



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE MÚSICA

CANTATA SANTA MARÍA DE IQUIQUE:
ANÁLISIS DE SU COMPOSICIÓN

Alumno: Meléndez Velasco, Dante

Profesor guía: López Maya, Juan de Dios

Tesis para optar al grado de Licenciado en Música

Tesis para optar al título de Compositor en música popular

Santiago, 2023

1.- Planteamiento del problema

1.1.- Introducción

Las demandas de la clase obrera por condiciones de trabajo dignas han sido una constante a lo largo de la historia de Chile. Frente a estas la clase política siempre ha tenido un rol definitorio, en sus manos ha quedado si escucharlas o acallarlas. Lo cíclico de esta dinámica llevó en la era de la Nueva Canción chilena a una respuesta por parte de varios artistas, entre ellos, Advis, quien de alguna forma pudo representar la actualidad de Chile usando la historia de demandas obreras en Iquique.

Pese al carácter social que envuelve a la obra en cuestión, se requiere de un análisis que pueda separar lo subjetivo de la emoción, de lo objetivo que se puede definir. De esto se encarga el método propuesto por Jan LaRue, pues gracias a los márgenes que el autor nos entrega se pueden definir los puntos que requieren de análisis para poder explicar la obra. Es entonces que el análisis tiene una voz y lenguaje para darse a conocer.

1.2.- Pregunta de Investigación

¿Cómo fue el proceso compositivo de la Cantata Santa María de Iquique?

1.3.- Objetivo General

Analizar la composición de la cantata Santa María de Luis Advis.

1.4.- Objetivos Específicos

- Describir el contexto sociopolítico de la época de 1964 a 1970 en Chile.
- Indicar la base de inspiración para la composición de la Cantata Santa María de Iquique.

- Analizar la Partitura de la Cantata Santa María de Iquique.

2.- Justificación

Para que la historia siga viva necesita ser contada, para que la música se escuche debe ser tocada. El autor de esta tesis decide realizar su aporte a la preservación de la música en Chile enfocándose en la Cantata Santa María de Iquique. Parece necesario recordar los trozos de historia que formaron la actualidad en nuestro país, para así evitar la repetición de las tragedias ocurridas en el pasado. Es desde la memoria que podemos escribir un futuro que responda a las carencias del presente.

Es pertinente señalar el aporte musical que significa la Cantata Santa María Iquique para el repertorio nacional. En ella se ocuparon diversas técnicas e instrumentaciones que generaron un cruce entre lo docto y lo popular, formando así una nueva fuente de inspiración para futuras generaciones que vale la pena analizar.

Debido a la escasa información y análisis que se encuentra de la obra, el autor de esta tesis decide generar nuevas fuentes que puedan nutrir el panorama actual.

3.- Marco teórico

3.1.- Contexto sociopolítico de la época, 1964 a 1970 en Chile.

De camino a las elecciones presidenciales de 1964 en Chile el escenario político se encontraba fragmentado. Las últimas decisiones tomadas por Jorge Alessandri en busca de modernizar la economía chilena habían provocado la molestia de algunos grupos privilegiados del partido radical, esto sumado a la escasa atracción de inversiones extranjeras condicionaría las futuras elecciones (Malamud, 1999).

Malamud (1999), señala que los partidos políticos pertenecientes a la derecha deciden entregar su apoyo al candidato Eduardo Frei, miembro de la Democracia Cristiana, esto debido a que se consideraba la mejor opción para evitar la transición de Chile hacia un estado socialista. Las ideas del candidato implicaban que los partidos de la derecha debían ceder ante las necesidades de los trabajadores campesinos por obtener mayores derechos, pero dentro de márgenes más cómodos, su lema era al fin y al cabo “La Revolución en libertad”. Como resultado Frei ganó las elecciones, pero con ello comenzó la separación de la Democracia Cristiana del resto de los partidos de izquierda.

Durante su gobierno, la inflexible estructura económica y social de Chile llevó a la búsqueda por reformas de Eduardo Frei a un estancamiento. La industria y la agricultura enfrentaron años difíciles, al igual que la Democracia Cristiana debido a la recesión por la caída del crecimiento económico en 1967. Producto de todo esto el apoyo del gobierno disminuyó considerablemente, una serie de equivocaciones y de dificultades externas llevaron a la separación de una gran parte de su ala izquierda en mayo de 1969. Parecía un punto de quiebre para la política en Chile (Malamud, 1999).

Entre los sucesos que provocaron este quiebre se encuentra la matanza de Puerto Montt, donde el 9 de marzo de 1969 alrededor de 90 familias quisieron realizar la ocupación de un terreno en el sector de Pampa Irigoín. Eduardo Frei y Pérez Zujovic (ministro de estado) son señalados como principales culpables, generando así reacciones de los distintos sectores, entre ellos los músicos que formarían parte de la Nueva Canción chilena (Malamud, 1999).

3.2.- Inspiración de Luis Advis según las cartas enviadas a Eduardo Carrasco.

Eduardo Carrasco Fundador y compositor de la agrupación folclórica *Quilapayún* (s.f.) nos comienza a relatar que a pesar de los sucesos ocurridos durante el gobierno de Frei, la actitud de Luis Advis frente a las demandas sociales y la política era más bien de

indiferencia, no fue sino hasta que su amigo Jaime Silva (dramaturgo chileno) se viera abandonado a su suerte por la Democracia Cristiana que Luis Advis comienza a involucrarse en la revolución que ocurría en ese entonces.

En 1969 Jaime Silva presentó su obra *El evangelio según San Jaime*, la cual tenía como propósito, reinterpretar a su manera el mensaje entregado por Cristo. Sin embargo, esta perspectiva no fue bien aceptada por las organizaciones de derecha, quienes las catalogan como una ofensa a las creencias católicas. Jaime Silva recibió amenazas e insultos, frente a esto la actitud mostrada por la prensa demócrata cristiana fue sumamente contradictoria. En consecuencia, grupos de jóvenes comenzaron a manifestarse a las afueras del teatro de la Universidad de Chile, entre ellos Luis Advis, quien se sentaba en primera fila a defender a los actores (Carrasco, s.f.).

Esta situación, junto con las constantes batallas por las reformas que sacudían también la escuela de teatro de la Universidad de Chile donde Advis impartía clases de estética, despertaron el interés del músico por el conflicto social.

En 1967 el compositor colaboró con Jaime Silva en otra obra llamada *Oratorio Escénico 1850* que abordó la conquista de Chile, y en la cual el conflicto principal reside en la oposición entre los colonizados y los colonizadores. La música de esta obra marcó el primer intento de Advis por buscar una síntesis entre los ritmos folklóricos y una música más elaborada, que con el tiempo esta canción se convertiría en la pieza final de la cantata Santa María de Iquique, más conocida como *Canción final*. La inclinación hacia lo autóctono en un músico proveniente del conservatorio surgía de la necesidad que muchos artistas chilenos sentían de buscar un lenguaje auténticamente profesional (Carrasco, s.f.).

Luego de un extenso viaje por Iquique durante el inicio de 1968, Carrasco (s.f.) nos señala que Luis Advis redactó un conjunto de 20 poemas que narraban sus vivencias y recuerdos de su ciudad natal y su visión del mundo. El *relato III* de la cantata Santa María

dice “*si contemplan pampa y lo que fuera, verán la inmensidad, y en los rincones...*” esto fue creado en el viaje que realizó Luis Advis ya mencionado, lo cual se utilizó para construir el inicio del tercer relato. Otro de los poemas trataba de la historia de una masacre de trabajadores en una plaza de Iquique.

Terminando el año 1968 el teatro de la Universidad de Chile llamó a Advis para escribir la música de la obra *Los que van quedando en el camino* de Isadora Aguirre, que trataba de una matanza de campesinos ocurrida en 1932 en el centro sur cordillerano. Desde esta composición nacen dos canciones que derivaron en *Soy obrero pampino* y las melodías características de las quenas después de *a los hombres de la pampa* (Carrasco, s.f.).

El enfoque utilizado en la composición de estas canciones buscaba capturar elementos de identidad mediante melodías que se apegaran estrechamente a la afinación de la guitarra traspuesta. Además, se exploraron colores modales para crear una forma de música que se asemejara a las canciones folklóricas (Carrasco, s.f.).

Carrasco (s.f.) comenta que en 1969 el músico Luis Advis asistió a un concierto de Quilapayún, quedando impresionado por el carácter musical gracias a los instrumentos nortinos y la poderosa interpretación del conjunto. En consecuencia, en noviembre del mismo año Advis, tuvo una necesidad urgente por escribir una obra sobre la matanza de los obreros de Iquique, escribiendo en una mañana el inicio del prelude en su totalidad. Antes de llegar la tarde ya tenía definido el esquema completo de la composición y luego de dos semanas de arduo trabajo la terminó. La visión de la obra por parte de Advis siempre incluyó la participación de Quilapayún como intérpretes.

En estos 15 días del proceso compositivo de la obra Luis Advis finalizó el texto tomando como referencia un antiguo libro llamado *Reseña historia de Tarapaca (1936)*. El autor de este libro dedicó el volumen a un tío del músico que había vivido en el Norte

Grande, al igual que gran parte de la familia del compositor. En el texto había un capítulo completo que se centraba en los eventos ocurridos en la Escuela Santa María, el cual sirvió como única fuente de inspiración para componer la obra. A través de este capítulo pudo conocer ciertos detalles de este evento histórico, pero el resto que no se mencionaba en el libro fue inventado por él como por ejemplo la cifra de obreros y obreras asesinadas en la escuela Santa María. La información que se entregaba acerca de la tragedia parecía maquillada en contraste a la investigación realizada por Advis, la cual sugería un mayor número de víctimas (Carrasco, s.f.). Al observar estas experiencias vividas por Advis es que se presenta ante nosotros parte de la inspiración histórica para la Cantata Santa María de Iquique.

3.3.- Análisis de la composición en base al método de Jan LaRue Análisis de estilo musical.

El método de Jan LaRue (1989) comienza estableciendo que la música es movimiento, así su búsqueda es la de definir el carácter de este movimiento. Señala también lo necesario de trasladar la música fuera de su ambigüedad, es consciente de las distintas interpretaciones que pueda tener una obra, por lo tanto, para el análisis de esta se requiere objetivarla.

Jan LaRue propone situar nuestro enfoque en el contexto histórico, para así comprender el impacto que pueda haber tenido la obra en su tiempo y las condiciones que este generaba, sin embargo, este enfoque debe ser selectivo y priorizar la información relevante a nuestro análisis (1989).

Se desarrolló esta observación y se propuso separarlo en tres dimensiones, las cuales son: grandes, medias y pequeñas, la primera busca observar la música en su totalidad, ver movimientos enteros, obras o grupos de obras. La segunda centrará su enfoque en las partes individuales de la obra, su propósito es analizar las partes por sobre

su aporte al todo. La última en cambio llegará hasta el núcleo de la obra, al cual llamaremos motivo. Sumado a todo lo anterior LaRue (1989) propone cuatro elementos contributivos llamados: Sonido, Armonía, Melodía y Ritmo. Como resultado de los elementos anteriores obtenemos un quinto elemento de combinación llamado Crecimiento el cual se presenta en dos formas, fuentes de movimiento y fuentes generadoras de formas. El método de Jan LaRue (1989) finaliza con la evaluación de la obra en la cual consideraremos su alcance, impacto, originalidad entre otras. Todo esto nos entrega una guía al momento de analizar una pieza musical, sin ella sería probable caer en un análisis sin margen que permitan una dirección.

4.- Marco Metodológico

4.1.- Enfoque de investigación

Al ser un análisis de una composición musical que contempla diversos factores como el contexto social que se vivía en la época de la creación, es pertinente decir que este estudio está fundado bajo un enfoque cualitativo. El anterior implica la recopilación de datos sin utilizar mediciones numéricas y, como resultado, el análisis se realizó a través de interpretaciones subjetivas en lugar de métodos estadísticos (Hernández, Fernández y Baptista, 2006).

4.2.- Tipo de investigación

La presente investigación es de carácter descriptivo, cuyo objetivo principal es describir fenómenos y brindar detalles sobre su naturaleza y manifestación. En este enfoque, se recopiló y se evaluó información de diferentes conceptos relacionados con el fenómeno estudiado, en este caso, la Cantata de Santa María de Iquique y se realizó un análisis e interpretación descriptiva de estas variables (Hernández, et al., 2006).

4.3.- Definición de la muestra

La muestra correspondió a los datos obtenidos por el autor usando el método de Jan LaRue (1989) en la Cantata Santa María de Iquique, además de la información perteneciente a *La revolución y las estrellas* la cantata de Eduardo Carrasco (s.f.) y el contexto histórico del libro América Latina, Siglo XX (Malamud, 1999).

4.4.- Tipo de muestreo

Debido a que se seleccionó intencionalmente los datos a analizar, es que esta investigación posee un tipo de muestreo deliberado. Según Hernández, et al., esto implica que la selección de la muestra no se basa en el azar, sino en las razones relacionadas con las características de la persona que realiza la investigación y el proceso de toma de decisiones (2006).

4.5.- Técnicas de recolección de datos

Las técnicas que se utilizaron para la recolección de datos son las propuestas por el libro de Jean LaRue Análisis del estilo musical. Estas consisten en identificar los distintos elementos que componen la obra musical, los cuales se dividen en sonido, armonía, melodía y ritmo, que darán como resultado el crecimiento. Todas estas divisiones poseen subdivisiones que nos entregan la posibilidad de analizar la obra.

Además como otra forma de recolección de datos se realizó una entrevista a Pablo Seguel Ponce antiguo alumno de Luis Advis (1989). La entrevista consiste en una conversación para intercambiar información entre quien entrevista y el entrevistado, en donde a través de la formulación de preguntas y sus respectivas respuestas se obtiene una co-construcción de significados en relación a una temática particular (Janesick, 1998, en Hernández, et al., 2006). Para esta investigación se realizó una entrevista semiestructurada, puesto que el entrevistador tuvo una guía de preguntas a realizar pero

también tuvo la libertad de incluir nuevas preguntas para precisar o complementar la información del tema tratado (Hernández, et al., 2006).

4.6.- Técnicas de análisis de la información

El proceso de análisis de la información se refiere a la descripción e interpretación de los datos obtenidos mediante la técnica de recolección de datos, en este caso el método de Jean Larue y las entrevistas. Para ello se debe organizar, transcribir y codificar la información obtenida. Una vez realizado lo anterior, se procede a generar unidades de análisis, que son subdivisiones de los elementos que componen la obra o segmentos del discurso de los participantes, los cuales son caracterizados e individualizados para pasar a categorizarlos, relacionarlos y poder hacer inferencias a partir de ellos (Hernández, et al., 2006).

5.- Resultados

5.1.- Análisis de Estilo, Jean Larue:

El método Análisis de Estilo propuesto por Jean Larue desvela los elementos que componen la obra, estos son:

5.1.1.-Sonido:

Las observaciones sobre el sonido se agrupan de un modo natural en tres apartados básicos:

a. Timbre: Este se refiere a los colores elegidos por el compositor para expresar la obra. Según familia de instrumentos en la cantata encontramos: Vientos (Quenas), Cuerdas (Charango, Guitarra acústica, Cello y Contrabajo), Membranófonos (Bombo) y Voces (Seis). Estos se mueven en un ámbito variado, desde agudos a graves, que busca destacar distintos instrumentos según la necesidad de la obra. Con respecto a los

grados de contraste Luis Advis genera cambios graduales que van marcando el carácter de la obra a medida que esta avanza. Podemos identificar un gran manejo del idioma por parte de Luis Advis, ya que usa técnicas específicas como el pizzicato en el Cello y el Contrabajo, además de indicar el uso de cuerdas al aire en el caso de la guitarra para lograr otras sonoridades. Podemos inferir que Advis manejaba conocimientos sobre las posibilidades de los instrumentos que eligió para componer la Cantata Santa María de Iquique.

b. Dinámicas: Indican la intensidad con la que se emite el sonido, los tipos de dinámicas que podemos encontrar en la Cantata son:

- **ppp Pianississimo:** interludio cantado X
- **pp Pianissimo:** preludio II, Canción IV, Interludio V, Canción VII, interludio VIII, interludio cantado X, canción final XVIII
- **p piano:** preludio II, Canción IV, canción VII, canción XII, interludio XIII, canción XV
- **mf mezzoforte:** Canción VII, Interludio VIII
- **f forte:** canción VII, interludio VIII, canción XII, interludio XIII, canción final XVIII
- **ff fortissimo:** preludio II, Canción VII, interludio VIII, interludio cantado X, canción XII, interludio XIII, canción XVI, canción XVI, canción final XVIII
- **fff fortississimo:** canción XII, canción XVI
- **sf sforzando:** canción XV

Con respecto a los grados de contraste presentes en las dinámicas, Luis Advis se caracteriza por usar dinámicas en pendiente, las cuales son más graduales y menos abruptas a diferencia de las dinámicas en terraza. Esto se puede apreciar en la Canción

final, esta comienza con un pianissimo y de forma gradual avanza hasta llegar a un fortissimo.

c. Textura y trama: La disposición de los timbres, tanto en momentos determinados como en el continuo despliegue de la obra. La cantata usa diversos tipos de disposición, hace uso de Homofonía, Polifonía, Melodía con Acompañamiento y Polaridad melodía-bajo, por lo que podemos referirnos al uso de texturas especializadas por secciones. Esto implica variar las texturas dependiendo de lo que requiera la sección en cuestión, otra señal del vasto manejo de Luis Advis con respecto a conocimientos musicales.

5.1.2.-Armonía: para analizar la armonía necesitamos encontrar los colores usados por el compositor, indicando los tipos de acordes que eligió. Sumado a esto se necesita identificar el uso de tensiones resultante de estos acordes.

- **Estructuras armónicas estables:** En la canción VII más conocida como *vamos mujer* se encuentra un ejemplo de estructura armónica estable desde el compás uno hasta el compás 25, el compositor utiliza acordes diatónicos a la tonalidad en cuestión, en este caso estando en el tono de Bm.

- **Origen de la máxima tensión:** En la canción VII podemos encontrar además un momento de máxima tensión desde el compás 26 hasta el 34, utilizando un acorde de G#dim7/F. El hecho de ser un acorde disminuido genera en el espectador mucha tensión y suspenso.

- **Gradación entre estabilidad y tensión máxima:** Como fue mencionado anteriormente la canción VII tiene una gran estabilidad armónica, esto producto de que todos los acordes que la conforman hasta el compás 25 pertenecen a la tonalidad menor que corresponde. Esta estabilidad se rompe una vez se llega al compás 26, en este se encuentra la tensión máxima producto de un acorde

disminuido que rompe con la tonalidad entregada en los compases anteriores. Se pueden identificar tensiones en un contexto que indique una estabilidad previa, así se puede graduar que tanta tensión o estabilidad encontramos.

Contrapunto: Dentro de la Armonía podemos encontrar el contrapunto, este puede encontrarse en diversas formas como:

- **Líneas concurrentes:** es cuando existe una línea melódica que se mantiene mientras otra se mueve. En el interludio XIII podemos localizar un ejemplo de líneas concurrentes desde el compás 123 hasta el compás 145, ya que la quena dos mantiene constantemente la nota Mi mientras que la quena uno interpreta la melodía principal.
- **Articulación superpuesta:** es cuando existen preguntas y respuestas entre melodías. En el interludio VIII podemos encontrar un ejemplo de articulación superpuesta desde el compás 77 hasta el compás 88, ya que las quenás están haciendo melodías simultáneamente usando antecedente y consecuente, en donde la síncopa que hace la quena uno es repetida al instante por la quena dos, creando un diálogo.

Armonía en grandes dimensiones: una vez identificados los elementos que conforman armonía y contrapunto, se pueden obtener conclusiones que comienzan a ubicar temporalmente el estilo del compositor. En el caso de la Cantata Santa María de Iquique podemos identificar:

- **Tonalidad lineal:** se presenta cuando la melodía indica el tono. En el pregón XVII podemos encontrar un ejemplo de tonalidad lineal en donde la melodía principal indica el tono, ya que en ese momento la voz queda en solitario siendo la única referencia de tonalidad.

- **Tonalidad migratoria y pasajera:** es cuando la pieza cambia de tono o de centro tonal de forma pasajera. En la canción XVI desde el compás 19 al 29 se puede apreciar como la armonía va migrando de un centro tonal a otro, en este caso la tonalidad de la canción es Am y en los compases mencionados esto cambia, así el autor menciona el uso de acordes pertenecientes a otra tonalidad escribiendo sus grados.
- **Tonalidad expandida:**
 - **Diatonismo:** En la canción VII podemos encontrar un ejemplo de diatonismo en los compases del 1 al 20, porque los acordes utilizados tienen las mismas alteraciones de la armadura del tono de Bm.
 - **Cromatismo:** En la canción XVI se puede encontrar un ejemplo de cromatismo en el compás 27 al 53, debido a que los acordes de Fm y Em que están a un semitono de distancia se van reiterando entre sí.
 - **Disonancia:** En la canción VII podemos encontrar un ejemplo de disonancia en los compases 26 al 33, debido a su acorde G#dim7/F en el contexto de la tonalidad de Bm.

5.1.3. - Melodía:

Melodía en grandes dimensiones:

- **Marco de referencia:** En el pregón I, se puede detectar marco de referencia desde el segundo compás donde se presenta el motivo principal, el cual en el compás cinco pasa por una inversión del motivo. Esto ya que primero empieza con una corchea seguida de una negra y después en el compás cinco, se hace una inversión de la célula rítmica partiendo por una negra y después la corchea.

- **Función rítmica:** En la canción XVI podemos encontrar una función rítmica en los compases 54 al 62, ya que, las melodías de las distintas voces son iguales.
- **Fondo armónico:** En la mayoría de momento presentes en la obra se ve que el fondo armónico está presente, a excepción de cuando la melodía se queda en solitario.

Melodía en las dimensiones medias:

- **Recurrencia:** En la canción XVI se puede observar que la parte A es repetida tres veces para luego pasar a una parte B de tan solo cinco compases para después volver a la parte A.
- **Desarrollo:** En el interludio XIII se genera un desarrollo motivico de disminución en el compás 111, ya que el motivo constituido por blancas y una negra se transforma en solo negras, dejando para el final una blanca con punto al término de la frase, entregando así mas movimiento al clímax del interludio.
- **Respuesta:** En el interludio cantado X se puede encontrar el efecto antecedente y consecuente en los compases uno al 18, ya que la voz solista genera una pregunta melódica y después en el compás 10 el coro le responde.
- **Contraste:** En la canción final ocurre un contraste muy característico de la obra en el compás 70, ya que, es un cambio completo que termina en una cadencia perfecta, cambia de métrica y además deja un espacio de silencio para pasar a la parte B.

Además en las dimensiones medias podemos identificar que la obra es Cantabile instrumental, debido a que esta se presenta mediante piezas instrumentales y canciones.

5.1.4.- Ritmo:

Los estratos del ritmo:

- **El continuum:** En la canción XII se puede observar como la guitarra lleva un ritmo continuum durante toda la canción, ya que, hay un ritmo constante de corcheas que no se detienen hasta finalizar el tema.
- **El ritmo de superficie:** En la canción XVI aparecen símbolos de notación como por ejemplo el andante y allegro, además en el compás 23 el compositor indica que hay que acelerar el ritmo hasta el compás 53 y en el compás 54 indica también que la pieza debe cantarse *sempre lento y solemne*.
- **Las interacciones:** En la canción XII, además de tener un continuum muy claro se percibe la tensión de un presto agitato como un patrón relacionado con el ritmo de superficie que aparece en el primer compás.

Los estados componentes del ritmo:

- **Tensión:** En el preludio II se encuentra en el compás 50 al 51 un cambio de intensidad transitando de un ritmo lento *cuasi adagio* a uno *piú mosso* que se acelera hasta llegar a un *allegro*, esto ya que al compositor le gusta usar la gradualidad en sus temas.
- **Calma:** En el relato IX existe un pequeño pasaje de pausa en donde las guitarras uno y dos hacen una pequeña melodía de baja actividad rítmica entre una blanca con punto y negras con punto, al igual que en la canción VII que en el compás 34 aparece la resolución de una disonancia que descansa en dos notas con un calderón que hace reposar el tema por unos segundos.
- **Transición:** En la canción IV se encuentra una transición en el compás 23, ya que las quenenas hacen una preparación para la parte b que tiene un ritmo en la voz mucho más intenso de como se venía cantando.

El ritmo en grandes dimensiones:

- **Planificaciones del tiempo:** En el interludio VIII podemos encontrar planificaciones de tiempo como por ejemplo en el compás 83 donde aparece un *crescendo* y en el compás 88 el compositor indica además un *ritardando poco*, generando así un contraste de velocidades.

5.1.5.- Crecimiento:

El último de los elementos propuestos por Jean LaRue es el crecimiento, su definición se refiere a la forma en cómo interactúan los elementos anteriores, para producir así diferentes movimientos. El autor nos muestra el crecimiento como un elemento que engloba sonido, armonía, melodía, y ritmo. Donde exista mayor actividad durante el crecimiento significa mayor tensión, a diferencia de donde exista menor movimiento que significa calma. En el interludio XIII podemos encontrar como la pieza comienza con una quena, guitarra, cello y contrabajo, creciendo de forma gradual sumando otra quena, un charango y un bombo. Debido a la acotada elección de instrumentos realizada por Luis Advis los crecimientos en torno a la instrumentación se dan de forma gradual y no muy abrupta, dejando ver así parte del estilo compositivo de Luis Advis. Además como se vio en anterioridad en la canción final podemos encontrar un crecimiento en torno a las dinámicas que comienza en un pianissimo y termina en un fortissimo, nuevamente producido en forma gradual fiel al estilo Luis Advis.

Con respecto al crecimiento armónico Luis Advis mantiene un leve crecimiento, esto producto de que mantiene armonías más bien constantes y hace uso de tensiones o cambios de armonía más bien puntuales. Esto se puede apreciar en la canción VII la cual a pesar de transicionar a un acorde disminuido fuera de la tonalidad, lo hace únicamente durante ocho compases para luego volver a la tonalidad principal. Dentro de lo que respecta a la armonía entregada por el contrapunto, Luis Advis hace un uso importante de este para

así generar mayor movimiento en su obra, esto entrega un mayor crecimiento pero que aparece de forma mucho más gradual y menos abrupta que un cambio de tonalidad.

En lo que la melodía respecta Luis Advis genera el crecimiento usando todos los recursos de las grandes dimensiones, enriqueciendo así el movimiento de su obra y consecuentemente su crecimiento. A pesar de esto las melodías se caracterizan por la repetición de motivos y no por cambios constantes, mostrando una vez más que el estilo de Advis se caracteriza por la sobriedad en la que ocupa las diferentes herramientas que posee.

En función del ritmo una vez más Luis Advis hace crecimientos graduales los que se pueden encontrar en la canción XVI donde el tempo pasa de un andante a un allegro para luego acelerar de forma lenta pero constante hasta terminar la canción, lo anterior indicado por el propio compositor en su partitura. Lo que nuevamente es un buen ejemplo para señalar lo gradual de los crecimientos propuestos por Luis Advis.

6.- Conclusiones

Completado el extenso análisis propuesto por el método de Jean LaRue y habiendo estudiado el contexto de Luis Advis nos encontramos con rasgos de la personalidad del autor que se ven plasmados en su obra. Al no contar con la experiencia directa de Luis Advis en su proceso compositivo se recurre a rastrear sus hábitos compositivos mediante el análisis de su obra Cantata Santa María de Iquique y entrevistas realizadas a quienes le conocieron. Con lo que a su obra respecta podemos inferir que contaba con un amplio grupo de conocimientos musicales los cuales abarcaban armonía, contrapunto, melodías, ritmos e instrumentación. Esto pudo significar que al momento de componer su obra se encontró rodeado de opciones y no límites producto de su conocimiento. Manifiesta una preferencia por lo gradual en lo que a construcción de la obra se refiere, usando cambios paulatinos

que van construyendo lentamente momentos de tensión. A pesar de esto posee elementos que generan cambios abruptos, pero que decide usar con moderación.

Respecto a su contexto histórico fue uno de los principales artífices de la nueva canción chilena entre cruzando los mundos de lo docto y lo popular, haciendo así parte de su proceso compositivo las luchas sociales y los elementos populares de la canción. Dejando así un legado que invita a darle un propósito a la obra y a hacer uso de todas las herramientas que existen para lograrlo.

7.- Referencias bibliográficas

Carrasco, E. (s.f.). LA REVOLUCIÓN Y LAS ESTRELLAS LA CANTATA. Obtenido de Cancioneros.com: <https://www.cancioneros.com/co/3799/2/la-cantata-por-eduardo-carrasco>.

Hernández, R., Fernández, C. & Baptista, P. (2006). *Metodología de la Investigación*. (4° ed.). McGraw-Hill.

La Rue, J. (1989). *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. España: Editorial Labor S.A.

Malamud, C. (1999). *América Latina, Siglo XX. La búsqueda de la democracia*. España: Síntesis.