



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

Ángela, Cantata popular colombiana

PRESENTADO POR EL ESTUDIANTE:



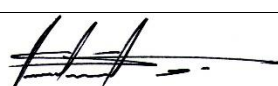
Juan Pablo Rico

Código: 2013175047

C.C. 1072701808

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. El valioso aporte, en la mirada pedagógica frente al trabajo de ensamble y ejercicio orquestal. Es un trabajo organizado y coherente que facilita su abordaje y la puesta en escena, también por sus características técnico musicales que proponen acercamiento al formato y los géneros utilizados.
2. Los referentes utilizados en la construcción de los textos, en la obra emergente, proponen una mirada de altísimo valor de reconocimiento histórico y social. Se fundamentan en la obra de uno de los autores de mayor valor en Colombia, por su trabajo respecto de la violencia y el desplazamiento. Un excelente acierto, hacer además homenaje al maestro Alfredo Molano, a través de esta composición.
3. El desarrollo de la idea de la "cantata popular", como género para Colombia, acierta en la apertura de nuevas formas de composición y desarrollo musical, otorgándole además un espacio de relevancia a la identidad y las músicas colombianas.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Alexandra Álvarez Yepes		5.0
Jurado 2 - lector	German Darío Pérez		5.0
Asesor	Oscar Orlando Santafé		5.0

Nota final: cinco punto cero (5.0)

Dado en Bogotá D.C. a los diez días (10) días del mes de diciembre de 2021.

ÁNGELA

CANTATA POPULAR COLOMBIANA

JUAN PABLO RICO QUINTERO

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOÁ D.C., COLOMBIA
2021**

ÁNGELA
CANTATA POPULAR COLOMBIANA

**COMPOSICIÓN DE UNA CANTATA POPULAR BASADA EN LOS ELEMENTOS
DEL BAMBUCO Y EL PASILLO DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA.**

**TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARA OPTAR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

JUAN PABLO RICO QUINTERO
CÓD. 2013175047

OSCAR ORLANDO SANTAFÉ VILLAMIZAR
ASESOR ESPECÍFICO

DORA CAROLINA RÓJAS RIVERA
DOCENTE DE INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOÁ D.C., COLOMBIA
2021

A la memoria de mi madre

AGRADECIMIENTOS

A mi padre que a pesar de las circunstancias siempre me ha brindado su apoyo para seguir adelante.

A mi hermano Jhon por ser el cómplice en mi camino musical.

Al maestro, amigo, concejero, pero sobre todo gran persona Oscar Santafé, por brindarme su apoyo incondicional hasta el último momento en mi paso por la universidad.

A mis asesores y a cada uno de los docentes con los cuales compartí en el que por años fue mi segundo hogar, el Nogal.

A los grandes y apreciados amigos que la vida me ha traído a través de la música.

A Yuly Milena, que me dio la fuerza y los ánimos para seguir adelante en mi camino profesional.

A la Universidad Pedagógica Nacional.

RESUMEN

“Ángela, Cantata popular colombiana” consiste en la composición de una cantata popular en la cual se integran el bambuco y el pasillo de la región andina colombiana en un formato musical de orquesta típica y coro. La metodología aplicada en el presente trabajo parte del análisis musical e histórico de dos cantatas populares chilenas del S. XX que junto a la delimitación de los elementos musicales que caracterizan el pasillo y el bambuco se articulan en una obra emergente que surge desde el texto “Desterrados” de Alfredo Molano y que evidencia las decisiones compositivas tomadas a partir del análisis musical y la práctica y reflexión creativa.

Palabras claves: Cantata popular, Pasillo, Bambuco, Orquesta típica, Coro, Alfredo Molano, Luis Advis

ABSTRAC

"Angela, Colombian popular cantata" consists of the composition of a popular cantata in which the bambuco and the aisele of the Colombian Andean region are integrated in a musical format of a typical orchestra and choir. The methodology applied in the present work is based on the musical and historical analysis of two Chilean popular cantatas of the 20th century that, together with the delimitation of the musical elements that characterize the corridor and the bambuco, are articulated in an emergent work that arises from the text "Desterrados" by Alfredo Molano and which shows the compositional decisions made from musical analysis and creative practice and reflection.

Keywords: Popular Cantata, Pasillo, Bambuco, Typical Orchestra, Choir, Alfredo Molano, Luis Advis.

ÍNDICE TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO I. SITUACIÓN PROBLEMA	9
1.1. Objeto de estudio	9
1.2. Planteamiento del problema	9
1.3. Elementos del problema	12
1.4. Pregunta de investigación	12
1.5. Objetivo	13
1.6. Justificación	13
CAPÍTULO II. MARCO CONTEXTUAL	16
2.1. Referentes conceptuales	16
2.1.1. Cantata	16
2.1.2. La cantata profana	16
2.1.3. La cantata religiosa	17
2.1.4. La cantata en Latinoamérica	18
2.1.5. La cantata popular – del pueblo y para el pueblo	20
2.1.5.1. La cantata popular en Chile.....	20
2.1.6. Panorama en Colombia	23
2.1.7. Luis Advis: biografía	25
2.1.8. Pasillo colombiano	27
2.1.9. Bambuco	27
CAPÍTULO III. DISEÑO METODOLÓGICO	28
3.1. Modelo de investigación	28
3.2. Fases de la investigación	28
3.3. Parámetros para la elección de las obras musicales	28
3.3.1. Los referentes musicales	28
3.3.2. El significado histórico de las obras	29
3.4. Elementos del análisis musical	29
3.5. Referentes creativos	31
3.6. Análisis: Cantata Santa María de Iquique	38
3.7. Análisis: Canto para una semilla	52
3.8. Instrumentos tradicionales	56
CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LA OBRA EMERGENTE	57
4.1. Reflexiones sobre el texto de la obra: antecedentes	57
4.1.1. Aproximación a la estructura narrativa y poética	57
4.2. Análisis de la obra emergente	61
CAPÍTULO V. ÁNGELA	71
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFÍA	117
APÉNDICE	119

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Esquemas de acompañamiento del pasillo en guitarra y tiple	31
Ilustración 2. Modelo de acompañamiento pasillos <i>Constelación</i> y <i>Toño</i> de Álvaro Romero	32
Ilustración 3. Variaciones de acompañamiento en guitarra. Pasillo <i>Olvido</i> y <i>Enémene</i> de Óscar Santafé.....	32
Ilustración 4. Esquema de acompañamiento del bambuco en métrica de 6/8.....	33
Ilustración 5. Modelo de acompañamiento Bambucos <i>Flor de Romero</i> y <i>Queja Indígena</i> de Álvaro Romero.....	33
Ilustración 6. Ejemplos de compás acéfalo en el pasillo.....	36
Ilustración 7. Ejemplos de antecompás y sincopa en el bambuco.....	36
Ilustración 8. Ejemplo de reiteración ritmo melódica.....	37
Ilustración 9. Construcción melódica sobre el modo de <i>La dórico</i> . Compás 1 al 7.....	40
Ilustración 10. Introducción a dos quenas. Compás 1 al 4.....	42
Ilustración 11. Comparación de los elementos melódicos de la canción IV y V.....	43
Ilustración 12. <i>Marcatto</i> en guitarra y charango. Compás 1 al 6.....	44
Ilustración 13. Contrapunto entre quenas 1 y 2. Compás 77 al 82.	45
Ilustración 14. Acompañamiento instrumental. Relato <i>del quince al veintiuno</i>	46
Ilustración 15. Contrapunto entre el solista y el coro 1 y 2. Interludio <i>Se han unido con nosotros</i>	47
Ilustración 16. Motivo melódico de 3 compases. Canción letanía. <i>Murieron tres mil seiscientos</i>	49
Ilustración 17. Textura contrapuntística a 3 voces. Canción. <i>A los hombres de la pampa</i>	50
Ilustración 18. Textura polifónica a 3 coros. Canción. <i>A los hombres de la pampa</i>	50
Ilustración 19. Construcción melódica pregón.....	51
Ilustración 20. Reiteración rítmica de la canción <i>Vamos mujer</i>	51
Ilustración 21. Análisis de la estructura de decima chilena presente en el relato I.....	54
Ilustración 22. Acompañamiento del tiple con arpegios. Canción I. Los parientes. Compás 1 al 4.....	54
Ilustración 23. Acompañamiento del tiple con rasgados. Canción II. La infancia. Compás 59 al 64.....	55
Ilustración 24. Ejemplo del uso melódico del tiple. Canción IV. El compromiso. Compás 10 al 13.....	55
Ilustración 25. Fragmento del dueto de solista. Canción I. La infancia Compás 122 al 125.....	55
Ilustración 26. Rima consonante canción III. Mi Padre.....	59
Ilustración 27. Rima consonante canción V. Adiós río.....	60
Ilustración 28. Texto Canción VI. Epílogo.....	60
Ilustración 29. Reiteración melódica en los tiples 1 y 2. Introducción. Compases 9 al 20..	63
Ilustración 30. Reiteración melódica y textura contrapuntística en flautas 1 y 2 Introducción. Compases 17 al 26.	63
Ilustración 31. Progresión en la mixolidio I – VIIb.....	64

Ilustración 32. Textura contrapuntística entre la solista y el coro compases 89 al 96.....	64
Ilustración 33. Construcción ritmo – melódica tema A.....	65
Ilustración 34. Diseño melódico tema B coro.....	65
Ilustración 35. Instrumentación en los temas A y B.....	66
Ilustración 36. Comparación de la construcción melódica en los temas A y B.....	67
Ilustración 37. Elementos de acompañamiento ritmo armónico.....	67
Ilustración 38. comparación del contrapunto de las flautas en la introducción y bandolas en la canción IV.....	68
Ilustración 39. Modelo de acompañamiento rumba carranguera.....	69
Ilustración 40. comparación de elementos melódicos entre el relato IV y la Canción V.....	69
Ilustración 41. modelo de acompañamiento del recitativo en el relato IV.....	70

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Progresiones armónicas características en el pasillo y el bambuco.....	34
Tabla 2. Sustituciones armónicas posibles en el pasillo y el bambuco.....	35
Tabla 3. Instrumentos tradicionales.....	56

ÍNDICE DE APÉNDICES

Apéndice A. Textos Cantata Santa María de Iquique.....	119
Apéndice B. Textos Cantata Canto para una semilla.....	131

CAPÍTULO I. SITUACIÓN PROBLEMA

1.1 OBJETO DE ESTUDIO:

Partiendo del análisis de dos cantatas populares chilenas, del S. XX, componer una obra basada en los elementos de este género musical y del formato instrumental de orquesta típica colombiana y coro, contribuyendo así a la construcción de memoria colectiva e identidad y a la diversificación de expresiones musicales en nuestro país.

1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

La *cantata popular* en Chile significó para éste país, e indirectamente para el continente, una restauración y un cambio estético en las músicas, convirtiéndose en uno de los aportes más originales de la época, la cual se remontan a finales de la década de los años sesenta, dando origen al movimiento denominado la *Nueva Canción Chilena (NCCH)*, lo que representó una corriente renovadora, inspirada en conservación y transmisión de la memoria, recurriendo a elementos tanto de la tradición musical de dicha nación, combinados con otros de la música occidental, así como el uso de la poesía o la narrativa para relatar acontecimientos que dejados a la tradición oral hubiesen sido olvidados¹

Por lo anterior, tanto músicos con formación académica como populares, participaron del proceso de renovación artística y social de los años sesenta. Los primeros encontraron en la tradición referentes sólidos para la construcción de identidad latinoamericana, los segundos descubrieron los alcances que las tradiciones locales arraigadas en el folclor les ofrecían. En contraste, en Colombia no resulta posible ubicar con precisión alguna

¹ En el caso concreto de Chile, la Cantata Santa María de Iquique, por ejemplo, narra los sucesos ocurridos en la escuela Santa María de Iquique, el 21 de diciembre de 1907, en los que el general Roberto Silva Renard ordenó a sus tropas hacer fuego en contra de la multitud. Según testigos, más de 200 cadáveres quedaron tendidos en la Plaza Montt y entre 200 y 400 heridos fueron trasladados a hospitales. Un acontecimiento sin precedentes que de no ser por Quilapayún, agrupación pionera en la difusión de la Nueva Canción Chilena, quedarían en el olvido.

experiencia que simule o asemeje la estética musical o artística que denota una cantata popular.

Si bien “los diversos estudios sobre la Cantata han planteado que su impacto y vigencia responden a dos elementos fundamentales: su temática de relevancia sociopolítica y la creación del género cantata popular, difuminando los límites entre lo docto y lo popular” (Karmy y Farías, 2020, p. 24), estos elementos distintivos no se hallan presentes en las expresiones musicales tradicionales, populares o folclóricas del repertorio colombiano, pues como bien lo señala Egberto Bermúdez (1999) la creación y producción musical en Colombia ha oscilado entre un nacionalismo y un universalismo que, paradójicamente, ha forjado la necesidad de encontrar una expresión artística propia, como a su vez ha truncado dichos propósitos.

Los intentos en Colombia por desarrollar una música nacional a principios del siglo XX se vieron relegados a la composición de cuadros costumbristas y en cierto orden elitista, viéndose atrapados en un lenguaje artístico limitado, que si bien tuvo varios intentos por vincular un tinte sociopolítico en las creaciones artísticas en general, este se vio restringido durante varias décadas debido a los diferentes acontecimientos ocurridos en el país, y que solo hasta los años sesenta, liberadas del peso de la censura, pudieron reflorar, no tanto como música nacional sino como procesos de hibridación permeados por la influencia musical extranjera que se hizo presente con la llegada de nuevas tecnologías como la televisión, así como los nuevos horizontes que auguraban la industria musical internacional con sonoridades e influencias como el pop y el rock, o en su defecto, el fortalecimiento de las músicas regionales (Bermúdez, 1999; Torres, 2013).

Por lo anterior, teniendo en cuenta que el objeto del presente proyecto es consolidar una propuesta que tenga en cuenta los elementos de la tradición musical, para consolidarlos a través de una cantata popular y brindar así una oportunidad de exploración

para los jóvenes que hoy día buscan difundir y conocer de nuestras músicas, e igualmente posibilitar otras formas de asumir nuestro folclor, la cantata popular permite estimular, desde sus propiedades estéticas, una memoria colectiva y desarrollo de identidad, permitiendo recrear pasajes y paisajes de nuestra trágica historia nacional, que al igual que en el caso chileno, de no ser por la música, el relato de estos acontecimientos, dejados a la tradición oral, podrían ser olvidados.

Los acontecimientos de la historia pueden ser recreados musicalmente, tal como la experiencia chilena donde distintos artistas, músicos y agrupaciones identificados con esa oportunidad de musicalizar la historia y comprometidos con la memoria colectiva crearon e incluyeron en su repertorio composiciones dirigidas al desarrollo de una autenticidad identitaria, tal es el caso de cantatas populares como la Cantata Santa María de Iquique, el Canto para una semilla y Las Américas; experiencia que como bien se señaló anteriormente no es fácil de ubicar en la historia musical de Colombia

Para el compositor, dichos elementos estéticos de recrear acontecimientos históricos a través de la música constituyen un desafío, en este caso, una exigencia donde pueda confluir la música de raíz folclórica, la formalidad de la composición musical respetuosa con las estructuras y la prosodia musical, así como el esfuerzo por una narrativa que evoque a la memoria colectiva.

Conforme a lo anterior, resulta determinante plantear los siguientes cuestionamientos que articulan el desarrollo del presente trabajo:

- ¿Cómo articular los elementos musicales de la cantata popular chilena y aquellos que posibilitan ritmos como el bambuco y el pasillo de la región andina colombiana, en una composición?

- ¿Cómo mantener los elementos de la cantata y la cantata popular, entendiendo la necesidad de construir también una identidad ligada a nuestras músicas?, bambucos y pasillos en el caso del proyecto de investigación.

- Una vez comprendidos los elementos estéticos que distinguen a la cantata y la cantata popular chilena, ¿cómo integrar el bambuco y el pasillo a los elementos de la cantata popular que aporten en la construcción identitaria y de memoria histórica colectiva?

Por lo anterior es preciso establecer un análisis que permita delimitar los elementos que constituyen la cantata popular del S. XX en Chile, partiendo de sus propiedades estéticas, el contexto social y político en que fueron concebidas, así como los elementos musicales que posibilitaron un acercamiento más profundo entre lo académico y lo popular en su época, articulando estos elementos a la realidad colombiana.

1.3 ELEMENTOS DEL PROBLEMA:

- Distinción de Cantata y Cantata Popular
- Caracterización de género y estilo musical
- Análisis de textura orquestal (tratamiento de la forma, estructura)
- Reconocimiento de las músicas de raíz folclórica en nuestro país
- Delimitación de formato instrumental (Orquesta típica y coro)

1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN:

¿Cómo articular los elementos musicales de la *cantata popular chilena*, el *bambuco* y el *pasillo* de la región andina colombiana, para ser utilizados en una composición con el estilo de la cantata popular?

1.5 OBJETIVO:

Componer una obra musical basada en los elementos musicales de la cantata popular chilena del S. XX, utilizando las herramientas que posibilitan géneros del altiplano andino colombiano como el bambuco y el pasillo.

1.6 JUSTIFICACIÓN:

En un país donde se ha vivido históricamente sumergido en guerra y violencia, la música puede significar una oportunidad para comprometerse con el desarrollo de la memoria colectiva de una sociedad. Tal como lo señala María Eugenia Londoño,

Colombia, violentada y desgarrada por la inequidad y la guerra, reclama una recuperación crítica de la memoria musical colectiva, capaz de orientar y fortalecer la acción oficial en diversos escenarios, memoria re-creadora orientada a redireccionar las prácticas académicas reconocidas e institucionalizadas durante décadas. (2009, p.58)

Dichas circunstancias inciden en el acto creativo, compositivo de un artista, para quien puede resultar fundamental comprometerse con la justicia de la historia a través de la música. La creación puede ir mas más allá del carácter utilitario del arte, o trascender de cualquier pretensión altruista del espíritu del artista. Coincidiendo con Ochoa (2004)

El gusto por la música, poder compartirla con nuestros amigos o derivar de ella beneficios económicos son motivaciones comunes para hacerse músico. Sin embargo, evadidos tras la indiferencia, frecuentemente actuamos desde una ética del desencanto que atraviesa el sinsentido de lo social y de lo personal. (Citado por: Londoño, 2009, p.58)

Una ética del trabajo musical implica la necesidad de entender que ser músico es asumir una forma de vida y que pertenecer a una tradición es dialogar incesantemente desde el pasado, sin necesidad de fetichizarlo, con las necesidades, apuestas e intereses

estéticos del presente (Trío Nueva Colombia, 2007). Dichas razones sustentan la oportunidad de desarrollar un trabajo de creación y composición musical que atienda en parte a esas necesidades que como sujetos históricos podemos actuar e incidir en el desarrollo o conservación de la memoria.

Según Londoño (2009), el arte, como expresión simbólica de la realidad, ha sido siempre testigo privilegiado de la historia, desempeñando un papel decisivo como vehículo de comunicación humana. Pero es la memoria colectiva, entendida como sistema de significantes y de significados (sistema de códigos culturales), la base indispensable sobre la cual se construye todo lenguaje.

Se propone el desarrollo de una cantata popular que vincule las propiedades estéticas que la distingue, aunando a las posibilidades artísticas que nos ofrecen las músicas tradicionales o folclóricas, así como el diálogo entre lo docto y lo popular del conocimiento musical y la experiencia de sumar la narrativa de la realidad Colombia para la composición de una obra artística.

Es así como resulta orientador dirigirnos a la pregunta ¿cómo aportar a la construcción de la memoria y conciencia histórico-política, utilizando como pretexto los elementos arraigados en las tradiciones de nuestro país por medio de la composición de una cantante popular?

Se asume que dichas tradiciones, al igual que nuestra historia, nos han sido arrebatadas. En el caso de la música podríamos decir que “Los géneros musicales son espacios desde donde construimos aspectos fundamentales de nuestro ser social y desde los cuales se constituyen los códigos y límites de lo que se supone es no solo un lenguaje musical apropiado, sino también un comportamiento socialmente válido” (Ochoa, 1997), Sin embargo, en nuestro país han sido las élites quienes se han apropiado de éstos espacios, dejando a la población en general con únicamente lo que la industria quiere

vender, y dejando a géneros musicales como el bambuco, en la añoranza de un bonito recuerdo cultivado por nuestros abuelos.

Se plantea un gran cuestionamiento y teniendo en cuenta las anteriores afirmaciones: ¿por qué es importante hablar de una cantata popular en nuestro país? En primer lugar, debemos entender que la construcción de identidad comienza con el verdadero reconocimiento de lo nuestro, y que constituye el afianzamiento de las diferentes aristas que han moldeado a la sociedad históricamente y en la actualidad. En segundo lugar, es necesario comprender que la memoria histórica de nuestro país debe trascender más allá de los libros y aulas de clase, para llegar a las comunidades y población en general, en nuestro caso, dándole valor a las manifestaciones artísticas y para el presente caso, utilizando como pretexto la música de la región andina colombiana (bambucos y pasillos) que aportará no solo al reconocimiento, sino a la difusión nuestras músicas, puesto que no podemos desconocer el hecho que en las lógicas de la industria musical en nuestro país, estas expresiones no tienen cabida en el panorama sonoro y de hecho suelen sonar aburridas y alejadas de nuestra construcción histórica.

Dicho en otros términos "Este interés del músico con formación académica por los géneros arraigados en las tradiciones populares y dirigidos a un público que rebasa los límites de la 'élite' de iniciados, como también por expresiones portadoras de mensajes religiosos, políticos o sociales, aparece hoy equiparado por el creciente interés del músico popular por profundizar sus conocimientos musicales y expandir sus medios de expresión" (Orrego Salas 1980: 6)

Las anteriores consideraciones permiten justificar las razones que motivan el desarrollo del presente trabajo.

2 CAPÍTULO II. MARCO CONTEXTUAL

2.1 REFERENTES CONCEPTUALES.

2.1.1 CANTATA

Las primeras menciones sobre el género cantata en la historia de la música datan del periodo barroco en el cual, los músicos y compositores emplearon este término para:

Designar aquellas composiciones para voz solista y acompañamiento de bajo continuo. Más tarde, se introdujeron voces y formaciones instrumentales, mientras que la estructura formal se hacía cada vez más elaborada, con la incorporación de recitativos², arias³ y conjuntos vocales. Desde el punto de vista musical y literario, la cantata es similar a una ópera en miniatura, pero sin escenografía. La temática puede ser tanto de carácter profano como sacro. (Cazurra A. 2018, pág. 46)

De los primeros compositores en referirse a una composición como cantata es posible mencionar al italiano Alessandro Grandi con la obra *Cantate ed arie a voce sola* (1620), la cual consistía en una recopilación de composiciones netamente vocales.

2.1.2 LA CANTATA PROFANA

Durante el transcurso del siglo XVII la cantata en Italia va adquiriendo mayor popularidad entre los compositores del momento los cuales establecen una estructura que se caracteriza por utilizar la misma música en diferentes estrofas.

Por influencia de la ópera, fue incorporando recitativos y arias y, más tarde, breves composiciones para conjuntos vocales e interludios instrumentales. Desde Luigi Rossi (1598-1653), pasando por Cesti, Carissimi y Alessandro Stradella (1639-

² Forma vocal de estilo declamatorio empleada en la ópera, el oratorio y la cantata y que generalmente procede una aria.

³ Composición instrumental

1682), la cantata fue evolucionando, pero fue Alessandro Scarlatti quien consolidó el modelo de la cantata profana de la primera mitad del siglo XVIII. (Cazurra A. 2018, pág. 21)

La estructura propuesta por Scarlatti se caracterizaba por la sucesión de recitativos con tiempo rápido y Arias da capo. Posteriormente este modelo fue adoptado por Antonio Vivaldi (1678 – 1741) en las Cantatas Sacras y por George Friedrich Händel (1685 – 1759), quien compuso cantatas a manera de pequeñas óperas. (Valenzuela D. 2016, pág. 31)

2.1.3 LA CANTATA RELIGIOSA.

Los antecedentes de la cantata en Italia nos llevan a una estrecha relación con la ópera, sin embargo, en el caso alemán la cantata surge a partir de:

La combinación de dos formas existentes durante el siglo XVII: la cantata coral, que provenía de la práctica del canto de los himnos utilizando diferentes agrupaciones vocales e instrumentales, y a cantata profana para una sola voz, que combina recitativos y arias. El tipo de cantata religiosa surgida de esta fusión podía admitir todo tipo de combinaciones vocales e instrumentales, y tuvo su periodo álgido durante las primeras décadas del siglo XVIII de la mano de Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Philipp Krieger (1649-1725) Johann Kunau (1660-1722) y Georg Philipp Telemann (1681-1767). Los mejores ejemplos de este género nos los proporciona J.S. Bach, quien compuso ciclos enteros de cantatas para diferentes días del calendario litúrgico. Destaca, por ejemplo, el conocido *Oratorio de Navidad* (1734-1735), que pese a su nombre no se trata de un oratorio, si no que es un ciclo de cantatas independientes para seis días festivos consecutivos. (Cazurra A. 2018, pág. 25)

2.1.4 LA CANTATA EN LATINOAMERICA.

El género cantata ha estado presente en la historia de la música desde el barroco hasta nuestros días, sin embargo, para entender el fenómeno que nos lleva a hablar de *Cantata Popular* en Latinoamérica, resulta obligatorio precisar que éste y otros géneros se distancian de sus antecedentes europeos debido a que en los compositores desde principios del S. XX se encuentra en:

La búsqueda de una forma de expresión típica que destaquen ciertas características étnicas -Nacionalismo musical- al principio incipiente, reducido a los temas de algunas óperas, de unos pocos poemas sinfónicos o las piezas de salón con títulos pintorescos y uno que otro ritmo, una que otra cita melódica provenientes del repertorio popular o popularizado (Correa L. 1977, pág. 53 – 54)

De este periodo caracterizado por la reflexión de la producción musical es posible destacar cantatas como la Cantata para América Mágica (1960) de Alberto Ginastera escrita para soprano dramática y orquesta de percusión, con 16 ejecutantes, en la cual, según afirma Grella D:

“El compositor juega permanentemente con la búsqueda de *integración* entre ciertos factores que remiten de manera directa a los aportes de la cultura musical europea de la década del 50, y otros que se remontan a las músicas étnicas de Latinoamérica particularmente de raíz aborigen” (Grella D. pág 89)

A partir de esta exploración en la integración de los aportes musicales de la cultura europea con lo propio, los compositores latinoamericanos del siglo XX comenzaron a forjar el género musical desde sus países por medio de una amplia producción musical que se encuentra consignada en el texto: *Latin american classical composers: a biographical*

dictionary, el cual recopiló información de los compositores latinoamericanos del siglo XX, de esta época, se pueden mencionar algunos ejemplos de cantatas:

México: *Cantata sueños* (2005), *Juárez a Maximiliano* (2006) de Arturo Márquez, del compositor Blas Galindo Dimas *Cantata de Primavera* (1944), *La suave patria o a la patria* (1946), *Homenaje a Juárez* (1957), *A la independencia* (1960), por otra parte, *Prometheus Bound* (1956) de Carlos Chavez. *Cantata I Paseo sin pie* para narrador, solistas, coro mixto, piano, armonio, celesta y percusión (1967), *Cantata II Nocturno sueño* para tenor, coro masculino, flauta y piano (1969), *Cantata III Nocturno de la estatua* para narrador, 2 coros mixos, 2tpt, trb, piano a 4 manos y percusión (1969), *Cantata VII Nocturno muerto* (1973) obras de Federico Ibarra Groth.

Cuba: Se puede referencias las obras del maestro Leo Brouwer: *Cantata de Perugia* (1999) y la *Cantata Chile* (1974) con textos de Patricio Manns. *Cantata 28 de octubre* (1963) Miguel García Oliva. *Cantata por la paz* para coro y orquesta (1953), *Cantata a Manuel Ascunce Domenech* para soprano, tenor y barítono (1965)

Ecuador: *Cantata Amerindia* (1980) de Julio Fernando Bueno Arévalo.

Argentina: “*Nada te turbe*” de Carlos Reinaldo Burger. *Marín* cantata para tenor, coro y orquesta (1948 – 1950), *El Tamarit* para Soprano, barítono y orquesta (1953), *Cantata de los caballeros* para soprano y orquesta (1965), *Sexta Cantata* (1976) *Séptima Cantata* (1981) obras de Roberto García Morillo. *Angor Dei* para soprano (1962) Luis Gianneo. *El Libertador* para tenor, coro y orquesta (1948) Gilardo Gilardi.

Bolivia: *Una Cantata de la Pasión*, Freddy Bustillos,

Venezuela: *Cantata Breve* (1989) Jorge Castillo: *Y al sexto día el hombre creó a Dios* (1991) Roberto Antonio Cedeño Laya

Brasil: *O negrinho do pastoreio* (1946) para voces femeninas, Cantata *Dos Marinheiros* (1975) para coro, solistas y orquesta, Cantata *Do soldado Morto* (1977) para solistas, coro y percusión de Eunice do monte Lima Catunda (Katunda)

2.1.5 LA CANTATA POPULAR – DEL PUEBLO Y PARA EL PUEBLO

Es posible apreciar que en el caso latinoamericano se presentó una producción considerable de cantatas con diferentes conformaciones instrumentas y temas en sus letras, sin embargo, es importante mencionar el fenómeno chileno

En el que aparecieron una serie de “cantatas populares”. Entre ellas, la más antigua es la Cantata Santa María de Iquique (1969), luego Canto para una semilla (1972), ambas de Luis Advis y más tarde, Cantata Caín y Abel (1978) de Alejandro Guarello, también conocida como “de los derechos humanos”. Todas ellas se caracterizaron por una temática de denuncia política y social. Este fenómeno no fue privativo de la música chilena. Por el contrario, posteriormente en esa misma década surgieron otras cantatas en Sudamérica con características similares. Tales son los casos de la Cantata a José de Artigas (1970) del uruguayo Aníbal Sampayo, la Cantata sudamericana (1972) de los argentinos Ariel Ramírez y Félix Luna y la Cantata Tupac Amaru (1978) de Atahualpa Yupanqui (Guerrero J. 2013, pág. 96)

2.1.5.1 LA CANTATA POPULAR EN CHILE

A partir de la revisión documental realizada por Danielo Valenzuela Olmos en su tesis de grado “*Cantata el cobre*” (2016), se puede apreciar una producción de 32 cantatas en el periodo comprendido entre 1948 con la cantata “*Altazor*” de Pablo Garrido hasta 1987 con la cantata “*Redemptoris Mater*” del compositor Rolando Cori.

-
- *Cantata Altazor* (1948) Pablo Garrido. Textos: de Vicente Huidobro. Original para recitante, Órgano y orquesta.
 - *Cantata Negra* (1957) León Schidlovsky. Textos de Blaise Cendrars. Original para Tenor, piano y percusión.
 - *Cantata Caupolicán* (1958) León Schidlovsky. Para Recitante pianos, percusión y coro. (*Lenguaje vanguardista en uso de la percusión*)
 - *La Lámpara en la Tierra* (1958) Roberto Falabella. Texto de Pablo Neruda. Cantata Popular
 - *Cantata del Laja* (1960) Roberto Escobar. Texto Gabriela Mistral. Soprano, coro mixto, órgano y orquesta. No estrenada.
 - *Cantata América Insurrecta* (1962) Fernando García. Texto de Neruda. Para Orquesta, coro y cantante.
 - *Oratorio La Araucana* (1965) Gustavo Becerra. Sobre poema Épico Español de Alonso de Ercilla.
 - *Oratorio Machu Pichu* (1966) Gustavo Becerra. Texto de Pablo Neruda.
 - *América, no en vano Invocamos tu Nombre* (1966) Juan Orrego Salas. Texto de Pablo Neruda
 - *Lord Cochrane of Chile* (1967) Gustavo Becerra. Texto de Neruda
 - *Responso para el Guerrillero Muerto* (1967) Sergio Ortega Para voz y percusión. Homenaje a Ernesto Che Guevara Texto del compositor.
 - *Responso para el Guerrillero comandante Che Guevara* (1967) Eduardo Maturana
 - *Cantata Américas* (1968) Gustavo Becerra. Para conjunto folclórico Quilapayún.
 - *Elegías a la Muerte de Lenin* (1969) Gustavo Becerra Texto de Vicente Huidobro.
 - *Cantata Santa María de Iquique* (1969) Luis Advis. Para Quilapayún.
 - *Oratorio de los trabajadores* (1971) Jaime Soto León Política.

-
- *Canto por una semilla* (1972) Luis Advis Para conjunto folclórico Inti Illimani sobre decimas de Violeta Parra
 - *La Fragua* (1972) Sergio Ortega Para Quilapayún. Obra de carácter político.
 - *Cantata de Navidad* (1972) Cirilo Vila Texto de Isidora Aguirre Para Quilapayún. Proyecto Inconcluso.
 - *Cantata Chile* (1973, 1974) Gustavo Becerra. Compuesta en el exilio para multimedios
 - *Cantata Corvalán* (1974) Gustavo Becerra. Compuesta en el exilio para multimedios.
 - *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* (1975) Sergio Ortega Popular. Texto de Neruda. Relator.
 - *Bernardo O'Higgins*. 1978 Sergio Ortega Texto De Neruda.
 - *Caín y Abel por los derechos Humanos* (1978) Alejandro Guarello. Para grupo folclórico, narrador, orquesta y coro.
 - *Cantata América* (1978) Gustavo Becerra. Compuesta en lenguaje latinoamericano para grupo Quilapayún.
 - *Cantata Allende* (1980) Gustavo Becerra. Texto de Eduardo Carrasco. Para Conjunto Quilapayún.
 - *Canto para Bolívar Cantata Popular Op. 78.* (1982) Juan Orrego Salas. Texto de Pablo Neruda. Para Quilapayún
 - *Lo que no digo lo Canto Op. 83.* (1984) Juan Orrego Salas. Inédita. Carácter popular. Sin Estrenar.
 - *La Batalla Campal, Una Epopeya Urbana* (1987) Eduardo Cáceres Romero. Para Orquesta, coro mixto y Tenor.
 - *Recados a Gabriela Mistral* (1987) Jaime Soto León. Cantata Popular Para Barroco Andino

-
- *Redemptoris Mater* (1987) Rolando Cori. Para el grupo Ortiga con textos de Joaquín Alliende-Luco

Esta serie de cantatas reflejan un breve panorama sobre la importancia del género en Chile, el cual ha estado presente en su historia reciente desde diferentes lenguajes musicales manteniendo un factor en común, narrar historia de diversos orígenes e intenciones, sin embargo, se debe resaltar el hecho que a partir de la Cantata de Santa María de Iquique (1969) se evidencian más obras en las que prevalece la unión de los instrumentos de la tradición académica con los tradicionales, de esta manera se ha forjado una estética que busca constantemente aportar en el largo plazo a la consolidación de una identidad cultural.

2.1.6 PANORAMA EN COLOMBIA.

Después de una breve revisión por la producción de cantatas a lo largo de la historia en Latinoamérica, se hace necesario indagar por antecedentes compositivos del género en nuestro país, el cual se ha caracterizado por tener una amplia producción de canciones, sin embargo, después de una revisión en programas de mano y publicidades de eventos, se pudo encontrar las siguientes obras escritas dentro del género cantata.

- *El regreso de Liborio* (2013). Miguel Pinto
- *La Leyenda del dorado* (2015) Música: Victoriano Valencia R. Textos: Jorge Plata
- *Leyendas del Nariño* (2013) Música: John Granda Paz. Recopilación de textos: Osvaldo Granda Paz.
- *Cantata por la paz* (2017) Nicolás Prada.
- Tiempo-Americandina Textos de Andrés Bello, Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Eduardo Carranza, Blas Emilio Atehortúa. Cantata para soprano, recitador, coro y orquesta, Op. 69. 1977-78

-
- *Oda a la América de Andrés Bello* Texto de Andrés Bello. Cantata para coros y orquesta, Op. 105. 1981
 - *El nacimiento del Nilo (El llanto de Isis)*. Cantata coreográfica para coros hablados y orquesta, Op. 119. 1983
 - *Gaudeamus* Texto de León de Greiff. Cantata para dos sopranos, coro de niños, coro de cámara, coro mixto y orquesta sinfónica, para la colocación antifonal de los distintos grupos en la sala, Op. 180. 1993
 - *Fantasía-Cantata* Textos recopilados por Blas Atehortúa, Alonso Rodríguez, Reichel-Dolmatoff, Manuel Galiah, Anónimos precolombinos compaginados por Blas Atehortúa. Para soprano y tenor solistas, recitante narrador, coro mixto y ensamble de vientos y percusión, Op. 183. 1994
 - *Cantata breve infantil de Navidad* Texto de Gustavo Cote Uribe. Para coro y orquesta infantil juvenil, Op. 185 No. 3. 1994
 - *Musical Offering for TCU*. Para soprano, tenor, coro mixto, ensamble de vientos y orquesta sinfónica (cantata), Op. 195. 1998
 - *Apu Inka Atawalpamar*. Blas Emilio Atehortua
 - *Cantata Humboldtiana*, estreno de obra basada en composición de Felix Mendelssohn. Conjunto instrumental-vocal, piano y video mapping Fernando Mora Ángel - Arnaldo García Guinand, músicos, compositores y directores artísticos, Medellín, Colombia.
 - *Cantata de las bellas esperanzas en tiempos de guerra* (2010) José Antonio Malaver, docente del Departamento de Humanidades y Letras, y los tres actos que la componen fueron musicalizados por los maestros Jesús Emilio González, Diego Alfonso Sánchez Mora y Luis Díaz Hérodier.
 - *Cantata por la paz del mundo*. Jesús Pinzón Urrea.

-
- *Parvulus Filius*. Amparo Ángel. Estrenada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá en 2006.
 - *El bote Vacío*. Juan Diego Gómez.

En contraste con la experiencia chilena, se puede evidenciar que hay una producción considerablemente reducida, así mismo, la gran mayoría de obras mencionadas no contemplan en su formato instrumental el uso de instrumentos tradicionales, se puede considerar que la única obra que los contiene es la obra *Leyendas del Nariño* (2013) con música: John Granda Paz, recopilación de textos: Osvaldo Granda Paz e interpretada por la agrupación Nariñense *Apalau*.

2.1.7 LUIS ADVIS: BIOGRAFÍA⁴

El compositor Luis Advis Vitaglich nació en Iquique el 10 de febrero de 1935. Si bien comenzó a estudiar música recién a los 23 años, creció en un entorno familiarizado con la actividad musical: su padre, además de comerciante, era músico y su madre interpretaba el piano y cantaba. Gracias a los discos RCA de autores como Wagner, Mahler, Chopin y Tchaikovsky que adquiría su padre, conoció tempranamente la música de tradición escrita, en especial la ópera, género por el cual sus padres mostraban predilección.

Luego de estudiar en el Liceo de Hombres de Iquique, Advis se trasladó a Santiago a estudiar Leyes en la Universidad de Chile. Paralelamente, entró a la carrera de Filosofía, de la cual se tituló como licenciado. Fue en ese entonces que comenzó a interesarse seriamente en la composición. Se presentó ante el maestro y compositor Gustavo Becerra, quien lo aceptó como alumno y con quien estudió cuatro años. Además, tomó lecciones de piano con Alberto Spikin. En esa época recibió el encargo de musicalizar la obra de teatro

⁴ Paráfrasis a partir de la biografía publicada por la Biblioteca Nacional De Chile
BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Luis Advis Vitaglich (1935-2004). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100691.html> . Accedido en 14/10/2021.

infantil *La Princesa Panchita* (1958), de Jaime Silva, tarea con la cual inició su trabajo como músico de teatro.

A principios de la década de 1960 se interesó en la música que aparecía mencionada en las novelas de Vargas Llosa, García Márquez y Cortázar: el mambo, el tango, la milonga, etc. Esta fue su vía de acceso a la música tradicional latinoamericana. Luego, en 1966, escuchó a Margot Loyola (1918-2015), a través de quien conoció el trabajo de Violeta Parra (1917-1967) y la música de las cantoras populares. Este hallazgo resultaría decisivo para definir el estilo personal de Advis como compositor, que se caracteriza por entrelazar elementos de la música popular con formas e instrumentos propios de la tradición escrita. Es así como inventa el concepto de "cantata popular" que tomarían otros compositores contemporáneos.

El rasgo principal de Advis como compositor es la amplitud y diversidad de su trabajo creativo. Además de música escrita o docta, compuso música religiosa, música para teatro, cine y televisión. De su repertorio "semi-popular", como él definía a sus obras de raíz híbrida, destacan: la Cantata Santa María de Iquique (1969), Canto para una semilla (1972) y la sinfonía *Los tres tiempos de América* (1987), junto con la cantata *Murales Extremeños* (1993) y la *Suite Latinoamericana* (1994), entre otras obras desconocidas como el oratorio *1850* (1974) escrito después del golpe de Estado de 1973, que entremezclan elementos de la música clásica con instrumentos y sonoridades del folclor. No pasó desapercibida su música para televisión, como la compuesta para la teleserie *La sal del desierto* de Alejandro Sieveking (1972) y su música para cine.

A fines de los años ochenta su actividad cobró un ritmo aún más agitado, fruto de una afección a los pulmones que le hizo creer que estaba desahuciado y entregarse "a la tarea urgente de ver qué hacía en el tiempo que le quedaba" (Ovando, Patricio. "Un canto americano de tres tiempos". *La Época*, 22 de Julio de 1988, p.17). En 1987 participó como socio fundador de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y desde 1993 fue su

presidente. También fue director del Comité Editorial de las publicaciones de esta institución que lo distinguió como Figura Fundamental en el año 2003.

2.1.8 PASILLO COLOMBIANO

El pasillo es un género musical de la región andina colombiana, al igual que otros aires nacionales, se formó dentro de un proceso histórico de mestizaje musical que se viene gestando desde finales del siglo XVIII.

El Pasillo, según la investigación de Orozco (2014), nació como una pieza de salón en el siglo XIX. El repertorio de salón consistía en piezas sencillas y breves destinadas al agrado del público y al interpreto aficionado. Los títulos del repertorio eran de carácter descriptivo haciendo alusión a zonas geográficas, estados anímicos, nombres de personajes u oficios de los mismos. En cuanto a la estructura formal del pasillo, Pedro Morales Pino fue el encargado de organizarlo con las tres secciones que conocemos hoy, introduciendo la forma ternaria con trío, al estilo del minueto clásico con trío. (pág., 69)

2.1.9 BAMBUCO

Es un género musical ampliamente difundido por la región andina colombiana, en cuanto su origen mucho se ha discutido, Según Miñana (1977) el bambuco tuvo un origen campesino en el Cauca y era instrumentado con flautas y tambores y esta tradición indígena se prolonga hasta nuestros días. Sin embargo y ante el crecimiento de su popularidad en la época, el bambuco fue trasladado a los salones acompañado de ideas nacionalistas. En el proceso de dualidad entre la formar una nación autentica e imitar los modelos europeos, el bambuco adquiere estructura formal e instrumentación similar al pasillo y pierde su esencia percusiva. (González, 2014, pág. 197)

3 CAPÍTULO III. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 MODELO DE INVESTIGACIÓN:

La metodología de investigación del presente trabajo se fundamenta en la investigación (revisión) documental y el análisis musical con fines creativos con la intención de identificar los elementos del lenguaje musical utilizado en la cantata popular chilena, el bambuco y el pasillo para ser aplicados en una creación musical

3.2 FASES DE LA INVESTIGACIÓN:

Fase 1	Elección de obras a analizar.
Fase 2	Descripción analítica de 2 cantatas populares chilenas
Fase 3	Proceso de composición

3.3 PARÁMETROS PARA LA ELECCIÓN DE LAS OBRAS MUSICALES

Para seleccionar las cantatas de las cuales se realizó el análisis musical se establecieron 2 parámetros:

3.3.1 Los referentes musicales:

Al abordar un proceso de creación se deben considerar los diferentes factores que pueden llegar a influir en la obra directa o indirectamente, algunos de ellos, están relacionados con referentes teórico y auditivos que se adquieren a través de experiencias que el presente investigador ha adquirido dentro y fuera de la universidad mediante la cercanía a las músicas tradicionales, esto, ha despertado un interés por indagar y abordar repertorios que han forjado un discurso y un gusto a través de ese “Bagaje” musical.

3.3.2 El significado histórico de las obras:

Para entender algunas de las implicaciones de la cantata popular en Latinoamérica, es necesario comprender los acontecimientos históricos en torno a la obra, al compositor y sus intérpretes de esta manera, es posible comprender los elementos extra musicales más relevantes que permitieron consolidar y trascender a las obras, objeto del análisis, dentro del género cantata en Chile.

3.4 ELEMENTOS DEL ANÁLISIS MUSICAL

La descripción de los elementos de la cantata popular chile parte desde el estudio de las partituras de la Cantata Santa María de Iquique (1969) y Canto para una semilla (1972) editadas por la División de Cultura – MINEDUC y la Sociedad Chilena del Autor -SCD 1999 y 2001 respectivamente.

Sobre las categorías de análisis estas se derivan de la propuesta de Jan LaRue⁵, la cual es ajustada a la obtención de datos sobre las obras objeto de análisis en esta investigación, así mismo se emplean elementos de análisis del trabajo de monografía del licenciado Diego Felipe Blanco⁶. Las categorías son las siguientes:

1. Descripción general:

Pretende nombrar datos importantes de la obra como el título, nombre del autor, fecha de composición, instrumentación general, ediciones impresas de las partituras usadas en el análisis, registros fonográficos que aportaron en la consolidación del análisis, intérpretes y partes de la obra.

⁵ LARUE, Jean. *Análisis del estilo musical*. España: ediciones Labor S.A. 1989

⁶ BLANCO, Diego. *Colombia nueva, suite basada en los elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzola y el trio Nueva Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca de Bellas Artes (TE-20082), 2017, p 44-45

2. Antecedentes Históricos (entorno histórico)

En esta categoría se resaltan algunos elementos sociales y políticos que influyeron en la construcción de la obra en el momento de su composición y que la pudieron consolidar como un referente del género en Chile.

3. Macroestructura

Al considerar la cantata popular como una obra de una gran extensión se establece que el análisis de macroestructura está orientado a identificar elementos amplios de la obra como movimientos o partes de la obra, cambios de instrumentación entre movimientos, contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento, selección métrica de compases y tempo. Sumado a esto, el análisis en términos de la macroestructura también se direcciona en realizar las siguientes apreciaciones:

3.1. Textura

Hace referencia al uso de una textura musical en la obra, ya sea: homofónica, polifónica – contrapuntística – fugada, melodía con acompañamiento, monodia, textura no melódica, que pueda estar empleada en la obra.

3.2. Consideraciones narrativas

Están encaminadas a buscar la relación existente de la letra de las canciones y los relatos con la historia y el discurso musical, esto con la intención de comprender las decisiones creativas del autor.

3.5 REFERENTES CREATIVOS

Si bien la constante exploración sonora en las músicas de raíz folclórica de nuestro país a enriquecido sus lenguajes compositivos e interpretativos de estas, a continuación, se presentan los elementos estructurales que el autor del presente trabajo considera más característicos para entender la esencia del pasillo y el bambuco.

Elementos del pasillo y el bambuco

Patrones de acompañamiento:

Los siguientes son algunos patrones rítmicos de acompañamiento básico en guitarra y tiple del pasillo contruidos a partir de la experiencia interpretativa del investigador, es necesario aclarar que existen variaciones de estos patrones que se pueden realizar por medio de arpeggios o reorganizando los golpes del patrón básico, estas variaciones conservan la esencia del pasillo y enriquecen su modelo de acompañamiento.

Ilustración 1.

Esquemas de acompañamiento del pasillo en guitarra y tiple.

The illustration shows four musical staves in 3/4 time. The top row is for Tiple and the bottom row is for Guitarra. The left column is labeled 'Pasillo lento' and the right column is labeled 'Pasillo rápido'. In the 'Pasillo lento' section, the Tiple part has a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Guitarra part has a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. In the 'Pasillo rápido' section, the Tiple part has a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Guitarra part has a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The notation includes stems, beams, and accents.

Fuente: Ilustración propia

Estos patrones de acompañamiento se pueden evidenciar en gran cantidad del repertorio, pasillos como: Toño y Constelación de Álvaro Romero; Olvido y Enémene de Oscar Santafé, son algunos ejemplos por citar.

Ilustración 2.

Modelo de acompañamiento pasillos *Constelación* y *Toño* de Álvaro Romero.

The image shows two musical staves. The top staff is titled "Constelación. Álvaro Romero Sánchez" and is marked "Moderato". It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in a 4/4 time signature. A dashed oval highlights a specific melodic phrase in the first measure. The bottom staff shows the accompaniment with a bass clef and a key signature of two sharps. The bottom staff for "Toño. Álvaro Romero Sánchez" is in a 3/4 time signature and features a treble clef and a key signature of two sharps. It shows a melody with a dashed line indicating a phrase and a bass clef accompaniment with a key signature of two sharps.

Fuente: Adaptado de GARCÍA, M. Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales. Estudio de análisis a la obra de Álvaro Romero Sánchez (2014). (p. 71 y p.129)

Ilustración 3.

Variaciones de acompañamiento en guitarra. Pasillo *Olvido* y *Enémene* de Óscar Santafé

The image shows two musical staves. The top staff is titled "Olvido. Óscar Santafé" and is in a 3/4 time signature with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a 3/4 time signature. The bottom staff shows the accompaniment with a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom staff for "Enémene. Óscar Santafé" is in a 3/4 time signature and features a treble clef and a key signature of one sharp. It shows a melody with a dynamic marking of *f* and a bass clef accompaniment with a key signature of one sharp.

Fuente: Adaptado de Santafé, O. Pasillo Olvido (2010), Pasillo Enémene (2008). Partituras editadas por el compositor

El bambuco en términos de su forma de escritura ha generado una discusión en si se escribe en compas de $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$, aunque cada uno brinda facilidades interpretativas, para efectos del presente trabajo se opta por la escritura en $\frac{6}{8}$. Al igual que en el pasillo, se

pueden presentar variación a este patrón rítmico por medio de arpeggios y la reorganización de los golpes al interior del compás.

Ilustración 4.

Esquema de acompañamiento del bambuco en métrica de 6/8

The illustration shows two staves of music for the Bambuco instrument. The top staff is labeled 'Tiple' and the bottom staff is labeled 'Guitarra'. Both are in 6/8 time. The Tiple part consists of three measures, each starting with a 'V' (golpe) on the first beat, followed by a series of eighth notes. The Guitarra part consists of three measures, each starting with a 'V' (golpe) on the first beat, followed by a series of eighth notes. The notation is in treble clef.

Fuente: Ilustración propia

Este patrón de acompañamiento se puede encontrar en una gran cantidad del repertorio del cual se pueden mencionar los siguientes ejemplos instrumentales y vocales:

Ilustración 5.

Modelo de acompañamiento Bambucos *Flor de Romero* y *Queja Indígena* de Álvaro Romero.

The illustration shows two pieces of music. The top piece is 'Flor De Romero (Bambuco)' by Álvaro Romero Sánchez. It features a Bandola and Guitarra. The bottom piece is 'Queja Indígena (Bambuco)' by Álvaro Romero Sánchez. It features a Bln. and Gtr. Both pieces are in 6/8 time and include a 'tema' section. The notation is in treble clef and includes various musical symbols and fingerings.

Fuente: Adaptado de GARCÍA, M. Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales. Estudio de análisis a la obra de Álvaro Romero Sánchez (2014). (p. 203 y p.259)

Consideraciones armónicas:

La cartilla de iniciación musical “*Música andina occidental, Entre pasillo y bambucos*” publicada por el Ministerio de cultura en el año 2005, realiza una recopilación de los elementos armónicos el pasillo y el bambuco, destacando que estos géneros utilizan primordialmente los modos mayor y menor armónico y, en menor medida, el modo menor natural, hecho que expresa la herencia de la cultura musical europea, apropiada de manera genuina y creativa. En el ámbito popular de tradición oral (no académico), las canciones y piezas instrumentales se acompañan principalmente con los acordes I, IV y V7, tanto en modo mayor como en menor. Son igualmente frecuentes las modulaciones a tonalidades de primer orden de vecindad y los cambios de modo, de menor a mayor y viceversa. (Franco, 2005, pág. 32)

Tabla 3.

Progresiones armónicas características en el pasillo y el bambuco

#	MODO	FUNCIONES ARMÓNICAS	EJEMPLO
1	Mayor/menor	I - V7	A - E7
2	Mayor/menor	I - I - I - V7 - V7 - V7 - V7 - I	Bm-Bm-Bm-F 7-F#7- F 7-F#7-Bm
3	Mayor/menor	I - V7 - V7 - I	Bm-F#7-F#7-Bm
4	Mayor/menor	IV - I - V7 - I	G-D-A7-D
5	Mayor/menor	I - IV - V7	D-G-A7
6	Mayor/menor	I - V7 de IV - IV - V7	C-C7-F-G7
7	Mayor/menor	I -V7-1-(V7 de IV)- IV-(V7 de IV)-IV-V7-I	Dm-A7-Dm-D7-Gm-D7 -Gm-A7-Dm
8	Mayor/menor	I - II - V7 - I	A-Bm-E7-A
9	Mayor	I - VI - II - V7 - I	E-C#m-F#m-B7-E
10	Mayor	I - V7 de II - II - V7 - I	A-F#7-Bm-Brn-E7-E7-A
11	Mayor	I - V7 - I - V7 de II - II - V7	A-E7-E7-A-F#7-Bm-E7-A
12	Mayor	I - V7 - V7 - I - V7 de - V7 - I	G-D7-D7-G-E7-Am-D7-G
13	Mayor	I - III - IV - I	C-Em-F-C
14	Mayor	I - V7 - I modulación al VI	G-D7-G-B7-E B7-Em
15	Menor	I - VII ⁿ - VI - V7	Am-G-F-E7
16	Menor	I - V7 - I - (V7de III) - III - (V7 de III) - III - V7 - I	Dm-A7-Dm-C7-F-C7-F-A7-Dm

Fuente: Franco, L. Cartilla de iniciación musical "Música Andina Occidental, Entre pasillos y Bambucos" (2005). (p. 36). Ministerio de Cultura de Colombia.

Aunque en la imagen anterior se realiza una caracterización de las progresiones armónica más comunes presentes en el bambuco y el pasillo, se pueden realizar

sustituciones armónicas que permiten enriquecer el componente armónico de estos géneros, en este sentido, Franco (pag 50) propone una serie de sustituciones en modo mayor con la progresión I – V7 – V7 – I – IV – I – V7 – I, a manera de ejemplo toma la tonalidad de Do mayor y realiza 22 propuesta armónicas.

Tabla 4.

Sustituciones armónicas posibles en el pasillo y el bambuco.

Algunas VARIANTES para Progresiones Armónicas Básicas Modo Mayor de DO											
orden	1er compás (I) C	2do compás (V7) G7	3er compás (V7) G7	4to compás (I) C	5to compás (IV) F	6to compás (I) C	7mo compás (V7) G7	8vo compás (I) C			
1	C	Dm (II)	G7	C C7	F	C A7	Dm G7	C(Maj7)			
2	C Am	Dm	G7	C C7	F Fm	C Am	Dm G7	C			
3	C Am	Dm7	G7	Gm C7	F Fm	C Am	Dm7 G7	C			
4	C A7	Dm7	G7	C Gm	F Bb7	Em A7	Dm7 G7	C			
5	C A7	D7	G7	Em C7	F Fm	Em Eb7	Dm7 G7	C			
6	C A7	Dm7	G7 D#°	Em C7	F F#°	Em C#°	Dm7 G7	C			
7	C Em	Dm7	G7(4) G7	Gm C7	F Bb7	Em A7	D7 G7	C F/C			
8	C Eb°	Dm7	G7	Gm Gb7	F Bb7	E7 A7	D7 G7	C F(Maj7)			
9	C Em Eb°	Dm7 Ab°	G7	Gm Gb7	F Bb7	E7 A7	D7 G7	C F(Maj7)			
10	C C#°	Dm7	D#°	Em C7	F F#°	Em C#°	Dm G7	C			
11	C Em A7	Dm7	G7(4) G7	C Gm7 C7	F Fm Bb7	Em7 A7	Dm7 G7	C F/C			
12	C pedal ---	Dm7/C	G7/C	C Dm Em	F F#°	C/G pedal ---	Dm7/G G7	C			
13	C(2)	Dm7	G7 E/G#	Am Gm	F G/F	Em7 A7	Dm7 G7	C F/G			
14	C(2)	G(2)/B	D/F# E/G#	Am Gm	F G/F	Em F/Eb	Dm G7(4)	C(2)			
15	C(2)	G7	Bm7(-5)7	Am Am/G	F Ab	C/G	D7 G7	C(2)			
16	C Em	F6	G7(4)	Am Em	F Fm	C	Ab(2) Bb(2)	C(2)			
17	C C#°	Dm7	D#°	Em C7	F F#°	Em C#°	Dm G7	C			
18	C A7	Dm	D#°	Em Gm C7	F Fm	Em Eb7	Dm G7	C			
19	C C#°	Dm	D#°	C/E C7	F Bb7	Em7(-5) A7	D7 G7	C Dm G7			
20	C Eb°	Dm Ab7	G7	Gm C7	F Bb7	Em/(-5) A7	Dm7 G7	C G7(5+)			
21	C Em Eb°	Dm Abm	G7	Gm Gb7	F Bb7	E7 A7	D7 G7	C FMaj7			
22	Em A7	Dm	G7	C7	Fm Bb7	Em A7	Dm7 G7	C F			

Fuente: Franco, L. Cartilla de iniciación musical "Música Andina Occidental, Entre pasillos y Bambucos" (2005). (p. 50). Ministerio de Cultura de Colombia.

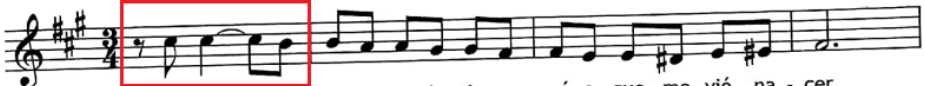
Consideraciones melódicas

En la construcción ritmo - melódica del pasillo y el bambuco se pueden evidenciar algunos elementos que caracterizan el género, un rasgo característico que se puede mencionar está en el comienzo de la frase, mientras el pasillo empieza con un compás acéfalo, el bambuco comienza con un ante compas de 1 o 2 dos corcheas, algunos ejemplos de esta característica es posible evidenciar en obras como: Alma del Huila (Pasillo) Luis Alberto Osorio, Señora María Rosa (Pasillo) Efraín Orozco, El Sotareño (Bambuco) Francisco Eduardo Diago, Muchacha de risa Loca (Bambuco) José Macías.

Ilustración 6.

Ejemplos de compás acéfalo en el pasillo.

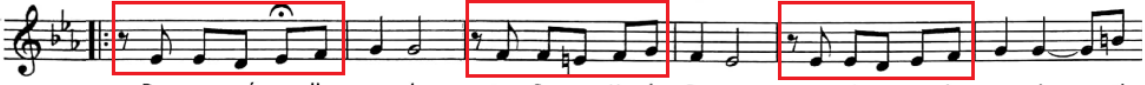
Alma del Huila, Pasillo, Luis Alberto Osorio



Con la ter - nu - ra de la tie - rra mí - a que me vió na - cer,

Señora María Rosa, Pasillo, Efrain Orozco

ad libitum a tempo




Por a - quí voy lle - gan - do se - ño - ra Ma - ría Ro - sa me vi - ne ma - dru - gan - do el
No más me fue di - cien - do que se - i - ba a la ciu - da - ad yo no le fui cre - yen - do y ha

Fuente: Adaptado del Cancionero *Colombia Canta* (2010). (p. 63 y p. 108) Ministerio de Cultura de Colombia

Ilustración 7.


Ejemplos de antecompás y sincopa en el bambuco

El sotareño, Bambuco, Francisco Eduardo Diago



Hier - be - ci - ta de la mon - ta - ña a - zul que a - ro - ma - bas la puer - ta de su ho - gar Hier - be .

Muchacha de mis amores, Bambuco, José Macías



Yo quie - ro vi - di - ta mí - a can - tar - le a tus o - jos be - llos por - que en mi vi - da son e - llos a -

Fuente: Adaptado del Cancionero *Colombia Canta* (2010). (p. 14 y p. 60) Ministerio de Cultura de Colombia

En la imagen anterior, se puede evidenciar que adicional al ante compás es posible destacar la sincopa como otro elemento característico en la construcción rítmico – melódica del bambuco presente en obras vocales o instrumentales. En cuanto al diseño melódico se encuentra una gran variedad de estructuras basadas en grados conjunto, saltos, arpegios. Así mismo, es posible observar una característica común, reiterar una idea melódica consolidando así una tendencia en el tratamiento melódico del pasillo y el bambuco.

Ilustración 8.

Ejemplo de reiteración ritmo melódica

Soy boyacense. Bambuco, Héctor J. Vargas

Compases del 17 al 25

Soy bo-ya-cen-se de pu-ra ra - za a - mo,a mi tle-rra co-mo,a mi ma - ma siem - pre de,a - bri-go lle-vo,u-na rua - na

Compases del 28 al 36

28 Y con mi blan-co "ji-pa" de pa - ja co - mo,ar-mo - ni-zan mis al-par-ga - tas cuan - do no,hay chi-cha be-bi-da gra - ta

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for the song 'Soy boyacense'. The first staff covers measures 17 to 25, and the second staff covers measures 28 to 36. The lyrics are written below the notes. Red boxes highlight the melodic lines in each measure, showing a consistent rhythmic and melodic pattern across the highlighted sections.

Fuente: Adaptado del Cancionero *Colombia Canta* (2010). (p. 38) Ministerio de Cultura de Colombia

3.6 ANÁLISIS: Cantata Santa María de Iquique.

1. Descripción General

Título	Cantata Santa María de Iquique
Autor y compositor	Luis Advis Vitaglich
Año de composición	1969, Estrenada en 1970 por Quilapayún
Ediciones	División de cultura (MINEDUC) Sociedad Chilena de derechos de autor 1999
Instrumentación Original	Quenas 1 y2, Guitarra 1 y 2, Charango, Bombo, Violonchelo, Contrabajo
Grabación	1970, Chile, Dicap, Quilapayún narración de Héctor Duvachelle
Interpretes	Eduardo Carrasco, Carlos Quezada, Hernán Gómez, Rubén Escudero, Hugo Lagos, Guillermo García, Ricardo Venegas Carhart, Sebastián Quezada, Ismael Oddó, Fernando Carrasco.
Partes	<ol style="list-style-type: none">1. Pregón: Señoras y señores2. Preludio Instrumental3. Relato: Si contemplan la pampa y sus rincones4. Canción: el sol en desierto grande5. Interludio instrumental6. Relato: Se había acumulado mucho daño7. Canción: Vamos mujer8. Interludio instrumental9. Relato: del quince al veintiuno10. Interludio Cantado: se han unido con nosotros11. Relato: El sitio al que los llevaban12. Canción: Soy obrero y pampino y soy13. Interludio instrumental14. Relato: Nadie diga palabra que llegará15. Canción Letanía: Murieron tres mil seiscientos16. Canción: A los hombres de la pampa17. Pregón: señoras y señores18. Canción Final: Ustedes que ya escucharon

2. Antecedentes Históricos⁷

La Cantata Popular Santa María de Iquique es una de las obras musicales emblemáticas de la Nueva Canción Chilena. En ella se fundieron elementos musicales propios del folclor más elementos de la música académica y un contenido de denuncia

⁷ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Cantata Popular Santa María de Iquique", en: La Nueva Canción Chilena Luis Advis Vitaglich (1935-2004). Memoria Chilena . Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96419.html> . Accedido en 11/10/2021.

social, que configuraron un disco conceptual cuyo género sería reconocido en el tiempo como "cantata".

Los orígenes de la cantata Santa María se remontan al año 1968, cuando en los primeros meses el compositor Luis Advis escribió una serie de veinte poemas luego de un viaje a Iquique. A fines del mismo año, Advis fue requerido por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile para que escribiera la música de la obra de Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*, que trataba sobre una matanza de campesinos. Fue este el principal antecedente inspirador para la posterior composición.

En 1969 Luis Advis conoció al conjunto Quilapayún y en noviembre del mismo año compuso la obra, basada en aquellos poemas, en su experiencia para la obra de teatro y apoyándose en el libro *Reseña histórica de Tarapacá*. La temática trataba sobre una matanza ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique en 1907. Contactó al conjunto, les facilitó el texto, y luego de aplicados ensayos estuvieron listos para presentarla a mediados del año 1970.

Otro elemento para considerar es el entorno político en el cual surgió la obra, la campaña a la presidencia de la *Unidad Popular* en cabeza de Salvador Allende significó un anhelo de esperanza entre los chilenos, esta efervescencia social del cual era casi imposible mantenerse ajeno, permitió difundir la cantata cuyos textos reivindican el papel del obrero pampino y construye el paso a la transformación del pensamiento de denunciar a construir en el imaginario del pueblo chileno.

3. Macroestructura

La cantata cuenta con dieciocho partes que combinan canciones con texto, canciones instrumentales a manera de interludios que permiten conectar las diferentes secciones de

3. Relato: Si contemplan la pampa y sus rincones

Este es primer relato de la obra, es recitado por el solista sin ningún tipo de acompañamiento vocal o instrumental, su texto, amplía de manera poética la descripción geográfica más específica del lugar en que sucedieron los hechos, así mismo, nos relata un panorama de las carencias e injusticias de los obreros y sus familias en la época.

*Si contemplan la pampa y sus rincones,
verán las sequedades del silencio,
el suelo sin milagro y oficinas vacías,
como el último desierto.*

*Y si observan la pampa y la imaginan
en tiempos de la industria del salitre,
verán a la mujer y al fogón mustio,
al obrero sin cara, al niño triste*

4. Canción: el sol en desierto grande

Este movimiento se caracteriza por modular constantemente, sin embargo, predominan relaciones tonales en La menor y Re menor, en cuanto a su estructura melódica se presenta una introducción de 4 compases a dos queñas, acompañadas de guitarra, bombo, violonchelo y contrabajo, en seguida se da ingreso de las voces en dos coros. A partir del compás 26, se silencia el coro y la voz queda a cargo de un solista. La melodía presentada en la introducción se presenta en otras secciones a manera de puente instrumental.

Otro elemento característico es el contraste de en cuanto al tempo, del compás 1 al 25 la canción se mantiene sobre un *andante mosso*⁸ en una métrica de 3/4, a partir del compa 26 se realiza un cambio directo a un Allegretto, negra con punto 110.

⁸ Indicación de tempo escrita en la partitura. P. 32

Ilustración 10.

Introducción a dos quenas. Compás 1 al 4.

Andante mosso

Coro 1

Coro 2

Quena 1

Quena 2

p El sol en de - sier - to

p El sol en de - sier - to

p

p

El texto de esta cuarta canción se puede entender como la continuación a la denuncia de las carencias e injusticias relatadas en el parte anterior, así mismo, se ahondan las difíciles condiciones en que vivían los obreros y sus familias. [ver apéndice A. 4 - Canción]

*El sol en desierto grande
y la sal que nos quemaba,
el frío en las soledades,
camanchaca y noche larga.*

*El hambre de piedra seca
y quejidos que escuchaba,
la vida de muerte lenta
y la lágrima soltada*

*Las casas desposeídas
y el obrero que esperaba
al sueño que era el olvido
sólo espina postergada.*

5. Interludio instrumental

Esta sección instrumental se puede considerar como un desarrollo de la canción IV, debido a que su construcción melódica se da a partir de la una variación de melodía expuesta en la introducción, en los compases 23 al 26 y 42 al 45 de la canción anterior *El sol en desierto grande*, este interludio musical ejecutado a dos quenás, guitarra y violonchelo, maneja principalmente la textura de melodía con acompañamiento, sin embargo a partir del compás 33, expone brevemente una textura contrapuntística a manera de canon entre las dos quenás que finaliza en el compás 40, desde este punto las dos quenás vuelven a realzar el mismo ritmo hasta que finalizan en un *ppp* en el compás 50.

Ilustración 11.

Comparación de los elementos melódicos de la canción IV y V

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is for 'Canción: El sol en desierto grande', specifically the 'Puente instrumental compás 23 al 26'. It shows two staves for 'Quena 1' and 'Quena 2'. The melody for Quena 1 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4. The melody for Quena 2 starts with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a half note A4, and finally a half note G4. Both staves end with a dynamic marking of *f*. The bottom staff is for 'Canción V: Interludio instrumental', specifically 'Frase A Compás 1 al 4'. It also shows two staves for 'Quena 1' and 'Quena 2'. The melody for Quena 1 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4. The melody for Quena 2 starts with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a half note A4, and finally a half note G4. Both staves end with a dynamic marking of *pp*.

6. Relato: Se había acumulado mucho daño

Este es el segundo relato de la obra, es recitado por el narrador sin ningún tipo de acompañamiento vocal o instrumental. En cuanto a su letra, esta transmite la sensación de desespero, la zozobra del obrero ante la injusticia, a tal punto de tomar la determinación y

emprender su marcha en la búsqueda de nuevos horizontes y exigir justicia ante los atropellos. [ver apéndice A. 6. - Relato]

*Qué hacer entonces, ¿qué, si nadie escucha?
hermano con hermano preguntaban.
Es justo lo pedido y es tan poco.
tendremos que perder las esperanzas?*

*Así, con el amor y sufrimiento
se fueron aunando voluntades.
En un sólo lugar comprenderían:
había que bajar al puerto grande*

7. Canción: Vamos mujer

Dentro de la cantata esta obra se puede considerar como una de las populares, debido a que su nivel de independencia⁹ ha sido grabada en múltiples ocasiones por la agrupación chilena Quilapayún en discos como: “*El pueblo unido jamás será vencido*” (Eteenpäin, 1974) y “*Alentours*” (Pathe Marconi, 1980) de igual manera, la canción ha sido interpretada en múltiples conciertos sin la necesidad de cantar la cantata en su conjunto.

Ilustración 12.

Marcatto en guitarra y charango. Compás 1 al 6.

The image shows a musical score for two instruments: Charango and Guitarra. The Charango part is written in treble clef and features a Bm chord. The Guitarra part is written in bass clef and features a C II chord. The score is marked with a *marcato* dynamic and includes a *Tambora* rhythm line. The score covers measures 1 to 6.

En términos de la instrumentación utilizada, se el llamado que realiza la guitarra y el charango a la voz mediante el ritmo de huayno, el cual se ejecuta *marcato* haciendo una

⁹ Aunque la obra es parte activa de la cantata, el mensaje de su letra puede dar cuenta de la historia que se está contando sin necesidad de algún otro relato o canción de la cantata

alusión a marchar, dando una mayor intensión al texto “*vamos mujer partamos a la ciudad*” en la cual el obrero invita a su compañera de una manera esperanzadora, [ver apéndice A. 7. - canción]

*Vamos mujer, partamos a la ciudad.
Todo será distinto, no hay que dudar.
No hay que dudar, confía, ya vas a ver,
porque en Iquique todos van a entender.*

*Toma mujer mi manta, te abrigará.
Ponte al niño en brazos, no llorará.
No llorará, confía, va a sonreír,
le cantarás un canto, se va a dormir.
¿Qué es lo que pasa?, dime, no calles más.*

8. Interludio instrumental

Este movimiento es una continuación de la obra anterior debido a que su construcción se basa en el motivo melódico del movimiento anterior, maneja una textura contrapuntística a manera de canon. En cuanto a su instrumentación se utilizan dos quenas y una guitarra, en la medida que se va desarrollando el tema se van agregando instrumentos como violonchelo, contrabajo y bombo respectivamente, en la medida que se van agregando los instrumentos incrementando la dinámica hasta llegar al **ff** mediante un tutti instrumental

Ilustración 13.

Contrapunto entre quenas 1 y 2. Compás 77 al 82.

The musical score for Illustration 13 consists of three staves. The top staff is for Quena 1, the middle for Quena 2, and the bottom for Guitar. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time, marked "Lo stesso tempo" and "mf". Quena 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while Quena 2 plays a lower, more rhythmic line. The guitar part provides harmonic support with chords Bm, D5+, D, and Bm, and is marked "a 2" and "C II".

9. Relato: del quince al veintiuno

Este es el tercer relato de la obra, es recitado por el narrador, a diferencia de los relatos anteriores, hay una presencia instrumental a dos guitarras, en el cual, la guitarra 2 rasga los acordes y la guitarra uno realiza la melodía. Estos dos compases suenan al finalizar cada estrofa de narración.

Ilustración 14.

Acompañamiento instrumental. Relato *del quince al veintiuno*.

IX.- RELATO

Desde "Del quince al veintiuno..."
Hasta "...Respuesta limpia."

Desde "Algunos en Iquique..."
Hasta "...de gente pobre."

Desde "Los señores de Iquique..."
Hasta "...era un peligro."

En cuanto al texto, hace referencia al largo camino realizado por los obreros, hasta su llegada al salar, el apoyo de quienes se reconocen en su causa y la incertidumbre y el miedo de quienes los ven como extraños. [ver apéndice A. 9. - Relato]

*Del quince al veintiuno, mes de diciembre,
se hizo el largo viaje por las pendientes.
veintiséis mil bajaron, o tal vez más,
con silencios gastados en el Salar.*

*Iban bajando ansiosos, iban llegando,
los miles de la pampa, los postergados.
No mendigaban nada, sólo querían
respuesta a lo pedido, respuesta limpia.*

10. Interludio Cantado: se han unido con nosotros

En esta sección el acompañamiento rítmico armónico lo realiza la guitarra y el bombo, en cuanto al componente vocal, hay un solista y dos coros, en el caso de los coros realizan un contrapunto a la melodía que está cantando el solista. En términos de texto cantado, se hace hincapié en el apoyo recibido en Iquique sin desconocer el sentimiento de triste que les genera el rechazó de quienes no se reconocen en su causa. [ver apéndice A. 10. – interludio cantado]

Ilustración 15.

Contrapunto entre el solista y el coro 1 y 2. Interludio *Se han unido con nosotros*

The image shows a musical score for three parts: Solista, Coro 1, and Coro 2. The Solista part is on a single staff with lyrics: "Se han u - ni - do con no - so - tros com - pa - ñe - ros de es - pe -". Coro 1 and Coro 2 are on two staves with lyrics: "ma - no. Oh" and "cresc." below them. The score includes musical notation such as notes, rests, and a crescendo marking.

11. Relato: El sitio al que los llevaban

En este cuarto relato, se realiza un acompañamiento con el bombo leguero de fondo, a partir de este relato, se puede entender que empieza el desenlace de la trágica historia en que se basa la obra, Allí se menciona que llevan a los obreros a la escuela Santa María, asimismo, se relatan las falsas promesas y el sentimiento de frustración e impotencia ante la falta de atención a sus carencias. [ver apéndice A. 11. – relato]

12. Canción: Soy obrero y pampino y soy

Este movimiento escrito en 6/8 comienza con una introducción de 2 compases en el bombo, el cual realiza un corte en el compás 3 para dar la entrada a la guitarra, sumado a esto, en el compás 7 se suma el violonchelo y el contrabajo en *pizzicato*., esa ingresa en las dos últimas corcheas del compás 10.

En cuanto al texto, se puede entender como una premonición del obrero por lo que va a suceder al mencionar el verso “*y comienza a cantar mi voz, con temores de algo fatal*” adicional a esto, en la estrofa siguiente enfatiza el temor que siente el pampino

*Lo que siento en esta ocasión
lo tendré que comunicar,
algo triste va a suceder,
algo horrible nos pasará*

El texto de las siguientes estrofas ahonda en los sentimientos de tristeza, en esta ocasión los del obrero que relata su premonición al expresar su frustración

*El desierto me ha sido infiel,
sólo tierra cascada y sal,
piedra amarga de mi dolor,
roca triste de sequedad.*

13. Interludio instrumental

Este interludio instrumental se presenta a manera de sección instrumental del movimiento anterior, conserva la instrumentación de guitarra, violonchelo y contrabajo, a la cual agrega la quena 1 y la quena 2 a partir a del compás 103, la textura de esta sección es principalmente melodía con acompañamiento, sin embargo, desde el compás 111 se evidencia una textura contrapuntística en las quenás.

14. Relato: Nadie diga palabra que llegará

En este relato se menciona el trágico desenlace de la historia, comienza mencionando la llegada del general y sus soldados a la escuela el cual se dirige a los obreros con palabras de ofensa y desprecio, así se van relatando más sucesos hasta llegar al momento de dar el orden para matar a todos los que se encontraban al interior de la escuela. [ver apéndice

A. 14. – relato]

15. Canción Letanía: Murieron tres mil seiscientos

Este movimiento es la denuncia del asesinato de más de 3600 obreros a manos del fuego de los militares en la escuela Santa María, su texto escrito en 6 estrofas se caracteriza por intercalar el coro cantando la primera estrofa y el solista cantando la siguiente y así hasta completar las 6 estrofas [ver apéndice A. 15. – canción letanía], sumado a esto, se realiza el acompañamiento instrumental con la guitarra rasgando los acordes y la quena 1, realizando constantemente un motivo melódico de tres compases.

Ilustración 16.

Motivo melódico de 3 compases. Canción letanía. *Murieron tres mil seiscientos*



A partir del compás 36 se realiza el puente para la sección siguiente por medio de una pregunta recitada en una misma nota “Un niño juega en la Escuela Santa María. Si juega a buscar tesoros ¿qué encontraría? Con esta pregunta, se conecta la sección siguiente.

16. Canción: A los hombres de la pampa

De esta sección se destaca la letra al considerarse una respuesta a la pregunta planteada por Advis en el final de la canción anterior, la responde por medio de una metáfora en la cual un niño descubre como tesoro a los muertos que ha dejado la masacre perpetrada en la escuela. Esta sección la desarrolla sobre un tempo *andante*, el cual mantiene hasta finalizar la estrofa para contrastarlo con un tempo *Allegro* recitando la frase “No hay que ser pobre amigo” este recitativo se utiliza a manera de puente entre las estrofas. [ver apéndice A. 16. – canción]

En cuanto al acompañamiento instrumental, esta canción utiliza durante el tempo *Andante* guitarra, charango, bombo y quena, el violonchelo y el contrabajo ingresan durante los 4 compases del tempo *Allegro*.

Ilustración 17.

Textura contrapuntística a 3 voces. Canción. *A los hombres de la pampa*

The musical score for 'A los hombres de la pampa' is divided into two sections: *Andante* (measures 1-21) and *Allegro* (measures 22-53). The *Allegro* section is highlighted with a blue box and labeled 'acelerar hasta compás 53'. The Soloist (Solista) part has lyrics 'Las mu / Ya los' and 'Dón - de es - tán los - a - se - si - nos'. Coro 1 has 'Oh!' and Coro 2 has 'gro - so. / gro - so. / gro - so.' and 'No hay que ser po - bre, a -'. The tempo changes from *Andante* to *Allegro* at measure 22.

Desde el compás 22 se presenta un **allegro** con una textura contrapuntística entre el solista y 2 coros, en el caso del solista 1 y coro dos, cantan textos diferentes, mientras el coro 1 va cantando su línea melódica con **oh** esta sección, va realizando un acelerando constante hasta el compás 54 en el cual se cambia a una textura polifónica a 3 coros en un tempo lento y en dinámica **ff**.

Ilustración 18.

Textura polifónica a 3 coros. Canción. *A los hombres de la pampa*

The musical score for 'A los hombres de la pampa' shows a polyphonic texture for three choruses (Coro 1, Coro 2, and Coro 3). The tempo is *Sempre Lento y Solemne*. The lyrics are 'ff Lo ju - ra - mos com - pa - ñe - ros'. The score is for measures 54-60.

Con este ultimo texto cantado a *capella*, Advis prepara el cierre de la historia que relata en la cantata así mismo, se vale del tempo lento para dar un reposo del acelerando propuesto desde el compás 23.

17. Pregón: señoras y señores

Esta sección da por concluidos los hechos que relata la cantata [ver apéndice A. 17. – pregón], y le da paso a la canción final. La melodía esta escrita a manera de recitativo por medio de la reiteración de notas y saltos de tercera y cuarta justa.

Ilustración 19.

Construcción melódica pregón.

Musical score for the 'Pregón: señoras y señores' section. The tempo is marked 'Andante (libre)'. The score is for a soloist (Solista) and is written in a single system with two staves. The melody is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: 'Se - ño - ras y se - ño - res a - qui ter - mi - na la his - to - ria de la Es - cue - la San - ta Ma - rí - a ya - ho - ra con res - pe - to les pe - di - rí - a que es - cu - chen la can - ción de des - pe - di - da.' The score shows a series of notes and rests, with some notes being repeated or connected by lines, indicating a recitative style.

18. Canción Final: Ustedes que ya escucharon

Evocando el ritmo de huayno presentado en la canción IV, Advis invita a no dejar en el olvido los acontecimientos relatados durante la obra así mismo, envía un mensaje de unidad al pueblo chileno para luchar contra el tirano y el opresor y evitar así repetir la historia. [ver apéndice A. 18. – canción final]

En cuanto a la instrumentación se inicia con un solista acompañado de la guitarra, a partir del compás 22, se da la entrada al coro 1 y al charango, en el compás 47 se da ingreso al coro 2, el cual realiza un canon que se extiende hasta el compás 78, en el cual se da ingreso al coro 3 cambiando a una textura polifónica.

Ilustración 20.

Reiteración rítmica de la canción *Vamos mujer*.

Musical score for the 'Ustedes que ya escucharon' section. The tempo is marked 'Andante'. The score is for a soloist (Solista) and a guitar (Guitarra). The soloist part is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: 'Us - te - des que ya es - cu -'. The guitar part is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The guitar part features a series of chords, with a 'Dm' chord indicated above the first few measures. The score shows a series of notes and rests, with some notes being repeated or connected by lines, indicating a recitative style.

3.7 ANÁLISIS: Canto para una semilla.

1. Descripción General

Título	Canto para una semilla
Autor y compositor	Luis Advis Vitaglich
Año de composición	1972
Ediciones	División de cultura (MINEDUC) Sociedad Chilena de derechos de autor 2001
Instrumentación Original	Quenas, charango, tiple, guitarra 1 y2, violonchelo, contrabajo, solista hombre, solista mujer y coro.
Grabación	1972, Chile, DICAP, Inti Illimani y Carmen Bunster
Interpretes	Inti illimani: Max Berrú, Jorge Coulón, Horacio Durán, Ernesto Pérez, Horacio Salinas y José Seves
Partes	<ol style="list-style-type: none">1. Relato 12. Los parientes3. Relato 24. La infancia5. Relato 36. El amor7. Relato 48. El compromiso9. Relato 510. La denuncia11. Relato 612. La esperanza13. Relato 714. La muerte15. Epílogo16. Relato 817. Canción Final

2. Antecedentes Históricos¹⁰

Canto para una Semilla es una elegía/cantata para voz recitada, instrumentos tradicionales (charango, tiple, guitarra, quena, bombo) violonchelo y contrabajo, compuesta por Luis Advis a partir de las décimas de Violeta Parra. El trabajo del compositor fue mucho más allá de una simple musicalización de los textos de la autora: estos fueron seleccionados, adaptados y cuidadosamente organizados por el compositor, quien se propuso construir un relato poético y musical capaz de iluminar "la proyección de su personalidad creadora en

¹⁰ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Canto para una semilla", en: Luis Advis Vitaglich (1935-2004). Memoria Chilena . Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95743.html> . Accedido en 14/10/2021.

los diversos planos de la realidad que ella vivió, así como el símbolo que representa para nuestros tiempos, conflictos y aspiraciones" (Avis, Luis. "Cuadernillo". Canto para una semilla. Santiago: Warner Music, 1983). Y esto lo logró incluyendo de manera protagónica el elemento femenino a la sonoridad del conjunto a través de la participación de Isabel Parra, hija de Violeta.

Al igual que en otras de sus obras -como la Cantata Santa María de Iquique-, Canto para una semilla demuestra que Avis entiende "la música como una práctica cultural que no responde solamente a los valores de la creación artística, sino que da especial importancia a la dimensión 'extra-musical' en la cual esta se inserta" (Osorio Fernández, Javier. "Luis Avis y Violeta Parra: Canto para una semilla. Política y representación en la creación musical chilena". Dinámicas de exclusión e inclusión en América Latina: hegemonía, resistencias e identidades. Santiago: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, 2005, p. 192).

3. Macroestructura

En esta obra compuesta por diecisiete partes, Luis Avis mantiene conserva los elementos orquestales de la cantata Santa María de Iquique, sin embargo, agrega elementos nuevos en la cantata Canto para una semilla. El primero de estos elementos está relacionado con la estructura literaria de la obra debido a que los textos utilizados son decimas autobiográficas escritas por Violeta Parra que Avis organizó para establecer una historia que narra diferentes acontecimiento familiares y personales de la vida de Violeta Parra.

La obra comienza con un relato a manera de una introducción a la temática [Ver apéndice B. relato] y expone la estructura literaria de la décima¹¹ chilena.

¹¹ Es una estructura poética compuesta por diez versos octosilábicos que contienen cuatro rimas mediante el formato **A-BB-AA-CC-DD-C**.

Ilustración 21.

Análisis de la estructura de decima chilena presente en el relato I.

Cantar es lindo deleite	A
Mucho mejor con guit arra	B
Quien le hace el quite a la farra	B
Se va como por ace ite .	A
Sin mañas y sin afe ites	A
Puede llegar la cant ora	C
Cantarle a la buena aur ora	C
Como lo hace el chincol ito	D
O cantarle al angel ito	D
Como la virgen señ ora	A

Otro elemento que distingue esta cantata de su predecesora es la inclusión de tiple colombiano, el cual fue incorporado en la plantilla instrumental del conjunto Inti Illimani en 1971, esto ocurrió durante la participación de la agrupación en los VI Juegos Panamericanos organizados en Cali. Advis propone al tiple en la cantata como un instrumento principalmente acompañante por medio de arpegios o ritmo rasgado, sin embargo, podemos observar un uso melódico mucho menor como instrumento melódico en la canción IV *El compromiso* realizando la duplicación de la quena 2.

Ilustración 22.

Acompañamiento del tiple con arpegios. Canción I. Los parientes. Compás 1 al 4.

The image shows a musical score for three instruments: Tiple, Guitarra, and Guitarra. The Tiple part is highlighted with a red box, showing a melodic line. The Guitarra parts show arpeggiated accompaniment. The score is for the first four measures of the piece. The Tiple part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Guitarra parts start with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Tiple part has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283

Ilustración 23.

Acompañamiento del tiple con rasgados. Canción II. La infancia. Compás 59 al 64.

The musical score for Illustración 23 features three staves: Charango, Tiple, and Guitar. The Charango staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It includes chords C7/G, F, F7, Bb, and Eb, with dynamics *pp* and *mf*. The Tiple staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a red box around the first four measures. It includes a C I chord and dynamics *pp* and *mf*. The Guitar staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, including a capo instruction '(Capodastro en el 1er espacio)'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ilustración 24.

Ejemplo del uso melódico del tiple. Canción IV. El compromiso. Compás 10 al 13.

The musical score for Illustración 24 features two staves: Quena 2 and Tiple. The Quena 2 staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The Tiple staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, including chords C, D7/A, Gm, G6/B, G7, C, D7/A, Gm, and Eb7. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Otro elemento que se identifica en esta cantata es un dueto vocal, mientras en la cantata Santa María de Iquique, Advis realiza un manejo de las voces mediante los solistas y el coro polifónico, en *Canto para una semilla* se presenta un coro en la canción La infancia, allí interactúan los dos solistas. [Ver apéndice B. La infancia]

Ilustración 25.

Fragmento del dueto de solista. Canción I. La infancia Compás 122 al 125.

The musical score for Illustración 25 features two staves: Solista Mujer and Solista Varón. The Solista Mujer staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, starting at measure 122. The Solista Varón staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: 'fue muy le - tra - rio pa' pro - fe - sor es - tu - dió y a las es - fue muy le - tra - rio pa' pro - fe - sor es - tu - dió y a las es -'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

3.8 Instrumentos tradicionales

Después de realizado el análisis de las cantatas *Santa María de Iquique* y *Canto para una semilla* se identifica el uso de los siguientes instrumentos tradicionales en ambas obras:

Tabla 3.

Instrumentos tradicionales.

Nombre	Descripción	Afinación
Quena	Es un instrumento de viento característico de la región de los andes centrales. Tradicionalmente se construye con caña, hueso o madera y tiene un total de siete orificios, seis en frente y uno atrás.	La afinación más común en la actualidad es la tonalidad de Sol mayor
Charango	Es un instrumento de cuerda presente en la región de los andes suramericanos. Posee 5 pares de cuerdas (ordenes) al unisonó, sin embargo, la tercera orden de cuerdas se encuentra a un intervalo de 8va de diferencia.	1° orden: mi 2° orden: la 3° orden: mi 4° orden do 5° orden Sol
Tiple	Es un instrumento de cuerda de la región andina colombiana, consta de 12 cuerdas agrupadas en ordenes triples a finadas con un intervalo de 8va a excepción de la primera orden que se encuentra al unísono.	1° orden: mi 2° orden: si 3° orden: sol 4° orden re
Bombo Legüero	Es un membranófono representativo del folclor argentino consta de dos parches de cuero con pelo, un cilindro de madera (cuerpo) y dos aros que permiten tensionar los parche contra el cuerpo del instrumento	

Fuente: Elaboración propia.

4 CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LA OBRA EMERGENTE

4.1 REFLEXIONES SOBRE EL TEXTO DE LA OBRA: ANTECEDENTES

Conforme al análisis de la cantata Santa María de Iquique se evidencia que los textos allí utilizados fueron una creación de Luis Advis a partir de la interpretación del libro *Reseña histórica de Tarapacá*, aunque en si bien en dicho libro la historia no está escrita con fines de convertirse en canción, Advis lleva estos sucesos a la poesía y de allí los convierte en una cantata, consolidando así un género que ha mantenido una constante exploración en cuanto a su estética sonora, pero cuya esencia, la de relatar sucesos de índole políticos, sociales o históricos, se encuentra intacta en la cantata popular en Latinoamérica.

En el caso puntual de la obra emergente del presente trabajo, *Ángela*, los textos son escritos a partir de la recopilación de crónicas del periodista e historiador colombiano Alfredo Molano, *“Desterrados”*, el cual es una serie de testimonios del desplazamiento forzado en Colombia, se seleccionó la crónica # 3, *Ángela*¹² que relata la historia de vida de una niña proveniente de Nechí, Antioquia quien por culpa de la violencia tuvo que salir de su pueblo y refugiarse con su familia en Bogotá.

4.1.1 Aproximación a la estructura narrativa y poética.

En cuanto a las decisiones creativas de los textos, fue necesario resaltar algunos acontecimientos que se consideran importantes en la vida de *Ángela*, puesto que la crónica es bastante extensa y al ser hecha a partir de una entrevista no se mantiene una línea temporal en cuanto a la narración de los hechos, los sucesos seleccionados se enfocan en dar cuenta del proceso que se da en el destierro, empezando por establecer la relación del personaje con su territorio, se mencionan vivencias y anécdotas que genera arraigo en el

¹² Entrevista realizada por Natalia Peña.

territorio, posteriormente, con la llegada de la violencia se da el desplazamiento y finalmente se da el desarraigo ante el territorio.

Aprovechando las ventajas del texto original que está escrito a manera de narración en primera persona, se utilizó esta estructura para construir los relatos de la cantata, respetando fielmente el texto del libro, las canciones se crearon a partir de la interpretación del presente autor sobre lo leído, construyendo así una línea de temporal de acontecimientos en la vida de *Ángela*.

La obra comienza con la canción I *Nechí de mis amores*, Allí el texto de la canción pretende hacer descripción geográfica, ambiental e histórica del lugar en que sucede la historia, ejemplo de esto es la estrofa “*del bajo Cauca vengo, dentro de la mojana, aún lado de Caucasia y San Jacinto del Cauca*”. En cuanto a la estructura poética del texto, se caracteriza el uso de la rima libre. Esta canción es precedida por el *Relato I*, en este la narración se hace en primera persona y es el comienzo de una serie de anécdotas de la protagonista que se terminan de plasmar en la canción II, *Recuerdo*, evocando la nostalgia de tiempos pasados de su infancia “*Recuerdo de aquella infancia, los cálidos suelos que recorría. Las tardes que no volvieron, de muchos juegos y algarabía*”

El relato II menciona algunas carencias de *Ángela*, y como la afectaba a ella y a sus hermanitos, así mismo, se da paso para mencionar una persona fundamental en la vida de la protagonista, Rafael, el papá de *Ángela*, quien se presenta más ampliamente en la canción III, *Mi padre*, esta canción escrita sobre una estructura de rima consonante, habla de Rafael como un hombre bueno, soñador y cariñosos con *Ángela*, se describe su relación con el río mediante su oficio, hecho fundamental en la vida y en el desarrollo de la historia.

Ilustración 26.

Rima consonante canción III. Mi Padre.

Mi padre un hombre <u>tierno</u>	A
De sueños y alegr <u>ías</u>	B
Navegaba por <u>días</u>	B
El río más <u>eterno</u>	A
Aquellas dulces <u>aguas</u>	C
En los oscuros <u>días</u>	D
Llevan melancol <u>ía</u>	D'
Flotando en las <u>piraguas</u>	C

El relato III es una extensión de la admiración de *Ángela* por su padre, señalando algunas actividades de juego que realizaba con él. Se menciona a “*Lauro*” el perro de la familia y con esto se da paso a la canción IV *Mis animalitos*, en ella se describe las mascotas que tuvo la protagonista, La última estrofa: “*Pero en una mañana, Lauro no fue corriendo, alguien mató a mi perro, en medio de un matorral*” resulta la más importante porque a partir de este suceso se comienzan a presentar hechos que le dan un giro en la historia, pues la persecución y la violencia comienza a estar presentes en la vida de *Ángela*.

En el relato IV se mencionan dos hechos que marcaron la vida de la protagonista de la obra: el primero de ellos es el momento en que le prohíben ir al río que frecuentaba porque empezaron a aparecer muertos flotando, el segundo hecho es una anécdota en la que ella junto a su padre ayudan a cruzar el río a unos hombres que los intimidan con sus armas. Con este último suceso se da paso a la canción V *Adiós río*, allí se relata la tristeza de *Angela* porque a su padre le prohíben navegar por el río, la característica principal de esta canción es la construcción poética mediante rima consonante, se destaca el uso de la metáfora para expresar las sensaciones “*Mi infancia convertida en polvo y en ceniza, que al viento se tamiza y queda destruida*”

Ilustración 27.

Rima consonante canción V. Adiós río

Mi infancia convert <u>ida</u>	A
En polvo y en cen <u>iza</u>	B
Que al viento se tam <u>iza</u>	B
y queda destr <u>uida</u>	A
Por culpa de pers <u>onas</u>	C
Con mentes confundi <u>das</u>	D
Sus almas aguerr <u>idas</u>	D
Tu nunca las per <u>donas</u>	C

El relato que sigue a esta canción es el quinto, en el se mencionan las dificultades derivadas de la imposibilidad de Rafael de trabajar en el río, a raíz de esto y de las amenazas a su vida, él toma la decisión de salir de Nechí e ir a Bogotá en busca del sustento para su familia, con la promesa de enviar dinero y alistar todo para recibirlos en la ciudad. Hecho que genera sufrimiento en Rafael y que se describe en la canción VI *Epílogo*.

Ilustración 28.

Texto Canción VI. Epílogo.

Y aunque me embargue la tristeza
Debo dejar mis tierras y renacer
A pesar de las heridas
Debo seguir mi lucha por resistir
La agonía y larga espera
Me persigue y me a tormenta
Y siento cada mañana
Que el dinero ya no alcanza
Que la comida esta escasa
Que los sueños se me escapan

En el relato final, se describe la intención de Rafael por volver a su tierra, sin embargo Ángela prefiere no volver por temor a que su padre no cumpla la promesa por la cual llevo a Bogotá

4.2 ANÁLISIS DE LA OBRA EMERGENTE

El proceso compositivo se realizó utilizando los elementos rítmico – melódicos del bambuco y el pasillo de la región andina colombiana combinándolos con la interpretación personal de la estética sonora de la canta popular, sumado a esto, la obra también contiene otros ritmos como el rin y la rumba carranguera.

La orquestación utilizada en la obra se basa en el formato instrumental de la orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional a la cual se le suma un coro compuesto por cuatro voces: soprano, alto, tenor y bajo sumado a esto se agrega una solista mujer quien realizara el papel principal de las voces debido a que ella representa a *Ángela* al interior de la historia de la cantata.

1. Formato instrumental:

Solista Mujer

Coro polifónico: Soprano

Alto

Barítono

Bajo

Flauta traversa: 1 y 2

Bandola: 1 y 2

Tipe: 1 y 2

Guitarra: 1 y 2

Contrabajo

Glockenspiel

Percusión: Plato suspendido

Bombo Leguero

Cortinilla

Percusión menor: Chucho

Guacharaca

Cucharas.

2. Estructura general:

La cantata popular Ángela, cuenta con un total de 13 partes, en cuanto a su estructura se destaca que cada relato seguido de una canción, este orden se mantiene hasta el final de la obra

1. Introducción
2. Canción 1: *Nechí de mis amores*. (Rin)
3. Relato 1
4. Canción 2: *Recuerdo*. (Bambuco)
5. Relato 2
6. Canción 3: *Mi padre*. (Pasillo)
7. Relato 3:
8. Canción 4: *Mis animalitos*. (Rumba carranguera)
9. Relato 4
10. Canción 5: *Adiós río*. (Pasillo)
11. Relato 5
12. Canción 6: *Epílogo*
13. Relato Final

3. Macroestructura.

A continuación, se presenta la descripción de los elementos musicales presentes en la obra emergente relacionados con las decisiones armónicas, melódicas e instrumentales.

3.1 Introducción:

Escrita en 40 compases, se construye sobre una textura contrapuntística donde los instrumentos ingresan con 2 o 4 compases de diferencia, de esta manera, se realiza un **crescendo** mediante la suma de instrumentos. Un elemento para destacar en la introducción es la reiteración de las melodías presentadas por cada instrumento.

Ilustración 29.

Reiteración melódica en los tiple 1 y 2. Introducción. Compases 9 al 20

The image shows a musical score for two flutes in G major (one sharp). The top staff is Flute 1 and the bottom staff is Flute 2. The music is in 4/4 time. The first four measures are rests for both flutes. From measure 5, both flutes play a melodic line. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter). This melodic phrase is repeated in measures 5-8, 9-12, and 13-16. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the first and second phrases. Red boxes highlight the melodic lines in each of the three phrase repetitions.

Adicional a la reiteración melódica, también se evidencia el uso de la textura contrapuntística en la melodía de las flautas, que conservan el elemento de reiteración melódica, así mismo, en la entrada de la flauta 2 se conservan elementos melódicos de la flauta 1 con resolución por movimiento contrario.

Ilustración 30.

Reiteración melódica y textura contrapuntística en flautas 1 y 2. Introducción. Compases 17 al 26

The image shows a musical score for two flutes in G major. The top staff is Flute 1 and the bottom staff is Flute 2. The music is in 4/4 time. The first four measures are rests for both flutes. From measure 5, both flutes play a melodic line. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter). This melodic phrase is repeated in measures 5-8, 9-12, and 13-16. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the first and second phrases. Red boxes highlight the melodic lines in each of the three phrase repetitions.

De la estructura armónica se destaca su construcción sobre la escala de *La mixolidio*, para la que se realizó una pequeña progresión armónica (I – VIIb) sobre dos acordes que contengan las notas características del modo (b7) en este caso se utilizan los acordes de La mayor y Sol mayor ejecutados en la guitarra a manera de arpeggio en la guitarra 2.

Ilustración 31.

Progresión en la mixolidio I - VIIb



3.2. Canción I: *Nechí de mis amores*

En esta primera canción predomina la textura de melodía con acompañamiento sin embargo en la entrada del coro, compás 89, se utilizó una textura de contrapunto donde la solista canta la repetición de la primera estrofa y el coro ingresa con un segundo texto hasta el compás 96; a partir del compás 105 se reincorpora el coro, cantando el mismo texto de la solista con una textura polifónica.

Ilustración 32.

Textura contrapuntística entre la solista y el coro compases 89 al 96.

The illustration shows a musical score for two parts: 'S. Mujer' (Soloist) and 'Coro' (Chorus). The soloist part is in the treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The chorus part is in the bass clef with the same key signature. The lyrics for the soloist are: '¡el tui-jo Cau-ca ven-go den-tro de la mo-ja-na aún la-dó de cau-ca-sia y San Ja-cin-to del Cau-ca Ne-'. The lyrics for the chorus are: 'yo na-ci un-be-llo dí-a en u-na lo-mi-ta a la'o-ri-lla del ri-o Ne-chi'. The score shows the soloist and chorus performing different parts of the same text simultaneously, creating a contrapuntistic texture.

La construcción armónica se basa en la tonalidad de La mayor realizando la progresión I – IV – V – I – I7 – IV – V – I. en las estrofas y para la sección del coro de la canción se emplea la progresión V⁷/V – V – V⁷/VIm – VIIm - V⁷/V – I – V – I. en cuanto a los recursos de instrumentación utilizados en este movimiento se destaca el contraste que genera la guitarra 1 y el tiple dos haciendo arpeggios con la guitarra 2 y tiple 1 realizando el ritmo rasgado.

Ilustración 36.

Comparación de la construcción melódica en los temas A y B

The image shows two musical staves, Tema A and Tema B, in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Tema A consists of a sequence of eighth and quarter notes. Tema B starts with a similar eighth-note sequence but then features a half note followed by a series of quarter notes.

Como elementos armónicos se destaca el hecho de evocar la sonoridad de los pasillos cantados por medio de la progresión $I - V7/II m - II m - V7 - I$ la cual es utilizada en la estrofa (tema A), para la parte del coro, tema B, se emplea la progresión $I7 - IV - V7 - I - V7/II m - II m - V7 - I$.

Ilustración 37.

Elementos de acompañamiento ritmo armónico

The image displays four staves of accompaniment. The top two staves are for Tpl. 1 and Tpl. 2, with a red box highlighting a 'Guajeo de pasillo lento. Tiples 1 y 2'. The third staff is for Gtr. 1, with an orange box highlighting an 'Arpeggio con fraseo de 2 compases'. The bottom staff is for Gtr. 2, with a blue box highlighting a 'Ritmo de pasillo lento con bajo conducido'. The key signature is one sharp and the time signature is 2/4.

En la imagen anterior, se observan los elementos de acompañamiento donde se destaca el uso del *guajeo* de pasillo lento en los tiples. En las guitarras se divide el acompañamiento en: guitarra 1 realizando un arpeggio con un fraseo de dos compases, la guitarra 2 acompaña con el ritmo de pasillo preparando la llegada del acorde siguiente por medio de una corchea conducida por grado conjunto.

3.5. Canción IV: *Mis animalitos*

Canción en ritmo de *rumba carranguera* que se caracteriza por la textura de melodía con acompañamiento. De los elementos a destacar en su construcción melódica está la utilización del contrapunto expuesto en la introducción de la cantata por las flautas en *La mixolidio*, el cual se transporta a la tonalidad de *Re mayor* y es ejecutado por las bandolas sobre la melodía de la solista en las dos primeras estrofas.

Ilustración 38.

comparación del contrapunto de las flautas en la introducción y bandolas en la canción IV

The image displays two musical staves. The top staff is titled 'Contrapunto flautas, Introducción compases del 17 al 32' and shows two flute parts (Fl. 1 and Fl. 2) in G major, 3/4 time. The bottom staff is titled 'Contrapunto bandola, canción IV compases del 1 al 8' and shows two bandola parts (Bdl. 1 and Bdl. 2) in G major, 3/4 time. Both staves include dynamic markings such as *mf* and *f*, and various musical notations including accents and slurs.

los componentes armónicos de la obra se construyen sobre las funciones de tónica, subdominante y dominante en la tonalidad de Re mayor, sin embargo, al finalizar la canción se hace un *ritardando* para dar entrada a la tonalidad de Re menor en un tempo lento a manera de puente para el acompañamiento instrumental del relato IV. El acompañamiento

instrumental de la canción los tiple y la guitarra 2 realizan el ritmo rasgado con diferente disposición de los acordes y la guitarra 1 realiza el ritmo a manera de arpeggio.

Ilustración 39.

Modelo de acompañamiento rumba carranguera

The image shows a musical score for a four-part instrumental arrangement. It consists of four staves, each labeled with an instrument: Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, and Guitarra 2. The Tiple parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a rasgado (strummed) texture. The Guitarra 1 part plays a steady arpeggiated rhythm. The Guitarra 2 part provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. The entire score is enclosed in a rectangular box.

3.6. Relato IV

Este relato es el primero de los dos relatos que cuenta con un acompañamiento instrumental de fondo, la primera parte del acompañamiento se construye con base en la melodía de la canción que precede a este relato interpretada en armónicos por el tiple, en cuanto a la guitarra realiza un acompañamiento con un arpeggio de tres sonidos.

Ilustración 40.

comparación de elementos melódicos entre el relato IV y la Canción V

The image shows a comparison of two melodic lines. The top staff is labeled 'Melodía de relato IV' and the bottom staff is labeled 'Melodía canción V'. Both staves are in treble clef and show a sequence of notes. The 'Melodía de relato IV' starts with a higher pitch and has a more complex rhythmic structure. The 'Melodía canción V' starts with a lower pitch and has a simpler, more rhythmic structure. The two staves are enclosed in a rectangular box.

Una vez se menciona la frase “*porque comenzaron a bajar muertos flotando*” ingresa el coro polifónico recitando el verso “El río con sus muertos, su origen es incierto”, se interpreta con un intervalo de quinta a partir de las notas *do* y *re*. La guitarra y el tiple 2 realizan estos intervalos en bloque y la bandola ejecuta las notas del intervalo de manera descendente.

Ilustración 41.

modelo de acompañamiento del recitativo en el relato IV

The musical score for Illustration 41 is a polyphonic arrangement. It features five staves: Coro (Chorus), Bd. 1 (Bandola 1), Tpl. 1 (Tiple 1), Gtr. 2 (Guitar 2), and Glk. (Gaitero). The Coro part is a polyphonic setting of the text "el río con sus muertos, su origen es incierto". The instrumental parts provide accompaniment. A key signature change is indicated at the top right: "Nunca si ningún muerto en el río, pero si oíamos a la gente decir que el río botaba muertos".

3.7. Relato Final

El texto del relato final se acompaña con los mismos elementos de la introducción, pero en esta ocasión en la tonalidad de *La menor natural*, de manera que la historia no concluye, sino que tiene un nuevo comienzo en la vida de Ángela.

ÁNGELA

CANTATA POPULAR

ORIGINAL PARA ORQUESTA TÍPICA Y CORO

MÚSICA:

JUAN PABLO RICO QUINTERO

TEXTOS A PARTIR DEL RELATO 3 DEL LIBRO DESTERRADOS

DE ALFREDO MOLANO



“Escuchar es ante todo una actitud humilde que permite poner al otro por delante de sí, o reconocer que está frente al otro, escuchar es limpiar lo que me dista del vecino, que es lo mismo que me dista de mí. Se tiene miedo de escribir, porque se tiene miedo de escuchar, porque se tiene miedo de vivir, quizás por eso son mas seguros los conceptos y los prejuicios”

Alfredo Molano

INTRODUCCIÓN INSTRUMENTAL

Relator: Ángela, el ángel en femenino que los desterrados quisieran que llegara para que los devolviera a sus tierras sin temores, sin miedos, sin presenciar torturas, muertes, desapariciones

Coro: yo nací un bello día a la orilla del río Nechí (bis)

CANCIÓN I

Solista Mujer: Del bajo Cauca vengo
Dentro de la Mojana
A un lado de Caucasia
Y San Jacinto del Cauca

Coro: Nechí de mis amores
Las aguas te arrebatan
Los suelos, los arrebales
Y las viviendas más bajas
Las flores y los enormes
Carraos que ya no se amañan

Solista Mujer: Tu nombre en otros días
En lenguas ya olvidadas
Significa oro puro
Riqueza ya explotada

Coro: Nechí de mis amores
Las aguas que te abrazan
Proviene del río Cauca
Que pasa por las montañas
Regando toda la tierra
que brota de tus entrañas

RELATO I

En Nechí nunca usé zapatos y andaba a pie limpio
Como mis hermanitos, mis primos y casi todo el pueblo
¡¡¡No lo necesitábamos!!! Porque allá lo que no es arena es barro
Ni siquiera los necesité una vez que me salieron vejigas por debajo
Y los pies se me pusieron ¡blanditos!
Allá me gustaba andar a pie pelado por el barrio y nunca me enfermé

CANCIÓN II

Solista Mujer: Recuerdo de aquella infancia
Los cálidos suelos que recorría
Las tardes que no volvieron
De muchos juegos y algarabía

Coro: Recuerdo el olor del barro (mojado)
Después de haber llovizado
Jugando con otros niños
En este barrito amelcochadito

Recuerdo miles de abrazos, (sonrisas)
Y cantos en los costados
De las calles que en mi infancia
Serían motivo de regocijo

RELATO II

En Nechí tenía solo dos mudas: me ponía una mientras la otra se lavaba
Y cuando se secaba me la volvía a poner, y así, todo dependía del tiempo
Para mis hermanitos menores la vida era igual que la mía, con la diferencia de que ellos se ponían la
ropa que yo estrenaba, por eso ninguno me quería, ella porque le dejaba la ropa usada y el porque le
tocaba ponerse ropa de niña y en la escuela lo molestaban.
Mi mamá vivía pendiente de nosotros y todo lo que se necesitaba en casa lo conseguía mi papa
Rafael

CANCIÓN III

Mi padre un hombre tierno
De sueños y alegrías
Navegaba por días
El río más eterno

Aquellas dulces aguas
En los oscuros días
Llevan melancolía
Flotando en las piraguas

Y bordo del *yonson*
Va recogiendo pesos
Cargando mil historias
Que atraviesan a otros pueblos
Y a veces pescador
De lunas y luceros
De abrazos muy sinceros
Que me das con mucho amor

RELATO III

Me gustaba mucho jugar con mi papá;
el me enseñó a jugar, que es mejor que aprender a rezar
El decía que era un caballito y entonces nos le subíamos todos al tiempo
Y cuando le decíamos “Arre” arrancaba a trotar y luego a galopar.
Otras veces nos ponía a correr con “Lauro” mi perro

CANCIÓN IV

Les contaré la historia
De mis animalitos
Desde el más pequeñito
Que tengo en mi memoria

Tuve un gatico lindo
Nunca le puse nombre
Y cada que se esconde
Busco lo que se rompe

Tuve también pollitos
Muy chirriquiticos
Que a la media noche
Lloran los pobrecitos

Lauro mi hermoso perro
tiene orejotas grandes
y una mirada triste
pa’ que no lo regañen

nueve son sus añitos
como lo son los míos
y es súper consentido
POR FA! No lo maltrates

Cuando yo le gritaba
El.. salía corriendo
Y yo persiguiendo
A Lauro por la cuadra

Pero en una mañana
Lauro no fue corriendo
Alguien mató a mi perro
En medio de un matorral

RELATO IV

Tenía artos amigos, casi todos eran mis primos y mi mejor amiga era mi tía Sofia.
Cuando no estábamos estudiando, que era casi siempre Nos íbamos para la playa del río.
Allá descansábamos del calor con el fresquito del agua y la brisa que corría, allá,
mi abuelo me enseñó a pescar con anzuelos de candadito.
Cada rato íbamos al río, sobre todo en las tardes a fresquiar, hasta que mi papá nos prohibió volver
porque comenzaron a bajar muertos flotando.

Coro: El río con sus muertos
Su origen es incierto

Nunca vi ningún muerto en el río,
pero sí oíamos a la gente decir que el río botaba muertos

Coro: El río con sus muertos
Su origen es incierto

Una vez que estábamos con mi papá haciendo un viaje de madera Unos señores nos llamaron a la
orilla, Llevaban escopetas uniformes como de policía, pero no eran policías
Y nos dijeron que hiciéramos el favor de pasarlos el río Les hicimos el “cruce” porque como dijo mi
viejo “Con gente de armas la cosa no es de favores sino de obligaciones”

CANCIÓN V

Los viajes en Yonson aquella tarde no volvieron
Mi vida fue muriendo cuando a mi padre le prohibieron

Tocar las dulces aguas....
Del río que atesora
mi infancia soñadora
en medio de piraguas

El río no es de agua, no trae balsas o maderos
Es que en la oscura noche sus frías aguas recogieron

Mi infancia convertida
En polvo y en ceniza
Que al viento se tamiza
y queda destruida

Por culpa de personas
Con mentes confundidas
Sus almas agueridas
Tu nunca las perdonas

RELATO V

Como mi papa no pudo volver más al río,
nos cortaron la luz, no teníamos con que pagarla
aún así, yo si creo que él nos quería mucho
Un día lo oí decirle en secreto a mi mamá que se tenía que ir
Porque ya le habían dicho que se tenía que ir.
Desde ese día mi mamá lloraba porque se sentía muy sola
Y yo también lloraba de verla a ella llora.

CANCIÓN VI

Y aunque me embargue la tristeza
Debo dejar mis tierras y renacer

A pesar de las heridas
Debo seguir mi lucha por resistir

La agonía y larga espera
Me persigue y me a tormenta
Y siento cada mañana
Que el dinero ya no alcanza
Que la comida esta escasa
Que los sueños se me escapan

RELATO FINAL

Mi papá sí quiere volver al pueblo
Porque tiene miedo de perder la casa
Y porque dice que todo aquí va a ser más difícil
Que está llegando mucha gente como nosotros
Sin tener que hacer ni que comer.
Pero yo no quiero volver: si volvemos allá
De quedo sin los zapatos rojos que mi papá algún día me prometió

"ÁNGELA"

Cantata Popular

textos a partir del relato 3 del libro Desterrados
de Alfredo Molano

instrumentación:

Relator
Solista Mujer
Soprano
Alto
Tenor
Bajo
Flauta 1 y 2
Bandolas 1,2 y 3
Tiples 1 y 2
Guitarras 1 y 2
Contrabajo
Glockenspiel
Bombo
Plato
Percusión menor

©2021

Score

Ángela

Cantata Popular

Juan Rico Quintero

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Bandola 1, Bandola 2, Bandola 3, Guitarra 1, and Guitarra 2. Bandola 1 has a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and a *pizz* instruction. Bandola 2 and 3 have a *Am 12* marking. Guitarra 1 has a $\text{♩} = 80$ marking. The second system includes parts for Bdl. 1, Bdl. 2, Bdl. 3, Tpl. 1, Tpl. 2, Gr. 1, and Gr. 2. The score is in the key of A major (two sharps) and 3/4 time. Dynamics include *mp*, *p*, and *mf*. The score concludes with a fermata over the final measure.

©Juan Rico Quintero

Musical score for the piece "Ángela". The score is written for a Coro (Chorus) and a full instrumental ensemble. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 17.

Coro (Chorus): The vocal line starts at measure 17 with the lyrics: "yo na - cí en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chí". The dynamic marking is *mf*.

Instrumental Parts:

- Fl. 1 (Flute 1):** Features a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*.
- Fl. 2 (Flute 2):** Features a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*.
- Bd. 1 (Bells 1):** Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bd. 2 (Bells 2):** Features a sustained harmonic accompaniment.
- Bd. 3 (Bells 3):** Features a sustained harmonic accompaniment.
- Tpl. 1 (Trumpet 1):** Features a melodic line with accents.
- Tpl. 2 (Trumpet 2):** Features a melodic line with accents.
- Gr. 1 (Guitar 1):** Features a rhythmic accompaniment with chords.
- Gr. 2 (Guitar 2):** Features a rhythmic accompaniment with chords.

Ángela
 3

Relator: Ángela, el ángel en femenino
 (hasta) muerte, desapariciones.

yo na - dí em las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi yo na - dí em las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi

yo na - dí em las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi yo na - dí em las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi

Coro

Fl. 1

Fl. 2

Bd. 1

Bd. 2

Bd. 3

Tpl. 1

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

Cb. *pizz*
mf

Glk.

Ángela
4

Musical score for the piece "Ángela". The score includes a Coro (Chorus) and various instrumental parts. The lyrics for the Coro are: "yo na - ci en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi". The score is marked with a *rit.* (ritardando) at the end of the piece.

The instruments and parts shown are:

- Coro (Vocalists)
- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Bcl. 1 (Clarinet 1)
- Bcl. 2 (Clarinet 2)
- Bcl. 3 (Clarinet 3)
- Tpl. 1 (Trumpet 1)
- Tpl. 2 (Trumpet 2)
- Gr. 1 (Guitar 1)
- Gr. 2 (Guitar 2)
- Cb. (Cymbal)
- Glc. (Glockenspiel)

Ángela
 5

Canción I

Rin

41 $\text{♩} = 90$

S. Mujer *mf* tu - jo Cau - ca ven - go den - tro de la mo - ja - na

Tpl. 2 $\text{♩} = 90$ D E A

Gtr. 2 A D E A

40 a,un - do de cau - ca - sia y San Ja - cin - to del Cau - ca Ne - chi de mis a - mo - res las a - guas te'a - rre - ba - tan los

Tpl. 2 A7 D E A B7 E C#7 F#m

Gtr. 2 A7 D E A B7 E C#7 F#m

Cb. pizz

37 sue - los, los a - rre - bo - les y las vi - vien - das más ba - jan, las flo - res y los e - nor - mes ca - rraos que ya no se'a - ma - ñan

Tpl. 2 B7 A E A B7 A E A

Gtr. 2 B7 A E A B7 A E A

Cb. 37

Ángela
6

65

S. Mujer

tu om-ni-ben e-o - troc di - as en lan-guae ya'el - vi - di - dasi sig - ni - fo - ca'o - ro pu - ro

Trp. 1

Trp. 2

Gr. 1

Gr. 2

Cb.

Glk.

Plt.

B.

mf

p *mf*

mf

D I D I D I

Ángela
7

79

S. Mujer

ri - que - za ya ex - plo - ta - da Ne - ch'i de mis a - mo - res las a - guas que te'a - bra - zan pro - vie - nen del ri - o Cau - ca que

Fl. 1

Fl. 2

Tpl. 1

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

Cb.

B.

Ángela
8

S. Mujer

pa - sa por las mon - ta - ñas re - gin - do to - do la tie - rra que bro - ta de tus en - tra - ñas

Fl. 1

Fl. 2

Tpl. 1

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

Cb.

B.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line (S. Mujer) begins with a melodic phrase in the first measure, followed by lyrics. The instrumental parts include two flutes (Fl. 1 and Fl. 2) with melodic lines, two trumpets (Tpl. 1 and Tpl. 2) with rhythmic accompaniment, two guitars (Gr. 1 and Gr. 2) with chordal accompaniment, a bass line (Cb.), and a drum line (B.) with a simple rhythmic pattern. Chord symbols (E, A, B7) are placed above the guitar staves to indicate the harmonic structure.

Ángela
9

S. Mujer ³⁰
 yo na - ci un be - llo d - a en u - na lo - mi - ta a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi

Coro
 yo na - ci un be - llo d - a en u - na lo - mi - ta a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi

Bdl 1
 Bdl 2
 Bdl 3

Tpl 1
 Tpl 2

Gr. 1
 Gr. 2

Cb. ³⁰

Pti. *mf*

B. ³⁰

Ángela
10

97

S. Mujer
 chí de mis a - mo - res las a - guas que te'a - bra - zan pro - vie - nen del ri - o Cau - ca que pa - sa por las mon - ta - ñas re -

97

Coro
 re -
 re -

97

Fl 1

97

Fl 2

97

Bdl. 1

97

Bdl. 2

97

Bdl. 3

97

Trp 1
 B7 E C#7 F#m B7 A E A

97

Trp 2
 B7 E C#7 F#m B7 A E A

97

Gr. 1
 B7 E C#7 F#m B7 A E A

97

Gr. 2
 B7 E C#7 F#m B7 A E A

97

Cb.
 arco

97

B.

Ángela
 11

103 *rit.*

S. Mujer
 gan - do to - da la tie - rra que bro - ta de tus en - tra - ñas re - gan - do to - da la tie - rra que bro - ta de tus en - tra - ñas

103
 Coro
 gan - do to - da la tie - rra que bro - ta de tus en - tra - ñas re - gan - do to - da la tie - rra que bro - ta de tus en - tra - ñas

103 *rit.*

Fl 1

Fl 2

103 *rit.*

Bdl 1

Bdl 2

Bdl 3

Tpl 1
 B7 A E A B7 A E A A

Tpl 2
 B7 A E A B7 A E A A

Gr. 1
 B7 A E A B7 A E A A

Gr. 2
 B7 A E A B7 A E A A

103 *rit.*

Cb.

103 *rit.*

B.

Ángela
 12

114 *mf* 70 *mf*

yo na - cí en las mon - ta - ñas a la, o - ri - lla del ri - o Ne - chí yo na - cí en las mon - ta - ñas a la, o - ri - lla del ri - o Ne - chí

Coro

Bdl. 1 114 $\text{♩} = 70$

Tpl. 1 $\text{♩} = 70$

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

222 **Relato #1:** En Nechi nunca usé zapatos ...
(hasta) ... por el barro y nunca me enfermé... *rit.*

Gr. 2

222 *rit.*

Gtr.

Ángela
13

Canción II

Bambuco

♩ = 75

330

S. Mujer

Re-cuer - do de'a - que-lla'in-fan - cia las ca - li - das sue - las que re - co - rri - á

Tpl. 1

Gr. 2

335

S. Mujer

las tr - des que no vd - vie - ron de mu - chas jue - gas y al - gn - ra - bi -

Bcl. 1

Tpl. 1

Gr. 2

340

Coro

Re - cuer - de'el o - lor del ba - rro - dea - pués de ha - ber llo - viz - na - do - ju - gan - do con o - tros ni - ños - ba - rri - to' a - mel - co - cha - dí -

Re - cuer - do mo - ja - do ju - gan - do en es - te

Bcl. 1

Tpl. 1

Gr. 2

B.

154

Coro

to - Re - cuer - do mi - les de - a - tra - sas - y can - tos en las ca - ta - das - de las ca - lles que en - mi - in - fan - cia se - rian el mo - ti -

Re - cuer - do son - ri - zas Re - cuer - do se rian el mo - ti -

Bdl 1

Tpl 1

Gr. 2

B

162

Coro

vo de re - go - ci - - - jo

vo de re - go - ci - - - jo

Bdl 1

Tpl 1

Gr. 2

B

Relato #2: En Nechí solo tenía dos mudas ...
 (hasta) ... En casa lo conseguía mi papá Rafael.

Ángela
 15

Canción III

Pasillo Lento

Musical score for *Canción III*, *Pasillo Lento*, measures 167-174. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked $\text{♩} = 80$. The score includes parts for Flute 1 and 2, B♭ Clarinet 1, 2, and 3, Trumpet 1 and 2, Horn 1 and 2, and Cello/Double Bass. The Flute 1 part features a melodic line with a *mf* dynamic. The woodwinds and strings provide harmonic support, with the Cello/Double Bass part marked *pizz* (pizzicato).

Ángela
16

175 *a tempo*

S. Mujer
 mi pa-dre un han-bre tier - no de sue-ñas ya le - gri - as na - ve - ga - ba por di - as el ri - o más e - ter - no

183 *a tempo*

S. Mujer
 a - que - la dul - ces a - guas en los oo - cu - ras di - as lle - van me - lan - co - li - as flo - ran - do en las pi - ra - guas

189

Fl. 1

Fl. 2

195

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

201

Cb.

207

Glk. *mf*

Pit.

Ángela
17

191

Fl. 1

Fl. 2

Bd. 1

Bd. 2

Bd. 3

Trp. 1

Trp. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Cb.

Glk.

Pft.

mp

p *mf*

Ángela
18

Detailed description: This is a page of a musical score for a concert band. The score is for measures 191 through 200. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute 1, Flute 2, BDN 1, BDN 2, BDN 3, Trumpet 1, Trumpet 2, Guitar 1, Guitar 2, Cello, Glockenspiel, and Percussion. The Flute parts have melodic lines with slurs and accents. The BDN parts play chords, with a dynamic marking of *mp*. The Trumpet parts play chords. The Guitar parts have a rhythmic accompaniment. The Cello part has a melodic line. The Glockenspiel and Percussion parts are mostly silent, with a dynamic marking of *p* to *mf* for the Percussion part.

199
 Coro
 y'a bor-do del Von - san va re-co-gen-do je - sos car-gan-do mi his - to-rias que'a-tra - vien - san z'o-tros - pue - blas

Fl. 1
 Fl. 2
 Bdl. 1
 Bdl. 2
 Bdl. 3
 Tpl. 1
 Tpl. 2
 Gtr. 1
 Gtr. 2
 Cb.
 B.

199

Ángela
 19

207
 Coro
 yá ve-ces pes-ca - de
 de lu-nar y lu - ce - ras
 dé-a-brá-zos muy sin - ce-ras
 que me da con mu-cho'a mor

Fl. 1
 Fl. 2
 Bcl. 1
 Bcl. 2
 Bcl. 3
 Tpl. 1
 Tpl. 2
 Gtr. 1
 Gtr. 2
 Cb.
 B.

207

Ángela
 20

213

Coro

de - a - bra - zas muy sin - ce - ras que me das con mu - chó'a - mor

213

Fl. 1

Fl. 2

213

Bdl. 1

Bdl. 2

Bdl. 3

213

Tpl. 1

Tpl. 2

213

Gr. 1

Gr. 2

213

Cb.

213

B.

Relato # 3: Me gustaba mucho jugar con mi papá
 (la tía) Nos ponía a correr con "Latro", mi perro.

Ángela
 21

Canción IV

Rumba Carranguera

219 $\text{♩} = \text{♩}00$

S. Mujer

les con - ta - ré la his - to - ria de mi a - ni - ma - li - tos des - de el mas pe - que - ño que ten - go en mi me - mo - ria
tu - ve un ga - bico - co - lin - do nun - ca le pu - de nom - bre y ca - da da que se es - con - te bus - co lo que se - ram - pe.

1

219 $\text{♩} = \text{♩}00$

Bdl. 1

mf

Bdl. 2

mf

Bdl. 3

219 $\text{♩} = \text{♩}00$

Tpl. 1

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

219 $\text{♩} = \text{♩}00$

Cb.

Ángela
22

228 2

S. Mujer
 tu - ve tam-bién po - lí - to; muy chi-ri - qui - ti - co; que'a la me - dia no - che lle-ran las po - bre - ci - to;

Bcl. 1
mf

Bcl. 2
mf

Bcl. 3

Trp. 1

Trp. 2

Gr. 1

Gr. 2

Cb.
 229

Glk.
 229

Ángela
 23

377

Fl. 1

Fl. 2

Bcl. 1

Bcl. 2

Bcl. 3

Tpt. 1

Tpt. 2

Gr. 1

Gr. 2

Cb. 377

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Ángela'. The score is written for a large ensemble. It begins at measure 377. The Flute 1 part has a melodic line with some rests. Flute 2 plays a rhythmic accompaniment. The Clarinet section (Bcl. 1, 2, 3) has complex rhythmic patterns, with Bcl. 1 and 2 featuring triplets. The Trumpet (Tpt. 1) and Trombone (Tpt. 2) parts play a steady eighth-note accompaniment. The Guitar (Gr. 1, 2) and Cello (Cb.) parts provide a harmonic and rhythmic foundation. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is enclosed in a rectangular frame.

Ángela
24

253 1. 2.

S. Mujer
cu-an-do yo le-gri-ta-ba el sa-lia co-rrien-do y yo per-ti-guien-do a Lau-ro por la

F1.1
F1.2

Bdl. 1
mf

Bdl. 2
mf

Bdl. 3

Tpl. 1

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

Cb.
253

Gk.
253

Ángela
26

364 *rit.* $\text{♩} = 70$ *rit.*

S. Mujer
 cua - da pe - no' en u - na ma - ña - na Lau - ro no fue co - rrien - do al - gien ma - to'a mi pe - rro en me - dio de' un ma - to - rral

F1.1 *rit.* $\text{♩} = 70$ *rit.*

F1.2

Bdl. 1 *rit.* $\text{♩} = 70$ *rit.*

Bdl. 2

Bdl. 3

Tpl. 1 *rit.* $\text{♩} = 70$ *rit.*

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

Cb. *rit.* $\text{♩} = 70$ *rit.*

Gk. *rit.* $\text{♩} = 70$ *rit.*

Ángela
27

♩=70 **Relato #4:** Tenía otros amigos, casi todos eran mis primos
(hasta) ...porque comenzaron a bajar muertos flotando...

273

Tpl 1

Gr. 2

Gtk.

"Nunca vi ningún muerto en el río, pero sí oíamos a la gente decir que el río botaba muertos:"

287

Coro

el río con sus mu - er - tos su - o - ri - gen es in - cier - to

el río con sus mu - er - tos su - o - ri - gen es in - cier - to

287

Bdl 1

Tpl 1

Gr. 2

Gtk.

Relato #4: Una vez que estábamos con mi papa haciendo un viaje ...
(hasta) ...no es de favores sino de obligaciones.

287

Bdl 1

Tpl 1

Gr. 2

Gtk.

Canción V

Pasillo

301 $\text{♩} = 80$

S. Mujer
Los via-jes en Von - son a-que-lla tar - de no vol - vie - ran mi vi-da fue mi - ran-di cuan-dó'a mi pu - de le prohi - bie - ran

301 $\text{♩} = 80$

Bdl 1

Bdl 2

Bdl 3

301 $\text{♩} = 80$

Tpl 1

Tpl 2

Gr. 1

Gr. 2

301 $\text{♩} = 80$

Ch.

301 $\text{♩} = 80$

B.

Ángela
29

311 *rit.*

S. Mujer
 to-ca la dul-ces a - guas del ri-o que'a te - so - ra mi'in-fan-cia so - ña - do - ra en me-dio de pi - ra - guay

311 *rit.*

Coro
 la la la la la la la la la la mmm en me-dio de pi - ra - guay
 la la la la la la la la la la mmm en me-dio de pi - ra - guay

311 *rit.*

Fl 1

Fl 2

311 *rit.*

Bdl 1

Bdl 2

Bdl 3

311 *rit.*

Tpl 1

Tpl 2

311 *rit.*

Gr. 1

Gr. 2

311 *rit.*

Cb.

311 *rit.*

Glk.

311 *rit.*

B.

Ángela
31

S. Mujer

Coro

Fl 1

Fl 2

Bdl 1

Bdl 2

Bdl 3

Tpl 1

Tpl 2

Gr. 1

Gr. 2

Cb.

Glk.

B.

Oh

Oh

y'au - que - me'em - bar - gue la tris - te - za y'au - que - me'em - bar - gue la tris - te - za

arco

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloist. It features a vocal soloist (S. Mujer) and a chorus (Coro) with lyrics in Spanish. The instrumental parts include two flutes (Fl 1, Fl 2), three trumpets (Bdl 1, Bdl 2, Bdl 3), two trombones (Tpl 1, Tpl 2), two guitarists (Gr. 1, Gr. 2), a double bass (Cb.), a glockenspiel (Glk.), and a bass drum (B.). The score includes dynamic markings such as 'arco' for the double bass and various articulation marks like accents and slurs. The lyrics are: 'y'au - que - me'em - bar - gue la tris - te - za y'au - que - me'em - bar - gue la tris - te - za'. There are two 'Oh' vocalizations in the chorus part.

Ángela
34

3/4

accel

S. Mujer

Coro

Oh

y'au - que - me'm - bar - gue la tris - te - za

accel

Fl 1

Fl 2

accel

Bdl 1

Bdl 2

Bdl 3

accel

Tpl 1

Tpl 2

Gr. 1

Gr. 2

accel

Cb.

accel

Glk.

accel

B.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Ángela'. It features a vocal line for a female soloist (S. Mujer) and a chorus (Coro). The vocal parts include lyrics in Spanish: 'y'au - que - me'm - bar - gue la tris - te - za'. The instrumental ensemble consists of Flutes 1 and 2, three Bassoons (Bdl 1, 2, 3), two Trumpets (Tpl 1, 2), two Trombones (Gr. 1, 2), a Contrabass (Cb.), a Glockenspiel (Glk.), and a Drum set (B.). The score includes dynamic markings such as 'accel' and 'Oh' for the chorus. The music is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Ángela
35

352 $\text{♩} = 70$

S. Mujer

352 *mf*

Relato #6: ¡ papá si quiere volver al pueblo....
 (hasta) que mi papá algun día me prometió.

yo na - cí en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi yo na - cí en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi

yo na - cí en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi

352 $\text{♩} = 70$

Fl 1

Fl 2

352 $\text{♩} = 70$

Bdl 1

Bdl 2

Bdl 3

352 $\text{♩} = 70$

Tpl 1

Tpl 2

Gr. 1

Gr. 2

352 $\text{♩} = 70$

Cb. *pizz.*

mf

352 $\text{♩} = 70$

Gkk.

352 $\text{♩} = 70$

B.

360

S. Mujer

360

Coro

yo na - ci en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi yo na - ci en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi

yo na - ci en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi yo na - ci en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla del ri - o Ne - chi

360

Fl 1

360

Fl 2

360

Bdl 1

Bdl 2

Bdl 3

360

Tpl 1

360

Tpl 2

360

Gr. 1

360

Gr. 2

360

Cb.

360

Gk.

360

B.

Ángela
37

365 *rit.*

S. Mujer

365

Coro

yo na - cí en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla
yo na - cí en las mon - ta - ñas a la o - ri - lla

365 *rit.*

Fl. 1

Fl. 2

365 *rit.*

Bdl. 1

Bdl. 2

Bdl. 3

365 *rit.*

Tpl. 1

Tpl. 2

Gr. 1

Gr. 2

365 *rit.*

Cb.

365 *rit.*

Glk.

365 *rit.*

B.

6 CONCLUSIONES

Para el autor del presente trabajo, los elementos de análisis establecidos para la cantata popular permitieron comprender la experiencia y las implicaciones históricas del género en Chile y contrastarlo con el contexto musical colombiano para abrir así un camino a la exploración de un género musical poco difundido en nuestro país.

La descripción de la obra emergente permitió evidenciar las decisiones musicales que se tomaron en la cantata popular *Ángela* donde confluyen los elementos rítmico-melódicos del pasillo y el bambuco colombiano extraídos de los referentes musicales adquiridos desde la experiencia y la formación académica del autor del presente proyecto.

En la cantata popular colombiana *Ángela* se expone una sonoridad basada en la comprensión del autor sobre el pasillo y el bambuco desde el formato de Orquesta Típica y coro, esto abre la posibilidad a que nuevas generaciones de compositores consideren plasmar sus discursos sonoros en obras que contribuyan en fortalecer la memoria histórica de nuestro país mediante el género de cantata popular.

La obra emergente se destaca por conservar de la cantata popular chilena del siglo XX la esencia de la denuncia social en pro de la difusión y la construcción de la memoria histórica por medio de las sonoridades del bambuco y el pasillo de la región andina colombiana por medio del formato musical de Orquesta Típica y coro polifónico.

7 BIBLIOGRAFÍA

Advis, L. (1999). Santa María de Iquique, Cantata Popular. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor –SCD.

Advis, L. (2001). Canto para una semilla, Elegía. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor –SCD.

Bastidas, E. (2020). La enseñanza de las músicas tradicionales en las instituciones educativas oficiales de la ciudad de Santiago de Cali. *Investigación y Postgrado*, 35 (2), 37-61.

Bermúdez, E. (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? *Credencial Historia*, 120.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Canto para una semilla", en: Luis Advis Vitaglich (1935-2004). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95743.html> . Accedido en 14/10/2021.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Cantata Popular Santa María de Iquique", en: La Nueva Canción Chilena Luis Advis Vitaglich (1935-2004). Memoria Chilena . Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96419.html> . Accedido en 11/10/2021.

Bolaños, C. (1977). América Latina en su musica. En I. Aretz, *América Latina en su musica* (pág. 67).

Cazurra, A. (2018). El arte musical del Barroco. Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

CEME. (2006). Sobre la Cantata Santa María de Iquique de Luis Advis (Dossier). Archivo Chile. Disponible en: <http://www.archivochile.com/>

ECURED: Enciclopedia cubana. (2017). Recuperado el 15 de septiembre de 2017, de Conocimiento con todos y para todos: <https://www.ecured.cu/Cantata>

Franco, L. (2005) *Música andina occidental entre pasillos y bambucos*. Ministerio de cultura de Colombia

Gamboa, L. (2016). *La música tradicional popular colombiana como herramienta para la enseñanza de la historia*. (Tesis de pregrado). Bogotá, Colombia. Universidad Pedagógica Nacional.

Guerrero, J. (2013). La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular. *Revista Musical Chilena*, LXVII (220), 94-106.

Karmy, E., y Farías, m. (2020). ¡Que no sirve de nada tanta comedia! La Cantata Popular Santa María de Iquique entre la música y el teatro. *Revista Artescena*, 10, 22-41.

Londoño, M. (2009). Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano. *Música, cultura y pensamiento*, 1(1), 51-64

Ochoa G., A. M. (2004). Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. En: Grimson, A. [Compilador]. *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO libros, 17-42.

Orozco, M. (2014). Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales. NONAME

Robayo, M. (2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 10(16), 54-66. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458005>

Santamaría, D. (2009). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y Sociedad - Mem.soc*, 13 (26), 87-103.

Torres, R. F. (2013). Música colombiana y patrimonio imbricado: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo 20. *Boletín OPCA*, 05, 28-32.

Trío Nueva Colombia. (2007). *Trío Nueva Colombia, 20 Años. El arte de la memoria*. [Disco compacto con folleto didáctico], Bogotá.

Valenzuela, D. (2016). *Cantata el Cobre*. (Tesis de grado). Santiago de Chile, Chile. Universidad de Chile

APENDICE A

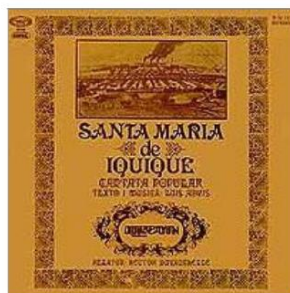


Cantata Santa Maria de Iquique

Autor Luis Advis

Interprete: Grupo Quilapayún

Textos completos.



1. Pregón (Luis Advis)
2. Preludio instrumental (Luis Advis)
3. Relato I (Luis Advis)
4. Canción I (Luis Advis)
5. Interludio instrumental I (Luis Advis)
6. Relato II (Luis Advis)
7. Canción II o [Vamos mujer] (Luis Advis)
8. Interludio instrumental II (Luis Advis)
9. Relato III (Luis Advis)
10. Interludio cantado (Luis Advis)
11. Relato IV (Luis Advis)
12. Canción III (Luis Advis)
13. Interludio instrumental III (Luis Advis)
14. Relato V (Luis Advis)
15. Canción letanía (Luis Advis)
16. Canción IV (Luis Advis)
17. Canción pregón (Luis Advis)
18. Canción final (Luis Advis)

1.- Pregón

Señoras y señores,
venimos a contar,
aquello que la historia
no quiere recordar.
Paso en el Norte Grande,

fue Iquique la ciudad,
mil novecientos siete
marcó fatalidad.
Allí al pampino pobre
mataron por matar
allí al pampino pobre
mataron por matar.

Seremos los hablantes,
diremos la verdad,
verdad que es muerte amarga
de obreros del salar.
Recuerden nuestra historia
de duelo sin perdón,
por más que el tiempo pase
no hay nunca que olvidar.
Ahora les pedimos
que pongan atención.
Ahora les pedimos
que pongan atención.

2.- Preludio Instrumental

3.- Relato

Si contemplan la pampa
y sus rincones,
verán las sequedades del silencio,
el suelo sin milagro y oficinas
vacías, como el último desierto.
Y si observan la pampa
y la imaginan
en tiempos de la industria del salitre,
verán a la mujer
y al fogón mustio,
al obrero sin cara, al niño triste.
También verán
la choza mortecina,
la vela que alumbraba su carencia,
algunas calaminas por paredes
y por lecho, los sacos y la tierra.
También verán
castigos humillantes,
un cepo en que fijaban al obrero
por días y por días contra el sol,
ni importa si al final
se iba muriendo.
La culpa del obrero, muchas veces,
era el dolor altivo que mostraba;
rebelión impotente i una insolencia!
la ley del patrón rico es ley sagrada.
También verán
el pago que les daban,

dinero no veían,
sólo fichas:
una por cada día trabajado
y aquella era cambiada
por comida.
Cuidado con comprar en otras partes!
De ninguna manera se podía

aunque las cosas fuesen más baratas.
Lo había prohibido la Oficina.
El poder comprador de aquella ficha
había ido bajando con el tiempo,
pero el mismo jornal seguían pagando.
Ni por nada del mundo un aumento.
Si contemplan la pampa
y sus rincones
verán las sequedades del silencio.
Y si observan la pampa
como fuera,
sentirán,
destrozados, los lamentos.

4. Canción

El sol en desierto grande
y la sal que nos quemaba,
el frío en las soledades,
camanchaca
y noche larga.
El hambre de piedra seca
y quejidos que escuchaba,
la vida de muerte lenta
y la lágrima soltada.
Las casas desposeídas
y el obrero que esperaba
al sueño que era el olvido
sólo espina postergada.
El viento en la pampa inmensa
nunca más se terminará.
Dureza de sequedades
para siempre se quedará.
Salitre, lluvia bendita,
se volvía la malvada.
La pampa, pan de los días,
cementerio y tierra amarga.
Seguía pasando el tiempo
y seguía historia mala.
Dureza de sequedades
para siempre se quedará.

5. Interludio Instrumental

6. Relato

Se había acumulado mucho daño,
mucho pobreza, muchas injusticias.
Ya no podían más y las palabras
tuvieron que pedir lo que debían.
A fines de mil novecientos siete
se gestaba la huelga en San Lorenzo
y al mismo tiempo todos escuchaban
un grito que volaba en el desierto.
De una a otra Oficina, como ráfagas,
se oían las protestas del obrero.
De una a otra Oficina,
los señores,
el rostro indiferente o el desprecio.
Qué les puede importar la rebeldía
de los desposeídos, de los parias.
Ya pronto volverán
arrepentidos,
el hambre los traerá, cabeza gacha.
Qué hacer entonces, qué,
si nadie escucha?
hermano con hermano preguntaban.
Es justo lo pedido
y es tan poco.
tendremos que perder las esperanzas?
Así, con el amor y sufrimiento
se fueron aunando
voluntades.
En un sólo lugar
comprenderían:
había que bajar
al puerto grande.

7. Canción

Vamos mujer,
partamos a la ciudad.
Todo será distinto,
no hay que dudar.
No hay que dudar, confía,
ya vas a ver,
porque en Iquique todos
van a entender.
Toma mujer mi manta,
te abrigará.
Ponte al niño en brazos,
no llorará.
No llorará, confía,
va a sonreír,
le cantarás un canto,

se va a dormir.
Qué es lo que pasa?, dime,
no calles más.

Largo camino
tienes que recorrer,
atravesando cerros,
vamos mujer.
Vamos mujer, confía,
que hay que llegar,
en la ciudad, podremos
ver todo el mar.
Dicen que Iquique es grande
como un salar,
que hay muchas casas lindas
te gustarán.
Te gustarán, confía
como que hay Dios,
allá en el puerto
todo va a ser mejor.
Qué es lo que pasa?, dime,
no calles más.

8. Interludio Instrumental

9. Relato

Del quince al veintiuno,
mes de Diciembre,
se hizo el largo viaje
por las pendientes.
Veintiseis mil bajaron,
o tal vez más,
con silencios gastados
en el Salar.
Iban bajando ansiosos,
iban llegando,
los miles de la pampa,
los postergados.
No mendigaban nada,
sólo querían
respuesta a lo pedido,
respuesta limpia.

Algunos en Iquique
los comprendieron
y se unieron a ellos,
eran los Gremios.
Y solidarizaron
los carpinteros,
los de la Maestranza,
los carreteros,

los pintores y sastres,
los jornaleros,
lancheros y albañiles,
los panaderos,
gasfiteres y abasto,
los cargadores.
Gremios de apoyo justo,
de gente pobre.

Los Señores de Iquique
tenían miedo;
era mucho pedir
ver tanto obrero.
El pampino no era
hombre cabal,
podía ser ladrón
o asesinar.
Mientras tanto las casas
eran cerradas,
miraban solamente
tras las ventanas.
El comercio cerró
también sus puertas:
había que cuidarse
de tanta bestia.
Mejor que los juntaran
en algún sitio,
si andaban por las calles
era un peligro.

10. Interludio Cantado

Se han unido con nosotros
compañeros de esperanza
y los otros los más ricos
no nos quieren dar la cara.

Hasta Iquique
nos hemos venido,
pero Iquique nos ve
como extraños.
Nos comprenden algunos amigos
y los otros
nos quitan la mano.

Se han unido con nosotros
compañeros de esperanza
y los otros los más ricos
no nos quieren dar la cara.
Y los otros los más ricos
no nos quieren dar la cara.

11. Relato

El sitio al que los llevaban
era una escuela vacía
y la escuela se llamaba
Santa María.
Dejaron a los obreros,
los dejaron con sonrisas.
Que esperaran les dijeron
sólo unos días.
Los hombres se confiaron.
No les faltaba paciencia
ya que habían esperado
la vida entera.
Siete días esperaron.
Pero que infierno se vuelven
cuando el pan se está jugando
con la muerte.
Obrero siempre es peligro.
Precaverse es necesario.
Así, el Estado de Sitio
fué declarado.
El aire trajo un anuncio,
se oía tambor ausente.
Era el día veintiuno
de Diciembre.

12. Canción

Soy obrero pampino
y soy
tan reviejo como el que más,
y comienza a cantar mi voz,
con temores de algo fatal.
Lo que siento en esta ocasión
lo tendré que comunicar,
algo triste va a suceder,
algo horrible nos pasará.

El desierto me ha sido infiel,
sólo tierra cascada y sal,
piedra amarga de mi dolor,
roca triste de sequedad.
Ya no siento más que mudez
y agonías de soledad,
sólo ruinas de ingratitud
y recuerdos que hacen llorar.

Que en la vida no hay que temer
lo aprendido ya con la edad,
pero adentro siento un clamor
y que ahora
me hace temblar.
Es la muerte que surgirá
galopando en la oscuridad.
Por el mar aparecerá,
ya soy viejo
y sé que vendrá.

13. Interludio Instrumental

14. Relato

Nadie diga palabra
que llegará
un noble militar,
un General.
El sabrá como hablarles,
con el cuidado
que trata el caballero
a sus lacayos.
El General ya llega
con mucho boato
y muy bien precavido
con sus soldados.
Las ametralladoras
están dispuestas
y estratégicamente
rodean la escuela.
Desde un balcón les habla
con dignidad.
Esto es lo que les dice
el General:
Que no sirve de nada
tanta comedia.
Que dejen de inventar
tanta miseria.
Que no entienden deberes,
son ignorantes.
Que perturban el orden,
que son maleantes.
Que están contra el país,
que son traidores.
Que roban a la patria,
que son ladrones.
Que han violado a mujeres,
que son indignos.

Que han matado a soldados,
son asesinos.
Que es mejor que se vayan
sin protestar,
que aunque pidan y pidan
nada obtendran.
Vayan saliendo entonces
de ese lugar,
que si no acatan órdenes
lo sentirán.
Desde la escuela, El Rucio,
obrero ardiente,
responde sin vacilar,
con voz valiente:
Usted, señor General,
no nos entiende.
Seguiremos esperando,
así nos cueste.
Ya no somos animales,
ya no rebaños,
levantaremos la mano,
el puño en alto.
Vamos a dar nuevas fuerzas
con nuestro ejemplo
y el futuro lo sabrá,
se lo prometo.
Y si quiere amenazar
aquí estoy yo.
Dispárele a este obrero
al corazón.
El General que lo escucha
no ha vacilado.
Con rabia y gesto altanero
le ha disparado.
Y el primer disparo es orden
para matanza
y así comienza el infierno
con las descargas.

15. Canción - Letanía

16. Murieron
tres mil seiscientos,
uno tras otro.
Tres mil seiscientos mataron,
uno tras otro.

La Escuela Santa María
vió sangre obrera,
la sangre que conocía

sólo miseria.

Serían
tres mil seiscientos
ensordecidos.
Y fueron tres mil seiscientos
enmudecidos

La Escuela Santa María
fué el exterminio,
de vida que se moría
sólo alarido.

Tres mil seiscientas miradas
que se apagaron.
Tres mil seiscientos obreros
asesinados.

Un niño juega en la Escuela
Santa María.
Si juega a buscar tesoros
qué encontraría?

17. Canción

A los hombres de la pampa
que quisieron protestar,
los mataron como a perros
porque había que matar.

No hay que ser pobre,
amigo, es peligroso.
No hay ni que hablar,
amigo, es peligroso.

Las mujeres de la pampa
se pusieron a llorar
y también las matarían
porque había que matar.

No hay que ser pobre,
amiga, es peligroso.
No hay que llorar, amiga,
es peligroso.

Y a los niños de la pampa
que miraban, nada más,
también a ellos los mataron
porque había que matar.

No hay que ser pobre,
hijito, es peligroso.
No hay que nacer, hijito,
es peligroso.

Dónde están los asesinos
que mataron por matar?
Lo juramos por la tierra,
los tendremos que encontrar.
Lo juramos por la vida,
los tendremos que encontrar.
Lo juramos por la muerte,
los tendremos que encontrar.
Lo juramos, compañeros,
ese día llegará.

18. Pregón

Señoras y señores,
aquí termina,
la historia de la Escuela
Santa María.
Y ahora, con respeto,
les pediría
que escuchen la canción
de despedida.

19. Canción Final

Ustedes que ya escucharon
la historia que se contó,
no sigan allí sentados
pensando que ya pasó.
No basta solo el recuerdo,
el canto no bastará.
No basta sólo el lamento,
miremos la realidad.

Quizás mañana
o pasado,
o bien en un tiempo más,
la historia que han escuchado
de nuevo sucederá.
Es Chile un país tan largo,
mil cosas pueden pasar
si es que no nos preparamos
resueltos para luchar.
Tenemos razones puras,
tenemos por qué pelear,

tenemos las manos duras,
tenemos con qué ganar.

Unámonos como hermanos
que nadie nos vencerá,
si quieren esclavizarnos,
jamás lo podrán lograr.
La tierra será
de todos,
también será nuestro el mar,
justicia habrá para todos
y habrá también libertad.

Luchemos por los derechos
que todos deben tener,
luchemos
por lo que es nuestro,
de nadie más ha de ser.

No hay que ser pobre,
amigo, es peligroso.
No hay ni que hablar,
amigo, es peligroso.

Unámonos como hermanos
que nadie nos vencerá,
si quieren esclavizarnos,
jamás lo podrán lograr.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME:
<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores.

© CEME web productions 2003 -2006 

APENDICE B

TEXTO

RELATO

Relatora

Cantar es lindo deleite
mucho mejor con guitarra
quien le hace el quite a la farra
se va como por aceite.
Sin mañas y sin afeites
puede llegar la cantora,
cantarle a la buena aurora
como lo hace el chicolito
o cantarle al angelito
como la Virgen señora.

A eso vengo, mis señores,
a cantar cantos colmados
de versos tan delicados
como perfectos primores.
Aquí mostrarán dolores,
allá pedirán mudanzas
llenas de fe y esperanza
de nuestros amargos males.
Fatal entre los fatales
yo seguiré estas andanzas.

Empezaré del comienzo
sin perder ningún detalle;
espero que no me falle
lo que contarles yo pienso.
A lo mejor no convengo
con mi pobre inspiración.
Se larga la descripción
sin "coilas" y sin engaños
reculando algunos años
y mudando el caserón.



II.- LA INFANCIA

Solista mujer *Así poco a poco aprendo
lo que es mansera y arado
arrope, zanco y gloriado
bolillo que está tejiendo
la piedra que está moliendo
siembra, apuerca, poda y trilla,
emparva, corta y vendimia.
Ya se lo que es la cizaña
y cuantas clases de araña
carcomen la manzanilla.*

*Aprendo a bailar la cueca
toco vihuela, improviso
descuero rana a cuchillo
ya le doy vuelta a la rueca.
Como una gallina clueca
saco mi linda parvã
y en la callana caldeã
dorado dejo el triguito
y amarillo el motecito;
nadie me gana a pelar.*

[Se repiten las dos estrofas anteriores
junto a la participación del coro]

Coro *Cuando me pierdo en la viña
armando mis jugarretas
yo soy la feliz Violeta...*



Relatora *Y empiezo a amar la guitarra
y donde siento una farra
allí aprendo una canción.*

