



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES

INSTRUMENTOS AERÓFONOS LATINOAMERICANOS EN LA CREACIÓN E
INTERPRETACIÓN DE MÚSICA DE ARTE DEL SIGLO XXI: UNA APROXIMACIÓN A
PARTIR DE LA EXPERIENCIA DEL ENSAMBLE ANTARA

Alumno: Orellana Rivero, José Ignacio

Profesora guía: Valdebenito Carrasco, Lorena Alejandra

Tesis para optar al grado de Magíster en Música Latinoamericana

Santiago, julio de 2015

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera agradecer a mi querida esposa Carolina Apablaza Ochsenius por su apoyo incondicional, ayuda y comprensión durante el transcurso de mis estudios en la maestría y elaboración de esta tesis.

Mis más sinceros agradecimientos a Alejandro Lavanderos, director artístico del Ensemble Antara, por proporcionarme todo el material e información necesarios para la construcción de esta investigación.

Agradezco de igual forma a mi profesora guía, Lorena Valdebenito por la capacidad de transmitir su experiencia y conocimiento en el campo de la investigación.

A los miembros del Ensemble Antara por su disposición a responder, desinteresadamente, todas las preguntas que les formulé para la obtención de información necesaria para mi trabajo.

Al ingeniero, compositor y artista Felipe Rodríguez por su asesoría para abordar análisis relacionados a los procesos compositivos.

Al compositor e investigador Rafael Díaz por la información suministrada para complementar mis análisis.

Al compositor y director de la Orquesta Andina, Félix Cárdenas por facilitarme las partituras indispensables para la elaboración de esta investigación. Del mismo modo, por proveer toda la información necesaria para complementar mis análisis a través de una entrevista.

Por último, agradezco a los miembros de la Orquesta Andina Abigail Villalobos y Fabián Durán por compartir su experiencia como intérpretes musicales de instrumentos aerófonos latinoamericanos.

TABLA DE CONTENIDO

CONTENIDO	PÁGINA
Índice.....	2
Introducción.....	4
 Capítulo I	
1.1. Planteamiento del problema de investigación.....	6
1.2. Justificación y delimitación del tema.....	7
1.3 Estado de la cuestión.....	8
1.3.1. Antecedentes sobre los instrumentos vernáculos.....	8
1.3.2. Instrumentos vernáculos: descripción y clasificación.....	8
1.3.3. Ejecución de instrumentos vernáculos latinoamericanos.....	13
1.3.4. Instrumentos vernáculos y música de tradición oral proyectados en la música de arte.....	16
1.3.5. Ensamblés y grupos de cámara.....	19
1.4. Objetivos de la investigación.....	19
1.4.1. Objetivos generales.....	19
1.4.2. Objetivos específicos.....	19
1.5. Hipótesis.....	20
 Capítulo II	
2.1. Marco conceptual de la investigación.....	21
a) Música de arte contemporánea, folklórica y tribal.....	21
b) Desarrollo tecnológico de las flautas y utilización de nuevas técnicas de ejecución.....	29
c) Construcción de identidad en el Ensamble Antara.....	34
 Capítulo III	
3.1. Marco metodológico.....	39
a) Obtención y tratamiento de las fuentes escritas, orales y de audio.....	39
b) Análisis musical semiológico tripartito.....	39

Capítulo IV

4.1. Marco histórico investigación: panorama general de los hechos que preparan la conformación del ensamble antara y el origen de su herencia musical	49
a) Migración de los pueblos indígenas y zonas rurales a la ciudad.....	51
b) La incorporación de elementos folklóricos y aborígenes en la música de arte chilena, primeros aportes.....	52
c) Masificación de la música folklórica en Chile: música típica chilena, neofolclor y música de proyección folklórica.....	57
d) Instrumentos musicales andinos.....	59
e) Nueva Canción Chilena.....	60
f) Antara del Canto Nuevo.....	63
g) Ensamble Antara.....	67

Capítulo V

5. Análisis musicales.....	72
5.1. Análisis AN (-TA-RA), Boris Alvarado.....	73
5.2 Análisis huasquiña, Rafael Díaz.....	85
5.3. Análisis Küin, Félix Cárdenas.....	111
CONCLUSIONES	142
FUENTES	149
Anexos	156

INTRODUCCIÓN

La presente tesis lleva por nombre *Instrumentos aerófonos Latinoamericanos en la Creación e Interpretación de Música de Arte del Siglo XXI: Una aproximación a partir de la experiencia del Ensamble Antara* y corresponde al requisito para optar grado de Magíster en Música Latinoamericana, otorgado por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Esta investigación surge a partir de la experiencia personal del investigador, a través de su participación como intérprete musical, en el Ensamble Antara, agrupación que se caracteriza por ejecutar obras musicales de compositores latinoamericanos, cuya particularidad reside en la utilización de instrumentos aerófonos de origen latinoamericano y flautas traversas europeas. Estas últimas, corresponden al instrumento principal en el que fueron formados, académicamente, los miembros del Ensamble. Producto de esta inclusión, generada desde las prácticas interpretativas y los procesos compositivos de obras musicales, cuyo requerimiento organológico contempla la utilización de instrumentos aerófonos latinoamericanos y flautas traversas de origen europeo, nos hemos propuesto identificar la forma de utilización y función otorgada a los instrumentos aerófonos latinoamericanos. Asimismo, evidenciamos y contrastamos las técnicas de ejecución instrumental aplicadas en los instrumentos de origen latinoamericano y europeo. Este estudio fue aplicado a obras escritas por compositores chilenos para el Ensamble Antara y que se encuentran registradas en discos compactos grabados por la agrupación.

La investigación está conformada por los capítulos que describiremos a continuación: En el primer capítulo planteamos el problema de investigación, justificando su pertinencia y delimitando su campo de acción al estudio del fenómeno en el caso del Ensamble Antara. Para lo anterior, revisaremos el estado del arte o estado de la cuestión, a través de los diversos antecedentes con que contamos sobre los instrumentos vernáculos, sus descripciones y clasificaciones, su ejecución musical instrumental, la proyección de estos en la música de arte del siglo XX y los ensambles, grupos de cámara y compositores que los han incorporado, así como también elementos propios de la música aborígen. El capítulo culmina presentando los objetivos de la investigación e hipótesis. En el capítulo II desarrollamos un marco conceptual que da sustento a nuestra investigación. En él establecemos definiciones de conceptos que son vitales

para poder abordar nuestro trabajo. Dichos conceptos se refieren a las definiciones, similitudes y diferencias en las características de lo que hemos llamado ‘música de arte’, música folklórica y música aborigen. Del mismo modo hacemos una descripción diacrónica de lo que ha significado el desarrollo de las flautas traversas (flauta Böhm) y el impacto que estos progresos han tenido en la búsqueda e incorporación de nuevos recursos sonoros tímbricos en las prácticas interpretativas y procesos compositivos. Culminamos el capítulo estableciendo una definición de identidad, la que es contrastada con la realidad vivida por el Ensamble Antara. El capítulo III lo hemos destinado a la elaboración de un marco histórico que nos proporcione un panorama general de los hechos nacionales que preparan la conformación del Ensamble Antara y el origen de su herencia nacional. Para responder a lo anterior, indagamos en la forma en la cual se constituyó la institucionalización del folklore en Chile y su incorporación como parte de las actividades de investigación por parte de la Universidad de Chile y su repercusión en los distintos niveles de enseñanza. Del mismo modo, describimos los procesos de masificación de la música folklórica en las principales urbes de Chile. En el capítulo IV presentamos el marco metodológico. En él exponemos sobre nuestra metodología de trabajo y estudio exhibiendo la teoría semiológica de análisis musical tripartito propuesta por Jean-Jacques Nattiez y Jean Molino. En el capítulo V analizamos tres obras musicales de acuerdo a la metodología antes expuesta, en los cuales desarrollamos las tres dimensiones o niveles planteadas por Nattiez y Molino para este tipo de análisis, los que son: nivel poiético (entrega información del creador en el momento en el que compone la obra), nivel neutro (revela el corpus musical, el producto musical en sí mismo y los trazos del nivel poiético) y el nivel estético (plantea el análisis a partir de la percepción por parte del receptor de la obra). La última sección de esta tesis la hemos destinado a las conclusiones generales extraídas de la investigación.

CAPÍTULO I

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

La siguiente investigación surge a partir de la asistencia y participación de los investigadores en diversos ciclos de conciertos, encuentros musicales y festivales en los cuales han podido observar un creciente interés por integrar elementos musicales nativos latinoamericanos en escenarios de música docta. Este incremento de producción se traduce en la utilización de instrumentos musicales y material sonoro/musical, fruto de la búsqueda de “nuevas” sonoridades, lo que ha generado la convivencia, fusión y confrontación entre un actor ausente y renegado históricamente hasta la fecha, como los de raíz aborígen, con la música de arte occidental. La incorporación de sonoridades de origen aborígen se ha desarrollado tímidamente en Chile desde el siglo XX en las obras de algunos compositores como Carlos Isamitt (1885-1974), quien luego de recopilar música mapuche y convivir con ellos por largos períodos, incorporó elementos musicales de esta etnia a sus creaciones. Incluso, dicho compositor tituló algunas de estas obras con nombres que hacían referencia directa a la música aborígen del sur de Chile, tal es el caso del *Friso Araucano*¹ y el *Mito Araucano* por nombrar un par. En la actualidad el compositor Eduardo Cáceres (1955) ha incorporado materiales mapuches en su obra *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*. Por otra parte, encontramos un caso correspondiente al reclutamiento y fusión de instrumentos aborígenes y europeos en la *Cantata Popular Santa María de Iquique* del compositor chileno Luis Advis (1935-2004), que vinculó a su vez la música docta con ritmos y géneros de música popular latinoamericana.

En el presente han proliferado las llamadas “orquestas andinas”² y ensambles que fusionan los instrumentos latinoamericanos con los de origen europeo, ambos ejecutando música compuesta desde o por compositores formados en el sistema formal de educación académico. Este es el caso del Ensamble Antara, agrupación que se plantea como objetivo:

¹ Araucanos es el gentilicio con el cual son conocidos los habitantes de la Región de Arauco, sin embargo este término era utilizado hasta fines del siglo pasado para denominar a las etnias aborígenes habitantes de dicha zona.

² Agrupaciones musicales integradas por instrumentos de raíz o nativos latinoamericanos. En su gran mayoría estas agrupaciones se fusionan con instrumentos de origen occidental europeo.

La creación de un imaginario sonoro a partir de la reutilización del patrimonio musical precolombino y tradicional americano y su fusión con las flautas traversas modernas occidentales desplegando su labor a la formación y perfeccionamiento de músicos; la investigación etnomusicológica; la sistematización de técnicas multiculturales de ejecución en instrumentos tradicionales; el desarrollo de nuevas lutherías y el uso de las nuevas tecnologías en la creación e interpretación³.

Al identificar los objetivos planteados por el Ensamble Antara, se producen inevitablemente algunas preguntas de investigación: ¿Cuáles son los instrumentos vernáculos latinoamericanos que tienen mayor presencia en el repertorio y grabaciones del Ensamble Antara? ¿Cómo y por qué son utilizados en las creaciones musicales realizadas al Ensamble Antara? ¿Cuál es el tratamiento e importancia que le asignan los compositores que han escrito para ellos? ¿Cómo se articulan estos instrumentos latinoamericanos en la fusión producida con las flautas europeas? ¿Cómo se articulan las formas de escritura musical europeas con la tradición oral? ¿Cuáles son las técnicas utilizadas por los intérpretes al ejecutar instrumentos vernáculos latinoamericanos y su diferencia con las flautas traversas de origen europeo?

1.2. JUSTIFICACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA

La siguiente investigación cobra importancia en la actualidad debido a que representa una oportunidad de identificar, registrar y analizar el cambio gradual del comportamiento en los procesos creativos surgidos por compositores con formación académica durante estos últimos años quienes han incorporado nuevas sonoridades e instrumentos musicales a sus procedimientos compositivos, en una sociedad con instituciones de formación conservadoras que históricamente han renegado y excluido los aportes aborígenes en las creaciones artísticas. Del mismo modo, se ha incrementado la cantidad de intérpretes musicales que han realizado exploraciones profundas sobre las diversas formas de producción sonora de distintos instrumentos vernáculos latinoamericanos, estudiando la aplicación y ejecución de técnicas extendidas o ampliadas⁴.

Esta investigación busca identificar elementos característicos, que representen la identidad de las etnias a las cuales pertenece la música e instrumentos y que hayan sido incorporadas a las creaciones musicales e interpretaciones realizadas para y por el Ensamble Antara de Chile. Por

³ [www.http://antara.cl/ensamble-antara/](http://antara.cl/ensamble-antara/) (consultado el 16 de julio de 2014).

⁴ Se entiende por técnicas extendidas o ampliadas a todas aquellas maneras de hacer sonar un instrumento musical y que no correspondan a una forma convencional de hacerlo y cuyo origen reside, principalmente, en los instrumentos europeos (ver capítulo II).

último, pretende ser un aporte a los intérpretes musicales y compositores por cuanto servirá de material de consulta para su trabajo disciplinar.

La novedad de esta investigación está en su enfoque, el que se construye a partir de la mirada de un intérprete con formación académica clásica, que participa activamente del movimiento y agrupación estudiada. Del mismo modo, la innovación investigativa se encuentra en la propuesta de identificar, comprender y analizar elementos sonoros aborígenes y/o latinoamericanos, que surgen a partir de la utilización de instrumentos aerófonos, centrandose su estudio en la utilización y función organológica de aquellos de origen vernáculo, a partir del análisis musical semiológico.

Por lo tanto, en este trabajo se estudiarán y analizarán aspectos relacionados a la ejecución de instrumentos vernáculos latinoamericanos y su tratamiento en los procesos compositivos, en algunas de las obras más importantes escritas para el Ensamble Antara, grabadas en estudio y ejecutadas en concierto.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.3.2. ANTECEDENTES SOBRE LOS INSTRUMENTOS VERNÁCULOS

Producto de lo específico del objeto de estudio hemos decidido hacer una descripción sobre investigaciones y escritos que se han realizado y que incumben de manera tangencial a nuestro tema de investigación. Los diversos antecedentes serán agrupados de acuerdo a tópicos que vamos a describir, comparar y confrontar, incluyendo referentes de lo que se ha escrito sobre los instrumentos vernáculos y de compositores que han incorporado material sonoro a sus creaciones musicales de arte durante el siglo XX y XXI.

1.3.2. INSTRUMENTOS VERNÁCULOS: DESCRIPCIÓN Y CLASIFICACIÓN

La Dra. María Ester Grebe ha publicado en 1974 el artículo titulado “Instrumentos Musicales Precolombinos”. Esta fue impresa por la *Revista Musical Chilena* en su volumen 28, número 128, la cual corresponde a una investigación arqueológica en la que describe los aportes realizados por diversos investigadores a través del análisis de instrumentos precolombinos consistentes en 170 especímenes pertenecientes a colecciones de distintos museos arqueológicos chilenos, incluyendo materiales de depósitos. Cada instrumento es descrito a través de tres

categorías: Morfología, funciones culturales/sociales y musicales desempeñadas por cada instrumento o familia instrumental, así como sus afinaciones musicales. Esta investigadora, realiza una clasificación a través de descripciones apoyadas por ilustraciones y tablas comparativas en las cuales presenta el tipo de instrumento (ejemplo, Idiófono: sonajas o campanas), la especie del instrumento (ejemplo, en Idiófono, enfiladas) el material de construcción, ubicación de los sitios arqueológicos en los cuales se han encontrado estos instrumentos, reseñas bibliográficas y tablas referenciales con dimensiones en centímetros de los instrumentos estudiados. Finalmente, los instrumentos son clasificando a partir de su cuerpo vibratorio. La autora divide el territorio nacional en cuatro secciones: Norte grande, Norte chico, Centro-sur y Austral con el fin de identificar la procedencia de cada ejemplar estudiado.

En otra publicación de Grebe (1971), titulada “Clasificación de Instrumentos Musicales”, presente en la *Revista Musical Chilena* volumen 3 número 25, la autora plantea examinar y evaluar las principales clasificaciones de instrumentos proponiéndose realizarlo a través de la evaluación de tres de las principales categorizaciones sobre instrumentos musicales propuestas por Horn-bostel y Sach en 1914, André Schaeffner en 1936, y Nicholas Besaraboff en 1941 (Grebe, 1971), incluyendo una evaluación crítica para cada uno de las propuestas en las que contiene aspectos positivos y negativos. Si bien las clasificaciones que presenta Grebe, a través de los autores antes mencionados, son generales y pueden ser aplicadas a la organología de cualquier etnia que desarrolle música instrumental o excluirlos por el rígido sistema de clasificación, el aporte de la autora está en vincular este trabajo con estudios realizados por investigadores latinoamericanos que han clasificado instrumentos vernáculos de la región, sirviendo como material de consulta y trabajo para investigadores y músicos en general que deseen acercarse a estos instrumentos.

Un trabajo similar es el realizado por José Pérez de Arce, del Museo Chileno de Arte Precolombino, en conjunto con Francisca Gili, Becaria MECESUP del programa de Postgrado en Antropología de la Universidad Católica del Norte y la Universidad de Tarapacá. Dicho texto lleva por nombre “Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana”, publicada en 2013 por la *Revista Musical Chilena* número 219. Los autores presentan de forma cronológica los diferentes sistemas de clasificación de instrumentos musicales a través de la historia. El interés de la publicación es aplicar el sistema

de clasificación ideado por Sachs-Hornbostel a la realidad americana, haciendo hincapié en los instrumentos prehispánicos de origen arqueológicos. Para lo anterior, exponen las fortalezas y debilidades que presenta este sistema de clasificación. Los autores proponen modificaciones al sistema, elaboración que realizan, a diferencia de las propuestas por Grebe, a partir de la búsqueda del sonido en el proceso de construcción del instrumento y no desde la forma de ejecución o producción sonora (ejemplo: viento, percusión, etc). Lo anterior, debido a que para los autores, “la primera fortaleza del sistema Sachs-Hornbostel es basarse en criterios de producción sonora que emanan del objeto” (Pérez de Arce y Gili, 2013: 75). Los autores expresan la importancia del sonido y cómo este condiciona la fabricación de los instrumentos musicales. “La construcción de un instrumento musical tiene por objetivo la producción de un tipo de sonido específico” (Pérez de Arce y Gili, 2013: 75) lo que los autores llaman “diseño sonoro”. Este da paso a la construcción del instrumento. Pérez de Arce y Gili, definen instrumento musical como “un objeto producido culturalmente para obtener un resultado sonoro determinado” (2013:54). Concluyen que el sistema analizado es de gran ayuda como herramienta metodológica para el estudio y clasificación de los instrumentos musicales debido a las características antes mencionadas y que son aplicables a la realidad organológica americana prehispánica.

Dentro de las publicaciones de José Pérez de Arce, se encuentra “Cronología de los instrumentos sonoros del Área Extremo Sur Andina”. Este artículo fue publicado en 1986 por la *Revista Musical Chilena* en su número 166. El texto corresponde a un resumen del trabajo del mismo autor, presentado durante las “Semanas Indigenistas” organizado por el Centro de Investigaciones Sociales Regionales (CISRE) en 1986. El autor comienza realizando la siguiente definición de instrumento sonoro “todo artefacto utilizado por el hombre para producir sonidos o ruidos y serán incluidos todos aquellos cuya confección y/o uso corresponde a las comunidades indígenas de la zona” (Pérez de Arce, 1986: 69), esta frase nos hace pensar que su trabajo se desarrollará a partir del sonido característico de cada instrumento, sin embargo, el autor aborda su trabajo a través de descripciones y comentarios sobre las diferentes fuentes y datos que se tienen sobre los instrumentos que hace mención. Es un trabajo interesante debido a que en este, el autor no sólo expone y presenta instrumentos de cuyo origen arqueológico sea posiblemente aborigen, sino que también aquellos adoptados o modificados de procedencia europeo y/o que presentan influencia africana, producto de la llegada a América de esclavos afrodescendientes.

Esto nos permite como investigadores tener un panorama sobre el desplazamiento que ciertos instrumentos han tenido en el continente. Destaca el capítulo que destina a los instrumentos musicales cuya existencia no está comprobada, esto lo hace con cautela debido a que sólo son nombradas por el autor Oreste Plath, por lo que Pérez de Arce llama a tomarlos con cuidado.

Otros trabajos de Pérez de Arce en los que ha abordado temáticas relacionadas a instrumentos vernáculos latinoamericanos y/o aborígenes y que representan un aporte mayor al estudio organológico americano en relación con el artículo presentado anteriormente, son dos catálogos de instrumentos desarrollados bajo el alero del Museo Chileno de Arte Precolombino. El primero es un catálogo perteneciente a la exposición llamada *Música en el Arte Precolombino* del Museo antes mencionado, realizada entre el 30 de septiembre al 30 de diciembre de 1982. En ésta, se presentan instrumentos de viento y percusión de origen latinoamericano y/o aborígen a través de ilustraciones de éstos y en algunos casos detallando la forma de ejecución, sus nombres, cultura de origen, observaciones sobre el instrumento además de los números de clasificación presentes en la exhibición. Resalta la presencia de la notación de las alturas que producen los instrumentos musicales expuestos, a través del sistema occidental de pentagramas y claves. Las alturas son representadas de forma temperada y considerando una manera de ejecución occidental clásica, lo que excluye todas las posibilidades de reproducción sonoras que se pueden obtener al ejecutarlo de forma no convencional. Además, ubica geográficamente cada zona de la cual proceden los instrumentos expuestos lo que nos da un panorama de las culturas y etnias a los cuales pertenecieron.

Música en la Piedra: Música prehispánica y sus ecos en Chile actual, corresponde al segundo catálogo publicado por Museo Chileno de Arte Precolombino de Santiago de Chile en 1995, basada en la Exposición de noviembre de 1995 a junio de 1996. Esta publicación se diferencia de su antecesor, *Música en el Arte Precolombino*, debido a que se encuentra escrita en forma de ensayo. Por lo tanto, la estructura de catálogo de elementos comparativos es reemplazada por la descripción a través del texto. Producto de lo anterior, se genera la exclusión de aspectos como la notación de las diferentes alturas y ámbitos de los instrumentos. El autor aporta fotografías en color de instrumentistas nativos de las piezas originales (instrumentos musicales de percusión y viento) presentes en el Museo Chileno de Arte Precolombino junto a una descripción de su sonido, morfología y materiales en los cuales eran fabricados, ubicación

geográfica y relación taxonómica con otros instrumentos del mismo origen y familia así como las fechas de antigüedad aproximada de cada ejemplar descrito. En algunos casos, como en el de la antara⁵, se complementa la información con la imagen de una pieza arqueológica no musical, una tableta, cuyo fin era el de facilitar la “inhalación de *cebil*” (Pérez de Arce, 1995: 9). La tableta en su mango posee tallados de personajes antropomorfos ejecutando un instrumento, describiendo en parte la cosmovisión de la cultura que los utilizaba. Esta publicación, incorpora instrumentos de cuerda producto del mestizaje producido con los españoles llegados a América como el caso del *quinquencahue*⁶ y la *bandola*.

Otros artículos relacionados de José Pérez de Arce abordan instrumentos específicos como “Flautas Arqueológicas del Extremo Sur Andino” publicada en el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* en 1987. Corresponde a un catálogo organológico de instrumentos arqueológicos⁷ organizado a partir de la construcción interna de los tubos, la embocadura⁸, agujeros de digitación y sus posibilidades sonoras, excluyendo las características externas como la forma y la ornamentación. En este trabajo, el autor presenta una serie de flautas las que son descritas a partir del material y las técnicas de fabricación utilizadas. Acompañan a cada ejemplar una representación gráfica a través de dibujos y planos que esclarecen lo que el autor describe en sus escritos.

En la *Enciclopedia de los instrumentos musicales. Según la organología del Museo de la Música en Caña y Bambú* del autor Carlos Blanco Fadol (1990) se presentan instrumentos de los cinco continentes cuyos materiales de construcción son exclusivamente de caña. La exposición presenta de forma alfabética de acuerdo a los nombres de cada instrumento. El interés de Carlos Blanco es el de entregar datos inéditos sobre estos instrumentos. Destaca en su clasificación la antara (instrumento musical) debido que su descripción plantea que se trataría del mismo

⁵ Instrumento musical prehispánico de la familia de los vientos, construido en cerámica, piedra o madera. Su morfología corresponde a la perforación, en el material seleccionado, de una serie de cilindros alineados y consecutivos, sin orificios de digitación, cerrados en su parte inferior y de diversas profundidades. La particularidad reside en que la perforación posee dos diámetros diferentes: el superior, por donde se produce el sonido a través del soplo en un bisel directo y el diámetro inferior que se reduce para generar su sonoridad característica.

⁶ Arco musical mapuche desaparecido hacia 1900 (Pérez de Arce, 1995: 58).

⁷ El autor utiliza el término “arqueológicos” en vez de precolombinos para referirse a los instrumentos construidos en materiales que él considera no perecibles como la piedra y cerámica excluyendo a los de origen orgánico o animal. (Pérez de Arce, 1987).

⁸ Relación entre la forma de la boca y el bisel en el cual debe insuflarse aire para producir sonido en un instrumento de viento.

instrumento llamado siku y que sería construido de caña. Sin embargo, luego describe la existencia de antaras de arcilla. La clasificación de la antara como instrumento de caña lo hace argumentando que éste es el nombre con el cual es conocido en Perú el mismo instrumento que en Bolivia llaman siku. Esta definición se contrapone a la planteada por José Pérez de Arce (2004, 1987 y 1982) en sus textos, quien argumenta que la antara es construida en piedra o cerámica y el sikus de caña. La *Enciclopedia de los instrumentos musicales* representa sólo un material de consulta para establecer relaciones con instrumentos de similares características en distintas partes del mundo. Sin embargo, al carecer de información sobre aspectos sonoros como timbre, alturas y posibilidades dinámicas de cada instrumento descrito, deja de ser de interés para intérpretes y compositores debido a que no aporta a los procesos compositivos.

Finalmente, el Artículo “Cañutos y soplidos, Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica” de Juan Chacama y Alberto Díaz (2011) publicado en la *Revista Musical Chilena* volumen 65, número 216, realiza un trabajo muy similar a los presentados por Grebe y Pérez de Arce. Este trabajo consiste en una descripción sobre la presencia de zampoñas⁹ del área centro sur andina, basándose en evidencias arqueológicas y antecedentes etnohistóricos y musicológicos que abordan los aerófonos andinos. El soporte de estudio lo obtienen en colecciones arqueológicas almacenadas y documentadas en el Museo de la Universidad de Tarapacá San Miguel de Azapa. La investigación se focaliza en las zampoñas presentes en ajuares mortuorios con el objetivo de problematizar los diferentes escenarios temporales y socioculturales precolombinos en los que se inserta la zampoña.

1.3.3. EJECUCIÓN DE INSTRUMENTOS VERNÁCULOS LATINOAMERICANOS

El Ensamble Antara, a través de su Proyecto Música Antara, ha definido un área de sistematización de técnicas instrumentales de ejecución elaborando dos manuales referidos a instrumentos vernáculos latinoamericanos. Este trabajo lo han realizado a partir de la exploración empírica y búsqueda de sonoridades tradicionales y técnicas contemporáneas de ejecución. El primer manual corresponde a la ejecución de las tarkas y el segundo de zampoñas o siku. Estas publicaciones han sido divididas en secciones: en la primera parte abordan las tesituras de las

⁹ Nombre hispano con el cual es conocido el instrumento llamado sikus.

tarkas, elaboran tablas de dedajes o digitación (para la realización de las diversas alturas) y embocadura (para las zamponas); en la segunda parte, presentan técnicas relacionadas con la ejecución de trinos, trémolos, *Flatterzunge* o *frullato*, armónicos, *bisbibliandi*, multifónicos, etc.; en la tercera parte presentan técnicas que utilizan la resonancia de los tubos (*pizzicatos*, *Tongue-rams*); y la cuarta parte, técnicas intermedias (*Whistler-tone*, sonidos eólicos). Es un material relevante como aporte a los procesos compositivos, sin embargo, al carecer de ejemplos sonoros a través de soportes de audio, estos sólo se quedan en la descripción e imaginación del lector.

En cuanto a la relación establecida entre el músico intérprete y el instrumento encontramos, en el caso de Chile, textos escritos por Claudio Mercado. Los textos de este autor tienen la particularidad que dan cuenta del uso actual que se les da a instrumentos aborígenes prehispánicos, su fusión con los de origen europeo, sincretismo en rituales religiosos y sobrevivencia a través del tiempo. Para nuestra investigación, destaca el artículo “Con mi flauta hasta la tumba” presente en el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* número 10. Este narra el descubrimiento, dentro de la tumba de un niño, de una flauta o antara de piedra (cultura Aconcagua, 1470-1540 d.C.). El autor en este escrito aborda la relación existente entre el integrante de una cofradía de bailes *chinos*¹⁰ con su instrumento, la flauta china¹¹. El desarrollo del texto se realiza a través de la organología utilizada durante la fiesta de *chinos*¹². La flauta de

¹⁰ “Cofradías de danzantes de comunidades de pescadores y campesinos de Chile central que expresan su fe a través de la música y la danza en fiestas ceremoniales” (Mercado, 1995: 163). Claudio Mercado describe los “bailes *chinos*” como “cofradías de danzantes de comunidades de pescadores y campesinos de Chile central que expresan su fe a través de la música y la danza en fiestas ceremoniales” (1995: 163). *Chino*: significa servidor en quechua.

¹¹ La flauta de los *chinos* corresponde a una flauta de madera o caña, de variadas dimensiones de largo y ancho dependiendo de la posición en la que se desenvuelva el *chino* que la ejecuta dentro de la cofradía. El tamaño posee directa proporción con el registro resultante. Esta flauta es atravesada verticalmente por una perforación cilíndrica ubicada en el centro de ella cuyo diámetro se reduce abruptamente manteniendo el mismo eje para ambos cilindros, lo que genera un descanso entre ambas variaciones de diámetro. No posee orificios de digitación. La parte superior (de mayor diámetro) tiene un bisel para la producción del sonido a través del soplo y la parte inferior es tapada con un corcho similar al de las botellas de vino. A esta cualidad interna de la flauta se le llama “tubo complejo” y es la responsable de producir el sonido característico de dichos instrumentos llamado “sonido rajado” o “sonido tara”. Debido a la semejanza entre la flauta china y la antara, el investigador José Pérez de Arce plantea que la *pifilka* (se refiere con este término a la flauta china debido a su semejanza interior a través del tubo complejo con las *pifilkas* utilizadas por los mapuches) correspondería a una transformación del desaparecido instrumento prehispánico *antara* (Las *antaras* poseen tubo complejo y eran construidas de piedra, cerámica o madera dependiendo su lugar de fabricación) al reducir la cantidad de tubos de 4 (en promedio) a uno (Pérez de Arce, 1997: 144). El mismo autor establece los lugares en los cuales se encontraban estos instrumentos, la que corresponde a toda la región de los Andes sur, desde el sur de Perú (culturas Nazca y Paracas) hasta Chile centro-sur (culturas Aconcagua y Pre-Mapuche) (Pérez de Arce, 2004: 1997).

¹² Las “fiestas de *chinos*”, corresponden a festejos organizadas por un grupo de personas de una comunidad con la finalidad de celebrar fechas importantes para la Iglesia Católica (Mercado, 1995: 189). Las “fiestas de *chinos*” en

chinos debido a sus características físicas, de la perforación central, es comparada por el autor con la antara. Vinculado al tópico de los bailes chinos, sus flautas y sonoridades encontramos nuevamente textos de José Pérez de Arce, en los cuales se refiere a la sonoridad que se genera en las fiestas de *chinos*. Resalta el artículo “Polifonía en fiestas rituales de Chile central” (Pérez de Arce, 1996: 38-59). Este escrito se centra en los instrumentos de viento, su utilización y resultado sonoro producido durante la procesión de las cofradías de chinos, que tiene como resultado lo que él denomina polifonía¹³, a través del sonido característico de la flauta de *chinos*, llamado “sonido rajado” o “sonido tara” (Mercado, 2005: 37). Este sonido se caracteriza por poseer gran cantidad de armónicos y multifónicos, en su mayoría disonantes simultáneos, los que generan un *cluster* que impide percibir un sonido único y puro. La ejecución de la flauta china en conjunto con la danza se le denomina “chinear” (Mercado, 2010: 59) y las coreografías realizadas “mudanzas” (Mercado, 1995: 176).

Otro texto que da cuenta de la funcionalidad actual de los instrumentos aborígenes es el artículo “El trompe mapuche: Nuevos usos para un antiguo instrumento musical”, publicado en la *Revista Musical Chilena*, escrito por Ernesto González Greenhill y Ana María Oyarce Pisani en 1986. El texto se desarrolla a partir de una descripción cronológica histórica del origen del instrumento, situando lugares, intérpretes destacados y métodos de aprendizaje. A su vez, describe el instrumento y sus distintas variaciones, así como los nombres que recibe en las distintas partes del mundo. Los autores, plantean una hipótesis sobre la manera en la cual un instrumento, denominado por el pueblo mapuche como *trompe*, de origen asiático¹⁴, llega a América de la mano de los europeos. Para los autores “el *trompe* constituye un caso especial en la organología mapuche, puesto que *se* trata de un instrumento adoptado luego del contacto con los europeos” (González y Oyarce, 1986: 60). La inserción de dicho instrumento en la cultura mapuche es justificada por los autores debido a que éste cumplía y se ajustaba a las necesidades musicales de este pueblo, ocupando el lugar del arco musical (González y Oyarce, 1986). Se plantean como hipótesis la forma de inserción, adopción y masificación del *trompe* en la música mapuche a partir de lo antes relatado. Culminan con su decreciente uso, argumentando que éste

palabras de José Pérez de Arce, “consiste básicamente en “sacar a pasear” una imagen sagrada por el lugar, acompañada de música y danza” (1996: 38).

¹³ La polifonía planteada por Pérez de Arce, correspondería al efecto percibido por los espectadores y auditores equis distante de los bailes.

¹⁴ Los autores se basan en las evidencias arqueológicas encontradas en Asia.

se debe a la presencia de los medios de comunicación masivos y que el instrumento “no tiene cabida en el contexto mágico-religioso ni en los eventos tradicionales colectivos” (González y Oyarce, 1986: 58). El texto contextualiza el desarrollo de este instrumento en la vida musical del pueblo mapuche a través de distintos recursos metodológicos, como cuadros comparativos que contrastan los usos dados por la cultura mapuche con la europea y asiática. Del mismo modo, compara la forma de ejecución del instrumento entre Europa y el pueblo mapuche, el que para los autores es idéntico. Sin embargo, el estudio sólo se centra en la utilización actual del instrumento en la música mapuche silenciando otras que pudieran adoptar al instrumento reproduciendo elementos sonoros característicos o nuevos, como su presencia en la música popular o en creaciones surgidas desde la academia. Otro elemento no mencionado, corresponde al uso del *trompe* en las escuelas como material educativo en las clases de música en Chile.

1.3.4. INSTRUMENTOS VERNÁCULOS Y MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL PROYECTADOS EN LA MÚSICA DE ARTE

Sobre compositores que han utilizado materiales sonoros y musicales de origen aborígen o nativo latinoamericano encontramos el artículo de Jorge Urrutia Blondel de 1962, llamado “Algunas proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile”, publicado por la *Revista Musical Chilena*. En esta publicación el autor propone tres formas en las cuales se proyectaría el folklore en la música “cultura”¹⁵. Urrutia Blondel comienza su escrito ejemplificando el fenómeno de la proyección de la música folklórica a la culta a través de la música europea del romanticismo, para luego nombrar a compositores chilenos, sin referirse a sus obras. En todo el desarrollo de su trabajo, Urrutia Blondel, hace la distinción entre música culta y folklórica, inclusive dejando dudas sobre si la edición de música folklórica o la incorporación de estos materiales podrían ser catalogados como tal, hecho que queda ejemplificado con la siguiente frase, “una verdadera proyección del folklore en una música, que podría llamarse relativamente culta aún” (Urrutia, 1962: 100). Del mismo modo, el autor culpa del poco desarrollo y utilización de materiales propios de Chile a la “falta de verdaderos ‘compositores’ nativos, dotados de una mediana técnica” (Urrutia, 1962: 98). Para concluir la relación que realiza entre música culta y folklore, plantea que la música escrita hasta el primer cuarto del siglo XX “fue la última legítima

¹⁵ El autor utiliza el término de música culta para referirse a la música realizada por compositores con formación académica. El concepto que utilizamos para definir esta música en nuestra investigación será expuesto en el desarrollo del marco conceptual (Capítulo II).

oportunidad del folklore musical para amalgamarse bien con la música culta” (Urrutia, 1962: 104), esto debido, el autor plantea que la música folklórica debe cumplir con requisitos como la tonalidad, hecho que comenzaba a peligrar producto del desmembramiento de ésta y la incorporación del serialismo y atonalidad. Urrutia Blondel plantea que sólo la música folklórica, de origen hispano o europea pueden proyectarse en la música docta y no aquellas tribales o aborígenes, puesto que éstas presentan una gran gama de recursos sonoros como los *cluster* o música no temperada. Sin embargo, los elementos sonoros antes mencionados son comúnmente utilizados por los compositores de música contemporánea. Culmina su artículo describiendo la forma en la cual la música folklórica se proyecta sobre la popular.

El artículo escrito por Vicente Salas Viu (1966), “Creación musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt” presente en la *Revista Musical Chilena* volumen 20, número 97. Es un texto que comienza describiendo los motivos que llevaron a Carlos Isamitt a interesarse por la música mapuche, mencionando la cuantiosa producción musical de éste como compositor e investigador y su gran recolección de material de música llamada “araucana”¹⁶. En esta publicación, Salas Viu resalta la utilización de materiales musicales mapuche en las creaciones musicales de Carlos Isamitt, lo que es llamado por él a través de la expresión folklore araucano¹⁷. Lo anterior lo realiza a partir de la descripción por parte de la producción composicional musical de Carlos Isamitt con elementos mapuche en su música de cámara y sinfónicas focalizándose en el “Friso Araucano”.

El autor de este artículo describe dos procedimientos compositivos de inclusión de materiales sonoros y musicales de origen mapuche utilizados por Carlos Isamitt en sus creaciones, éstos son: ejecución, por parte de instrumentos de origen occidental europeo (piano, violín y clarinete entre otros), de canciones y danzas utilizadas de forma literal de sus fuentes aborígenes y el segundo proceso se refiere a la utilización de un elemento inalterado, como la melodía o ritmo, mantenido de forma auténtica al aborígen variándolo sólo en el tratamiento armónico y/o en la instrumentación (Salas Viu, 1966: 15). Si consideramos que el compositor escribía de forma temperada, y de acuerdo al resultado sonoro percibido en las grabaciones de época de estas piezas, es una certeza que las melodías originales no se mantuvieron de forma

¹⁶ El autor Salas Viu se refiere como música araucana a la producida por la etnia mapuche.

¹⁷ Folklore: Palabra de origen anglosajón que proviene de la fusión de Folk (pueblo) y Lore (saber) cuya unión ha sido traducida como *Saber Popular* (Crivillé, 1983: 17).

pura, puesto que en el proceso de ajuste al temperamento es inevitable que sufra variaciones¹⁸ debido al carácter atemperado de la música mapuche.

Un autor que ha producido una gran contribución al estudio y publicación de música originaria presente en la música de arte ha sido el compositor e investigador Rafael Díaz. Éste cuenta con dos libros relacionados con nuestro tema de investigación, siendo uno de ellos *La Música Originaria. Lecturas de Etnomusicología*, en su volumen I, publicado en 2013. En este texto el autor desarrolla diversas temáticas, destacando la relacionada con instrumentos musicales aborígenes como la flauta Tiwanaku, la construcción de identidad musical en las cofradías de indígenas en Santiago de Chile durante la colonia, y el “*mapuchismo*” presente en las composiciones musicales de tres compositores chilenos de Valparaíso¹⁹, compositores que han escrito obras para el Ensemble Antara o como participantes. El autor aborda los contenidos referentes a estos compositores a través del análisis de los atributos musicales asociados al imaginario mapuche, describiendo sus rasgos onomatopéyicos, utilización de *estilemas*, los que son presentados con análisis de algunas de las obras de estos tres compositores.

La otra publicación de Díaz corresponde a *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad* publicado en 2012. En este libro podemos encontrar temas como la “invención del imaginario mapuche”. ‘Etnotextos’, en el cual el autor describe la ‘*performática*’ musical de cinco zonas de Chile (atacameña, religiosidad popular del centro-norte de Chile, Rapanui, mapuche y fueguina). “Rasgos idiomáticos indigenistas”, en la cual describe las características de la música indigenista a través de la utilización de esta en composiciones musicales de arte. En el capítulo “Preceptiva estilística de la academia chilena indigenista”, el autor aborda a diversos compositores y sus obras que van desde Carlos Isamitt hasta Félix Cárdenas, incluido él mismo, Rafael Díaz. De las obras de los compositores desarrollados en el libro, realiza un análisis, previa contextualización y descripción de los dos tipos de análisis que utiliza para abordar dichas obras. Estos análisis son el semiológico y el Schenkeriano y neo-schenkeriano.

¹⁸ Según Andreas Cutzwiller (citado por Fernández, 2011: 287) “Una transcripción que intente representar todos los hechos audibles está condenada al fracaso desde el comienzo”. “El propósito de la transcripción es el de evocar la imagen acústica de la melodía y no necesariamente una reproducción exacta” (Fernández, 2011: 278).

¹⁹ Boris Alvarado, Eduardo Cáceres y Félix Cárdenas.

1.3.5. ENSAMBLES Y GRUPOS DE CÁMARA

Sobre este tema podemos consultar el libro dirigido por Juan Salvat (1986) *Instrumentos, Intérpretes y Orquestas*. Salvat, S.A. de Ediciones Pamplona. En él se exponen los instrumentos musicales de origen europeo con mayor presencia dentro del repertorio orquestal con una pequeña descripción de la extensión del ámbito de cada uno y sus características más relevantes. Destaca lo relacionado con agrupaciones instrumentales y de cámara a través de la vinculación y distinción entre la música realizada para la nobleza en los salones, lo que dio origen a la música de cámara, con la de espectadores masivos (Salvat, 1986: 70). Esto nos da pistas de cómo se fue gestando la idea de ensamble como lo es Antara, quienes a partir de la ejecución de la flauta de Boehm, a través de un grupo de cámara, conformado por dos flautas travesas soprano en C (una de ellas muta a piccolo en c), una flauta travesa alto en G y una flauta travesa bajo en C, fueron incorporando instrumentos vernáculos a su quehacer musical producto de la necesidad de búsqueda e incorporación de nuevas sonoridades. El libro *Instrumentos, Intérpretes y Orquestas* es de gran ayuda para definir agrupaciones y orquestas de origen occidental europeo. Sin embargo, carece de herramientas para clasificar las agrupaciones a las cuales nos referimos en la presente tesis, como aquellas en que su estructura está formada sólo por instrumentos latinoamericanos o que los combinan con los de origen europeo y/u oriental.

1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.4.1. OBJETIVOS GENERALES

- a) Determinar el uso y función que se les ha otorgado a los instrumentos aerófonos latinoamericanos en las composiciones de música de arte chilena durante el siglo XXI.
- b) Caracterizar las técnicas de ejecución instrumental occidentales aplicadas en la ejecución de los instrumentos aerófonos latinoamericanos dentro del contexto de las creaciones de música de arte en Chile.

1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a) Identificar la forma de utilización de los instrumentos aerófonos latinoamericanos, en las creaciones escritas para el Ensamble Antara, contrastando su uso con el dado a las flautas travesas de origen europeo.

- b) Comprender y describir la función otorgada a los instrumentos aerófonos latinoamericanos en las obras escritas para el Ensamble Antara.
- c) Identificar la procedencia de las músicas interpretadas por el Ensamble Antara.
- d) Distinguir y determinar las técnicas de ejecución instrumental occidentales aplicadas a los instrumentos aerófonos latinoamericanos por parte de los intérpretes del Ensamble Antara.

1.5. HIPÓTESIS

- a) Los intérpretes del Ensamble Antara replican las técnicas y formas de ejecución instrumental de la flauta traversa de origen europeo, en la práctica interpretativa de los instrumentos musicales vernáculos latinoamericanos.
- b) Los instrumentos aerófonos latinoamericanos son utilizados, por los compositores e intérpretes, con el objetivo de lograr los nuevos timbres que estos proporcionan manteniendo la función melódica y rítmica de los instrumentos europeos.
- c) La utilización del material folklórico y aborigen, por parte del Ensamble Antara, cumpliría la función de crear una identidad que les permita diferenciarse de otras agrupaciones de la misma estructura de cuarteto de flauta clásico.

CAPÍTULO II

2.1. MARCO CONCEPTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

a) MÚSICA DE ARTE CONTEMPORÁNEA, FOLKLÓRICA Y TRIBAL

En Latinoamérica coexisten, conviven y se entrelazan múltiples manifestaciones musicales las que podríamos denominar, en una primera instancia, música docta, folklórica, aborígen y popular urbana. Esta relación se ha mantenido desde el período de colonización europea hasta nuestros días. En la actualidad nuevas músicas se han sumado y enriquecido el amplio abanico de oferta sonora disponible, debido al mestizaje musical generado por las tres grandes raíces de Latinoamérica como son la de origen europeo, aborígen nativo y afrodescendientes. Al oír los diferentes tipos de músicas se hace fácil clasificar y distinguir por todos nosotros, los latinoamericanos, de acuerdo al género o estilo que representan, situación que se complejiza al definir las y/o establecer tópicos para catalogarlas. Esto debido al delicado y delgado margen que las separa y define. Para esta investigación presentaremos las características de tres de ellas: música folklórica, aborígen y docta. Esta última la llamaremos ‘música de arte’ fundamentando el por qué de este concepto.

Al solicitarles a los miembros del Ensamble Antara que definieran la música que realizan y las catalogaran, Alejandro Lavanderos, flautista y director de la agrupación nos respondió lo siguiente:

Lavanderos: Antara intenta una conciliación entre las músicas indígenas y la música contemporánea en su primera etapa.

Entrevistador: Contemporáneas europeas, ¿música de arte?

Lavanderos: Así es. No podía ser de otra forma toda vez que nuestro referente formativo procedía de la academia pero de la vertiente más avanzada representada por el modelo francés.

Antara instala la posibilidad de reutilizar los instrumentos de la tradición vernacular en la creación musical contemporánea redefiniendo este espacio como el de las músicas actuales asignándole a estas la definición ideológica del uso del patrimonio americano en la creación actual. (Lavanderos, entrevista personal. 21 de enero de 2015)

Por lo tanto, el Ensamble se define a partir de las prácticas europeas de creación y ejecución musical actuales reutilizando instrumentos de origen aborígen. A este tipo de música nos referiremos a través del concepto de música de arte.

Al hablar de música de arte o de arte como término general, naturalmente resurge en cada uno de nosotros una idea del concepto que ha sido construida desde nuestra escolaridad, institucionalizada y normada por los intereses del Estado y con la que hemos cargado hasta nuestros días. Ésta corresponde al “mito de que determinadas prácticas producidas en Europa (y después en los EE.UU.) constituyen, por superiores, el único parámetro de lo que debe ser el arte”²⁰ (Escobar, 2008: 30). Este hecho, sin lugar a dudas, ha afectado nuestra percepción al momento de catalogar con carácter de artístico las producciones de cultores, artistas o artesanos de colectividades de origen aborigen o mestizo que no cumplen con la estética o canon de referencia. Ha contribuido a lo anteriormente expuesto el hecho que “en toda América Latina, la dominación colonial supuso la privación del estatuto de *arte* a las expresiones indígenas y mestizas” (Escobar, 2008: 40). Imposición surgida a partir de grupos hegemónicos cuyo interés yacía en el hecho de preservar sus costumbres culturales e imitar modas nacidas en el seno de las elites europeas por sobre las prácticas locales de los nativos y/o mestizos. De este modo se han impuesto condiciones para que algo sea considerado arte definiéndose como:

La posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y, fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción. (Escobar, 2008: 29)

Tal vez el hecho que nos lleva a no considerar las creaciones realizadas por nuestros pueblos originarios como obras de arte se produzca debido a que “las lenguas indígenas [latinoamericanas] no cuentan con un término que designe lo que la cultura occidental entiende por arte” (Escobar, 2008: 43) lo que dificulta al momento de valorar un objeto por esta condición. Lo anterior, pese a que el indígena al fabricar una vasija, hilar y pintar una tela u otro objeto intentando representar su mundo, cosmovisión y creencias, su actitud e intención hacia su creación sea similar a la de un artista occidental. Del mismo modo “no existe entre los mapuches el concepto ‘música’, así como tampoco el de ‘instrumento musical’” (González, 1986: 28). Tampoco consideramos actividades mestizas como expresiones artísticas debido a su función

²⁰ Esta cita se desprende del libro *El mito del arte y el mito del pueblo*, escrito por Ticio Escobar quien, basándose en su experiencia en las artes visuales en Paraguay, presenta una discusión en la que desarrolla relaciones entre arte popular, arte indígena y arte erudito entre otros. Su redacción se realizó durante el último período de la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) en los años 1985 y 1986, publicándose por primera vez en 1987. Nosotros utilizamos sus temáticas traspalándolas a nuestra área de estudio, la música.

ritual o tradicional, como por ejemplo la reconstrucción de pesebres con figuras alusivas al nacimiento de Jesús Cristo, en el norte de Chile, celebraciones en las cuales se realiza música con canto y baile como parte de la adoración al ‘Niño Dios’ durante la Fiesta de Reyes (6 de enero). En ella encontramos escenografía (la recreación de los nacimientos), diseño de vestuarios (trajes de los bailarines), música instrumental y canto (poesía) tal como lo vemos en la ópera, sin embargo, debido a su carácter de ritual, tradición y por no realizarse en un escenario con la disposición del público no es considerado por nosotros como una manifestación artística homóloga a la ópera. “En las sociedades llamadas ‘primitivas’ las expresiones artísticas están al servicio del ritual y portan un valor de uso social” (Escobar, 2008: 39).

Al concederle a un tipo de música la definición de ‘música de arte’ inevitablemente se generan conflictos al existir diversas ideas y posturas de lo que se debería catalogar como ‘arte’ y lo que no. Del mismo modo, esta definición trae consigo múltiples interrogantes entre las que destacan ¿Es la música una expresión artística? Y de serlo ¿Qué es lo que hace que sea considerada como tal? ¿A qué tipos de música se les puede asignar la categoría de ‘música de arte’?

Se han utilizado diversas taxonomías para clasificar a las artes durante la historia occidental y catalogarlas según sea su relevancia o importancia de acuerdo a la cultura, a través de los conceptos de artes mayores o menores (Escobar, 2008 o Rowell, 2005). La clasificación de las artes se puede realizar a través de la utilización de diversos indicadores que apunten a hacer visible la forma de transmisión y de relacionarnos vivencialmente con la obra, destacando las siguientes categorías: Por el medio, esta clasificación puede ser la más útil e identificable de todas debido a que su categoría se establece a partir de las condiciones físicas o elementos materiales utilizados para producir o concretar la obra, como el lienzo utilizado para la pintura o la piedra de las esculturas; por el sentido que utilizamos para relacionarnos con ella, es decir, arte para mirar, oír, tocar, etc; por la dimensión, de acuerdo a la utilización del espacio y/o el tiempo; por el propósito, necesidad, utilidad o función que cumplen (ejemplo: entretenimiento o ritual); el poder de evocación o grado de determinación; por el remanente, el que puede ser de tres tipos: las que no dejan rastro tras ellas y se caracterizan por el estudio de las cosas llamadas artes teóricas; las acciones del artista que no dejan un producto, artes prácticas y finalmente, las que sí dejan un objeto denominándose artes productivas. También encontramos artes híbridas o

combinadas que fusionan diversas artes, como la que hemos nombrado anteriormente: la ópera (Rowell, 2005).

En general, hay acuerdo en que éstas [clasificación para las ‘bellas artes’] son la poesía (y algunos otros géneros literarios), la música, el teatro, la danza, la pintura, la escultura y la arquitectura. (Rowell, 2005: 31)

En esta investigación utilizaremos el concepto ‘música de arte’ para referirnos al tipo de expresión sonora que también es llamado música docta, académica o clásica²¹, enfocándonos en aquella que se ha compuesto durante el siglo XXI, la que comúnmente es llamada ‘música contemporánea’. Si bien este último término es aceptado abiertamente entre los compositores, auditores e intérpretes del tipo de música que realiza el Ensamble Antara, lo hemos excluido como definición debido a que el concepto de contemporáneo referido a la creación artística “designa el intento de enfrentar con formas, imágenes y discursos las cuestiones que plantea cada presente” (Escobar, 2008: 17). Lo anterior supone que la característica de contemporaneidad sólo se concreta en las prácticas de arte occidental, resaltando la característica del arte surgido bajo el alero de artistas y músicos con formación académica formal, excluyendo las manifestaciones de música popular, o como plantea Escobar, “un atavío ceremonial indígena resultará contemporáneo en cuanto mantenga su vigencia” (2008: 18). Hemos decidido utilizar el término ‘música de arte’ debido a que este tipo de manifestación musical presenta características homologables a través de la comparación y adaptación lingüística con otras artes, las que se traducen básicamente a la teorización en su proceso de creación como en la profesionalización de sus ejecutantes, entre otras diferencias que expondremos a continuación.

Entre los diferentes tipos de música que interactúan en las creaciones musicales ejecutadas e interpretadas por el Ensamble Antara, encontramos que el origen de gran parte del material sonoro utilizado por los compositores que escriben para ellos, corresponde a elementos extraídos del folklore latinoamericano y/o chileno como también de sonoridades e instrumentación aborigen. Es por esto que consideramos de vital importancia establecer los rasgos característicos de cada uno de estos tipos de música.

²¹ Otros conceptos son: música culta, como hemos visto en la denominación hecha por Urrutia Blondel, o música selecta.

Las ciencias musicales que se han abocado a investigar en cada una de ellas, son la etnomusicología²² y musicología²³. Lo anterior a pesar que entre ellas muchas veces se influenciaron, contaminan y comparten elementos y rasgos comunes y divergentes.

Las disimilitudes más importantes de la música de arte en relación a la música folklórica y aborigen, corresponde a la utilización de la notación musical y como ya hemos mencionado, la teorización en los procesos de creación y profesionalización de las prácticas musicales.

La graficación del sonido o notación musical es un hecho que nació en sociedades alfabetizadas que poseían la escritura de su lengua, debido a esto la notación musical integra elementos gráficos de sistemas alfabéticos y numéricos, entre otros, manteniéndolos hasta la fecha (Fernández, 2011). Que la música se pueda registrar a través de un soporte escrito, ha ocasionado diversas reacciones en los actores involucrados en los procesos de creación e interpretación musical, los que se resumen a continuación:

Para los intérpretes y ejecutantes, la notación provee de:

Soporte de la memoria, la posibilidad de proveer un marco a la improvisación, la permanencia histórica de la obra, su posibilidad de análisis o estudio y la lectura a primera vista. (Fernández 2011: 45)

Por otro lado para los compositores representa:

Una herramienta de elaboración y diseño de ideas musicales durante el proceso creativo; facilita la ejecución sin la presencia del compositor; gran complejidad de interacción entre un gran número de ejecutantes y el discurso musical como un 'texto', posibilitando su estudio y análisis. (Fernández 2011: 45)

En ambos casos, el estudio y análisis que permite la transcripción y grafía de música llevó a compositores y estudiosos de la música no sólo a complejizar los procedimientos compositivos, sino a teorizar sobre la música que se realizaba, identificando escalas o modos, patrones rítmicos, acentos fraseales, estructura y forma entre otros.

Sistemas teóricos: A medida que las culturas se van haciendo letradas y la música se va convirtiendo en arte, van surgiendo teorías musicales con un conjunto de tópicos, categorías, géneros, escalas y cosas por el estilo. (Rowell, 2005: 45)

²² Crivillé define etnomusicología como “el estudio de toda música de tradición oral” (1983: 31). Según María Ester Grebe, etnomusicología “se trata de una interdisciplina que relaciona, conecta o fusiona la Musicología y la Antropología” (1976: 5).

²³ El objeto de estudio de la musicología “la música docta de Occidente” (Grebe, 1976).

La teorización de la música trae consigo la caracterización y conceptualización de elementos sonoros (rítmicos y melódicos) que pueden ser identificados y analizados en cuanto a su relación con otros elementos similares, y estos en el contexto general de la obra. Este proceso de conceptualización y análisis se realiza a través del lenguaje hablado y los significados que surgen de él, lo que permite, haciendo uso de analogías, comparar la música con otras expresiones artísticas. Lo anterior se consigue a través de la comparación de conceptos musicales con sus homólogos en otras artes, ejemplo de esto es el que plantea Lewis Rowel (2005) al realizar el contraste y similitud entre tonalidad (concepto musical) con el matiz dominante de una pintura, silencios con su equivalente espacial del vacío o áreas de baja o nula actividad, variación, ritmo y el inicio o el fin de la obra entre otros. Del mismo modo, un elemento común en obras de distintas artes corresponde a la identificación de estructura o forma (Rowell, 2005: 36).

Al existir similitudes hay también diferencias que hacen que la música posea características únicas por sobre otras artes. Uno de ellos es el nexo entre el creador de la obra y el receptor. En la música de tradición oral, que expondremos más adelante, el nexo entre el compositor y el auditor puede ser inmediato, si el primero ejecuta e interpreta su propia música, o indirecto si el compositor deba contar con la intervención de un intérprete intermedio. Por otro lado, el vínculo entre compositor y auditor en música de arte generalmente es más distante, producto de la cantidad de intermediarios necesarios para su ejecución y reproducción. La primera barrera entre compositor y auditor se encuentra en el medio en el cual es plasmado este arte, en este caso la partitura. El segundo intermediario corresponde al intérprete, quien debe descifrar lo escrito por el compositor, reelaborando la obra a través del uso de sus conocimientos y tradiciones musicales previas para entregar un resultado sonoro al auditor. Otra característica común entre la música de arte, la música folklórica y aborigen es que todas pueden realizarse de forma colectiva o conjunta (una orquesta o coro con o sin guía de dirección). Otros elementos distintivos y que hacen de la música un arte único es la inmaterialidad de la obra musical, la música es intangible y por ende el arte más efímero de todos.

La primera vez que fue utilizado el concepto folklore (saber popular)²⁴, fue a partir de un artículo publicado por el arqueólogo inglés William Thoms en Londres en el año 1846. Este

²⁴ Folk: pueblo; Lore: saber.

término corresponde a una palabra genérica de origen inglés que se utiliza de forma aproximada para “designar los conocimientos y los trabajos relativos a la vida y a las costumbres populares” (Crivillé, 1983: 16). Diversas han sido las propuestas, provenientes de variados países como de investigadores, a lo largo de la historia para reemplazar el término por uno más apropiado a áreas que abarcan los estudios folklóricos. Sin embargo, el concepto folklore “fue aceptado universalmente como distintivo de una extensa serie de trabajos, prácticas e investigaciones que tienen como objeto, base y campo de acción las diferentes manifestaciones de la actividad popular y tradicional” (Crivillé, 1983: 17).

Producto de lo amplio, global y generalizado del término folklore con el tiempo se comenzó a delimitar y concretar su campo de acción a través de la denominación “Folklore Musical”, el que fue utilizado para “designar los estudios y recopilaciones sobre todo tipo de manifestaciones populares que tuvieran alguna tangencia más o menos acusada con el arte de los sonidos o los fenómenos acústicos se realizaba” (Crivillé, 1983: 23).

Para Bruno Nettl (1985), la música folklórica se puede agrupar en dos conjuntos, de acuerdo a su estilo y repertorios; en un primer grupo, aquella música folklórica que convive con la música de “tradición urbana profesional y cultivada”²⁵ y un segundo grupo a aquella música tribal, de culturas ágrafas, que no presentan teoría ni notación musical y sus músicos no son profesionales.

Al contrastar los tipos de música expuestos en este capítulo distinguimos diferencias sustanciales existentes entre la música de arte contemporánea con la folklórica y tribal; una, la de arte contemporáneo, busca la novedad, originalidad y que sea identificada como única, a diferencia de la folklórica y/o tribal las cuales buscan mantener la tradición, a pesar de los cambios propios que se producen en estas músicas producto de la oralidad²⁶ (Nettl, 1985). El arte popular²⁷ a diferencia del arte occidental “ni reivindica la originalidad de cada pieza, ni recuerda el nombre de su productor” (Escobar, 2008: 14). En las músicas folklóricas y tribales la aceptación por gran parte de la sociedad es de suma importancia para que ésta pueda seguir

²⁵ Nettl llama a esto como “música culta o clásica” (1985: 11)

²⁶ “Que una cultura tenga tradición oral significa simplemente que su música [...] se transmite a viva voz. Las canciones se aprenden de oído; la construcción de los instrumentos y su interpretación se aprenden por observación. (Nettl, 1985: 13).

²⁷ Término con el cual Ticio Escobar se refiere a la producción artística generada por las comunidades indígenas y los habitantes de sectores rurales o suburbanos sin poder político, participación ni representación.

existiendo y no ser olvidada, a diferencia de la música de arte, la cual en reiteradas ocasiones, sólo es comprendida y aceptada por el compositor. Sin embargo, al ser registrada a través de soportes de escritura y soportes de audio pueden seguir siendo interpretadas y ejecutadas en el futuro. Otra gran diferencia es la notación musical, que hemos expuesto anteriormente, versus la tradición oral. (Nettl, 1985)

Por lo general la música folklórica posee mucha antigüedad en su existencia, lo que le da la cualidad que su compositor sea, en la mayoría de los casos, desconocido y se produzcan “reelaboraciones comunitarias”²⁸ producto de la intervención de los miembros de la comunidad que la cantan y comparten generando variaciones del original. Esta antigüedad produce a su vez que en esta música se produzcan cambios constantes lo que para Bruno Nettl tiene la cualidad de ser al mismo tiempo “antigua y contemporánea, de ser representante de las viejas tradiciones de un pueblo y también indicador de los gustos actuales, siendo, además, simultáneamente, producto de compositores individuales y de la creatividad de las masas populares” (1985: 14).

Según Bruno Nettl (1985), para definir la música folklórica y la tribal se requiere la utilización de manera conjunta de variados criterios, los que se pueden resumir en: El principal criterio, como ya hemos mencionado, es el de la transmisión oral (sobre todo en sociedades ágrafas, por la ausencia de escritura musical). Esto produce variaciones en la forma de la canción generando el olvido del original, permitiendo su modificación y renovación del repertorio. Otro indicador alude a que son obras creadas e interpretadas por músicos no profesionales²⁹. Las músicas folklóricas y ágrafas poseen historia musical. Es fundamental que sea interpretada y aceptada por todo el pueblo o tribu para sostener su permanencia y sobrevivencia. Es música que cumple una función y a la vez es utilizada para el entretenimiento pese a su antigüedad (Nettl, 1985: 23). Esta función la entiende Dannemann (1962) como satisfacción de una necesidad, planteado de este modo que “los fenómenos folklóricos, por su condición cultural, poseen una naturaleza funcional³⁰” (Dannemann, 1962: 35) construyendo una definición de folklore a través de la condición de funcionalidad del folklore “Se entiende por folklore el estudio del

²⁸ Término utilizado por Nettl (1985: 15).

²⁹ El autor no especifica lo que entiende por “músicos no profesionales”, pudiendo ser algunos indicadores: dedicación no exclusiva en actividades musicales, músicos que no teorizan la actividad musical, sin formación académica u otorgada por instituciones formales de educación, entre otros.

³⁰ El autor plantea “dos actitudes elementales de la función folklórica musical. La ceremonial y la festiva” (Dannemann, 1962: 40).

comportamiento integral de una comunidad manifestado funcionalmente en la práctica de bienes comunes³¹” (Dannemann, 1962: 35).

González y Rolle presentan una definición de folklore musical formulada en 1912 por el profesor normalista Ismael Parraguez, quien la definía como “aquella que forma el pueblo por sí mismo” (González y Rolle, 2005: 371).

b) DESARROLLO TECNOLÓGICO DE LAS FLAUTAS Y UTILIZACIÓN DE NUEVAS TÉCNICAS DE EJECUCIÓN

Hemos seleccionado las flautas (traversas) para exponer sobre las nuevas técnicas, también llamadas técnicas extendidas³², debido a que es el instrumento base en el cual los miembros estables del Ensemble Antara fueron formados profesionalmente en la academia y a través de cuyos conocimientos y habilidades técnicas desarrolladas se enfrentan a la ejecución de instrumentos de viento latinoamericanos.

No debe sorprendernos la rica variedad y profusión de aerófonos precolombinos ubicados en las excavaciones arqueológicas de Chile, puesto que es la clase instrumental más desarrollada y numerosa de la organología indígena sudamericana. (Grebe, 1974: 29)

Georg Simmel, al referirse al modo de producción musical de los pueblos naturales e instrumentos de viento destaca lo difundido que se encuentran estos por sobre los de cuerda, “por sus orígenes, y por ello también por sus efectos, las flautas pertenecen más a la naturaleza – incluso en razón de sus requisitos técnicos-, mientras que los instrumentos de cuerdas corresponden más al período del arte” (2003: 31).

Del mismo modo, durante una entrevista realizada a los miembros del Ensemble Antara, uno de ellos justifica y explica la aplicación de nuevas técnicas de ejecución desarrolladas en flautas de origen europeo a los instrumentos de viento vernáculos latinoamericanos:

De todas maneras no debemos olvidar que el Proyecto [Proyecto Antara que da origen al Ensemble] nace desde la academia y el concepto de deconstrucción es fundamental en lo que respecta a la utilización de los instrumentos que han estado fuera de la academia. Basada en la utilización de técnicas provenientes de la academia que, sistematizadas, sirven como puente entre la tradición europea sobre todo en la escritura, forma y resultante sonoro...pero conservando la paleta de sonidos propios de los instrumentos. (Figueroa, entrevista personal. 21 de enero de 2015)

³¹ El autor plantea una serie de características de lo que significa bien común.

³² Otro nombre utilizado es técnicas contemporáneas de interpretación o ejecución instrumental.

Pero el desarrollo de nuevas técnicas de ejecución en los instrumentos musicales no ha surgido solo, éste viene de la mano con los avances tecnológicos propios que han sufrido los instrumentos a lo largo de la historia, provocados para producir sonidos más precisos en sus frecuencias, con mayor intensidad en su volumen y comodidad en diseños ergonómicos. Para Enrico Fubini, “el desarrollo de la música instrumental viene precedido por una fase de perfeccionamiento de los instrumentos” (1999: 134). El desarrollo tecnológico de los instrumentos de origen europeo ha sido un proceso lento que ha desencadenado nuevas complejidades en los procesos compositivos y de interpretación (Fubini, 1999). Éstas han llevado a los intérpretes a buscar nuevas técnicas que satisfagan las necesidades presentes en estos nuevos desafíos.

La flauta traversa a partir del siglo XIX en adelante ha sufrido distintas modificaciones que van desde los materiales utilizados, conicidad del tubo e incorporación de mecanismos de llaves a mediados de 1800 por Theobald Boehm (1794-1881). Estas modificaciones han producido no sólo cambios en el sonido del instrumento, sino que han generado una expansión en las posibilidades tímbricas y de recursos sonoros que van desde los golpes de llaves, elementos nuevos en la estructura física de la flauta y un incremento en la tesitura del instrumento. Éste se traduce en la posibilidad de producir alturas agudas con gran precisión y mejoras en la afinación. Otras características de esta nueva flauta corresponde a las variaciones de intensidades de volumen (variación dinámica)³³. Lo anterior se puede corroborar comparando la ejecución de una flauta travesera del período barroco con una flauta de Boehm fabricada durante el siglo XX ó XXI.

A través del avance tecnológico y la incorporación de diversos materiales en la construcción de flautas, se obtuvieron mejores respuestas a la producción del sonido, mayor precisión en la ejecución de intervalos microtonales, armónicos con mayor resonancia, sonidos fantasmas (*whisper tone*) con mejor proyección y la posibilidad de realizar una gran cantidad de multifónicos producto de la combinación de digitaciones, facilitada por la incorporación de llaves, entre otros recursos. Todos estos descubrimientos se fueron realizando a través de la exploración realizada por distintos flautistas, quienes comenzaron investigaciones que

³³ Un ejemplo de esto lo encontramos en la obra para flauta sola *Density 21.5* compuesta en 1936 por Edgard Varèse. Esta obra fue escrita para ser interpretada en una flauta de platino que permitía producir un ámbito mayor de alturas.

concluyeron con la incorporación de nuevos elementos técnicos de ejecución, a través de modificaciones de ataques y articulaciones, lo que permitió acceder a una amplia gama de elementos tímbricos. Estos elementos serían utilizados más tarde por las nuevas generaciones de compositores, hecho que queda demostrado al comparar diversas obras para flauta solista en las cuales la incorporación de estos nuevos recursos sonoros fue permeando gradualmente. La adquisición y utilización de estas nuevas posibilidades en las creaciones musicales europeas de comienzos del siglo XX quedan graficadas en la siguiente cita:

Las numerosas y variadas composiciones incluyeron las novedosas sonoridades del registro sobre-agudo, de las gamas tímbricas en cada registro, de los nuevos sonidos producidos con digitaciones no-convencionales, de los diversos ataques, de las variables de intensidad que abarcaban los umbrales, de las posibilidades multifónicas, de la amplísima gama de armónicos, del nuevo sistema de respiración circular, y muchas otras técnicas, a la vez que la combinación entre algunas de estas variables multiplicaba la paleta sonora. (Plana, 2008: 166)

Dos ejemplos de flautistas que metodizarían los descubrimientos realizados en este aspecto son Robert Dick (Nueva York, 1950) cuyos resultados fueron publicados en sus libros *The Other Flute (a performance manual of contemporary techniques)* de 1975, *Tone Development Through Extended Techniques (El desarrollo del sonido mediante nuevas tendencias*, en su versión en español) de 1986 y *La respiración circular del flautista* de 1995; y Pierre Yves Artaud (París, 1946) a través de sus libros *Harmoniques* publicado en 1992, y *Flutes au present (Traite des Techniques Contemporaines)* publicado en 1980. Si bien ambos son intérpretes musicales en flauta travesera de origen, las diferencias se encuentran en el espectro de aplicación con el cual cada uno desarrolló su trabajo. Robert Dick canalizó toda esta experimentación a través de la creación de una nutrida cantidad de material educativo para flautistas, destacando en la confección de obras musicales de su propia autoría, de las cuales es interesante resaltar *Flying Lesson*³⁴, para flauta sola, en la que el flautista debe aplicar en seis lecciones o estudios contemporáneos de concierto estas técnicas. Por otro lado Pierre Yves Artaud, paralelo a su trabajo como pedagogo, aplicó estos nuevos recursos a través de su participación como intérprete en la ejecución y grabación de una gran cantidad de obras escritas por diversos compositores y cuya particularidad representaba un alto dominio de estas nuevas técnicas y habilidades.

Muchas de las técnicas extendidas son recicladas a partir de experiencias presentes en otras culturas o actividades, es el caso de la respiración circular o continua, que permite inhalar aire

³⁴ Subtítulo *Six Contemporary Concert Etudes For Flute*.

por la nariz a la vez que se expulsa otra cantidad de este por la boca a través de la presión ejercida por la lengua o las mejillas.

[La respiración circular] Aunque se considera como una habilidad radicalmente nueva en la música clásica occidental, es una técnica muy antigua y constituye un método habitual de respiración de los flautistas de varias partes del mundo, entre los que están los intérpretes del *Kaval* búlgaro y de las flautas *narh* de la provincia de Rajastán, en la India. Los sopladores de vidrio utilizan la respiración circular para mantener una presión de aire continua en el vidrio fundido mientras se le da forma. (Dick, 1995: 5)

Debido a la producción de nuevos recursos sonoros por parte de los intérpretes a través de sus instrumentos, el sistema de notación musical occidental tradicional (por pentagrama) se ve limitado producto de la imposibilidad de graficar con precisión estos nuevos requerimientos. Es por esto que Robert Dick recurre, en sus publicaciones mencionadas anteriormente, a la utilización de grafías alternativas complementarias al sistema de notación tradicional para indicar diferentes alteraciones sonoras como variaciones en el tono (*glissando*) intervalos de cuartos de tono, producción de armónicos, sonidos difusos, *whispertone*, indicaciones de cambios en la posición de la embocadura de la flauta (ampliando o disminuyendo la distancia entre el bisel y el labio) o diferentes producciones sonoras como cantar y soplar la flauta produciendo sonido de manera simultánea. Otras indicaciones adheridas corresponden a las diversas combinaciones de digitaciones necesarias para producir multifónicos y otros sonidos.

Al dominio de estos nuevos recursos tímbricos, a través de la exploración y estudio de nuevas técnicas aplicadas a los instrumentos de fabricación moderna de origen europeo o instrumentos tradicionales³⁵ (europeos), el compositor mexicano Mario Lavista (1943) le llama “nuevo virtuosismo”. “El nuevo virtuosismo es aquel que contempla toda una serie de estudios y búsquedas de recursos y posibilidades de orden técnico y expresivo ausentes de la tradición clásica instrumental” (Lavista, 2009: 97). Lavista comprende el desarrollo de la técnica instrumental y la adquisición de virtuosismo como un proceso lento que se ha llevado a través de los años, en los cuales los compositores e intérpretes son responsables de estas innovaciones, las que surgen del conflicto producido entre la idea musical y la técnica de ejecución. Así como también el soplo como parte de este.

³⁵ Mario Lavista no especifica en sus escritos a qué se refiere con el concepto de instrumentos tradicionales, sin embargo, debido al contexto se puede deducir que alude a los instrumentos de origen europeo.

El virtuosismo no es un monopolio exclusivo de una época precisa y que tampoco se aplica a un género determinado ni a la estructura y forma de la obra: designa más bien una manera de tocar que tiene como fundamento una aptitud técnica excepcional por parte del intérprete. (Lavista, 2008: 95)

La adhesión de nuevas técnicas instrumentales tradicionales, que como hemos dicho han aportado a incrementar la gama de recursos sonoros, fueron identificados por Lavista y denominados como un “renacimiento instrumental” (Lavista, 2008). Para este compositor, en la música que se escribe en nuestro siglo habría una voluntad “por ampliar sus fronteras colocándolas en lugares hasta hoy insospechados” (Lavista, 2008: 91).

Los integrantes del Ensemble Antara han introducido algunas de las técnicas extendidas posibles en la flauta traversa a una serie de instrumentos vernáculos latinoamericanos, desarrollando manuales para la consulta de compositores y de ellos mismos al momento de montar obras que requieran de dichos instrumentos. Para la elaboración de este material, han sistematizado las técnicas extendidas utilizadas por los instrumentos vernáculos latinoamericanos que ejecutan, produciendo dos manuales denominados por ellos como *Técnicas Instrumentales Contemporáneas de Ejecución* en una versión para tarka y otra para zampona (siku), los que hemos mencionado en el capítulo I de esta tesis. Este material bibliográfico corresponde a un catálogo de técnicas extendidas posibles de realizar en la tarka y el siku. Dichos manuales se encuentran divididos en secciones en las cuales desarrollan tópicos como la tesitura y forma de producir las diversas alturas de la escala cromática en cada instrumento, la forma en la cual se ejecutan trinos, trémolos, vibratos, armónicos, *Flutterzunge*, *bisbigliandi*, microintervalos, multifónicos, sonido y voz simultáneos, a su vez, técnicas que utilizan la resonancia de los tubos del instrumento como los *pizzicatos*³⁶. En el método de Zamponas encontramos técnicas referidas a realizar efectos y sonidos tales como Tongue-rams, whisperones y Sonidos eólicos.

La introducción escrita de los manuales antes mencionados declara como objetivos el de “ampliar las posibilidades técnicas de estos instrumentos poniéndolas al servicio de una expresión nueva, sin por esto, negar la rica tradición de la cual forman parte”. Planteándose como idea central la de “re-utilización” de técnicas de ejecución instrumental de origen

³⁶ Este término está tomado de los instrumentos de cuerda. Se trata de un golpe de lengua contra el paladar (articulación te) sin emisión de aire. La altura del sonido resultante corresponde a la nota real, siendo realizable sólo en la 1ª octava de la tarka. (Proyecto Música Antara (S.F). *Técnicas instrumentales contemporáneas de ejecución: Manual de las tarkas*, p.38).

multicultural. Esta declaración es firmada por el flautista y director artístico del Ensamble Antara Alejandro Lavanderos. La nomenclatura que utilizan corresponde a la planteada por el flautista francés Pierre-Ives Artaud y Gérard Geay en su libro “Flûtes au Présent”.

Un contraste notorio presente entre los manuales desarrollados por el Ensamble Antara y terminologías utilizadas por los ejecutantes nativos de los instrumentos vernáculos, corresponde a la definición de multifónicos y “sonido rajado” o “sonido tara” (Mercado, 2005: 31). Este último se caracteriza por poseer gran cantidad de armónicos y multifónicos, en su mayoría disonantes generando un *cluster* lo que impide percibir un sonido único y puro. Esta cualidad la podemos encontrar durante la ejecución de las flautas de los *chinos*³⁷, del sonido logrado por las antaras, pifilkas mapuche y las tarkas al saturar su sonido a través del exceso de soplo. Para el Ensamble Antara, en sus manuales para tarka y zampoña sólo se refieren a esta cualidad como multifónicos, dándole el mismo tratamiento al presente en la ejecución de las flautas traversas.

Cabe destacar que la incorporación de técnicas occidentales modernas de ejecución instrumental (técnicas extendidas) en instrumentos musicales aborígenes o vernáculos latinoamericanos no es bien visto por todos por algunos sectores, en especial aquellos en los que dichos instrumentos son parte de su patrimonio cultural. Situación que relata uno de los miembros del Ensamble Antara en entrevista con el investigador³⁸:

Figuroa: Lo estrictamente ritual que podría ser herencia natural de los instrumentos se enriquece con una estética contemporánea y mestiza a mi juicio...Es interesante el fenómeno que vivimos en Bolivia.

Entrevistador: ¿Qué pasó en Bolivia?

Figuroa: Desde la denominación que le dan a los instrumentos a su casi profanación de nuestra parte según ellos en músicas que están alejadas de su tradición.

c) CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD EN EL ENSAMBLE ANTARA

Existe gran cantidad de ensambles de vientos y grupos de cámara cuya estructura principal está fundada en el uso de las flautas traversas como instrumento principal (dúos, tríos, cuartetos, etc). Lo expuesto anteriormente está fundamentado en la amplia oferta de música escrita y disponible para estas conformaciones en librerías físicas y digitales. Hecho que hemos podido

³⁷ Ver notas a pie de página números 8, 9 y 10.

³⁸ Figuroa, entrevista personal. 21 de enero de 2015.

comprobar al revisar la oferta comercial presente en las tiendas especializadas en este rubro³⁹. En dicha revisión, hemos encontrado que el tipo y origen de música presente en las partituras que venden corresponde en su gran mayoría a material producido en y por compositores europeos. Resalta el perfil que posee la oferta sobre música popular (jazz, rock, pop o blues) ya que éste, de acuerdo a las adaptaciones y arreglos para ensambles de flautas, encaja de mejor manera en las salas de conciertos que en los escenarios en los cuales se presentan las bandas de carácter popular. En cuanto al tipo de música que graban dichas agrupaciones, encontramos que gran parte de los títulos ofertados en la venta de partituras para ensambles de flautas (arreglos, adaptaciones y conformación original) se repiten en la sección discográfica, siendo su formato y sonoridad el de concierto europeo⁴⁰.

Generalmente, las agrupaciones de este tipo (ensambles de flauta) se constituyen esporádica y ocasionalmente para satisfacer conciertos o grabaciones específicas. Sin embargo, existen agrupaciones que realizan su labor constantemente, como es el caso del Ensamble Antara, el que se encuentra conformado por miembros estables⁴¹. Pese a la amplia variedad de música disponible para ser ejecutada, los ensambles tradicionales de flautas traversas, no poseen grandes diferencias de estilo en el planteamiento de su puesta en escena y su resultado sonoro es de similares características, continuando con un patrón estético de concierto europeo⁴². Por esto es interesante la música ejecutada por el Ensamble Antara, ya que el resultado de su producto musical plantea grandes diferencias con la mayoría de las agrupaciones de iguales características de conformación, no sólo por lo único e innovador de su música (en su mayoría obras escritas y compuestas especialmente para la agrupación), sino que por la sonoridad que consiguen al ejecutar de manera conjunta instrumentos aerófonos vernáculos latinoamericanos con flautas traversas de origen europeo.

³⁹ http://www.fluteworld.com/Flute_Music.html, <http://www.laflutedepan.com/partitions> (consultado el 23 de enero de 2015).

⁴⁰ <http://www.fluteworld.com/Recordings.html>, <http://www.fluteworld.com/Flute-Ensembles.html> (consultado el 23 de enero de 2015).

⁴¹ Definimos agrupaciones musicales estables como aquel grupo de músicos que se reúnen para crear y/o interpretar música, presentándose en conciertos, realizando grabaciones de audio y/o vídeo periódicamente, excluyendo a aquellos que lo hacen para cumplir con eventos puntuales.

⁴² Este planteamiento es basado en la experiencia del investigador como intérprete musical en flauta travesa y a la gran cantidad de música europea escrita y disponible en librerías y en la web, para ensambles de flauta desde el renacimiento hasta nuestros días.

Es innegable que el Ensamble Antara busca establecer una diferencia con sus homólogos latinoamericanos y europeos a partir de la construcción de una identidad⁴³ sonora mestiza y así lo plantean algunos de sus miembros en entrevista concedida para esta investigación, “yo creo que todo esto puede sustentarse en nuestra condición de mestizos...Somos de aquí y de allá a la vez...Por lo tanto la nueva reutilización y ejecución de instrumentos aborígenes puede justificarse en base a ello” (García, entrevista personal. 21 de enero de 2015).

En la búsqueda de significados de identidad nos encontramos con la propuesta planteada por el sociólogo Jorge Larraín en su libro *Identidad Chilena* (2001). Este autor inicia la descripción de las características de la identidad expresando lo poco atractivo que resulta para los estudios de las ciencias sociales el concepto de mismidad individual, debido a que esta presenta entre sus problemáticas variantes como la correspondiente a identidad ontológica (todo ser es idéntico consigo, no siendo necesaria para esta definición la capacidad y posibilidad de reflexión) y por otra parte, lo que implica el autorreconocimiento frente a lo otro. Por lo tanto, Larraín excluye el concepto de mismidad, esto debido al no cambio que supone el concepto y presenta un significado de identidad cualitativa, cambiante e influida por lo que a cada cual le gustaría ser y fundamentalmente por las expectativas y medios sociales (los otros), refiriéndose a la identidad como:

Una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados. En este sentido la identidad tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse –“identificarse” – con ciertas características. (Larraín, 2001: 23)

A partir de esta propuesta de identidad cualitativa, resultado de un proceso de construcción constante, Larraín propone tres elementos constitutivos de toda identidad: 1. “Los individuos se definen a sí mismos, o se identifican con ciertas cualidades, en términos de ciertas categorías sociales compartidas” (2001: 25). En este punto, el ambiente o cultura⁴⁴ en la cual el individuo se desarrolla es fundamental para la construcción de su identidad, “el núcleo de cada cultura es su identidad” (Gissi, Larraín y Sepúlveda, 1995: 11). Refiriéndose a la cultura como “una herencia o patrimonio de cada sociedad” (Gissi, Larraín y Sepúlveda, 1995: 10); 2. El segundo elemento

⁴³ “La palabra ‘identidad’ se deriva del vocablo latino *identitas*, cuya raíz es el término *idem*, el cual significa ‘lo mismo’ (Solórzano-Thompson y Rivera-Garza, 2009: 140).

⁴⁴ “La cultura es un sistema que distingue a la naturaleza de lo propiamente humano” (Gissi, Larraín y Sepúlveda, 1995: 9).

lo compone lo material en el cual está incluido el cuerpo y otras posesiones que ayuden al sujeto e influyan en el proceso de autorreconocimiento. Es a partir de este punto por el cual los sujetos se relacionan e identifican con producciones artísticas y de entretenimiento. Del mismo modo los sujetos pueden, a través de los objetos, controlar la manera en la cual los otros los ven y los perciben; 3. El último elemento que conforma la construcción de identidad lo constituye la existencia de los Otros, “la identidad es un modo de ser que nace no sólo de la pertenencia común, sino también de la diferencia” (Gissi, Larraín y Sepúlveda, 1995: 12). La influencia de los Otros en la construcción de identidad se manifiesta a través de nuestra auto imagen, la que se ve afectada por las opiniones que tienen los Otros sobre nosotros, definiéndose, de este modo en base a cómo somos visto por los Otros (Larraín, 2001).

Del mismo modo, el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (2009) nos presenta características constituyentes del término identidad y la relación establecida entre el individuo y los que lo rodean:

En su acepción más básica, la identidad incluye asociaciones, por una parte, con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás. (Solórzano-Thompson y Rivera-Garza, 2009: 140)

De lo anteriormente expuesto no es de extrañar que el Ensemble Antara intente diferenciarse de otras agrupaciones de iguales características, esto debido a que es necesario para la construcción de su identidad y de cómo quieren ser vistos. Es una decisión de lo que quieren y creen ser, pero a su vez de lo que forman parte, por cuanto sus miembros comparten una herencia común referida a su formación musical académica, como quedó expresado anteriormente, y a la cultura que comparten, “la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo” (Larraín, 2001: 29).

En entrevista con el investigador, el director artístico del Ensemble Antara expresa:

En este caso entendemos al sujeto como el que define las propiedades del objeto y no a la inversa y de esta manera asumimos la posibilidad de levantar una propuesta que nos sea propia y significativa. Reconocemos los aportes externos en la medida que nos permiten construir nuestro propio imaginario. (Lavanderos, entrevista personal. 21 de enero de 2015)

Cabe resaltar que en otra entrevista realizada a los miembros del Ensamble Antara⁴⁵, en la cual se les preguntó ¿Ha participado como integrante algún miembro o descendiente de indígena latinoamericano? Ellos respondieron que no tenían conocimiento de la vinculación de alguno de sus miembros antiguos con etnias aborígenes, sin embargo, incorporan la música de las etnias nativas como si fuera natural de ellos. Lo anterior concuerda con lo planteado por el compositor Rafael Díaz:

En términos culturales [...] lo importante es tener una idea de sí mismo (y del Otro) que nos permita la ilusión del origen y la pertenencia, y para ello, la música (o mejor dicho, las músicas, en clave de sobremodernidad) es el mejor espejismo de las sociedades que han perdido el espejo de su pasado. (Díaz, 2012: 33)

Por lo tanto, la identidad que plantea el Ensamble Antara es un ideario que han construido a partir de la condición que encuentran presente en el entorno en el cual están insertos (Latinoamérica) y de la cual toman elementos característicos, redefiniéndolos y resignificándolos con el fin de diferenciarse de los demás, proceso que influye directamente en el resultado musical que producen y en la propuesta identitaria planteada por la agrupación. De este modo, la presencia sonora indígena latinoamericana, representada por sus instrumentos y sonoridades, no sólo se encontrarán en las producciones ya publicadas por este Ensamble, sino que en las que vendrán con el tiempo debido a que “la identidad por ser en buena parte lo que nosotros creemos que somos, tiene que ver también con un proyecto a futuro” (Gissi, Larraín y Sepúlveda, 1995: 54).

⁴⁵ Entrevista realizada el 05 de diciembre de 2014.

CAPÍTULO III

3.1. MARCO METODOLÓGICO

a) OBTENCIÓN Y TRATAMIENTO DE LAS FUENTES ESCRITAS, ORALES Y DE AUDIO

La presente investigación se documentará a través de diversos tipos de fuentes escritas, orales, fotográficas y grabaciones de audio. En cuanto a las fuentes escritas, estas contemplan publicaciones académicas en revistas físicas y digitales, libros específicos de música y musicología y/o cuyos contenidos contribuyan a nuestra investigación. Todas las fuentes escritas serán comparadas con la finalidad de obtener información que nos permita cumplir los objetivos propuestos en esta investigación.

Para complementar, comparar y refutar parte de la información recopilada a través de las fuentes escritas, se realizarán entrevistas presenciales, semiestructuradas, a los actores directos que alude nuestra investigación (compositores e intérpretes). Posteriormente, dichas entrevistas serán transcritas para poder ser utilizadas en este trabajo e incluirlas en nuestros análisis. En el caso de aquellos sujetos con los cuales, por distancia o escasos de tiempo, una reunión física sería dificultosa, se les enviará un cuestionario vía Email para ser respondido. Estos instrumentos de recopilación de información, entrevistas y cuestionarios, serán incorporados y aplicados una vez completados nuestros análisis musicales, con la finalidad de complementar los resultados obtenidos en dicho proceso.

Las fuentes fotográficas serán utilizadas para la comprensión del desarrollo histórico que han vivido los integrantes del Ensamble Antara, complementando la información obtenida a través de las entrevistas.

Las fuentes de audio serán comparadas con las partituras de las obras a las que aluden. Del mismo modo, se analizarán las técnicas extendidas utilizadas por los intérpretes para conseguir los diferentes timbres solicitados por los compositores.

b) ANÁLISIS MUSICAL SEMIOLÓGICO TRIPARTITO

Para lograr los propósitos que nos hemos planteado y corroborar o refutar nuestras hipótesis, hemos decidido hacer uso del análisis musical como instrumento metodológico para

identificar y comprender la forma, uso e incorporación de los instrumentos vernáculos latinoamericanos, o su evocación y emulación sonora⁴⁶ en obras escritas para el Ensamble Antara. Analizaremos obras que fueron grabadas y publicadas en discos de audio y montadas en concierto por la agrupación. Esta decisión la hemos tomado debido a que este procedimiento y forma de estudio nos permite el “análisis de las estructuras y construcción de un modelo para dar cuenta de la organización y del funcionamiento de una pieza” (Nattiez, 1998: 20) facilitando su comprensión e identificación de las características presentes en las obras escogidas.

El análisis musical trata de enunciar juicios o teorías sobre cómo funciona una pieza musical, es decir, se presenta como un discurso que trata de interpretar cómo y qué cosa determina las ocurrencias musicales. (Martínez, 1998: 88)

María Ester Grebe, al evaluar la pertinencia y limitaciones de las estrategias analíticas más usadas por la musicología y etnomusicología, plantea la existencia de dos directrices generales que, a su juicio, han imperado. Estos enfoques son el universalista y el humanista. Por un lado, el enfoque universalista plantea la obra musical como ‘cosa’ u ‘objeto’ sonoro, desvinculando el período histórico, cultural y estético en el cual fue elaborada. Este se centra en el desglose por partes del todo musical, de sus componentes y la identificación por separado de los diversos parámetros físicos del sonido estructurantes de la gramática musical. Por otro lado se encuentra el enfoque humanista (antropológico-musical), el que ve la obra musical como fenómeno humano (Grebe, 1991: 10). Este último modelo general considera que “el análisis musical debería centrarse en el hombre – en su calidad de creador, intérprete o receptor –, su cultura y sociedad” (Grebe, 1991: 11).

El análisis musical surge a partir de las prácticas de la musicología occidental con el fin de estudiar la música docta europea (Grebe, 1991). La música que pretendemos analizar para esta investigación está compuesta por dos orígenes: el primero está representado por el origen disciplinar de sus creadores e intérpretes y procedimientos compositivos utilizados de origen europeo; y otro, por el material sonoro-musical aborígen y organológico utilizado para el cual los procedimientos de análisis tradicionales (Bent, 1980) no siempre son posibles de aplicar debido a que “la música indigenista chilena no está adscrita a escuelas compositivas de estilística clásica” (Díaz, 2012: 243). Para resolver esta problemática y contar con un modelo aplicable a

⁴⁶ Utilizamos los términos de evocación y emulación sonora cuando a partir de un instrumento, en este caso las flautas, se busca producir el timbre y color de otro, pudiendo ser de origen latinoamericano, oriental, etc.

ambos tipos de música, hemos decidido utilizar el análisis semiológico tripartito propuesto por Jean-Jacques Nattiez y Jean Molino. En palabras del investigador Rafael Díaz, “la técnica semiológica se vuelve una efectiva arma para adentrarnos en paratextos musicales cuya sintáctica no responde a una preceptiva de codificación universal” (Díaz, 2012: 243).

Para Nattiez, los tipos de análisis musical utilizados durante el siglo XX se pueden categorizar en dos bloques: 1) los de orientación semántica, que conceden las connotaciones emotivas, afectivas e imaginarias de la obra musical, entre otras y 2) las que se centran en las estructuras inmanentes de la obra, como los análisis taxonómicos y las que describen la prolongación de las alturas a nivel melódico como armónico, lo que él llama ‘lineales’ (Nattiez, 1998: 18).

Los análisis musicales no son procedimientos aislados ni sus resultados impermeables. La formación académica disciplinar y el contexto cultural en el cual se ha desarrollado el analista influirá directamente en el resultado de todo análisis musical. Esto por cuanto cada individuo centrará su foco de atención y seleccionará en grado de importancia y categorías elementos de la obra que considere de mayor relevancia, utilizando estrategias, categorías y técnicas de análisis dependiendo si es intérprete, compositor o musicólogo. En palabras de María Ester Grebe, “el análisis musical es limitado por el filtro de la cultura, referencias y percepción selectiva del analista” (1991: 11).

Del mismo modo, los criterios analíticos aplicados a las obras musicales estudiadas dependerán de las orientaciones socioculturales y de su período histórico, siendo afectados por los diversos énfasis o lugar que ocupe la música para las culturas a las cuales pertenezcan o estén ligados. Estas concepciones de la música pueden ser de índole religioso o filosóficas; la música como placer estético o el valor y rol social de la música como parte de la vida humana y proceso de comunicación para los cuales el análisis tenderá a dar explicación de la relación de la música con estos enfoques (Grebe, 1991).

Un análisis musical tendrá un resultado único debido a que este es:

Producto de la interacción entre el analista y el fenómeno musical en sí, mediatizado tanto por la cultura y formación académica del analista como también por el contexto sociocultural, histórico y estético del fenómeno musical en estudio. (Grebe, 1991: 11)

Como hemos planteado anteriormente, nuestros análisis se fundamentarán en las teorías planteadas por Jean-Jacques Nattiez (1990), presentes en su texto *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music*⁴⁷. En dicho trabajo, Nattiez acoge la teoría de la tripartición planteada por Jean Molino, con el objetivo de fundamentar la afirmación que en una obra musical u obra artística se presentan tres momentos los que van desde el proceso de creación (estudio sobre el compositor) hasta la vivencia de la recepción, pasando por la materialidad del proceso. De este modo, Nattiez y Molino proponen tres niveles de análisis a través de los cuales se intenta comprender características de esta relación tripartita.

Las tres dimensiones planteadas por Nattiez/Molino son:

a) Dimensión poiética (*the poietic dimension*): Este nivel o dimensión comprende el acto de creación. Su intención es la de estudiar, comprender y reconstruir las técnicas, recursos y procedimientos utilizados por el compositor en un momento histórico específico en el cual crea la obra. A partir de lo anterior, se propone plantear una hipótesis sobre lo que el autor, compositor o creador deseaba comunicar a través de su trabajo (Nattiez, 1990).

El concepto poiético es redefinido por Molino, a partir de su aplicación en la poesía, de este modo establece las siguientes cualidades de dicha dimensión:

- 1) *the study of techniques and rules which, at a given moment, for a given form, define the state of the resources and procedures used by the poet.*
- 2) *analysis of particular strategies of production which, from evidence and clues left by the author, or from characteristics of the work itself, serve to furnish a model for the production of the work...*
- 3) *study of the intentions of the author, who in the plastic arts or in literature often wants to communicate or express something about the work.*
- 4) *finally, reconstructing the expressive meaning, conscious or unconscious, which might be found within the work*⁴⁸. (Molino en Nattiez, 1990: 13)

⁴⁷ Traducción: Música y Discurso, Hacia una semiología de la Música. Dicho texto corresponde a la traducción al inglés realizada por Carolyn Abbate de la obra publicada en 1987 titulada *Musicologie générale et sémiologie*.

⁴⁸ Traducción de los investigadores:

- 1) el estudio de las técnicas y normas que, en un momento dado, de una forma determinada, definen el estado de los recursos y procedimientos utilizados por el poeta
- 2) análisis de las estrategias particulares de producción que, a partir de pruebas y pistas dejadas por el autor, o de las características de la obra en sí, sirven para proporcionar un modelo para la producción de la obra
- 3) estudio de las intenciones del autor, quien en las artes plásticas o la literatura a menudo quiere comunicar o expresar algo sobre el trabajo.
- 4) finalmente, reconstruir el significado expresivo, consciente o inconsciente, que puede ser encontrado en el trabajo. (Molino en Nattiez, 1990: 13).

b) Dimensión estética (*the esthetic dimension*). Esta dimensión aborda el proceso de recepción activa por parte de los auditores o público. Situación que se produce cuando los llamados *receivers* o receptores, se enfrentan a formas simbólicas asignándoles uno o varios significados. Sin embargo, para Nattiez, este término es algo confuso ya que el productor podría no tener la intención de comunicar, sino más bien, construir significado (Nattiez, 1990: 12).

Los procesos de audición están condicionados a factores que influyen y lo afectan, de los cuales destacan los referentes a la carga cultural de cada receptor, las experiencias previas y/o competencias auditivas desarrolladas. Estos factores van desde el reconocer un acontecimiento sonoro como hecho musical o no, hasta competencias auditivas de alto nivel “*Thus a sonorous fact of any kind is recognized as music when we make the distinction between music and nonmusic*”⁴⁹ (Nattiez, 1990: 41). De lo anterior desprendemos que la recepción se convierte en un proceso de percepción selectiva debido a que “cada receptor percibirá en forma diferenciada, selectiva y con matices individuales diversos la realidad física del mismo fenómeno musical” (Grebe, 1991: 12) lo que genera diferencias significativas en la percepción de un fenómeno físico musical por parte de los receptores, quienes tendrán realidades individuales. Por lo tanto, “el significado no radica exclusivamente en un texto musical que pueda ser interpretado de la nada, sino que requiere de un oyente con unas experiencias auditivas particulares” (Hernández, 2012: 56). Del mismo modo, el músico que interpreta dicha obra requerirá de conocimientos y experiencias previas que le permitan comprender de manera significativa el total de la obra. De acuerdo a esto, un análisis no podrá centrar su objetivo sólo en la obra aislada ya que “los significados emergen en la experiencia activa de una audición (o interpretación) musical en un momento histórico y cultural particular” (Hernández, 2012: 57), tampoco podrá contemplarla solamente como un producto cultural, sino como una relación entre creador, música y sujeto.

Es de suma importancia comprender los procesos de creación y analizar lo que sucede al momento en el cual la obra es recibida por el público y no quedarnos sólo con el análisis musical como fenómeno separado de los acontecimientos culturales y sociales que lo rodearon. Esto último, debido a que un análisis musical en sí mismo es “reduccionista por cuanto aísla el

⁴⁹ Traducción de los investigadores: Así, un hecho sonoro de cualquier tipo es reconocido como música cuando hacemos la distinción entre música y no música.

fenómeno musical de su contexto sociocultural e histórico, impidiendo captar en profundidad sus significados humanos y culturales” (Grebe, 1991: 11 y 13)

De acuerdo a lo anterior, las dimensiones poiética y estética son por naturaleza de carácter explicativas. Sin embargo, “the esthetic process and the poietic process do not necessarily correspond⁵⁰” (Nattiez, 1990: 17) esto debido a que lo generado durante el proceso poiético no necesariamente puede tener una intención de comunicación.

c) Nivel Neutro (*the trace*⁵¹): Para esta dimensión, Molino propuso los nombres *niveau neutre* [*Neutral level*] o *niveau matériel* [*material level*] (Nattiez, 1990: 12). El análisis que realizaremos en este nivel, se puede plantear como un estudio de la obra en sí misma para lo cual utilizaremos el término “análisis del nivel neutro” (*analysis of the neutral level, Analytical Discourse*) (Nattiez, 1990). En el nivel neutro se estudian los trazos dejados por la dimensión poiética y que son susceptibles de analizar. En otras palabras, corresponde a la huella física, la materialización de la obra (producción en vivo, partitura, textos impresos, etc) (Nattiez, 1990).

De lo anteriormente expuesto se extrae que durante el análisis de nivel neutro se utilizan herramientas para delimitar y clasificar los fenómenos, explotándolos sistemáticamente hasta agotarlos con el fin de llegar a concretar nuevas hipótesis. “‘Neutral’ means both that the poietic and esthetic dimension of the object have been ‘neutralized’, and that one proceeds to the end of a given procedure regardless of the results obtained”⁵² (Nattiez, 1990: 13). El análisis de nivel neutro es de carácter descriptivo.

Un claro ejemplo de este modelo tripartito es el que realiza Rafael Saavedra, relacionando el proceso musical con la poesía: “el poeta se presenta como el actor *poiético*, el papel escrito por éste, como el nivel neutro y el lector del poema, como la parte *estésica* de la cadena semiótica” (2014: 3).

⁵⁰ Traducción de los investigadores: El proceso *esthetic* y el proceso *poietic* no corresponden necesariamente.

⁵¹ Nattiez se refiere a este nivel como trazo debido a que en este nivel de análisis se busca identificar el trazo dejado por el nivel poiético en el neutro. (1990: 12).

⁵² Traducción de los investigadores: 'Neutral' significa que tanto la dimensión *poietic* y *esthetic* del objeto han sido "neutralizado", y que se procede finalizar un procedimiento determinado, independientemente de los resultados obtenidos.

“The task of semiology is to identify interpretants according to the three poles of the tripartition, and to establish their relationship to one another⁵³” (Nattiez, 1990: 29). Sin embargo, Nattiez plantea que “semiology is not the science of communication. However we conceive of it, it is the study of the specificity of the functioning of symbolic forms, and the phenomenon of 'referring' to which they give rise.⁵⁴” (1990: 15).

El autor supone que el modelo planeado por Molino no se limita en todos los casos al esquema tradicional de comunicación:

producer → *Message* → *Receiver*

Lo anterior debido a que el receptor o público es quien se relaciona con la obra, por lo cual el esquema es sustituido por uno que sólo tenga sentido cuando se conecta con la teoría del interpretante, invirtiendo la flecha de relación que se genera durante el proceso estésico. Como resultado de la interacción entre el compositor, la obra a través del proceso poiético y el vínculo entre el o los auditores y la obra a través del proceso estésico, resulta el siguiente diagrama (Nattiez, 1990: 17).

Compositor (<i>Producer</i>)	→	Obra (<i>Trace</i>)	←	Público (<i>Receiver</i>)
Proceso poiético				Proceso estésico

Según Nattiez (1990), la teoría semiológica de Molino implicaría que: (1) una forma simbólica, representada a través de un poema o sinfonía, entre otros, no es un intermediario en el proceso de comunicación, traspasando el significado generado por el autor a la audiencia; (2) del mismo modo, corresponde al resultado de un complejo proceso de creación, el cual es representado por la dimensión poiética, que tiene que ver con la forma, así como el contenido de la obra y (3) a su vez es el inicio de un complejo proceso de recepción en el cual se reconstruye el mensaje (Nattiez, 1990: 17).

⁵³ Traducción de los investigadores: La tarea de la semiología es identificar interpretantes de acuerdo con los tres polos de la tripartición, y establecer su relación con los otros.

⁵⁴ Traducción de los investigadores: semiología no es la ciencia de la comunicación. Sin embargo lo concebimos como eso, es el estudio de la especificidad del funcionamiento de las formas simbólicas, y el fenómeno de la 'referencia' a la que dan origen.

Para nuestra investigación utilizaremos dos modelos analíticos-musicales en el nivel neutro: El modelo orgánico y el modelo paramétrico.

a) El modelo orgánico: Corresponde a un análisis musical de carácter descriptivo, centrado en la música, el que pretende entender “las relaciones formales entre el todo y sus partes como también la estructura y relaciones estructurales de los elementos musicales” (Grebe, 1991: 15) describiendo el fenómeno musical a través de sus características formales, estructurales, melódicas, rítmicas, etc.

Durante el análisis formal buscaremos identificar los tres procesos básicos, la "recurrencia", "contraste" y "variación"⁵⁵, los que comúnmente son expresados a través del sistema alfabético AA, AB y AA'. “Formal analysis is concerned with the recognition of these three processes and the description of works in terms of them”⁵⁶ (Bent, 1980: 374).

También buscaremos identificar células y motivos rítmico/melódicos que estructuran las obras estudiadas. Nos basaremos en las siguientes definiciones de estos conceptos:

Cell: a small rhythmic and melodic design that can be isolated, or can make up one part of a thematic context. A cell can be developed independent of its context, as melodic fragment. It can be the source for the whole structure of work; in that case it is called a generative cell⁵⁷ (Encyclopédie Larousse, 1957 en Nattiez, 1990).

The cell can, itself, be used as a developmental motif⁵⁸ (Encyclopédie Fasquelle, 1958 en Nattiez, 1990)

Motif: a small element characteristic of a musical composition, which guarantees in various ways the unity of a work or a part of the work (a motif can be assimilated into a cell, and can have three aspects that may be dissociated from one another, rhythmic, and harmonic)⁵⁹ (Encyclopédie Larousse, 1957 en Nattiez, 1990).

A melodic motif is a melodic formula, established without reference to intervals.

⁵⁵ Idioma original 'recurrence', 'contrast' and 'variation'

⁵⁶ Traducción de los investigadores: El análisis formal se refiere al reconocimiento de estos tres procesos y la descripción de las obras en función de ellos.

⁵⁷ Traducción de los investigadores: Célula: un diseño pequeño rítmico y melódico que puede aislarse, o puede compensar una parte de un contexto temático. Una célula puede ser desarrollado independiente de su contexto, como un fragmento melódico. puede ser la fuente de toda la estructura de trabajo; en ese caso se llama una célula generativa.

⁵⁸ Traducción de los investigadores: La célula puede, en sí mismo, ser utilizado como un motivo de desarrollo.

⁵⁹ Traducción de los investigadores: Motivo: un pequeño elemento característico de una composición musical, que garantiza de diversas formas la unidad de una obra o de una parte de la obra (un motivo puede ser asimilado a una célula, y puede tener tres aspectos que pueden disociar una de la otra, rítmica y armónica).

A rhythmic motif is the term designating a characteristic rhythmic formula, an abstraction drawn from the rhythmic values of a melody⁶⁰ (Encyclopédie Fasquelle, 1958, en Nattiez, 1990)

b) El modelo paramétrico: Se desarrolla a partir de los parámetros musicales cuantificables del discurso musical (altura, duración, intensidad, timbre o color, etc) (Grebe, 1991).

En nuestro caso estudiaremos las variaciones tímbricas producidas durante la aplicación de diversas articulaciones y técnicas que buscan modificar el resultado tímbrico de los instrumentos, resultados que se verán afectados producto de la intervención de los intérpretes en el proceso tripartito.

Hasta el momento hemos expuesto sobre el tratamiento que daremos a las obras compuestas para el Ensemble Antara. Sin embargo, no hemos fijado el lugar que esta agrupación ocupará en los análisis formulados. ¿En qué nivel de análisis tripartito intervienen los intérpretes del Ensemble Antara? Nuestro interés reside en identificar cual es el aporte *poiético* generado por los intérpretes y si estos aportes provocan un cambio entre lo identificado en el nivel de análisis neutro y *estésico*.

Una respuesta a estas interrogantes es la que plantea Saavedra (2014) quien, al proyectar la posición del intérprete musical en el modelo tripartito de análisis de Nattiez/Molino, organiza el proceso en tres partes. En la primera de ellas ubica el proceso poiético y la creación de la materialidad de la obra (partitura), llamada por él como primer resultado material. En este proceso, argumenta el autor, involucra, además un proceso *estésico* por cuanto “el compositor es el primer escucha de sus propias obras” (Saavedra, 2014: 11); el segundo proceso corresponde la sonorización realizada por la interpretación musical, momento en el cual yace la partitura y la sonorización a través de los procesos de decodificación de los signos musicales, el análisis de las ideas producidas por el compositor y las situaciones fundamentales para la realización y montaje del resultado sonoro (preparación y ensayos). El intérprete se encontraría al medio de ambos elementos neutros “se sirve del primero (la partitura) para realizar la actividad contemplativa-interpretativa (función *estésica*) y el segundo (la sonorización) es el resultado de su tarea re-

⁶⁰ Traducción de los investigadores:

Un motivo melódico es una fórmula melódica, establecida sin referencia a intervalos.

Un motivo rítmico es el término que designa una fórmula rítmica característica, una abstracción extraída de los valores rítmicos de una melodía.

creadora (función *poiética*)” (Saavedra, 2014: 11, cursivas en el original); finalmente este autor plantea el proceso estésico el cual se caracteriza por la presencia del auditor.

“Un análisis musical no propone jamás una imagen realista de la obra estudiada [...] sino una construcción...” (Nattiez, 1998: 17).

CAPÍTULO IV

4.1. MARCO HISTÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN: PANORAMA GENERAL DE LOS HECHOS QUE PREPARAN LA CONFORMACIÓN DEL ENSAMBLE ANTARA Y EL ORIGEN DE SU HERENCIA MUSICAL

En el presente capítulo indagaremos de forma general los primeros intentos por introducir elementos del folklore musical y/o de origen indígena a obras de música de arte y la institucionalización de los procesos de investigación y archivo del material originario y/o folklórico sonoro en Chile durante el siglo XX. Del mismo modo, estudiaremos la manera en la cual el folclor musical, contemplando la música típica, de raíz folklórica y el movimiento de la nueva canción fue masificándose y lograron convertirse en parte importante en el consumo de música en las ciudades de este país, permeando la academia y los músicos que la integran. Por último, elaboraremos un panorama histórico de los eventos que condujeron y motivaron la formación del actual Ensamble Antara, comprendiendo la manera en la cual esta agrupación hereda la idea de incorporar elementos sonoro/musicales locales y algunos de los instrumentos que forman parte de la organología latinoamericana, a través de los procesos sociales y musicales vividos durante el siglo XX.

La incorporación de la música de origen aborigen y folklórica a los procesos de estudio en instituciones universitarias, de educación primaria y secundaria, así como el establecimiento y categorización del concepto de folklore, tuvo su origen en la idea de nación moderna de la república de Chile, afianzada a fines de 1930. Este proceso de modernidad trajo como resultado “una institucionalidad cultural, cuyo epicentro fueron la educación escolar y principalmente la universitaria” (León y Ramos, 2011: 25). Los autores antes citados consideran este proceso de modernización de la cultura como una “*política cultural oficial* del estado chileno” (León y Ramos, 2011: 25), cuyo trabajo se centraría en “clasificar y seleccionar todos los aspectos de lo nacional que fuesen representativos de su identidad” (León y Ramos, 2011: 25). Este proceso decantaría en la fundación, el 28 de abril de 1944, del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, dependiente de la Facultad de Bellas Artes (Salas, 1945), hecho que “marcaría el ingreso definitivo de las culturas tradicionales del país al ámbito de los estudios cultos, académicos, bajo la categoría de *folclore*” (León y Ramos, 2011: 25). Destacamos la figura de

los “Técnicos del Folklore Aborigen y Criollo” (Salas, 1945: 19) en dicho Instituto, por considerar la música de origen aborigen como parte del folklore y el servicio gratuito (ad-honorem) de gran parte de quienes trabajaron durante su período de formación, hecho que nos demuestra el gran interés que poseían sus investigadores en el proyecto. Los registros sonoros recopilados por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, permitió la conformación del Archivo de Música Tradicional de la Universidad de Chile, proporcionando material a investigadores y fuente de repertorios a conjuntos e intérpretes (León y Ramos, 2011). Uno de los productos materiales del Instituto de Investigaciones del Folclore Musical correspondió a la publicación en 1944 de *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*, que contenía 26 piezas, en 10 discos de 78 rpm, además de presentaciones y análisis técnico musical de cada uno de los registros (Dannemann, 2006). Este material reviste vital importancia debido a su amplia difusión y utilización en los procesos de enseñanza en instituciones de educación a nivel nacional (establecimientos educacionales primarios y secundarios) (Pereira, 1959).

La clasificación y selección de un tipo de repertorio por sobre otros o manifestaciones musicales tradicionales en los proyectos educativos formales, impulsados por el Estado de Chile culminando la primera mitad del siglo XX, nos deja ver que la intención en “la difusión de los estudios folclóricos nacionales se realizó en los medios escolares y académicos, acorde a las necesidades de crear una conciencia identitaria para una ciudadanía en trance de cambios históricos radicales” (León y Ramos, 2011: 35). De este modo, la construcción de identidad nacional a partir del concepto de folklore, en un país tan variado y heterogéneo culturalmente como Chile, encierra la intención de igualar todo tipo de manifestaciones que aluda al concepto deseado por la institucionalidad gubernamental y de este modo, no considerar aquellas que no se acomoden a la idea construida desde el Estado.

Es una categoría discriminatoria que da cuenta alegóricamente de un ideal de ciudadano, en el que lo mestizo, lo indígena, lo inculto y lo primitivo –según los valores modernos- sólo caben de una forma tal que su participación depende de su subordinación al proyecto nacional implícito en lo folclórico. (León y Ramos, 2011: 35)

Debido a lo sensible del tema Carlos Isamitt, compositor en el que nos detendremos más adelante, fue muy crítico en la importancia dada al folklore en aspectos pedagógicos por parte del Estado e instituciones de educación y formación, planteando la necesidad de instaurar una cátedra y la creación de un museo de la especialidad (Barros y Dannemann, 1966).

Fuera de la institucionalidad del Estado e instituciones de educación, la música folklórica buscó variados caminos para llegar desde las zonas rurales a las ciudades y poder posicionarse en ellas hasta ser incluida en la academia. De acuerdo a lo planteado por el investigador Juan Pablo González en su libro *Pensar la Música desde América Latina*, el fortalecimiento de la música folklórica en las masas fue en gran parte producto de la consolidación de la industria musical en América Latina, durante la década de 1920, la que a través de seis industrias culturales vinculadas entre ellas contribuyeron a su difusión. Estas eran: los lugares de baile y diversión, la industria discográfica (la que tuvo mayor impacto en el proceso de mediación entre el campo y la ciudad)⁶¹, la radiodifusión (junto con la televisión favorecieron el surgimiento de artistas del folklore), la popularización del consumo de la partitura de una hoja, la incorporación del cine y los espectáculos de variedades realizados por las compañías de revista y del circo (González, 2013). En cuanto al origen del material folklórico podemos distinguir que en gran parte “el folklore de nuestro país, como el de los demás pueblos de América, representa principalmente escancias culturales de masas indígenas, campesinas, proletarias y de la clase media” (Isamitt, 1957: 35).

Una de las formas de ingreso de la música folklórica y aborigen a las grandes urbes se produjo gracias a “la porosidad que tiene la ciudad en las zonas de mercados, mataderos, puertos y suburbios, donde se instalaban chinganas o tabernas, quintas de recreo y casas de canto, animadas por genuinos exponentes de la tradición oral” (González, 2013: 263). Estos lugares representaban verdaderos puentes entre ambas realidades, permitiendo el tránsito de muchas manifestaciones culturales y artísticas desde el espacio rural al urbano y viceversa.

a) MIGRACIÓN DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS Y ZONAS RURALES A LA CIUDAD

Los procesos migratorios, vividos por los países andinos desde comienzos del siglo XX hasta la fecha, han movilizado un gran porcentaje de población indígena y mestiza llevando al “surgimiento no planificado y el crecimiento gradual de poblaciones provisorias asentadas en las periferias de los principales centros urbanos del área sur andina” (Grebe, 1997: 55). Entre las causas que ha provocado la migración y movilidad de los indígenas de Chile a grandes urbes

⁶¹ Desde el comienzo la industria discográfica recurrió a la música campesina chilena para nutrir sus producciones. (González y Rolle, 2005).

destacan “la búsqueda de condiciones socioeconómicas, la solución de problemas derivados del incremento de la densidad poblacional en las comunidades indígenas rurales, y la atracción ejercida por la modernidad de los grandes centros urbanos” (Grebe, 1997: 55). Otro factor que ha producido dicha diáspora es el que ha afectado a los aymaras, los que representan el segundo grupo étnico del país luego de los de origen mapuche. Las causas de su migración “han sido y son la sequía, el conflicto religioso, los problemas educacionales, la presión social, el trabajo y otros factores misceláneos” (Grebe, 1997: 60). El movimiento migratorio de este último grupo étnico ha consistido en el desplazamiento desde la cordillera hacia la costa, proceso vinculado al auge de las salitreras del norte de Chile, hecho que generó modificaciones en la forma de vida tradicional de muchas personas. Por otro lado, “el centro de gravitación principal hacia el cual converge la mayoría de los migrantes mapuches es Santiago y sus áreas periféricas circundantes” (Grebe, 1997: 62).

La adaptación paulatina por parte de los indígenas a los nuevos entornos urbanos va promoviendo cambios que generan “un reconocimiento de las diferencias culturales entre ‘nosotros’ y ‘los otros’, que suelen persistir a pesar de la fluidez e interdependencia de los contactos interétnicos” (Grebe, 1997: 66). La interacción producida por los indígenas migrantes con los habitantes de sus nuevos ambientes, sin lugar a dudas, produce intercambios recíprocos de conocimiento sobre el otro, sus costumbres y actividades sociales, situación que toca directamente la producción y generación de música.

En nuestro país es necesario reconocer que el uso de materiales folklóricos liberó la producción musical de las limitadísimas intenciones subjetivas de la pobreza de los medios técnicos que la ahogaban. (Isamitt, 1957: 35)

b) LA INCORPORACIÓN DE ELEMENTOS FOLKLÓRICOS Y ABORÍGENES EN LA MÚSICA DE ARTE CHILENA, PRIMEROS APORTES

La incorporación de elementos folklóricos y aborígenes en la música de arte chilena fue un proceso lento, que comenzó a desarrollarse durante el siglo XX. Este acontecimiento no estuvo carente de polémicas y detractores que repudiaron las creaciones musicales con estos contenidos, tanto en las obra de compositores europeos de corte nacionalistas como las producidas en Chile (Isamitt, 1957). Lo anterior ocurrió en varias aristas del arte que pretendió incluir material folklórico o aborígen a sus creaciones. Esto queda graficado con la situación narrada por Carlos

Isamitt (1957) sobre el intento de publicación de un cuento indígena por arte de Carlos Lavín en 1898: “Despertó tal indignación en quien debía resolver sobre sus méritos, que no solo lo arrojó al canasto de lo inservible, sino que acudió a informar de la osadía al doctor Lenz” (Isamitt, 1957: 26). En cuanto a las investigaciones musicales que abordaban contenidos folklóricos y/o aborígenes, nos encontramos con el comentario formulado por Mariana León e Ignacio Ramos, quienes al describir el tipo de registros encontrados en el Archivo de Música Tradicional Chilena de la Universidad de Chile, en el caso de los bailes chinos de la Zona Central comentan:

En sus registros se prefirieron los cantos de alféreces por sobre el sonido rajado de las flautas –el que era desestimado quizá por sonar demasiado indígena o simplemente, porque no puede ser considerado música según la estética sonora clásica. (León y Ramos, 2011: 29)

Las primeras tentativas por incorporar elementos nacionalistas a la música de arte las encontramos en los trabajos de Remigio Acevedo, con su ópera titulada *Caupolicán* (1902)⁶² y Eliodoro Ortiz de Zárate con *Lautaro* (1902)⁶³. Los contenidos de ambas obras fueron elaborados a partir del poema *La Araucana* de Alonso de Ercilla (Isamitt, 1957). Si bien, las dos obras rescatan aspectos del pueblo mapuche a partir de la narración contenida en el texto, sólo una de ellas, la ópera *Caupolicán*, explora elementos propios del material sonoro aborígen, “en una escena de danza, el autor introdujo unos cuantos compases de ritmos y frases de trutruka” (Isamitt, 1957: 27). Este hecho fue calificado por Isamitt como “el primer intento de utilizar un elemento del folklore musical araucano” (1957: 27).

Entre los compositores del siglo pasado que han contribuido fuertemente a insertar elementos del folklor de Chile y su población aborígen a las composiciones de música de arte, encontramos a quien hemos citado anteriormente, Carlos Isamitt (1887-1974). Catalogado como “un hito, en la saga de compositores interesados en la cultura musical de los pueblos originarios” (Díaz y González, 2011: 103). Durante su carrera desarrolló una fructífera producción en las áreas de la composición e investigación. Ambas labores centradas en gran parte en la cultura del pueblo mapuche. “En sus producciones, tendencias centro-europeas como el Impresionismo y el Expresionismo, se funden con melodías y ritmos mapuches derivando en un opus de notable mestizaje musical”⁶⁴ (Díaz y González, 2011: 103).

⁶² Estrenada en el Teatro Municipal de Santiago (Díaz, 2013: 37).

⁶³ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100675.html#cronologia>, (consultado el 28 de julio de 2015).

⁶⁴ La pluralización de la palabra mapuche es original del texto citado.

Según los investigadores Rafael Díaz y Juan Pablo González (2011), el interés de Carlos Isamitt por la música mapuche se gestó a temprana edad producto de la influencia de los trabajos realizados por Pedro Humberto Allende y Carlos Lavín. El vínculo con Allende se generó debido a que Isamitt fue su estudiante. Pedro Humberto Allende, titulado como profesor de violín, armonía y composición por el Conservatorio Nacional de Música. Fue el primer músico en recibir el Premio Nacional de Artes en 1945⁶⁵. El sitio web de la Biblioteca Nacional de Chile, www.memoriachilena.cl, lo denomina como “un activo promotor de la renovación en la actividad musical chilena⁶⁶” producto de su participación en asociaciones y agrupaciones centradas en la música de concierto, entre las que destaca la Asociación Nacional de Compositores, en la cual se desarrolló como parte de los fundadores y director. Allende incorporó a sus obras materiales rítmicos y sonoros provenientes del folklore chileno hispano descendiente y mapuche, producto de esto es considerado uno de los primeros músicos provenientes del mundo de la academia “en estudiar en terreno las manifestaciones musicales del pueblo mapuche, experiencia cuyas conclusiones publicó en 1928”⁶⁷. El nexo de Isamitt con el compositor Carlos Lavín se gestó al coincidir ambos en París (Isamitt, 1957) “pesquisando en los archivos europeos toda clase de noticias acerca de nuestros araucanos” (Barros y Dannemann, 1966: 37). Entre las obras más representativas de la incorporación del material aborigen de Carlos Isamitt destacan el *Mito Araucano*, para orquesta; el *Friso Araucano* para soprano, barítono y orquesta y *Evocaciones Huilliches*, cuatro piezas para canto y piano, entre otras.

En contraste con el desarrollo de la música de corte nacionalista producida en Europa, “Isamitt se encuentra con un folklore de inédita y riquísima variedad de elementos rítmicos-expresivos que todavía no habían podido influir en el lenguaje heredado por América de la tradición musical occidental” (Salas, 1966: 20). La música aborigen mapuche, no responde a los sistemas teóricos y de procesos compositivos europeos conocidos, por lo que significa un mundo nuevo a explorar y explotar.

⁶⁵ <http://www.artes.uchile.cl/facultad/presentacion/40920/premios-nacionales-de-arte> (consultado el 28 de julio de 2015).

⁶⁶ Consultado el 28 de julio de 2015.

⁶⁷ <http://www.artes.uchile.cl/facultad/presentacion/40920/premios-nacionales-de-arte> (consultado el 28 de julio de 2015).

Salas Viu distingue tres formas de utilización del material aborigen en las obras de Carlos Isamitt: 1) “canciones y danzas, traspasadas literalmente desde sus fuentes aborígenes a las disposiciones instrumentales que les son tan ajenas”⁶⁸ (Salas, 1966: 15) refiriéndose a instrumentos musicales de origen europeo; 2) “Melodía y ritmo son los araucanos auténticos, pero, en su tratamiento armónico y en la disposición instrumental, el compositor se permite mayores audacias” (Salas, 1966: 15) a través de un libre uso de los materiales originarios; y 3) hace referencia al trabajo creativo del compositor sobre dichos materiales en sus obras sinfónicas (Salas, 1966).

Carlos Isamitt demostró un gran interés por situar la educación del folklore nacional en un marco de importancia. Producto de esta afinidad, se desarrolló como Jefe de la Sección Pedagógica del Instituto de Investigaciones Musicales (Barros y Dannemann, 1966).

En la cita que presentamos a continuación queda reflejada la forma en la cual Carlos Isamitt resumía los procesos compositivos, que incluían material del folklore musical y aborigen, realizados por compositores chilenos hasta mediados del siglo XX:

[a través de] la reproducción fiel de líneas melódicas; la recreación de melodías según esquemas básicos; la incorporación de ritmos; la adopción de formas folklóricas musicales; el empleo del folklore como temática; la libre creación fundada en cualquier elemento folklórico. (Barros y Dannemann, 1966: 39)

También destacan las invenciones musicales cuyos contenidos se basan en leyendas, concepciones míticas, religiosas, entre otros, sin emplear elementos musicales; el desarrollo de elementos alejados de la afinidad directa sugieren la espiritualidad del canto folklórico; y la utilización de más de una de estas posibilidades a la vez (Isamitt, 1957).

En medio de la dicotomía presente entre la música heredada de Europa y aquella que tímidamente incorporaba elementos sonoros locales, aparece en la historia de la música de concierto la figura de Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), quien es descrito por Pereira Salas como un “‘caballero de la música’ para una cruzada sociológica que va a decidir de los destinos actuales de este arte” (1950: 67). Santa Cruz fue fundador de la Sociedad Bach, agrupación que, por un lado, se considera que marcó “un hito en la historia de la vida musical chilena, pues el rumbo de este organismo señaló la institucionalización definitiva de la actividad

⁶⁸ “Isamitt se vale de transcripciones de cantos mapuches hechas por él mismo en sus trabajos de campo” (Díaz y González, 2011: 104).

musical chilena”⁶⁹; y por otro, que se “paseaban por las tertulias santiaguinas repartiendo con místico entusiasmo los mensajes de Palestrina, de Bach, de Wagner, y las voces madrigalistas velaban el sueño confiado de la ciudad” (Pereira, 1950: 67). De este modo Santa Cruz “consolidó en Chile la veneración por los clásicos, situando al mundo alemán como fuente suprema de la música” (González, 2013: 198), pese a que gran parte de los compositores europeos y extraeuropeos hacía esfuerzos por desligarse de los cánones musicales alemanes. Por otro lado, Domingo Santa Cruz es considerado “la columna vertebral de la institucionalidad cultural chilena de la primera mitad del siglo XX”⁷⁰ debido a que junto a la Sociedad Bach consiguió “la organización de la Orquesta Sinfónica en 1926; la reforma del Conservatorio Nacional de Música en 1928; la creación de la Facultad de Bellas artes en 1929 y el establecimiento del Instituto de Extensión Musical en 1940” (Pereira, 1950: 68).

Bajo este escenario, “el desarrollo de una música de concierto en Chile basada en elementos sonoros locales, había experimentado un freno a mediados de la década de 1940” (González, 2013: 203). Sin embargo, logró mantenerse vigente gracias al trabajo de compositores como Roberto Falabella, Gustavo Becerra, León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Fernando García y Sergio Ortega, vinculados a una agenda de compromiso social.

Las décadas de 1950 y 1960 constituyen la culminación del proceso de construcción de una identidad cultural chilena en música, respaldado por medio siglo de actividad musical profesional, y por una institucionalidad preocupada de la formación, creación, investigación y extensión musical. (González, 2013: 195)

En las décadas antes citadas destacan dos características en la producción musical en Chile: una representada por la herencia europea, producto de las raíces étnicas de la elite cultural del país y la otra por el desarrollo del concepto de nacionalismo (González, 2013).

⁶⁹ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97006.html> (consultado el 29 de marzo de 2015).

⁷⁰ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97006.html> (consultado el 29 de marzo de 2015).

c) MASIFICACIÓN DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA EN CHILE: MÚSICA TÍPICA CHILENA, NEOFOLCLOR Y MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA

Paralelamente, durante el siglo XX, se produjo un proceso de masificación del folklore musical en Chile, del cual podemos identificar dos períodos. Uno previo a la década de 1950 y otro que va entre 1950 a 1973. En el primer período, la masificación del folklor se desarrolló a partir de los fuertes lazos de la elite social y política con la cultura del huaso de la zona central, principal territorio habitado por los criollos durante el siglo XIX. Este vínculo, entendido a través del patrón de fundo⁷¹ que podía relacionarse con la ciudad y el campo de manera natural. El icono del huaso estaba a su vez basado en el concepto de Nación, lo que conlleva la estandarización y homogenización cultural. “La tonada, la cueca y la cultura huasa se transformarán en emblemas de identidad que serán instalados en el imaginario del país como símbolos del ser nacional” (González y Rolle, 2005: 366) elemento que se transportará desde la zona central al resto de las regiones del país. Se trata de un folklor dominante e impuesto, de origen hispano desarrollado entre 1920 a 1950, el que excluía las manifestaciones originarias del territorio, como son los elementos aportados a partir del origen africano, indígena o mestizo lo que marca una diferencia con los folkloristas de otros países latinoamericanos (González y Rolle, 2005).

Producto del surgimiento de la clase media en Chile, a mediados del siglo XX, podemos identificar dos tipos de interés en los estudiosos y practicantes del folklore. El primer tipo es representado a través del formato del huasos y su música (ejemplo la tonada y cueca), lo que González y Rolle llaman “música típica chilena” (2005: 369).

La temática de la música típica es rural; refuerza los valores del campo y, a través de ello, pretende crear una identidad nacional. Asimismo, articula rasgos contradictorios, como los del patrón y del inquilino, o los del campo y de la ciudad [...] ⁷².

Este tipo de música fue ampliamente apoyado por las elites de clase económica alta, tanto rural como urbana, quienes intentaban mantener una idea de folklore nacional hispano a través del huaso de la zona central del país, siendo la agrupación más representativa los *Cuatro Huasos*. Esta agrupación realizaba, en su mayoría, música de raíz folklórica, popular latinoamericana, europea y norteamericana acompañados por el piano. Al formato de grupo de los *Cuatro Huasos*

⁷¹ Término que hace referencia al dueño de una hacienda.

⁷² <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-91939.html> (consultado el 12 de mayo de 2015).

les sucedieron la agrupación formada por los estudiantes de la Universidad Católica, los *Huascos Quincheros* (González y Rolle, 2005). La relevancia cobrada por *Los Cuatro Huascos*, radicó en “haber logrado instalar en el centro de la industria cultural local un repertorio tradicional que siempre había estado –y seguirá estando en lo por venir” (Ramos, 2011: 116). Lo anterior debido a la fuerte competencia que tiene la música de procedencia nacional con relación a la proveniente del extranjero. Recordemos que Chile se caracteriza por ser una nación “de un alto consumo de música extranjeras” (González, 2013: 261) y que permea a la oferta y creación interna produciendo fenómenos de mestizaje e hibridación musical. La homogenización del huaso de la Zona Central como icono e imaginario de lo que es ser chileno, posado sobre la imagen de las prácticas musicales del patrón por sobre las de sus subalternos en la música típica chilena “podría tratarse de un incipiente proyecto identitario de la elite chilena” (Ramos, 2011: 117) situación que coincidiría con el tipo de folklore musical y danzas que se transmitido en las escuelas y que hemos abordado en el proceso de institucionalización de los estudios folklóricos.

Otra práctica corresponde a la del folklore de proyección, “manifestación producida fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspira en la realidad folklórica” (Dannemann en Ramos, 2011: 119). Expresiones correspondientes a representaciones públicas en las cuales se presenta una reelaboración e interpretación del material original, y es esto lo que marca la diferencia entre los planteamientos entre investigadores e intérpretes de música típica y de folklore de proyección. Para estos últimos “la interpretación de la música tradicional debía realizarse sobre la base de testimonios vivos para desde allí construir un canon musical genuino, tomado directamente de los cultores” (Ramos, 2011: 121).

A partir de los años 1950 irán apareciendo nuevos actores en el proceso de masificación del folklore, en gran medida por la influencia de la música folk proveniente de Argentina, gestándose conjuntos de proyección folklórica y ballets folklóricos. En esta misma época surgirán conjuntos de música andina y durante la década de 1960 se desarrollará el neofolklore y la Nueva Canción Chilena (González, Ohlsen y Rolle, 2010), movimientos musicales de los cuales se nutrirá la primera conformación del Grupo Antara entre los años 1976 y 1980.

El gran boom del folklore musical en Chile se vivió entre los años 1950 a 1970, lo que González, Ohlsen y Rolle llaman “folklore de masas” (2010: 311). La influencia y música típica

o huasa, que alcanzará su cúspide durante los años 1950, seguirá desarrollándose pero deberá coexistir con nuevas manifestaciones que irán apareciendo y que representaban una fuente de renovación de los movimientos del período anterior, como son los surgidos durante la década de 1960: el neofolklore⁷³ y el movimiento Nueva Canción Chilena. “El neofolklore surgió como práctica diferenciadora tanto de la música de los conjuntos de huaso como de los grupos y solistas de proyección folklórica” (González, Ohlsen y Rolle, 2010: 338). El grupo más representativo del neofolklore corresponde a los *Cuatro Cuartos* (1963-1966)⁷⁴, quienes tras conocer a los quintetos vocales argentinos de raíz folklórica, *Los Trovadores del Norte* y los *Huanca Huá*, optaron por elaborar una propuesta similar. De este modo, el neofolklore adaptó gran cantidad de material recopilado por quienes realizaban música de proyección folklórica, resistiéndose a la ejecución de música literal de su fuente (González, Ohlsen y Rolle, 2010). Los investigadores González, Ohlsen y Rolle plantean que es en la interpretación, a varias voces, del formato de *jingle* radial, el que establece “la base vocal que sustentará el surgimiento del neofolklore, proporcionando un concepto de arreglo y encontrando en el propio auditorio de la radio, una oportunidad de desarrollo” (González, Ohlsen y Rolle, 2010: 346).

En Chile, una gran difusora del folclore nacional es la destacada folklorista Margot Loyola (1918), quien ha trabajado en la búsqueda e investigación, difusión e interpretación de canciones y bailes típicos, formando grupos de connotada trascendencia en el medio como *Las Hermanas Loyola*, *Cuncumén* y *Palomar*, vinculándose cercana y ampliamente con la academia, recibiendo en 1994 el Premio Nacional de Artes Musicales⁷⁵.

d) INSTRUMENTOS MUSICALES ANDINOS

Los instrumentos musicales andinos comenzaron a conocerse en la zona central de Chile a partir de la década de 1960. Lo anterior, gracias a importantes artistas que introdujeron estos instrumentos a la escena musical, entre los que destacan Violeta Parra y sus hijos, quienes aprendieron a tocar quena en París con músicos latinoamericanos. Al volver a Chile, en 1964, los Parra difundieron el uso de este instrumento entre los músicos locales, a través de la enseñanza,

⁷³ En sus comienzos, el neo folklore fue llamado por la prensa “la revolución de la nueva ola folklórica” (González, Ohlsen y Rolle, 2010: 334).

⁷⁴ Grupo fundador y más influyente del neofolklore, su triunfo en el VI Festival de Viña del Mar (1965) representó el mayor logro en la carrera de la agrupación (González, Ohlsen y Rolle, 2010).

⁷⁵ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3596.html> (consultado el 03 de enero de 2014).

la ejecución de música latinoamericana y fotografías de ellos con los instrumentos (González, Ohlsen y Rolle, 2010).

La utilización de instrumentos andinos se popularizará entre las agrupaciones de música andina y de Nueva Canción. Esta masificación provocará que el uso de estos instrumentos se desvirtúe del modo de ejecución en su contexto originario. De lo anterior extraemos el caso del músico Gilbert Favre, “quien había aprendido a tocar la quena motivado por la propia Violeta [Parra] y que hace gala de un virtuosismo y un vibrato ajenos a la práctica tradicional del instrumento” (González, Ohlsen y Rolle, 2010: 365). En la búsqueda y experimentación sonora producida por los músicos y compositores de la Nueva Canción, se introdujeron instrumentos aerófonos, cordófonos y de percusión de distintos orígenes de Latinoamérica y fueron tanto Violeta Parra como Víctor Jara los responsables de generar “un distanciamiento gradual de los instrumentos tradicionales de sus dialectos musicales originarios, integrando el universo chileno al latinoamericano” (González, 2013: 215). Del mismo modo, realizaron combinaciones en la ejecución simultánea de aerófonos y cordófonos latinoamericanos, situación que veremos proyectada en la actualidad en el caso de la *Orquesta Andina* y que desarrollaremos en el análisis de la obra *Küin* de Félix Cárdenas.

Dentro de su propuesta integradora e innovadora, tanto los Parra como Víctor Jara, y también Inti-Illimani y Quilapayún, combinaron el charango y la quena con instrumentos de otras regiones de América Latina y lo utilizaron para tocar y componer música sin raíces andinas manifiestas. (González, Ohlsen y Rolle, 2010: 363)

e) NUEVA CANCIÓN CHILENA

La Nueva Canción Chilena fue un “movimiento que se desprende de la proyección folklórica” (Ramos, 2011: 124), de gran relevancia en la escena musical chilena producto de la influencia que ejerció en jóvenes músicos y por su abrupto y violento desenlace tras el golpe de estado producido en Chile en 1973⁷⁶. Los músicos de este movimiento “prefirieron los géneros andinos bolivianos, peruanos, ecuatorianos y argentinos, de acuerdo a su impulso americanista” (González, Ohlsen y Rolle, 2010: 364). Este movimiento de música popular presenta grandes diferencias con sus antecesores, como el neofolclor o la música de raíz folklórica, ya que los

⁷⁶ “La Nueva Canción Chilena se desarrolló desde la década de 1960, consolidándose a fines de esos años y proyectándose hacia los primeros años de la década siguiente. Basada en la recuperación de la música folklórica, incorporando instrumentos y ritmos de toda el área hispanoamericana” <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-702.html#presentacion> (consultado el 30 de marzo de 2015).

autores y compositores eran conocidos. A su vez, se diferenciará de las músicas antes mencionadas debido a su articulación con movimientos sociales y políticos de izquierda de la época y la militancia en el Partido Comunista de Chile de algunos de sus miembros (Ramos, 2011).

La Nueva Canción Chilena, se identificó por tener una gran influencia folclórica latinoamericana, vinculada fuertemente al compromiso con los procesos de cambios sociales que vivía Chile en ese momento. Muchos de sus miembros expresaban y asumían abiertamente su militancia política, apoyando activamente al gobierno de la Unidad Popular⁷⁷. La versatilidad de los miembros de este movimiento les permitió no sólo vincular la música popular con el folklore latinoamericano, sino que ser incorporados en las creaciones de música de arte. Este contacto se consiguió mayoritariamente por la Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile, lugar en el cual cursaban varios músicos y agrupaciones los cursos impartidos por compositores como Luis Advis, quien en conjunto con Quilapayún realizará la creación de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*⁷⁸ (González, Ohlsen y Rolle, 2010). Esta obra constituye un hito en el movimiento Nueva Canción Chilena, del mismo modo, es relevante para nuestra investigación debido a que, si bien la obra es denominada como ‘popular’, la forma cantata utilizada y los procedimientos compositivos armónicos y contrapuntísticos son de origen europeo. También, destacamos el hecho que representa uno de los primeros intentos por parte de un compositor de origen ‘docto’ por mezclar instrumentos aerófonos latinoamericanos con instrumentos sinfónicos (cuerda frotada), acompañado por guitarras, charango y bombo. Lo anteriormente expuesto queda representado en la siguiente descripción de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* realizada por Luis Advis en la que admite que su trabajo incorpora elementos americanistas, este no se aleja de la tradición europea:

Esta obra, dedicada al conjunto Quilapayún, fue escrita siguiendo las líneas generales de una Cantata Clásica. Hay, sin embargo, variantes que se refieren a:

Aspectos temático-literarios: el motivo religioso tradicional ha sido reemplazado por otro de orden social y realista.

Aspectos estilístico-Musicales: sin dejar de lado la tradición europea, a ella se han amalgamado diversos giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz americana o hispano-americana.

⁷⁷ Nombre con el que se conoció al gobierno del ex presidente de Chile entre 1970-1973, Salvador Allende Gossens.

⁷⁸ “El estreno de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* se realizó en agosto de 1970, en el marco del 2° Festival de la Nueva Canción Chilena, realizado en el entonces llamado Estadio Chile, actual Estadio Víctor Jara” <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96419.html> (consultado el 30.03.2015).

Aspectos instrumentales: de la orquesta usual sólo se ha conservado el Bajo (violoncello y contrabajo) a modo de apoyo, agregándose a él dos guitarras, dos queñas, un charango y un bombo.

Aspectos narrativos: el Recitativo clásico, cantado, se ha sustituido por un Relato hablado que sin embargo, contiene elementos rítmicos y métricos, con el objetivo de no romper el total sonoro. (Advis, 1998)⁷⁹

La Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile, sirvió de oportunidad para que jóvenes y adultos sin formación musical aprendieran teoría y técnicas musicales y sus profesores descubrieran la gama de recursos posibles entre los instrumentos usados por los músicos populares asistentes. Las agrupaciones más representativas fueron Quilapayún, *Aparcoa* e *Inti-Ilumani* (González, 2013). “Este espacio permitió renovar el encuentro entre oralidad y escritura, y entre creación y *performance*” (González, Ohlsen y Rolle, 2010: 303).

La mayor parte del desarrollo de la música que da identidad al movimiento de la Nueva Canción fue interpretada en las distintas peñas del país. Las peñas tienen “un origen que se puede remontar a las antiguas chinganas o a las casas de canto de fines del siglo XIX”⁸⁰. El movimiento Nueva Canción Chilena tuvo como gran punto de legitimación la realización del “Primer Festival de la Nueva Canción Chilena” organizado por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile en 1969⁸¹, del cual destaca como ganador el cantautor Víctor Jara con su canción “Plegaria a un labrador” (González, Ohlsen y Rolle, 2010). Luego del golpe de estado de 1973, muchos de sus miembros fueron perseguidos, torturados y asesinados, lo que conllevó al surgimiento del Canto Nuevo⁸². De este modo, la música folclórica y de raíz folclórica que no se enmarcaba en el ideario de los golpistas, se vio fuertemente debilitada. La Junta Militar⁸³ intentó imponer una visión hispana de nuestro folclore a través del apoyo a grupos musicales en los cuales se representaban nuevamente los huasos chilenos en sus versiones de los patrones o dueños del fundo o hacienda y de sus empleados. Del mismo modo, la competencia folclórica, presente desde 1961 en el Festival de la Canción de Viña del Mar, fue suprimida por orden de la junta militar, argumentando el bajo interés de los auditores por este

⁷⁹ Descripción de la cantata realizada por Luis Advis, presente en disco compacto *Quilapayún, Santa María de Iquique*, versión original 1970. Editado por Warner music Chile S.A. 1998.

⁸⁰ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96425.html> (consultado el 12 de mayo de 2015).

⁸¹ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-702.html> (consultado el 30 de marzo de 2015).

⁸² “El movimiento conocido como Canto Nuevo se desarrolló en Chile en tiempos de dictadura, desde finales de la década del setenta. Fue en gran parte, heredero de la Nueva Canción al incorporar muchos de sus intérpretes y repertorio” www.memoriachilena.cl, consulta el 30 de marzo de 2015.

⁸³ Nombre que se asignaron los militares golpistas de las tres ramas del ejército (Ejército, Aviación, Armada o marina) más carabineros y policía de investigaciones.

tipo de manifestación, sin embargo, la verdadera razón fue el acercamiento que poseían gran parte de los miembros de la Nueva Canción Chilena y del Canto Nuevo a las ideologías políticas de izquierda, siendo incorporado nuevamente en este certamen en el año 1980 (González, 2013).

f) ANTARA DEL CANTO NUEVO

La historia de Antara se divide en dos períodos. El primero de ellos surge a partir del año 1976, cuando un grupo de alumnos del Instituto Nacional⁸⁴, de entre 13 a 18 años se reunían para realizar música y presentarse en público en distintos escenarios. Paralelamente a su formación secundaria, la gran mayoría de los miembros de la agrupación cursaban estudios en el Conservatorio Nacional de Música, donde estudiaban teorías musicales europeas y formas de interpretación en instrumentos sinfónicos como el violín o la guitarra clásica. En la conformación de este grupo musical destacan la participación los hermanos Alejandro y Leonardo Lavanderos. Alejandro se convertirá posteriormente en flautista profesional y dirigirá el actual Ensamble Antara; Leandro con el tiempo se convertirá en Biólogo, obteniendo el grado de Doctor en Ciencias otorgado por la Universidad de Chile (ver fotografía A).



Fotografía A
(Alejandro y Leonardo Lavanderos, Antara 1979)

⁸⁴Instituto Nacional General José Miguel Carrera o Liceo A-0. Institución educativa pública fundada en 1813, en la cual cursan sólo estudiantes de género masculino. www.institutonacional.cl (consultado el 30 de marzo de 2015).

En un comienzo, Antara, tuvo variados nombres, situación que cambiará al egresar todos sus integrantes de enseñanza media en 1979, momento en el cual se consolidan como Antara (ver fotografía B). Sin embargo, la agrupación cambiará su nombre momentáneamente, producto que en reiteradas ocasiones se prohibía la participación del Grupo Antara en festivales y eventos musicales, como a muchas otras agrupaciones, por la tendencia política que estos representaban. Debido a lo anterior, los miembros del grupo se harán llamar con diversos nombres para engañar a los censuradores.

El tipo de música que realizaban dista al que producirá el actual Ensamble Antara a fines de la década del '90 y comienzos de este siglo. El flautista Alejandro Lavanderos recuerda: “Nosotros fuimos tipificados dentro de lo que se llamaba en aquella época como el Canto Nuevo” (Lavanderos, entrevista personal. 29 de marzo de 2015).



Fotografía B

(Antara 1979. Arriba: Juan Antonio Parraguez, Hernán Jara, Alejandro Lavanderos, José Miguel Rojas. Sentados: Guillermo Moreno, Leonardo Lavanderos y Juan Cristóbal Meza)

Los miembros de Antara de aquella época “tenían en común que eran gente joven que estaban ligadas a estructuras políticas de la época, Juventudes Comunistas, Juventudes Socialistas, Mapu, Izquierda Cristiana” (Lavanderos, entrevista personal. 29 de marzo de 2015). Adherencia que tendrá su proyección en el tipo de música que tocarán, “como la canción comprometida socialmente o políticamente” (Lavanderos, entrevista personal. 29 de marzo de 2015), y los escenarios en los cuales se presentarán. Estos no sólo se limitarán al circuito de las peñas y grandes eventos realizados en el Teatro Caupolicán, Alejandro Lavanderos nos narra: “nosotros íbamos a encuentros en la Vicaría de la Solidaridad, huelgas de mineros, poblaciones, universidades, colegios, donde se creía en ese entonces que era pertinente dar una voz” (entrevista personal. 29 de marzo de 2015).

Al egresar del Instituto Nacional, los miembros del grupo Antara se convertirán en alumnos de la Universidad de Chile, cursando diferentes carreras profesionales, como historia, biología y derecho. Dejarán sus estudios en el Conservatorio Nacional para continuar formándose musicalmente a través de profesores particulares. Sin embargo, seguirán tocando en el circuito de universidades y peñas. Este último escenario es muy significativo debido a que representa “un aspecto capital porque al Caupolicán no se llega de la noche a la mañana [...] Las peñas jugaron un rol capital porque van a permitir la expresión de aquellos cantores populares o solistas que no tienen espacio en ninguna otra parte” (Lavanderos, entrevista personal. 29 de marzo de 2015).

Al momento de preguntarle al actual director del Ensamble Antara cuál era el movimiento musical con el cual se caracterizaba la agrupación de los '70, él plantea que “lo andino fue un sello inicial del ensamble, porque era más accesible replicar esas músicas” (Lavanderos, entrevista personal. 29 de marzo de 2015). Sin embargo, la instrumentación utilizada por Antara entre los años 1978 y 1980 no presentaba las características típicas de las agrupaciones andinas de la época (ver fotografía C). Esta incluía instrumentos tradicionales como charangos, cuatro, triple, zampoñas, tarkas, quenás, moseños, los que dialogaban al mismo tiempo con la flauta travesera, violín, fagot, batería, bajo eléctrico y en ocasiones órgano eléctrico. La agrupación realizará música instrumental en su mayoría, sin embargo, también incluirán canto.



Fotografía C

(Antara 1979, Juan Antonio Parraguez, Hernán Jara, Alejandro Lavanderos, Guillermo Moreno, José Miguel Rojas, Leonardo Lavanderos y Juan Cristóbal Meza)

El grupo Antara estaba influenciado por diversas músicas, de muchos países del continente, esto debido a que creían en la construcción de un proyecto que consolidaría la música latinoamericana, siendo relevante para ellos la “música venezolana, música ecuatoriana, música boliviana, peruana, cubana”⁸⁵. Del mismo modo, la relación que se producía entre los instrumentos sinfónicos con los de origen latinoamericano se daba de manera natural y gradual como lo explica Alejandro Lavanderos en la siguiente frase:

Los viajes iniciáticos a Machu Picchu, a Bolivia, qué se yo, te iban abriendo un universo en el que no había una contradicción con los instrumentos, sino que se empezaba a entender que el que estaba detrás era instrumentista. (Entrevista personal. 29 de marzo de 2015)

A comienzos de la década del '80, Antara deja de copiar música y repertorios de agrupaciones de la Nueva Canción y deciden comenzar a producir su propio repertorio. Esta nueva música apuntaba a la oposición a la dictadura chilena de la época y los llevó a realizar conciertos en el Teatro Caupolicán, con gran afluencia de público (a teatro lleno) con composiciones propias.

⁸⁵ Entrevista al director del Ensemble Antara realizada el domingo 29 de marzo 2015.

La agrupación se fragmenta y diluye a comienzos de 1980, poco tiempo después de la partida de Alejandro Lavanderos a Francia, país en el cual realiza sus estudios superiores de interpretación en flauta travesa.

Los soportes físicos en los cuales se conserva la música grabada por el grupo Antara de esta época se puede encontrar en el Long Play del Sello Alerce titulado *El Canto Nuevo* Vol. 2 (1980). Registro colectivo en el cual también participan Santiago del Nuevo Extremo, Eduardo Peralta, Isabel Aldunate y Cantierra⁸⁶. Del mismo modo, Antara participa de la publicación *El Canto Nuevo* Vol. 3 (1981), en formato de cassette también del Sello Alerce, obra colectiva en la que, además, participan el Grupo Abril, Huara, Schwenke & Nilo y Juana Bustamante (Juani)⁸⁷.

Cabe destacar que en el grupo Antara de los años '70 participarían dos flautistas de gran trascendencia nacional como lo son el ya nombrado Alejandro Lavanderos y Hernán Jara, actual primera flauta y solista de la Orquesta Sinfónica de Chile.

g) ENSAMBLE ANTARA

Cursando sus estudios en Francia, Alejandro Lavanderos toma contacto con dos músicos que serán relevantes en la construcción de la idea del Ensamble Antara. Uno de ellos es el prestigioso flautista y profesor Pierre-Yves Artaud⁸⁸, con quien desarrolla el interés por la investigación en las nuevas técnicas contemporáneas de ejecución llevadas a la flauta travesa (sobre Artaud ver capítulo II). El otro contacto corresponde al compositor chileno Sergio Ortega, quien funda un grupo integrado sólo por músicos latinoamericanos en el cual participa Lavanderos. Este último recuerda un suceso vivido en dicha experiencia que le llevará a plantearse la utilización de los instrumentos aerófonos y la resignificación que tendrán en la conformación del Ensamble Antara.

Y un día en un ensayo con un percusionista, estábamos tonteando, había una caja llena de quenas y yo saco una y me pongo a tocar y en modo de broma me dice 'no toqué ese instrumentito si no sirven pa na' y le digo 'ten cuidado que no tení ni idea de lo que estos instrumentos son capaces de dar' y esa fue la chispa de lo que vino después. (Lavanderos, entrevista personal. 29 de marzo de 2015)

⁸⁶ <http://perrerac.org/obras-colectivas/obra-colectiva-el-canto-nuevo-vol-2-1980/4415/> Consultada el 09 de mayo de 2015.

⁸⁷ <http://perrerac.org/obras-colectivas/obra-colectiva-el-canto-nuevo-vol-3-1981/4421/> Consultada el 13 de mayo de 2015.

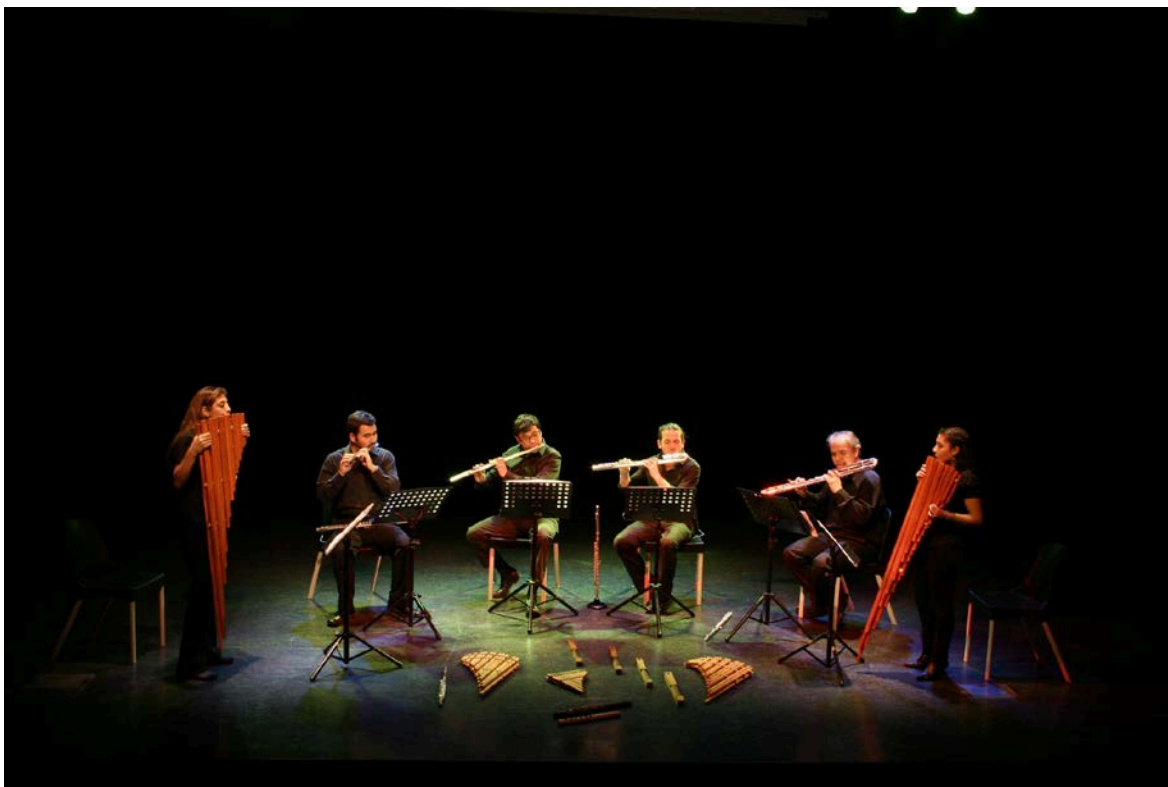
⁸⁸ <http://www.pyartaud.com>

A su retorno a Chile, Alejandro Lavanderos comenzará a dictar clases en la cátedra de flauta traversa del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En esta institución, Lavanderos le propone a su alumno Leonardo García realizar la tarea de abordar las técnicas extendidas aplicadas a la quena, basándose en los trabajos previamente formulados por Pierre-Yves Artaud. Al finalizar dicho trabajo, Lavanderos le plantea a García, componer la primera obra para un Ensamble Antara aun no existente. De este trabajo surgió la obra *Tumy* para piccolo y bajón cromático. El desafío en esta obra, recuerda Alejandro Lavanderos, fue poner a los dos instrumentos al mismo nivel tímbrico, “las técnicas administradas en ambos instrumentos daban cuenta que tu no tratabas con una sola tradición, sino que ahora entendida que tú tenías una paleta tímbrica y sumabas instrumentos a esa paleta” (Lavanderos, entrevista personal. 29 de marzo de 2015). La segunda obra escrita para este proyecto de ensamble surgió en París de la mano de Salvador Torr , flautista egresado del Conservatorio Nacional de Música de México.

Le pedí que hicieran una obra para un cuarteto que tuviera flauta traversa, quena y zampona. Entonces, lo hace para piccolo, flauta en do y dos bajones. Originalmente, creo que era para quena pero no funcionó para quena y lo pasamos para flauta en do y fue la primera obra que Antara prepara (Lavanderos, entrevista personal. 29 de marzo de 2015).

Debido a que entre los ejecutantes de los instrumentos andinos no se encuentra con facilidad músicos que puedan leer música y dominar las técnicas extendidas o técnicas contemporáneas que se solicitaban, Lavanderos debió formar intérpretes para abordar estos nuevos repertorios. Para cumplir con este objetivo, reclutó profesionales titulados en flauta traversa de la Pontificia Universidad Católica de Chile, quienes fueron preparados en este nuevo lenguaje. Los primeros integrantes del Ensamble Antara fueron Carolina La Rivera, Wilson Padilla y Alejandro Lavanderos. Luego se suman otros, Nicolás Faunes, Diego Villela, Carlos Rojas y Nicolás Ortiz.

El Ensamble Antara se ha caracterizado por fusionar flautas traversas europeas con aerófonos latinoamericanos (ver fotografía D), produciendo mixturas tímbricas resultantes novedosas y originales en la escena musical de concierto tanto en Chile como en los países americanos y europeos que han visitado. Esto ha generado un gran interés en compositores de distintas nacionalidades que han escrito música para la agrupación.



Fotografía D

(Antara 2013, Nataly Sandoval, José Ignacio Orellana, Fernando Figueroa, Nicolás Ortiz, Alejandro Lavaderos y Constanza García)

Debido a la formación disciplinar académica original de los intérpretes que forman el Ensemble Antara, su repertorio también ha abarcado obras de compositores europeos barrocos, clásicos y románticos. Realizando conciertos en conformación de cuarteto tradicional de flautas⁸⁹ (ver fotografía E). También se han presentado en formación de sextetos y coros u orquestas de flautas. En formación de cuarteto han grabado y montado obras de compositores chilenos que han escrito para el Ensemble y que sólo han utilizado las flautas traversas europeas como recursos organológico.

⁸⁹ Con cuarteto tradicional de flauta nos referimos a la formación de dos flautas en do (más piccolo), flauta alto (flauta en sol) y flauta bajo en do.



Fotografía E

(Antara 2011. Nicolás Ortiz, Alejandro Lavanderos, José Ignacio Orellana, Nicolás Faunes)

En la actualidad el Ensamble Antara se describe, en su página web y programas de conciertos, a través de la descripción de objetivos, logros y proyecciones de la agrupación formada a fines de la década del '90. De este modo, hacen una descripción de su trabajo en investigaciones e innovaciones en lutherías de instrumentos aerófonos latinoamericanos, participación en procesos de formación de intérpretes, vínculos directos con compositores y actividad musical de concierto. Sin embargo, en la información entregada en su descripción oficial, excluyen los aportes y vivencias del grupo Antara conformado a fines de la década del 1970 y comienzo de los 1980, generando un vacío histórico que en esta tesis hemos intentado reconstruir a partir de los antecedentes recogidos a través de diversas fuentes, los que nos han ayudado a comprender el presente y a tener una visión diacrónica del pasado.

El relato que hace el Ensamble Antara sobre ellos mismos es:

ANTARA es un verdadero referente de proyecto transdisciplinario cuyo objetivo es la creación de un imaginario sonoro a partir de la reutilización del patrimonio musical precolombino y tradicional americano y su fusión con las flautas traversas modernas occidentales desplegando su labor a la formación y perfeccionamiento de músicos; la investigación etnomusicológica; la sistematización de técnicas multiculturales de ejecución

en instrumentos tradicionales; el desarrollo de nuevas lutherías y el uso de las nuevas tecnologías en la creación e interpretación.

ANTARA es constantemente invitado a participar en diversos festivales y conciertos nacionales e internacionales, entre los que se cuentan Chile, Argentina, Perú, Bolivia, Ecuador, México, Francia y Alemania. Como embajador de la nueva música chilena colabora constantemente con las instituciones de enseñanza superior en su país en el establecimiento de convenios de intercambio académico internacional y ayuda regularmente en la organización de encuentros y seminarios internacionales en Chile, Argentina, Brasil y Bolivia a través de la Red de Investigación y Creación Musical de América RICMA.

ANTARA ha sido el primer ensamble chileno en ser invitado como conjunto en residencia por el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París el año 2006 e invitado especial al “Forum Neue Musik” de la Radio Deutsche Funk de Colonia, Alemania, al evento “Die Andere Amerika” el año 2009.

En el ámbito de la creación ha estrenado más de 40 obras de compositores chilenos y extranjeros y los proyectos siguen incrementándose con nuevas obras venidas de Francia, Rumania, Corea y Japón resaltando el interés por los instrumentos tradicionales desde la perspectiva de un uso renovado en la creación musical actual.

Seleccionado en tres oportunidades por el Fondo de la Música del Ministerio de Cultura de Chile ha grabado el CD, “Antara, nuevas músicas de América”, el CD doble, “Antara, las texturas del sonido” y prepara el CD, “Obras para ensamble de flautas de compositores latinoamericanos”. Ha publicado, en plataforma on-line, los métodos sobre Técnicas Instrumentales Contemporáneas de Ejecución para Zampoñas y Tarkas⁹⁰.

⁹⁰ www.antara.cl (consultado el 23 de marzo de 2015).

CAPÍTULO V

5. ANALISIS MUSICALES

Para la elaboración de la siguiente investigación hemos decidido optar por el análisis musical como herramienta metodológica que nos permita identificar, estudiar y comprender el uso dado por los compositores a los instrumentos utilizados por el Ensemble Antara y su aplicación en la ejecución de las obras que hemos seleccionado para esta tesis.

Una de las obras aquí estudiadas corresponde a la primera pieza del tríptico *AN-TA-RA* del compositor chileno Boris Alvarado. Esta pieza fue escogida debido a la sonoridad lograda a través de los efectos producidos por los intérpretes a partir de la utilización de técnicas actuales de ejecución instrumental o técnicas extendidas. Sonoridades que, a partir del uso de las flautas traversas europeas, se asemejan a las de los instrumentos andinos. Hemos descartado la pieza dos (*TA*) por el uso de dos bajones cromáticos⁹¹, porque nuestra intención es la de evidenciar una emulación tímbrica por parte de las flautas traversas con relación a los instrumentos tradicionales de la zona norte de Chile y la presencia de dos bajones podría inducir al auditor a esperar un resultante sonoro relacionado con el origen de los instrumentos. Por otra parte, descartamos analizar la tercera pieza, *RA* para tres piccolos, por tener una sonoridad alejada a nuestro objetivo de estudio (resultante sonoro europeo). Del mismo modo, compararemos los patrones rítmicos en búsqueda de danzas tradicionales latinoamericanas. La segunda pieza analizada corresponde a *La Santa Cruz de Aroma habló a Huasquiña*, obra del compositor chileno Rafael Díaz. En esta obra centraremos nuestra atención en el tratamiento al que son sometidos los instrumentos vernáculos latinoamericanos (tarkas y zampoñas) en búsqueda de sonoridades propias de las técnicas extendidas desarrolladas a partir de la flauta de Böhm, comparando estos elementos tímbricos con los recursos naturales idiomáticos de cada instrumento. Por último, centraremos nuestro trabajo en la obra *Küin*, del compositor chileno Félix Cárdenas, esto debido a la relación dinámica que se establece entre los instrumentos aerófonos latinoamericanos, junto con los de cuerda y percusión, pertenecientes a la Orquesta Andina de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, los que dialogan y se mimetizan con la flauta travesa en Do y la Flauta travesa en Sol ejecutadas por miembros del Ensemble Antara.

⁹¹ El bajón cromático también es conocido como jacha siku. Jach'a significa grande en Aymara.

Para la elaboración de esta investigación haremos uso de la metodología de análisis tripartito planteado por Nattiez y Molino, la que hemos expuesto y explicado en el capítulo III de la presente tesis. Las tres dimensiones planteadas para este tipo de análisis semiológico son: análisis poiético (entrega información del creador en el momento en el que compone la obra), análisis neutro (releva el corpus musical, el producto musical en sí mismo y los trazos que se evidencian del nivel poiético) y el análisis estésico (plantea el análisis a partir de la percepción por parte del receptor de la obra).

Básicamente, “Todo análisis tiende a dar cuenta del funcionamiento de una obra” (Nattiez en Martínez, 1998: 81) y para nosotros es de suma relevancia identificar, comprender y comparar, además, la forma en la cual son utilizados los instrumentos musicales.

5.1. ANÁLISIS AN (-TA-RA), BORIS ALVARADO

La obra *AN* es parte de un tríptico de piezas compuestas por el compositor chileno Boris Alvarado cuyo título general se compone de los nombres de las piezas: *AN-TA-RA*. Este título alude directamente a la agrupación musical que realizó la primera grabación de la obra e indirectamente al instrumento musical aborigen americano prehispánico. Las tres piezas fueron grabadas en el disco doble *Músicas Actuales de América* del Ensemble Antara. Este producto discográfico fue grabado entre los años 2003 y 2007 en el Estudio Madreselva, gracias al auspicio del Fondo Fomento de la Música Nacional y Proyecto DIPUC, siendo distribuido por Sello Dicap.

Cada pieza fue compuesta para instrumentos de viento, cambiando la instrumentación en cada una de ellas. El único instrumento que se repite entre las tres es la flauta travesa en su versión soprano en do, bajo en do y piccolo⁹².

⁹² Instrumento conocido también como flautín o petite flute.

Tabla comparativa N°1		
NOMBRE OBRA: AN-TA-RA (2001)		
Nombre Pieza	Instrumentación	Duración
AN	3 flautas traversas en do 1 flauta traversa bajo en do 1 digirigou ⁹³	3'35''
TA	4 flautas traversas 2 bajones cromáticos	5'43''
RA	3 piccolos	3'16''

a) ANÁLISIS POIÉTICO

El análisis poiético consiste en conocer e identificar al creador. Quién es en el momento histórico en el cual escribe la obra estudiada, su pensamiento y cuál es su rol en el proceso creativo y las decisiones sobre las técnicas y procedimientos ocupados.

El compositor Boris Alvarado (1962), inicia sus estudios musicales en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso. Posteriormente, en 1999, obtiene su magíster en composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile bajo la guía de Eduardo Cáceres⁹⁴. Luego de realizar estudios de perfeccionamiento en composición y dirección con Krzysztof Penderecki, se doctora en la especialidad de composición en Polonia, bajo la guía de Marian Borkowski (Díaz y González, 2011: 56).

EL compositor e investigador Rafael Díaz, en su libro *La música originaria: Lecturas de Etnomusicología*, presenta a Alvarado como uno de los compositores que ha marcado la impronta de la academia composicional en la Región de Valparaíso. Además, plantea que no es un compositor de “indigenismo militante” y menciona que este tópico ocupa sólo una porción de su poética (2013: 79). Este mismo autor, en la presentación de los trabajos con material sonoro indígena mapuche de Alvarado, reconoce un “mapuchismo musémico⁹⁵”.

Todos los textos consultados para la elaboración de este análisis plantean el paso de la música de Alvarado por diversas etapas “determinadas por la búsqueda de herramientas técnicas que ampliaran su oficio” (Díaz, 2013: 88). Los escritos consultados sobre Alvarado identifican

⁹³ Instrumento de origen australiano también conocido como didyeridú, diyeridú o didjeridoo. Para nuestra investigación usaremos el nombre didjiridou debido a que es el utilizado por el compositor en la partitura general.

⁹⁴ Siendo alumno de Eduardo Cáceres, “ningún etnotexto de Alvarado surgió mientras trabajaba con Cáceres” (Díaz, 2013: 88).

⁹⁵ El musema es un estilema que pierde su contenido de “cita” o de soporte referencial, para convertirse en un recurso semiótico polivalente y multiparamétrico, capaz de ser activo en muchas más dimensiones que el estilema. (Camara, 2004 en Díaz 2013).

dos vertientes en el desarrollo de su trabajo compositivo: por un lado, las obras de carácter instrumental, relacionadas a su período de formación con el compositor Andrés Alcalde, con quien se habría nutrido de la escuela de Donatoni; y por otro, una amplia producción de obras corales de carácter sacro, junto con obras para ensamble instrumental, con la misma connotación. Esta habilidad habría sido desarrollada por Alvarado en su estadía en Polonia (Díaz y González, 2011: 57), país en el cual obtuvo su segundo Magíster en Composición y Música Sacra, otorgado por la Academia Estatal de Música de Cracovia, Polonia⁹⁶. Del mismo modo, destaca su trabajo como director del Coro Femenino en Valparaíso.

Sobre la relación de los rasgos estilísticos con material sonoro aborígen latinoamericano en las obras de Boris Alvarado, Díaz se refiere específicamente a la utilización de estilemas fueguinos, empleados en la obra *Lux Akainik*⁹⁷, planteando que son de invención propia del compositor, no proviniendo de transcripciones. Además, propone que son musemas inculturados en el fondo de su conciencia, debido a la incorporación por parte de la academia de este material sonoro, el que ha comenzado a ser absorbido por Alvarado (Díaz, 2012: 215).

En la reseña de la obra *AN-TA-RA* (2001), impresa en el disco *Músicas Actuales de América*, podemos resaltar que “El autor recuerda que el título de estas tres piezas “aluden al nombre de la agrupación” y “dan cuenta de situaciones que en el devenir de su música son estímulos para el ejercicio de la composición”. Agrega que cada una de ellas es “una figura y gesto propio que invitan a la danza”, así como al “ejercicio de la artesanía y el juego”⁹⁸. Esta declaración nos genera la inquietud de buscar el concepto de danza presente en la obra de Alvarado y la forma en la cual el Ensamble Antara la desarrolla.

b) ANALISIS NEUTRO

El análisis neutro consiste en la lectura del objeto en sí mismo y los trazos del nivel poético en la materialización de la obra. Este análisis busca la segmentación del contenido en partes con el objetivo de mostrar e identificar las relaciones y diferencias entre sus elementos, la estructura de la obra, su forma, armonía y todas las características que nos permitan comprender

⁹⁶ <http://www.colegiocompositores-la.org/biografia.asp?id=95> (consultado el 28 de diciembre de 2013).

⁹⁷ *Lux Akainik*: Sinfonía vocal Selk'nam para veintidós voces femeninas, cuatro flautas y cuatro tam-tams (2006) del compositor Boris Alvarado.

⁹⁸ Relato extraído del prospecto presente en el Disco “*Músicas Actuales de América*”, interpretado por el Ensamble Antara.

de mejor manera su corpus musical. Es el análisis del producto musical, expresado en la partitura o audición de la composición.

En la obra *AN-TA-RA*, la instrumentación de cada pieza es diferente. En la primera participan tres flautas traversas en Do, una flauta travesa bajo en Do y un didjiridou; en la segunda cuatro flautas traversas en Do y dos bajones y en la tercera el compositor emplea tres piccolos o flautines. De las tres piezas, sólo la segunda posee una instrumentación mixta que contempla instrumentos usados en la región de los Andes con flautas de Böhm o flautas traversas de origen europeo. Sin embargo, todo nos hace pensar que el compositor instala su creación a partir de la utilización rítmica y del desarrollo de la sonoridad resultante producida por la utilización de las técnicas extendidas de las flautas traversas, con las cuales producen sonidos muy similares a los característicos de los aerófonos vernáculos de la zona norte de Chile, sur de Perú y parte de Bolivia. Nuestra hipótesis es que en la primera pieza *AN*, el compositor busca emular los “sonidos rajados” con mucho aire, típico de los sikus; en la segunda pieza se hace más evidente esta idea al incorporar los bajones cromáticos (*Jacha siku*) como base armónica de la pieza; y en la tercera sonidos muy agudos proporcionados por los tres piccolos.

Para esta investigación hemos decidido analizar la primera de las tres piezas, llamada *AN*, que en un primer momento correspondía a la última del tríptico (*RA*), siendo reubicada, por los miembros del Ensemble Antara al comienzo, producto del impacto sonoro que tenía en los auditores al momento de montarla en concierto⁹⁹. La decisión por estudiar esta pieza y no las otras ha sido expuesta durante el comienzo de este capítulo.

Al describir de forma general la pieza *AN* podemos decir que las flautas desarrollan dos funciones, una percusiva y otra melódica. La parte percusiva posee una sonoridad andina, muy cercana a los sikus, y la melódica a las quenás, en especial por la producción de glissandos. El didjiridou cumple una función de pedal, a través de la producción de una nota grave que, además, enriquece con sus armónicos el espectro agudo del campo de frecuencias que cubre la obra.

⁹⁹ Entrevista realizada a Alejandro Lavanderos director artístico del Ensemble Antara el día 18.12.2014.

Esta pieza (AN) presenta dos ideas musicales unidas mediante un puente que es modificado levemente para generar una sección conclusiva.

En su estructura podemos identificar la siguiente forma: Primera sección (compases del 1 al 26); puente (compases del 27 al 35); segunda sección (compases del 36 al 80); puente variado en lo sonoro tímbrico al que denominaremos sección conclusiva (compases 81 al fin)¹⁰⁰.

Tabla comparativa N°2	
Estructura	
Secciones	Compases
Primera Sección	c.1 a c.26
Puente	c.27 a c.35
Segunda Sección	c.36 a c.80
Sección conclusiva (utilizando material del Puente)	c.81 al fin

PRIMERA SECCIÓN, C. 1 – 26

La primera parte corresponde a una sección compuesta por sonidos eólicos en la flauta¹⁰¹, la que se asemeja al producido por el sikus o la antara al soplarlas suavemente. Es compuesto por un compas de 2/4 (sección isométrica) y construido por seis frases, resaltando la línea melódica que conduce la flauta traviesa bajo y cuya podia¹⁰² corresponde al siguiente orden: pentapódico (c. 1 al 5), tetrapódico (c. 6 al 9), tetrapódico (c. 10 al 13), hexapódico (c. 14 al 19), tetrapódico (c. 21 al 23) y tripódico (c. 24 al 26).

La melodía desarrollada por la flauta bajo en esta sección es elaborada a partir de síncopas omnipresentes que se desplazan dentro del compás. Se establecen alturas que conforman un antecedente y un consecuente con pequeñas variaciones en las alturas, dejando oír una tendencia al cromatismo.

Las primeras tres flautas son utilizadas como percusión espacializada. Se plantea la distribución de la doble cuartina en síncopas dobles y simples, galopas normales e inversas y cuartinas.

¹⁰⁰ Ver partitura en anexos la cual presenta el título “Ra” por su orden original, sin embargo corresponde a “An”.

¹⁰¹ Sonidos producidos por el exeso de aire en la emisión.

¹⁰² Podia: Palabra proveniente del griego la cual utilizamos para designar la cantidad de compases por frase determinadas por sus acentos fraseales. Existen dos tipos: isopódicas, las que se caracterizan porque todas las frases de la melodía poseen la misma cantidad de compases y heteropódicas cuando las frases poseen distinta cantidad de compases.

El didjiridou proporciona un sustento grave, sobre el cual, tanto la melodía principal como la “percusión” realizada por las flautas superiores logran ser percibidas como armónicos superiores de esta nota continua.

Al analizar la tonalidad de esta primera sección identificamos la presencia de una bimodalidad en la cual en la primera flauta se puede deducir el uso de un Mi frigio con apariciones del Si bemol. Se sugiere Mi frigio por la cantidad de arpeggios de Mi menor que aparece.

La segunda flauta se desarrolla dentro de una estructura de La bemol Mayor con Fa sostenido y apariciones de Fa y Mi naturales.

La tercera flauta, sobre un Re frigio mayor, pero con particularidades. Al principio parece centrarse en Si bemol, para luego fijar su centro tonal en Fa sostenido y atraer a La bemol dentro de la estructura tonal.

Es importante notar que debido a la técnica de emisión escogida para interpretar estas melodías (sonidos eólicos) se logra la construcción de un manto sonoro, a través de la superposición de cada voz, que sugiere una estructura altamente cromática, sin posibilidad de distinguir claramente los modos escogidos para cada flauta.

La melodía de la flauta baja, en los primeros 4 compases, parece estar compuesta por un conjunto de notas, Mi, La, Do y Si, que se desordenan y alteran aleatoriamente. Luego, un segundo comportamiento se deduce, al agregar las alturas de Re y Sol, siguiendo con el juego de desordenar y alterar. Ambos comportamientos definen el devenir de este instrumento en la primera parte.

Al analizar los patrones rítmicos encontramos que éstos se van mezclando entre las voces (ver figura 1).

Patrones presentes en Flauta I, II y Bajo

Patrón I Patrón II Patrón III Patrón IV Patrón V Patrón VI

Patrón IV Patrón común en todas las flautas

Patrones presentes en Flauta III

Patrón I Patrón II Patrón III Patrón IV Patrón común en todas las flautas

Figura 1.

La combinación y superposición vertical de estos patrones genera un ritmo resultante característico de la rítmica de danza ritual, recordemos que el compositor buscaba generar un estado de danza en sus piezas.

El ritmo resultante de los primeros 13 compases, producido por todas las flautas de forma vertical, es el siguiente:

Figura 2.

En cuanto al diseño melódico de las frases, las voces no poseen un patrón de movimiento. Sin embargo, destacan como movimiento característico el hecho que cada voz se mueve de forma oscilante, generando arcos convexos asimétricos y arcos cóncavos asimétricos en el desarrollo de las frases de manera alternada.

PUENTE, C. 27 – 35

Puente, como su nombre lo dice, es el encargado de unir y conectar dos secciones de la obra. El puente presente entre los compases 27 y 35 de la obra analizada se desarrolla sobre una dinámica fortísimo, la melodía de la flauta bajo es ampliada en las otras flautas, mediante un cambio de función, pasando de un uso percusivo de las flautas superiores a uno melódico. La continuidad del gesto anterior es interrumpida por los silencios que articulan las pequeñas frases que componen este puente. Presenta sonidos reales¹⁰³ que se pueden descomponer y expresar.

Repertorio de Sonidos (conseguidos a partir de la extracción de alturas ejecutadas por cada flauta en la sección analizada) (ver figura 3).

Figura 3.

Este puente reitera dos secciones claras e identificables tanto en la partitura como en la audición. Presenta dos veces el patrón que hemos denominado “patrón rítmico melódico I”, luego dos veces el “Patrón rítmico melódico extendido” y finalmente vuelve a repetir tres veces el “Patrón rítmico melódico I”. Cada patrón está separado por un momento de silencio (ver figura 4).

¹⁰³ Con sonidos reales nos referimos a la forma tradicional de ejecución de la flauta travesa, sin la aplicación de técnicas extendidas.

Patrón rítmico melódico I

Patrón rítmico melódico extendido

Flauta I

Flauta II

Flauta III

Flauta Baja

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Figura 4.

En cuanto a lo métrico, esta sección presenta una heterometría, combinando compases de 2/4 y 3/4 (ver figura 5).

Patrón I

Patrón I extendido

Flauta I

Flauta II

Flauta III

Flauta Baja

Flauta I

Flauta II

Flauta III

Flauta Baja

Figura 5.

En la figura 6 se puede apreciar la utilización de tres variables rítmicas que se van combinando entre las voces, en las cuales sólo dos presentes en la extensión de los patrones. Esto ocurre de la misma forma en la cual se manejó el material rítmico en la primera sección (c. 1-26).

Presente en Flauta I y Bajo

Presente en Flauta II y III

Presente en Flauta III y I

Presente sólo en Flauta II

Presente sólo en Flauta Baja

Figura 6.

Tanto los ritmos utilizados y la heterometría dan como resultado una semejanza métrica con algunos ritmos y danzas del norte de Chile, Bolivia, noroeste de Argentina y sur de Perú. Un ejemplo de esto es el siguiente huayno heterométrico, cuya tonalidad es C=la pentatónico, en el que podemos identificar patrones rítmicos similares a los propuestos por Alvarado (ver figura 7).

POR TU AMOR (Huayno)

Emilio Solórzano

Co-mo las o-las del ti-ti-ca-ca de no che con tem-pes-tad mis es-pe-ra-zas

van yo-lan-do por tua-mor_ vi-di-ta to-mae-ta flo-re-ci-

1. ta ta por tua-mor_ vi-di-ta to-maes ta flo-re-ci-ta

2. ta ta por tua-mor_ vi-di-ta to-maes ta flo-re-ci-ta

FIGURA 7¹⁰⁴

SEGUNDA SECCIÓN, C. 36 – 80

En esta sección podemos distinguir dos partes. La primera compuesta por frases muy ligeras y ligadas, entre las flautas I, II y III, donde se intenta mimetizar los armónicos del didjiridou con el sonido que emana de las flautas. Una en una, las flautas introducen pequeños *glissandi*, hasta que todas ellas dejan de lado el sonido ligero y ligado para ejecutar solamente *glissandi* alternados con breves silencios. Para finiquitar esta sección, lentamente, cada una de las flautas desaparece del entramado.

¹⁰⁴ Repertorio cátedra de Notación Musical del profesor Carlos Miró, Postítulo en Investigación Musical PUCV.

Comienzo sección de series (ver figura 8):

The image shows a musical score for four instruments: Flauta I, Flauta II, Flauta III, and Digiridou. Each instrument has a staff with musical notation. Flauta I, II, and III have long, flowing lines of notes with slurs and dynamic markings 'pp'. Digiridou has a single note with a long slur underneath it.

Figura 8

Esta primera parte se desarrolla a partir de pasajes con gran presencia de grados conjuntos (series), sólo interrumpido por saltos de tercera, en la cual no se presentan ritmos y se construye, en la práctica, a partir de una estructura aleatoria, la que se va mezclando con la segunda parte de esta sección. Esta segunda parte es elaborada a partir de frases formadas a partir de los *glissandi*, antes mencionado, ejecutados sólo con las cabezas de flautas¹⁰⁵.

Al descomponer todas las alturas presentes en esta sección, nos encontramos con los doce tonos (incluyendo enarmonías).

Repertorio de sonidos primera parte segunda sección:

The image shows a musical score for four instruments: Fl. I, Fl. II, Fl. III, and D. Each instrument has a staff with musical notation. Fl. I, II, and III have long, flowing lines of notes with slurs. D. has a single note with a long slur underneath it.

Figura 9

¹⁰⁵ Cabeza, parte superior de la flauta, lugar en el cual se introduce el aire producto del soplo. También conocido como *HeadJoint* o boquilla.

El paso entre la sección cromática y la segunda parte, ejecutada con las cabezas de las flautas, es técnicamente imposible de realizar en concierto para la primera flauta y realizable con dificultad para las demás, debido al nulo y escaso tiempo que queda entre el cambio de flauta a la utilización de la cabeza (cabezal o embocadura) de este instrumento. Otra opción de ejecución podría ser dejar el instrumento y utilizar otra cabeza para este efecto, movimiento que también necesita tiempo de ejecución. Este hecho nos hace plantearnos la tesis que el compositor buscaba aleatoriedad en esta sección. La sonoridad se asemeja a la producida al hacer sonar un sikus de forma veloz y ágil.

El repertorio de sonidos o *tone set* del conjunto de cabezas de flautas que intervienen en la sección corresponde sólo a notas naturales¹⁰⁶ (ver figura 10)¹⁰⁷.

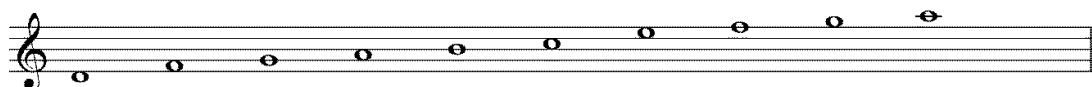


Figura 10.

Tipo de Compás: Isométrico 4/4

Los patrones rítmicos de esta sección, presentes en la partitura, no son respetados en la grabación, lo que relacionamos con lo aleatorio de la sección anterior (ver figura 11).

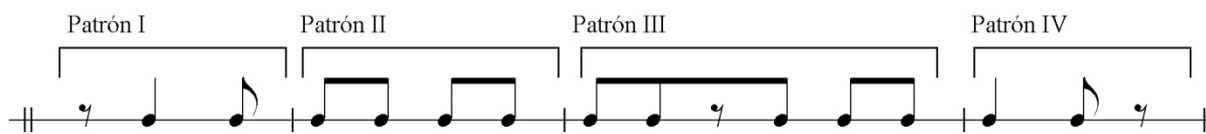


Figura 11.

SECCIÓN CONCLUSIVA

Se repite la idea del puente que unía ambas secciones. El compositor termina la pieza volviendo a utilizar el material rítmico, melódico y armónico del puente, modificando el timbre de las notas al escribir la sección con una variación. Los ejecutantes de las flautas I, II y III deben realizar esta sección utilizando *pizzicato*¹⁰⁸ simultáneo a la percusión de las llaves de la flauta.

¹⁰⁶ Teclas blancas del piano.

¹⁰⁷ Producto que el glissando y las alturas que se producen con la cabeza de la flauta no son precisas, estas alturas no corresponden del todo a las realizadas por los intérpretes en la grabación de la obra.

¹⁰⁸ Sonido producido por un golpe fuerte de lengua que repercute en la resonancia de la flauta sin soplarla.

c) ANÁLISIS ESTÉSICO

El análisis estético corresponde al elaborado por el receptor (oyente o auditor) y en él influyen la percepción y la recepción de la obra musical. Es la tendencia o efecto que tuvo en el analista o el público. Surge de los dos análisis previos.

A pesar del paso de los años desde la creación y grabación de esta obra, su audición no deja de tener una resultante andina, tanto por la utilización del material rítmico como tímbrico. Su resultado sonoro traspasa el tiempo y se mantiene vigente producto de la similitud tímbrica con la música tradicional del norte de Chile. La obra invita al rito y a la danza, como propone su creador. Lo anterior es apoyado con el tratamiento y utilización de los ritmos y la generación de patrones, que produce una estructura característica en nuestro imaginario de marchas rituales y danzas de origen indígenas y mestizas.

Como auditores, identificamos el desarrollo de una idea realizada a partir de la búsqueda tímbrica, rítmica y armónica con la cual, el creador, consigue evocar un ideario sonoro latinoamericano andino a partir de técnicas compositivas de origen europeo, consiguiendo una fusión muy bien lograda.

5.2. ANÁLISIS HUASQUIÑA, RAFAEL DÍAZ

a) ANÁLISIS POIÉTICO

Rafael Díaz (1965), licenciado en teoría de la música y composición por la Universidad de Chile en 1986 y 1994 respectivamente. En los Estados Unidos de Norte América obtiene un Master en Artes otorgado por The Catholic University of America y su doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid – Humboldt Universität. Sus estudios de composición los cursó en Chile con Cirilo Vila y en Estados Unidos con George Crumb. Se ha destacado por realizar trabajos de investigación etnomusicológica, especialmente referidos a “la arqueoacústica de los pueblos originarios” (Díaz y González, 2011: 90). Esto último, es entendido por el compositor como “la función que le daban las poblaciones pre y postcolombinas al espacio acústico en donde desarrollaban sus fiestas, ofrendas y rituales privados” (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015). Del mismo modo, “su actividad compositiva ha estado marcada por la cultura de los pueblos originarios de Chile, y por manifestaciones de la religiosidad popular y la cultura mestiza chilena” (Díaz, 2012).

Como investigador ha escrito para prestigiosas revistas de música y destacamos las publicaciones de sus libros *La Música Originaria. Lecturas de Etnomusicología* (2013). Este libro está elaborado a partir de cinco trabajos de investigación, escritos por el autor, en los cuales aborda temas relacionados con los pueblos originarios y la utilización del material sonoro de éstos por parte de tres compositores provenientes de la academia. *Cultura Originaria y Música Chilena de Arte: Hacia un imaginario de identidad* (2012). En este libro, el autor intenta responder a la comprensión de un imaginario sonoro indígena, presente en las obras de compositores nacidos durante el siglo XX. Para esto, aborda capítulos cuyo objetivo es entender la performática musical de las etnias con mayor porcentaje de habitantes en Chile, la religiosidad popular de la zona centro norte del país, rasgos idiomáticos indigenistas y rasgos estilísticos de trece compositores chilenos que han incorporado material sonoro indígena en sus creaciones. Por último, el libro *Cantus Firmus: Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (2011), escrito en conjunto con Juan Pablo González. Dicha publicación aborda trabajos de cuarenta compositores, obras que van desde 1918 hasta 1999. Éstos son presentados a partir de una breve reseña histórica de cada uno de ellos, en conjunto de un reducido comentario a modo de análisis de una obra, con carácter de audición dirigida cuya grabación de audio se encuentra en un CD adjunto, que contiene las obras estudiadas en el libro en formato MP3.

También destaca su participación en el sitio web www.musicasacrachilena.cl, publicación digital que es resultado de un proyecto FONDEDOC del año 2006 y auspiciado por la Pontificia Universidad Católica de Chile. En este trabajo, Díaz se desenvuelve como investigador, en la producción y dirección general de la publicación online. La participación de Díaz en investigaciones y publicaciones como la antes mencionada, junto a una importante producción de composiciones de corte sacro, demuestra el interés de este compositor por la “música vinculada con la sacralidad, no sólo aquella de naturaleza cristiano-católica, sino también aquella proveniente de los pueblos originarios de Chile”¹⁰⁹.

Las investigaciones etnomusicológicas realizadas por Rafael Díaz, no sólo han aportado a la comprensión y estudio de las sonoridades de nuestros pueblos originarios, sino que también han sido fuente de recursos e ideas para sus creaciones composicionales. De este modo, la obra que analizaremos a continuación, *La Santa Cruz de Aroma habló a Huasquiña*, surgió a raíz de

¹⁰⁹ <http://www.musicasacrachilena.cl/intro.html> (consultado el 20 de abril de 2015).

un trabajo de investigación enfocado en la Fiesta de la Cruz de Mayo, la cual por decisiones del investigador, tomó un giro distinto, cambiando el objeto de estudio. De acuerdo a lo descrito por el compositor, las experiencias recopiladas durante el trabajo de campo, realizado en la localidad de Huasquiña, consiguieron transformar su investigación original por una investigación sicoacústica: “en el caso de Huasquiña iba a investigar la iconografía zoomorfa de las culturas pre-atacameñas y terminé investigando el efecto Tartini como medio de inducción tránsica” (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015). En base a lo anterior, Díaz nos comenta que en ocasiones el objeto de estudio de una investigación puede resultar no satisfactorio o de acuerdo a los términos utilizados por él, “decepcionante, pero un aspecto insospechado del universo de estudio termina justificando el esfuerzo y pasa a ser el nuevo objeto de estudio” (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015).

El compositor nos relata que la obra surgió de una cualidad acústica que puede percibirse en el cementerio de la localidad de Huasquiña, producto de su ubicación geográfica, “[el cementerio de Huasquiña] está ubicado en lo alto de la plataforma terráquea llamada ‘pampa’ (Huasquiña está hundida en una quebrada muy profunda)” (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015). Producto de esta relación física entre el cementerio, el poblado de Huasquiña y el desierto, se logran percibir sonidos provenientes de distintos y remotos puntos del entorno, gracias al movimiento de las corrientes de las masas de aire, que se desplazan en determinadas horas del día. Dicha audición provoca la percepción de sonidos derivados y resultantes de distintitos lugares, “ruidos que provienen del corazón del desierto y que son traídos por los vientos que a veces convergen hacia el punto donde está el cementerio” (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015). Díaz refuerza esta cualidad, a través de un comentario que le formuló un promesante al bajar del cerro La Cruz en Huasquiña:

Él me dijo, ‘aquí en Huasquiña, siempre serán más los que suenan que los que tocan’. Con eso aludía a que Huasquiña es ‘visitado’ por sonoridades que vienen de los cuatro puntos cardinales de la pampa. (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015)

Otro elemento que llama la atención de Díaz en dicha ocasión, y que es ocupado por el compositor en la composición de *Huasquiña*, tiene relación con los sonidos producidos por los propios asistentes a la fiesta.

En la fiesta de la Cruz de Mayo, los promesantes que hacen sonar sus instrumentos son acompañados por las almas de los mayores que participan también de la fiesta y agregan sus propias voces hechas de viento. (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015)

Es así como el origen de *Huasquiña*, yace en “cualidad de la aldea de ser una caja acústica de voces y ruidos cuya causa no podemos ver pero sus efectos podemos escuchar” (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015).

El resultado sonoro en *Huasquiña* y la comunión con la cual se entrelazan las diversas técnicas extendidas, generando un desarrollo continuo en el discurso de la obra denota un alto grado de conocimiento en las posibilidades y limitantes tímbricas y físicas de los instrumentos, así como las técnicas de ejecución instrumental dominadas por el Ensamble Antara. Debido a esto, le consultamos al compositor la forma de adquisición de los conocimientos que lo llevaron abordar la obra con tal destreza y él nos respondió:

El aprendizaje de la escritura de recursos idiomáticos sólo se puede aprehender en contacto directo con intérpretes y sobre todo, en largo tiempo de cooperación fraterna. (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015)

A través de esta información, entregada por el compositor, podemos comprender la simbiosis que se logra percibir de forma auditiva entre lo solicitado por el autor de la obra y los músicos ejecutantes. Sobre aprender a utilizar las simbologías a partir de libros o catálogos sin una conexión directa con los intérpretes, Díaz añade: “aprenderás a dibujar símbolos musicales muy atractivos pero absolutamente vacíos de valor ontológico, porque esos dibujos no han pasado primero por una experiencia afectiva” (entrevista personal. 03 de abril de 2015).

Rafael Díaz, como compositor posee un amplio y nutrido catálogo de obras¹¹⁰, del cual destacan las referentes a las culturas de los pueblos originarios de América, radioteatro y de corte sacro, entre otras.

b) ANALISIS NEUTRO

La Santa Cruz de Aroma habló a Huasquiña es el nombre con el cual fue titulada la obra del compositor Rafael Díaz (Chile) en disco doble *Músicas Actuales de América* del Ensamble Antara. Esta producción discográfica fue grabada entre los años 2003 y 2007 en el Estudio MadreSelva, gracias al auspicio del Fondo Fomento de la Música Nacional y proyecto DIPUC,

¹¹⁰ http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/catalogo_rafael.pdf

siendo distribuido por Sello Dicap. Pese al extenso nombre desplegado en el disco, en todos los documentos consultados para esta investigación, libros de referencia y partitura, su nombre se presenta simplemente como *Huasquiña*.

En este nivel de análisis hemos trabajado con la grabación de audio antes mencionada, cuya duración es de 11 minutos y 20 segundos. La partitura general (partitura orquestal o *Full score*) fue recuperada del sitio web www.musicasacrachilena.cl. Una vez terminado nuestro análisis neutro hemos complementado el trabajo con aportes entregados por el compositor Rafael Díaz, a través de un cuestionario respondido el viernes 3 de abril de 2015, en la ciudad de Santiago de Chile.

El nombre *Huasquiña* alude a un pequeño poblado del norte de Chile. Cada comienzo de mayo, se congregan peregrinos en dicha localidad para celebrar “que la cruz les *habla*”¹¹¹. Producto de esto, dicha cruz “es ricamente vestida y bajada a la quebrada en procesión, antecedida por la pequeña banda del poblado”¹¹². En textos oficiales no logramos ubicar a *Huasquiña* como localidad. Esto fue producto de la escritura, la cual para efectos gubernamentales se presenta como Guasquiña en la cartografía oficial del Estado de Chile¹¹³, localidad rural ubicada en la Quebrada de Aroma, I Región de Tarapacá.

El pueblo es tutelado por la Santa Cruz de Aroma, ubicada en el cerro más alto y alejado de la quebrada, que es donde, la cruz *quiso* quedarse, puesto que siempre se caía al ubicarla en cerros más cercano¹¹⁴.

El compositor Rafael Díaz se vinculó con el poblado de Huasquiña en 1994, a través de un trabajo de investigación etnomusicológico. Éste nos describe una localidad olvidada al norte de Chile, habitado por once personas al momento de su visita, cuya subsistencia económica se basaba en una precaria actividad agrícola¹¹⁵.

¹¹¹ González, http://www.musicasacrachilena.cl/r_huasquina.html (consultado el 30 de enero de 2015).

¹¹² González, http://www.musicasacrachilena.cl/r_huasquina.html (consultado el 30 de enero de 2015).

¹¹³ *Atlas geográfico para la educación* del Instituto Geográfico Militar (2013).

¹¹⁴ González, http://www.musicasacrachilena.cl/r_huasquina.html (consultado el 30 de enero de 2015).

¹¹⁵ Descripción realizada en cuestionario respondido por Rafael Díaz el viernes 03 de abril de 2015 en Santiago de Chile.

La obra *Huasquiña* fue escrita en el año 2002 para una agrupación instrumental que contempla tres tarkas en Mi, dos tarkas en Do#, dos zamponas cromáticas¹¹⁶, un bajón cromático¹¹⁷, cuatro flautas traversas en Do y una flauta travesa bajo en Do. Instrumentos que son ejecutados por seis intérpretes de manera alternada. Esta particular conformación, en cuanto a dominio de instrumentos, reduce el espectro de agrupaciones capaces de montar la obra, tanto por la dificultad técnica de la ejecución de diversos instrumentos aerófonos, como por la disponibilidad y acceso a un set instrumental que satisfaga las necesidades organológicas solicitadas. “Esta versatilidad no es fácil de encontrar entre los músicos de conservatorio, y son más bien ensambles especializados, como el grupo Antara, los que la pueden montar”¹¹⁸.

Dentro de los conciertos con obras propias del compositor expuestas en su catálogo, destaca el montaje de *Huasquiña* en los siguientes eventos y fechas: XIV Festival de Música Contemporánea UC, en noviembre de 2004 y en el concierto titulado “Un Puente entre Músicas” en abril 2005. Ambas presentaciones realizadas en el Salón Fresno del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la participación del Ensamble Antara como intérpretes, dirigidos por el compositor Rafael Díaz¹¹⁹. Sobre el montaje de la obra en estos eventos le consultamos a Rafael Díaz ¿Cuál es la percepción y recuerdo que guarda de esa experiencia? Respondiéndonos:

Dirigirla fue una experiencia gratificante, porque fue como cerrar un círculo que yo mismo había trazado. Oír desde “el frente” (del proscenio del director) una música de campo acústico abierto, fue extraño. Esa obra nació para una intemperie, tal vez no una intemperie física, sino que mental. (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015)

Del mismo modo, le preguntamos ¿En qué medida se lograron sus objetivos en estas presentaciones? Para lo cual nos respondió: “Nunca el vivo ha satisfecho mis expectativas, sólo en el estudio de grabación me siento realizado” (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015).

Al enfrentar la obra *Huasquiña*, nos encontramos ante la presencia de una obra que aborda temáticas de religiosidad, materia en la cual el compositor ha escrito bastante y compuesto otras obras de este corte, como es el caso del cuarteto de cuerdas titulado *Fátima*. Es por esto que

¹¹⁶ Nombre hispano del sikus y utilizado tanto en la descripción de la obra en el disco *Músicas Actuales de América* del Ensamble Antara como en la partitura de la obra.

¹¹⁷ El Ensamble Antara utiliza bajones cromáticos, los que corresponden a sikus o zamponas que llegan a medir 1,35 metros de alto y poseen un ámbito de tres octavas a partir de la nota do dos octavas más grave al do central.

¹¹⁸ González, www.musicasacrachilena.cl (consultado el 30 de enero de 2015).

¹¹⁹ http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/catalogo_rafael.pdf

buscamos entre los escritos de Rafael Díaz un concepto de música sacra, encontrando uno bastante amplio que abarca “ya no tan solo música de alguna religión institucionalizada y accesoria a sus ritos; también música de naturaleza místico-religiosa, no perteneciente a una iglesia determinada” (Díaz, 2005: 2). Del mismo modo, *Huasquiña* responde a la representación de momentos religiosos, sin embargo, no cumple una función litúrgica ni es parte de un rito.

Para aclarar y comprender la forma en la cual intervienen los diversos instrumentos aerófonos utilizados en *Huasquiña*, hemos elaborado la siguiente tabla comparativa:

Tabla comparativa N°3		
Intérpretes e instrumentos musicales a ejecutar		
Intérpretes o ejecutantes	Instrumentos a ejecutar	Compases en los cuales intervienen
Número 1 Voz sin definición de género	Tarka 1 en Mi	c. 1 a c. 67
	Flauta traversa bajo en Do	c. 69 a c. 87 c. 102 a c. 112
	Flauta traversa soprano en Do	c. 91 a 100 c. 119 al fin
Número 2 Voz Femenina	Tarka en Do#	c. 1 a c. 67
	Flauta traversa soprano en Do	c. 70 a al fin
Número 3 Voz sin definición de género	Tarka en MI	c. 1 a c. 67
	Flauta traversa soprano en Do	c. 70 al fin
Número 4 Voz sin definición de género	Tarka 4 en Do#	c. 1 a 67 c. 80 a 91
	Zampona cromática n° 1	c. 69 a 75 c. 93 al fin
Número 5 Voz sin definición de género	Tarka 5 en Mi	c. 1 a c.45 c. 80 a c. 90
	Zampona cromática	c. 48 a c.79 c. 92 al fin
Número 6 Voz sin definición de género	Zampona cromática	c. 1 a c. 16
	Flauta traversa soprano en Do	c. 19 a 47 c. 95 al fin
	Bajón cromático	c. 50 a 78
	Tarka en Mi	c. 80 a 92

En la partitura los intérpretes número 1, 2, 3 y 6 deben alternar instrumentos aerófonos latinoamericanos con flautas traversas de origen europeo (Flauta Boehm) y los intérpretes 4 y 5 sólo ejecutan instrumentos vernáculos. A todos los ejecutantes se les pide aplicar la técnica de ejecución sonora y voz simultánea, entre otras técnicas extendidas, sin embargo es al número 2 que se pide la voz de un género específico, el femenino.

Al consultarle al compositor ¿Cómo surge la idea de relacionar los diversos instrumentos utilizados y que los intérpretes deban utilizar gran variedad de estos durante el desarrollo de la obra? Éste nos responde:

La estructura de la obra se basa en las callejuelas del poblado de Huasquiña. Es como un mapa sonoro de la aldea. Los relevos, bifurcaciones de roles y otras divergencias son el pretexto para caminar sonoramente por esa aldea. Todo detrás de un objetivo esencial, que [es] el sonido viaje. (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015)

Otra situación que impide la ejecución de la obra por un sector más amplio de músicos, corresponde al soporte escrito (la partitura). Esta fue figurada utilizando signos y nomenclaturas de alta complejidad en su decodificación (comunes en la música académica del siglo XX y XXI) por lo que sólo músicos intérpretes con alta preparación y dominio de este lenguaje musical pueden abordarla.

Los procedimientos compositivos de elaboración de la obra, son realizados, en palabras del compositor a partir de “aprovechar los comportamientos idiomáticos de los aerófonos precolombinos, como células esenciales para establecer la sintaxis de la obra” (Díaz, 2012: 225). De acuerdo a lo anterior, Díaz plantea que los comportamientos idiomáticos de los aerófonos latinoamericanos son equivalentes al concepto de técnicas extendidas aplicado a los instrumentos actuales¹²⁰. Del mismo modo, nos responde que, al ser los aerófonos los instrumentos que lograron mayor desarrollo en la zona centro y sur de los Andes en el período precolombino “la contemporaneidad musical de esa obra [*Huasquiña*] surge de técnicas muy antiguas. Es una especie de ‘vanguardia precolombina’” (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015). Sobre esta característica tímbrica presente en la obra de Díaz, el musicólogo Juan Pablo González describe lo siguiente:

¹²⁰ Afirmación presente en el cuestionario respondido por el compositor el viernes 03 de abril de 2015 en Santiago de Chile.

Si bien los instrumentos andinos aportan a la obra sus cargas culturales, son también *reidiomatizados* por el compositor, instalándolos en el presente y empastándolos con las flautas como si fueran una prolongación de ellas y vice-versa. (González en Díaz, 2012: 223)

Al formularle la pregunta sobre la utilización de elementos técnicos de emisión, relacionados con la modificación del timbre de los instrumentos y utilización de diversas formas de ataque (comportamientos idiomáticos) o lo que hemos definido en nuestra investigación como técnicas extendidas de ejecución instrumental y la forma en la cual se vinculan con el imaginario sonoro ritual, Rafael Díaz, nos comenta que:

En la ritualidad de espacio privado (chamanismo), los comportamientos idiomáticos antiguos son más evidentes. Así pues, esas técnicas extendidas que yo utilizo en *Huasquiña* poseen una alta probabilidad de haber sido utilizadas en el mundo precolombino, porque son algo natural en el instrumento y porque, tanto en mi obra como en la ritualidad antigua sur-andina, las sonoridades tienen un valor trágico y no estructural como ocurre en la música contemporánea escolástica centro europea. (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015)

Huasquiña tiene una cifra indicadora de 4/4, la que se mantiene a lo largo de toda la obra (isométrica). Sin embargo, en gran parte su desarrollo se percibe un tiempo *amorfo* o tiempo *liso* (Boulez, 2008), los que contrastan con momentos muy específicos en los cuales se hace evidente un *tiempo estriado* o ‘pulsado’. Este último, el tiempo estriado o pulsado, corresponde a “aquel discurso sonoro cuya percepción nos vincula inseparablemente a relaciones métricas y cronométricas que definen divisibilidades, conmensurabilidades y proporcionalidades” (Díaz, 2005: 74). El tiempo apulsativo es reafirmado por el carácter lento y calmado que genera la subdivisión metronómica planteada al comienzo de la obra (negra igual 46) y por técnicas composicionales que describiremos más adelante.

Al consultarle al compositor sobre la utilización de este tipo de temporalidad en la obra, éste nos responde: “no puede haber otro tipo de temporalidad (o *dureé* como dice Boulez) que una lisa para *Huasquiña*, una temporalidad sin bordes” (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015). Del mismo modo le consultamos sobre el uso de barras de compás y la presencia isométrica, de una cifra indicadora de 4/4, Díaz nos comenta que es para concertar a los intérpretes, ya que su intención es hacer desaparecer la percepción del metrónomo pero no la de provocar aleatoriedad.

No creo que la casualidad pueda inventar las sonoridades que oigo en mi cabeza. La casualidad no conoce mis espectros sonoros. ¿Cómo podría replicarlos? Así que no me queda más remedio que escribirlo todo de modo de que parezca de que no hay nada escrito. (Díaz, entrevista personal. 03 de abril de 2015)

En la forma general, planteamos que la obra se divide en tres partes, siendo la primera compuesta por dos secciones, desde el compás 1 al 16 y desde el 17 al 47, la segunda del 48 al 93 y la tercera del 94 al fin.

PRIMERA PARTE

SECCIÓN COMPÁS 1 AL 16

La obra comienza con los seis intérpretes ejecutando instrumentos latinoamericanos. Tres tarkas en Mi¹²¹, dos tarkas en Do# y una zampona cromática, todas aplicando la técnica de cantar y tocar el instrumento de manera simultánea. En la primera página de la partitura, el compositor solicita en una nota al pie “simular un rezo rápido y susurrado sobre la nota indicada”, pidiéndole al intérprete cantar de manera simultánea con la emisión del sonido del instrumento las vocales ‘a, e, i, o, u’. El timbre y el color del sonido de la flauta y en este caso de la tarka varían producto de la forma en la cual ahuecamos la cavidad bucal. Es por esto que al entonar dichas vocales se irá cambiando sutilmente el color de la nota afectada producto de los diferentes estados de impostación que se generan (Ver figura 12). Discrepamos con la interpretación del investigador Juan Pablo González, quien se refiere a esta solicitud de la siguiente forma: “Oh, Ah, a e i o u, que escribe bajo las notas para que el intérprete las repita mentalmente al tocar su instrumento”¹²², ya que al entonar estas vocales mentalmente no tiene ninguna repercusión tímbrica y la partitura no expresa la intención de repetir mentalmente dichas vocales, más bien, plantea la entonación real en conjunto con la producción sonora del instrumento.

Sobre momentos de expresión de sacralidad en música sin texto, como es el caso de la simulación del rezo por parte de los ejecutantes de instrumentos aerófonos latinoamericanos, Rafael Díaz plantea lo siguiente: “La música ni siquiera opera como un lenguaje, así que ha tenido que echar mano a las palabras para connotar sacralidad. Y cuando se quedó sin palabras,

¹²¹ Para referirnos a la afinación de un instrumento utilizaremos notación silábica resaltando la nota de referencia con mayúscula y minúscula (ejemplo Mi, Do). Esto debido a que es la nomenclatura utilizada por el compositor para distinguir los distintos instrumentos en la partitura.

¹²² González en http://www.musicasacrachilena.cl/r_huasquina.html (consultado el 30 de enero de 2015).

se valió de las sensaciones auditivas”¹²³. De este modo, al extraerle el contenido teológico y devocional a una oración, resulta “un soporte sonoro de gran poder de sugestión, aunque vacío de contenido moral. Este soporte sonoro es fundamentalmente, una melodía sin alturas, hecha de sonidos sin palabra” (Díaz, 2005: 33). Del mismo modo, según Díaz, un rezo en términos exclusivamente sonoros correspondería a:

Una persistente actividad melódica sobre un tono sin variación de alturas. La falta de variación de alturas alude a la preeminencia de la palabra y sus ritmos por sobre el contorno melódico. La repetición continua, alude a la disciplina del ejercicio espiritual mantenido en el tiempo. (Díaz, 2005: 33)

Como consecuencia, la sumatoria de las oraciones y rezos iría construyendo en el resultante sonoro “una micropolifonía por las pequeñas variaciones rítmicas que se producen entre cada versión del rezo” (Díaz, 2005: 33). De este modo, Díaz recrea una atmósfera auditiva en la cual podemos revivir momentos sonoros de religiosidad comunitaria, homologados en *Huasquiña* por la utilización idiomática de los instrumentos.

El compositor describe de la siguiente manera la utilización de la técnica de emitir canto y sonido de manera simultánea en instrumentos aerófonos en la obra *Huasquiña*:

La nota coloreada de canto es un recurso habitual de la religiosidad popular del norte de Chile. Su origen está en la conjunción de la melodía de los aerófonos y el canto de la comunidad, procedimiento habitual de las cofradías del norte de Chile. (Díaz, 2012: 225)

Por lo tanto, la utilización de la técnica de canto y sonido simultaneo constituye un efecto que busca reconstituir una sonoridad característica en un rito religioso, “estamos frente a la intencionalidad del rezo, más que al rezo mismo, ante la musicalidad de la plegaria más que ante la plegaria en sí”¹²⁴.

Para resaltar el efecto liso que produce el canto y sonido simultaneo, el compositor, agrega líneas horizontales sobre las figuras rítmicas que deben ser cantadas y tocadas generando el efecto visual de neumas y bloques (ver figura 12).

¹²³ Díaz (2005) <http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/libro.pdf> (consultado el 20 de abril de 2015).

¹²⁴ González, http://www.musicasacrachilena.cl/r_huasquina.html (consultado el 30 de enero de 2015).

The image shows a musical score for two tarkas and two vocal parts. The top system is for Tarka 2 (Do#) and Voz Femenina. The bottom system is for Tarka 3 (Mi) and Voz. Both tarka parts are marked with a dynamic of *mp* (mezzopiano) and then *p* (piano) at the end. The vocal parts have lyrics: "(a-e-i-o-u-o)" and "oh". The score is in common time (C) and features a crescendo and decrescendo effect.

Figura 12

Entre los compases 1 y 16 no presenta variaciones dinámicas para cada instrumento en particular, manteniendo un *mezzopiano* (*mp*) como indicación para todos. El efecto de *crescendo* y *decrescendo* es desarrollado a partir de la incorporación de manera desfasada y gradual de cada intérprete en la obra y el abandono de éstos de la misma manera. Este proceso va generando un incremento del volumen por aumentación y disminución de instrumentos (Ver figura 13).

La superposición, a través de la inserción gradual de las tarkas y el canto, generan un manto sonoro, cuya tímbrica particular va siendo coloreada por pequeñas intervenciones de la zampona al final de cada semifrase. Esta última se hace presente a través de la misma técnica de emisión producida por las tarkas (cantar y tocar simultáneo) dando un sustento armónico debido a su registro grave (Sol y Mi bajo el Do central).

The image displays a musical score for five Tarka parts and a voice part. Each Tarka part (Tarka 1 to Tarka 5) consists of a piano line and a voice line. The piano lines are marked with *mp* (mezzo-piano) and *ord.* (ordinario). The voice lines contain the lyrics "(a - e - i - o - u - o) ----- oh". The score is written in a single system with five staves for the Tarka parts and one for the voice. The music is in a 2/4 time signature and features a melodic line that is extended across the bar lines using ligatures.

Figura 13

La extensión de la duración de cada intervención por sobre el tiempo fuerte del compás siguiente, a través de ligaduras, contribuye a ocultar el metro produciendo una percepción de tiempo no fragmentario, resaltando la acentuación agógica por sobre la métrica. Para el compositor Rafael Díaz (2005), la música comenzó a ser percibida, ejemplificado por él, como latidos del corazón - sístole y diástole - desde que se establece el tiempo en la música. Han contribuido a esto la utilización de términos que aluden al concepto de *tempo*, las figuras rítmicas, el pulso y las cifras. Del mismo modo plantea que desde ese momento “los

compositores han buscado la forma de eludirlo, contradecirlo o, al menos, de no hacer sentir su transcurso, su pulsación irrefutable” (Díaz, 2005: 71).

La atemporalidad es interrumpida por la presencia de silencios y el reinicio de ciclos sonoros. “La forma, unidades de medida y relaciones cronométricas no son el tiempo, pero fueron el modo de poder percibirlo en la música” (Díaz, 2005: 74).

Al utilizar tarkas para elaborar esta sección, se genera una estructura modal particular, debido al carácter no temperado en la relación interválica de este instrumento, situación que es prevista por el compositor, quien inserta en la partitura signos de afinación relativa para representar variaciones ascendentes o descendentes (♭ ♭ # #)

SECCIÓN COMPASES c. 17 a c. 48

A partir del compás 17, las notas largas y tenidas de la sección anterior se fragmentan súbitamente, a través de una especie de trémolo que surge desde una misma altura, muy similar al producido por el arco de las cuerdas, tanto en su sonoridad como en su escritura (ver figura 14). Este efecto es generado a partir de la ejecución veloz de la doble articulación, técnica que consiste al pronunciar con la lengua las palabras Ta – Ka. Esta técnica permite articular con gran velocidad pasajes que por la lentitud de reacción de la lengua no se logran sólo al pronunciar la letra T en la articulación simple. A su vez, se logra generar la sensación de un tiempo fuerte y otro débil.

Durante la ejecución del trémolo, cada integrante ingresa de manera desfasada¹²⁵, del mismo modo que en la sección anterior (ver figura 15). Esta situación produce un continuo que es coloreado por trinos, cuya especificación solicitada por el compositor en la partitura fue “tremolando desordenadamente lo más rápido posible alternando las notas indicadas” (ver figura 16). Dicho trino es realizado por una flauta transversa en Do, significando la primera intervención en la obra de una flauta de este tipo.

¹²⁵ No ingresa a escena, sino que comienza a tocar de manera desfasada.

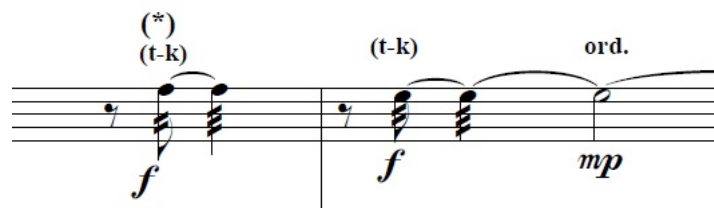


Figura 14

Figura 15¹²⁶

Figura 16

Un elemento importante de esta sección corresponde al uso y desarrollo de *glissandos*, los cuales aparecen por primera vez en la obra en la segunda mitad del compás 20 y son realizados por las tarkas y zampoñas. Dichos *glissandos* deben hacerse de manera conjunta con la articulación (t-k) (ver figura 17). Sin embargo, los ejecutantes en la grabación realizan estos

¹²⁶ Las líneas correspondientes al canto fueron suprimidas para una mejor comprensión de lo que el analista quiere resaltar.

glissandos no con doble articulación, como les es solicitado, sino que haciendo uso de la técnica de *frullato*, también conocido como *flutterzunge* o *flutter-tongue*. Efecto que se consigue batiendo la lengua en la cavidad bucal, a través de la pronunciación de una R simultáneamente a la emisión del sonido. Como resultado, el *glissando* suena armónico y natural. El compositor justifica la utilización del *glissando* argumentando que “es un recurso característico y exclusivo de la quena” (Díaz, 2012: 228). Creemos que este elemento es usado como forma de diferenciar las tarkas de las flautas travesas cuyo efecto, producto de las llaves, es poco natural y restringido.

The image shows a musical score for four staves: Tarka 1, Tarka 2, and two vocal parts (Voz). The score is divided into three measures. In the first measure, Tarka 1 and Tarka 2 play a complex rhythmic pattern with dynamics *f* and *mf*. The vocal parts sing 'Ah' and 'Oh'. In the second measure, the patterns continue with dynamics *mf* and *f*. In the third measure, the patterns conclude with dynamic *f* and the vocal part sings 'Ah'. The Tarka parts have lyrics 'Ah', 'oh', and '(a-e-i-o-u-o) ---'. Red boxes highlight specific passages in the Tarka parts.

Figura 17

Como analistas planteamos que el trino (trémolo) representado en la figura 16 se irá desarrollando a lo largo de la obra de distintas formas. Por ejemplo, como *bisibliandi*, a partir del compás 46, efecto que por sus características de producción genera variaciones microtonales entre las alturas afectadas. Lo describimos como una especie de trino microtonal (ver figura 18). El compositor solicita en la partitura que el *bisibliandi* simule un murmullo “como el que produce una congregación cuando reza en el templo”¹²⁷.

The image shows a musical score for Tarka 1. The score is labeled 'BISIBLIANDI (sonido continuo como un murmullo)'. The tempo is marked 'mp'. The score includes a sequence of notes with a '6' above them, indicating a sixteenth-note trill. The score is marked 'simile' and includes a sequence of notes with a '6' above them. The score is marked 'mp' and includes a sequence of notes with a '6' above them. The score is marked 'simile' and includes a sequence of notes with a '6' above them.

Figura 18
(bisibliandi)

¹²⁷ González http://www.musicasacrachilena.cl/r_huasquina.html (consultado el 30 de enero de 2015).

La utilización del vibrato en *Huasquiña* es graficada por el compositor de acuerdo a las sugerencias planteadas en los manuales de tarka y zamponas que ha elaborado Ensamble Antara. Las características de los vibratos solicitados por el compositor en esta obra corresponden en general a vibrato de garganta (Vib. de G), el cual es el más usual debido a la facilidad con la que se puede controlar la velocidad y amplitud de la laringe, solicitando pasar de un vibrato rápido (VR) con una amplitud pequeña (AP) a un vibrato normal (VN) (ver figura 19). La utilización de este recurso tímbrico es justificado por el compositor debido a que simbolizaría el canto coral de mujeres del norte de Chile (quechua o aymara) las cuales “cantan en registro agudo y tienden a utilizar un tipo especial de vibrato muy rápido y de amplitud pequeña” (Díaz, 2012:227). Nosotros como investigadores planteamos que este vibrato representa una respuesta al *bisbigliandi*.

Figura 19

En el compás 30 aparece el primer motivo rítmico melódico perceptible métricamente. Esto se produce gracias a la acentuación generada por el desplazamiento melódico realizado por saltos interválicos descendentes y ascendentes de las tarkas 1 y 5, ambas en Mi (ver figura 20, número 1). Esta situación es preparada por un trémolo de tercera menor ascendente elaborado por la tarka 2, en Do # (ver figura 20, número 2), y coloreada por trinos agudos de esta misma tarka junto a la tarka 4, también en Do# (ver figura 20, número 3).

The image shows a musical score for five tarkas and a voice part. The score is divided into measures, with a box labeled '30' above the first measure. The parts are labeled Tarka 1, Voz, Tarka 2, Tarka 4, and Tarka 5. Dynamics are indicated by *ff*, *mf*, *mp*, *p*, and *f*. Articulation marks like *tr* and *tr* are present. Red boxes highlight specific passages: a large box around Tarka 1 and Voz in the second measure; a box around Tarka 2 in the first measure; a box around Tarka 2 and Tarka 4 in the second measure; and a box around Tarka 5 in the second measure. Red lines with numbers 1, 2, and 3 point to these highlighted areas.

Figura 20

Planteamos que el elemento antes expuesto corresponde a la preparación y presentación de la cadencia que dará fin a esta sección. Dicha cadencia surge en el alzar al compás 46 y su movimiento de voces se desarrolla a partir de paralelismos verticales llegando a formar los acordes por movimientos indirectos (ver figura 21). En ambos momentos, el presentado en la figura 20 y 21, el tratamiento de las tarkas y su forma de producción sonora y emisión se asemejan al de las flautas, sin utilizar su característico “sonido rajado”. La dinámica de estas secciones sigue siendo *mp*.

45

Tarka 1 *mp*

Voz Ah

Tarka 3 *mp*

Voz Ah

Fl. Do ord. Ah

Voz Ah

Figura 21¹²⁸

En general, la utilización de los instrumentos vernáculos latinoamericanos, utilizados en esta primera parte de la obra, se limita a ser tratada tal como lo harían con una flauta traversa europea. El único momento en el cual se pueden oír tarkas con su ‘sonido rajado’ característico es en el compás 42 y es escrito como multifónico, siendo acompañadas por una flauta traversa soprano en Do que repite con una negra y media de desfase un movimiento similar al realizado por la tarka (ver figura 22).

Tarka 2 *f* 2 3 4 / 2 3 4

Tarka 4 *f* 2 3 / 2 4

Fl. Do *mf* 1 2 3 4 / 2 3 4 5 6 *mp*

Figura 22¹²⁹

¹²⁸ Las líneas no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.

¹²⁹ Las voces 1,3 y 5 fueron omitidas de la imagen para resaltar el ejemplo.

SEGUNDA PARTE

SECCIÓN COMPASES DEL 49 AL 79

La sección anterior culmina con la ejecución por parte de los intérpretes de *bisbigliandi* en distintas alturas, lo cual prepara el quiebre que se genera gracias a un silencio súbito en el compás 48 (ver figura 23), dando comienzo a una nueva sección, un nuevo estado, más rítmico. Como ya hemos adelantado, esta sección quiebra la percepción de temporalidad generada por el *tempo liso* gracias a la repetición de notas de forma rítmica y regular, casi como si fueran precipitaciones. Los intérpretes comienzan a tocar de manera gradual y desfasada, de igual manera que en el comienzo de la obra.

El carácter especificado por el compositor es descrito en una nota a pie de página, indicando que al ejecutar estas células rítmicas “se debe producir un efecto de ‘rebote’ continuo sobre la misma nota, tratando de reproducir el ritmo indicado”. A su vez, justifica la presencia de este elemento idiomático a través de la siguiente suposición:

La nota rebote es un recurso idiomático de los sikus. A juzgar por la utilización de este recurso en el folclor más arcaico, debe tratarse de un procedimiento idiomático de carácter originario. (Díaz, 2012: 225)

(*) Se debe producir un efecto de "rebote" continuo sobre la misma nota, tratando de reproducir el ritmo indicado.

Figura 23

En el compás 56 con *levare* se introducen, por primera vez en la obra, sonidos eólicos y semieólicos (ver Figura 24). Éstos son desarrollados por una zampoña cromática y un bajón cromático. Para el compositor “no existe otra forma de producir el sonido en estos aerófonos que soplar horizontalmente el bisel del tubo de caña” (Díaz, 2012: 227) argumentando que esta particularidad en la generación sonora es “el sonido propio del aerófono más antiguo del área altiplánica” (Díaz, 2012: 227). Este recurso técnico es retomado en el compás 69 por la flauta traversa bajo en Do, la cual, a través de la misma nomenclatura en la escritura y similar utilización rítmica, genera una emulación sonora, confundiendo ambos timbres en la audición.

The image shows a musical score for two instruments: Zamp. (Zampoña) and Bajón cromático (Chromatic Bassoon). The score is written in a single system with two staves. The Zamp. staff is in the upper position and the Bajón cromático staff is in the lower position. Both staves show a series of notes with slurs and dynamic markings. The dynamic marking *p* (piano) is present in both staves. Above the Zamp. staff, there are three groups of notes, each with a slur and a '6' underneath. The first group is marked with a circled asterisk (*), the second with a circled double asterisk (**), and the third with a circled double asterisk (**). Below the staves, there is a legend: a circled asterisk (*) with a vertical line ending in a dot is defined as '= mitad aire mitad sonido' (half air, half sound), and a circled double asterisk (**) with a vertical line ending in a dot is defined as '= Eólico' (Eolian).

Figura 24

SECCIÓN COMPÁS 80 AL 94

A partir del compás 80 comienza a desarrollarse una sección de trémolos, los que serán coloreados por las últimas intervenciones de las tarkas en el registro sobre-agudo. Paulatinamente, los trémolos realizados por las tarkas irán siendo reemplazados por trémolos ejecutados por las flautas traversas. Dicho elemento es rítmicamente controlado a través de la escritura musical (ver figura 25) generando, nuevamente una temporalidad lisa, apulsativa. La sección culmina con trémolos de armónicos realizados por las flautas traversas a partir del alzar al compás 92. Estos últimos trémolos son armonizados por un sustento sonoro generado por notas largas y graves producidas por las zampoñas.

(**) Trémolo ligado y continuo (sin acentos)

Figura 25

SECCIÓN COMPÁS 94 AL FIN

La atemporalidad lograda durante la sección anterior es fracturada con tres momentos rítmicos y con un volumen dinámico mayor al general de la obra, *mf* para cada una de las voces. El primer momento es realizado por una flauta traversa en Do acompañada por las dos zampoñas cromáticas (ver figura 26) con ritmos ternarios y sonido real de los instrumentos¹³⁰. Como respuesta, luego de un silencio general, surge un segundo momento en el que intervienen cuatro flautas traversas en Do, dos de ellas a través de armónicos, una produciendo *whispertone*, el que es inaudible producto del volumen de las otras voces, y la última con canto y sonido simultaneo (ver figura 27). El tercer y último momento corresponde a una conclusión a estas respuestas en el cual interviene la misma agrupación instrumental del primer momento.

¹³⁰ Sin aplicación de técnicas extendidas ni modificación del timbre.

Figure 26 shows a musical score for four parts: Fl. Do, Voz, Zamp. 1, and Zamp. 2. The Fl. Do part is in the treble clef and features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The Voz part is in the treble clef and includes the vocalization "Ah" with triplets. The Zamp. 1 and Zamp. 2 parts are in the bass clef and also feature melodic lines with triplets and a dynamic marking of *mf*.

Figura 26

Figure 27 shows a musical score for six parts: Fl. Do, Fl. Do, Fl. Do, Fl. Do, Fl. Do, and Voz. The top Fl. Do part is in the treble clef and features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mp*. The second Fl. Do part is in the treble clef and includes the technique "whistle-tone" with a dynamic marking of *mp*. The third Fl. Do part is in the treble clef and features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mp*. The fourth Fl. Do part is in the treble clef and features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The fifth Fl. Do part is in the treble clef and features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The Voz part is in the bass clef and includes the vocalization "Ah" with triplets.

Figura 27

El final es desencadenado a partir del compás 99, donde los instrumentos interventores son cuatro flautas traversas soprano en Do y dos zampoñas cromáticas hasta el final. Desde el compás mencionado se vuelve a un tiempo atemperado, quebrado sólo por los compases anteriormente expuestos. En esta sección cada intérprete deberá ir alternando tres técnicas tímbricas: *whistle-tone*, armónicos y eólicos. A partir del compás 107 con *levare* se irá construyendo un *cluster* formado sólo por armónicos y que tendrá su momento de existencia plena entre los compases 118 y 121 (ver figura 28).

The image shows a musical score for seven staves. The staves are labeled on the left as Fl. Do, Fl. Do, Fl. Do, Fl. Do, Zamp. 1, and Zamp. 2. A red rectangular box highlights a section of the score from measure 120 to measure 124. Above the first measure of this section, there is a small box containing the number '120'. The notes are primarily whole notes with stems pointing up, and some have stems pointing down. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. The notes are arranged in a way that creates a cluster of harmonics.

Figura 28
(Cluster de armónicos)

El compositor al referirse a este *cluster* describe lo siguiente: “el discurso sonoro reposa por muchos momentos en los llamados ‘sonidos resultantes’. Estos tonos son sensaciones adicionales de altura que aparecen cuando dos tonos de frecuencias cercanas al unísono suenan juntos” (Díaz, 2005: 42).

El desvanecimiento del *cluster*, expuesto anteriormente, dará paso a un último y pequeño momento de trémolo realizado y construido a partir de armónicos. La particularidad de éste reside en que el trémolo superior es ejecutado a partir de la digitación en la flauta traviesa de la nota Do (C central) y el segundo desde la digitación de la nota La, ambas son flauta traviesa soprano en Do. El movimiento interválico de dichas flautas es realizado a partir de movimientos contrarios, lo que repercute en la llegada a unísonos (a la nota Mi) cuando se cierra el movimiento y a una séptima menor (La – Sol) cuando éste se abre. (ver figura 29). “Los armónicos constituyen la máxima inmaterialidad del sonido audible, es el sonido que se despoja del instrumento, que escapa del cuerpo que lo sustenta” (González en Díaz, 2012: 224).

Fl. Do

Fl. Do

mf

mf

Figura 29
(Trémolo de armónicos)

La resonancia que quedará en el aire al finalizar los trémolos armónicos anteriormente expuestos, producirán las condiciones propicias para que el oído reemplace dichos armónicos por un abanico de sonidos *whisper-tone* o *whistle-tone* (ver figura 30). Para esto, el compositor utilizó las digitaciones de las notas más graves de la flauta, con las cuales se puede producir un espectro más grande de armónicos que las notas más agudas¹³¹. La obra termina de manera cíclica, pudiendo volver a comenzar producto a su atemporalidad y al desarrollo armónico y orgánico con el cual ha sabido combinar las diversas técnicas de modificación tímbricas para hacer de éstas una combinación natural y coherente.

Fl. Do

Fl. Do

Zamp. 1

Zamp. 2

p

p

p

p

whistle - tone

whistle - tone

whistle - tone

whistle - tone

Figura 30

¹³¹ A través de la digitación de una nota grave se puede lograr una mayor cantidad de frecuencias con este timbre y dominio técnico.

c) ANÁLISIS ESTÉSICO

La audición de la obra *Huasquiña* produce, en la primera audición, estados temporales en los que dejamos de percibir el tiempo cronológico. Sus procedimientos compositivos rítmicos, llevan al auditor a percibir un tempo liso, a pulsativo, no fragmentario en grandes partes de la obra. En ellos, somos sumergidos en un manto sonoro que evoca situaciones rituales, gracias al efecto conseguido por la técnica del canto y sonido simultáneo, lo que genera atmósferas de susurros y murmullos similares a los que podemos distinguir en centros de oración colectiva.

Desde el comienzo hasta el fin, la obra es un viaje en el cual cada elemento utilizado irá desembocando en otro de forma orgánica, sin que el auditor perciba cambios en el desarrollo. Éste es el caso de *bisbigliandi*, especies de trinos microtonales, que confluyen en pequeñas secciones de vibratos de gran amplitud. Este movimiento será reemplazado al incrementar el rango interválico para convertirse en trémolos. Todos los elementos convergen en la creación de un diálogo unificado y sonoro común. Sus elementos son percibidos como una pintura, cuya paleta de colores pasa por estados de degradación imperceptibles, sólo identificables en sus extremos.

Huasquiña es una obra que no apunta a cumplir una función litúrgica, sin embargo, su contenido tímbrico evoca y revive, a través de imaginarios sonoros, hechos rituales de religiosidad popular en el norte de Chile. Auditivamente se percibe que el compositor utiliza los recursos tímbricos y sonoros disponibles en las técnicas extendidas de ejecución, aplicándolas a instrumentos aerófonos latinoamericanos, para reproducir espacios en los cuales se viven momentos rituales y de corte sacro.

La forma en la cual está escrita la obra, junto a la atemporalidad que la caracteriza, genera estados de circularidad. Ésta se traduce en que el final de *Huasquiña* es imperceptible, pudiendo volver a comenzar, repitiendo cíclicamente el ritual, tal como lo hacen los devotos que año a año viajan hasta esa localidad a rendir culto a la Cruz de Aroma.

La obra reposa en la representación e imitación de imágenes sonoras de una fiesta vivida en el norte de Chile, a través de la utilización de los recursos idiomáticos propios de los instrumentos aerófonos latinoamericanos, utilizados por el compositor e intérpretes.

5.3. ANÁLISIS KŪIN, FÉLIX CÁRDENAS

a) ANÁLISIS POIÉTICO

Félix Cárdenas Vargas es un compositor nacido en 1972, en la ciudad de Osorno, Chile. Realizó sus estudios superiores de música en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, obteniendo el grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales y el título profesional de Profesor de Música. Posteriormente, obtiene el grado de Magíster en Artes con mención en Composición Musical otorgado por la Universidad de Chile. Entre sus profesores de composición se encuentran Antonio Araya, Rafael Díaz y Eduardo Cáceres¹³².

Pese a que en su biografía resalta el hecho que los primeros estudios instrumentales de Cárdenas estuviesen ligados a la guitarra clásica¹³³, en su catálogo destacan las obras de raíz folklórica y cuya instrumentación atiende a este origen y el andino. Un ejemplo de esto es la obra con textos de Vicente Huidobro, *Un Atentado Celeste* (1998), la cual fue escrita para voces solistas, instrumentos de raíz folclórica y ensamble instrumental¹³⁴. Del mismo modo, entre su obras a destacar se encuentra la obra *Misa Alférez*¹³⁵, estrenada en noviembre de 2008, a cargo de la Orquesta Andina en conjunto con la Camerata del Instituto de Música PUCV, Coros y solistas. Ese mismo año, Félix Cárdenas, recibe el galardón de compositor del año y la Orquesta Andina el premio a la agrupación del año por su aporte a la difusión de la música latinoamericana, ambos otorgados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de la región de Valparaíso¹³⁶.

Toda la música que yo he hecho tiene vinculación con las sonoridades de Latinoamérica. En primera instancia, vinculada a ciertas formas musicales y siempre buscando ese nexo, más que hablar de mezcla. (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015)

Al informarnos sobre la estética presente en las obras de este compositor, nos encontramos con los escritos de uno de sus profesores, Rafael Díaz (2012) quien plantea que el marco estilístico de Cárdenas “es tributario de diversas tradiciones musicales: la aborigen sudamericana, la popular de raíz folclórica chilena y la académica de origen centro-europea”

¹³² http://www.musicasacrachilena.cl/cardenas_rito.html (consultado el 02 de abril de 2015).

¹³³ <http://www.orquestra-andina.cl/> consultado el 02 de abril de 2015.

¹³⁴ http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/catalogo_felix_cardenas.pdf (consultado el 02 de abril de 2015).

¹³⁵ Entre las presentaciones de esta obra, la Orquesta Andina destaca su montaje durante la celebración de Semana Santa de 2009 en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

¹³⁶ <http://www.orquestra-andina.cl/> (consultado el 02 de abril de 2015).

(Díaz, 2012: 237). Este acercamiento entre mundos tan distintos se puede deber a su formación académica y a sus primeras experiencias musicales vividas en Osorno. Félix Cárdenas nos comparte, durante una entrevista, su percepción sobre cómo se ha relacionado con la música producida en los conservatorios y la tradicional: “yo siempre estuve vinculado a la academia pero también a la tradición folklórica, más que latinoamericana, campesina. Lo primero fue la tradición popular campesina de la que yo aprendí” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015). Del mismo modo, nos relata que participó como músico en diversas peñas durante su adolescencia, siendo el primer producto musical sonoro que imaginó “un formato de grupo de nueva canción chilena y ahí nace Transiente” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015). El Ensamble Transiente fue una agrupación que montaban obras de música popular de raíz folklórica latinoamericana.

Como fruto de su vínculo con la música de tradición folklórica y campesina, ligados a su vez a la participación en el Ensamble Transiente, Félix Cárdenas, funda en 2002 la Orquesta Andina. Esta agrupación se propone “reunir en una misma estructura sonora las principales familias de instrumentos latinoamericanos y así, ejecutar instrumentalmente, un repertorio derivado de diversos compositores latinoamericanos, abordando diferentes estéticas, estilos y formas musicales”¹³⁷.

La Orquesta Andina está conformada, en su gran mayoría, por instrumentos nativos, como sikus, toyo, queñas y queñachos; mestizos¹³⁸, como el charangos; y europeos como guitarras clásicas, flautas traversas y contrabajos, entre otros.

Siempre la idea de la Orquesta Andina fue esta añoranza de tener en un punto de reunión a todos los instrumentos posibles o los más cercanos a nuestra tradición musical. Desde ahí comenzó todo un trabajo de conocimiento idiomático de estos instrumentos para poder llevar adelante un trabajo de composición que permita generar nuevos discursos, nuevas sonoridades y ese ha sido el gran desafío. (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015)

La primera grabación de audio de esta agrupación data del año 2004, realizando un producto promocional de compositores latinoamericanos. En julio de 2008 lanzan, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, su producción discográfica titulada *Orquesta Andina*. Ambas

¹³⁷ <http://www.orquesta-andina.cl/> (consultado el 02 abril de 2015).

¹³⁸ Instrumentos nativos, y mestizos es un término utilizado por Félix Cárdenas durante la entrevista otorgada al investigador, el 17 de abril de 2015, para hacer la distinción entre un sikus y un charango.

producciones musicales fueron acompañadas por giras promocionales, que incluyeron conciertos a lo largo de Chile. Su último material discográfico físico fue publicado en 2012 y consiste en una producción audiovisual en formato DVD, con el cual conmemoran los 10 años de actividad de la Orquesta Andina.

Justifican la existencia de la Orquesta, planteado que ésta obedece a “la necesidad de ir asimilando la inmensa tradición organológica y musical, tanto la propia como la del resto del continente”¹³⁹ argumentando que esta agrupación “es la consecuencia natural de la rica herencia cultural que Latinoamérica nos muestra”¹⁴⁰ la que, a través de sus incontables fuentes de “expresiones musicales arraigadas en prácticas y valores ancestrales que se resisten a desaparecer en medio de un mundo distorsionado por la globalización”¹⁴¹.

Para nuestra investigación nos hemos propuesto conocer el caso de un miembro de la Orquesta Andina, con la finalidad de compararlo y contrastarlo con las fuentes orales y bibliográficas con las que disponemos. Para esto, contamos con el aporte de Abigail Villalobos, quien a través de una entrevista a distancia, elaborada a partir de un cuestionario nos ha proporcionado información de interés para nuestra tesis.

Abigail Villalobos, nació en Chuquicamata y vivió en la ciudad de Calama. En esta última ciudad, integró un baile religioso para la fiesta de la Virgen Guadalupe de Ayquina, participando activamente entre los ocho años de edad hasta los diecinueve. Paralelamente, mientras cursaba la enseñanza media aprendió, a través de la tradición oral, a ejecutar la ‘zampoña’¹⁴² diatónica en un conjunto de música andina, hecho que será de relevancia durante su proceso de educación superior. En 2004 ingresó a Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, donde tuvo clases de polifonía con Félix Cárdenas, quien al enterarse que Abigail tocaba sikus, la invitó a ser parte de la Orquesta Andina, integrando esta agrupación hasta hoy. Estando en Valparaíso, Abigail comenzó a participar de la agrupación Lakitas Matriasaya, donde relata ella “aprendí a tocar ‘pareado’ y en tropa, tal como lo hacen tradicionalmente en el norte de Chile” (Villalobos, entrevista personal. 16 de abril de 2015).

¹³⁹ <http://www.orquesta-andina.cl/> (consultado el 02 de abril de 2015).

¹⁴⁰ <http://www.orquesta-andina.cl/> (consultado el 02 de abril de 2015).

¹⁴¹ <http://www.orquesta-andina.cl/> (consultado el 02 de abril de 2015).

¹⁴² Nombre utilizado por A. Villalobos en cuestionario realizado en Valparaíso, Chile, el miércoles 16 de abril de 2015 para referirse al sikus debido a que de esa forma le llamaba antes de integrar la Orquesta Andina.

Esta agrupación [Orquesta Andina] ha sido una conexión permanente e inconsciente con mis raíces, debido a esto puedo decir que mi aporte al conjunto ha sido de vivencias y experiencias, que complementan parte del repertorio. (Villalobos, entrevista personal. 16 de abril de 2015)

Al solicitarle a Abigail Villalobos nos comentase sobre el instrumento que ejecuta como miembro de la Orquesta Andina, ella nos relata:

Actualmente mi participación se remite a los Sicus, en registro de malta o sankja. Generalmente toco con un sicu cromático que tiene los tubos ordenados igual que las teclas del piano, pero con las notas agudas a la izquierda y las graves a la derecha. Aunque a veces utilizo uno diatónico que tiene dos caras paralelas, cada una ordenada por terceras para formar la escala de G mayor, esa es la disposición tradicional, la cual es ejecutada por dos personas (parear). (Villalobos, entrevista personal. 16 de abril de 2015)¹⁴³

Para el director de la Orquesta Andina, Félix Cárdenas, la tarea de esta agrupación ambiciona a ir más allá de la exploración de la forma y la altura. Apunta al trabajo tímbrico y a todo el material sonoro disponible, debido a que “los instrumentos y la organología latinoamericana dan como para empezar a elucubrar y a construir discursos que no lo[s] vamos a escuchar en ninguna parte del mundo ni con otros instrumentos que no son con estos” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015). Del mismo modo, las obras de este compositor, se han caracterizado por lograr una convivencia entre diversas músicas, “sus imágenes sonoras de poética esencialmente chilena se sustentan con procedimientos y técnicas instrumentales de última generación, provenientes de la música contemporánea” (Díaz, 2012: 237).

Sobre la búsqueda y resignificación de elementos sonoros en la Orquesta Andina, Abigail Villalobos nos expresa lo siguiente:

Creo que cualquier recurso que alimente el objetivo de la innovación y experimentación sonora, más que entorpecer y dejar de lado las tradiciones, enriquece el quehacer musical de la Orquesta. Por otro lado, la Orquesta interpreta obras de diversa índole y siempre considera las raíces en el repertorio. Es decir, el hecho de añadir técnicas y obras nuevas no excluye la interpretación del repertorio más arraigado a las tradiciones. (Entrevista personal. 16 de abril de 2015)

La Orquesta Andina a la fecha congrega a jóvenes músicos de la región de Valparaíso, permitiéndoles desarrollarse como intérpretes de instrumentos de origen o raíz latinoamericana. A su vez, ha influenciado a algunos de sus miembros y músicos en general a formar

¹⁴³ La palabra sicus escrita con C fue utilizada por Abigail Villalobos en el cuestionario que nos ha respondido para esta investigación.

agrupaciones del mismo corte. Es el caso del Ensamble Latinoamericano Abya Yala¹⁴⁴, elenco de la Universidad de Playa Ancha (UPLA), dirigido por Fabián Durán, quien ejecuta el charango en la Orquesta Andina.

Fabián Durán, director del Ensamble Abya Yala, se integró como intérprete en la Orquesta Andina durante el año 2009, cuando llegó a reemplazar a uno de sus integrantes durante una gira por el sur de Chile. La agrupación Abya Yala presenta grandes similitudes con la Orquesta Andina, debido a la influencia que ha ejercido ésta en Fabián.

Evidentemente, hay una gran influencia. Siempre he dicho públicamente que el Ensamble Latinoamericano Abya Yala de la Upla, es fruto de esa escuela “informal” que se ha dado en torno a la orquesta andina que dirige Félix Cárdenas. (Durán, entrevista personal. 25 de abril de 2015)

La conformación del Ensamble latinoamericano de la UPLA acoge principalmente a estudiantes de esta universidad, enfocándose fundamentalmente en sus estudiantes de pedagogía en educación musical. Esta orientación, en el reclutamiento de miembros para la agrupación, es un hecho de gran relevancia, considerando el enorme número de alumnos que diariamente atiende y logra formar un profesor durante su carrera profesional, motivando a sus estudiantes en la afición por la escucha de este tipo de repertorios, como en la formación y ramificación de este tipo de agrupaciones a lo largo del país. Organológicamente la estructura del Ensamble Abya Yala es similar a la Orquesta Andina, diferenciándose sólo por la incorporación de una variedad de instrumentos de origen europeo.

b) ANALISIS NEUTRO

La obra *Küin* del compositor Félix Cárdenas, para dos flautas traversas y orquesta de instrumentos latinoamericanos, como es especificado en la partitura, fue compuesta durante el año 2014. Está dedicada a los flautistas Pierre-Yves Artaud y Alejandro Lavanderos y a las agrupaciones Ensamble Antara y Orquesta Andina. Lo anterior, producto que fueron los encargados de estrenarla el lunes 13 de octubre de 2014 en el marco del XI Festival de Música

¹⁴⁴ http://vinculacion.upla.cl/?page_id=565 (consultado el 05 de abril de 2015).

Contemporánea Darwin Vargas¹⁴⁵, evento organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso¹⁴⁶.

En este nivel de análisis hemos trabajado con la grabación audiovisual registrada por el investigador de esta tesis el día del estreno de la obra. La duración de ésta, cronometrando la versión realizada en este concierto, fue de 6 minutos y 40 segundos. La partitura general (partitura orquestal o *Full score*) fue proporcionada por el compositor. Una vez terminado nuestro análisis neutro hemos complementado el trabajo con aportes entregados por Félix Cárdenas durante una entrevista realizada el viernes 17 de abril de 2015, en la ciudad de Valparaíso, Chile. Todas las figuras muestran ejemplos que utilizan alturas reales y no traspuestas para la ejecución de los instrumentos transpositores.

Hemos escogido esta obra para contrastarla con las anteriormente estudiadas debido a que presenta como característica el diálogo entre dos flautas traversas europeas (flautas Böhm) solistas e instrumentos de origen latinoamericano.

En cuanto a instrumentación, esta obra incluye, además de los aerófonos, percusiones e instrumentos de cuerda, aumentando la paleta de recursos tímbricos y generando sonoridades resultantes diferentes a las obras anteriores, producto de la combinación de distintas familias de instrumentos. Gracias a la cantidad de músicos participantes se consigue que ninguno de los instrumentos mute en otro, como lo que sucede en la obra *Huasquiña*, en la cual los intérpretes deben ejecutar un set variado de instrumentos, lo que significa el dominio técnico de éstos.

¹⁴⁵ <http://www.imuspucv.cl/noticias/2014/12-2014/185-obras-ineditas-y-artistas-internacionales-seran-parte-del-xi-festival-de-musica-contemporanea-darwin-vargas> (consultado el 07.04.2015).

¹⁴⁶ http://www.imuspucv.cl/images/fdv/2014/programas/xi_fdv_programa_completo.pdf (consultado el 07 de abril de 2015).

Tabla comparativa N°4		
Familia	Instrumento	Cantidad
Vientos	Flauta traversa en Do	1
	Flauta traversa en Sol (Flauta alto)	1
	Quenas	2
	Quenachos	2
	Sikus Cromáticos	3
	Toyo Cromático	1
Percusión	Tom-toms	3
	Bombo legüero ¹⁴⁷	1
	Platillo	1
	Clave	1
	Chulla	1
Cuerdas	Charangos	2
	Cuatro (venezolano)	1
	Tiple (colombiano)	1
	Guitarras acústicas ¹⁴⁸	3
	Contrabajos ¹⁴⁹	2

La partitura no posee descripción de carácter, expresión o indicadores de *tempo* determinado¹⁵⁰. Sin embargo, se especifica la velocidad de la negra a partir de la indicación del metrónomo. Estas indicaciones varían de la siguiente manera: el comienzo de la obra posee un *tempo* negra igual 50 entre los compases 1 y 32, el que se incrementa a negra 60 en el compás 33, manteniéndose este *tempo* hasta el compás 47, momento en el cual vuelve al *tempo primo* (negra igual 50). Este último *tempo* se aumentará a través de un *accelerando* desarrollado entre los compases 81 y 82, los que resolverán retomando la segunda velocidad de la obra (negra 60) desde el compás 83 hasta el fin. De acuerdo a lo anterior, no se aprecian grandes variaciones en el *tempo* de la obra, manteniendo un pulso moderado. De este modo las variaciones de *tempo* y velocidad no serán resueltas por el incremento en la subdivisión metronómica, sino, por procedimientos de subdivisión de las figuras rítmicas las que influirán en los distintos cambios de carácter que presenta cada sección de *Küin*.

¹⁴⁷ El compositor expresa en la partitura que el ideal para montar la obra son 3 jacha bombos.

¹⁴⁸ El compositor solicita 3 guitarras acústicas sin embargo en la partitura sólo existen partes para dos sin indicación de *divisi*, lo que nos hace pensar en que dos de las tres guitarras doblan una voz.

¹⁴⁹ El compositor especifica en la partitura que la mínima cantidad de contrabajos necesarios para montar la obra es uno. Esto es posible de solicitar ya que los contrabajos duplican la voz, no especificándose ningún *divisi* para ellos, salvo bajo la indicación de solo.

¹⁵⁰ Ejemplo: *Allegro, prestissimo, andante, moderato*, etc.

La partitura no expresa una cifra indicadora explícita, sin embargo, el uso de las barras de compás y la agrupación métrica de estos evidencian un cuatro cuartos, el que se mantendrá durante toda la obra (4/4 isométrico).

El compositor nos confiesa que *Küin* es la continuidad de la obra *Kafeñ*, compuesta en 2009 para guitarra y orquesta. Del mismo modo, nos relata que responde a una idea cíclica, en la cual la obra al concluir podría comenzar continuamente o “si pudiera seguir la obra seguiría más o menos similar” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015). Al consultarle sobre el origen del material primario en el cual se ha basado para construir la obra nos comenta:

Esta obra nace de dos cosas: una corresponde a un acorde de los bailes chinos de los cuales extraigo o traté de extraer en las flautas y la otra una triada del canto del alférez, una reducción de lo máximo que se puede reducir. (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015)

La sonoridad de los bailes chinos y el canto de los alférez no es algo nuevo en los trabajos de Cárdenas, recordemos la *Misa Alférez* en la cual el compositor nos cuenta que “responde a una representación sonora que tiene que ver con los chinos, pero es también la búsqueda de cómo se proyecta eso en la contemporaneidad y por otro lado está la misa como género” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015).

La *Küin* posee una estructura tripartita, la que hemos desglosado por secciones, describiendo y analizando la relación existente entre cada una de ellas. Del mismo modo, nos referiremos a la utilización de los instrumentos, de origen europeo y latinoamericano, analizando sus procesos relacionales y las respuestas que estos dan a cada momento de la obra, vinculando en todo momento este nivel neutro con el poético.

SECCIÓN c.1 a c.21

La obra comienza con un solo de la flauta travesa en Do, sin acompañamiento, el que hemos definido como el momento de presentación e introducción. Durante el primer compás se presenta un patrón rítmico, el que corresponde a la idea motriz de la obra que hemos llamado ‘célula motriz’ (ver figuras 31, cuadro A). Esta célula motriz estará presente en tres secciones de la obra.

El solo inicial desarrollado por la primera flauta está construido a través la célula motriz de la obra y una respuesta utilizando el mismo patrón rítmico, escrito de diferente manera, de este modo estructuran un diálogo de pregunta y respuesta (2 + 2 compases). Las dos primeras células comienzan con un *levare* desde el Re sobre el Do central, utilizando la técnica del *pizzicato*. El primer alzar conduce a un Sol# (una quinta aumentada sobre el Do central), con figuras rítmicas binarias, las cuales son ejecutadas a través de doble articulación en cada una de las fusas, lo que producirá el efecto de un *frullato* controlado¹⁵¹. En su respuesta habrá un Re, una octava sobre el Do central, ejecutado a través de la misma técnica. Este patrón rítmico, de articulaciones ágiles, binarias y sobre una sola altura, estará presente a lo largo de toda la obra, desarrollándose en los distintos instrumentos y será la base en la cual se construirá el final de la obra. La segunda célula responderá al mismo criterio, aumentando el ámbito en el intervalo entre el Re *pizzicato* y el *frullato* (ver figura 31).

La solicitud de ejecución *Non vibrato sempre*, para las flautas travesas (ver figura 31), la hemos considerado como una intención de homogeneizar la sonoridad entre estos instrumentos con los aerófonos latinoamericanos. Recordemos que es habitual el uso del vibrato en los instrumentos sinfónicos, no así en el estado natural de los aerófonos andinos¹⁵².

The image shows a musical score for flute. The top staff begins with a tempo marking of quarter note = 50. It contains a series of notes with dynamic markings: *f*, *ppp*, *f*, and *ppp*. A red box highlights a section of the score with the instruction "Non vibrato sempre simile" and a red line pointing to it labeled "A". The bottom staff starts with a measure number "5" and contains notes with dynamic markings: *p*, *f*, *pp*, *f*, *ppp*, *ppp*, *ff*, and *mf*. There are also articulation marks "(tk)" throughout the score.

Figura 31

Los primeros instrumentos latinoamericanos en tener presencia en la obra son los aerófonos (quenachos, sikus cromáticos y toyo cromático). Estimamos que esta intervención, efectuada en el compás 14 cumple dos funciones: la primera de ellas es expandir la paleta de los

¹⁵¹ En el estreno de la obra, ambos flautistas comenzaban articulando y terminaban con *frullato*.

¹⁵² Ver capítulo IV.

vientos, aumentando la cantidad de ellos y la gama tímbrica; y la segunda función apunta a producir un efecto de reverberación o eco desplegado a partir de las técnicas de emisión (*frullato* con doble articulación) de las flautas traversas (ver figura 32) generando un dialogo entre ellas, el que no demuestra una diferenciación en el tratamiento que reciben ambos tipos de instrumentos.

The image shows a musical score for a woodwind section. The staves are labeled as follows from top to bottom: Fl. 1, Fl. ctrl., Cl. 1, Cl. 2, Sax. 1, Sax. 2, Sax. 3, and Tbn. The score is written in treble clef for the flutes, saxophones, and clarinets, and in bass clef for the trombone. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score shows a sequence of notes with various dynamic markings: *fff* (fortissimo) for the flutes, *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano) for the clarinets and saxophones, and *p* (piano) for the trombone. There are also accents and breath marks labeled '(tk)'. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed together.

Figura 32¹⁵³

La segunda intervención de los aerófonos latinoamericanos se encuentra en el alzar al compás 22. Esta es realizada a partir de corcheas emitidas con sonido real, con una dinámica de *fortissimo* (*ff*) y acentuadas con movimientos ascendentes, lo que genera la sensación de movimiento dirigido hacia el compás siguiente.

¹⁵³ Las líneas y compases no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.

SECCIÓN c.22 a c.32

Esta segunda sección es contrastante con la anterior, permitiendo la reexposición de la célula motriz en la tercera sección y desplegándola entre los otros instrumentos de la orquesta.

La característica de la segunda sección corresponde a la primera intervención de las cuerdas pulsadas, las que se suman en la *anacrusa* realizada por los aerófonos latinoamericanos (alzar al compás 22). La dinámica de las cuerdas es *piano* (*p*) y su sonoridad es conseguida a través de un trémolo con las cuerdas apañadas (ver figura 33). Las cuerdas aportarán recursos sonoros difíciles de conseguir de manera natural por los vientos, como son las notas tenidas y largas sin cortes, sólo posibles de realizar en los aerófonos a través de la respiración circular. Los cambios de altura serán preparados por *glissandi* o *portato*. De este modo, las cuerdas proporcionarán un manto sonoro disonante, generando un *tempo liso* sobre el cual las flautas transversas desarrollarán sus frases fragmentadas.

El compositor nos explica que el comportamiento de las cuerdas en esta sección responde a “proyectar lo que hace la flauta [...] la célula que es lineal en la flauta aquí está en forma vertical desplegada” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015).

Figura 33

Las percusiones en el compás 24, a través de las claves y la chuña, contrastan con el *tempo no fragmentario* presente en las cuerdas y el diálogo desarrollado entre las dos flautas transversas, a través de un *accelerando* y *ritardando* escrito en forma de espejo (ver figura 34).



Figura 34

En el último compás (número 32), encontramos la única intervención de los instrumentos aerófonos latinoamericanos en la sección. También, corresponde a la segunda técnica extendida empleada por éstos en la obra (ver figura 33). Esta posee características sonoras particulares y se produce en un momento en el que toda la orquesta está sosteniendo un *cluster* abierto. La técnica de producción sonora utilizada por los vientos corresponde a cantar y emitir sonido de manera simultánea. Este recurso tímbrico y la presencia del *cluster*, emitido a partir de alturas graves, generan en la audición una masa sonora amplia, resonante y con muchos armónicos resultantes que dan fin a la sección.

Musical notation for various wind instruments: Qna.1, Qna.2, Qncho.1, Qncho.2, Sik.1, Sik.2, Sik.3, and Toy. Each instrument part includes the instruction "con voz" (with voice) above the staff, indicating a specific extended technique. The notation shows notes with slurs and dynamic markings, indicating a sustained, resonant sound.

Figura 35¹⁵⁴

¹⁵⁴ Las líneas y compases no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.

SECCIÓN c.33 a c.47

Las dos flautas traversas dan comienzo a la sección, reexponiendo la célula motriz producida a través de un *frullato* controlado por la articulación T-K. Este recurso dialogará directamente con los sikus en el compás 35, a través del sonido real del instrumento, articulando levemente, respondiendo a la solicitud de ‘rebote’ presente en la partitura (ver figura 36). Este procedimiento es muy similar en ejecución a la que encontramos en el alzar al compás 49 en la obra *Huasquiña* de Rafael Díaz (ver figura 23). Sin embargo, la diferencia está en el uso dentro de la obra. El efecto rebote en *Küin* es utilizado como recurso imitativo al que van ejecutando las flautas traversas al doble en velocidad y con doble articulación en cada una de las fusas (ver figura 36) y no como elemento idiomático del instrumento, como es usado en *Huasquiña*.

The image shows a musical score for six instruments: two flutes (Fl. 1 and Fl. 2) and three sikus (Sik. 1, Sik. 2, and Sik. 3). The flutes play a rapid, repetitive melodic pattern. The sikus enter later, playing a similar pattern with a 'rebote' (bouncing) effect, indicated by a slur and the word '(rebote)' above the notes. The dynamic marking 'mf' is present for the sikus.

Figura 36¹⁵⁵

Por otro lado, las cuerdas dialogarán con las quenás y quenachos, a través de la aplicación de recursos técnicos que buscan modificar el timbre tradicional del instrumento. Es el caso del *pizzicato*, siendo una técnica característica de los instrumentos de cuerda frotada, a través del contraste entre el sonido producido por la pulsación con los dedos sobre las cuerdas. En esta obra, encontramos la aplicación de esta técnica entre los recursos tímbrico-sonoros de los instrumentos de cuerda pulsada e instrumentos aerófonos. El *pizzicato* en estos últimos, corresponde a su homólogo en los instrumentos de cuerda producto a la similitud entre ambas

¹⁵⁵ Las líneas y compases no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.

sonoridades. Esta comparación se basa en la semejanza sonora/percusiva del ataque inicial de la nota intervenida. Sin embargo, la resonancia lograda en los instrumentos de viento con bisel directo, como la flauta travesa, la quena o el siku, es menor, percibiéndose el *pizzicato* sólo en el ataque. En las cuerdas, esta técnica produce una resonancia más prolongada luego del ataque, debido a la vibración de la cuerda y la simpatía que provoca en su relación con la caja de resonancia del instrumento. Lo característico en la obra es que el compositor logra un diálogo entre los *pizzicato* producidos por el bloque de los vientos de la orquesta con el de cuerdas, utilizando ambos la misma técnica (ver figura 37).

En *Küin*, también solicitan a las cuerdas *pizzicato* Bartók, el que consiste en tirar la cuerda señalada soltándola con fuerza, provocando el impacto y percusión de ésta con la estructura del instrumento.

Al consultarle al compositor si la combinación y superposición de *pizzicato*, entre los vientos y las cuerdas, respondía a la búsqueda de un resultado tímbrico éste nos respondió “claro, esa es la idea. Cómo un recurso se va mimetizando y esta idea que yo hablo de la mimesis, lo que hace uno lo puede hacer el otro y viceversa” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015).

The image displays a musical score for Figure 37, featuring six staves. The top four staves are for woodwinds: Qna. 1, Qna. 2, Qncho. 1, and Qncho. 2. The bottom two staves are for strings: Char. (Chitarra) and Guit. 1 & 2. The score shows a sequence of notes with 'pizz' (pizzicato) markings above them. The woodwind parts have a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The string parts have a 'f' (forte) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the technique of pizzicato across different instrument families.

Figura 37¹⁵⁶

¹⁵⁶ Las líneas y compases no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.

En el compás 40 los aerófonos latinoamericanos repiten la célula motriz desarrollada desde un comienzo por las flautas traversas. Esta ejecución tiene el carácter de imitación en forma de respuesta (consecuente o predicado) la que es preparada por una precipitación rítmica elaborada por las percusiones (ver figura 38).

The musical score for Figure 38 consists of seven staves. The top four staves are for woodwinds: Qna.1, Qna.2, Qncho.1, and Qncho.2. Each of these staves begins with a rest, followed by a dynamic marking of *fff* and the instruction 'Normal (tk)'. They then play a complex, rapid rhythmic pattern. The bottom three staves are for percussion: Clav. Chul., Plat., and Tom-t. The Clav. Chul. and Plat. staves have a dynamic marking of *p* and show a steady, rhythmic accompaniment. The Tom-t. staff has a dynamic marking of *f* and shows a steady, rhythmic accompaniment. The woodwind parts end with 'simile' markings.

Figura 38

A partir del compás 40 comenzará a gestarse un cambio en la forma en la cual se presenta el desarrollo tímbrico-sonoro en la obra y la utilización de los instrumentos. En un primer momento nos encontramos con un uso característico de ejecución de los sikus en su estado nativo. Este corresponde a tocarlos de forma pareada. Esta ejecución del instrumento consiste en construir un motivo rítmico melódico o frase, en la cual ambos irán alternando una altura para cada ejecutante, construyendo entre pares una sola línea melódica o frase (ver figura 39).

The musical score for Figure 39 consists of two staves for Siku instruments, labeled Sik.1 and Sik.2. Both staves begin with a dynamic marking of *f*. The top staff is marked 'parear con sik. 2' and the bottom staff is marked 'parear con sik. 1'. They play a rhythmic and melodic pattern that alternates between the two instruments, creating a single melodic line. The pattern starts at measure 40 and continues for several measures.

Figura 39

Otra utilización de los instrumentos aerófonos latinoamericanos en el que identificamos un uso que dista del tratamiento occidental europeo lo encontramos entre los compases 46 y 47. En este momento, culmine de la sección, hallamos un trazo de la música aborigen del sur y centro de Chile. Esto corresponde a una cita al sonido rajado de los bailes chinos de la zona central de Chile y su patrón rítmico característico (ver figura 40), vestigios de una tradición sonora precolombina. Este material característico es conseguido a partir del uso de dos recursos: el primero es producto de la solicitud de saturar el sonido a través del exceso de aire insuflado en los tubos del sikus y los quenachos, con dinámicas de *forte fortissimo* o *fortississimo* (*fff*); y el segundo recurso corresponde a la agógica binaria, desfasada una corchea entre los sonidos producidos por los sikus números 2 y 3 con el toyo cromáticos y los quenachos 1 y 2 con el sikus cromático 1, generando la percepción de tiempo fuerte y tiempo débil. Como resultado consiguen una sonoridad muy similar al producido por las pifilkas mapuche y flautas de cofradías de chinos.

The musical score for Figure 40 consists of six staves, each representing a different instrument: Qncho.1, Qncho.2, Sik.1, Sik.2, Sik.3, and Toy. The notation is in treble clef for the first five staves and bass clef for the Toy staff. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three measures. In the first measure, each instrument plays a specific melodic line. In the second measure, a 'Sat.' (saturación) instruction is placed above each staff, followed by a 'fff' (fortississimo) dynamic marking. In the third measure, the instruments play their final notes, with a 'sfz' (sforzando) marking at the end of the Toy staff.

Figura 40¹⁵⁷

¹⁵⁷ Las líneas y compases no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.

SECCIÓN c.48 a c.74

Sección caracterizada por el desarrollo de grandes frases melódicas elaboradas por las flautas traversas, acompañadas por sonidos muy breves en toda la sección de cuerdas, construyendo un manto sonoro que sustenta el canto de las flautas.

En esta sección las quenenas y quenachos no tendrán participación (*tacet*).

La sección comienza con la presencia de las cuerdas en registro agudo (charango, tiple, guitarras y contrabajo) cuya única indicación dinámica es *pianissimo* (*pp*) y un regulador de *decrescendo*. El charango interviene buscando una sonoridad similar a la de los armónicos (ver figura 41).

El cuatro entra en el *levare* al compás 61, a través de un sonido apañado y tremolando. El compositor refuerza la atmosfera que desea conseguir indicándole en la partitura el carácter “misterioso”.

Rítmicamente las cuerdas van interactuando entre ellas de forma binaria, a través de la generación de contratiempos. Las voces de la guitarra 1, el tiple y el cuatro evitarán los tiempos fuertes a través de ligaduras que unirán el último tiempo de algunos compases con el primero del segundo. Estimamos que la amplia relación interválica entre las distintas voces de las cuerdas corresponde a un recurso utilizado tradicionalmente en los procesos compositivos que buscan generar efectos de lejanía. Lo anterior es reforzado en la solicitud realizada a las flautas de ejecutar sus frases con un carácter “lejano” (ver figura 42). Este contrapunto, de gran ámbito interválico elaborado por las cuerdas, es definido por el compositor como “una especie de puntillismo timbrístico” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015) argumentando que correspondería a una “monodia repartida heterofónicamente” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015) (ver figura 41).

Char. *como armónico*

Tiple *pp*

Guit. 1 *pp*

Guit. 2 *pp*

♩ = 50

Figura 41

Sobre la sonoridad desarrollada por las cuerdas, las flautas traversas realizan gestos melódicos, los que según Cárdenas “lo que hacen las dos flautas es la misma melodía que se va bifurcando” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015) (ver Figura 42).

Al consultarle al compositor sobre si la línea melódica desarrollada por las flautas correspondía al canto del alferez, como respuesta a la sonoridad explícita de bailes chinos presente en los compases 46 y 47, este nos respondió:

De hecho, ese canto de alferez es el mismo que aparece en la *Misa Alferez*. Es la misma introducción de la misa, que en el fondo es el *leitmotiv*, la materia prima de toda la misa en cuanto a melodía y la sonoridad de las flautas chinas. Es la célula que también entrega toda la sonoridad para la misa. Por tanto es un elemento que vengo trabajando hace rato. Son distintos estados de la misma sonoridad. (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015)

El movimiento de las líneas melódicas elaborado por las flautas es el siguiente: en la primera semifrase la tendencia de su movimiento melódico es descendente y la segunda es ondulante (ver Figura 42).

Fl. 1 *lejano* *ppp*

Fl. 2 *lejano* *ppp*

Figura 42

La misma frase es reiterada por las flautas traversas entre los compases 64 y 72, variando la modalidad a través de la naturalización de las alturas Do# y Sol#. En la figura 43 hemos encerrado dentro de círculos las notas alteradas para graficar de mejor manera la variación. Planteamos que este cambio es representativo de la forma de cantar de algunos alférez de bailes chinos, los que a veces realizan modificaciones en la entonación entre una repetición u otra. En esta obra encontramos la utilización de procedimientos compositivos similares a los desarrollados por compositores adscritos al Minimalismo¹⁵⁸ musical, como por ejemplo la sensación de continuidad, introduciendo cambios que son casi imperceptibles, que encontraremos durante el final de esta obra (*Küin*), en el cual la simulación de repeticiones y sutiles modificaciones producen una temporalidad de circularidad, como buscando el trance en el auditor. “Entendemos el Minimalismo musical como una serie de propuestas cuyo propósito común es entrar en el sonido-tiempo mismo, concebido como materia del medio musical” (Díaz, 2008: 113); otro procedimiento típico corresponde a estas pequeñas variaciones en las alturas o alteraciones de notas específicas, casi imperceptible (comparar figura 42 y figura 43). El minimalismo, en este sentido, “se trataría simplemente de música hecha con un mínimo de elementos trátase ya del número de instrumentos, de alturas o notas, de la amplitud de tesitura o de ámbito interválico” (Johnson en Díaz, 2008: 113).

The image shows a musical score for two flutes, Fl. 1 and Fl. 2. Fl. 1 is in the upper staff and Fl. 2 is in the lower staff. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking 'ppp' is present in the Fl. 1 staff. Several notes in both staves are circled in red, highlighting specific alterations or variations in pitch. The Fl. 1 staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the Fl. 2 staff features a more sustained melodic line with some rests.

Figura 43

La particularidad de la sección se da a partir del compás 66, momento en el cual los sikus cromáticos y el toyo cromático irán formando gradualmente un *cluster* eólico, mediante su incorporación paulatina y desfasada (ver figura 44). Hasta el momento durante toda la obra cada sección estaba delimitada en sí misma y ninguna idea preparaba o anticipaba a otra. La idea formada por el *cluster*, construido por los sikus, empieza a teñir la sección preparando lo que

¹⁵⁸ Conjunto de movimientos artísticos y culturales originados a fines de 1950 y comienzo de 1960 (Díaz, 2008).

viene y rememorando la célula motriz principal pero en portamiento ternario. La figuración rítmica de este momento corresponde a tresillos, los que serán la base métrica en la cual se desarrollará la siguiente sección. Los eólicos mutarán a sonido real sirviendo de nexo entre esta sección y la próxima.

The musical score for Figure 44 consists of four staves: Sik.1, Sik.2, Sik.3, and Toy. Each staff contains a series of eighth notes grouped into triplets, indicated by a '3' above the notes. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) for each staff. The Toy. staff is in the bass clef, while the others are in the treble clef. The notation includes various accidentals and phrasing slurs.

Figura 44

Las percusiones sólo participan a través de sonidos suaves producidos por el platillo y la chulla. Esta última revitalizará el carácter rítmico de la obra a través de una subdivisión ternaria, característica de la música del pueblo mapuche (ver figura 45).

The musical notation for Figure 45 shows two staves: Clav. (Clavichord) and Chul. (Chulla). The Chul. staff features a series of eighth notes grouped into triplets, indicated by a '3' above the notes. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo). The notation includes various accidentals and phrasing slurs.

Figura 45

SECCIÓN c.75 a c.83

En esta sección las flautas desarrollan dos frases, la primera construida por dos semifrases (ver figura 46) de dos compases cada una y la última frase desarrollada durante una extensión de cuatro compases. Resalta la reiteración de patrones rítmicos y movimientos melódicos en los compases 80 y 81, en los cuales ambas flautas traversas repiten idénticamente el mismo contenido en ambos compases. Del mismo modo, atrae nuestra atención una precipitación de rítmica ternaria en la flauta traversa en Sol y vinaria en los sikus y el toyo, con *accelerando* en el compas 82 que prepara el comienzo y tempo de la siguiente sección (ver figuras 51 y 52).

La sonoridad y forma de ejecución desarrollada por las flautas es lo que más caracteriza a esta sección. El compositor solicita la ejecución de sonidos eólicos en las dos flautas travesas, agregando como indicación la frase ‘como sikus’ (ver figura 46). Este es el primer momento en la obra en la cual las flautas deben imitar el sonido y timbres de un instrumento latinoamericano.

Figura 46¹⁵⁹

Sin embargo, la modificación en el timbre no es el único recurso utilizado para mimetizar las flautas travesas con los sikus. Hemos identificado que, en las líneas melódicas de ambas flautas, el ataque no coincide en ninguna nota, produciéndose todas de forma desplazada. Para comprender de mejor manera este suceso, hemos transcrito en un solo pentagrama ambas voces (ver figura 47).

Figura 47

Del mismo modo hemos resuelto evidenciar el ritmo y melodía resultante en la interacción entre las dos flautas, transcribiendo a una sola voz, la primera semifrase (ver figura 48). En este ejercicio, hemos descubierto que la flauta travesa en Do responde de manera desfasada a la octava superior la línea melódica que ejecuta la flauta travesa en Sol. Planteamos que este procedimiento responde a imitar la forma de ejecución pareada de los sikus, imitando la solicitud de tocar de forma alternada, por estos últimos instrumentos, presente en el compás 40 (ver figura 39).

¹⁵⁹ Las líneas y compases no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.

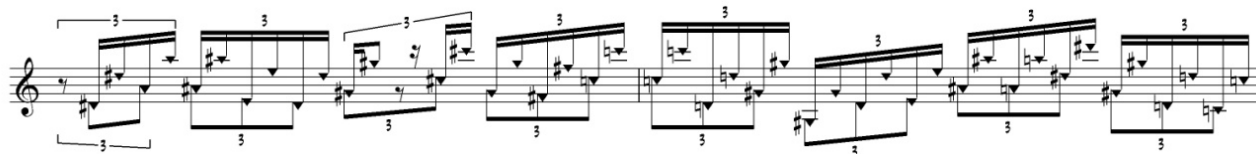


Figura 48

Paralelamente a lo anterior, los aerófonos latinoamericanos culminarán el acorde estrecho (*cluster*) comenzado en la última parte de la sección anterior (tresillos). Sin embargo, este mismo comportamiento continuará a lo largo de la sección, cambiando la agrupación ternaria, producto de la utilización de los tresillos, a binaria (ver figura 49). Este patrón rítmico binario de notas repetidas lo identificamos como una imitación al patrón inicial o célula motriz, elaborado por la flauta travesa en Do. Este se presenta a la mitad de la velocidad del original, efecto conseguido a través del aumento en el valor de la figura rítmica utilizada (de fusa a semicorchea). Esta célula motriz expandida métricamente se superpondrá a la melodía quebrada que van generando las flautas travesas.

Figura 49

La quena 2 y los quenachos dialogarán con las guitarras, construyendo un acompañamiento a las líneas melódicas de las flautas travesas. Dicho dialogo se desarrolla a través de la generación del timbre logrado por la combinación de los tipos de *pizzicato* existentes para ambas familias de instrumento, del cual ya hemos hecho mención.

Por otro lado, el diálogo entre el charango y el tiple presentes en la sección anterior se mantiene. La relación entre ambas líneas es elaborada a través de preguntas y respuestas en contratiempo, evitando el ataque en tiempos fuertes. La sonoridad lograda por las cuerdas contrastará con la temporalidad fragmentaria y rítmica presente en el resto de la orquesta, la que

presenta gran cantidad de tresillos y sus subdivisiones. Lo anterior genera la sensación que la orquesta flota sobre este manto sonoro logrado entre el charango y el tiple (ver figura 50).

Figura 50

Esta sección concluirá con la transformación del sonido eólico, producido por las flautas, a un sonido real. Este proceso de cambio será desarrollado durante el compás 82, en el cual el sonido eólico dará paso a uno “Semi Eólico”¹⁶⁰ (ver figura 51) concluyendo con un *frullato* cuya resonancia dará comienzo a la sección final de la obra, en la que el *staccato* en las flautas será una técnica predominante.

La sección conclusiva de este bloque comienza a partir del compás 81 y terminará iniciando el 83. Esta se construye sobre figuras de subdivisión ternaria, en las que interactúan los instrumentos a través del uso de diversas técnicas de producción sonora: las flautas van produciendo eólicos, los que a través de un cambio gradual construirán una nota larga en *frullato* que antecederá el sonido real en *staccato* que da vida a la sección final de la obra (ver figura 51); las quenenas y quenachos van produciendo notas en *pizzicato* y las cuerdas pasan gradualmente de *pizzicato* a sonido real.

Figura 51¹⁶¹

¹⁶⁰ Esta técnica consiste en producir un mayor volumen en el sonido real de la nota y disminución en el sonido del aire.

¹⁶¹ Las líneas y compases no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.

A este procedimiento de cambio tímbrico se superpone la célula matriz en figuras rítmicas de la mitad del valor de la célula inicial, las que conectarán y convivirán con la célula originaria, presentada en las quenás y quenachos en el compás 83 (ver figura 52). Este patrón, se fragmentará en la sección final.

The image shows a musical score for Figure 52, consisting of eight staves. The top four staves are labeled Qna.1, Qna.2, Qncho.1, and Qncho.2. The bottom four staves are labeled Sik.1, Sik.2, Sik.3, and Toy. The score is written in a single system with a common time signature. The top four staves feature dense, repetitive rhythmic patterns, likely representing the 'célula matriz' mentioned in the text. The bottom four staves show more melodic and rhythmic development. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are used throughout the score to indicate volume changes. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 52

SECCIÓN c.83 al fin.

Esta sección final se construirá a partir del patrón rítmico con el cual comienza la obra, el que hemos llamado célula matriz (ver figura 31 y 36). En su gran mayoría las figuras rítmicas utilizadas en el *tutti* de la orquesta, durante esta sección, corresponden a semicorcheas y fusas, salvo en las líneas de las percusiones. El desarrollo de las frases de las flautas traversas será a través de la utilización exclusivamente de fusas y silencios.

Las líneas melódicas de las flautas traversas se desarrollarán a partir de una serie, e irán moviéndose, en un comienzo, a través de octavas paralelas (ver figura 53, cuadro A), salvo durante las notas repetidas en las que estrecharán el ámbito (distancia interválica) entre ambas (ver figura 53, cuadro B). Debido al ámbito de la flauta, las alturas que queden fuera del registro serán octavadas, lo que producirá momentáneamente, la llegada a octavas por movimiento directo (ver figura 53, cuadro C). Esta tendencia cambiará al llegar al compás 88, debido a que ambas flautas desarrollarán la serie a partir de la misma relación interválica pero con movimiento contrario.

Figura 53

Hemos extraído las alturas utilizadas en esta sección y ordenado a partir del registro más grave identificado al más agudo. De este ejercicio surgieron las siguientes series para cada flauta travesa:

Serie Flauta en Do:

Serie Flauta en Sol (alturas reales):

Ambas series comparten las mismas alturas, salvo un La sostenido, presente en la flauta en sol, el cual aparece solo una vez en la partitura en el compás 85.

Las alturas ausentes en ambas flautas son el Mi natural, el La natural y Re sostenido.

El resto de los instrumentos de la orquesta elaboran sus líneas melódicas a partir de la escala cromática incluyendo las alturas ausentes en las flautas travesas.

A partir del compas 88 comenzará un *ostinato* que estará presente hasta el final, a través de los sikus 1 y 2. Estos reproducirán un patrón rítmico y melódico repetitivo y continuo (ver figura 54).



Figura 54

Las cuerdas pulsadas adherirán al *ostinato* presente en la figura 54, incorporando pequeñas variaciones al llenar los silencios modificando el timbre (ver figura 55). Planteamos que estos silencios fueron pensados para la inhalación de aire por parte de los instrumentistas de viento. En el ejemplo de la figura 55 hemos superpuesto la variación realizada por parte de las cuerdas pulsadas, bajo el *ostinato* de los sikus.

Musical notation for Figura 55. It is enclosed in a blue rounded rectangle. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), showing a melodic line with several notes and rests. Below it are two staves in bass clef, each with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking 'f'. These two staves show a rhythmic pattern of notes and rests, likely representing the string accompaniment.

Figura 55¹⁶²

Una vez estabilizado el patrón antes mencionado se sumarán el sikus tres, el toyo cromático y al unísono el contrabajo, dando respuesta al *ostinato* expuesto en la figura 55. Dicha respuesta es presentada a través de otro *ostinato* (ver figura 56), el que tendrá una variación a medida que se acerca al final de la obra (ver figura 57).

Musical notation for Figura 56. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Sik. 3' and is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a melodic line starting with a dynamic marking 'f'. The bottom staff is labeled 'Toy.' and is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a rhythmic pattern of notes and rests, also starting with a dynamic marking 'f'.

Figura 56
(*Ostinato* sikus 3, toyo cromático y contrabajos)

¹⁶² Las líneas y compases no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.



Figura 57
(Variación a la respuesta al *ostinato*)

Desde el compas 89 las líneas melódicas de ambas flautas se moverán a través de movimientos contrarios en sus intervalos, utilizando un paralelismo rítmico. Si una flauta sube un intervalo determinado la otra bajará la misma distancia, generando un espejo simultaneo. En la figura 58 hemos delineado la trayectoria de las voces para una mayor comprensión del movimiento.



Figura 58¹⁶³

La estructura interválica de ambas flautas Böhm es la siguiente: la flauta traversa 1, denominada Fl. 1 en la figura 59, responde a las series desarrolladas por las quenenas, las que hemos denominado con el número 1. Por otro lado, la flauta traversa en Sol, denominada Fl. 2 en la figura 59, responde a la a las serie elaboradas por los quenachos, a los cuales les hemos designado en número 2 en la misma figura.

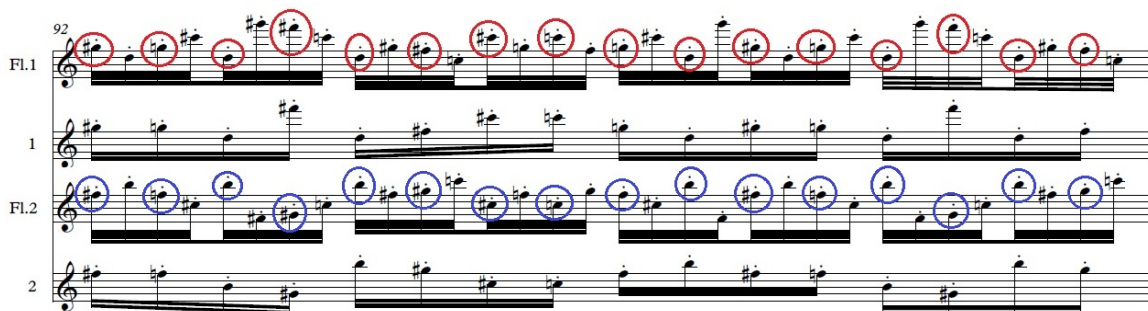


Figura 59

¹⁶³ La figura grafica los tiempos 3 y cuatro del compás 89.

De este modo, planteamos que la utilización de distintos registros en una misma frase, o planos producidos por el salto interválico, es utilizado por el compositor para generar polifonías virtuales en cada flauta. Esto no es nuevo como recurso musical en los instrumentos melódicos. Corresponde a un procedimiento usado para generar la sensación de polifonía en instrumentos melódicos solistas producto de la resonancia y el recuerdo auditivo de las líneas melódicas que se ejecutan en diferentes planos o registros (ver figura 60). Planteamos que el compositor buscaba generar este efecto auditivo en el ejemplo que hemos expuesto anterior, logrando polifonías virtuales en cada una de las flautas.



Figura 60
(Ejemplos de polifonía virtual)

En los últimos compases de la obra encontramos una gran masa sonora, cuya relación vertical lleva a producir dos grandes voces, el compositor nos comenta que “ahí no es la idea que las dos flautas se escuchen en plenitud solitas, sino que se escuchará como una gran masa. Es cómo ir encontrando distintas miradas al mismo material” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015).

La obra termina abruptamente, en el tiempo débil del último compás, generando una sensación auditiva de suspensión, de quedar en el aire al no resolver en un tiempo fuerte. Esta sección final es el momento en el cual todos los instrumentos participan e interactúan y cuyo protagonismo gestado por las flautas traversas al comienzo de la obra deja de ser relevante y pasan a integrarse al *tutti* de la orquesta.

Destacamos que durante el desarrollo de la obra ningún instrumento muta en otro (salvo un percusionista), por lo que cada intérprete ejecuta su instrumento de principio a fin, sin tener que enfrentarse al desafío de ejecutar un set de instrumentos, lo que conlleva al dominio de las técnicas en cada uno de ellos.

Los instrumentos aerófonos latinoamericanos y las flautas traversas cumplen en gran parte de la obra, la misma función. Salvo cuando se les solicita a los aerófonos latinoamericanos sonar con sonido saturado y de forma pareada, como es el caso de los sikus. Hemos encontrado la intención, por parte del compositor, de mimetizar el sonido de las flautas traversas con el de los sikus, a través de solicitudes de imitación tímbrica. Esto dista de lo que hemos evidenciado en el estudio de *Huasquiña*, donde los aerófonos latinoamericanos utilizaban una gran cantidad de recursos de técnicas extendidas de ejecución acercándose al sonido de las flautas traversas europeas y no al revés, supeditando la sonoridad originaria a características idiomáticas de imaginarios sonoros.

En general, los cambios tímbricos, tanto en los instrumentos de viento como en las cuerdas, son elaborados y conseguidos a través de modificaciones graduales en las técnicas, como hemos visto en el paso del sonido eólico a semieólico para decantar en el sonido real. Del mismo modo se ha conseguido este proceso de cambio en las cuerdas (ver figura 61).

The musical score for Figure 61 consists of four staves: Fl. 1, Fl. 2, Cuat., and uit. 1. The score begins at measure 81. Above the first staff, there is a tempo marking '♩ = 60' and a dynamic marking 'f'. The first staff (Fl. 1) has a marking 'Semi Eólico' and 'frull.' above it. The second staff (Fl. 2) has a marking 'Semi Eólico' and 'frull.' above it. The third staff (Cuat.) has a marking 'Gradualmente a sonido normal' below it. The fourth staff (uit. 1) has a marking 'Gradualmente a sonido normal' below it. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 61¹⁶⁴

¹⁶⁴ Las líneas y compases no participantes fueron omitidas para mayor comprensión del ejemplo.

c) ANÁLISIS ESTÉSICO

Durante la primera audición de *Küin*, logramos percibir un viaje que se va construyendo sobre el solo elaborado por la primera flauta traversa (soprano en Do), la cual irá desarrollando el material sonoro que da sustento a la obra y que al final de esta se aprecia como un todo sonoro, en el que conviven diversas sonoridades y timbres. Los procedimientos compositivos y el dominio de las técnicas de ejecución nos hacen olvidar el origen de los instrumentos, producto de la mimesis tímbrica lograda entre las diferentes voces. Descubrimos que lo percibido en un comienzo en *Küin* como una jerarquía instrumental, al girar la obra en torno a las flautas traversas, se va convirtiendo en una simbiosis que culminará, en la sección final, en una obra a dos voces, en la cual cada bloque será resultado de la suma de timbres que irán moviéndose de manera paralela.

Estructuralmente, percibimos un todo en el que intervienen citas sonoras que nos evocan la tímbrica de los bailes chinos, seguido a frases melódicas contrastantes. Distinguimos durante la audición una trayectoria que se va ampliando y desarrollando cuyo clímax está fuera de la obra, más allá del final. Esto debido al final abierto que nos deja en suspenso esperando resolver, reposar o continuar con una nueva sección, un final que no concluye.

Durante la segunda audición logramos identificar, nuevamente, flautas traversas que se mimetizan con los aerófonos latinoamericanos y dialogan en comunión con las cuerdas, compartiendo técnicas de ejecución entre ambas familias de instrumentos. Esta convivencia genera mixturas tímbricas ricas en contrastes. Si bien, la obra presenta dos flautas traversas solistas, las que se presentan en escena delante de la orquesta, en la posición en que tradicionalmente se ubican los solistas en las orquestas europeas, estos instrumentos logran confundirse con los diversos aerófonos de la orquesta, a través de un empaste tímbrico orgánico.

Küin, a diferencia de *AN* de Boris Alvarado, no invita al rito ni a la danza, tampoco evoca una religiosidad popular soterrada en los recursos idiomáticos de los instrumentos de origen o de raíz latinoamericana como lo vimos en la obra *Huasquiña*, de Rafael Díaz. *Küin*, construye su relato a partir de momentos explícitos, que nos llevan a oír y revivir la sonoridad de las fiestas de *chinos* de la zona central de Chile, de forma presente, sin un filtro que la oculte, decore o

modifique. Son un par de compases que dan vida a toda la obra, parte de pequeñas células motrices que dan movilidad y desarrollo a ésta.

La denominación de orquesta, con la cual se presenta la agrupación principal para la que fue escrita *Kiün*, nos lleva, en una primera instancia, a esperar un resultado sonoro cercano al de las orquestas de cámara, clásicas o sinfónicas. Sin embargo, a medida que transcurre la obra, la audición del resultado sonoro nos hace olvidar este prejuicio instalado históricamente en nuestros procesos formativos. Del mismo modo, la sonoridad conseguida por la Orquesta Andina cumple con las expectativas generadas por el apellido “Andina”, contrastado con el imaginario sonoro y la carga cultural que esta definición nos evoca como auditores.

Al ser una audición realizada a partir de una puesta en escena en concierto, influye en nuestro proceso de percepción el montaje visual de la orquesta. Identificamos una utilización de los espacios similares a las orquestas de origen europeo (Primera fila de cuerdas, segunda de vientos y tercera de percusión) formando una media luna en torno al director. Lo anterior, nos llama la atención, debido a que al ser una orquesta que responde a cánones latinoamericanos, la disposición del espacio pudiese variar para generar fuentes de producción del sonido en diversos puntos de la sala y no frente a un escenario. Al consultándole a Félix Cárdenas las razones de este orden, él nos responde que “la disposición espacial ha sido circunstancial, no ha sido una decisión ideológica. Tiene que ver con un asunto práctico, si tengo un bloque de cuerdas y pongo a los vientos adelante normalmente se tienen a perder” (Cárdenas, entrevista personal. 17 de abril de 2015). Este hecho nos hace sentir que la orquesta se auto limita al tratar de ser un espejo latinoamericano a referentes de orquestas europeas, no planteando una propuesta audiovisual nueva.

CONCLUSIONES

En esta investigación hemos estudiado obras musicales escritas para el Ensamble Antara, siendo nuestra pretensión la de poder identificar, comprender y analizar la forma de utilización de los instrumentos aerófonos, tanto de origen latinoamericano como europeo.

Para conseguir nuestros objetivos, buscamos definiciones de conceptos que precisaran los tipos de música presentes en las composiciones escritas para dicha agrupación. En este punto de nuestra investigación abordamos qué características definen a la música de arte, argumentando el por qué hemos decidido llamarla así y las diferencias de ésta con la música folklórica y de origen aborigen. Lo anterior fue necesario para comprender en nuestros análisis el origen y características de las músicas involucradas. A través de este proceso hemos evidenciado que las diferencias que definen el origen de cada género musical, utilizado por el Ensamble Antara, no son rígidas, y con el tiempo dichas limitaciones se han ido difuminando. Debido a esto último, son fácilmente extrapolables algunos elementos del folklore latinoamericano, y en especial, el material rítmico y tímbrico de nuestros pueblos originarios, a la música de arte elaborada durante el siglo XXI.

Con la misma finalidad de establecer parámetros conceptuales, hemos optado por definiciones de identidad, las que han sido contrastadas con la realidad actual e histórica del Ensamble Antara. De lo anterior hemos deducido que la adherencia de los miembros de la agrupación estudiada a la interpretación de nuevas músicas de origen latinoamericano, a través de la utilización de materiales provenientes del folklor y de los pueblos originarios y la resignificación de sus instrumentos, se debería a la necesidad de diferenciarse de otras agrupaciones de la misma formación instrumental (estructuradas desde el formato de cuarteto de flauta clásico), presentando una propuesta de cómo quieren ser vistos por sus pares europeos y anglosajones, construyendo de esta manera un proyecto a futuro que contempla un pasado histórico regional latinoamericano.

Asimismo, hemos realizado una revisión general sobre el panorama histórico del proceso, vivido en Chile durante el siglo XX, que significó la incorporación e inclusión de músicas de origen folklórico y/o aborigen a las disciplinas de estudio e investigaciones institucionales del Estado. Además, hemos descrito las características principales de los diversos movimientos y

tipos de música folklórica y/o de raíz (música típica chilena, de proyección folklórica, neofolklore y nueva canción chilena) que permitieron, junto con las industrias del entretenimiento y los procesos migratorios, la masificación del folklore musical en Chile. También, hemos presentado los primeros pasos por incorporar material sonoro-musical aborigen en las creaciones destinadas a los salones de concierto. En esta misma línea, nuestros instrumentos de levantamiento de información, en especial las entrevistas semiestructuradas empleadas, nos permitieron contrastar la información que en ellas obtuvimos con el panorama histórico vivido en el país, pudiendo justificar y explicar la incorporación y utilización de los instrumentos aerófonos vernáculos latinoamericanos por parte de los miembros del Ensamble Antara y de sus compositores, como una resultante natural de este proceso de inclusión que comenzó a gestarse a mediados del siglo pasado. El Ensamble Antara, la Orquesta Andina y todos los compositores e intérpretes, cuyos trabajos incorporan elementos rítmicos-sonoros o instrumentos latinoamericanos y su vinculación y diálogo con sus pares de origen europeo, son herederos de una historia que ha construido un camino por el cual hoy transitan.

En nuestra metodología, de trabajo y estudio, hemos adherido a la teoría semiológica de análisis tripartito propuesta por Jean-Jacques Nattiez y Jean Molino, con el fin de abordar nuestras indagatorias sobre tres obras escritas para el Ensamble Antara. Ésta decisión fue tomada en vista que la teoría antes mencionada permite el análisis de músicas cuyas estructuras y elementos que la componen se distancian de la música docta europea. Del mismo modo, el análisis tripartito nos permitió identificar los trazos dejados por el nivel poético en el neutro, característica fundamental en nuestra investigación para comprender el por qué de la incorporación, por parte de los compositores estudiados, de material sonoro folklórico y/o aborigen en su trabajo. De este modo, relacionamos el pasado musical y académico de estos autores sus composiciones resultantes.

Las obras estudiadas fueron seleccionadas debido a la organología utilizada poniendo en contraste tres composiciones musicales: La primera de ellas es una obra elaborada a partir de la utilización exclusiva de flautas traversas (flautas Böhm); En la segunda, los instrumentos aerófonos latinoamericanos poseen un mayor porcentaje de presencia, con una pequeña participación de las flautas traversas; y la tercera obra, el nivel de desarrollo de ambos tipos de

instrumentos está equiparado, provocando diálogo entre ellos y no subordinación ni preponderancia.

1. *AN*, de Boris Alvarado: Obra elaborada en torno a las flautas traversas (flautas de Böhm).

En dicha obra, correspondiente al tríptico *AN-TA-RA*, la utilización de instrumentos de origen europeo (flautas traversas) corresponde al 78,5%. En la pieza seleccionada para nuestro estudio, *AN*, ese porcentaje ocupa el 80%, por lo que la búsqueda fue focalizada para encontrar elementos rítmicos y sonoros que evoquen características de algunas zonas de Sudamérica. El desglose y análisis de *AN* nos llevó a concluir que los patrones rítmicos y heterometría utilizada por el compositor son similares a los que encontramos en danzas folklóricas del norte de Chile, Bolivia, noroeste de Argentina y sur de Perú. Para ejemplificar lo anterior hemos utilizado un huayno como comparación. Del mismo modo, la utilización de técnicas que incluyen percutir las llaves de la flauta ayuda a resaltar los ritmos utilizados, destacando el carácter de danza de la obra. Otro recurso que hemos identificado, corresponde al tratamiento tímbrico dado por el compositor a los instrumentos, los cuales a través de la utilización de técnicas extendidas o técnicas contemporáneas de ejecución, logran modificar, en dos secciones de la obra, el sonido característico de las flautas traversas (flautas Böhm). Esta modificación tímbrica, es realizada a partir de la ejecución de sonidos eólicos, provocando acercar la sonoridad de las flautas traversas al resultado tímbrico de sikus o antaras. Sin embargo, esta aproximación rítmica y tímbrica de *AN* a zonas específicas de Sudamérica, es contenido por procedimientos compositivos europeos, referidos a la forma y estructura de la obra, desarrollo motivico, armónico y contrapuntístico y en especial a la idea de cuarteto, con su distribución característica de voces. La utilización del didgeridou, representa sólo el sustento sonoro grave, ausente en el registro de las flautas traversas.

2. *La Santa Cruz de Aroma habló a Huasquiña* de Rafael Díaz, presenta características diferentes a la anteriormente descrita, por cuanto el mayor porcentaje de la obra es desarrollado por instrumentos aerófonos latinoamericanos.

A través del análisis de la obra *Huasquiña*, hemos podido evidenciar que el tratamiento y uso dado a los instrumentos aerófonos latinoamericanos y flautas europeas, tanto por parte del compositor como de los intérpretes es realizada de la misma manera, sin encontrar diferencias.

En ambos tipos de instrumentos (europeos y latinoamericanos) se busca el desarrollo sonoro tímbrico, resaltando las fortalezas de ejecución técnicas de cada uno de ellos. Por lo tanto, ante la interrogante sobre las técnicas utilizadas por los intérpretes al ejecutar instrumentos vernáculos latinoamericanos, hemos concluido que estos aplican los conocimientos, habilidades y destrezas desarrolladas y aprendidas en la academia, a través de su formación como intérpretes flautistas (de flautas traversas) a los aerófonos latinoamericanos. Producto de esto, la búsqueda de sonoridad se asemeja en ambos casos. Del mismo modo, a través del análisis de esta obra, concluimos que las flautas europeas y los aerófonos latinoamericanos convocados se pueden articular y se fusionan de forma orgánica. La diferencia en *Huasquiña*, reside en el concepto que acompaña a la incorporación de dichos recursos tímbricos, como la utilización idiomática de los instrumentos y la funcionalidad que estos cumplen. En este sentido, al tener la obra un carácter que tiende a la representación de una manifestación de religiosidad popular, las técnicas extendidas utilizadas están al servicio de la recreación de imaginarios sonoros. Es así como la producción de sonido y canto simultáneo entre todos los miembros del Ensamble Antara, bajo una dinámica común, produce un manto que evoca, a través de la representación sonora, espacios de oración colectiva. De igual manera, el compositor logra construir algunas secciones de la obra, a partir de formas de ejecución que son naturales a los instrumentos utilizados.

El compositor Rafael Díaz, en *Huasquiña*, consigue una combinación tímbrica entre la totalidad de instrumentos, a través de la explotación de aquellos recursos que resultan con mayor naturalidad en cada uno de estos. De esta forma, las limitantes físicas y técnicas de las flautas traversas, como *glissando*, son desarrolladas por las tarkas y las limitantes físicas y técnicas de estas últimas, como la producción de sonoridades que requieren ser realizadas con sutileza y dominio dinámico como la producción de armónicos, *whispertone* y registro sobre agudo son abordadas por las flautas traversas, generando una comunión entre ambos instrumentos y no una subordinación de uno sobre el otro. En este sentido, durante el estudio de esta obra, hemos identificado un elemento que permite el desarrollo orgánico en la conversión de la obra, facilitando el paso gradual entre los timbres de los instrumentos aerófonos latinoamericanos con las flautas traversas europeas. Este es representado por una mimesis sonora, una adaptación tímbrica por parte de los aerófonos latinoamericanos, logrando confundir la audición y percepción, imitando el color característico de las flautas traversas.

3. *Küin* de Félix Cárdenas, es una obra completamente opuesta a las anteriores debido a que el porcentaje de participación en ésta es equitativo, generando diálogo fraseológico, mimetismo tímbrico y sustento a la obra.

A través de nuestro análisis, corroboramos la posibilidad de diálogo e interacción entre los instrumentos de distintos orígenes. Del mismo modo, al interiorizarnos de las actividades de los miembros de la Orquesta Andina, hemos visualizado cómo la tendencia de mezclar diversos tipos de instrumentos, mimetizar sus timbres y estilos musicales ha ido en aumento, generando una corriente que va permeando la academia a través de la creación de Orquestas y agrupaciones que poseen un alto porcentaje de instrumentos y repertorios latinoamericanos.

Para dar respuesta a los objetivos planteados en esta investigación sobre el uso de los instrumentos aerófonos latinoamericanos, podemos considerar (ante la información recabada en nuestro trabajo de análisis) que la incorporación de estos instrumentos por parte del Ensamble Antara, como de los compositores estudiados, incluye:

- a) Incorporación física de los instrumentos: Hemos evidenciado que la utilización física de los distintos aerófonos latinoamericanos, abordados en las obras analizadas, surge a partir de las prácticas interpretativas, a través de investigaciones empíricas realizadas por músicos instrumentistas, quienes al sistematizar las diversas posibilidades técnicas de ejecución han proporcionado material sonoro-tímbrico a los procesos compositivos. De este modo, los compositores han tomado estos recursos y elaborado sus composiciones musicales a partir de estos nuevos materiales.

De esta manera se produce una retroalimentación mutua entre intérpretes y compositores:

Tabla N°5
Proceso de retroalimentación en búsqueda de nuevas sonoridades
Intérpretes → manuales de ejecución instrumental → compositores → obras → Intérpretes

- b) Incorporación tímbrica de los instrumentos (instrumento físico o emulado): La existencia de nuevos recursos tímbricos dados por la aplicación de técnicas contemporáneas o extendidas

de ejecución ha posibilitado a los compositores ampliar el abanico de sonidos y a los intérpretes disponer de más herramientas expresivas.

Los análisis elaborados en esta investigación nos han permitido corroborar nuestra hipótesis en la cual sosteníamos que los instrumentos aerófonos latinoamericanos son utilizados, por los compositores e intérpretes, con el objetivo de lograr nuevos timbres proporcionados por instrumentos poco considerados por la escena artístico musical proveniente de la academia. Sin embargo, estos instrumentos, han sido usados manteniendo la función melódica y rítmica de los instrumentos europeos en un gran porcentaje, descartando su utilización nativa.

A partir de la incorporación física de los instrumentos, los intérpretes del Ensamble Antara han replicado las técnicas y formas de ejecución instrumental de la flauta traversa de origen europeo, en la práctica interpretativa de los instrumentos musicales vernáculos latinoamericanos, esto con la finalidad de incrementar aún más las posibilidades sonoras.

Un elemento no considerado en el comienzo de nuestra investigación tiene relación con la búsqueda de mimetizar tímbricamente la ejecución en conjunto entre instrumentos aerófonos de origen europeo y latinoamericano. A partir de lo anteriormente descrito, estimamos que cuando la búsqueda de homogeneidad sonora consigue una alta mimesis tímbrica, perdiendo el instrumento nativo su sonido característico. La utilización física de este instrumento, cumple una función simbólica, representativa de la procedencia de éste y constructora de una identidad. Esta fusión sonora es un recurso utilizado por los compositores e intérpretes.

Entre la incorporación tímbrica nos hemos encontrado con la emulación sonora producida a partir de las flautas traversas (flautas Böhm). Esta consiste en recrear el timbre y color característico de algunos aerófonos latinoamericanos a partir de modificaciones en el proceso de emisión, digitación o ataque, logrando confundir al auditor con el resultado.

- c) Incorporación idiomática de los instrumentos: Otra forma de uso instrumental y sonoro que no habíamos contemplado dice relación con la utilización de los instrumentos aerófonos latinoamericanos a partir del desarrollo de los aspectos técnicos y sonoros naturales de estos, cuya finalidad busca la explotación de los recursos idiomáticos característicos, utilizados para recrear espacios sonoros, tiempos rituales o imaginarios sonoros.

A modo de síntesis, a través de nuestros análisis, hemos podido corroborar que los intérpretes del Ensamble Antara replican las técnicas y formas de ejecución instrumental de la

flauta traversa de origen europeo, en la práctica interpretativa de los instrumentos musicales aerófonos latinoamericanos. Así mismo, los compositores insertan estos instrumentos en sus obras con la finalidad de obtener nuevos timbres, manteniendo, en su gran mayoría, la función melódica y rítmica de los instrumentos europeos, por sobre la originaria de los instrumentos latinoamericanos. Sin embargo, se aprecia la intención de, a través del uso tímbrico, construir un imaginario de sonoridad.

Concluimos que, tanto intérpretes como compositores, buscan innovar a partir de elementos tímbricos y sonoros, ignorando la utilización del espacio físico y del movimiento de los intérpretes, restringiendo la puesta en escena a las ubicaciones tradicionales del formato de concierto clásico, limitando que el sonido se proyecte sólo desde un punto en la sala de concierto. Esto nos llama la atención, debido a que los espacios de ejecución de las tarkas y sikus suelen ser abiertos, sobre todo aquellos en los cuales se realizan fiestas religiosas en el norte de Chile.

Con esta investigación, nos hemos podido dar cuenta de lo limitado de la terminología y parámetros utilizados para definir los tipos de música, cuyo cruce genera como producto la música del Ensamble Antara. Del mismo modo hemos evidenciado las múltiples posibilidades tímbricas, sonoras y rítmicas que se pueden conseguir al introducir elementos musicales de los pueblos aborígenes latinoamericano y folklórico o de raíz folklórica a la música de arte elaborada en nuestro siglo.

Ha sido atractivo darnos cuenta del incremento en el interés por aquellos tipos de música reclusos y menospreciados históricamente por las salas de concierto y todo el impacto que esto genera. La fusión, mimesis o sólo utilización de elementos característicos por parte de la música de arte plantea conflictos y contradicciones, como la de escribir música que ha sobrevivido por años sin ser plasmada en el papel. Del mismo modo, significa una confrontación entre aquella música cuyos cultores desean mantener intacta, sin cambios, con aquella que busca la novedad para ser validada. La contradicción de aquella música que para ser novedosa debe citar o recurrir a materiales sonoros tradicionales cuyo objetivo es ir en contra de la novedad. Teorizar procedimientos que han sobrevivido por años en la oralidad. Música de autor anónimo (re)utilizada y reelaborada por compositores identificables y cuyo objetivo es ser reconocidos.

FUENTES

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Artaud, P.Y. (1992). *Harmoniques*. Paris, Francia: G. Billaudot Editeur.
- _____ (1980). *Flutes au present, (Traite des Techiques Contemporaines)*. Paris, Francia: Editions Trasatlantiques.
- Barros, R. y Dannemann, M. (1966). Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo. *Revista Musical Chilena*, 20 (97), 37-42.
- Bent, I. (1980). Analisis. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, cap. I. 341-343, cap. III. 369-380. Editado por Stanley Sadie, Londres: Macmillan.
- Blanco, C. (1990). *Enciclopedia de los instrumentos musicales. Según la organología del Museo de la Música en Caña y Bambú*. Valencia, España: Doncellería de Cultura, Educació i Ciencia.
- Boulez, P. (2008). *Puntos de Referencia*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A. Traducción: Christian Bourgois.
- Chacama, J. y Díaz, A. (2011). Cañuto y soplidos, tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. *Revista Musical Chilena*, 65 (216), 35-57.
- Crivillé, J. (1983). El folklore musical en *Historia de la música española*. Pablo López de Osaba ed. Madrid: Alianza editores.
- Dannemann, M. (2006). Reseñas de Publicaciones: Aires Tradicionales y folclóricos de Chile (2º edición). *Revista Musical Chilena*, 60 (206), 122-123.
- _____ (1962). Posición del folklore musical en el folklore general. *Revista Musical Chilena*, 16 (79), 31-40.
- Díaz, R. (2013). *La Música Originaria: Lecturas de Etnomusicología, Volumen I*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- _____ (2012). *Cultura Originaria y Música Chilena de Arte: Hacia un imaginario de identidad*. Santiago de Chile: Amapola Editores Ltda.
- _____ (2005). *Lo Sagrado en la Creación Musical Contemporánea*. Acceso el 20 de abril de 2015. Recuperado de <http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/libro.pdf>
- _____ (2005a). El Tiempo Liso, Apulsativo, no Fragmentario. ¿Nostalgia del Tiempo Eterno de Dios?. *Resonancias*, (16), 71 – 84.

- Díaz, R. y González, J.P. (2011). *Cantus Firmus: Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago de Chile: Amapola Editores Limitada.
- Díaz, D. (2008). Minimalismo: A vueltas con el concepto de un (as) arte(s). Reflexiones en torno al ciclo ¿Los límites de la composición?. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, (3), 109-124.
- Dick, R. (1995). *La respiración circular del flautista*. Madrid, España: Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo.
- _____ (1986) *El desarrollo del sonido mediante nuevas tendencias*. Madrid, España: Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo.
- _____ (1975). *The Other Flute (a performance manual of contemporary techniques)*, New York, USA: Oxford University Press.
- Escobar, T. (2008). *El Mito del arte y el Mito del Pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados.
- Fernández, D. (2011). *Constantes Gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Fubini, E. (1999). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Gissi, J., Larraín, J. y Fidel, S. (1995). *Cultura e identidad en América Latina*. Santiago, Chile: ICHEH.
- Grebe, M.E. (1997). Procesos migratorios, identidad étnica y estrategias adaptativas en las culturas indígenas de Chile: una perspectiva preliminar. *Revista Chilena de Antropología*, (14), 55-68.
- _____ (1991). Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica. *Revista Musical Chilena*, 45 (175), 10-18.
- _____ (1976). Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología. *Revista Musical Chilena*, 30 (133), 5-27.
- _____ (1974). Instrumentos musicales precolombinos de Chile. *Revista Musical Chilena*, 28 (128), 5-55.
- _____ (1971). Clasificación de Instrumentos Musicales. *Revista Musical Chilena*, 25 (113), 18-34.

- González, J.P. (2013). *Pensar la Música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, J., Ohlsen, O. y Rolle, C. (2013). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, J.P. y Rolle, C. (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, E. (1986). Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches. *Revista Musical Chilena*, 40 (166), 4-52.
- González, E. y Oyarce, A.M. (1986). El trompe mapuche: Nuevos usos para un antiguo instrumento musical. *Revista Musical Chilena*, 40 (166): 53-67.
- Hernández, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 39-77.
- Instituto Geográfico Militar. (2013). *Atlas geográfico para la educación*. Editado por Instituto Geográfico Militar de Chile.
- Isamitt, C. (1957). El folklore en la creación artística de los compositores chilenos. *Revista Musical Chilena*, 11 (55), 24-36.
- Jacobs, A. (1995). *Diccionario de la Música*. Editorial Losada, Buenos Aires.
- Larraín, J. (2001). *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones
- Lavista, M. (2008). “El lenguaje del músico. *Istor: Revista de historia internacional*, 34, 89-107.
- León, M. y Ramos, I. (2011). Sonidos de un Chile profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile. *Revista Musical Chilena*, 65 (215), 23-39.
- Martínez, J. (1998). ¿Analizar el análisis?. *Resonancias*, (2), 81-98.
- Mercado, C. (1995). Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. *Revista Chilena de Antropología*, (13), 163-196.
- _____ (2010). Bailes Chinos del Aconcagua. Una historia en dos acordes. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Medellín, Colombia, 57-66.
- _____ (2005). Con mi flauta hasta la tumba. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 10 (2), 29-49.

- Monteiro, F. (1999) Interpretação Musical: princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objecto de interpretação, *Revista Música Psicologia e Educação*, (1), 45-60. Recuperado de:
http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/3120/1/ART_FranciscoMonteiro_1999.pdf
- Nattiez, J.J. (1998). La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico. Irma Ruíz y otros (eds), *Procedimientos analíticos en musicología*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 17-54.
- _____ (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press. Traducción: Carolyn Abbate.
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los Continentes Occidentales*. Madrid, España: Editorial Alianza.
- Peña, J. y Anglés, H. (1954). *Diccionario de la música Labor*. Editorial Labor.
- Pereira Salas, E. (1959). EL folklore musical y el Instituto de Investigaciones Musicales. *Revista Musical Chilena*, 13 (68), 1-2.
- _____ (1950). La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX. *Revista Musical Chilena*, 6 (40), 63-78.
- Pérez de Arce, J., Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 67 (219), 42-80.
- Pérez de Arce, J. (1997). El sonido rejado: Una historia milenaria. *Valles. Revista de estudios regionales*, 3, 141-150.
- _____ (1996). Polifonía en fiestas rituales de Chile central. *Revista Musical Chilena*, 50 (185), 38-59.
- _____ (1995). Música en la Piedra. Música prehispánica y sus ecos en Chile actual. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- _____ (1987). Flautas arqueológicas del sur andino, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, (2), 55-87.
- _____ (1986). Cronología de los instrumentos Sonoros del Área Extremo Sur Andina. *Revista Musical Chilena*, 40 (166), 68-124.
- _____ (1982). Música en el arte precolombino. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- _____ (S/F). Sonidos de América: Música Prehispánica, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Plana, B. (2008). Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga. *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, 6, 164-173.

- _____ (2006). Cuicani el virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista. *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, 5, 41-52.
- Proyecto Música Antara (S.F). Técnicas instrumentales contemporáneas de ejecución: Manual de las tarkas.
- Proyecto Música Antara (S.F). Técnicas instrumentales contemporáneas de ejecución: Manual de la zampona.
- Ramos, I. (2011). Música Típica, Folklore de Proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. *Revista Neuma*, 2 (2), 108-133.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: De los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires, Argentina: Colección Complejidad Humana.
- Rowell, L. (2005). *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Saavedra, R. (2014). El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez. *Músicaenclave*, 8 (1), 1-12. Disponible en: <http://www.musicaenclave.com/vol-8-1-enero-abril-2014/>
- Salas Viu, V. (1966). Creación musical y música aborigen en la obra de Carlos Isamitt. *Revista Musical Chilena*, 20 (97), 14-21.
- Salas, F. (1945). El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical. *Revista Musical Chilena*, 1 (3), 19-27.
- Salvat, J. (1986). *Instrumentos, Intérpretes y Orquestas*. Salvat, S.A. Ediciones Pamplona.
- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Gorla.
- Solórzano-Thompson, N. y Rivera-Garza, C. (2009). Identidad. En Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. y Casa Mora, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Vol. 1, 140-146. México D.F.
- Urrutia, J. (1962). Algunas proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile. *Revista Musical Chilena*, 16 (78), 95-107.

FUENTES ORALES

- GARCÍA, C., FIGUEROA, F. Y LAVANDEROS A. Entrevista personal. 21 de enero del 2015. Sala de ensayo Ensamble Antara, comuna de Providencia, Santiago de Chile.
- LAVANDEROS, ALEJANDRO. Entrevista personal. 29 de marzo de 2015. Comuna de Ñuñoa, Santiago de Chile.
- CÁRDENAS, FÉLIX. Entrevista personal. 17 de abril de 2015. IMUS-PUCV, Valparaíso Chile.

DÍAZ, RAFAEL. Cuestionario. 03 de abril de 2015. Santiago de Chile.

VILLALOBOS, ABIGAIL. Cuestionario. 16 de abril de 2015. Valparaíso, Chile.

DURÁN, FABIÁN. Cuestionario. 25 de abril de 2015. Valparaíso, Chile.

FUENTES DE AUDIO

ENSAMBLE ANTARA. (2007). La Santa Cruz de Aroma habló a Huasquiña [Rafael Díaz]. En Músicas Actuales de América [CD]. Fondo Fomento de la Música Nacional y proyecto DIPUC. Santiago de Chile: Sello Dicap.

ENSAMBLE ANTARA. (2007). AN-TA-RA [Boris Alvarado]. En Músicas Actuales de América [CD]. Fondo Fomento de la Música Nacional y proyecto DIPUC. Santiago de Chile: Sello Dicap.

QUILAPAYÚN (1998). Santa María de Iquique, Cantata Popular. [CD]. Santiago de Chile: Warner Music Chile

FUENTES DIGITALES (SITIOS WEB)

Sobre Ensemble Antara:

www.antara.cl (consultado el 16 de julio de 2014 y el 23 de marzo de 2015).

Sobre Pierre-Yves Artaud:

www.pyartaud.com

Sobre Orquesta Andina:

www.orquesta-andina.cl (consultado el 02 de abril de 2015).

Sobre Ensemble Abya Yala:

http://vinculacion.upla.cl/?page_id=565 (consultado el 05 de abril de 2015).

Sobre compositores Rafael Díaz, Félix Cárdenas y Música Sacra:

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE (2007). www.musicasacrachilena.cl (consultado entre el 30 de enero al 20 de abril de 2015).

Sobre óperas con material sonoro indígena, Margot Loyola, Domingo Santa Cruz, Música Típica, Cantara Popular Santa María de Iquique, Nueva Canción Chilena y Peñas:

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. www.memoriachilena.cl (consultado entre el 03 de enero al 28 de julio de 2015).

Sobre venta de discos de ensambles de flautas y agrupaciones similares:

<http://www.fluteworld.com/Recordings.html> (consultado el 23 de enero de 2015).

<http://www.fluteworld.com/Flute-Ensembles.html> (consultado el 23 de enero de 2015).

Sobre venta de partituras para ensambles de flautas y agrupaciones similares:

http://www.fluteworld.com/Flute_Music.html (consultado el 23 de enero de 2015).

<http://www.laflutedepan.com/partitions> (consultado el 23 de enero de 2015).

Sobre Festival de Música Contemporánea Darwin Vargas:

<http://www.imuspucv.cl/noticias/2014/12-2014/185-obras-ineditas-y-artistas-internacionales-seran-parte-del-xi-festival-de-musica-contemporanea-darwin-vargas> (consultado el 07.04.2015).

http://www.imuspucv.cl/images/fdv/2014/programas/xi_fdv_programa_completo.pdf
(consultado el 07 de abril de 2015).

Sobre biografía de Boris Alvarado:

<http://www.colegiocompositores-la.org/biografia.asp?id=95> (consultado el 28 de diciembre de 2013).

Sobre grabaciones del Grupo Antara del Canto Nuevo:

<http://perrerac.org/obras-colectivas/obra-colectiva-el-canto-nuevo-vol-2-1980/4415/> (Consultado el 09 de mayo de 2015).

<http://perrerac.org/obras-colectivas/obra-colectiva-el-canto-nuevo-vol-3-1981/4421/> (Consultado el 13 de mayo de 2015).

ANEXOS

ENTREVISTAS

ENTREVISTA MIEMBROS ENSAMBLE ANTARA.

- a) Tema de la entrevista: ¿Cómo se define el Ensemble Antara?
- b) Fecha y hora en que fue realizada: miércoles 21 de enero de 2015, 13.00hrs.
- c) Lugar en el cual la entrevista fue realizada: Sala de ensayo Ensemble Antara, Comuna de Providencia, Chile.
- d) Nombre de los entrevistados: García, Constanza; Figueroa, Fernando y Lavanderos, Alejandro.
- e) Soporte en el cual fue registrada la entrevista: Formato digital, Archivo de sonido wav.

ENTREVISTA:

INVESTIGADOR: ¿Cómo definirían y/o catalogarían la música que realiza el Ensemble Antara desde el punto de vista de un músico participante (intérpretes miembros) de aquella actividad productiva-musical? Pero no me den la definición que está en la página, quiero su visión para contrastarla.

A. LAVANDEROS: Ignacio esa respuesta está en la definición de Antara te la enviaré porque creo que ese material no lo tienes.

INVESTIGADOR: La tengo, quiero contrastarla con la idea de cada uno y categorías: ejemplo, hacemos música docta, contemporánea, o tal, para armar la idea de identidad del ensemble.

A. LAVANDEROS: Es compleja la pregunta y la respuesta

INVESTIGADOR: He armado el marco conceptual planteando definiciones sobre los tipos de músicas que se cruzan con el ensemble pero todo en base a libros y aun no incorporo el ideario de identidad que creemos proyectar.

A. LAVANDEROS: Antara intenta una conciliación entre las músicas indígenas y la música contemporánea en su primera etapa.

INVESTIGADOR: Contemporáneas, europeas, música de arte.

A. LAVANDEROS: Así es. No podía ser de otra forma toda vez que nuestro referente formativo procedía de la academia pero de la vertiente más avanzada representada por el modelo francés.

Este había intentado algo similar y como ejemplo está el ensamble del *Itneraire* y las propuestas de Artaud sobre las flautas.

Antara instala la posibilidad de reutilizar los instrumentos de la tradición vernácula en la creación musical contemporánea redefiniendo este espacio como el de las músicas actuales asignándole a estas la definición ideológica del uso del patrimonio americano en la creación actual.

Así de amplio porque es un proyecto en construcción.

INVESTIGADOR: Excelente, es muy similar a la construcción que he estado redactando para el capítulo. Es en construcción porque los procesos identitarios son móviles y en constante redefinición.

A. LAVANDEROS: En este caso entendemos al sujeto como el que define las propiedades del objeto y no a la inversa y de esta manera asumimos la posibilidad de levantar una propuesta que nos sea propia y significativa.

INVESTIGADOR: Excelente, eso concuerda con los procesos identitario planteados por Jorge Larraín

A. LAVANDEROS: Reconocemos los aportes externos en la medida que nos permiten construir nuestro propio imaginario.

¿Qué significan hoy los conceptos de música popular y culta en América? ¿Desde lo estético operacional en cuanto a qué queda de los ecos del simbolismo religioso cristiano en la construcción de la música occidental?

En América y hoy en día, los valores estéticos de nuestras culturas originarias tensionan los valores estéticos occidentales de la tradición académica clásica, desde la Edad Media hasta el Barroco. Por eso es complejo el tema, porque según mi opinión basada en las investigaciones musicológicas y Etno de Occidente nuestros musicólogos están enfocando sus investigaciones no desde el material musical sino principalmente desde lo social antropológico referidas a la formas musicales, usos y función social pero no desde el campo de lo sonoro y lo que subyace a su elaboración y construcción.

F. FIGUEROA: Es que ahí hay un tema de incapacidad de ellos. Al no ser intérpretes toda investigación pasa por temáticas que están del lado de la especulación teórica. De todas maneras, no debemos olvidar que el proyecto nace desde la academia y el concepto de deconstrucción es fundamental en lo que respecta a la utilización de los instrumentos que han estado fuera de la academia.

INVESTIGADOR: ¿Qué tipo de deconstrucción presentas?

A. LAVANDEROS: ¿Qué genera que usemos de tal o cual manera el sonido? ¿Qué hace que nos guste una manera de producirlo más que otra? Esto no encuentra respuesta en la musicología local.

F. FIGUEROA: Basada en la utilización de técnicas provenientes de la academia que, sistematizadas, sirven como puente entre la tradición europea sobre todo en la escritura, forma y resultante sonoro...pero conservando la paleta de sonidos propios de los instrumentos.

INVESTIGADOR: Y ¿No ven la incorporación de técnicas extendidas, típicamente europeas como un sometimiento de los instrumentos de origen aborígenes?

F. FIGUEROA: Lo estrictamente ritual que podría ser herencia natural de los instrumentos se enriquece con una estética contemporánea y mestiza a mi juicio...Es interesante el fenómeno que vivimos en Bolivia.

INVESTIGADOR: ¿Qué pasó en Bolivia?

F. FIGUEROA: Desde la denominación que le dan a los instrumentos a su casi profanación de nuestra parte según ellos en músicas que están alejadas de su tradición. Para ellos es como si casi les quitáramos el alma a los instrumentos jejejeje

INVESTIGADOR: O sea que resignifican la función originaria de los instrumentos.

F. FIGUEROA: Para mí es exactamente eso

C. GARCÍA: Yo creo que todo esto puede sustentarse en nuestra condición de mestizos...Somos de aquí y de allá a la vez. Por tanto, la nueva reutilización y ejecución de instrumentos aborígenes puede justificarse en base a ello.

Es eso mismo que dicen...Resignifican.

Podemos tocar una tarka en un Do en contexto de ritual como también en un escenario...Yo al menos he hecho ambas.

F. Figueroa: Claro...no por antojo...sino porque los procesos políticos y sociales vividos en Chile resignificaron y universalizaron el concepto de tradición y lo pusieron en un contexto de experimentación y apertura grande.

A. LAVANDEROS: Es curioso porque lo que permite a la academia occidental con posterioridad es el encuentro con las culturas exóticas que producirán no sólo en la música sino en las demás artes una mitificación profunda de su creación entre otras el nuevo uso de los instrumentos por lo que esto de las llamas técnicas extendidas es la definición nade in USA de este fenómeno es decir no reconocer de dónde vinieron y negarles su capacidad.

C. GARCÍA: Una vez en el IMUS yo discutía con un profesor de esto... El me decía que yo no era indígena y q estaba descontextualizada, yo le decía que no, y casi un par de improperios. Yo le decía que entonces ¿por qué él hacia música europea si tampoco lo era?

F. FIGUEROA: Es cosa de ver el caso de la nueva canción. Temáticas sociales o derechamente políticas se dieron en varios países del continente...pero dudo que hayan tenido el componente que tuvo en Chile.

Tal vez porque en Chile el fenómeno del mestizaje se dio de manera mucho más fuerte que en otros países...aunque pueda ser un obstáculo para algunos vecinos y para nosotros en ciertos contextos. ..le dio al proceso una libertad mucho mayor

A. LAVANDEROS: ¿Qué quedaría entonces de la ejecución de obras del 1600? Porque de su significación original no quedan sino las notas.

Viste Orellana...Sacudiste el avispero...

C. GARCÍA: Sí, a mí me hace sentido...En lo intelectual y espiritual hacer sonar una tarka para la lluvia, entonces está bien...y no estoy sacando

ENTREVISTA DIRECTOR ENSAMBLE ANTARA:

- a) Tema de la entrevista: Historia del Ensemble Antara.
- b) Fecha y hora en que fue realizada: domingo 29 de marzo de 2015, 20.30 hrs.
- c) Lugar en el cual la entrevista fue realizada: Casa del investigador, Comuna de Ñuñoa, Chile.
- d) Nombre del entrevistado: Lavanderos, Alejandro (Flautista)
- e) Soporte en el cual fue registrada la entrevista: Formato digital, Archivo de sonido wav.

ENTREVISTA:

INVESTIGADOR: La historia del Ensemble Antara pareciese dividirse en dos partes, una a finales de la década del '70 y otra que comienza a fines de los '90. Cuéntame, ¿cómo describirías y narrarías los hechos más relevantes de la época inicial? ¿Qué trazos de ese Antara se pueden identificar en el Antara actual? ¿Cómo fueron los procesos de formación de ambas agrupaciones?

A. LAVANDEROS: Antara, como muchos otros grupos de la época, son un producto social, yo diría de un movimiento en ascenso. Cuando digo en ascenso es que se entendía como la canción comprometida socialmente o políticamente. En el cual empieza a nosotros que éramos jóvenes. O sea más bien niños, estamos hablando de una agrupación que venían todos del Instituto Nacional y antes de llamarse Antara tuvo otros nombres...Guiracocha...Pero tenían en común que eran gente joven que estaban ligadas a estructuras políticas de la época, Juventudes Comunistas, Juventudes Socialistas, Mapu, Izquierda Cristiana, estamos hablando de gentes de catorce años, trece años. Y que en el panorama nacional se veía esta idea de que había una música latinoamericana y esa idea de lo latinoamericano era un imaginario creado en términos de que era posible vivir en una Latinoamérica unida, bajo un ideal político común y en eso la cultura y en este caso la música era como un elemento identitario de esa idea de lo latinoamericano. De manera que lo que nos llega a nosotros y personalmente, no cierto, a mí, es que estos instrumentos como la quena, el charango, el bombo, el cuatro, la mezcla con los instrumentos de la academia, son una etapa posterior, pero en su inicio es la mimesis, la copia de los ensambles conocidos en la época...Quilapayún, Inti-Illimani, Curacas, no cierto, etc. Que son referente de las generaciones nuestras y que bajo un manto de homogeneidad no es tan

homogénea la cosa, o sea te cubre la idea de que hay un proyecto político detrás que todos quieren construir pero que va a tener su particularidad en el ámbito de la música. Hay sellos de distinción, hay grupos que son más bien vocales que instrumentales; hay grupos que son netamente instrumentales; hay otros que son mixtos, que equilibran los dos elementos y otros que van al área andina y otros recorren América latina completa...era imposible decir sabes que hay una sola América, no existía. Pero si nos agrupaba esta idea que creíamos que todo era homogéneo.

INVESTIGADOR: Hablaste de idea de Latinoamérica, no de idea nacional. No era nacionalismo, sino americanismo

A. LAVANDEROS: No, es que siempre a nosotros nos llegaba como niños esta idea de que los mayores estaban construyendo un proyecto que se llamaba la música latinoamericana y era la tarea de estos instrumentos o las músicas, danzas, no cierto, de experiencias que venían de otras partes del continente: música venezolana, música ecuatoriana, música boliviana, peruana, cubana, que sé yo, traída por estos grupos y nosotros la absorbíamos porque de partida éramos muy niños. De manera que si eso se hace, bueno, por qué no, hay que hacerlo.

Lo curioso y esto era lo interesante es que al mismo tiempo, nosotros éramos estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, en instrumentos tradicionales. Entonces tú decías, instrumentos tradicionales, más tradicionales que el violín no podían ser. Cuando digo tradicionales, me refiero a que la mentalidad de los profesores tras la enseñanza era totalmente tradicional...eh, y curiosamente había una disputa interna en el Conservatorio muy fuerte porque era la luz de los tiempos. La confrontación ideológica era muy potente, de manera que tú te alineabas o no. Y en el caso, yo me recuerdo, de mi profesor de violín era un personaje muy conservador, pero era de mi familia y se veía con mi padre que era violinista, ingeniero químico, que fue el que nos llevo a esta historia del violín, a la academia y al mismo tiempo nos llevó de la mano a ver a Inti-Illimani y Quilapayún, o sea estaban estos dos mundos no confrontados sino que empezaron a unirse...pero que en ese momento estaban confrontados.

INVESTIGADOR: ¿Cuántos años tenían los miembros de Antara?

A. LAVANDEROS: En esa época, entre trece y dieciocho tope. No era Antara todavía...Te das cuenta, porque algunos estaban en cuarto medio.

INVESTIGADOR: Y ¿Se conocieron en el conservatorio o en el Instituto Nacional?

A. LAVANDEROS: Nosotros nos conocimos en el Instituto Nacional.

INVESTIGADOR: ¿Todos alumnos del Nacional?

A. LAVANDEROS: Todos alumnos del Nacional, todos pertenecían a juventudes políticas distintas.

INVESTIGADOR: ¿Todos cursaban en el Conservatorio?

A. LAVANDEROS: No, no todos eran alumnos del conservatorio. O sea, nosotros, y cuando digo nosotros somos los hermanos Lavanderos más otros más no. Eran estudiantes de guitarra clásica, yo estudiaba violín, mi hermano estudiaba violín. De manera, que contrastábamos ese mundo y la Universidad de Chile en ese entonces era efervescente desde el punto de vista musical por, había una corriente al interior que propiciaba esta especie de encuentro de las músicas: la música contemporánea chilena, las músicas populares, la música folklórica. Yo tengo recuerdo que nosotros íbamos a clases en la Universidad de Chile con Margot Loyola, te das cuenta. Pero al mismo tiempo tenía clase de violín con repertorio tradicional clásico del violín. Pero coexistían, con contradicciones seberas pero coexistían. Y esos grupos van buscando en la discografía principalmente de la época y en la copia de los ensambles del repertorio que se hacía. Por ejemplo, Inti-Illimani sacaba *Run Rún se fue pal norte* y todos los grupos chicos tocaban *Run Rún se fue pal norte*. O sea la escuela instrumental, musical y estética estaba dada por la reiteración y la repetición por disco, o sea, tradición oral de lo que los conjuntos hacían. Esos conjuntos sí, sabíamos que tenían otra preparación musical, trabajaban con Luis Advis principalmente, había otra relación con lo musical. Pero sin embargo, viendo la distancia también, estaba todo anclado en el universo de lo tonal, en las técnicas clásicas y ese es un punto a rescatar para el futuro de Antara. Porque esa idea coexistía y no podía entrar la otra con demasía. Por ejemplo, cuando tú hablas de las músicas de vanguardia existían sí, pero en la academia, en la calle no se escuchaba, en los festivales de música sí se escuchaban. La Universidad de Chile tenía el Festival de Música Contemporánea abierta al público, el público, cosa que después se recuperó y se hacían festivales masivos en el Museo de Bellas Artes, etc.

Luego, el conjunto nuestro va a cumplir un rol que tiene más bien con esta identificación política, yo creo que principalmente era eso...y más tarde la conciencia de lo tímbrico.

INVESTIGADOR: ¿En qué año se constituyeron como agrupación? Y ¿la organología que utilizaban?

A. LAVANDEROS: En el Nacional fue la base de la agrupación y saliendo del colegio entramos todos a carreras de distintas áreas: historia, biología, derecho...no seguíamos en el Conservatorio y si seguíamos lo hacíamos con profesores particulares.

Estamos hablando del '78 salimos del colegio, algunos salieron en el '76...entre el '76 y 79 ya no había nadie en el colegio y ahí se forma el Antara que funciona paralelo, que somos alumnos de las Universidades de Chile, principalmente y que vamos a tener una base fuerte en el Pedagógico de la época.

INVESTIGADOR: ¿Al conformarse tocaban en el circuito de universidades?

A. LAVANDEROS: El caso de Antara es distinto porque nosotros participábamos en el circuito de universidades como de poblacional y trabajadores. Era un ensamble que tenía un rol principalmente de punta de lanza en lo político. O sea, nosotros íbamos a encuentros en la Vicaría de la Solidaridad, huelgas de mineros, poblaciones, universidades, colegios, donde se creía en ese entonces que era pertinente dar una voz.

INVESTIGADOR: Y ¿militaban en algún partido?

A. LAVANDEROS: En las Juventudes Comunistas en su gran mayoría, es más el Ensamble Antara de esa época era una célula del Partido Comunista.

INVESTIGADOR: Pero, por la fecha ¿de forma clandestina?

A. LAVANDEROS: Sí, en esa época era clandestino.

INVESTIGADOR: La organología de la agrupación

A. LAVANDEROS: Ahí voy...lo que pasa es que esta idea de habernos formado desde chicos con un mundo que era de la tradición occidental de los instrumentos, sin corta pizza con la cultura local, principalmente andina. Los viajes iniciáticos a Machu Picchu, a Bolivia, qué se yo,

te iban abriendo un universo en el que no había una contradicción con los instrumentos, sino que se empezaba a entender que el que estaba detrás era instrumentista. Pero eso si la idea de que tú estabas frente a una objetividad de lo sonoro se fue abandonando lentamente, de forma tal que los primeros recursos de la estructuración de lo musical tenía que ver con lo que habíamos aprendido en los conservatorios como técnicas de estructuración de lo sonoro y las formas de interpretación.

Para Antara del '78, '79 y '80 tenía instrumentos tradicionales: charangos, cuatro, triple, zampoñas, tarkas, quenás, moseños y tenía al mismo tiempo flauta travesera, violín, fagot, batería y bajo eléctrico. Era bastante típico de los formatos andinos que se conocían. Hasta llegamos a usar órgano eléctrico.

Dejamos de copiar músicas y repertorios y empezó el Antara a producir su propio repertorio. Eso tenía que ver con la idea de participación contra la dictadura de la época, por lo que las letras tenían que ver con eso.

Lo andino fue un sello inicial del ensamble, porque era más accesible replicar esas músicas.

INVESTIGADOR: ¿Qué material físico concreto resultó de ese Antara?

A. LAVANDEROS: Nosotros fuimos tipificados dentro de lo que se llamaba en aquella época como el Canto Nuevo. Que fue un nombre dado por el DJ Ricardo García que tuvo un rol destacado organizando en el Teatro Caupolicán y anterior a eso en el Cariola si mal no recuerdo.

Piensa tú lo que significa para gente que tiene entre 14 y 16 años, una locura hoy día, organizar conciertos de música propia en el Teatro Cariola, que era un teatro de dos, tres balcones y tenías la platea llena. Es bien raro, porque un grupo de 14 años hoy día yo creo que con suerte 10 personas...la familia. Pero en esa época, como estaba la situación de la dictadura y no había espacio...tampoco había prensa, después salió un programa en la Radio Chilena, los días sábado, con Miguel Davagnino, que se llamaba, creo, nuestro canto. Donde siempre, agrupaciones como la nuestra estaban rotando constantemente en esos escenarios.

Luego, quedamos en el soporte de aquella época en el Sello Alerce que sacó varios LP que se llamaban El Canto Nuevo. Pero la diferencia que nosotros en esa época éramos un grupo más instrumental que vocal. Dos LP del Canto Nuevo.

INVESTIGADOR: ¿El circuito de las peñas?

A. LAVANDEROS: El circuito de las peñas es un aspecto capital porque al Caupolicán no se llega de la noche a la mañana, se llega porque las peñas van acumulando gente para llegar al Caupolicán. Las peñas jugaron un rol capital porque van a permitir la expresión de aquellos cantores populares o solistas que no tienen espacio en ninguna otra parte salvo en las peñas y por otro lado, como no tienen espacio en otra parte el público dónde los puede ir a escuchar en las peñas. Las peñas jugarán un rol importante en la resistencia y en la idea de ir generando nueva audiencia. Nosotros con catorce años tocábamos en peñas y me iba a las 12 de la noche a la casa, solo por la alameda. Nos paseamos por todas las peñas de Santiago.

Al final de este antiguo Antara, la agrupación irá incorporando elementos del Jazz y yo dejo historia y decido estudiar flauta y me voy a Francia. Ese Antara dura un tiempo y se disuelve y el Antara que vendrá después es producto de esto otro.

INVESTIGADOR: Y en Francia ¿qué pasó?

A. LAVANDEROS: En Francia entro en contacto con Sergio Ortega, miembro del comité central del partido comunista y con otra gente pasamos a militar en el Partido Comunista en Francia. Se funda un grupo llamado Movimiento, que éramos todos latinoamericanos que tenían diversas participaciones en distintos conservatorios u orquestas y se va a trabajar la creación musical contemporánea latinoamericana, que era casi siempre la música de Sergio Ortega. Esto tomará un sentido notable porque tendrán las músicas populares y los instrumentos andinos. Ortega le daba la unidad al total, eso era lo interesante en Ortega. Podía ser un excelente compositor de música contemporánea hasta las músicas populares y todos de alta calidad.

Esto significo que uno fue a estudiar lo que fue a estudiar y por otro lado con una pata conectada sin dejar lo latinoamericano.

Y un día en un ensayo un percusionista, estábamos tonteando, había una caja llena de quenás y yo saco una y me pongo a tocar y en modo de broma me dice “no toqué ese instrumentito si no sirven pa na” y le digo “ten cuidado que no tení ni de lo que estos instrumentos son capaces de dar” y esa fue la chispa de lo que vino después.

Que ocurre que con Artaud, a mí se me abre la vía de las investigaciones que el mismo había hecho con relación a las flautas y la llegada a la aplicación a la flauta contemporánea.

Y esta es la fuente de origen de Antara, primero es Leonardo García, alumno mío de flauta que termina en la Católica en flauta y le digo, “mira Leonardo, yo no voy a hacer el trabajo de las técnicas contemporáneas en la quena, hazlo tú y yo te guío”. Leonardo lo que hizo fue tomar el método de Artaud y comenzamos con toda la tabla de multifónicos, me llevaba el trabajo semanalmente y así sale un primer tratado sobre la quena que luego Leonardo, después de muchos años lo imprime en Chile. A Leonardo le digo y le incito a la composición y hace una obra que es como el opus 1, que es como el golpe de suerte. Sale *Tumy*, que es una obra para piccolo y bajón muy buena, con la idea original que era que los dos instrumentos tuvieran el mismo peso tímbrico. Las técnicas administradas en ambos instrumentos daban cuenta que tu no tratabas con una sola tradición, sino que ahora entendida que tú tenías una paleta tímbrica y sumabas instrumentos a esa paleta y ese es el resultado de *Tumy*.

Luego, en París le pedí a Salvador Torr , Flautista del Conservatorio del DF. México, a través de un libro, en 1992, sobre la música de las culturas Aymaras, que hiciera una obra y surgió *Quiza* para un Antara que no existía. Le pedí que hicieran una obra para un cuarteto que tuviera flauta travesa, quena y zampoña. Entonces, lo hace para piccolo, flauta en do y dos bajones. Originalmente, creo que era para quena pero no funcionó para quena y lo pasamos para flauta en do y fue la primera obra que Antara prepara.

INVESTIGADOR: Y  Qui nes la tocaron?

A. LAVANDEROS: Ahí voy, no había gente para tocarla. Est s hablando de un personaje que hace sus estudios en composición contemporáneo en México, luego se va a París, por lo tanto su idea de composición no tiene nada que ver con lo que se estaba haciendo acá.

Entonces no había gente que tocara la zampoña así porque no tenían el nivel de lectura y solfeo y entonces viene la formación de los flautistas. Ahí ocurre que hay que preparar a la gente y titularlos para prepararlos en este nuevo lenguaje. Había que formar en la flauta para poder abordar los instrumentos tradicionales.

Los primeros integrantes fueron Carolina La Rivera, Wilson Padilla y Alejandro Lavanderos. Luego aparecen otros, Nicolás Faunes, Diego Villela...mucho más tardíamente Carlos Rojas, Nicolás Ortiz pero que son parte de esta proyección.

ENTREVISTA COMPOSITOR FÉLIX CÁRDENAS

- a) Tema de la entrevista: Obra *Küin* y Orquesta Andina.
- b) Fecha y hora en que fue realizada: viernes 17 de abril de 2015, 11.00 am.
- c) Lugar en el cual la entrevista fue realizada: Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
- d) Nombre del entrevistado: Cárdenas, Félix (Compositor y director Orquesta Andina).
- e) Soporte en el cual fue registrada la entrevista: Formato digital, Archivo de sonido wav.

ENTREVISTA:

INVESTIGADOR: Pese a que en tu biografía, resaltan tus estudios académicos tradicionales: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Universidad de Chile. Sin embargo, en tu catálogo de obras disponible en www.musicasacrachilena.cl destacan más bien obras que incluyen material sonoro raíz folklórica.

F. CÁRDENAS: Bueno, a esa fecha, porque esa página es como del 2004, 2005...no sé, por ahí. De hecho ni siquiera se había estrenado la misa. ¿Quizás sea bueno que me después me mandes un correo para actualizarte el catalogo? Claro, porque hay harta cosa desde esa fecha...puf.

INVESTIGADOR: En el catálogo online consultado me llamó la atención y anoté *Un Atentado Celeste* (1998)¹ o la obra *Misa Alférez*².

F. CÁRDENAS: O sea, toda la música que yo he hecho tiene vinculación con las sonoridades de Latinoamérica. En primera instancia, vinculada a ciertas formas musicales y siempre buscando ese nexo, más que hablar de mezcla y desde ahí construir un nuevo lenguaje.

Considera que *Estado Celeste* es del año '95, se grabó el '98, o sea hace 20 años atrás. Por tanto las referencias eran distintas. Luego, hay como otra etapa, después de *Rito*...2000, después de los cinco minutos ahí hay como otras búsquedas, digámoslo con la vuelta atrás con cierto imaginario sonoro más que aludir a ciertas formas. Con imaginario sonoro me refiero, de alguna manera, a ciertas representaciones sonoras culturales. Por ejemplo, la *Misa Alférez* responde a una

¹ http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/catalogo_felix_cardenas.pdf (consultado el 02.04.2015).

² Entre las presentaciones de esta obra, la Orquesta Andina destaca su montaje durante la celebración de Semana Santa de 2009 en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

representación sonora que tiene que ver con los chinos, pero es también la búsqueda de cómo se proyecta eso en la contemporaneidad y por otro lado está la misa como género y toda su historia. Entonces, es como un cruce de varias cosas. De ahí en adelante, creo que tiene que ver más con esa búsqueda más que buscar sonoridad, más que buscar una forma, más que buscar un referente exclusivo.

INVESTIGADOR: Rafael Díaz, la publicación de su libro de 2012, plantea que el marco estilístico de Cárdenas “es tributario de diversas tradiciones musicales: la aborígen sudamericana, la popular de raíz folclórica chilena y la académica de origen centro-europea” (Díaz, 2012, p.237).

¿Qué importancia tiene tu paso por el Ensemble Transiente a tu proceso de formación que te lleve a la utilización de estos tipos de materiales sonoros? ¿Qué vestigios del Ensemble Transiente encontramos hoy en las obras que compones?

F. CÁRDENAS: O sea Transiente refleja lo que dice Rafael en su texto de la tradición de música de raíz folclórica, que tiene que ver con la nueva canción chilena y toda esa historia vinculado a ese formato, a esa estructura sonora. Transiente es como la proyección de eso, en distintos estados obviamente, que también tiene que ver con el crecimiento musical, a las aspiraciones sonoras a las cuales como compositor he tratado de ir sorteando. Por otro lado, la Orquesta Andina, si bien es cierto, es heredera de esa tradición, corresponde a un estadio distinto. No puedo decir que más arriba o más abajo pero es otro momento, donde ya se proyecta una tradición mucho más amplia, donde justamente la posibilidad de tener una cantidad importante de instrumentos de la tradición latinoamericana, sean mestizos, nativos, aunque ya nada se puede decir que es nativo, para hacer la distinción entre un sikus y un charango por ejemplo. Donde estos tienen distintos origen, el charango es más mestizo. Pero ahí en la orquesta, de alguna manera se reúnen muchos de esos elementos sonoros, que están en la nueva canción chilena, pero que acá se empiezan a resignificar de otra manera.

INVESTIGADOR: ¿Cuál es el vínculo, directo o indirecto, que tienes con la nueva canción chilena, canto nuevo o las músicas desarrolladas durante ese período?

F. CÁRDENAS: Yo viví esa época, siendo adolescente. La viví tocando en las peñas, el primer producto musical sonoro que imaginé fue un formato de grupo de nueva canción chilena y ahí

nace Transiente. Después de esto nace la Orquesta Andina como fruto de una necesidad interior que, de alguna manera, Transiente ya no satisfacía.

INVESTIGADOR: Llama mi atención que las biografías tuyas, disponibles en diversas publicaciones, aparece tu proceso de formación inicial fue prácticamente clásico, con los estudios de guitarra. Sin embargo, existe un vacío en relación a este viaje por las peñas.

F. CÁRDENAS: No, yo creo que ahí falta algo. Hay una cosa que yo siempre estuve vinculado a la academia pero también a la tradición folklórica más que latinoamericana, campesina. Lo primero fue la tradición popular campesina de la que yo aprendí.

INVESTIGADOR: Eso fue en Osorno.

F. CÁRDENAS: Sí. Luego, siendo chico, entré a la academia a estudiar la flauta, la guitarra clásica. Paralelamente, seguía con esta tradición musical y ahí aparece la música de la nueva canción chilena. Y los dos mundos siempre estuvieron paralelos y siempre lo han estado paralelos en mi caso. Por tanto, el resultado sonoro de la composición ha sido natural. Nunca ha sido, para mí, tocar a Bach con una canción campesina. Esto fue dando toda esta especie de permanente mimesis de una a otra, yo creo que ese es el punto en donde se ha ido traduciendo y resumiendo, cada vez más, todas estas vivencias. Obviamente, después que asumo esta vida musical citadina, académica y la composición como tal en plenitud ya no seguí practicando música popular campesina ni nada por el estilo.

INVESTIGADOR: Hablando sobre los géneros de música ¿Cómo definirías la música de la Orquesta Andina?

F. CÁRDENAS: Es que la Orquesta Andina siempre nació como la idea que se transforme en un instrumento, tal como lo es una orquesta clásica. La única diferencia es que no obedece a un formato tipo. Hoy en día hay un movimiento grande de orquestas, sobre todo ligadas a la formación de niños y jóvenes en distintos puntos del país. Los que han ido buscando, cada uno, un formato que los represente y que en algunos aspectos se van haciendo similar. Pero siempre la idea de la Orquesta Andina fue esta añoranza de tener en un punto de reunión a todos los instrumentos posibles o los más cercanos a nuestra tradición musical. Desde ahí comenzó todo un trabajo de conocimiento idiomático de estos instrumentos para poder llevar adelante un

trabajo de composición que permita generar nuevos discursos, nuevas sonoridades y ese ha sido el gran desafío. Yo creo que no responde a ser una forma u otra, de hecho, cada vez se va alejando más de hacer formas preestablecidas. Es verdad que hemos interpretado música del repertorio de la nueva canción chilena, pero también, repertorio tradicional y por otro lado está el repertorio contemporáneo que es muy importante.

INVESTIGADOR: Y la disposición espacial de la orquesta, que las cuerdas estén delante de los vientos y formando una media luna ¿a qué responde?

F. CÁRDENAS: La disposición espacial ha sido circunstancial, no ha sido una decisión ideológica. Tiene que ver con un asunto práctico, si tengo un bloque de cuerdas y pongo a los vientos adelante normalmente se tienen a perder. También tiene que ver con este trabajo de ir descubriendo las capacidades de estos instrumentos, en su sentido idiomático y también estructural arquitectónico. Eso ha llevado a una formación de tal o cual forma de la orquesta actualmente. Ahora estamos planeando nuevos trabajos interdisciplinarios y eso significará, lo más probable, otras disposiciones en el espacio.

INVESTIGADOR: Pasando a la obra *Kiün*, en mi análisis identifique una célula motriz, la cual es presentada por la flauta en Do en su cadencia introductoria. Esta célula se desarrollará en varias secciones de la obra, la cual está estructurada por bloques o secciones.

¿Cómo surgió la idea de construir la obra a partir de la elaboración de esa célula motriz?

F. CÁRDENAS: Bueno, en parte tienes razón, hay una célula motriz o una trayectoria que tiene una característica particular. En la obra hay tres momentos claramente, podríamos decir un momento A, un B que es la sección intermedia donde aparece este canto como lejano que es acompañado por una cama de armónicos y la última zona que es como volver. De alguna manera hay como una idea cíclica, o sea, si pudiera seguir la obra seguiría más o menos similar...vendría luego como un B', un A'', te fijas. Por eso las trato de dejar abiertas, ya que siempre tengo la intención de la continuidad. De hecho esta obra es la continuidad de *Kafeñ* que es la obra que compuse para guitarra y orquesta en el 2009 y si te das cuenta el final es muy similar, también queda abierto. Hay mucho de continuación en las obras de esta última época.

INVESTIGADOR: Me llamó la atención la sección contrastante del canto melódico de las flautas, las cuales en secciones anteriores su movimiento había sido fraccionado... ¿a qué alude?

F. CÁRDENAS: Eso es una gran heterofonía, en el fondo, lo que hacen las dos flautas es la misma melodía que se va bifurcando y lo que hacen las cuerdas es también lo mismo. En el fondo es una melodía que se reparte en el espacio sonoro. Es como una especie de puntillismo timbrístico. En el fondo es siempre monodia, en este último tiempo siempre parto de la monodia y todo lo que se genera armónicamente es parte de la monodia repartida heterofónicamente o a través de algún procedimiento que me sirva.

INVESTIGADOR: ¿Y por eso surge también este contrapunto virtual en el desarrollo de cada flauta en la sección final, en la cual a través de grandes y ágiles saltos van construyendo dos voces?

F. CÁRDENAS: Sí, es que hay hartas cosas. Hay una parte en la que se reparten la melodía de forma pareada, tal como tocan los sikus.

Esta obra nace de dos cosas: una corresponde a un acorde de los bailes chinos de los cuales extraigo o traté de extraer en las flautas y la otra una triada del canto del alférez, una reducción de lo máximo que se puede reducir, como una especie de resumen schenkeriano. De estos dos elementos nace toda la obra, por eso también, en la forma se ve reflejado eso, los extremos son como estas grandes sonoridades. Si pudiésemos teorizar los bailes chinos y al centro está el canto del alférez.

INVESTIGADOR: Yo imaginé el canto del alférez en dicha sección producto de la respuesta a la sonoridad explícita de bailes chinos presente en los compases 46 y 47. Sin embargo, el canto del alférez no es explícito.

F. CÁRDENAS: De hecho ese canto de alférez es el mismo que aparece en la *Misa Alférez* es la misma introducción de la misa, que en el fondo es el *leitmotiv*, la materia prima de toda la misa en cuanto a melodía y la sonoridad de las flautas chinas es la es la célula que también entrega toda la sonoridad para la misa. Por tanto es un elemento trabajando hace rato. Son distintos estados de la misma sonoridad.

INVESTIGADOR: La segunda sección llama mi atención por ser contrastante en la cual las cuerdas producen un a través del apañado un *tempo liso* en el cual se posa el discurso de las flautas.

F. CÁRDENAS: En el fondo lo que hacen las cuerdas es proyectar lo que hace la flauta. Es como seguir con lo mismo pero con otra atmosfera y de alguna manera, la célula que es lineal en la flauta aquí está en forma vertical desplegada.

INVESTIGADOR: En la última sección se entiende la idea de un solo instrumento, debido a la duplicación de voces.

F. CÁRDENAS: Claro, ahí no es la idea que las dos flautas se escuchen en plenitud solitas, sino que se escuchará como una gran masa. Es cómo ir encontrando distintas miradas al mismo material.

INVESTIGADOR: Hablando de los materiales y los recursos tímbricos hay uno que me llama la atención que tiene que ver con la combinación de *pizzicato* entre los vientos y las cuerdas, sobre todo en las cuerdas pulsadas. Llama la atención este recurso que en sí tiene similitud entre la producción de ambos instrumentos pero en el resultado final no son iguales. Siendo la superposición lo que genera un resultado tímbrico.

F. CÁRDENAS: Claro, esa es la idea. Cómo un recurso se va mimetizando y esta idea que yo hablo de la mimesis, lo que hace uno lo puede hacer el otro y viceversa. Pero es algo que va mucho más allá y que tiene que ver con lo bipolar del sikus, de nuestra tradición sonora.

INVESTIGADOR: Si resumiéramos, los instrumentos, sus timbres serían como una paleta de colores con la cual combinar y colorear una pintura, donde ningún color está por sobre otro por venir del viejo mundo. Una Paleta tímbrica.

F. CÁRDENAS: No, todo lo contrario, en este caso se daba la coyuntura que teníamos a Pierre-Yves Artaud y Alejandro como los posibles solistas y de ahí nace la obra. Pero...es una excusa. En el fondo para mi sigue siendo un mismo instrumento que adquiere distintas fisonomías, distintos colores.

Por otro lado está la idea de explotar las técnicas. Las técnicas no están ahí por querer explotarlas, sino más bien, porque obedecen a una poética.

INVESTIGADO: Claro identificamos que no hay una gran variedad de técnicas extendidas europeas aplicadas a los instrumentos ni cambios de instrumentos en los ejecutantes.

F. CÁRDENAS: En un sentido orquestal no necesitas lo que un ensamble requiere para multiplicar lo que se espera. En el caso de Antara se necesita que los instrumentistas toque muchas cosas para que satisfaga la poética musical que subyace en el discurso. En este caso no es necesario, ahora, siempre está a idea que los instrumentos vayan un poco más allá del instrumentista. La escritura también es el reflejo de querer que esto suene como una sola cosa, no como la sumatoria de timbres y ahí está justamente lo que sale para reflejar esa poética.

INVESTIGADOR: ¿Cómo es el legado que deja la Orquesta Andina, sobre todo en este tipo de repertorio que ayuda a acercar la música europea a quienes están acostumbrados a tocar música andina?

F. CÁRDENAS: La nueva música...yo creo que hay que hablar de la nueva música.

Durante la nueva canción chilena se hicieron cosas muy interesantes, desde el punto de vista de la creación y no por nada participaron compositores chilenos de vanguardia como Becerra, Orrego Salas, Sergio Ortega y varios más. Bueno, el asunto está en que la Orquesta de alguna manera hemos tenido ese ímpetu de que se vayan generando espacios de experimentación. No solamente tocar una música que se aleje de la modalidad o la tonalidad, como suele ocurrir en la mayoría de las músicas de la nueva canción chilena. Por ejemplo, lo que hacia Quilapayún, que para la época era duro en ciertos aspectos, pero si uno lo ve objetivamente a esta altura del partido es una música con una modalidad un poco más elaborada o rebuscada...una modalidad extendida. Acá la idea es ir más allá, es explorar el timbre, otros parámetros que vayan más allá de la forma y la altura. Los instrumentos y la organología latinoamericana dan como para empezar a elucubrar y a construir discursos que no lo vamos a escuchar en ninguna parte del mundo ni con otros instrumentos que no son con estos...esa es nuestra tarea.

CUESTIONARIOS

CUESTIONARIO COMPOSITOR RAFAEL DÍAZ

- a) Tema del cuestionario: Obra *Huasquiña*.
- b) Fecha que fue realizada: viernes 03 de abril de 2015.
- c) Lugar en el cual el cuestionario fue respondido: Santiago de Chile
- d) Nombre del entrevistado: Díaz, Rafael (Compositor)
- e) Soporte en el cual fue registrada la entrevista: Formato digital, Archivo de texto (.doc)

CUESTIONARIO:

INVESTIGADOR: Estimado profesor, para mi investigación he analizado su obra *Huasquiña*³ basándome en los postulados teóricos semiológicos desarrollados por Molino y Nattiez. Mi objetivo es identificar en el análisis de nivel neutro los *trazos* dejados o plasmados durante el nivel poético.

En el curriculum poético presente en su libro *Cultura originaria y música chilena de arte: Hacia un imaginario de identidad*, plantea que “su actividad composicional ha estado marcada por la cultura de los pueblos originarios de Chile, y por manifestaciones de la religiosidad popular y la cultura mestiza chilena” (Díaz, 2012). Ambas características se pueden distinguir en la obra *Huasquiña*.

¿En qué han influido sus trabajos de investigación etnomusicológica en sus creaciones y en especial en *Huasquiña*?

R. DÍAZ: *Huasquiña* en especial surgió de una cualidad acústica especial que posee el cementerio de Huasquiña. Está ubicado en lo alto de la plataforma terráquea llamada “pampa” (Huasquiña está hundida en una quebrada muy profunda). Desde el punto del cementerio, a ciertas horas del día, se pueden ruidos muy distantes, ruidos que provienen del corazón del desierto y que son traídos por los vientos que a veces convergen hacia el punto donde está el cementerio. Esta extra cualidad del lugar se vio reforzada por el comentario de un promesante al bajar del cerro La Cruz en Huasquiña. Él me dijo, “aquí en Huasquiña, siempre serán más los que suenan que los que tocan”. Con eso aludía a que Huasquiña es “visitado” por sonoridades

³ *La Santa Cruz de Aroma habló a Huasquiña* es el nombre con el cual fue titulada en disco doble *Músicas Actuales de América* del Ensamble Antara.

que vienen de los cuatro puntos cardinales de la pampa y también, más importante aún, que en la fiesta de la Cruz de Mayo, los promesantes que hacen sonar sus instrumentos son acompañados por las almas de los mayores que participan también de la fiesta y agregan sus propias voces hechas de viento. Ese fue el punto de partida de *Huasquiña*, la particular cualidad de la aldea de ser una caja acústica de voces y ruidos cuya causa no podemos ver pero sus efectos podemos escuchar.

Así pues, un trabajo etnomusicológico centrado en la fiesta de la cruz de mayo, se transformó en una investigación sicoacústica. Muchas veces el objeto de estudio de una investigación resulta decepcionante, pero un aspecto insospechado del universo de estudio termina justificando el esfuerzo y pasa a ser el nuevo objeto de estudio. En el caso de *Huasquiña* iba a investigar la iconografía zoomorfa de las culturas pre-atacameñas y terminé investigando el efecto Tartini como medio de inducción tránsica.

INVESTIGADOR: ¿En qué momento surge su interés por investigar aspectos referidos a “la arqueoacústica de los pueblos originarios” (Díaz y González, 2011: 90)?

R. DÍAZ: Entendemos “arqueoacústica de los pueblos originarios”, a la función que le daban las poblaciones pre y postcolombinas al espacio acústico en donde desarrollaban sus fiestas, ofrendas y rituales privados. Es imposible negar la connotación sagrada que tuvo la intemperie en los pueblos del área sur-andina. Por algo ellos tenían instrumentos para hacer sonar en “tropa” y otros, más delicados, para hacer oír en espacios reducidos. Esta conciencia surgió con mis investigaciones en el altiplano, porque en ese tipo de geografía, el sonido y su dispersión se hace evidente y resulta insoslayable que tiene que tener alguna vinculación con antiguas formas de religiosidad.

INVESTIGADOR: ¿Cuál es su vínculo con el poblado de *Huasquiña* o *Guasquiña* como aparece escrita en la cartografía oficial del Estado de Chile⁴?

R. DÍAZ: Llegué allí en 1994, como un etnomusicólogo aficionado, buscando algo que no encontré, pero encontré otras cosas. Era una aldea habitada entonces por 11 personas y sobrevivían con una precaria actividad agrícola. ¿Qué aprendí de *Huasquiña*?, que se puede vivir de lo esencial, de que no debemos tener miedo del efecto “desaparecer”, que hay que vivir “un

⁴ *Atlas geográfico para la educación* del Instituto Geográfico Militar (2013).

día a la vez”, que morir no es grave porque si nadie sabe dónde vives, ya estás muerto, que las horas del día que realmente vives son muy pocas y es mejor ocuparlas en actividades que sean como oración, como barrer el piso de tu casita o regar tus plantas. Y tantas cosas más, que oír voces y ver siluetas no es necesariamente un rasgo sicótico, sino que tal vez te estás acercando a otra dimensión de la existencia, que sólo podrás vivir tranquilo sin que abusen de ti cuando no poseas nada que los otros quieran de ti. En fin, Huasquiña y sus once habitantes fueron una verdad revelada para mí, una verdad dura de asumir pero, con los años, la he ido asumiendo como uno se resigna a una verdad superior que no podemos evitar.

INVESTIGADOR: Usted comenta que la construcción de la obra surgió a partir de “aprovechar los comportamientos idiomáticos de los aerófonos pre-colombinos, como células esenciales para establecer la sintaxis de la obra” (Díaz, 2012: 225). Logra asociaciones de sonoridades características del norte de Chile con recursos tímbricos de los instrumentos aerófonos, utilizando diversas técnicas extendidas o contemporánea⁵. Del mismo modo, complementa la partitura al solicitar el canto y sonido simultáneo con la siguiente nota al pie en la partitura “simular un rezo rápido y susurrado sobre la nota indicada”. Todo esto me hace pensar en que posee un conocimiento del resultado sonoro de estos recursos tímbricos, de las posibilidades técnicas y la forma en la cual se vinculan entre ellas.

R. DÍAZ: Así es, la contemporaneidad musical de esa obra surge de técnicas muy antiguas. Es una especie de “vanguardia precolombina”. Los aerófonos fueron, en tiempos precolombinos, los instrumentos musicales más desarrollados en los andes centrales, área sur-andina y cono sur sudamericano. Es por eso que poseen la ductilidad de producir una serie de comportamientos idiomáticos, algo que hoy, al referirnos a los instrumentos modernos, llamamos “técnicas extendidas”. No podemos colegir del todo qué tipo de técnicas extendidas fueron usadas en tiempos precolombinos. Sí podemos conocer qué tipo de modos de ejecución tenían a la mano si hubieran querido usarlo. El instrumento en sí no ha cambiado mucho, porque su razón de ser no es musical, es decir, un aerófono no se creaba para hacer música, sino que para ser un agente activo de un aparato complejo de comportamiento que llamamos “unidad cultural”. La unidad

⁵ Desarrolladas ampliamente por Pierre-Yves Artaud en sus libros *Harmoniques* (1992); *Flutes au present, (Traite des Techniques Contemporaines)* (1980) y Robert Dick en *La respiración circular del flautista*, Mundimúsica (1995), *El desarrollo del sonido mediante nuevas tendencias*, Mundimúsica (1986), *The Other Flute (a performance manual of contemporary techniques)* (1975).

cultural que daba vida a un instrumento pervive, soterradamente bajo la superestructura católica, más o menos evidente, según el contexto. En la ritualidad de espacio privado (chamanismo), los comportamientos idiomáticos antiguos son más evidentes. Así pues, esas técnicas extendidas que yo utilizo en *Huasquiña* poseen una alta probabilidad de haber sido utilizadas en el mundo precolombino, porque son algo natural en el instrumento y porque, tanto en mi obra como en la ritualidad antigua sur-andina, las sonoridades tienen un valor trágico y no estructural como ocurre en la música contemporánea escolástica centro europeo.

INVESTIGADOR: ¿Cómo el conocimiento y dominio en la escritura de las técnicas contemporáneas y en especial las que son posibles de realizar por parte de los miembros del Ensamble Antara?

R. DÍAZ: El aprendizaje de la escritura de recursos idiomáticos sólo se puede aprehender en contacto directo con intérpretes y sobre todo, en largo tiempo de cooperación fraterna. Si tú aprendes esos símbolos en un catálogo o en libros como *New Music Notation*, de David Cope, aprenderás a dibujar símbolos musicales muy atractivos pero absolutamente vacíos de valor ontológico, porque esos dibujos no han pasado primero por una experiencia afectiva.

INVESTIGADOR: En su catálogo, destaca el montaje de *Huasquiña* en los siguientes eventos y fechas: XIV Festival de Música Contemporánea UC, en noviembre de 2004 y en el concierto titulado “Un Puente entre Músicas” en abril 2005. Ambas presentaciones realizadas en el Salón Fresno del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la participación del Ensamble Antara como intérpretes dirigidos por Usted⁶.

¿Cuál es la percepción y recuerdo que guarda de esa experiencia?

R. DÍAZ: Dirigirla fue una experiencia gratificante, porque fue como cerrar un círculo que yo mismo había trazado. Oír desde “el frente” (del proscenio del director) una música de campo acústico abierto, fue extraño. Esa obra nació para una intemperie, tal vez no una intemperie física, sino que mental

INVESTIGADOR: ¿En qué medida se lograron sus objetivos en estas presentaciones?

⁶ http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/catalogo_rafael.pdf

R. DÍAZ: Nunca el vivo ha satisfecho mis expectativas, sólo en el estudio de grabación me siento realizado.

INVESTIGADOR: En cuanto a la utilización instrumental de la obra ¿Cómo surge la idea de relacionarlos y que los intérpretes deban cambiar de instrumentos durante el desarrollo de la obra? ¿Responde a una necesidad tímbrica, a las ventajas y desventajas técnicas?

R. DÍAZ: La estructura de la obra se basa en las callejuelas del poblado de Huasquiña. Es como un mapa sonoro de la aldea. Los relevos, bifurcaciones de roles y otras divergencias son el pretexto para caminar sonoramente por esa aldea. Todo detrás de un objetivo esencial, que el sonido viaje.

INVESTIGADOR: *Huasquiña* tiene una cifra indicadora de 4/4, la que se mantienen a lo largo de toda la obra (isométrica). Sin embargo, en gran parte su desarrollo se percibe un tiempo *amorfo* o tiempo *liso* (Boulez, 1981). Este tiempo apulsativo es reafirmado por el carácter lento y calmado que genera la subdivisión metronómica planteada al comienzo de la obra (negra igual 46) y por diversos procedimientos: como extender o ligar la duración de una nota de un compás al siguiente ocultando el tiempo fuerte de este o la variación dinámica, sólo controlada por la superposición de voces (aumentación por cantidad de intérpretes).

¿A qué responde el uso de este tipo de temporalidad en la obra *Huasquiña*?

R. DÍAZ: No puede haber otro tipo de temporalidad (o dureé como dice Boulez) que una lisa para *Huasquiña*, una temporalidad sin bordes. Hay que hacer desaparecer el metrónomo. De lo contrario, la ilusión de atemporalidad no se crea. Por otro lado, es necesario concertar a los intérpretes, por eso la existencia de cifra indicadora y unidad metronómica. Esos símbolos sólo sirven para trazar un sendero en el agua, una ilusión de certidumbre sin la cual la obra no se puede hacer, salvo que dejes todo libre y hagas una obra aleatoria. Pero no es mi caso, no creo que la casualidad pueda inventar las sonoridades que oigo en mi cabeza. La casualidad no conoce mis espectros sonoros. ¿Cómo podría replicarlos? Así que no me queda más remedio que escribirlo todo de modo de que parezca de que no hay nada escrito. Así ha sido en *Huasquiña* como que en todas aquellas obras que he compuesto con texturas tímbricas, con veladuras y con profundidades de campo.

CUESTIONARIO MIEMBRO ORQUESTA ANDINA:

- a) Tema del cuestionario: Sobre obra reclutamiento y participación en Orquesta Andina.
- b) Fecha que fue realizada: miércoles 16 de abril de 2015.
- c) Lugar en el cual el cuestionario fue respondido: Valparaíso, Chile
- d) Nombre del entrevistado: Villalobos, Abigail (Músico)
- e) Soporte en el cual fue registrada la entrevista: Formato digital, Archivo de texto (.doc)

CUESTIONARIO:

INVESTIGADOR: Estimada Abigail, para mi investigación he analizado la obra *Küin* para dos flautas traversas y orquesta de instrumentos latinoamericanos de Félix Cárdenas (2014). Obra estrenada por los flautistas Pierre-Yves Artaud y Alejandro Lavanderos y la agrupación Orquesta Andina el lunes 13 de octubre de 2014 en el marco del XI Festival de Música Contemporánea Darwin Vargas⁷, evento organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso⁸.

Metodológicamente me he basado en los postulados teóricos semiológicos desarrollados por Molino y Nattiez. Mi objetivo es identificar en el análisis de nivel neutro los *trazos* dejados o plasmados durante el nivel poético.

¿Puedes narrar un breve curriculum Poético de tu historia?

A. VILLALOBOS: Nací en Chuquicamata y fui criada en la ciudad de Calama, participé desde los ocho hasta los diecinueve años en un baile religioso para la fiesta de la Virgen Guadalupe de Ayquina, realizada en Septiembre de cada año. Además durante la enseñanza media integré un conjunto de música andina (de proyección), donde aprendí a tocar la “zampoña” diatónica. El año 2004 ingresé a estudiar en el Instituto de música de la PUCV, donde comencé mi participación en la Orquesta Andina y en las Lakitas Matriasaya, en esta última agrupación aprendí a tocar “pareado” y en tropa, tal como lo hacen tradicionalmente en el norte de Chile. Actualmente continúo siendo parte de la Orquesta Andina.

⁷ <http://www.imuspucv.cl/noticias/2014/12-2014/185-obras-ineditas-y-artistas-internacionales-seran-parte-del-xi-festival-de-musica-contemporanea-darwin-vargas> (consultado el 07.04.2015).

⁸ http://www.imuspucv.cl/images/fdv/2014/programas/xi_fdv_programa_completo.pdf (consultado el 07.04.2015).

INVESTIGADOR: ¿Cómo llegaste a ser parte de la Orquesta Andina?

A. VILLALOBOS: En 2004, cuando estaba estudiando en el primer año de la carrera de pregrado en la PUCV, Félix era mi profesor de polifonía y en una de las primeras clases preguntó nuestra procedencia y experiencias musicales, ahí le respondí que tocaba “zampoñas” en un grupo de música andina en Calama y me invitó a la Orquesta, que en ese entonces funcionaba a modo de taller de instrumentos andinos y latinoamericanos.

¿Cuál es el instrumento que ejecutas en la Orquesta Andina?

Actualmente mi participación se remite a los Sicus, en registro de malta o sankja. Generalmente toco con un sicu cromático que tiene los tubos ordenados igual que las teclas del piano, pero con las notas agudas a la izquierda y las graves a la derecha. Aunque a veces utilizo uno diatónico que tiene dos caras paralelas, cada una ordenada por terceras para formar la escala de G mayor, esa es la disposición tradicional, la cual es ejecutada por dos personas (parear).

INVESTIGADOR: ¿Cómo llegaste a tocar ese (o esos) instrumento(s)?

A. VILLALOBOS: Aprendí cuando estudiaba en el colegio en Calama, ahí había un taller de música andina donde aprendíamos “de oído”, no tocábamos pareado ya que cada uno de los que tocaba sicus (le llamaba zampoña en ese tiempo) se aprendía la melodía sólo, además había otros niños con diferentes instrumentos como quena, charango, guitarra e instrumentos de percusión.

Durante tu infancia y parte de tu adolescencia participaste en bailes y fiestas de la zona norte de Chile. ¿En qué influyó este pasado en tu integración y participación en la Orquesta Andina? Y ¿Cuáles han sido tus aportes a la agrupación?

A. VILLALOBOS: Mi interés por el estudio de la música fue gracias a la participación en dichas agrupaciones, es decir, desde la práctica, por lo que cuando fui invitada a formar parte de la Orquesta Andina no lo dudé en ningún momento. Esta agrupación ha sido una conexión permanente e inconsciente con mis raíces, debido a esto puedo decir que mi aporte al conjunto ha sido de vivencias y experiencias, que complementan parte del repertorio.

INVESTIGADOR: ¿Con cuál uso de elementos sonoros y organológicos por parte de la Orquesta concuerdas y con cuales discrepas por no representar fielmente el carácter originario de los instrumentos?

A. VILLALOBOS: Hay que tomar en cuenta de que la Orquesta Andina es una agrupación que lleva más de 12 años de trabajo, en los cuales ha ido variando su visión sobre la música Latinoamericana y ha ido experimentando sonoridades nuevas, tanto en técnica de ejecución instrumental como en la incorporación de ritmos y elementos de otros géneros ajenos a las tradiciones, pero sin dejar de lado las tradiciones que dieron pie a su formación.

Considerando lo anterior creo que cualquier recurso que alimente el objetivo de la innovación y experimentación sonora, más que entorpecer y dejar de lado las tradiciones, enriquece el quehacer musical de la Orquesta. Por otro lado, la Orquesta interpreta obras de diversa índole y siempre considera las raíces en el repertorio. Es decir, el hecho de añadir técnicas y obras nuevas no excluye la interpretación del repertorio más arraigado a las tradiciones.

CUESTIONARIO MIEMBRO ORQUESTA ANDINA Y ENSAMBLE ABYA YALA

- a) Tema del cuestionario: Participación en Orquesta Andina y su vínculo con Ensamble Abya Yala.
- b) Fecha que fue realizada: sábado 25 de abril de 2015.
- c) Lugar en el cual el cuestionario fue respondido: Valparaíso, Chile
- d) Nombre del entrevistado: Durán, Fabián (Músico)
- e) Soporte en el cual fue registrada la entrevista: Formato digital, Archivo de texto (.doc)

CUESTIONARIO:

INVESTIGADOR: Estimado Fabián, para mi investigación he analizado la obra *Küin* para dos flautas traversas y orquesta de instrumentos latinoamericanos de Félix Cárdenas (2014). Obra estrenada por los flautistas Pierre-Yves Artaud y Alejandro Lavanderos y la agrupación Orquesta Andina el lunes 13 de octubre de 2014 en el marco del XI Festival de Música Contemporánea Darwin Vargas⁹, evento organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso¹⁰.

Metodológicamente me he basado en los postulados teóricos semiológicos desarrollados por Molino y Nattiez. Mi objetivo es identificar en el análisis de nivel neutro los *trazos* dejados o plasmados durante el nivel poético.

Mis Preguntas son:

¿Cómo llegaste a ser parte de la Orquesta Andina?

F. DURÁN: Había preguntado durante un tiempo si se podía ingresar, pero no había cupos. Justo se dio la posibilidad, en el año 2009, de reemplazar a un integrante en el marco de una gira al sur, posterior a la gira se dio la posibilidad de continuar.

⁹ <http://www.imuspucv.cl/noticias/2014/12-2014/185-obras-ineditas-y-artistas-internacionales-seran-parte-del-xi-festival-de-musica-contemporanea-darwin-vargas> (consultado el 07.04.2015).

¹⁰ http://www.imuspucv.cl/images/fdv/2014/programas/xi_fdv_programa_completo.pdf (consultado el 07.04.2015).

INVESTIGADOR: ¿En qué influyó tu participación en el la Orquesta Andina para formar y dirigir el Ensamble Latinoamericano Abya Yala¹¹, agrupación que forma parte de los elencos de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso?

F. DURÁN: Evidentemente, hay una gran influencia. Siempre he dicho públicamente que el Ensamble Latinoamericano Abya Yala de la Upla, es fruto de esa escuela “informal” que se ha dado en torno a la orquesta andina que dirige Félix Cárdenas, el proyecto del colegio artístico santa Cecilia de Osorno liderado por Aliro Núñez y Ximena Torres, y del conjunto que hubo en la Upla llamado Nativa dirigido por Jovanni Novoa. Estos proyectos profundizaron en mí el gusto y el trabajo sistemático respecto a la música latinoamericana. Por su parte la Orquesta Andina ha sido la principal influencia, debido a mi participación en esta. Creo que, al no existir otro referente, me ha ayudado a acortar tiempos en diferentes procesos artísticos y de dirección.

INVESTIGADOR: ¿Cómo surgió la idea de formar el Ensamble Latinoamericano Abya Yala? Y ¿Cuál es el vínculo actual entre la Orquesta Andina y el Ensamble Abya Yala?

F. DURÁN: El ensamble latinoamericano de la Upla surge por la necesidad de generar un espacio de expresión en torno a los instrumentos y música latinoamericana para los estudiantes de la universidad, y principalmente para quienes estudian pedagogía en educación musical. Asimismo, creo que es necesario ir replicando esta conformación instrumental, tanto en el ámbito universitario como escolar, para acercar de manera sistemática los instrumentos latinoamericanos a niños y jóvenes.

Un vínculo oficial no existe, sin embargo, el hecho de que yo participe en ambas agrupaciones genera una constante retroalimentación, como también, la posibilidad de generar masa crítica en torno a esta propuesta estética. También se ha generado una muy buena convivencia entre los integrantes de ambas agrupaciones, cada vez que nos vemos en encuentros hay mucha confraternidad.

INVESTIGADOR: ¿Cuál es la estructura organológica de Abya Yala? Y ¿Cómo es la formación espacial en el escenario de cada familia de instrumentos? (¿Formación de orquesta, por familia de instrumentos, cuerdas, vientos y percusión, o depende de las disposiciones de la obra?).

¹¹ http://vinculacion.upla.cl/?page_id=565 (consultado el 05.04.2015).

F. DURÁN: El ensamble está conformado por instrumentos de origen étnico, mestizo y europeo. Del punto de vista de la ubicación la referencia es la orquesta andina, sin embargo tenemos algunos instrumentos que ellos no usan (Arpa, mandolinas y saxofón) (te adjunto el dossier y la ficha técnica para mas detalles)

INVESTIGADOR: ¿Quiénes integran el Ensamble Latinoamericano Abya Yala?

F. DURÁN: Actualmente está integrado en más de 90% por alumnos de la carrera de pedagogía en música de la UPLA, asimismo, se han integrado un par de estudiantes del IMUS.

INVESTIGADOR: ¿Qué tipo de repertorio realizan? Y ¿Cómo llegan a ustedes las obras y arreglos?

F. DURÁN: El repertorio está fuertemente influenciado por la Nueva Canción Chilena. También abordamos repertorio desde géneros latinoamericanos, principalmente desde la raíz folclórica. Y hay un repertorio original, donde hay piezas de mi autoría, y de Patricio Larrondo, Jonathan Báez, Víctor Veliz (Integrantes del Ensamble) y Luis Jiménez (integrante de la orquesta Andina).

Los arreglos son realizados por mí y por integrantes del ensamble. Estos, en el proceso de montaje, a veces van sufriendo cambios, ya que lo pensamos desde un trabajo de taller. Consideramos a veces que la partitura no es absoluta.

INVESTIGADOR: ¿Cuál es el significado de Abya Yala?

F.DURÁN: Existen antecedentes de que comunidades indígenas de centro y Sudamérica (Panamá y Colombia) llamaban Abya Yala al continente, esto previo a la llegada de los españoles. Por lo tanto, la idea de utilizar este nombre para el ensamble es reivindicar lo que ya existía en estas tierras, y así decir, que hay una historia previa que queda por descubrir, y no que al historia del continente es de la conquista en adelante.

PARTITURAS

"RA"

para aero-antarófonos

BORIS ALVARADO
2001

$\bullet = 120$

Flauta 1
ff

Flauta 2
ff

Flauta 3
ff

Flauta Baja
ff

Didjiridou
ff

Ft. 1

Ft. 2

Ft. 3

Fb.

D.

13

Ft.1

Ft.2

Ft.3

Fb.

D.

19

Ft.1

Ft.2

Ft.3

Fb.

D.

25

B

normale

Ft.1

Ft.2

Ft.3

Fb.

D.

ff

ff

ff

ff

ff

mp ff

ff

ff

30

Ft.1 *ff*

Ft.2 *ff*

Ft.3 *ff*

Fb. *ff*

D. *ff*

ff *ff* *ff* *ff*

Presto e legatto possibile

34

Ft.1 *ff* *pp*

Ft.2 *ff* *pp*

Ft.3 *ff* *pp*

Fb. *ff*

D. *ff*

37

Ft.1

Ft.2

Ft.3

Fb.

D.

37

39

Ft.1

Ft.2

Ft.3

Fb.

D.

41

Ft.1

Ft.2

Ft.3

Fb.

D.

43

Ft.1

Ft.2

Ft.3

Fb.

D.

D ♩ = 88 *desembocar para jugar-glissar*

embocadura flauta en C **mf**

62

Ft.1

Ft.2

Ft.3

Fb.

62

D.

67

Ft.1

pp

Ft.2

Ft.3

Fb.

67

D.

72

Ft.1

ppp

Ft.2

Ft.3

Fb.

72

D.

78 *simile*

Ft. 1 *ff* *ff*

Ft. 2 *ff* *ff*

Ft. 3 *ff* *ff*

Fb. *ff* *ff*

D. *ff* *ff*

83 *ff* *ff* *ff* *simile*

Ft. 1 *ff* *ff* *ff*

Ft. 2 *ff* *ff* *ff*

Ft. 3 *ff* *ff* *ff*

Fb. *ff* *ff* *ff*

D. *ff* *ff* *ff*

87 *ff* *ff* *ff* *ff* *ppp*

Ft. 1 *ff* *ff* *ff*

Ft. 2 *ff* *ff* *ff*

Ft. 3 *ff* *ff* *ff*

Fb. *ff* *ff* *ff*

D. *ff* *ff* *ff* *ff* *ppp*

Huasquiña

Rafael Díaz
2002

♩ = 46

(*) 5 ord.

The musical score is arranged in systems. Each system includes staves for Tarka (Mi, Do#, Mi, Do#, Mi), Voz, Voz Femenina, and Voz. The Zampona part is at the bottom. The score is in 4/4 time with a tempo of 46 bpm. It includes dynamic markings (mp, p, ord.), articulation marks (*), and a box containing the number 5. Lyrics include '(a-e-i-o-u-o)--oh' and 'Oh'.

(*) Simular un rezo rápido y susurrado sobre la nota indicada.

Nota importante: Los signos de afinación relativa (♭ ♭ ♭ ♭) se deben al carácter no temperado de los sonidos de la Tarka.

se debe respetar esta sonoridad, sin tratar de compensar o intensificar esta afinación aproximada.

Los sonidos de las tarkas empleadas en la obra, corresponden a las notas de las tablas de dedaje de estos instrumentos.

Se deben usar sólo estos sonidos debidamente tabulados.

ord.

Tarka 1
mp

Voz
(a - e - i - o - u - o) ----- oh

ord.
p

Tarka 2
mp

Voz Fem.
---- Oh
(a - e - i - o - u - o) ----- oh

ord.
mp

Tarka 3
mp

Voz
(a - e - i - o - u - o) ----- oh

ord.
mp

Tarka 4
mp

Voz
(a - e - i - o - u - o) ----- oh

ord.
p

Tarka 5
mp

Voz
Oh
(a - e - i - o - u - o) ----- oh

Zamp.
p
mp
p

ord.

Voz
Oh
(a - e - i - o - u - o) ----- oh

Tarka 1 *mp* **ord.** *mp* **ord.**
 (a-e-i-o-u-o)-----oh (a-e-i-o-u-o)----oh (a-e-i-o-u-o)

Tarka 2 *mp* **ord.** *mp* **ord.**
 (a-e-i-o-u-o)-----oh (a-e-i-o-u-o)oh (a-e-i-o)

Tarka 3 *mp* **ord.** *mp* **ord.**
 (a-e-i-o-u-o)-----oh (a-e-i-o-u-o)----oh (a-e-o)

Tarka 4 *mp* **ord.** *mp* **ord.**
 (a-e-i-o-u-o)-----oh (a-e-i-o-u-o)oh (a-e)

Tarka 5 *mp* **ord.** *mp* **ord.**
 (a-e-i-o-u-o)-----oh (a-e-i-o-u-o)oh

Zamp. *mp* **ord.**
 (a-e-i-o-u-o)-----oh

ord. ord. (*) (t-k) (t-k) ord.

Tarka 1

Voz

Oh (a-e-i-o) Oh Oh

ord. ord. (*) (t-k) (t-k) ord.

Tarka 2

Voz

(a-e-i-o) Oh Oh

ord. (*) (t-k) ord.

Tarka 3

Voz

Oh (a - e - i - o - u - o) Oh ... Oh

ord. ord. (*) (t-k) (t-k) ord.

Tarka 4

Voz

(i-o-u-o) Oh

ord. (*) (t-k) (t-k) ord.

Tarka 5

Voz

(a-e-i-o) Oh Oh

Zamp.

muta a Flauta en Do

Voz

(*) Doble ataque lo más rápido posible.

20

The musical score is arranged in a system with seven staves. The staves are labeled on the left as Tarka 1, Voz, Tarka 2, Voz, Tarka 3, Voz, and Fl. Do. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. A box containing the number '20' is positioned above the first staff. Performance instructions include '(t-k)' with a slur over notes in the Tarka 1 and Tarka 3 staves, and a tremolo instruction (*) with a diagonal slash over notes in the Fl. Do staff. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *mp*. The Voz staves contain the lyrics 'Oh' and 'tu'.

(*) Tremolando desordenadamente lo más rápido posible alternando las notas indicadas.

The musical score is arranged in a system with five staves for Tarka parts and one for Fl. Do. Each Tarka part has a corresponding vocal line. The score is divided into three measures. The first measure features Tarka 1 and Tarka 2 with dynamics *f* and *mf* respectively. The second measure features Tarka 3 with dynamics *mf* and *mp*. The third measure features Tarka 5 with dynamics *mp* and *pp*. The vocal parts include lyrics such as "Ah", "Oh", and "(a-e-i-o-u-o)---".

Tarka 1
f *mf* *f*

Voz
Ah Oh Ah

Tarka 2
f *mf*

Voz
Ah oh (a-e-i-o-u-o)---

Tarka 3
mf *mp* (*) 3

Voz
oh (a-e-i-o-u-o)-----

Tarka 4
mf

Tarka 5
mp

Voz
(a-e-i-o-u-o)----- oh Ah Ah

Fl. Do
mf *pp*

(*) Doble ataque, lo más rápido posible

Tarka 1 *mf* *mp* (*)

Tarka 2 *mf* *p*

Tarka 3 *mf* *mp*

Tarka 4 *f* *staccato, lo más rápido posible*

Tarka 5 *f* *staccato, lo más rápido posible*

Fl. Do

Voz *Oh*

mp *f* (*) (t-k)

p *f* (*) (t-k)

p *mf* *f* *f* (*) (t-k)

f *mp* *mf* *f*

f *f* *mf* *f* (*) (t-k)

mf *p* *f* *mp* *f* (*) (t-k)

ord. *f* (*) (t-k)

(a - e - i - o - u - o)

(*) Doble ataque, lo más rápido posible (no confundir con flutterzunge)

30

Tarka 1
ff *mf* *mp*

Voz
oh—

Tarka 2
p *mp* *f* *f*

Voz
oh—

Tarka 3
f

Voz
oh—

Tarka 4
f *f*

Voz

Tarka 5
mp

Voz
oh—

Fl. Do
mf *p* *p*

(*) Afinación normal

BISBIGLIANDI (sonido continuo como un murmullo)

Vib. de G
VR
AP

Tarka 1 *mp* $\frac{2}{4}$ $\frac{24}{23}$ $\frac{24}{34}$ $\frac{2}{234}$ *simile* $\frac{2}{4}$ $\frac{24}{23}$ $\frac{2}{4}$ *mp*

Tarka 2 *p*

Voz

Tarka 3 *mp*
Vib. de G
VR
AP

Tarka 4 *mp*
Vib. de G
VR
AP

Tarka 5 *f* *mp*

Voz *f*
oh _____

Fl. Do *mf*

Voz Ah _____



Tarka 1 *p*

Voz *p*
oh _____

Tarka 2 *mp* *BISBIGLIANDI (*)*
 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ *simile*

Tarka 3 *(*) sonido continuo como un murmullo*

Tarka 4 *V.N.*

Tarka 5 *mp* *BISBIGLIANDI (*)* *p*

Voz *(*) sonido continuo como un murmullo*
Ah

40

Tarka 1 *f* 2 3 4/2 (34) *f* 2 (3) 4 (24) *f*
 Voz
 Tarka 2 *f* 2 3 (4)/23 *p* *f* 23 4/2 *p*
 Tarka 3 *f* 2 (3) 4/24 *f* *f*
 Tarka 4 *f* 23 4/23 *p*
 Tarka 5 (2) 3 4 / 23 *f*
 Voz Ah
 Fl. Do *mp* *mp* *f* ord. 3 3
 Voz Ah oh (a-e-o-u-o) oh

Vib. de G VR AP V.N
 Tarka 1 *mf* 2 3 (4) / 24
 Tarka 2 *f* 2 3 4 / 2 3 4
 Vib. de G VR AP V.N
 Tarka 3 *mf* 2 (3) 4 / 24 *p*
 Tarka 4 *f* 2 3 4 / 2 4
 Vib. de G VR AP V.N
 Tarka 5 *mf* *mf* (2) 3 4 / 24 *p*
 Fl. Do *mf* 1 2 3 4 / 2 3 4 5# *mp*
 Voz (a-e-i-o-u-o)

45

sonido continuo como un murmullo

BISB.

mp

3 3 3
2 2
3 3

Ah

sonido continuo como un murmullo

mp

2 4 3
2 4
3 4

sonido continuo como un murmullo

BISB.

mp

2 2
3 3
4 4
3 4

Ah

BISBIGLIANDI (*)

mp

2 2 2
3 3 3
4 4 4
3 4

(*) sonido continuo como un murmullo

muta a Zampona crom. N° 2

ord.

muta a Bajón cromático

Ah

50

(*)

mp

mp

(*)

BISBIGLIANDI (*)

mp

(*)

(*)

(*) Vib.

mp

(*)

mp

mp

(*) Se debe producir un efecto de "rebote" continuo sobre la misma nota, tratando de reproducir el ritmo indicado.

Musical score for measures 50-52. The score is arranged in six staves: Tarka 1, Tarka 2, Tarka 3, Tarka 4, Zamp., and Bajón cromático. The music is in 7/8 time. Tarka 1 and Tarka 4 play sixteenth-note runs with sixteenth rests, marked *mp*. Tarka 2 and Tarka 3 play eighth-note patterns, also marked *mp*. Zamp. and Bajón cromático play sixteenth-note runs, marked *mp*. Measure 51 contains a box with the number 55. A double bar line is present at the end of measure 52.

Musical score for measures 53-55. The score is arranged in six staves: Tarka 1, Tarka 2, Tarka 3, Tarka 4, Zamp., and Bajón cromático. The music is in 7/8 time. Tarka 1 plays sixteenth-note runs with sixteenth rests, marked *mp*. Tarka 2, Tarka 3, and Tarka 4 are silent. Zamp. and Bajón cromático play sixteenth-note runs, marked *p*. Measure 55 contains a box with the number 55. A double bar line is present at the end of measure 55.

(*) = mitad aire mitad sonido
(**) = Eólico

Tarka 1
 Tarka 2
 Tarka 3
 Tarka 4
 Zamp.
 Bajón cromático

(*) Doble ataque, lo más rápido posible

Tarka 1
 Tarka 2
 Voz femenina
 Tarka 3
 Tarka 4
 Zamp.
 Bajón cromático
 Voz

60

oh _____

Tarka 1 *mf* *mp* *mf* *mp* *p* ord.
 Tarka 2 *mf* *mp* *mf* *mp* *p*
 Tarka 3 *mf* *mp* *mf* *mp*
 Tarka 4 *mp* *p* *mf* *p*
 Voz oh oh
 Zamp. *mp* *mf* *p* *p* *mf* *p*
 Voz oh
 Bajón cromático *p* *p*
 Voz oh

Tarka 1 *mp* *mf* *mf* *p*
 Tarka 2 *p* *f* *p* ord. *mf* *mp*
 Tarka 3 *mf* *mp* ord. *mf*
 Tarka 4 *mf* *mp*
 Zamp. *mf* *mp*
 Voz
 Bajón cromático (semi eólico) *mp* ord.

Fl. Bajo *mf* *mp* *mf*

Fl. Do *f* *mp* *sin doble ataque*

Fl. Do *f* *mf* *sin doble ataque*

Zamp. 1 *mf* *p* *mp* *muta a Tarka en Do#*

Zamp. 2 *mf* *p* *mp* *mf*

Bajón cromático *mf* *p* *p* *sin doble ataque* *mp*

75

Fl. Bajo *f* *mp* *p* *mf*

Fl. Do *f* *mf* *p* *sin doble ataque* *ff*

Fl. Do *Entregar Tarka 3 (Mi) a músico 6* *f* *mf* *p* *ff*

Tarka 4 Do#

Zamp. 2 *p* *p* *mf*

Bajón cromático *mf* *p* *p* *mf* *p* *muta a Tarka (Mi)*

Fl. Bajo *f* *mp* *p* *sin doble ataque* *ord.* 80

Voz oh

Fl. Do *ff* *f* *p* *ord.*

Voz oh

Fl. Do *ff* *f* *mf* *mp* *p* *sin doble ataque*

Voz oh

Tarka 2 Do# *p* *ligado siempre* 10 (*)

Zamp. 2 *p* *muda a Tarka (Mi)* *p* *ligado siempre* 10 (*) 10 10

Tarka 3 Mi *p* *ligado siempre* 10 (*) 10

(*) Flúidamente, sin acentos, pulsación o división métrica perceptible

This musical score page contains six systems of staves. The first system includes Fl. Bajo and Voz. The second system includes Fl. Do and Voz. The third system includes Fl. Do and Voz. The fourth system includes Tarka 1 Mi and Voz. The fifth system includes Tarka 2 Do#. The sixth system includes Tarka 3 Mi. The Tarka parts feature complex rhythmic patterns with measures of 10, 6, and 3 notes. The Voz part includes a vocal line with a fermata and the syllable 'oh'.

Fl. Bajo

Voz

Fl. Do

Voz

Fl. Do

Voz

Tarka 1
Mi

Voz

Tarka 2
Do#

Tarka 3
Mi

10 6 3

f

oh

10 10 6 6

10 10 6 3

This musical score page, numbered 85, features six systems of staves. Each system includes a woodwind part (Fl. Bajo, Fl. Do, Tarka 1 Mi, Tarka 2 Do#, Tarka 3 Mi) and a vocal part (Voz). The woodwind parts are marked with a piano (*p*) dynamic and include complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets, often accompanied by the instruction "muy ligado siempre" (very legato always). The vocal parts include the syllable "oh" and are marked with a piano (*p*) dynamic. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fl. Bajo
p

Voz
8
oh

Fl. Do
8va-----
muy ligado siempre
p

Voz

Fl. Do
p
muy ligado siempre
p

Voz
8
oh

Tarka 1 Mi
muy ligado siempre
p

Voz

Tarka 2 Do#
muy ligado siempre
p

Voz
8

Tarka 3 Mi
8va-----
muy ligado siempre
p

Voz
8
oh

Fl. Bajo *p* 10 10 5 5 **muta a Flauta en Do**

Voz 8

Fl. Do (*) 10 10 5 3 *p*

Voz oh

Fl. Do (*) 5 10 6 *p*

Voz oh

Tarka 1 Mi 10 5 5 (*) 12 *p*

Voz 8 oh

Tarka 2 Do#

Tarka 3 Mi 10 10 5

Voz 8 oh

(*) Microintervalos (requiere digitación especial)

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Tarka 1
Mi

Tarka 2
Do#

Tarka 3
Mi

mp

p

6

6

6

12

12

6

6

12

12

12

6

(**)

12

(**)

12

6

(**) Trémolo ligado y continuo (sin acentos)



Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Tarka 1
Mi

Tarka 2
Do#

Tarka 3
Mi

6

3

3

3

6

12

6

3

3

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Voz

Zamp. 1

Zamp. 2

p

mf

Ah

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Voz

mp

mp

mp

p

Ah

whistle - tone

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Voz

Zamp. 1

Zamp. 2

mf

mp

mp

mf

mp

mf

mp

mf

Ah

whistle - tone



Fl. Bajo

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Zamp. 1

Zamp. 2

mp

p

p

mp

mp

p

mp

mp

p

105

Fl. Bajo

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Zamp. 1

Zamp. 2

pp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

pp

110

Fl. Bajo

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Zamp. 1

Zamp. 2

p

mp

p

mp

p

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

115

muta a Flauta en Do

Musical score for measures 115-119. The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: Fl. Bajo (Bass Flute), Fl. Do (Flute in C), Fl. Do (Flute in C), Fl. Do (Flute in C), Zamp. 1 (Piccolo), and Zamp. 2 (Piccolo). The Fl. Do parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings of *mf*. The Zamp. 1 and Zamp. 2 parts consist of rhythmic patterns. A double bar line is present at the end of measure 119.

120

Musical score for measures 120-124. The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: Fl. Do (Flute in C), Fl. Do (Flute in C), Fl. Do (Flute in C), Fl. Do (Flute in C), Zamp. 1 (Piccolo), and Zamp. 2 (Piccolo). The Fl. Do parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings of *mf*, *p*, and *pp*. The Zamp. 1 and Zamp. 2 parts consist of rhythmic patterns. A double bar line is present at the end of measure 124.

This system of musical notation includes the following parts and markings:

- Fl. Do (Flute 1):** Features a melodic line with a *mf* dynamic marking and a diamond-shaped articulation symbol. It includes a sixteenth-note scale with a bracketed '12' above it.
- Fl. Do (Flute 2):** Features a melodic line with a *mf* dynamic marking and a double diamond-shaped articulation symbol. It includes a sixteenth-note scale with a bracketed '12' above it.
- Fl. Do (Flute 3):** Features a melodic line with a *f* dynamic marking that transitions to *mf*. It includes a sixteenth-note scale with a bracketed '6' above it.
- Fl. Do (Flute 4):** Features a melodic line with a *f* dynamic marking that transitions to *mf*.
- Zamp. 1 (Zampogna 1):** Features a melodic line with a *mf* dynamic marking and a bracketed '6' above it.
- Zamp. 2 (Zampogna 2):** Features a melodic line with a *mf* dynamic marking and a diamond-shaped articulation symbol.

This system of musical notation includes the following parts and markings:

- Fl. Do (Flute 1):** Features a melodic line with a *p* dynamic marking and a 'whistle - tone' instruction. It includes a sixteenth-note scale with a bracketed '8va' above it.
- Fl. Do (Flute 2):** Features a melodic line with a *p* dynamic marking and a 'whistle - tone' instruction. It includes a sixteenth-note scale with a bracketed '8va' above it.
- Fl. Do (Flute 3):** Features a melodic line with a *p* dynamic marking.
- Voz (Voice):** Features a vocal line with the syllable 'oh' and a *p* dynamic marking.
- Zamp. 1 (Zampogna 1):** Features a melodic line with a *p* dynamic marking and a 'whistle - tone' instruction. It includes a sixteenth-note scale with a bracketed '8va' above it.
- Zamp. 2 (Zampogna 2):** Features a melodic line with a *p* dynamic marking and a 'whistle - tone' instruction. It includes a sixteenth-note scale with a bracketed '8va' above it.

125

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Fl. Do

Zamp. 1

Zamp. 2

8va

8va

8va

8va

8va

8va

Félix Cárdenas

KÜIN

Para 2 flautas traversas y orquesta
de instrumentos latinoamericanos

2014

*Dedicada a Pierre -Yves Artaud, Alejandro Lavanderos,
Ensamble Antara y Orquesta Andina*

INSTRUMENTACION

SOLISTAS

Flauta traversa en Do

Flauta traversa en Sol

ORQUESTA

2 *quenas*

2 *Quenachos*

3 *Sikus Cromáticos*

1 *Toyo Cromático*

3 *Tom- toms (idealmente 3 jacha bombos)*

1 *Bombo legüero*

1 *Platillo*

1 *Clave*

1 *Chulla*

2 *Charangos*

1 *Cuatro (venezolano)*

1 *Tiple (colombiano)*

3 *Guitarras acústicas*

2 *Contrabajo (mínimo 1)*

- Todas las alteraciones afectan sólo a la nota que antecede, excepto su inmediata repetición o un patrón de notas



- Sonido



- Pizzicato



- Sonido multifónico aleatorio

- S.T.: Sonido saturado (multifónicos aleatorios en sikus y quenas)



- Sonido apañado con mano izquierda

KÜIN

♩ = 50

FÉLIX CARDENAS

Non vibrato sempre

(tk) simile (tk) simile (tk)

Flauta en C

Flauta en G



8 (tk) (tk)

Fl. 1

Fl. ctrl.

Qncho. 1

Qncho. 2

Sik. 1

Sik. 2

Sik. 3

Toy.

24

Fl. 1 *sfz f mp 5 sfz f 3 p sfz f mf 5 ff*

Fl. ctrl. *sfz 3 ff sfz p sfz f f sfz ff*

Qna. 1

Qna. 2

Qncho. 1

Qncho. 2

Sik. 1

Sik. 2

Sik. 3

Toy.

Clav. Chul. *p 3 6 mp 6 3*

Char.

Tiple

Cuat. *mf port.*

Guit. 1 *gliss.*

Guit. 2 *port.*

Cb. *solo 1 sultast. ppp*

28

Fl. 1

Fl. ctrl.

Qna. 1

Qna. 2

Qncho. 1

Qncho. 2

Sik. 1

Sik. 2

Sik. 3

Toy.

Clav. Chul.

Plat.

Char.

Tiple

Cuat.

Guit. 1

Guit. 2

Cb.

p *sfz f* *port.* *ff* *gliss.* *mf* *voz mp* *oh* *con voz* *p* *gliss.* *pp* *gliss.* *pp* *gliss.* *pp* *mp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 7 in the top right and 28 in the top left, features a variety of instruments. The top section includes Flute 1 (Fl. 1) and Flute Contrabasso (Fl. ctrl.), both with vocal lines. Fl. 1 starts with a dynamic of *p*, moves to *sfz f* with a *port.* marking, then *ff*, and finally *mf* with a *gliss.* marking. Fl. ctrl. starts with *ff*, then *p*, then *ff*, and ends with *mf* and a *gliss.* marking. Both vocal lines are marked *voz mp* and include the syllable "oh". Below these are staves for Qnna. 1 and 2, Qncho. 1 and 2, Sik. 1, 2, and 3, and Toy. All these instruments have a *con voz* marking. The middle section includes Clav. Chul., Plat., Char., Tiple, Cuat., Guit. 1 and 2, and Cb. Clav. Chul. has a *p* marking. Char., Tiple, Cuat., Guit. 1, and Guit. 2 all have *gliss.* and *pp* markings. Cb. has a *mp* marking.

♩ = 60

simile

33

Fl.1 *f*

Fl.2 *f* simile

Qna.1 pizz *mf*

Qna.2 pizz *mf*

Qncho.1 pizz *mf*

Qncho.2 pizz *mf*

Sik.1 (rebote) *mf*

Sik.2 (rebote) *mf*

Sik.3 (rebote) *mf*

Toy.

Tom-t. *mf*

Char. pizz *f*

Tiple pizz *f*

Cuat. pizz *f*

Guit. 1 pizz *f*

Guit. 2 pizz *f*

♩ = 60

Cb. 1 y 2 pizz *mf*

36

Fl. 1

Fl. 2

Qna. 1

Qna. 2

Qncho. 1

Qncho. 2

Sik. 1

Sik. 2

Sik. 3

Toy.

Tom-t.

Char.

Tiple

Cuat.

Guit. 1

Guit. 2

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

Normal

Normal

Normal

Normal

Normal

39

Fl.1 *fff*

Fl.2 *fff*

Qna.1 Normal (tk) *f* simile

Qna.2 Normal (tk) *f* simile

Qncho.1 Normal (tk) *f* simile

Qncho.2 Normal (tk) *f* simile

Sik.1 *f* parear con sik. 2

Sik.2 *ff* *f* parear con sik. 1

Sik.3 *f*

Toy. *mf* *f*

Clav. Chul. *p*

Plat. *p*

Tom-t. *mf*

Char. *f*

Tiple rasgueo *f*

Cuat. rasgueo *f*

Guit. 1 rasgueo *f*

Guit. 2 rasgueo *f*

Cb. *f* *mf*

42

Fl.1
Fl.2
Qna.1
Qna.2
Qncho.1
Qncho.2
Sik.1
Sik.2
Sik.3
Toy.
Clav. Chul.
Plat.
Tom-t.
Char.
Tiple
Cuat.
Guit. 1
Guit. 2
Cb.

Detailed description of the musical score: This page contains a full orchestral score for measures 42 and 43. The score is written for a large ensemble. The woodwinds section includes two flutes (Fl.1 and Fl.2), which are silent in these measures, and four piccolos (Qna.1, Qna.2, Qncho.1, Qncho.2) playing a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes. The saxophone section consists of three saxophones (Sik.1, Sik.2, Sik.3) and a tuba (Toy.), all playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The percussion section includes a clavichord (Clav. Chul.), a plate (Plat.), and a tom-tom (Tom-t.), providing a steady rhythmic accompaniment. The string section, including a charango (Char.), three triplers (Tiple), a cuatro (Cuat.), two guitars (Guit. 1 and Guit. 2), and a double bass (Cb.), plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, mirroring the saxophone parts. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

44

Fl.1
Fl.2
Qna.1
Qna.2
Qncho.1
Qncho.2
Sik.1
Sik.2
Sik.3
Toy.
Clav. Chul.
Plat.
Tom-t.
Char.
Tiple
Cuat.
Guit. 1
Guit. 2
Cb.

frull.
frull.
Sat.
Sat.
arco
rasgueo
rasgueo
rasgueo p

47

Fl.1

Fl.2

Qna.1

Qna.2

Qncho.1

Qncho.2

Sik.1

Sik.2

Sik.3

Toy.

Clav. Chul.

Plat.

Tom-t.

Char.

Tiple

Cuat.

Guit. 1

Guit. 2

Cb.

como armónico

pp

pp

ff

pp

p

pp

div.

solo 1

♩ = 50

lejano

53

Fl.1

Fl.2

Qna.1

Qna.2

Qncho.1

Qncho.2

Sik.1

Sik.2

Sik.3

Toy.

Clav. Chul.

Plat.

Tom-t.

Char.

Tiple

Cuat.

Guit. 1

Guit. 2

Cb.

ppp

ppp

lejano

ppp

59

Fl.1

Fl.2

Qna.1

Qna.2

Qncho.1

Qncho.2

Sik.1

Sik.2

Sik.3

Toy.

Char.

Tiple

Cuat.

Guit. 1

Guit. 2

Cb.

solo1

misterioso

apañado

p

sulpont.

ppp

75 *como sikus*

Fl.1 *mf*

Fl.2 *mf*

Qna.1

Qna.2 *mf*

Qncho.1 *pizz* *mf*

Qncho.2 *mf*

Sik.1 *mp*

Sik.2 *mp*

Sik.3 *mf*

Toy. *mf*

Clav. Chul.

Char.

Tiple

Cuat.

Guit. 1 *pizz* *mf*

Guit. 2 *pizz* *mf*

Cb.

78

Fl. 1

Fl. 2

Qna. 1

Qna. 2

Qncho. 1

Qncho. 2

Sik. 1

Sik. 2

Sik. 3

Toy.

Clav. Chul.

Char.

Tiple

Cuat.

Guit. 1

Guit. 2

Cb.

p *mf* *3f*

accel. ♩ = 60

81

Fl.1 *Semi Eólico* *frull.*

Fl.2 *Semi Eólico* *frull.*

Qna.1 *f*

Qna.2 *f*

Qncho.1 *f*

Qncho.2 *f*

Sik.1 *mf* *f*

Sik.2 *mf* *f*

Sik.3 *mf* *f*

Toy. *mf* *mf*

Clav. Chul.

Tom-t. *mf*

Char.

Tiple

Cuat. *Gradualmente a sonido normal*

Guit. 1 *Gradualmente a sonido normal* *f* *pizz bartok* *pizz*

Guit. 2 *Gradualmente a sonido normal* *f* *pizz bartok* *pizz*

Cb. *accel.* *mf* *1 y 2*

84

Fl.1
Fl.2
Qna.1
Qna.2
Qncho.1
Qncho.2
Sik.1
Sik.2
Sik.3
Toy.
Clav. Chul.
Tom-t.
Char.
Tiple
Cuat.
Guit. 1
Guit. 2
Cb.

tk
f
mf
mf
mf
mf
f
pizz bartok
pizz bartok
pizz bartok
pizz bartok
norm.
f
pizz bartok
pizz
norm.
f
pizz bartok
pizz
mf

86

Fl.1
Fl.2
Qna.1
Qna.2
Qncho.1
Qncho.2
Sik.1
Sik.2
Sik.3
Toy.
Clav. Chul.
Tom-t.
Char.
Tiple
Cuat.
Guit. 1
Guit. 2
Cb.

frull.
frull.
frull.
frull.
parear con 2
mf
parear con 1
mf
mf
mf
normal
normal
normal
pizz
normal
normal
pizz
pizz
normal
pizz
normal
pizz

Detailed description: This page of a musical score covers measures 86 to 89. It features a large ensemble of instruments. The woodwinds (Flutes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Saxophones 1, 2, & 3, and Trombones) play a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, often marked with 'frull.' (trills). The brass section (Trumpets 1 & 2, Saxophone 3, and Trombones) plays a melodic line with accents and dynamic markings of 'mf'. The percussion section includes Clavichord (Clav. Chul.), Tom-toms (Tom-t.), and Cymbals (Cb.). The string section (Violins 1 & 2, Viola, Cello, and Double Bass) provides a rhythmic accompaniment, with various playing techniques like 'normal' and 'pizz' (pizzicato) indicated. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

88

This musical score is for a large ensemble, starting at measure 88. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts with complex melodic lines.
- Qna. 1 & 2:** Clarinet parts, mostly playing sustained notes.
- Qncho. 1 & 2:** Clarinet in C parts, also playing sustained notes.
- Sik. 1, 2, & 3:** Saxophone parts (Soprano, Alto, Tenor) with rhythmic patterns.
- Toy:** Trombone part with a melodic line.
- Clav. Chul. & Tom-t.:** Percussion parts with rhythmic patterns.
- Char., Tiple, & Cuat.:** String parts (Violin, Viola, Cello) playing rhythmic accompaniment.
- Guit. 1 & 2:** Guitar parts, both marked "normal", playing rhythmic accompaniment.
- Cb.:** Double Bass part with a melodic line, marked *mf* and *♩*.

89

Fl.1 *ff*

Fl.2 *ff*

Qna.1 *f*

Qna.2 *f*

Qncho.1 *f*

Qncho.2 *f*

Sik.1 *f*

Sik.2 *f*

Sik.3 *f*

Toy. *f*

Clav. Chul. *mf*

Tom-t.

Char. *f*

Tiple *f*

Cuat. *f*

Guit. 1 *f*

Guit. 2 *f*

Cb. *f*

90

This musical score is for a large ensemble, likely a symphony or concert band. It features the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2
- Clarinets:** Qna. 1 and Qna. 2
- Saxophones:** Qncho. 1 and Qncho. 2
- Trumpets:** Sik. 1, Sik. 2, and Sik. 3
- Trombones:** Toy.
- Percussion:** Clav. Chul., Tom-t., Char., and Tiple
- String Instruments:** Cuat., Guit. 1, Guit. 2, and Cb.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins at measure 90 and ends at measure 25. The music is characterized by a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The percussion section includes a variety of instruments, with the Tom-t. part marked with a *cresc.* (crescendo) and the Clav. Chul. part marked with a *f* (forte). The string instruments (Cuat., Guit. 1, Guit. 2, and Cb.) play a steady, rhythmic accompaniment. The woodwinds and brass instruments play melodic lines with intricate rhythms and articulation.

91

Fl.1
fff

Fl.2
fff

Qna.1
cresc.

Qna.2
cresc.

Qncho.1
cresc.

Qncho.2
cresc.

Sik.1
cresc.

Sik.2
cresc.

Sik.3
cresc.

Toy.
cresc.

Clav. Chul.

Tom-t.
cresc.

Char.
cresc.

Tiple
cresc.

Cuat.
cresc.

Guit. 1
cresc.

Guit. 2
cresc.

Cb.
cresc.

92

This musical score page, numbered 27, begins at measure 92. It features a large ensemble of instruments. The woodwinds section includes two Flutes (Fl. 1 and Fl. 2), two Clarinets (Qncho. 1 and Qncho. 2), and three Saxophones (Sik. 1, Sik. 2, and Sik. 3). The brass section consists of a Trombone (Toy.) and a Clarinet in C (Clav. Chul.). The percussion section includes Tom-toms (Tom-t.) and Characols (Char.). The string section is represented by two Guitars (Guit. 1 and Guit. 2) and a Cello (Cb.). The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with slurs and accents. The percussion parts feature specific rhythmic motifs, with the Tom-toms marked with a 'cresc.' (crescendo) and the Characols marked with a 'f' (forte). The overall texture is dense and rhythmic.