatto*

Cor.

Tpt.

Ch. *mf*

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

81

Platillos. *mp*

Tambor

B.L.

81

Vc.

C.B.

88

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

Qn.

Fl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

Platillos.

Tambor

B.L.

Vc.

C.B.

pp

p

pp

ppp morendo (hasta desaparecer)

Sempre staccato

p

pp

ppp morendo (hasta desaparecer)

p

pp

ppp morendo (hasta desaparecer)

p

p

97

Solista femenina

Solista masculino

Coro masculino

97

Qn.

Fl.

Fg.

97

Cor.

Tpt.

Ch.

Tiple

Gtr. 1

Gtr. 2

97

Platillos.

Tambor

B.L.

97

Vc.

C.B.

Relator: Víctor Jara, supo reflejar a un Chile que “no había aparecido en la fotografía” oficial. En su extensa creación musical la cual quedó registrada en fonogramas como “Canto libre”, La Población, Canto Por Travesura, “El Derecho de Vivir en Paz”, “Pongo en Tus Manos Abiertas” y otros más, en donde podemos destacar algunas de sus canciones como “Paloma Quiero Contarte”, “El Lazo”, Que Alegres son las Obreras, El Amor es un Camino quede Repente Aparece”, Caminando, Caminando”, “Ventolera”, Venían del Desierto, Te Recuerdo Amanda, Manifiesto, El Arado, El Cigarrito, El Aparecido, Cai Cai Vilu, Angelita Huenuman, Las Siete Rejas, “Herminda de la Victoria, “El Hombre es un Creador”, “En el río Mapocho” Luchin, “A Luis Emilio Recabarren”, “El pimiento”, “Vientos del Pueblo”, “El Alma llena de Banderas, Ni Chicha ni Limoná”, “La Beata”, “Plegaria a un Labrador” y algunas composiciones instrumentales como La Partida y Charagua⁴.

⁴ Este relato debe ser leído sin acompañamiento musical. Una vez que el relator finaliza, comienza el relato acompañado musicalmente.

Acompañamiento del relato

♩ = 72 Relator:

"Tomando una posición dentro del porvenir político de la época, valiente y sin miramientos se entregó por completo a la labor

Guitarra

Bombo Leguero

Contrabajo

p

pizz.

p

Relator:

de comunicar y de retratar su compromiso con el gobierno de Salvador Allende, y fue bajo aquellas circunstancias que durante el golpe

Gtr.

Bombo

C.B.

mf

mf

mf

Relator:

de estado de 1973 fue torturado, acribillado y asesinado por militares chilenos, como muchas personas que sufrieron el horror de aquella época,

Gtr.

Bombo

C.B.

mf

mf

mf

(Continúa el relator sin acompañamiento musical)

(...) en donde se marcaría con sangre para siempre la historia de Chile.

Para terminar, se recitarán las palabras escritas por Patricio Manns el día de la muerte de Víctor, en donde el recuerdo de su vida es lo importante, quedando para siempre su legado, imborrablemente, para las siguientes generaciones, como uno de los principales exponentes de la Nueva Canción Chilena:

Relator: Muerte y resurrección de Víctor Jara.

Desde que se agrupó el canto

En el fondo de la boca

Desde que el pecho coloca

Sus clamores como un manto

El tirano siente espanto

El pobre siente alegría

Cuando la voz desafía

A aquel que la desafiara:

Por cantar fue Víctor Jara

Fusilado a sangre fría

Los que rompieron su pecho

Salpicando allí amapolas

No saben que el canto es ola

Que vuela sobre los techos

Podrán acallarlo un trecho

Podrán mancharle la cara

Pero el brazo que dispara

No puede contra el que canta:

Por sellarle la garganta

Mataron a Víctor Jara

Sin cuerpo nace el juglar

Nace con voz solamente

La satrapía inclemente

Cuando lo escucha cantar

Busca en su cuerpo cortar

La raíz que el canto asile

Su boca volcanes miles

Sus manos montañas raras

Al matar a Víctor Jara

Llenaron de Jara a Chile

Un canario ensangrentado

Un gorrión de huesos rotos

Un zorzal sin alboroto

Fue su cuerpo acribillado

De sus dedos machacados

De su boca destruida

Se escapó la voz herida

Y se echó a volar al mundo

Y ahora canta tan profundo

Victor Jara ya sin vida”

Escrito en “algún lugar de Santiago, septiembre, 1973⁵”.

⁵ Patricio Manns, en el libro “Cantología”.