

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE MÚSICA

DEL PAPEL A LA CALLE

Metodología del proceso de creación musical colectiva y montaje en la
Comparsa Sin Cabeza

Alumno: Hermosilla Vásquez, Víctor Eduardo

Profesor guía: López, Juan de Dios

Tesis Para Optar Al Grado De Licenciado En Música

SANTIAGO, 2024

Del Papel a la Calle

Víctor Hermosilla Vásquez

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Resumen:

El objetivo de esta investigación fue aplicar técnicas de composición y arreglos musicales de ensamble a fin de propiciar la innovación y actualización del repertorio musical de la Comparsa Sin Cabeza. Para ello, se realizó una serie de procedimientos tales como selección de canciones para ser arregladas, análisis basado en la forma según Francisco Llacer Plá y la teoría de los conceptos básicos y armonización según Enric Herrera y transcripción de partituras. Los resultados de los procedimientos anteriores fueron dos arreglos de canciones populares y una composición del género morenada. En conclusión, podemos afirmar que los resultados de esta investigación y aplicación acercan el intrincado mundo de la teoría musical con la música popular callejera generando un punto de encuentro atractivo para quienes se interesen en la aplicación de ambos tópicos. Palabras Clave: Comparsa, composición, morenada, ensamble, teoría musical, carnaval.

Contenido

Introducción	3
Antecedentes.....	5
Pasacalles y Carnavales populares en Santiago de Chile.....	5
Pequeña reseña de la Comparsa Sin Cabeza.....	7
Justificación.....	9
Objetivos	10
Preguntas de investigación.....	11
Marco Teórico.....	12
Los Carnavales.....	12
La Morenada.....	14
Música Popular Latinoamericana.....	15
Compositores/as y exponentes de importancia en torno a la Música Popular Latinoamericana	17
Guías para arreglos y composiciones musicales.....	18
Marco Metodológico.....	20
Resultados	22
El Pescador	24
Somos Sur	33
Recepción y Ensamble en los ensayos de la Comparsa Sin Cabeza	38
Composición en base a Morenada.....	40
Conclusiones	44
Bibliografía	45
Anexos.....	48

Introducción

La música es un arte que se ha diversificado y complejizado a lo largo de su historia. Dentro de los roles que las personas, instituciones o agrupaciones cumplen en este ámbito, es posible nombrar aquellos vinculados al ámbito académico vale decir: Intérpretes musicales, compositores musicales, productores musicales, ingenieros en sonido, etcétera. Así también, es importante resaltar que existe una gran cantidad de personas que, sin tener estudios formales, se pueden autodenominar y enmarcar dentro de las profesiones musicales anteriormente mencionadas, teniendo un amplio espectro de conocimientos musicales resultado de su propia praxis.

Este fenómeno se entiende ante el rol activo que cumple la música en la historia de la humanidad. Es tan íntima o estrecha la relación existente entre las personas y la música que cualquier persona, en cualquier contexto mundial, puede componer, interpretar y crear en torno a la música sin haber tenido acercamiento a la teoría musical, ya que se trata de un fenómeno social-cultural popular.

La música primero debió existir, para luego ser estudiada en círculos intelectuales, donde se encargaron de documentar y teorizar respecto a los aspectos básicos de esta (ritmo, melodía, armonía). Además, en la relación entre la sabiduría popular y la academia en torno a la música, podemos notar que existe un evidente distanciamiento, sin embargo, esta brecha se ha podido acortar en las últimas décadas gracias a la proliferación de investigaciones académicas en torno a fenómenos musicales populares.

A partir de lo contextualizado, la presente investigación muestra especial interés en cómo se manifiesta y relaciona el conocimiento popular y académico entorno a la música, en los

espacios artísticos-colectivos, explorando en sus experiencias, identidad y cosmovisión entorno a este quehacer, entre otros elementos de importancia. Es menester indicar que este proyecto de tesis pretende generar un material didáctico y de registro dirigido a los integrantes de una comparsa callejera denominada Comparsa Sin Cabeza; colectivo musical asentado en Santiago de Chile y que se presenta en diversos carnavales y pasacalles de la ciudad.

De este modo, mediante este trabajo, se pueda sentar un precedente documentado respecto al funcionamiento de una comparsa callejera, en la que mediante técnicas de arreglos y de composición obtenidos de la propia formación académica de quien redacta, se propondrá un repertorio variado de estilo latinoamericano para que sea interpretado e interiorizado por músicos/as con diferentes niveles de dominio del instrumento y que, en su mayoría, no tienen una formación en torno a la lectura de partituras.

Antecedentes

Pasacalles y Carnavales populares en Santiago de Chile

Los carnavales y pasacalles son una tradición festiva que se realizan en diversas partes del mundo por una multiplicidad de motivos, donde en la mayoría de los casos son de carácter ritual-espiritual. Sin embargo, en Santiago de Chile, estas actividades se ligan principalmente a expresiones de carácter políticos-culturales en favor de demandas colectivas populares, conmemoraciones de aniversarios, entre otras, donde son las propias organizaciones que definen el concepto de las actividades denominándolas Carnavales o Pasacalles. Pese a la diferenciación de términos, en cuanto al desarrollo de la actividad, es posible referir que son de similares características.

Actualmente, en Santiago, en distintos puntos de la región se realizan variados y cada vez más numerosos pasacalles o carnavales (Cuerpo Carnaval, 2018, como se citó en Contreras, 2018) generalmente en zonas periféricas o poblaciones históricas que cada año reivindican su identidad territorial y celebran su antigüedad, tales son, por mencionar algunas emblemáticas: El Carnaval de La Legua “A mano y sin permiso” realizado en la comuna San Joaquín el cual este año 2024 cumple su 20° aniversario, el Carnaval de Lo Hermida realizado en Peñalolén, etc.

Estas actividades son generalmente organizadas por las y los vecinos residentes del sector con autoabastecimiento o autogestión. Y consisten en utilizar las calles para realizar un recorrido en el cual participan diversas agrupaciones artísticas que se expresan a través de la música, la danza y la teatralidad, agregando alguna temática en referencia al motivo que los llevó a organizar la actividad como tal. Estas organizaciones territoriales son las que invitan a las agrupaciones o colectivos artísticos a participar de la instancia como tal, agrupaciones

que adhieren según afinidad valórica o identitaria, y quienes tienen su propia historia y estructura organizativa.

En cuanto a lo musical, existen variadas comparsas en Santiago que cultivan su arte a partir de diversos géneros. Estas agrupaciones musicales se sostienen en base a la organización y a la autogestión, pudiendo, bajo esta modalidad, satisfacer sus necesidades de vestuario, implementos u otros, para presentarse en la calle y al aire libre en el desarrollo de los Pasacalles o Carnavales.

Es importante agregar que se observa que gran parte de estos colectivos artísticos muestran gran influencia de la cultura andina- indígena en lo que son sus expresiones musicales artísticas, lo que se vincula a la génesis de los carnavales en Latinoamérica, como también, producto de la migración norte-ciudad, donde en Santiago existe gran diversidad de comunidades-residentes migrantes del Norte de Chile, como también de los países fronterizos, tales son Perú, Bolivia, Uruguay, entre otros. Por lo que, si bien la forma y significaciones de las actividades en la ciudad de Santiago se ha ido constituyendo a partir de sus propias necesidades y formas, es posible considerar que son resultados del sincretismo cultural.

En coherencia a lo anterior, no se puede dejar de dar cuenta algunas de las instancias festivas con acentuada trayectoria en lo local, que son lideradas por las comunidades migrantes Bolivianas y Peruanas residentes en Santiago, quienes desde una índole religiosa, conmemoran a sus Santos o Patrones mediante pasacalles o “entradas”, tales son: Virgen del Carmen- 16 de Julio (Comunidad Peruana), Entrada Folclórica del Día de Bolivia y Virgen de Copacabana- Primera semana de agosto (Comunidad Boliviana). Desde este antecedente, una hipótesis de quienes llevan años participando de ambas instancias locales -políticas y

religiosas- es que se vincula que la génesis o inicios de los Carnavales o Pasacalles de carácter más territorial-política en Santiago de Chile son a partir de los referentes de estas festividades religiosas emprendidas de las comunidades migrantes, lo que hace sentido al identificar que gran parte de las comparsas musicales y agrupaciones de danzas son de carácter folclóricas andinas, representando lo que son el género de las morenadas, caporales, tinkus, tobas, murgas, entre otras.

Pequeña reseña de la Comparsa Sin Cabeza

Es relevante explicitar que quien suscribe la presente, participa y por ende es parte activa de la conformación de la agrupación de la que se ahondará, por ende, en el siguiente apartado se desarrollará una breve reseña de la Comparsa Sin Cabeza, historia, funcionamiento, entre otros elementos, los que serán relatados en ocasiones, bajo una redacción en primera persona, dando realce a la motivación, al por qué y para qué de la investigación.

La Comparsa sin Cabeza a través de su comisión de cronograma me facilitó un tríptico que tiene como fin dar una reseña en cuanto a su origen, historia, cosmovisión, valores y funcionamiento interno dirigido a las personas que se integran periódicamente en el espacio para facilitar así un contexto amplio entorno a su razón de existir; en base a este, es posible mencionar que se autodefine como: “una agrupación autoconvocada nacida en el año 2015 en medio de un contexto de manifestaciones estudiantiles. Durante el transcurso de los años hemos intentado construir contracultura a través de la autogestión, el arte callejero y un funcionamiento comunitario. Mantenemos un enfoque político activo que busca visibilizar las opresiones sociales existentes, repudiando cualquier situación autoritaria y de violencia patriarcal.” (Comparsa Sin Cabeza, 2024)

La Comparsa Sin Cabeza se presenta en carnavales y pasacalles de la Región Metropolitana desde sus inicios hasta la actualidad, tiempo en el que fue creando de manera progresiva y paulatina su *repertorio* ¹ nombrado así por sus mismos integrantes el cual integra diversos géneros musicales latinoamericanos tales como: cumbia amazónica, tinku y caporal. Además de sumar géneros de otras latitudes del mundo como lo son el ska (Jamaica) y la música gitana.

Esta performance es presentada por un cuerpo de baile y otro de músicos/as quienes mantienen una sinergia teatral en donde se da a conocer el mensaje político-social que se pretende comunicar.

Justificación

Si bien se han formulado muchos intentos por acercar el contenido académico al popular en el ámbito musical; a través de big bands y escuelas de música populares que se sostienen en base a gremios docentes que mantienen un bagaje académico musical y alumnos de diversas procedencias y rangos etarios, los estudios acerca del mundo carnavalero en Santiago de Chile se realizan mayoritariamente desde las perspectivas de las ciencias sociales (Sociología, antropología, etc.) y la musicología.

Esta investigación propone, en primera instancia, una nueva metodología en donde se evidencie la fuerza e importancia del trabajo colaborativo mediante roles y comisiones designadas por la misma agrupación en estudio para llevar a cabo la concretización de un repertorio latinoamericano, mediante composiciones y técnicas de orquestación y arreglos, que sea innovador, original y que promueva un mensaje político-social de acuerdo con los lineamientos de la comparsa en cuestión.

Es de fundamental importancia realizar esta investigación ya que generaría un material académico pionero en este tipo de propuesta callejera-carnavalera sumándose así también a otras investigaciones, también recientes, como la Tesis de grado de Bastián Silva en la que se realiza un estudio de caso de la Escuela Carnavalera Chinchin Tirapié en torno a las experiencias educativas (2020). Siendo un aporte material al servicio de otras agrupaciones que busquen documentación o requieran de información en torno a la organización de un colectivo, ideas de orquestación aplicadas a una comparsa con variantes en sus instrumentos y diversidad de niveles de aplicación de estos en sus usuarios/intérpretes.

Objetivos

Objetivo General:

- Aplicar técnicas de composición y arreglos musicales de ensamble a fin de propiciar la innovación y actualización del repertorio musical de la Comparsa Sin Cabeza.

Objetivos Específicos:

- Propiciar en el colectivo, la identificación de un repertorio musical de interés, para realizar arreglos musicales de los mismos.
- Favorecer en el colectivo, los procesos de transcripción de partituras del repertorio musical latinoamericano de interés.
- Elaborar arreglos musicales del repertorio musical de interés elegido.
- Elaborar y ejecutar técnicas o metodologías organizativas en los ensayos del colectivo, que faciliten en sus integrantes el aprendizaje e interpretación de las partituras
- Componer una pieza musical en base al género musical Morenada, con el objeto de ponerla a disposición de la agrupación.

Preguntas de investigación

- ¿Es importante tener conocimientos de teoría musical para ensamblar una comparsa callejera?
- ¿De qué manera es posible enseñar el lenguaje musical a intérpretes que no saben leer partituras?
- ¿Cómo llevar a cabo un proceso de creación colectiva *-en términos organizativos-* teniendo numerosa cantidad de integrantes involucrados en el proceso?
- ¿De qué manera incide la historicidad o trayectoria de la comparsa, en el proceso creativo y en la ejecución de un montaje en pasacalles o carnavales?

Marco teórico

Los Carnavales

Los carnavales y pasacalles son tradiciones festivas que se realizan en diversas partes del mundo por una multiplicidad de motivos, donde en la mayoría de los casos son de carácter ritual-espiritual. En Santiago de Chile, estas actividades se ligan principalmente a expresiones de carácter políticos-culturales, en favor de, por ejemplo, demandas colectivas populares, conmemoraciones de aniversarios barriales/poblacionales, entre otras.

Entendiendo lo amplio que es el fenómeno de los Carnavales, es importante puntualizar que en la presente investigación se entenderá como Carnaval a la “fiesta de arraigo popular donde se expresa la poética del pueblo y se muestra el poder del esfuerzo colectivo cuando existe un ideal común y un trabajo organizado” (Rojas y Marambio, 2010, p.64). Lo anterior al objeto de otorgar un contexto más próximo de donde se desenvuelve la Comparsa Sin Cabeza que es el punto central de estudio de la presente.

En Latinoamérica, existe un periodo del año en particular que se le denomina Época de Carnavales, específicamente durante el mes de febrero o marzo de cada año dependiendo del Calendario Agrícola Aymara que se basa en los movimientos del sol y la luna para planificar las siembras y cosechas de los pueblos andinos. Donde podemos encontrar, por ejemplo, en las comunidades localizadas en la extensión de la Cordillera de Los Andes sus propias festividades tales como el Carnaval de Oruro (Bolivia), Carnaval Paceño Jisk’a Anata La Paz (Bolivia), Festividad Virgen de Candelaria Puno (Perú), entre otras.

En nuestro territorio nacional, en las comunidades del Norte Grande de Chile se puede observar mayormente visible la materialización de costumbres e hitos enmarcados en la

Época de Carnavales, tales como en el Carnaval Con la Fuerza del Sol (Arica), Carnaval de La Integración (Iquique), Carnaval de Chunchuri (Calama), Carnaval de Toconao (Calama), entre otros. Es posible de identificar que, en el caso de las Regiones Centrales, los colectivos o agrupaciones sociales han resignificado el concepto de Carnaval, generando su propia identidad o cosmovisión entorno a estas actividades, dándoles -como se expuso en el párrafo anterior- un tinte mayormente político-cultural más que religioso, como es el caso de las comunidades del norte de Chile.

En complemento a lo anterior, principalmente entendiendo el carácter político que se le ha brindado hoy en día a los Carnavales en la Zona Central, es de relevancia señalar desde una perspectiva histórica, los diferentes períodos donde se han decretado prohibiciones en el territorio nacional respecto al fenómeno de los Carnavales, como, por ejemplo, en el año 1816, el gobernador de Chile Casimiro Marcó del Pont, emitió una ordenanza de prohibición de carnavales debido al desorden y *caos moral* que generaban en el territorio. A continuación, se presenta el documento:

Teniendo acreditada por la experiencia, las fatales y frecuentes desgracias que resultan de los graves abusos que se ejecutan en las calles y plazas de esta Capital en los días de Carnestolendas (carnaval) principalmente por las gentes que se apandillan a sostener entre sí los risibles juegos y vulgaridades de arrojarle agua unas a otras; y debiendo tomar la más seria y eficaz providencia que estirpe de raíz tan fea, perniciosa y ridícula costumbre; POR TANTO ORDENO Y MANDO que ninguna persona estante, habitante o transeúnte de cualquier calidad, clase o condición que sea, pueda jugar los recordados juegos u otros, como máscaras, disfraces, corredurías a caballo, juntas o bailes, que

provoquen reunión de jentes o causen bullicio... (Espinoza, 1985, como se citó en Aurora de Chile, s.f.)

En la dictadura cívico-militar (1973-1990) debido a la fuerte represión y severas restricciones a la libertad individual y colectiva y en consecuencia a la exposición de las artes en su generalidad, también se vieron afectadas estas festividades populares, sin embargo, en palabras de Ardito y Puentes (2021) “en las marchas anti-dictadura ya se dejaban ver expresiones de lo carnavalesco, en su sentido subversivo y grotesco. Las imágenes de familiares de detenidos desaparecidos cargando siluetas negras silenciosas con la pregunta ‘¿dónde están?’, se sumaban a las expresiones que en el Cono Sur encontraba la gente de a pie para romper los cercos mediáticos dictatoriales represivos, violentos e implacables en el control del decir y del participar. Eran los años de siembra del miedo” (p.95)

La Morenada

La morenada es una danza propia del área andina que se practica principalmente en Bolivia y Perú, pero también en países como Chile y Argentina, por las migraciones. Hay debates en relación con sus orígenes, pero remonta a la época colonial, a partir las cofradías de esclavos llegados de África, siendo de este modo una sátira de las poblaciones indígenas de localidades en Bolivia a las procesiones de “los morenos” en el contexto de la explotación de las Minas de Potosí, Oruro y Popoo (Rojas, 2015).

La morenada se ha hecho parte de la ritualidad y pertenencia de Oruro, siendo el Carnaval de Oruro una de las fiestas patronales más grandes y representativas del desarrollo de esta (Romero, 2018). En este sentido, es significativa la transformación y valoración de la morenada como protesta hasta convertirse en legado cultural en Bolivia.

En un comienzo, la participación en la morenada era exclusiva de varones, hasta personajes femeninos eran representados por varones, dando cuenta de roles de género y discriminaciones hacia las mujeres y personas homosexuales. Lo que cambia cuando se funda el primer bloque femenino (1971) conjunto a otras transformaciones que permitieron la participación de personas de otras clases sociales (Romero, 2018).

En contexto del Carnaval de Oruro, los cánticos compartidos y en pretexto de fiesta en las calles de Oruro promovieron a una toma de conciencia con relación al respeto por las diferencias, luchas por la dignidad y la soberanía, dando cuenta de las discriminaciones, racismo y violencias históricas. En específico, la Morenada de los Cocanis se constituye como un referente de liberación de los pueblos, explotados por el poder colonial moderno (Romero, 2018).

La morenada se caracteriza por contar con roles en su representación de las cholitas, las chinas, el caporal, los reyes morenos, la máscara de los morenos, los achachis (quienes controlaban a los morenos). Las coreografías, ritmos y movimientos de la danza buscan simbolizar las cadenas de los esclavos encadenados, mediante el uso y ritmo de matracas.

Música Popular Latinoamericana

Resulta complejo definir a la música popular latinoamericana, ya que involucra una gran cantidad de material heterogéneo existente en el continente. Pero es posible delimitar este concepto en dos miradas: a) La música que traspasó las barreras territoriales y comunicacionales con la llegada al continente a principios del siglo XX de los medios de comunicación masiva (MCM), los cuales cumplieron con una labor clave en la masificación y popularización de los registros en la zona. Y b) la música que no tuvo el mismo nivel de masificación global, pero que es de gran importancia para las comunidades autóctonas por

motivos de carácter espiritual, histórico e identitario., llegando incluso a cumplir un rol fundamental en los ciclos vitales de los pueblos indígenas.

En torno a la primera descripción (a) los MCM que más aportaron en esta labor fueron: la radio y los cines sonoros en conjunción con la proliferación de discos en donde se compilaba la música grabada (Gonzalez, 1986).

Según Vitale (2001) los géneros musicales más influyentes, que generaron mayor cantidad de adeptos en las principales ciudades de los países latinoamericanos fueron el tango, el bolero y la salsa entre los años 1930 y 1960. El autor no desconoce también la existencia y la significancia de la música de raíz folklórica, pero enfatiza en la globalidad de los géneros anteriormente mencionados.

Cabe mencionar que las formas en que los géneros musicales se desarrollan no son lineales ni estructuradas, vale decir, varía en relación con los contextos sociales y políticos de cada ciudad y país latinoamericano en el cual se insertan.

Al existir una variada cantidad de géneros musicales podemos mencionar algunos exponentes tales como: Rubén Blades en la salsa, el trío Los Panchos en los boleros que pese a ser originarios de México generaron un gran impacto en Latinoamérica por su armonía de voces y letras dedicadas al amor romántico y a Carlos Gardel en el tango argentino.

Ahora, en relación con la segunda descripción (b), existen variados géneros andinos con una rica cultura detrás que han marcado precedentes y representan cultura viva ya que se han mantenido vigentes con el correr del tiempo. Podemos mencionar, por ejemplo, las morenadas cuyo origen aún se encuentra en debate, los caporales, provenientes del altiplano,

los tinkus, provenientes del norte de Bolivia, los tobas de Oruro, las murgas de Uruguay, entre otros géneros.

Compositores/as y exponentes de importancia en torno a la Música Popular Latinoamericana

Este apartado trata de ensalzar a algunos compositores/as que se han encargado de realizar composiciones propias y arreglos de canciones provenientes del cancionero popular latinoamericano enfocado principalmente a orquestas y *big bands* ya que mantienen bastantes similitudes en cuanto a cantidad de integrantes e instrumentos que utilizan las comparsas callejeras.

En el ámbito latinoamericano, es de relevancia destacar el trabajo de Astor Piazzola, bandoneonista, compositor, arreglista y compositor argentino del siglo XX que renovó con sus conocimientos académicos el tango tradicional (género musical popular).

El trabajo de Hermeto Pascoal, compositor, arreglista y multiinstrumentista brasileño contemporáneo, que innovó en la música popular sobre todo por la inclusión en sus obras de las técnicas extendidas en diversos instrumentos.

Pedro Humberto Allende, compositor chileno que además de ser maestro de múltiples músicos y un estudioso de la pedagogía musical, desempeñó un papel crucial en la fusión de la música de académica y el folclor campesino chileno (Memoria Chilena, s.f.)

También en Chile, es importante destacar la obra de la Orquesta Huambaly nacida en Chillán y activa entre 1954 y 1964, autodenominada como la *Primera orquesta de Chile*, la cual fusionó variados géneros latinoamericanos como el mambo, el chachachá, la rumba y el bolero (Musica popular.cl, 2023)

En la actualidad, una gran exponente de la música de big bands es María Schneider, compositora y directora de big bands de jazz estadounidense, ganadora de galardones prestigiosos como un Pulitzer por su álbum *Data Lords*. Es destacable, ya que a pesar de su origen norteamericano ha mostrado gran interés en los ritmos latinos, lo que se puede evidenciar en su obra llamada *Choro Dançado*.

En los últimos años han surgido nuevas propuestas de Big Bands en Santiago y La Conchalí. Big Band es un ejemplo de aquello, la cual, según Díaz (2023), se trata de un experimento sin precedentes en la historia. Fue creada en 1994 y dirigida por el maestro Gerhard Mornhinweg, cornista clásico de la Universidad de Chile, el cual desarrolló su proyecto educativo en base a una orquesta de jazz formada solo por adolescentes. Está establecida en Conchalí, una de las comunas más populares y con mayor índice de riesgo social. Actualmente es dirigida por el compositor, arreglador y orquestador Emilio Bascuñan y en 2021 estrenaron un disco llamado *Kinich ahau* en el cual es posible escuchar la pieza llamada Obertura que mantiene una esencia rítmica característica de Latinoamérica.

Guías para arreglos y composiciones musicales

Para llevar a cabo la praxis de esta investigación me basaré en tres libros claves para entender la base de los arreglos musicales llevados principalmente a instrumentos de viento y percusión:

- Técnicas de arreglos para la orquesta modernas de Enric Herrera (2009): Clarifica desde los aspectos más básicos de la teoría musical (notas, acordes) a lo más profundo y complejo (rearmonización, escritura a cuatro o cinco voces) en torno a las técnicas de arreglos de forma sistematizada y ordenada

- Guía analítica de formas musicales para estudiantes de Llacer Plá (2001): Define los siguientes conceptos que se utilizarán en el análisis musical:

-Inciso: Diseño melódico o rítmico que puede estar realizado en la amplitud de uno o dos compases. Elemento primario de la composición que nace de un pie rítmico simple.

-Semifrase: La suma de dos o tres incisos. Pueden tener carácter afirmativo o negativo.

-Frase: Suma de dos o tres semifrases

-Período: unión de dos o tres frases.

Se debe tener en cuenta que los contenidos de estas obras están pensados para orquestas profesionales, por lo que se deberá adaptar a lo que una comparsa callejera requiere. Sin ir más lejos, ese es el desafío propuesto para la investigación.

Marco Metodológico

Esta investigación es de carácter cualitativo, dado que se realizarán una serie de análisis musicales en torno a diversos géneros latinoamericanos y en consecuencia se procederá a realizar arreglos musicales de vientos en conjunto a los instrumentos de percusión. Además, considera un trabajo colaborativo entre los integrantes de la comparsa en estudio.

Todo lo descrito anteriormente se realizará de forma ordenada y esquematizada en base a una serie de pasos que ya fueron mencionados dentro de los objetivos específicos y que serán descritos en profundidad a continuación:

- **La identificación de un repertorio musical de interés, para realizar arreglos musicales de los mismos:** La Comparsa Sin Cabeza se organiza en torno a reuniones de carácter creativo en donde se realizan escuchas activas de diversas canciones del repertorio latinoamericano y además se realizan proposiciones en torno a nuevas ideas musicales que puedan ser útiles para el nuevo repertorio.
- **Procesos de transcripción y análisis de partituras del repertorio musical latinoamericano de interés:** En consecuencia, del punto anterior se crea una comisión especial dedicada a la transcripción de las canciones elegidas por el grupo mediante los programas de edición de partitura Finale y Musescore. Su análisis se basará en los textos de Francisco Llacer Plá para la utilización de los conceptos de la forma y estructura, y en el de Enric Herrera para conceptos relacionados a la armonía de cada una de las canciones.
- **Elaborar arreglos musicales del repertorio musical de interés elegido:** Para este punto será necesario usar de referencia y punto de apoyo los libros de arreglos musicales de los autores Adler, Herrera y Pistón, mencionados cada uno en el marco teórico.

- **Elaborar y ejecutar técnicas o metodologías organizativas en los ensayos del colectivo, que faciliten en sus integrantes el aprendizaje e interpretación de las partituras.**
- **Componer una pieza musical en base al género musical elegido, con el objeto de ponerla a disposición de la agrupación:** Además de la integración de conocimientos a través de las fuentes de arreglos mencionadas será necesario inmiscuirse en el género que vaya a ser elegido, vale decir, deberá ser investigado para llevar a cabo una composición que cumpla con las características esenciales del estilo musical.
- **Sistematizar el proceso de ejecución de la presente metodología en la Comparsa Sin Cabeza, afín de analizar su desarrollo y los impactos que trae consigo en el colectivo:** Esta tarea será realizada por medio de la realización de bitácoras y recopilación de documentos tales como registros fotográficos, audiovisuales, testimoniales, entre otros.

Resultados

El día 7 de julio del año 2023 la Comparsa Sin Cabeza se reunió en el hogar de una integrante del cuerpo de danza/baile ubicado en la comuna de Peñalolén para darle forma a un nuevo repertorio. Cabe mencionar que se había mantenido un listado de canciones desde la fundación de la agrupación (2015) el cual estaba formado y ordenado conceptualmente para darle un sentido lógico, crítico, social y político a los varios mensajes que se pretendían entregar en los diversos pasacalles en los que la comparsa ha participado. Sin embargo, de manera orgánica, entre los nuevos integrantes que iban incorporándose a estos ensayos y presentaciones en los períodos de carnaval, surgió la inquietud de crear nuevos arreglos de ritmos y géneros que no se habían tocado anteriormente y con ello así también nuevas coreografías y vestuarios para finalmente dar con un montaje completamente renovado llamándolo “Repertorio 2”.

En la reunión nombrada participaron alrededor de 20 a 30 personas aproximadamente¹ las cuales dentro de la propia organización pudieron sintetizar que el mensaje de este nuevo repertorio tendría relación con las disputas por los recursos naturales y las denuncias hacia los asesinatos a personas defensoras de territorios naturales desprotegidos a lo largo del territorio nacional.

En la preselección de las canciones latinoamericanas para crear nuevas versiones surgió la siguiente lista:

- El Pescador de Totó la Momposina.

¹ El autor fue testigo y participante activo de este hecho

- Arroyito Putreño de Banda Conmoción.
- Vamos Mujer de Quilapayún (compuesta por Luis Advis).
- Somos Sur de Ana Tijoux.
- Ojalá Que Llueva Café de Juan Luis Guerra.
- El Pimiento de Víctor Jara.
- Agua de Inti Illimani.
- Cumbia sobre el mar.
- My Blood de Polimá Westcoast.
- El Baile del Kkoyaruna.
- Arriba en la Cordillera.
- Prohibido Olvidar.

Es necesario aclarar en torno a los instrumentistas de los cuales dispone la comparsa para sus ensayos y presentaciones: de manera estable cuenta con dos trombones, cuatro trompetas, tres saxofones, y percusiones (bombo, cajas, tres güiros y platillos). Cada uno con diferentes niveles de aplicación del instrumento y en variadas etapas de aprendizaje, sin ser específicamente intérpretes profesionales sino mas bien con un conocimiento adquirido de sus experiencias en escuelas populares de música y/o dentro del propio contexto carnavalero junto a amistades sumando, así también, la formación autodidacta.

El Pescador

La primera canción que se decide abordar es “El Pescador” de Totó la Momposina, cantante colombiana representante del folclor y las raíces afrocolombianas. La canción hace referencia a las actividades de los pescadores artesanales y su relación con la naturaleza:

El pescador habla con la luna,
el pescador habla con la playa,
no tiene fortuna,
solo su atarraya

A partir de la grabación en vivo que se encuentra en Youtube (Real World Records, 2015) fue posible determinar que la voz principal de Totó inicia la canción acompañada por una base rítmica en 2/4 con tamboras y maracas, y son sus mismos ejecutantes quienes acompañan en los coros del estribillo.

En cuanto a su estructura, es posible describirla en un formato A-B-C-A-B, donde A corresponde a las estrofas cantadas solo por la voz principal, B al estribillo con dinámica de pregunta/respuesta entre Totó y los percusionistas- y C a una sección rítmica instrumental.

Luego del análisis de la estructura, la siguiente tarea fue buscar la tonalidad de la pieza: Totó canta el arpeggio de Si bemol menor durante las partes A, y en las partes B realiza melodías con notas propias de la misma escala. Asimismo, cuando el coro de percusionistas responde “El pescador” sus voces también se distribuyen en el mismo acorde en estado fundamental (Si bemol menor).

Para efectos del arreglo para la comparsa se decidió que la canción se interpretaría en 90 bpm (percusiones por minuto), con una estructura de A-B-A'-B'-A-B-C en donde A corresponde

a la estrofa, B al estribillo, A prima y B prima son cantadas con la voz de todos y todas los/las integrantes, y la parte C es una sección en clave de salsa propuesta por un integrante, la cual fue desarrollada en conjunto por los demás músicos en los ensayos propios de la agrupación.

Para el desarrollo de la parte A, se optó por asignar a las trompetas la voz principal (voz de Totó), con la percusión (bombo, caja y jamblock, y platillos) de base rítmica.

La melodía principal comienza después de un compás rítmico en el que las percusiones tocan en clave de cumbia.

Esta melodía corresponde a un inciso con ritmo sincopado en el segundo tiempo del segundo compás, que asciende en los compases siguientes en intervalos de tercera, formando así el acorde de Si bemol menor -incisos a), b) y c)-. El cuarto inciso -d)- es distinto a sus predecesores ya que su línea melódica baja hasta llegar nuevamente a su tónica.

Para mantener la acentuación, se aplica un *staccato* a la primera corchea que aparece en cada inciso.

En relación con los *dinámicos*, y teniendo en cuenta los ambientes abiertos y carnavaleros de las presentaciones en la comparsa, se sugiere tocar en su generalidad en *forte* (*f*), Sin embargo, apuntando al detalle, se indica un *crescendo* a medida que los incisos ascienden por terceras llegando a *fortissimo* (*ff*) en el inciso c). cada vez que la frase se reexpone se mantiene esta indicación dinámica.

FRASE

Semifrase positiva

Semifrase negativa

Inciso a)

3^{ra}

Inciso b)

3^{ra}

Inciso c)

Inciso d)

The musical score is for a Trompeta en Bb 1. It shows four measures of music, each representing an 'Inciso'. Above the staff, a bracket labeled 'FRASE' spans the first two measures (Inciso a and b), and another bracket labeled 'FRASE' spans the last two measures (Inciso c and d). Above the first measure, a bracket labeled 'Semifrase positiva' spans the first two measures. Above the third measure, a bracket labeled 'Semifrase negativa' spans the last two measures. The first measure (Inciso a) starts with a dynamic marking 'f'. The third measure (Inciso c) starts with a dynamic marking 'ff'. Above the first and third measures, there is a bracket labeled '3^{ra}' indicating a third interval. The staff shows a melodic line that ascends in the first three measures and descends in the fourth measure.

En la reexposición de la frase anterior, se escribió una línea rítmico-melódica de bajo característica de la cumbia para los trombones en *forte*, en la cual tocan también el arpeggio de Si bemol.



En principio, los saxofones tocarían solo a partir de la parte B con la respuesta “el pescador” junto a los trombones. Sin embargo, su rol se reducía bastante con relación a las posibilidades musicales que podía aportar. Fue por ello por lo que se decidió que harían la misma línea melódica de la trompeta dándole más textura a la frase.



En la parte B, se genera una interacción de pregunta-respuesta entre el coro y la voz principal. El coro “el pescador” se interpreta como una sucesión de tres semicorcheas seguidas de una negra con staccato repitiendo la misma nota (Si bemol). Esta línea fue asignada a los trombones y saxofones. La voz principal (trompetas) responde con una nueva línea melódica. En el sexto compás de la sección, las notas largas también tienen indicación de *crescendo* ya que corresponde a un momento de tensión-relajo importante en la armonía (se detallará en la armonización).

Esta sección corresponde al primer estribillo y se repite antes de pasar a las partes A' y B'.



Después de la parte B (estribillo) sigue la sección cantada por los integrantes (partes A' y B'). Al tratarse de un contexto popular, no existe una formación académica transversal en los integrantes en torno al canto, lo que puede llevar a que algunos miembros se sientan más expuestos y con menor seguridad al proyectar su voz. Por esta razón, se realizan voces relativas a la melodía principal en unísonos y octavas, ya que armonizarlas implicaría un mayor grado de dificultad y menor proyección en un contexto de carnaval.

Luego de esta sección, se reexponen las partes A y B de manera idéntica a la primera parte.

En el interludio o parte C, la métrica se modifica a 4/4. Los trombones inician una línea melódica (inciso) compuesta por una galopa ligada a una sincopa, que a su vez está ligada a un saltillo inverso y dos corcheas. Este motivo realiza, en clave de salsa, el arpeggio de Bb-7 dos veces, luego se suman los saxofones a la misma altura. Después de cuatro repeticiones se unen las trompetas una octava más arriba llegando a sumar un total de ocho repeticiones.



En la coda, se presenta un motivo en *fortísimo* extraído de la canción *Arroyito Putreño* de Banda Conmoción, compuesto por dos cuartinas: la primera toca el acorde de la tónica (Bb menor) y la segunda descende un tono. Luego se tocan dos blancas ligadas (redonda) nuevamente en la tónica y finaliza la canción.

The image shows a musical score for three instruments: Saxofón Alto 1, Trompeta en B♭ 1, and Trombón 1. The score is for measures 108, 109, and 110. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The dynamics are marked *ff* (fortissimo) for all three instruments. The Saxofón Alto 1 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trompeta en B♭ 1 and Trombón 1 parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, with the Trombón 1 part also including a bass line. The score ends with a double bar line at measure 110.

Con relación a la sección rítmica, esta se desarrolló en la propia práctica de los ensayos. Por lo que el proceso fue realizado a la inversa (de la escucha activa al papel).

En toda la canción su expresión de dinámica es de *forte* exceptuando las secciones A' y B' en donde bombo y claves tocan en *mezzo piano* (*mp*).

En las secciones A y B bombo, caja, platillos, y güira tocan un ritmo de cumbia. A continuación, su partitura:

Güiro 1
 Claves 2
 Platillos
 Caja y jamblock 1
 Bombo 2

2/4
 f
 f
 f
 f

En las secciones A' y B' se mantienen tocando únicamente el bombo, que marca negras junto con las claves utilizadas por el cuerpo de baile en *mp*.

Güiro 1
 Claves 2
 Platillos
 Caja y jamblock 1
 Bombo 2

35
 mp
 35
 mp

En la sección C, bombo, caja, platos y güira tocan en clave de salsa lo siguiente:

En el último compás (coda), con el motivo de *Arroyito Putreño*, las percusiones finalizan en *fortíssimo* con las siguientes figuras rítmicas:

Con relación a la armonía de la canción, se utilizó como referencia el libro *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna* de Enric Herrera.

En el cuerpo de trompetas se utilizó la técnica *Soli con acordes triadas a cuatro voces*. En donde se completan los espacios (tr.2 y 3) con notas del acorde inmediatas inferiores a la

melodía invariable de la trompeta 1. En cuanto a la trompeta 4 esta realiza la misma melodía en la octava inferior.

This musical score shows four staves for trumpets in B-flat. The first staff is labeled 'Trompeta en B♭ 1', the second 'Trompeta in B♭ 2', the third 'Trompeta in B♭ 3', and the fourth 'Trompeta in B♭ 4'. The music is written in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The melody is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) are placed below the staves. The first staff has a '2' above the first measure.

En los compases 9 y 17 se presenta la nota Eb (en concert pitch), la cual no es diatónica con el acorde de Bb-. Se utilizó entonces el acorde disminuido de paso Adism. como intercambio modal al séptimo grado del modo jonio de Bb.

This musical score shows four staves for trumpets in B-flat, continuing from the previous score. The staves are labeled 'Trompeta en B♭ 1', 'Trompeta in B♭ 2', 'Trompeta in B♭ 3', and 'Trompeta in B♭ 4'. The music is in the same key and time signature. A measure rest '8' is placed above the first staff, indicating the start of the section. The melody continues with similar rhythmic patterns.

En cuanto a la armonía de los trombones, se priorizó que realizaran octavas.



Two staves of music for Trombone 1 and Trombone 2. Both staves are in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Trombone 1 plays a melody of eighth notes, while Trombone 2 plays a similar melody an octave lower. The music is in 4/4 time and consists of five measures.

Al decidir armonizar primero las trompetas, los saxofones quedaron en una posición incómoda, pues al intentar armonizar la melodía de la parte A, esta sobrepasaba los límites de su tesitura. Se decidió entonces que los tres saxofones doblarían a la voz 1 de las trompetas a una octava inferior. Además, en la práctica, tanto saxofón 2 como 3 no contaban con un nivel de lectura avanzada por lo que optaban por aprender de manera imitativa al saxofón 1.

Cabe mencionar que, en el contexto de carnavales populares realizados en la vía pública, siempre es necesario reforzar la línea melódica principal para que destaque pese a los ruidos externos que se generan por las otras agrupaciones que se encuentran alrededor.

Sin embargo, en las partes B, si fue viable armonizar con la misma técnica de nota del acorde inmediata inferior. A continuación, el ejemplo:



Three staves of music for Saxophone Alto 1, 2, and 3. All staves are in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is in 4/4 time and consists of eight measures. Saxophone Alto 1 plays a melody of eighth notes, while Saxophone Alto 2 and Saxophone Alto 3 play a similar melody an octave lower. The music is in 4/4 time and consists of eight measures.

Somos Sur

Esta pieza corresponde al segundo track del álbum *Vengo* publicado en el año 2014 por la rapera chilena Ana Tijoux. El disco contiene letras de índole político-social y sus instrumentales fusionan ritmos latinoamericanos con ritmos urbanos propios del género rap.

Somos Sur cuenta con la colaboración de la rapera palestina Shadia Mansour y su lírica habla acerca de las diferencias entre los países del primer mundo que se encuentran en la zona norte del planeta y los del tercer mundo que se encuentran en su mayoría en la zona sur. Invita a la unión de estos últimos para hacerle frente a las injusticias impuestas por los países dominantes.

La canción fue transcrita en base a la escucha activa de su reproducción continua y el análisis de una sesión en vivo en la que la banda de la artista la interpreta. (NCSMS, 2016).

El arreglo instrumental contiene una sección de instrumentos de viento compuesta por un saxofón barítono, dos trombones, una trompeta, un saxofón alto y un saxofón soprano.

Además, cuenta con guitarra, bajo, violonchelo, batería, congas e instrumentos idiófonos.

Su métrica es de 4/4 y mantiene un tempo acelerado (Presto) de 180 bpm (pulsaciones por minuto). Su tonalidad se encuentra en Fa menor armónico y todas sus melodías se realizan en torno a la relación entre su tónica y su dominante (Do). Presenta una marcada influencia en la sonoridad melódica de los países de medio oriente.

Su estructura se compone de las siguientes secciones: A-B-C-C'-puente-D-E-Coda.

Para efectos de interpretación de la comparsa, se decidió la siguiente estructura de carácter binario: A-B-C-C'-D-C-C'-Coda.

La parte A corresponde a la introducción de la canción la cual comienza en anacrusa y se compone de una frase que se repite dos veces. Esta frase, a su vez, se divide en dos semifrases, las cuales están formadas por dos incisos cada una.

FRASE I

Semifrase I		Semifrase II	
Inciso a)	Inciso b)	Inciso a)	Inciso c)

El inciso a) se compone de dos corcheas seguidas de tres negras realizando el acorde de Fa- en 2da inversión. El inciso b) realiza la misma línea melódica en la octava superior. El inciso c) está conformado por dos corcheas, una negra, dos corcheas y otra negra sucesivamente.

La parte B se encuentra escrita en la misma estructura binaria de A y su frase también se repite dos veces, pero cambia su melodía principal. Además, para generar un efecto rítmico característico del género Ska se realiza, en paralelo a la melodía principal, un motivo que marca contratiempos con figuras de corchea en el acorde de Fa menor.

FRASE

Semifrase I		Semifrase II	
Inciso a)	Inciso b)	Inciso a)	Inciso d)

La parte C, también es binaria como sus predecesoras. Un aspecto destacado de esta sección es la aparición de una melodía con características del mundo árabe, en donde aparece el mordente como adorno.

Frase afirmativa				Frase negativa			
Semifrase afirmativa		Semifrase negativa		Semifrase afirmativa		Semifrase negativa	
Inciso a)	Inciso a)	Inciso a)	Inciso b)	Inciso a)	Inciso a)	Inciso a)	Inciso b)'

La sección C' realiza una ligera variación en torno a sus figuras rítmicas en el inciso a), pero mantiene la misma estructura de la frase afirmativa de la sección anterior. Sin embargo, En la semifrase negativa de su frase negativa, se realizan dos compases cadenciales en donde se toca una escala con negras desde Do a su octava superior. Se genera así, dentro de la tonalidad de Fa menor armónico, una escala de C frigio dominante la cual genera la tensión suficiente para transitar a la parte D.

Frase afirmativa				Frase negativa		
Semifrase afirmativa		Semifrase negativa		Semifrase afirmativa	Semifrase negativa	
Inciso a)'	Inciso a)	Inciso a)	Inciso b)	Inciso a)'	Inciso a)'	Cadencia C frigio dom.

La parte D se caracteriza por ser resolutive a la cadencia anterior y es equivalente al estribillo de la canción original. Está compuesta por 16 compases divididos en dos frases idénticas. En esta frase se asignan instrumentos que mantienen notas largas tocando el acorde de Fa menor (blanca con punto y negra) en alternancia con compases de silencio (intercalados). En estos compases de silencio otros instrumentos asignados realizan los incisos b) y c) de la sección A.



Se repiten las secciones C y C' para finalizar abruptamente la pieza con una Coda similar a los motivos cadenciales de la imagen anterior.



Toda la canción se encuentra en una dinámica predominantemente *forte*, a excepción de los incisos b) y b)' de la parte C, donde se realizan crescendos y decrescendos, respectivamente. Asimismo, en los compases cadenciales se realiza un crescendo hacia *fortísimo*, lo cual también ocurre en la coda.

En cuanto a la sección rítmico-percusiva, conformada por bombo, caja y platillos, inicia recién en la sección B con este patrón:



En las secciones C y C' la caja tiene más libertad para variar su redoble, mientras que el bombo y los platillos cambian el patrón rítmico de la sección anterior:

This musical score segment covers measures 27 through 32. It features three staves: Platillos (Cymbals), Caja (Conga), and Bombo (Bongo). The Platillos staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with 'x' marks indicating specific hits, ending with a *ff* (fortissimo) dynamic. The Caja staff has a similar rhythmic pattern with 'x' marks, also ending with a *ff* dynamic. The Bombo staff plays a steady eighth-note pattern throughout the section, ending with a *ff* dynamic.

En el estribillo o parte D nuevamente hay un cambio de patrón rítmico en donde se alterna con compases de silencio:

This musical score segment covers measures 33 through 38. It features three staves: Platillos (Cymbals), Caja (Conga), and Bombo (Bongo). The Platillos staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with 'x' marks, starting with a *ff* dynamic. The Caja staff has a similar rhythmic pattern with 'x' marks, also starting with a *ff* dynamic. The Bombo staff plays a steady eighth-note pattern throughout the section, starting with a *ff* dynamic.

Finalmente, en la coda, la sección rítmica actúa de manera imitativa a la sección de vientos:

This musical score segment covers measures 65 through 68, the coda. It features three staves: Platillos (Cymbals), Caja (Conga), and Bombo (Bongo). The Platillos staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with 'x' marks, starting with a *ff* dynamic. The Caja staff has a similar rhythmic pattern with 'x' marks, also starting with a *ff* dynamic. The Bombo staff plays a steady eighth-note pattern throughout the section, starting with a *ff* dynamic.

En cuanto a la armonía y disposición de voces de las melodías de *Somos Sur* se optó por unísonos y octavas.

Recepción y Ensamble en los ensayos de la Comparsa Sin Cabeza

En cuanto al ensamble y la recepción de los integrantes, el grupo de músicos recibió las partituras de cada instrumento de viento y su respectivo audio de referencia en formato MIDI vía Google Drive. También se les instó a escuchar las versiones originales de *El Pescador* de Totó la Momposina y *Somos Sur* de Ana Tijoux.

Durante los ensayos, la primera dificultad en *El Pescador* estuvo relacionada con la falta de familiaridad con las figuras rítmicas en la partitura. Para esto, fue necesario una nivelación que incluyó la explicación de las figuras, desde la redonda a la semicorchea, utilizando textos de Acevedo, Rifo y Danhauser como apoyo.

Nombre	Figura	Duración	Silencio
Redonda		4 pulsos	
Blanca		2 pulsos	
Negra		1 pulso	
Corchea		$\frac{1}{2}$ (medio) pulso	
Semicorchea		$\frac{1}{4}$ (cuarto) pulso	

Asimismo, después de este acercamiento, fue necesario enseñar las variaciones rítmicas que la cuartina puede presentar como el saltillo, saltillo invertido, la galopa, la galopa inversa, la síncopa.

Pese al aprendizaje paulatino, la lectura de la partitura se complejizaba al presentar figuras ligadas entre los compases.

En cuanto a los cuatro trompetistas, dos de ellos tenían un dominio de tesitura lo bastante amplio para tocar sin problemas las notas más agudas de *El Pescador y Somos Sur*. Los otros dos integrantes, con un nivel de conocimiento del instrumento más básico, se les asignó las trompetas 3 y 4.

En la fila de saxofones, dos de los tres integrantes también mantenían un dominio básico del instrumento, lo que se traduce en la falta de definición de las notas que se encontraban tanto en los extremos graves como en los agudos. Fue por ese motivo que en ambos arreglos se optó por utilizar unísonos y octavas, lo que hizo más efectivo el trabajo en conjunto.

Con relación a los trombonistas, el único problema que se presentó fue la definición de su sonido. Sin embargo, en cuanto a las figuras rítmicas y tesitura, mantenían una buena base.

En el montaje de *Somos Sur*, el mayor desafío fue el tempo acelerado. Algunos intérpretes presentaban problemas para terminar las frases debido a la falta de aire. De hecho, en un principio se había previsto que el arreglo tuviera una mayor duración, pero se redujo en pos de la comodidad de los músicos.

Así también se propuso que todas las filas de instrumentos de viento tuvieran descanso entre las frases.

Un efecto derivado del desafío en la lectura de partituras por parte de los intérpretes fue la escritura en palabras de los nombres de las notas debajo del pentagrama. Sin embargo, este ejercicio no es beneficioso, ya que al leer los nombres debajo del pentagrama no se realiza el

ejercicio necesario de familiarización con las alturas de las notas dentro del propio pentagrama.

En respuesta a lo anterior, se propuso incorporar gradualmente la práctica diaria de ejercicios de solfeo y jornadas de interacción en base a la lectura musical.

Composición en base a Morenada

Para realizar esta composición, fue necesario investigar en torno a la estructura del género, la métrica, las características rítmico-melódicas, la disposición de instrumentos y sus roles, así como su función en relación con la danza.

En primer lugar, se revisaron videos de bandas andinas lideradas por caporales, quienes dan indicaciones durante las presentaciones en carnavales, como el de Oruro, Bolivia, donde se interpreta un repertorio que generalmente repite las canciones más populares del género como *Cecilia o Matraquitas de plata*.

En estos videos es posible observar la disposición y orden de instrumentos utilizados. Los músicos se posicionan por filas de la siguiente manera, de adelante hacia atrás: Platos-cajas-bombos-trombones-eufonios/bombardinos/-trompetas-tubas.

Todas las filas tocan en una dinámica de fortísimo (ff), las trompetas se encargan de tocar las líneas melódicas de tesitura alta, los trombones y euphonios/bombardinos se encargan de los medios-bajos, y la tuba de los rangos más bajos.

La métrica de las morenadas es de 2/4 con fuerte acento en el primer tiempo y frases binarias, su estructura generalmente contiene tres partes o secciones cada uno con sus barras de repetición.

Luego de toda esta investigación, se buscó una tonalidad que fuera amable con los instrumentos de viento y se optó por la de G menor. En un piano se improvisaron melodías con una base de morenadas en 2/4 de fondo. Al tener una idea definida se crearon tres partes, A-B-A cada una con su propia barra de repetición.

Para la armonización se usó de referencia un álbum llamado Con El Sentimiento Andino reproducido en youtube en donde existe una sección de solo morenadas (Muñoz, 2023). La melodía principal es armonizada por quintas superiores y sextas inferiores tanto en las trompetas como en los saxofones.

En cuanto a los dos trombones, el primer trombón se encuentra armonizado una octava superior respecto del segundo.

La base rítmica se compone de un bombo, el cual marca negras, y platillos quienes marcan contratiempos de corchea.

This musical score shows the rhythmic foundation for the piece. The top staff, labeled 'Platillos', uses eighth notes to mark the off-beats (contratiempos). The bottom staff, labeled 'Bombo', uses quarter notes to mark the beats. Both parts are in 2/4 time and start with a forte (f) dynamic. The score includes repeat signs at the beginning and end of the section.

En la sección A se escribió lo siguiente:

This musical score presents the melody for three Alto Saxophones (Saxofón Alto 1, 2, and 3) in section A. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 2/4. The music is marked with a forte (f) dynamic. The three parts are arranged in parallel motion, with the first saxophone playing the highest line and the third playing the lowest. The score includes repeat signs at the beginning and end of the section.

La melodía principal la tiene saxofón 2, el saxofón 1 se encuentra armonizado a su quinta superior y el saxofón 3 a su sexta inferior.

Las trompetas realizan la misma melodía a excepción de la trompeta 1 que marca la quinta superior al igual que el saxofón 1.

Los trombones marcan negras moviéndose por fundamentales y quintas y se escribieron de la siguiente manera:

La parte B es una sección exclusiva de trombones en la cual se hace un contrapeso con las melodías tan agudas de la parte A. se destaca los movimientos de octavas y las figuras de cuartinas

Después de la repetición de B la canción concluye nuevamente con la parte A.

En contextos de carnavales estas secciones pueden repetirse a criterio de los caporales de las bandas de bronce.

Conclusiones

Esta investigación poco a poco se fue transformando en una especie de laboratorio musical, en donde a partir de las fuentes de autores de la teoría musical como lo son Herrera Y Llacer Plá en conjunto al conocimiento de la música callejera y los carnavales se llegó a concretar un pequeño repertorio latinoamericano para ser interpretado por músicos que, sin tener estudios formales en torno a la música, son capaces de tocar ritmos complejos en tesituras diversas y con variedad de ritmos autóctonos.

Este tipo de investigación acerca la teoría musical y sus beneficios con la práctica en conjunto. Acerca el mundo docto con el mundo popular urbano. Como también promueve a instancias de trabajo colaborativos entre distintos instrumentistas.

Asimismo, puede ser útil para tener mayores conocimientos en torno a la historia de la música popular latinoamericana.

Estas experiencias metodológicas e investigativas son un aporte a estos espacios, ya que demuestran que mediante un trabajo serio y planificado se pueden renovar ideas musicales en ambientes más distendidos, como lo es la Comparsa Sin Cabeza, sin perder de foco que el motivo por el cual existe la agrupación obedece al amor por la música y la convicción sociopolítica.

Este trabajo puede ser una brújula para personas del ambiente carnavalero que buscan metodologías como análisis de formas y armonías aplicadas a contextos donde no están todos los instrumentos a disposición.

Parafraseando a Enric Herrera, la importancia radica en que el arreglo funcione y no en la complejidad de este.

Bibliografía

- Ardito, L. & Puentes, C. (2021). *Alegría a contracorriente: los muchos carnavales de Santiago como espacios de reconstrucción comunitaria*. Contrapulso: Revista latinoamericana de estudios en música popular, 90-108.
- Comparsa Sin Cabeza. (2024). *Comparsa Sin Cabeza: Mestizos en Resistencia* [Tríptico].
- Contreras, E. (24 de diciembre de 2018). Investigación determinó cuántos carnavales culturales se realizan cada año en Santiago. *Biobiochile.cl*.
<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2018/12/24/investigacion-determino-cuantos-carnavales-culturales-se-realizan-cada-ano-en-santiago.shtml>
- Díaz, I (2023). *Orquesta Huambaly*. Musicapopular.cl.
<https://www.musicapopular.cl/grupo/orquesta-huambaly/>
- Díaz, I (2023). *Conchalí Big Band*. Musicapopular.cl
<https://www.musicapopular.cl/grupo/conchali-big-band/>
- Muñoz, F. (2024). *(Full Album) Banda The Autentikos Calama - Con El Sentimiento Andino*. [Archivo de video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=3wKpbKcjFWc>
- NCSMS. (16 de septiembre 2016). *Somos Sur - Ana Tijoux & Shadia Mansour (Live / En Vivo)*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=MM_2dS9n9nY
- González, J.P. (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, XL, 165, pp. 59-84.

Herrera. E. (2009). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Bosch. A. (Ed.)

Henriquez. C. (s.f.). Prohibición de los carnavales en 1816. Aurora de Chile.

<https://www.auroradechile.cl/newtenberg/681/article-2533.html>

Llacer. F. (2001). Guía analítica de formas musicales para estudiantes. Grupo Real Musical.

Memoria Chilena. (s.f.). *Pedro Humberto Allende: Pionero del nacionalismo musical en Chile*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-768.html#presentacion>

Henriquez. C. (s.f.). Prohibición de los carnavales en 1816. Aurora de Chile.

<https://www.auroradechile.cl/newtenberg/681/article-2533.html>

Real World Records. (13 de mayo 2015) *Totó La Momposina - El Pescador (live at Real World Studios)*. [Archivo de video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=3wN5YcDTx0Y>

Rojas, E. (2015). La Morenada: una mirada desde la perspectiva de género. *Repositorio de la Universidad Nacional de la Plata*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52360>

Rojas, S. & Marambio, M. (2010). *Procesos prácticos e identitarios de apropiación cultural: Carnavales culturales de Valparaíso 2001-2010*. [Tesis para optar al grado de Magister, Universidad de Chile]
https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101300/ar-rojas_s.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Romero, J. (2007). Morenada y Liberación: Una aproximación crítica a los conflictos en la Morenada de los Cocanis en el Carnaval de Oruro. *Porikan*, 83-101

Vitale. L. (2001). Música popular e Identidad Latinoamericana. En Vitale. L. LA LARGA MARCHA POR LA UNIDAD Y LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA: De Bolívar al Che Guevara. (pp.136 a 152). Portal CEME.
[https://www.academia.edu/3181640/LA_LARGA_MARCHA_POR_LA_UNIDAD_Y_L
A_IDENTIDAD_LATINOAMERICANA](https://www.academia.edu/3181640/LA_LARGA_MARCHA_POR_LA_UNIDAD_Y_LA_IDENTIDAD_LATINOAMERICANA)

Anexo de partitura de morenada:

Morenada Sin Cabeza

Victor Hermosilla

♩ = 90

Saxofón Alto 1

Saxofón Alto 2

Saxofón Alto 3

Trompeta en B♭ 1

Trompeta en B♭ 2

Trompeta en B♭ 3

Trompeta en B♭ 4

Trombón 1

Trombón 2

Platillos

Bombo

7

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

B $\flat$ Tpt. 1

B $\flat$ Tpt. 2

B $\flat$ Tpt. 3

B $\flat$ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

7

7

D. S.

The musical score for page 2, measures 7-12, is presented below. The score is for a band ensemble and includes parts for three Alto Saxophones (A. Sx. 1, 2, 3), four B-flat Trumpets (B $\flat$ Tpt. 1, 2, 3, 4), two Trombones (Tbn. 1, 2), and a Double Bass (D. S.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a repeat sign at measure 7. The saxophones and trumpets play a melodic line, while the trombones and double bass provide a rhythmic accompaniment. The double bass part is marked with 'x' symbols, indicating a specific playing technique.

21

A. Sax. 1

A. Sax. 2

A. Sax. 3

21

B $\flat$ Tpt. 1

B $\flat$ Tpt. 2

B $\flat$ Tpt. 3

B $\flat$ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

21

21

D. S.

Detailed description: This musical score page contains measures 21 through 24. The woodwind section (A. Sax. 1, 2, 3) and brass section (B $\flat$ Tpt. 1-4, Tbn. 1, 2) play a melodic line in measure 21, which is repeated in measure 22. In measure 23, the woodwinds and brass play a descending eighth-note scale. The percussion section (D. S.) plays a rhythmic pattern of eighth notes in measure 21, which is repeated in measure 22. In measure 23, the percussion plays a series of eighth notes. The score ends with a double bar line in measure 24.