



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
Facultad de Artes y Educación Física
Departamento de Música
Licenciatura en Música y Dirección de Agrupaciones Musicales Instrumentales.

Écoute moi, petit Violeta Parra Sandoval en Europa

Once creaciones-arreglos y/o adaptaciones inspirados en la canción *Escúchame, pequeño* de Violeta Parra, grabada entre los años 1964 y 1965.

Seminario para optar al Título de Director/a de
Agrupaciones Musicales Instrumentales.

Franco Adrián Bahamondez Osorio
Luciana Alicia García Álvarez
Natalia Noemí Mansilla Lagos
Kurt Alexis Obrist González
Camila Fernanda Ortúzar González
Igor Bastián Osses López
Karla Arlen Ponce Ramírez
Álvaro Andrés Quezada Inostroza
Matías Andrés Rojas Guajardo
Ian Benjamín Rubio Garrido
Felipe Andrés Vallejos Rocco

Profesor Guía: Jorge Enrique Matamala Lopetegui

Santiago – Chile

2021



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
Facultad de Artes y Educación Física
Departamento de Música
Licenciatura en Música y Dirección de Agrupaciones Musicales Instrumentales

***Écoute moi, petit* Violeta Parra Sandoval en Europa**

Once creaciones-arreglos y/o adaptaciones inspirados en la canción *Escúchame, pequeño* de Violeta Parra, grabada entre los años 1964 y 1965.

Franco Adrián Bahamondez Osorio 18.593.590-6
Luciana Alicia García Álvarez 19.840.145-5
Natalia Noemí Mansilla Lagos 16.197.378-5
Kurt Alexis Obrist González 19.649.422-7
Camila Fernanda Ortúzar González 18.645.784-6
Igor Bastián Osses López 16.748.837-4
Karla Arlen Ponce Ramírez 19.742.338-2
Álvaro Andrés Quezada Inostroza 18.392.376-5
Matías Andrés Rojas Guajardo 19.287.841-1
Ian Benjamín Rubio Garrido 19.036.294-9
Felipe Andrés Vallejos Rocco 19.562.199-3

Profesor Guía: Jorge Enrique Matamala Lopetegui

Santiago – Chile

2021

Dedicatorias

Llegado este momento se pueden ver los parajes que tiene este camino, que a mi parecer no termina hasta el último de nuestros días . Por esto agradezco y dedico este proyecto desde lo más profundo de mi alma a mis padres Rosa Osorio Osorio y Miguel Angel Bahamondez Carrasco ellos que siempre apoyaron esta decisión de luchar por el sueño que nació desde pequeño. A mis hermanos Romina y Miguel por sus consejos y guías. a mi mejor amigo Felipe Lancellotti con el cual alimentamos esta vocación musical desde que nos conocemos. A Sofía Veragua por su contención, amor y apoyo incondicional, A Cristóbal Astorga y Alhan Cerpa por llenar cada día de energía y ganas de aprender tanto en la academia como del día a día y por último a mi pasado/presente , en donde rescato amistades que aunque nos los nombre en esta dedicatoria siempre me apoyaron es por eso que agradezco al Franco del pasado que nunca se rindió y luchó constantemente contra la adversidad para lograr este paso que será un propulsor a nuevos objetivos y sueños. Por último a todos los seres que buscan un nuevo amanecer.

Franco Adrián Bahamondes Osorio

Mi corazón está lleno de nombres. Soy lo que soy por todxs aquellxs que han compartido camino conmigo; mis grandes amores. Agradecer a mi familia, quienes me han impulsado día a día a ser la mejor versión de mi misma, por creer en mí. A mis amigas, amigos y amigos que me enseñan el verdadero significado de amor, respeto, honestidad y libertad. A mis maestras y maestros, que entregaron su luz para iluminar mi espíritu, por confiar y darme las herramientas para crecer. A todxs quienes, valientemente, luchan, han luchado y resisten por un mundo mejor.

Luciana García Álvarez

Ha sido largo el viaje, y gracias a Dios está concluyendo, hasta aquí puedo decir Eben-Ezer. Agradezco a mis Padres Aliro Mansilla y Ana Lagos por su amor incondicional y su apoyo en todo momento, a mi familia, a mis hermanas, a mi Hija Sofía, quien fue el motor y la luz en los momentos más difíciles motivándome a seguir hasta terminar todo este proceso, Te amo demasiado. A las personas mas importantes que se han quedado junto a mi lado hasta el final: amigos y mucho mas que amigos, gracias a Jossué mi marido por alentarme en todo momento y por brindarme su ayuda incondicional. Han sido todos ustedes parte fundamental en todo este hermoso camino.

Agradezco a nuestro profesor guía Jorge Matamala y a todos mis compañeros por todo el esfuerzo y ganas que hemos puesto en este seminario de titulación.

Gracias infinitas.

Natalia Noemí Mansilla Lagos

Quiero darle las gracias a mi lámpara de lava por acompañarme y por ser de color roja.

Kurt Obrist González

Este trabajo va dedicado a todos y todas quienes dedican su vida a trabajar la música y la cultura; a los y las profesoras que gracias a su cariñoso esfuerzo hoy estamos aquí a puertas de culminar nuestra primera etapa universitaria; a mi amada familia cuyo apoyo ha sido incondicional para mantenerme en pie cuando los ánimos escaseaban. Finalmente dedicar a todos y todas quienes han dedicado sus esfuerzos en desvelar el genio de nuestra querida Violeta Parra y darle el sitio y los honores que tamaña figura ha sabido ganarse.

Álvaro Quezada Inostroza

Tras tan arduo esfuerzo de todos estos años que se ven reflejados en este tremendo trabajo, no sería posible finalizar sin antes agradecer a quienes, desde la retaguardia y a veces incluso llevando la delantera, han sido parte de ello. Gracias papá y mamá, Gabriel Ortúzar Ramírez y Raquel González Contreras, pues su apoyo, compañía y amor fueron fundamentales para sobrellevar los momentos más difíciles. Gracias Víctor y Antonia, mis hermano y hermana, por aceptarme y amarme por quien soy y traer alegría a mi día a día. Gracias amigas y amigos, por la confianza y sostén incondicional hacia mi persona y mis tan variadas metas y pasiones. Gracias familia, tíos y primos que le entregan calidez a mi vida, y en especial a mis tatas Eclipsio González Rojas y Adriana Contreras Esquivel, y a mi tío Patricio González quienes, siendo profesores y músicos de oficio, han sido un objeto de admiración y empuje en este camino al cual me he dirigido y que ahora se abre hacia una infinitud de posibilidades. Gracias profesores por darme las herramientas que me acompañarán por siempre. Me doy las gracias a mí por perseverar aun después de intentar renunciar, y le doy gracias a la vida por darme la posibilidad de profundizar en aquello que amo y permitirme acercarme a un mundo con temas que ahora son parte de mí y de mi realidad. Gracias. Esto es por y para todos ustedes.

Camila Ortúzar González

Ha sido un camino bastante largo y tras muchas reinenciones, finalmente termina un ciclo importante. La música ha sido mi elección y la seguiré escogiendo una y otra vez.

Gracias a mi familia, amigos y colegas que me han apoyado en este camino, muchas veces estuve a punto de abdicar pero no lo hice gracias a ustedes, sus consejos y aliento me ayudaron una infinidad de veces.

Agradezco la labor de mis compañeros y profesor guía por el trabajo que se verá en este seminario de titulación.

¡Gracias totales!

Igor Bastián Osses López

A mi Madre, María Isabel Guajardo Neculqueo, por su apoyo incondicional, y por la templanza que me ha transmitido a lo largo de la vida. A mi Padre, Cristián Rojas Poblete por su pasión, amor por la música, por sus conocimientos, y por el apoyo que me ha entregado desde mi infancia.

Matías Rojas Guajardo

A mis hermanos Felipe y Joaquín, que con solo existir hacen tanto por mí. Sin importar el lugar en donde esté, siempre podrán contar con el apoyo y el amor incondicional de su hermano mayor.

Ian Rubio Garrido

Quiero agradecer a Dios por ayudarme en todo este proceso, quiero agradecer también a mi familia, amigos y amigas quienes se hicieron presente en este proceso dándome su apoyo, y gracias a los esfuerzos en conjunto del profesor guía y el grupo de estudiantes quienes trabajamos arduamente para llevar a cabo este seminario de título.

Felipe Vallejos Rocco

A mi madre, Lorena, por su amor incondicional y paciencia; a mi padre, José, por amarme y transmitirme su amor por la música y las ganas de superarme; a mi abuela, Ingrid, por criarme y soportarme; a mis hermanos Sergio, Francisco y Maximiliano, por existir y amarme en mis días buenos y malos; a mis amigxs por acompañarme, inspirarme y contenerme; a quienes han sido mis maestrxs, por enseñarme con amor y bondad; a quienes dedican su vida a la música, por hacer de este mundo un lugar complejo y hermoso; a quienes luchan y resisten contra las injusticias y la opresión de quienes carecen de humanidad; y a la música, por salvar mi alma incontables veces y enseñarme cosas imposibles de explicar en palabras.

Karla Ponce Ramírez

Índice

Dedicatorias	5
Índice	9
Resumen	12
Palabras Claves	12
Résumé	13
Mots clés	13
Introducción	14
CAPÍTULO I. MARCO LÓGICO.	17
Problema	17
Justificación	20
Objetivo General	21
Objetivos Específicos	21
Metodología	22
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO.	24
Viajes y contexto	24
Análisis musical de la canción <i>Écoute moi, petit</i>	56
Poesía y texto	66
Consideraciones de la creación a las adaptaciones musicales	83

CAPÍTULO III. PROPUESTAS DE CREACIONES.	93
1.- Natalia Noemí Mansilla Lagos, Écoute moi, petit.	96
2.- Felipe Andrés Vallejos Rocco, Écoute moi, petit.	100
3.- Luciana Alicia García Álvarez, Écoute moi, petit.	104
4.- Kurt Alexis Obrist González, Écoute moi petit v2.	108
5.- Franco Adrián Bahamondez Osorio, Écoute moi, petit.	112
6.- Ian Benjamín Rubio Garrido, Paseo por el campo.	116
7.- Camila Fernanda Ortúzar González, Écoute moi, petit. Para la agrupación Tobalaba Marka.	124
8.- Igor Bastián Osses López, Écoute moi, petit - para orquesta infantil-juvenil.	131
9.- Álvaro Andrés Quezada Inostroza, Écoute moi, petit.	134
10.- Matías Andrés Rojas Guajardo, Écoute moi, petit.	138
11.- Karla Arlen Ponce Ramírez, Cueca mezclanza.	142
CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES.	146
CAPÍTULO V. FUENTES.	154
Bibliografía	154
Hemerografía	156
Tesis	157
Webgráficas	157
CAPÍTULO VI. ANEXOS.	158
ANEXO 0. Código QR con enlace a carpeta de Google Drive con el contenido de los anexos.	
ANEXO 1. Partitura, particellas y audio de Franco Bahamondez Osorio .	
ANEXO 2. Partitura, particellas y audio de Luciana García Álvarez .	

ANEXO 3. Partitura, particellas y audio de **Natalia Mansilla Lagos.**

ANEXO 4. Partitura, particellas y audio de **Kurt Obrist González.**

ANEXO 5. Partitura, particellas y audio de **Camila Ortúzar González.**

ANEXO 6. Partitura, particellas y audio de **Igor Osses López.**

ANEXO 7. Partitura, particellas y audio de **Karla Ponce Ramírez.**

ANEXO 8. Partitura, particellas y audio de **Álvaro Quezada Inostroza.**

ANEXO 9. Partitura, particellas y audio de **Matías Rojas Guajardo.**

ANEXO 10. Partitura, particellas y audio de **Ian Rubio Garrido.**

ANEXO 11. Partitura, particellas y audio de **Felipe Vallejos Rocco.**

ANEXO 12. Catastro sobre arreglos musicales de canciones y/o recopilaciones de Violeta Parra que se interpreten en las principales orquestas de la Región Metropolitana de Chile.

ANEXO 13. Lista cronológica de lugares visitados por Violeta en Europa.

ANEXO 14. Partitura de *Écoute moi, petit* con análisis armónico.

ANEXO 15. Tabla esquemática de traducción textual por palabras, fonemas y frases.

Resumen

Este seminario de título consiste en la elaboración de un relato biográfico, un análisis poético-musical, y la creación de once propuestas musicales en torno a la canción *Écoute moi, petit*, de Violeta Parra Sandoval, grabada entre los años 1964 y 1965. Al constatar una gran escasez de repertorio musical orquestal de *Écoute moi, petit*, dentro de la región metropolitana de Chile, se propone visibilizar y difundir esta obra, a través de las creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales de la canción mencionada. Se realizó una revisión de fuentes bibliográficas, webgráficas, hemerográficas, musicales notados, posteriormente se sistematizaron las fuentes, y se realizó un análisis de la canción, en sus ámbitos literario y musical. Este trabajo enfatiza el material musical orquestal el cual es presentado en diferentes formatos y géneros musicales, pudiendo ser abordado tanto en agrupaciones formativas como profesionales.

Palabras claves: Écoute moi, petit, Violeta Parra, Francia, música chilena.

Résumé

Ce séminaire titre consiste en l'élaboration d'un récit biographique, une analyse poético-musicale, et la création de onze propositions musicales autour de la chanson *Écoute moi, petit*, de Violeta Parra Sandoval, enregistrée entre 1964 et 1965. Al vérifiant une grande rareté de répertoire musical orchestral *d'Écoute moi, petit*, dans la région métropolitaine du Chili, il est proposé de rendre cette œuvre visible et de la diffuser, à travers les créations, adaptations et/ou arrangements musicaux de la chanson mentionnée. Un examen des sources musicales bibliographiques, webgraphiques, hémérographiques et notées a été effectué, puis les sources ont été systématisées et une analyse de la chanson a été effectuée, dans ses domaines littéraire et musical. Ce travail met l'accent sur le matériau musical orchestral qui est présenté dans différents formats et genres musicaux, et peut être abordé aussi bien dans des formations que dans des groupes professionnels.

Mots clés: Écoute moi, petit, Violeta Parra, France, musique chilienne.

Introducción

Dentro de la cultura musical chilena, Violeta Parra es una artista innegablemente destacada. Su vida y obra han formado parte de la cultura chilena por décadas y son reconocidas a nivel mundial (Stagkouraki, 2019, pp. 1-23), pues su aporte —en variadas esferas de la vida— ha marcado la historia cultural de este país y de quienes han tenido la dicha de acceder a ella. Sin embargo, hasta el día de hoy, y a pesar de los incontables estudios, homenajes e investigaciones sobre Violeta Parra, siguen existiendo aspectos de su vida y obra que no son tan conocidos ni difundidos.

Es por eso que, bajo esta premisa y mediante este seminario, el principal motor que nos impulsará a profundizar en Violeta Parra, será la canción *Écoute moi, petit*. Ésta obra fue compuesta en francés, lo que nos llevará a indagar acuciosamente en su vida en el extranjero, para así generar un sostén que dé cuenta de las implicancias socioculturales que esta obra presenta, permitiendo así, realizar los arreglos, propuestas y creaciones para diversas agrupaciones. A partir de este tema se busca generar un aporte de conocimientos y creaciones musicales, abordando un aspecto de su vida y obra que no han sido tan reconocidos ni difundidos.

Para abordar las propuestas musicales creativas, este seminario cuenta con diversas secciones y capítulos que les dan sustento y fundamento, tanto contextual como teórico y reflexivo. En el marco lógico, el **capítulo I**, se plantea de una forma más aguda y acentuada el problema de fondo que motiva y da pie a la elaboración de este seminario, los objetivos propuestos como propósitos para ser alcanzados, la justificación que da cuenta de la importancia de la realización de este seminario, y finalmente la metodología utilizada para su gestación.

El marco teórico, presente en el **capítulo II**, dará los antecedentes y las consideraciones teóricas necesarias para abordar la obra escogida, además de dar el sustento al trabajo aquí realizado. De este modo, la primera sección del marco teórico, *Viajes y contexto*, aporta con el contexto de la obra *Écoute moi, petit*, elaborando una indagación exhaustiva sobre los viajes realizados por Violeta Parra a Europa, mediante la cual se relatan sus actividades musicales y culturales en un extenso recorrido, con el objetivo de difundir el folclore de su país. Al final de esta sección, se realiza una reflexión sobre Violeta y sus viajes, surgiendo así, conceptos como la repetición, el sufrimiento y el viaje de Violeta como una forma extensión de sus horizontes para difundir su arte, dando cuenta de la realidad que presenta la cultura chilena en su propio país.

Análisis musical de la canción Écoute moi, petit involucra, como bien dice el título, un análisis, que contempla la forma, los motivos y la armonía. Este capítulo está orientado en un estudio y descripción de aspectos generales de esta composición, lo que corresponde a sus secciones, forma general y métrica, tonalidad y armonía, así como otros aspectos más específicos relacionados con los motivos utilizados y sus respectivos desarrollos y conducciones.

La tercera sección, titulada *Poesía y texto*, contiene un análisis literario que contempla tanto un análisis formal como uno interpretativo. La exploración y consideración formal da cuenta de un análisis técnico en relación a los elementos presentes en la poesía como son la forma del texto y la métrica. Con respecto al análisis interpretativo, este se basa en la letra traducida al español, realizando interpretaciones de cada párrafo con elementos en común con el arte, el trabajo y la infancia de Violeta, además de la elucidación de los distintos componentes del texto en base a una interpretación general desde elementos autobiográficos.

Bajo el título *Consideraciones de la creación a las adaptaciones musicales*, se explican y definen distintos términos utilizados en la escena musical que dan a entender las categorías musicales existentes respecto a las creaciones en este ámbito, además de elementos teóricos necesarios para la elaboración de un arreglo como la forma musical, melodía, métrica, armonía e instrumentación.

En el **capítulo III** se presentan todas las propuestas musicales, es decir, las creaciones, adaptaciones y/o arreglos elaborados a partir del estudio realizado de *Écoute moi, petit*, y de aspectos biográficos de la vida musical de Violeta Parra en Europa. Con este material histórico-musical, se busca visibilizar y difundir más el trabajo de Violeta Parra, incentivando el abordaje de una obra y un ámbito no muy conocido ni divulgado de esta artista nacional.

En el **capítulo IV**, conclusiones, se sintetizan los elementos abordados, elaborados y expuestos en el seminario, en miras de la contribución que este pretende realizar. Así, como forma de comentario y argumentación general, se dan a comprender los conceptos utilizados y que surgieron tras el trabajo aquí realizado.

En el **capítulo V** se presentan las fuentes consultadas: bibliografías, hemerografías, tesis y webgrafías. Y por último, en el **capítulo VI** están los anexos donde se encuentra adjunto un código QR a una carpeta compartida mediante Google Drive con el contenido de estos anexos: partituras, particellas y audios de las creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales realizados por los/as integrantes de este seminario; catastro de arreglos de canciones de Violeta Parra de orquestas de la Región Metropolitana de Chile; lista cronológica de lugares visitados por Violeta en Europa; partitura de *Écoute moi, petit* con análisis armónico; y, tabla esquemática de traducción textual por palabras, fonemas y frases.

CAPÍTULO I

Marco Lógico

Problema

Violeta Parra Sandoval es, sin duda, una de las artistas chilenas más importantes en la historia de Chile, llegando a ser una referente a nivel continental de la representación, rescate y difusión del folclore y las tradiciones. Esto se ve reflejado en su historia de vida, marcada por tragedias y alegrías, abocada fielmente a dar a conocer a los chilenos/as y al mundo, el folclore de su patria, tal como dice Violeta en sus propias palabras “y me enojo con medio mundo para salir adelante, porque todavía ni la décima parte de los chilenos reconoce su folclore, así que tengo que estar batallando, casi puerta por puerta, y ventana por ventana, y es hartito duro todavía, es como si estuviera empezando recién, Mario” (Entrevista a Violeta Parra, 1960, minuto 0:11).

El gran trabajo musical de Violeta se desarrolla gracias a su triple faceta, la de investigadora, intérprete y compositora, y es que no resulta prudente referirse a ella con títulos menores a estos, pues, un trabajo tan arduo, extenuante y sacrificado merece todo el reconocimiento posible. No por nada Becerra, en 1978, la describe como “...un ser eminentemente creador: [que] investiga y recrea, y, por último, inventa cosas nuevas...pone al día lo que podríamos llamar un elemento popular de origen folclórico de nuestra identidad cultural en la música” (Becerra en Concha, 1995, p. 73).

En Chile, ya desde la década de los 50 existe un vínculo entre el mundo musical de la academia, es decir, la música docta y orquestal, con la música folclórica o popular folclórica. Ejemplo de esto es el compositor, pianista y director de coro y orquesta, Vicente Bianchi, quien, al regresar de su viaje realizado en 1943 a Buenos Aires, se instaló a trabajar en radio Minería, con una orquesta de hasta treinta músicos. Es en este periodo que Bianchi empieza a escribir de manera regular arreglos orquestales de música tradicional chilena (Menanteau, 2016, pp. 14-15). Otro ejemplo de esto es el compositor Luis Advis, quien, “en su obra musical vinculó mundos tan variados como el del romanticismo pianístico, la ópera italiana decimonónica, el mundo-poético de Kurt Weil, con la música popular chilena y latinoamericana” (Merino, 2004, p. 8). En la *Cantata Santa María de Iquique*, una de las obras más importantes de este compositor, se puede apreciar la fusión entre estos mundos musicales. En esta obra “se incluyen guitarras, charangos, quenás y bombo, todos ellos asociados al folclore musical de Chile, pero al mismo tiempo se introducen instrumentos propios de una orquesta sinfónica, tales como el violonchelo y el contrabajo” (Guerrero, 2013, p. 101).

Es acertado decir que, al menos desde la segunda mitad del siglo XX existe repertorio musical orquestal en formatos sinfónicos o similares, propios de la música docta, basados en música tradicional chilena. También es correcto decir que, hasta el día de hoy, las orquestas sinfónicas o de cámara, ya sea profesionales o formativas, interpretan obras de estas características. La música de Violeta Parra no queda exenta de esto, es más, durante el año 2017, en el contexto de la celebración de los cien años de su natalicio, se realizaron una gran cantidad de homenajes y conciertos en el país, donde la música orquestal se hizo presente.

Existen varias canciones de Violeta que son parte de la memoria colectiva, canciones que se escuchan desde la niñez, ya sea en el círculo familiar, en el colegio o universidades, tales

como, *Run Run se fue pal norte*, *La jardinera*, *Volver a los 17* o *Gracias a la vida*. Sin embargo, el repertorio de Violeta es mucho más extenso que estas cuatro canciones, y es probable que existan obras que quizás no sean muy reconocidas en Chile. Durante la realización de este trabajo se descubrió **la escasa existencia de repertorio musical orquestal basado en la canción *Écoute moi, petit*, dentro de la región metropolitana**. Se llegó a esta conclusión tras recopilar información y realizar un catastro de los arreglos orquestales existentes de las canciones y/o recopilaciones de Violeta Parra que se interpretan en las principales orquestas de la región metropolitana. Para esto se contactó a los encargados/as de los archivos musicales y, en algunos casos, se coordinaron visitas presenciales a los recintos. Sumado a esto, para complementar el catastro, se hizo una revisión de fuentes videográficas que incluyeran conciertos y homenajes a Violeta Parra, donde se encontró solo **un arreglo orquestal de la canción *Écoute moi, petit***, interpretado por la Orquesta Sinfónica de Antofagasta. El catastro está incluido en el Anexo 12 de este trabajo, allí se detalla con más precisión los detalles que fundamentan lo aquí planteado.

No es la intención de este trabajo dilucidar el por qué existe una cantidad ínfima de arreglos musicales referidos a esta canción en particular, sino más bien, poder ser un aporte y subsanar, en alguna medida, la falta de visibilización de la obra *Écoute moi, petit* a través de la creación de un relato biográfico sobre el trabajo musical de Violeta Parra en sus estadias en Europa, un análisis poético-musical de la canción *Écoute moi, petit*, y principalmente con la realización de once creaciones, arreglos y/o adaptaciones de dicha canción.

Justificación

Pueden surgir las preguntas de por qué es importante esta investigación, el por qué resulta relevante visibilizar y difundir *Écoute moi, petit*, o cuál es el aporte de este de seminario de título. Para responder a estas preguntas se plantea lo siguiente: la obra *Écoute moi, petit*, es una de las dos canciones, de todo el extenso repertorio de Violeta Parra, que está escrita en francés, idioma que poco tiene que ver con el folclore musical chileno. Esto hace que la canción tenga características bastante particulares y, además, nos refleja, a primeras, el importante y significativo nexo que Violeta tuvo con París, y por consecuencia de esto, con Europa.

Este vínculo se hace presente en la canción *Écoute moi, petit*, pues, esta refleja los sentires de Violeta con esta ciudad que fue tan importante para ella. En el texto (traducido al español) de esta obra, Violeta da cuenta de ese sentimiento, ella dice; “¿Cómo es que estoy en París? un ángel me trajo hasta aquí, bella historia de hechiceros, o bien el sueño de un niño, ¡oh París, buen amigo de mi corazón!” (Miranda, 2018, pp. 94-95).

De igual modo, los viajes de Violeta Parra a Europa estuvieron marcados por la gran actividad y trabajo artístico-musical que pudo realizar, lo que fue un gran impulso para su carrera. **Grabó álbumes** para importantes sellos discográficos, **participó en grandes festivales** musicales y culturales, dio **entrevistas** en la televisión pública, y **expuso obras** en lugares exclusivos como el *Musée du Louvre*, entre otras cosas. Sin duda las implicancias personales de estos recorridos por el viejo continente fueron muy significativas en su vida y su posterior trabajo musical, pues como dice Verba (2019) “La experiencia la hizo [una] folclorista aún más convencida. Partió a Europa ya apasionada del folclore chileno. Su experiencia en París y sobre

todo en Londres sirvió para profundizar su convicción de la importancia del folclore tanto como la necesidad de abarcarlo de una manera que respetara las diferencias. Lo cierto es que cuando regresa a Chile redobla sus esfuerzos de recopilación y de proyección del folclore chileno por todo el país” (Verba, 2019, p. 11)

Por lo tanto, la visibilización y difusión de esta peculiar canción se enmarca en un escenario de contribución al conocimiento del repertorio más desconocido de Violeta Parra, el cual es materializado en la creación de propuestas musicales, basadas en la canción *Écoute moi, petit*, generando nuevo material musical para distintos formatos de orquestas y/o ensambles, a libre disposición de quienes deseen interpretarlo.

Objetivo General:

Visibilizar y difundir la obra *Écoute moi, petit* grabada por Violeta Parra entre los años 1964 y 1965.

Objetivos Específicos:

1. Recopilar fuentes bibliográficas, hemerográficas y webgráficas sobre los viajes de Violeta Parra a Europa entre los años 1955 y 1965.
2. Elaborar un relato biográfico de la actividad y trabajo musical realizado por Violeta Parra durante sus estadías en Europa.
3. Analizar la poesía de la letra de la canción *Écoute moi, petit*.
4. Analizar la dimensión musical de la obra *Écoute moi, petit*.
5. Realizar once creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales basados en la canción *Écoute moi, petit*.

6. Generar una copia en formato físico de las partituras generales y particellas de las creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales de la canción *Écoute moi, petit* para la Central de Recursos del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
7. Publicar un video en la plataforma YouTube que contenga los audios de las creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales de la canción *Écoute moi, petit*.
8. Difundir en la red social Facebook un enlace que permita acceder a las partituras y audios de las creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales de la canción *Écoute moi, petit*.

Metodología

El presente trabajo ha sido diseñado bajo el enfoque cualitativo, puesto que es el que mejor se adapta a las características y necesidades de la investigación “Ya que los métodos cualitativos persiguen aprehender las cualidades de estos (...), ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales(...)” (López-Cano & San Cristóbal, U. 2014, pp. 108–109).

La manera de proceder a lo largo de este seminario de título, durante el año 2021 y principios del 2022, fue a través de reuniones virtuales por medio de la plataforma de meeting, ZOOM, ya que producto de la pandemia, se vio imposibilitada la realización de reuniones presenciales. Estas reuniones se llevaron a cabo los días martes de cada semana, y tuvieron su tónica en la planificación, organización, desarrollo y distribución de roles en relación al tema abordado.

En primera instancia se procedió a la recolección de información y datos, a través de fuentes bibliográficas, hemerográficas y webgráficas que dieron sustento a este seminario. Posteriormente, se planificó la forma de trabajo, la que se realizó de manera grupal e individual. Dentro de esta planificación se realizaron la sistematización del trabajo durante el seminario, el análisis musical de la obra y el análisis poético de la canción, tomando en consideración las interpretaciones de la traducción de la canción *Écoute moi, petit* encontradas en las diferentes fuentes.

Finalmente, en forma individual, se trabajó en las propuestas musicales, dando espacio a la creatividad de cada integrante del seminario. Se determinó que la realización de los arreglos no estaban determinadas por un formato rígido y específico, sino que estos podían realizarse a gusto personal, en cuanto a tipo de orquesta y género musical.

CAPÍTULO II

Marco Teórico

VIAJES Y CONTEXTO

Los viajes de Violeta a Europa

Parte importante de este trabajo son los acontecimientos vividos por Violeta Parra en sus viajes a Europa, pues en esto se puede apreciar la gran actividad y el enorme trabajo musical que realizó en ese continente. También se puede apreciar las distintas oportunidades y dificultades que fueron marcando este recorrido musical, cuyo objetivo era poder difundir el folclore de Chile.

A continuación se muestra un relato biográfico de la actividad y trabajo musical de Violeta Parra, desde que emprendió su primer viaje a Europa en 1955, hasta el retorno definitivo a su patria en 1965.

Primer viaje a Europa

Violeta Parra emprende su primer viaje a Europa tras recibir una invitación para formar parte de la delegación chilena que participaría en el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en la capital de **Polonia, Varsovia**, durante el año 1955, cuando Violeta tenía 37 años (Herrero, 2017, p. 178). Dicho festival “representaba un espectáculo anual de solidaridad entre las naciones, así como también una demostración de lo moderna y desarrollada que era la Unión Soviética URSS. En sus primeras interacciones, el festival fue organizado sobre

todo para la participación y al beneficio de un público europeo. Ya con el festival de Varsovia [1955] empieza un alcance más extenso hacia los países de América Latina, África y Asia” (Rupprecht, 2015, p. 51 en Verba, 2019, p. 4).

A comienzos del mes de Julio, Violeta viaja en avión a la ciudad de **Buenos Aires**, lugar desde donde partiría posteriormente en barco hacia Europa, por primera vez. Ya en suelo trasandino, Violeta, junto a quienes la acompañaban como parte de la delegación chilena, se hospedaron en una pensión ubicada en la calle Corrientes. Aprovechó su estadía en este lugar y dio un pequeño recital en una fiesta organizada en la casa de la escritora Margarita Aguirre. El 7 de julio de 1955 las delegaciones chilena y argentina se embarcaron rumbo hacia Europa para participar en el festival. (Herrero, 2017, pp. 181-186).

A través del relato biográfico que realiza Herrero sobre Violeta Parra se van revelando aspectos de su particular carácter y de su principal objetivo, el cual se irá desentrañando durante los próximos párrafos.

Ya en el festival celebrado en la ciudad de **Varsovia**, Violeta cantó y bailó en varias ocasiones, ganando varias medallas de reconocimiento y además formó parte del jurado en una competencia de cantos autóctonos. Pero su actividad musical no solo se quedaba en dicho festival, pues Violeta aprovechaba sus ratos libres para recorrer las calles de Varsovia cantando sus canciones campesinas, también participó en la Gala de Chile en el palacio de las culturas y las ciencias. Según Herrero, Violeta no describe este evento en su autobiografía, pero lo acontecido es que, al momento de subir al escenario la animadora presentó a Violeta como una folclorista chilena, y no con los extensos títulos que ella había pedido que la presentaran. Violeta se consideraba una recopiladora, investigadora, intérprete y autora del folclore chileno. La escueta presentación por parte de la animadora argentina hacia Violeta fue causa de mucha

molestia para ella y, además de esto, la cantautora sentía que en ese momento estaba cantando frente a personas que no comprendían lo que ella a través de su música estaba mostrando (Herrero, 2017, pp. 91-92).

En Varsovia, “Violeta dio una especie de recital al aire libre, de cantos a lo humano y lo divino, que duró dos horas y media. El público se encontró frente a un idioma y un tipo de melodía desconocidos... la acogieron no tanto con entusiasmo, pero sí con gran interés” (Meza en Stambuk y Bravo, 2013, p. 107).

Otro suceso a destacar es la petición que la radio pública de Polonia le hizo a Violeta: le solicitaron grabaciones en los estudios de la radio, ojalá su repertorio completo. Violeta accedió y estuvo dos días apartada de sus actividades oficiales del festival y recibió una generosa paga (Herrero, 2017, pp. 192-196). Lamentablemente, no se pudo encontrar registro de esas grabaciones.

Luego de su estadía en la ciudad de Varsovia, Violeta visitó **Checoslovaquia**, estuvo allí dos semanas invitada junto a su delegación por la Federación Mundial de las Juventudes Democráticas. A fines de agosto mientras estaba en Checoslovaquia, la Universidad Tecnológica de Leningrado, Leningradsky Zavod, editó un disco con dos canciones de Violeta, *La jardinera* y *Meriana*. Es probable que los rusos obtuvieron estas grabaciones de cuando Violeta estuvo en Varsovia. Al finalizar la gira por Checoslovaquia se acabó también el auspicio e invitaciones de las delegaciones internacionales, por lo que cada uno siguió su rumbo. Violeta por su parte viajó sola a **Viena**. En aquella ciudad Austriaca se dirigió a la embajada chilena a preguntar sobre lugares o eventos donde se pudiera dar a conocer, y fue Tobías Barros Alfonso quién la atendió y le sugirió ir a **París**, puesto que en Viena no había muchas oportunidades para artistas

sudamericanos. La respuesta de Barros Alfonso fue una gran molestia para Violeta, sin embargo, tomó su consejo y viajó a la ciudad de París (Herrero, 2017 pp. 193–195).

Con el objetivo de dar a conocer el folclore de su país a los parisinos, Violeta llega a la capital de Francia los primeros días de septiembre sin conocer el idioma. Al igual que en la capital austriaca, se dirige a la embajada de París, entregando una carta donde se presenta con su nombre y como folclorista chilena que había llegado a París y esperaba ser recibida. El esperado recibimiento no fue lo que Violeta hubiese imaginado, la persona que la atendió no le dio muchas esperanzas, pues le dijo que muchos artistas llegan a París para buscar la fama, pero muy pocos lo logran. Por supuesto que esto no fue un agrado para Violeta, cuyas intenciones no eran buscar la fama, si no que su misión era dar a conocer el folclore de Chile. Violeta se alojó en una pensión y comenzó a pegar afiches para poder presentarse en algún lugar y dar a conocer su música. Violeta pudo llegar al contacto de Renato Otero, un joven chileno estudiante de la Universidad de la Sorbona, quien le pudo ayudar en su camino musical durante su estadía en París. Otero presentó a Violeta con los dueños de un pequeño boliche donde él solía tocar, el lugar se llamaba L'Escale ubicado en el *Quartier Latin* (Barrio Latino), para ser precisos, ubicado en la calle Lle Monsieur Le Prince (Herrero, 2017, pp. 197-201).

Respecto a L'Escale, el cantante español Paco Ibañez describe este lugar como “un templo de la música latinoamericana en París” (Ibañez, 2012, s.pp), y es precisamente aquí dónde Violeta comenzó sus presentaciones y fue su lugar de acogida que le permitió estabilidad durante todos sus viajes a Francia, en las propias palabras de Violeta:

*“Ausente de mis amigos
Me llaman desde L'Escale,
Por números musicales*

*Hacen contrato conmigo,
(momento más enemigo)
En ese humeante rincón,
P'a mi primera canción
Se alzó como guillotina
Que hacia mi cuello se inclina
Si no aplauden mi función"*

(Parra, V en Parra & Rokha, 2012, p. 179).

Al comienzo, sus presentaciones en L'Escale no fueron muy bien recibidas, puesto que su actitud molestó a algunas personas que frecuentaban el lugar. Primero, hay que mencionar que, según dice Herrero (2017), "un joven español llamado Paco Ibañez describía a L'Escale como un templo de la música latinoamericana, pero un poco pachanguera. Era de cantar *Se Va El Caimán, Se Va El Caimán*" (Herrero, 2017, p. 202). Esto quiere decir que era un ambiente de fiesta y celebración, mientras que la música de Violeta inspiraba otras sensaciones, más reflexivas. Violeta exigía un gran respeto en sus presentaciones musicales, hacía callar a quienes hablaban mientras ella cantaba y tocaba y, si veía que las personas no estaban poniendo atención, ella paraba todo y los hacía callar. Esta actitud producía molestia y hastío a algunas personas. Al parecer el público comenzó de a poco a entender lo que ella estaba cantando, los mensajes que transmitía a través de su música. A fin de cuentas, Violeta fue afianzando su relación con este pequeño boliche y cuando otros músicos se ausentaban le pedían a ella que los reemplazara. Después la dueña del local decidió contratarla y comenzó a presentarse varios días a la semana,

recibía una pequeña paga, no era mucho, a decir verdad, pero le alcanzaba para pagar una habitación pequeña y su alimentación (Herrero, 2017, pp. 202-203).

Violeta Parra, a través de la embajada chilena en París, conoció a Ángel Custodio Oyarzún y su esposa Ana, matrimonio que presentó a Violeta Parra con una escultora que llevaba años viviendo en París, María Teresa Pinto. Violeta forjó una amistad con estas personas de clase alta parisina y estos le ayudaron a fomentar su actividad musical y artística. Estos tres amigos presentaron a Violeta con el etnólogo francés Paul Rivet, quien invitó a Violeta a dejar registro de sus canciones campesinas en la fonoteca del Museo del Hombre. También presentaron a Violeta con Léon Moussinac, fundador de una casa discográfica llamada *Le Chant du Monde*. El 26 de marzo de 1956 Violeta se instaló en los estudios de esta discográfica y grabó 17 canciones, a voz y guitarra. De aquí se desprendieron dos discos, estos fueron los primeros de larga duración en su carrera musical, el primer disco se tituló *Chants et danses du Chili (Cantos y bailes de Chile)*, dentro de este disco se encontraban canciones como *Que pena siente el alma*, *La jardinera* y *Casamiento de negros*. El segundo disco se tituló *Chants et danses du Chili II*, esta segunda parte del disco se editó en noviembre del 56', a esa fecha Violeta ya estaba de vuelta en Chile. Lamentablemente, Violeta no recibió remuneración por las grabaciones realizadas para Rivet en el Museo del Hombre, ni tampoco por las grabaciones realizadas para la discográfica *Le Chant du Monde*. Su amigo Alejandro Jodorowsky, con quién se encontró en París, se quejaba al enterarse de que Violeta no recibió remuneración alguna, le decía que la estaban estafando. Violeta sabía que esto no correspondía, pero para ella era más importante dejar registro del folclore de su país en estos lejanos lugares, esto era lo más importante para ella, lo demás pasaba a segundo plano (Herrero, 2017, pp. 203–208).

Las presentaciones de Violeta en L'Escafe fueron importantes, pues fue el principal lugar donde ella pudo trabajar y percibir ingresos, "Violeta consiguió un contrato estable con ese establecimiento, por el cual percibía tres mil francos diarios, equivalía a poco menos de nueve dólares: ochenta de hoy. No era una suma menor, considerando que Violeta vivía en condiciones humildes y no solía gastar mucho" (Herrero, 2017, p. 213).

Violeta no solo se quedó en la Capital francesa, también viajó a **Inglaterra**, "En mayo [de 1956] la cantante se fue por dos semanas a **Londres**, su amigo Cuto Oyarzún le había conseguido algunos contactos en la capital inglesa" (Herrero, 2017, pp. 214-215).

Violeta al poco tiempo de llegar a Londres comenzó a grabar su repertorio de canciones. Realizó grabaciones para los archivos sonoros de la BBC y también para la radio y la televisión pública británica. Junto con esto se suma el disco de larga duración que incluía dieciocho canciones que grabó para EMI-Odeon y además las grabaciones para el archivo personal del etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax, donde se registraron cuatro canciones bajo el título de Chile Auténtico (Herrero, 2017, pp. 214-215). Las canciones que Violeta grabó para Lomax fueron: "*El chapecao*, *Ay mi palomo*, la cueca *La vida ya quise*, el canto a lo divino *Maire yo le digo adiós*, y el canto a lo humano *Cuando canto de improviso*." (Herrero, 2017, p. 215).

Curiosamente, en este archivo el registro está fechado en 1950, pero según autores citados en este trabajo como Herrero, Verba, Stambuk y Bravo, Violeta estuvo en Londres en mayo de 1956, y no viajó nunca a Europa sino hasta 1955.

Estas grabaciones y registros fueron muy importantes, puesto que se pudo grabar un disco de larga duración para EMI-Odeon. Todo indica que en Londres su trabajo musical era más

apreciado que en París. Victoria Kingsley y Alan Lomax recomendaron a Violeta que se quedara en Londres, puesto que aquí sí era valorada su música y podría seguir desarrollando su carrera musical, sin embargo, Violeta decidió volver a **París**. Volvió a L'Escale a presentarse casi todas las noches y también participó en el II Gran Festival Internacional del Folclore, el 6 de julio, celebrado en la Universidad de Sorbona, lugar que también se ubicaba en el Barrio Latino. Violeta fue la única representante chilena y tuvo bastante éxito en este festival. (Herrero, 2017, p. 216). "El 28 de noviembre de 1956 Violeta se embarcó en Génova para volver a su patria" (Herrero, 2017, p. 217).

Aquel boliche ubicado en el corazón del barrio latino, donde la música un tanto exótica para gusto de los franceses resonaba por doquier, fue el lugar de mayor estabilidad para Violeta en París. Allí difundió la música del campo chileno, pero además pudo dejar registro de esta música en las grabaciones para Rivet y la discográfica *Le Chant du Monde*, como se mencionó anteriormente. No se puede decir que a Violeta le fue mal en París, sin embargo, si comparamos las oportunidades que se le dieron en las dos semanas que estuvo en Londres, se puede generar la duda de porqué existió esta diferencia, sobre todo teniendo en cuenta las mismas palabras de Violeta, "Allá en diez días hice lo que aquí en 10 meses, dijo en una carta enviada a la revista *Ecran*" (Parra en Herrero, 2017, p. 215).

La autora Verba habla sobre el interés de los franceses en el exotismo de países de América Latina, esto producto de un escapismo político marcado por un periodo de postguerra. Esta autora dice que en París existía un principal interés en lo que denomina *pachanga latinoamericana* (Verba, 2019, pp. 5-6). Esto se condice con lo señalado anteriormente, cuando se explica el ambiente musical de L'Escale en las palabras de Paco Ibáñez, haciendo referencia al mismo concepto, la *pachanga latinoamericana*. En los años en que Violeta viajó a París, esta

ciudad se encontraba en un gran auge de música folclórica latinoamericana y Violeta “se incorpora inmediatamente a la comunidad formada por artistas, músicos, estudiantes y muertos de hambre latinoamericanos que vivían allí y los europeos que los seguían y apoyaban” (Verba, 2019, p. 6).

A propósito de las palabras de Violeta, donde señalaba lo productiva que fueron sus dos semanas en Londres, a diferencia de la gran cantidad de meses que estuvo en Francia, surge la interrogante de porqué pareciera que su estadía en París la estancaba de cierta manera. Sintetizando lo que Verba (2019) plantea, se describe lo siguiente:

Violeta efectivamente logra establecerse en L’Escale con sus presentaciones constantes y su público fiel. A pesar de aquello, Violeta no logra encajar muy bien con el ambiente pachanguero, más vivaz y fiestero, esto debido a que su propuesta musical se posicionaba de forma distinta, su intención era poder mostrar la música y la realidad del campo chileno, desde una perspectiva más seria que demandaba respeto y una mayor atención al ser más reflexiva. Esta impronta con la que Violeta realizaba sus presentaciones tensionaba a los espectadores, llegando a producirse hastío al momento de tener que escucharla, pues ella no tenía pelos en la lengua para hacer callar a quienes no estaban prestando atención a su presentación. Esto se suma al acotado, pero no por eso errado, interés de Violeta en mostrar solo la música de su tierra. Esto chocaba con la visión del público francés, quienes tenían una perspectiva pan-latinoamericana. Ellos no se preocupaban de la procedencia geográfica específica de la música, les bastaba con que viniera de Latinoamérica y los músicos de L’Escale estaban en pleno proceso creativo y de experimentación, buscando nueva música folclórica que se iba ampliando entre los países del continente y que terminó denominándose con el término general de música latinoamericana.

Pasando a la vereda londinense, entre los años 50 y 60 se desarrolló un fenómeno llamado *Folk Revival*, definido como “un movimiento social que lucha para restaurar un sistema musical, que se percibe como a punto de extinguirse o de ser completamente relegado al pasado, con la meta de beneficiar a la sociedad contemporánea” (Livingston 1999, p. 66).

Este movimiento social se dio de manera simultánea en varios países del mundo occidental, entre ellos estaba Inglaterra, y se ajustaba más a la impronta con la que Violeta venía a mostrar el folclore de los campos chilenos. A diferencia de la búsqueda de mezcolanza musicales latinoamericanas y la experimentación musical en la bohemia parisina, los revivalistas buscaban una precisión etnográfica, con miras a buscar lo genuinamente tradicional en la música, y Violeta encajaba de mejor manera bajo esta perspectiva. Su éxito en Londres también fue producto de las personas con quienes se relacionó: Arístides Aguilera era el agregado cultural de la embajada chilena en ese entonces, un admirador de Violeta y ex trabajador de la Radio Chile; Norman Fraser, quien en ese entonces era el supervisor de la música europea de la BBC, había nacido en Chile y se interesó prontamente por la cantautora; también sus colegas como Victoria Kingsley y Alan Lomax, con quienes compartió en Inglaterra, le fueron de gran ayuda, pues ellos apreciaban mucho el gran trabajo de rescate, recopilación y difusión de Violeta Parra (Verba, 2019, pp. 5–11).

Segundo y tercer viaje a Europa

Para su segunda partida hacia el continente europeo, Violeta no se encontraba en Chile, ya que “en el 61’...viaja a la **Argentina**, a **Buenos Aires**. Allí expone pinturas, actúa en televisión y ofrece recitales en el Teatro I.F.T. También graba un disco con canciones suyas” (Parra, 1985, p. 76). A fines de mayo del 62' mientras aún estaba en Argentina, recibe un telegrama de parte del Partido Comunista de Chile ofreciéndole una invitación para asistir al Festival de la juventud y los Estudiantes que se haría en Helsinki, Finlandia, en su versión N°8 (Herrero, 2017, p. 366).

Violeta, sus hijos y la delegación restante partieron desde Buenos Aires el martes 29 de mayo, hicieron una primera parada en la ciudad de Vigo (Galicia) por algunas horas, donde Violeta aprovechó de trabajar con sus hijos haciéndolos cantar para ganar dinero. Luego llegaron a la ciudad de Hamburgo, la parada final del barco en el que navegaban. Posteriormente viajaron en tren hacia **Berlín** oriental (RDA) donde estuvieron por 10 días antes de llegar a **Finlandia**, su destino final. En Berlín, Violeta aprovechó junto a sus hijos los 10 días de estadía y grabaron canciones junto a la discográfica estatal VEB Deutsche Schallplatte perteneciente al Ministerio de Cultura, cuyas grabaciones fueron editadas mucho tiempo después, en enero del 65'. Estas canciones formaron parte de un disco colectivo que se llamó *Süd-und mittelamerikanische Volksmusik*, que significa *Música popular del sud y centroamérica*, en el cual Violeta cantó en coros junto a sus hijos para las grabaciones, una de las pocas veces que hizo eso. En este álbum se grabaron 6 canciones: *Del norte vengo maruca* (composición de Ángel), *Casamiento de negros*, *Cuecas la gata con permanentes* (Roberto Parra), *Mira como sonríen*,

Arriba quemando el sol, y *Por qué los pobres no tienen*, cantada por Isabel (Herrero, 2017, pp. 370–371).

La travesía continuó y finalmente llegaron en la madrugada a la ciudad de destino, **Helsinki, Finlandia**, a finales de julio. El festival fue un éxito para Violeta y sus hijos, recibió medallas, como solista y con sus hijos como grupo y, además, fue parte del jurado del concurso de danza y cantos folclóricos. Violeta sólo tenía pasajes de ida, y una vez terminado el festival se quedó varada en la ciudad finlandesa, no tenían dinero para viajar a otro país o volver a Chile. Luego le comunicaron que estaba invitada 10 días a **Bakú, Azerbaiyán** y por tres días a **Moscú**, Afortunadamente un dirigente comunista chileno les logró conseguir pasajes de retorno a Chile, estos tenían dos años para ser usados, pero bajo la condición de que diera una gira por la RDA. El 6 de agosto Violeta parte a la **Unión Soviética** con sus hijos, llegan a Bakú pero Violeta tuvo que ser hospitalizada unos 10 días por problemas en su estómago, todo indicaba que eran problemas del hígado. Al salir del hospital fue unos días a Moscú y luego todos regresaron a Alemania oriental. Violeta aprovechó su vuelta a **Alemania**, se presentó en lugares importantes de la República Democrática Alemana y también exhibió sus obras plásticas como arpilleras y cuadros en una galería ubicada en Friedrichstrasse, aunque, lamentablemente, no hay evidencia de estos sucesos (Herrero, 2017, pp. 372-377). Posterior a esto, Isabel Parra (1985) relata “nos fuimos a Génova para recibir a Marta, quién llevaría a Carmen Luisa desde Chile. Llegó Marta a reunirse con Ángel, pero no llegó la niña. Ahí se produjo un quiebre familiar y el programado viaje a París de todos no resultó. Violeta fue a París sola y nosotros lo hicimos después” (Parra, 1985, p. 83).

"Violeta volvió a instalarse en París a comienzos de septiembre de 1962 no era la misma de seis años antes. Estaba menos apegada a los cantos campesinos y había comenzado a

componer sus primeras canciones políticas. Además, se había abierto a usar instrumentos que los campesinos nunca utilizaron, pero que sí empleaban los pueblos indígenas del altiplano de los Andes. Por ejemplo, la quena" (Herrero, 2017, p. 381).

Soublette (2021) dice que le enseñó a Violeta Parra, a petición de ella misma, algunas canciones del repertorio popular antiguo francés del siglo XV y XVI y otras canciones de trovadores, esto antes de que Violeta emprendiera su segundo viaje a Europa. El nuevo repertorio no fue de mucha dificultad para ella, pero le costó trabajo la pronunciación del francés. El objetivo de este trabajo no es hablar de la relación entre Violeta y Gastón, ni de su trabajo juntos, sin embargo, resulta interesante este pequeño relato, ya que los demás autores citados no mencionan esto y, por lo mismo, viene a ser un aporte al conocimiento de las actividades musicales de Violeta en Europa. Violeta mostró este repertorio francés antiguo de carácter folclórico en el ya conocido L'Escale, pero además también interpretó estas canciones en un café, llamado *La Contrescarpe* en París (Soublette, 2021, p. 90).

Un planteamiento interesante de Herrero (2017) dice relación con la popularidad que iba alcanzando en Europa la música proveniente de Latinoamérica en la década del 60. Sobre todo en los círculos de jóvenes estudiantes, artistas e intelectuales, la música de América Latina les llamaba mucho la atención, en especial las sonoridades andinas con instrumentos como la quena y el charango, algo nuevo para los europeos. Esto se condice con lo anteriormente citado en Verba cuando habla sobre el atrayente exotismo que veían los franceses en la música folclórica de América Latina. Continuando lo planteado por Herrero, Violeta se mostró algo reticente a esta idea de incluir instrumentos y música de otros países, tenía una visión más purista de conservar lo autóctono. Por otra parte, Ángel e Isabel estaban fascinados con la música e instrumentos de

otros países de Latinoamérica como el cuatro y el joropo venezolano, la música andina y argentina (Herrero, 2017, pp. 382–383).

Violeta y su familia llegan a **Suiza** en enero de 1963 gracias a Gilbert, quién las fue a buscar a París. Violeta lo había llamado porque se sentía muy mal, con dolores en el hígado, y Titina estaba con mucha fiebre. Gilbert llega a París en busca de la familia para llevarla a Suiza y que pudieran recibir atención médica. Se quedaron a vivir con Gilbert en una mansión abandonada, este lugar se convirtió en un centro de encuentro para las personas del mundo de las artes hispanohablantes residentes de Ginebra y para los amigos de Gilbert. Los sábados Violeta cocinaba porotos para todos los invitados, convirtiéndose esta mansión en un espacio de tertulias donde Violeta, sus hijos, y amigos que llegaban cantaban o tocaban instrumentos (Herrero, 2017, p. 391).

Este nuevo periodo en Europa también se vio marcado por la experimentación en otras áreas que daba paso a la creatividad de Violeta, cultivó las artes plásticas como el bordado, cerámicas, pinturas, etc. “esta mujer nunca dejaba de crear —rememoró el suizo [Gilbert Favre]—. Su tiempo lo pasaba de su cama, sentada y bordando sus arpilleras de yuta” (Herrero, 2017, p. 392).

Si bien es cierto que el centro de este trabajo es el quehacer musical de Violeta Parra en sus estadías en Europa, resulta relevante dar una pequeña pincelada del aspecto plástico-visuales de su arte. Dicho esto, se podría asegurar que Violeta ya venía influenciada por las artes plástica y visuales, desde, si no antes, su paso por Concepción, ya que allí entabló amistades con artistas de ese lugar como Julio Escámez, pintor y muralista, y Humberto Alfonso, un escultor en alabastro, músico y dibujante. La cercanía entre estos artistas plástico-visuales y Violeta puede verse reflejada en las portadas de los discos *La Cueca*, realizada por Escámez, y *La Tonada*,

realizada por Nemesio Antúnez, a quién por cierto Violeta homenajea en una melodía compuesta por ella para ser interpretada por la soprano Olguita, llamada *Los manteles de Nemesio* (Hormazábal, 2013, p. 36).

Según Hormazábal (2013), en el año 1959 Violeta viaja a la isla grande de Chiloé para seguir con su trabajo de recopilación, allí realiza clases de pintura y cerámica, aparte de sus presentaciones musicales. Por otro lado, a fines del año 1959 Violeta expone en la Primera Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal, a orillas del Río Mapocho (Hormazábal, 2013, p. 38). Según Parra (1985), “Una violenta hepatitis lleva a la Viola a guardar cama, inactiva: difícil tarea para Violeta Parra. Eso la lleva a iniciarse como arpillera. Violeta bordaba sobre cualquier material: ya fueran cortinas, sábanas, cubrecamas o manteles. No era extraño llegar a la casa y encontrar una ventana sin cortinas o una cama sin sábanas. Y era Violeta bordando” (Parra, 1985, p. 71). Si bien es cierto que Violeta realizó obras visuales y plásticas en su segundo periodo en Europa, dado los antecedentes bibliográficos se puede decir que ella ya traía estos acercamientos artísticos desde antes de partir al viejo continente.

Volviendo al quehacer musical, a Violeta y sus hijos, tras estar semanas viviendo en **Ginebra**, se les ocurrió hacer presentaciones en la ciudad, y para esto lograron arrendar un espacio en el Theatre de la Cour St. Pierre. Se programaron presentaciones para los días sábado 9, lunes 11 y domingo 17 del mes de marzo, se publicita el evento como *Recital de cantos y bailes de Chile y de los Andes, del conjunto chileno Violeta Parra*. Estas presentaciones tuvieron bastante éxito y Violeta fue más conocida en Ginebra, esto le permitió también exponer sus creaciones como las arpilleras en una galería de arte. Violeta también realiza una exposición de sus arpilleras y cuadros más un recital en el campus central de la universidad de Ginebra. (Herrero, 2017, pp. 392–397).

"A fines de junio la cantante decidió que era hora de volver a Francia" (Herrero, 2017, p 398). Ya de vuelta en **Francia** y continuando con el que hacer musical, Isabel y Ángel Parra graban en **París** a fines de agosto un disco que terminó siendo publicado en noviembre del 63', titulado *Au Chili Avec Los Parra de Chillán*. Violeta acompañó a sus hijos junto a Carmen Luisa y la pequeña Tita. En esas grabaciones la mayoría de las canciones eran parte de la recopilación de los cantos campesinos que Violeta había rescatado, Violeta en esta misma sesión grabó nuevas versiones de *Un río de sangre corre*, *Según el favor del viento*, *Arauco tiene una pena*, *La carta*, *Ayúdame Valentina* y *Mi pecho se halla de luto (Santiago penando estás)*. Estas grabaciones no aparecieron en este disco de Ángel e Isabel. En 1971, cuatro años después de la muerte de Violeta, se editó un álbum llamado *Canciones reencontradas en París*, donde aparecieron estas grabaciones (Herrero, 2017, pp. 400-401).

A mediados del año 1963, Violeta recibe junto a sus hijos una invitación para participar en la *Fiesta de la Humanidad* realizada por el periódico comunista *L'Humanité*, un evento cultural y político que reunía a muchísima gente. Violeta también continuó con sus presentaciones habituales en su fiel L'Escafe y la Candelaria, actuando también en otros restaurantes y teatros pequeños. Violeta, trabajando en su rubro bohemio parisino, conoció al conjunto andino Los Calchakis, fundado por Héctor Miranda y su esposa Ana María Miranda. Tocó en varias ocasiones y formó una amistad con estas personas, también grabó para ellos *El Gavilán*, convirtiéndose en el tercer último registro que existió de esta pieza musical (Herrero, 2017, pp. 401-403).

Violeta quería presentar sus obras plásticas en el reconocido Musée du Louvre, la primera vez casi lo logra. A través de la embajada chilena llegó a contactar a Jean Cassou, quién derivó esto a Bernard Dorival, curador del museo, a quién Violeta sí pudo mostrar sus arpilleras y sus

canciones. A Dorival no le llamaron mucho la atención las obras de Violeta como para exhibirlas en el Musée, pero sí le gustaron sus bordados. Dorival la derivó a Michel Faré, quién era curador jefe del Museo de artes decorativas del Louvre. A Faré le gustaron muchos sus arpilleras y cerámicas por lo que le dio la aprobación para exponer en el Musée. Lamentablemente, las personas que estaban sobre Faré decidieron no presentar las obras de Violeta, y ella se enteró al llegar al museo, viajando desde Ginebra con todas sus obras. Sin embargo, tras un segundo intento de Faré para convencer al consejo y hacerles ver el valor de las obras de Violeta, lograron el pase para presentar las obras en el Louvre. (Herrero, 2017, pp. 406-408). Así, "Louvre anunció que entre el miércoles 8 de abril y el lunes 11 de mayo [del año 1963] expondría en su principal pabellón las obras de la chilena." (Herrero, 2017, p. 408).

"La exposición constó de 22 arpilleras, 20 cuadros y 15 esculturas de alambre y máscaras hechas de porotos, arroz y lentejas en forma de mosaico. Si Violeta no tocaba en persona, la música de fondo eran sus cuecas y tonadas" (Herrero, 2017, p. 409).

Violeta regresó a su país, **Chile**, por pocos meses, y lo hacía para poder apoyar la candidatura presidencial de en ese entonces, el senador socialista Salvador Allende, y para poder difundir sus nuevas creaciones musicales compuestas en Europa. A fines de agosto grabó un disco para Odeon llamado *Recordando a Chile*, en el cual incluyó dos canciones inspiradas en la música francesa, el primero se llamó *Une chilienne à Paris*, y el segundo, *Écoute moi, petit*, cuya canción era a guitarra y voz solamente, con los estribillos valseados, evocando a las canciones típicas francesas (Herrero, 2017, pp. 416–418). Dado los antecedentes que existen dentro del disco, la fecha de publicación es de 1965, ahora bien, teniendo en cuenta el relato de Herrero, él no precisa si las grabaciones se realizaron a fines de agosto de 1964 o 1965, por la continuidad del relato se podría pensar de que se está refiriendo al mismo año del que venía

hablando, es decir, 1964. Sin embargo, en la página web *cancioneros.com*, *diario digital de música de autor*, avalada por Angel Parra, existe una breve descripción de este disco, el cual precisa lo siguiente:

“EMI-Odeón LDC-36533 – Serie Estelar

· Título completo: Recordando a Chile – Canciones de Violeta Parra.

· País de edición: Chile.

· Formato: LP 12” / 33 1/3 RPM / mono / 34:16 min.

· Datos: Disco grabado en parte durante la estancia de Violeta en Santiago entre el 14 de agosto y el 21 de octubre de 1964, y en parte en fechas cercanas a la edición en agosto de 1965, al regreso definitivo de Europa. Probablemente las pistas 2, 3, 5, 6, 10 y 11, grabadas en estéreo, pertenecen a las sesiones de 1965”¹

Dados estos antecedentes, cabe destacar que, según Herrero (2017), Violeta vuelve a **París** en lo que consideramos como su tercer y último viaje a Europa durante “los últimos días de octubre” del año 1964 (Herrero, 2017, p. 422), y su fecha de regreso definitiva a **Chile** fue “a principios de agosto de 1965” (Herrero, 2017, p. 433). Sin embargo, Stambuk y Bravo (2013) dicen que la cantautora “...regresó a su país en junio de 1965” (Stambuk y Bravo, 2013, p. 118). Violeta pudo haber grabado *Écoute moi, petit* antes de partir a su último viaje a Europa o al regreso a Chile desde esta última travesía.

¹ <https://www.cancioneros.com/nd/1113/4/recordando-a-chile-violeta-parra>

Ahora bien, lo que sí se puede decir es que la grabación de *Écoute moi, petit* se realizó entre los meses de agosto de 1964 y 1965. Por otra parte, Herrero tampoco precisa —al menos de forma explícita— que *Écoute moi, petit* haya sido compuesta en Europa, tampoco se señalan en qué año se creó. Sin embargo, entendiendo la intención de Violeta Parra de “esparcir su nueva música” (Herrero 2017, p. 416) en su visita a Chile en el 64’, se puede deducir que venía desde el viejo continente con estas nuevas creaciones, incluyendo *Écoute moi. petit*, y, entendiendo que en este periodo, que comprende su segundo y tercer viaje a Europa, Parra (2012) dice que, Violeta transitó entre “París y Ginebra [principalmente]” (p. 101), por lo tanto, si Violeta compuso esta canción en estos últimos años, es probable que haya sido en uno de estos dos países, Francia o Suiza.

Volviendo al quehacer de Violeta, ella estaba esperando una exposición en Lausanne, y partió a su tercer y último viaje a Europa a mediados de octubre de 1964. Violeta le pagó los pasajes a su amiga Adela Gallo, quien era fotógrafa, para emprender esta aventura juntas y para que la acompañara como conductora de su vehículo Pin-Bus Volkswagen que había comprado en su viaje anterior a Francia y, de esta manera, Adela también podría filmar esta travesía musical de Violeta para luego enviar este material a Chile. Al llegar Adela a París se dio cuenta de que Violeta aún no llegaba, se tardó 15 días más. Violeta había realizado una escala en **Madrid**, y ella fue en busca de Paco Ruz a recuperar la guitarra que le había regalado tiempo atrás (Sáez, 2012, p. 141). En este tercer viaje no le fue muy bien a Violeta, sus intenciones eran recorrer Europa, pero tuvo algunas complicaciones, se supone que ella llegaría a L'Escaie a fines de septiembre, pero ella llegó a fines de octubre por lo que sus presentaciones fueron canceladas y se quedó sin los ingresos que esto significaba para ella (Herrero, 2017, p. 421).

Tras estos inconvenientes y retrasos de Violeta, ella y junto con su familia tuvieron que cambiar de planes. Al cancelar giras y compromisos partieron a **Ginebra** para encontrarse con Gilbert (Sáez, 2012, p. 142). El sueño de Violeta y su amiga de poder recorrer y turistar en los distintos países de Europa no se cumplió y la cantautora se quedó en Ginebra y, ocasionalmente, viajaba a **Francia** (Herrero, 2017, p. 422).

Violeta, ya extrañando su país y su gente, comienza a preparar su retorno a mediados de 1965, El miércoles 11 de agosto de 1965 Violeta llega al aeropuerto de Cerrillos en **Chile**, terminando así, de manera definitiva, su travesía musical por Europa (Herrero, 2017, p. 434).

Reflexión del mito y el viaje de la Heroína

Mucho se ha hablado de la inmensamente sensible artista Violeta Parra. De cómo recorrió cuánto estuvo a su alcance de este largo y estrecho país para mostrar los frutos de aquellas semillas sembradas por el pasado y el tiempo, la tradición musical campesina, el folclore, el canto chileno. Sin embargo, pareciera que efectivamente hay una faceta o saga de su vida que aún sigue sin poder comprenderse del todo, lo cual se extiende también a su música allá compuesta y al desconocimiento de esta.

La parte final de este capítulo pretende considerar distintos conceptos como la repetición, las creencias y el dolor para analizarlos y entender un poco el trasfondo de esta artista. Desde una perspectiva del mito del viaje del héroe y del eterno retorno, temáticas abordadas a partir de una filosofía de la historia, la mitología de la humanidad y el psicoanálisis, y sus influencias en la

conducta y mente humanas, se finaliza con una reflexión acerca del viaje de Violeta a las afueras de su adorada cultura chilena fuera del continente americano, que busca dar un pequeño entendimiento a lo vivido por ella en el contexto de una sociedad que, al parecer, la obliga a salir.

Repetición

El mito, ya sea aquel establecido por las antiguas sociedades y civilizaciones o el que se manifiesta de forma personal e individual en cada mente de las distintas personas, se da mediante la repetición. Cuando hablamos de repetición, esta ocurre en distintos ámbitos y planos de la vida, como puede ser con los actos religiosos, sexuales, o los rituales. Antiguamente, las civilizaciones daban valor a los actos humanos en la medida que estos replicaran, a través de rituales, los actos míticos. Esto quiere decir que había una búsqueda por seguir un modelo divino mediante la repetición de los actos de la Creación. Estos modelos en los que se basan los actos humanos son prototipos míticos consagrados por Dioses, antepasados o héroes. Así lo pensaban las antiguas sociedades y, a pesar que actualmente no se entiende la vida y el tiempo de la misma manera, y no existe ya una mitología general efectiva, siguen manteniéndose una reproducción de la gran mayoría de los actos, desde una parte más inconsciente, con un entendimiento distinto de estos (Eliade, 1968, pp. 5-55).

En este sentido, Violeta Parra hacía eco de distintos arquetipos. La danza es una de estas actividades repetitivas, considerada sagrada desde sus orígenes, al igual que la música. Esta última, con su lenguaje divino, representaba la permanencia y reiteración de un arte que habla más de lo que somos capaces de percibir o comprender. En este sentido, es un lenguaje que abre las posibilidades para mostrar realidades y expresar sentimientos de todo aquello que a nuestro

alrededor está. Probablemente, Violeta esto lo tenía muy claro. Se ve en sus ansias por recolectar, a través de este lenguaje divino sonoro, parte de la cultura escondida y olvidada en los campos chilenos.

Víctor Cassau ya plantea (Parra, 1985, pp. 11-13) el alcance que tuvo la recolección musical que hizo Violeta, su investigación, y cómo ésta se debía en gran parte a que ella buscaba justamente revivir la cultura, desde sus cualidades y valores hasta sus auténticos creadores. Buscó en infinitos rincones y repitió y co-creó todo aquello que iba escuchando de una manera cuya interpretación iba dando registro y vida a ello. Así, la repetición juega su lugar dentro de este capítulo: la reiteración de sonidos, estilos, cantos y verdades que Violeta con tantas ansias intentó reproducir.

Si bien Cassau dice que ella no solo repetía, sino además creaba, sigue siendo la repetición la base de la creación final, entendiendo que jamás será un calco, sino una reinterpretación que pasaba por el filtro de los oídos y manos de Violeta. La esencia que hay detrás de su música y arte seguía siendo aquella de donde surgió. Del mismo modo, cuando hablamos de mito, nos referimos a una repetición: a la repetición de patrones o arquetipos a nuestro alrededor. Y es que Violeta Parra fue en vida la encarnación de un mito como el que abordaremos: el de una heroína que trae vida, reconocimiento, sabiduría y conocimientos a su pueblo.

Desdicha y sufrimiento

Sería ingenuo hablar de Violeta Parra y su arte sin mencionar el tremendo dolor que sentía ella ante la vida. Aunque parezca un tema muy trivial —en el sentido que es común y sabido por todos, donde el sufrimiento no deja de estar presente en gran parte, si no todos, los pasos y las vivencias durante la vida—, lejos de representar algo intrascendente o banal, la desdicha y el dolor han sido considerados en distintas civilizaciones como parte de la historia misma que tiene un porqué detrás.

En relación a esto, es importante entender el cambio que hubo con la religión cristiana en la consideración del sufrimiento como parte de la vida humana, dada la cualidad de creyente que tenía Violeta Parra. Antes, para las antiguas civilizaciones, el dolor era algo a lo que todos, como humanos, estaban destinados a experimentar y era parte de la historia. Representaba un sentido, mas, como todo el resto, era considerado como un patrón repetitivo desde el que no se podía escapar. Una forma de ver la vida, el destino, la historia, mucho más trágica. No obstante, el cristianismo cambió el paradigma desde donde este se interpretaba y le dio un significado más trascendente: le dio un valor y contenido positivo espiritual (Eliade, 1968, pp. 56-85)

A partir de ello, es interesante ver hasta qué punto Violeta, como persona entregada en ciertos momentos a su religión y creencias, seguía esta manera de pensar y hacía algo con su propio sufrimiento. Como artista replicadora y relatora de realidades y vidas, Violeta era plenamente consciente de la cabida que tiene el dolor en la vida humana de cada uno, incluyéndose a sí misma también. Muchas de sus letras hablan de la crudeza de la vida, las injusticias, así como sus penurias, adversidades e infelicidades. Es un tema recurrente en sus

diversas obras pero de todas formas cabe preguntarse, qué significaba este para ella; desde qué perspectiva lo veía o entendía.

Violeta trató de hacer algo con su música y su arte. Cuando ella hablaba de que su arte era un arte político (Parra, 1985, p. 32), lo era también porque comprendía que exhibir la realidad de sus pares era parte de lo que implicaba revivir una cultura y establecer relaciones con esta y con sus integrantes. Por mucho tiempo se mantuvo en la oscuridad y en el desconocimiento la existencia del sufrimiento de muchos y Violeta, en sus ansias por cambiar esto, trataba de ser lo más fiel a lo que sus ojos veían y sus oídos escuchaban. Así es que fue rechazada constantemente por intentar romper con la manera en que la realidad se mostraba, para hacer consciente a la gente de esta. Y, si bien se podría decir que Violeta misma sucumbió ante los desbordantes tormentos de la vida, pareciera ser que el dolor pasó a ser en ella —lo que se extrapola, además, al resto de las personas en este mundo— un motor que le impulsaba a la acción y la transformación, siempre desde la humildad y la modestia, como se ve en la letra de la canción abordada en este seminario, *Écoute moi, petit*, lo cual se abordará en profundidad en el capítulo *Poesía y Texto*.

El viaje de la heroína

En su libro, Campbell expone el monomito, es decir, la perspectiva universal y mitológica del denominado viaje del héroe. Allí explica cómo en todas las diversas culturas se sigue un patrón desde el cual los seres humanos actúan, piensan y se conflictúan, que tiene su base en la manifestación de las antiguas mitologías en la mente humana. Con esto quiere decir que los mitos se manifiestan en la mente a través de los sueños y fantasías, con los cuales

adquieren su carácter personalizado a través de símbolos propios (Campbell, 1959, pp. 10-15). De esta manera, él describe 3 fases por las cuales atraviesa un héroe durante su viaje: *la Partida*, *la Iniciación* y *el Regreso*.

Cuando se habla de este viaje, por supuesto, no se hace referencia exclusivamente a un viaje concreto hacia otro lugar, sino que este representa la travesía de una persona para reencontrarse consigo misma. En este sentido, este forma parte de la propia vida del héroe o heroína en cuestión y, es de esta manera, que se hará una reflexión según lo explicado por Campbell desde el mito en analogía a lo vivido por Violeta, y cómo se insertan en su propia travesía los viajes realizados por ella a Europa.

La primera etapa del mito del viaje, *la Partida*, comienza con *la llamada a la aventura*, en donde el héroe o la heroína ve interrumpida su vida y surge un problema del cual debe hacerse cargo. Esto revela parte de un vasto mundo con habilidades y poderes desconocidos donde, mediante un rito, surge un "despertar del yo". A esta etapa le sigue generalmente *la negativa al llamado*, debido al miedo ante lo desconocido o a renunciar a lo que se considera como el propio interés. Tras esto, suele aparecer una figura protectora que brinda seguridad y apoyo en *la ayuda sobrenatural*, además de la experiencia y sabiduría, para poder lanzarse a la aventura y responder así ante la llamada (Campbell, 1959, pp. 36-49)

Pasará luego por un momento en que tendrá que cruzarse con figuras a las que teme hasta finalmente completar una fase en la que se acepta el cambio y la transformación cuando el yo se separa del mundo conocido. *El cruce del primer umbral* simboliza este encuentro con lo desconocido y el peligro —donde es tragado por ello—, y pasa a una nueva zona de experiencia

ya liberado del ego, para así dar paso a un renacimiento con la transformación y separación del yo cuando se llega al *vientre de la ballena* (Campbell, 1959, pp. 50-60).

De alguna manera, se podría decir que el llamado de Violeta comenzó mucho antes de siquiera pensar en salir fuera del país, ya sea a sus alrededores o las lejanas tierras en Europa. El llamado al contacto con la gente, con su cultura y sus vidas y con las distintas formas de expresión surge, en primera instancia, en su infancia, en donde debió enfrentarse a la crudeza de la realidad y las dificultades económicas y de la vida campesina. Es allí que comienza su vocación por conocer y encontrarse con aquello que ella percibía, para luego reproducirlo de la mejor manera que podía. Con la ayuda de su hermano Nicanor, recibió el impulso, apoyo y las herramientas que necesitaba para dar inicio a su viaje por un encuentro cultural. Nicanor será una figura importante y recurrente en la vida de Violeta quien es, además, la figura que ella destaca de forma trascendental en la canción abordada en este seminario, *Écoute moi, petit*. Esto también se verá más en detalle en el capítulo *Poesía y Texto*.

En el mito, la segunda fase, *la Iniciación*, comienza con una reiteración y profundización de las problemáticas vistas en el *primer umbral*. Se encuentra el héroe aquí *el camino de las pruebas*, ante lo cual se cuestiona nuevamente su capacidad de atravesarlas para el fin último que no es más que la disolución del ego. Es por ello que suele fracasar al menos en una prueba, siendo parte crucial de la transformación por la cual debe pasar, un proceso de purga y de renuncia como un proceso de aprendizaje para entender parte de las reglas, funcionamiento, características y relevancia del encargo o misión que lleva el héroe (Campbell, 1959, pp. 61-66).

Al salir de estas pruebas, viene *el encuentro con la Diosa*, que será la última prueba en la que se evalúa el talento de la heroína o héroe y tras lo cual ocurre un matrimonio entre su alma

vencedora y la Diosa del Mundo, lo cual simboliza que ahora ha ganado y lleva consigo el amor de mundo, es decir, la vida. *La mujer como tentación* le sigue a este encuentro, donde *mujer* simboliza la vida. Aquí el héroe es “conocedor y dueño” de la vida, y debe entender cómo él mismo tiene una posición que le reprime debido a su propia humanidad y, así, es expuesto ante debilidades relacionadas al placer que generalmente resultan en un apartamiento de él de su misión (Campbell, 1959, pp. 67-75).

Tras esto, se llega al punto medio del viaje, *la reconciliación con el padre*, en la cual *padre* representa a cualquier figura, persona o entidad que represente y encarne el poder sobre la vida y muerte. Esta figura refleja el ego del héroe o heroína, y la reconciliación con ella implica el término de la dualidad de bien y mal, por lo cual avanza luego a la llamada *Apoteosis* en donde, después de dar fin a la dualidad, se encuentra con el amor, el placer y la felicidad, partes de la sabiduría divina. Es un momento de descanso y tranquilidad, que se refuerza con la última parte de esta segunda fase, *la gracia última*, en la que mediante un crecimiento espiritual, se rompe con las limitaciones personales y se exhibe el don o talento obtenido durante la misión o aventura espiritual (Campbell, 1959, pp. 76-112).

Esta segunda fase del viaje de la heroína nos habla de un nuevo llamado y de obstáculos a los cuales se enfrenta y las dificultades a vencer para alcanzar el aprendizaje requerido. Si pensamos en Violeta, gran parte de esto se asemeja a lo que ella tuvo que vivir desde la década de los 50, cuando, nuevamente incitada y motivada por su hermano Nicanor, decide dejar el dúo que tenía con su hermana Hilda para dedicarse a “la verdadera música chilena” (Parra, 1985, p. 36). Comienza así su etapa de recopiladora como tal, y sale a los barrios a buscar esa música; decide mostrar las vidas y situaciones, así como entregar parte de lo que veía y quería que el resto también viese.

Tal como se describe en el mito, Violeta se enfrenta a distintas pruebas para hacer realidad esta vocación suya, de tal manera que serían gran parte de la burguesía chilena y actores políticos quienes encarnarían a las fuerzas opuestas que la ponen a prueba. Así, se puede notar la constante dificultad y negación externa por difundir el arte y música de Violeta Parra. Cuando comenzó a participar del programa radial *Canta Violeta Parra* —cuyo fin era dar cuenta de la música folclórica mediante una estructura semi-documental que promovía el contacto y cercanía con el público— la primera reacción de quienes la escucharon cantar fue de rechazo y desaprobación, una constante en la trayectoria musical de Violeta (Parra, 1985, pp. 39-41). Sin embargo, su perseverancia la transformó en un ícono de lo que ella estaba representando, pues su canto, si bien era suyo, no le pertenecía solo a ella, sino que era un canto campesino, aquel que ella había salido a recolectar y el cual quería interpretar. Su transparencia y honestidad con la cultura en la cual estaba sumergida, le fue otorgando el reconocimiento y aceptación de la gente que la escuchaba y se identificaba con ella.

De igual modo, al emprender su primer viaje a Europa, Violeta se fue encontrando también con diversos obstáculos, y es que, como ya se mencionó, tampoco contó con el recibimiento esperado. Luego de que se acabara el auspicio e invitaciones de las delegaciones internacionales, cuando Violeta va a Viena, ya es posible notar la constante dificultad por difundir su arte, recurrencia general para los artistas sudamericanos en ese entonces. En L'Escafe, si bien era un lugar ícono para la música latinoamericana en París y Violeta pudo presentarse de forma constante además de constituir una fuente importante de sus ingresos, nuevamente hay una mala recepción inicial dada por un público que esperaba otro tipo de espectáculo distinto al solemne que Violeta presentaba. Y es que la salida de Violeta al extranjero era para dar a conocer todo su trabajo de recopilación, reinterpretación y creación de música

folclórica chilena. Su fin no era otro sino comunicar y divulgar la música que se hacía en los distintos rincones de Chile. Es más, como bien lo hizo en el 56' cuando grabó gratuitamente dos discos en París, ella prefería dejar un registro de la música que quería dar a conocer aun cuando no recibiese su correspondiente pago por ello. Esto no hace más que dar cuenta de las dificultades a las cuales se veía enfrentada Violeta cada vez que quería mostrar esta parte de la cultura chilena.

Es justamente con estos viajes que ella va adaptándose a una realidad y enfrentándose a todo lo que la vida le tenía deparado para alcanzar el camino del aprendizaje y maestría. Previo a su segundo viaje a Europa, conoce en 1960 a quien fue su pareja amante y fuente de gran parte de sus penurias, Gilbert Favre, viéndose con él expuesta ante las turbulentas aguas del amor y la pasión, que fueron energía viva para el motor de su creatividad. Esto se traspasó a su música también y se fue consolidando la apasionada Violeta. Al volver a Europa la segunda vez, su sabiduría le hacen abrirse ante otras sonoridades y propuestas y presentarse tal cual es, mostrando tanto las raíces de su pueblo como la mezcla de su propia persona con él a través del arte.

Así, hay un cambio en su música —presentada siempre desde un semblante reflexivo y serio— a la cual le incorpora, con creaciones propias, un canto más crítico y político donde además hablaba de la realidad y las injusticias. Tal como en el mito, Violeta aprende de los obstáculos enfrentados y resignifica su forma de llevar a cabo su misión como artista. La negativa, tanto en Chile como en el exterior, a este tipo de música, son prueba de lo acertado de su propuesta y de sus implicancias en un público que no estaba acostumbrado a ello. Su consolidación como artista se vio potenciada en este segundo viaje donde fue capaz de mostrarse

a sí misma y a las realidades de su admirada cultura, lo que la llevaron, en palabras de Cassau, al triunfo con su música y arte (Parra, 1985, p. 14).

Finalmente, la última fase del mito, *el Regreso*, comienza con *la negativa al regreso*, en donde la heroína o héroe debe retornar a su mundo tras encontrar la felicidad, la iluminación y los misterios de la sabiduría y llevarlos a su comunidad o nación, no obstante, hay generalmente un rechazo ante esta responsabilidad. Pasa así a *la huida mágica* en que retorna y comienza así una nueva aventura en forma de evasión y fuga, para luego ser auxiliado en *el rescate del mundo exterior* donde es el mismo mundo externo quien lo rescata con el objetivo de poder traerlo de vuelta de su aventura (Campbell, 1959, pp. 113-125).

Luego, en *el cruce del umbral del regreso*, nuevamente se verá enfrentado a temores y dudas. Sin embargo, en esta ocasión, el héroe conserva su sabiduría adquirida en toda la primera parte del viaje, y puede ahora, tras conocer sobre la fugacidad de la vida, aprender a incorporar la sabiduría en la vida y a buscar cómo compartirla, ya que entiende que la oscuridad en las profundidades en donde fue su aventura y las tierras desde donde partió son el mismo mundo. Tras esto, en *la posesión de los dos mundos* logra un equilibrio entre lo material y lo espiritual liberado de los apegos a sus limitaciones personales, esperanzas y temores, y con una soberanía sobre sí mismo que lo llevan en *la libertad de vivir* a librarse del miedo a la muerte entendiendo la vida como un “fenómeno pasajero del tiempo” para así, finalmente, encontrarse consigo mismo en el ser del mundo tras haber muerto su ego personal y haberse establecido en el Yo (Campbell, 1959, pp. 126-139).

Se podría decir que el *Regreso* comienza con su tercera ida a Europa, la cual pareciera, justamente, ser una coda de su travesía por fuera, quizá la misma renuncia al regreso y la

insistencia por buscar más aventuras por fuera. No es sino hasta cuando vuelve a Chile en 1965 que puede iniciar un proceso culmine de su obra y vida. Con la creación de la Carpa de La Reina, terreno que se ha visto constantemente desmoronado, Violeta pretendía, luego de su vida y viajes de aprendizaje y adiestramiento en la difusión del arte en una sociedad como la nuestra, poder llegar a su público de una manera más cercana y donde pudiese mostrar su arte tal cual era. Sus ansias por llevar a su pueblo y a su gente la música que tanto había buscado y que mediante su experticia y sabiduría había conseguido recolectar, re-interpretar y crear, cobraron vida en este espacio lleno de encanto, candidez y vitalidad.

Al profundizar aún más en el mito y en la vida y legado de Violeta, pareciera que se hace evidente el conflicto de que la única manera de avanzar en su travesía de superación y aprendizaje, para su luego divulgación y entrega, era saliendo del país pues en Chile no encontraba el apoyo necesario —una constante en el arte y la cultura chilena donde hay más acogida por personas o países externos que por la propia nación—. Su viaje a Europa fue una manera más de poner en evidencia la realidad de la cultura en Chile y sobre todo aquella que proviene de sus más profundas raíces; la realidad de la acogida que esta tiene y de los méritos de aquellos quienes han dado todo por traspasar los umbrales que limitan la existencia de la cultura y arte chilenos. Violeta era una de ellos.

Violeta luchó incansablemente por reencontrar a la misma gente con sus propias raíces musicales y culturales. Ella, criada en el campo chileno, supo mirar y escuchar aquello que la gran mayoría de las personas no era capaz de hacer, debido a que no sabían cómo escuchar ni hacia dónde apuntar. En sus ansias por difundir y reconectar a las personas con la cultura chilena a través del arte, ella estaba generando un despertar colectivo del pueblo que aletargado se encontraba.

Y de la misma manera que en el mito el héroe que forja su camino se encuentra no solo con obstáculos sino también con personajes que le ayudan y asisten en su travesía, Violeta encontró a lo largo de su vida personas que le ayudaron y brindaron lo necesario para salir adelante, que sintonizaron con ella y con su actividad política a través del arte. Violeta sigue el mismo camino que el relatado en los mitos pues ella fue la encarnación de una heroína que vino a rescatar la cultura chilena y a poner en evidencia la realidad de su sociedad. La culpa general de la que habla Cassau que hubo en la sociedad chilena tras la muerte de Violeta (Parra, 1985, p. 20) reafirman esta forma de existencia en la cultura chilena con respecto a la falta de acogida a los propios artistas y a su propia cultura. Es así que los efectos de la vida y obra de Violeta Parra y su legado siguen develando hasta hoy en día la realidad que ella tanto quiso difundir y compartir.

En síntesis, mediante esta reflexión se busca advertir a esta artista como la heroína que fue para la cultura chilena, quien, mediante penurias, dolores, dificultades y repeticiones, logró revivir un canto del campo chileno y le entregó vigor y energía a una cultura que estaba somnolienta. Y, si bien ella no pudo vivir para ver todos los frutos que su vocación, oficio y entrega sembraron en el país, en la actualidad nosotros tenemos la oportunidad —y, probablemente, también la responsabilidad— de dar cuenta de ello, así como de reflexionar acerca de lo que esto implicó y cómo es posible materializar un sueño como el que Violeta tenía de revivir, restaurar y difundir la verdadera cultura chilena.

ANÁLISIS MUSICAL DE LA CANCIÓN *ÉCOUTE MOI, PETIT*

Una forma de aumentar la comprensión de una obra musical, es justamente a partir del análisis musical (Nagore, 2004, pp. 1-14). Este análisis está basado en la transcripción del libro *Tres discos autorales* de Juan Pablo González, Fernando Carrasco, y Juan Antonio Sanchez del años 2018, con intervenciones propias referidas a la tonalidad original que se presenta en el audio de la canción, que se puede encontrar en el Anexo 14.

Análisis estructural

La obra de Violeta Parra *Écoute moi, petit* es una pieza musical que presenta una textura mixta de melodía acompañada (Hernández, 2010, p. 7) donde la voz realiza la melodía principal y la guitarra el acompañamiento rítmico-armónico característico.

La canción presenta una forma binaria que presenta la siguiente estructura:



Figura 1: Forma general de la obra *Écoute moi, petit*.

La introducción consta de ocho compases; la sección A, de dieciséis compases; el puente, de cinco compases; y la sección B final, de dieciséis compases también. Toda esta estructura se toca dos veces. Tanto la introducción como las secciones A y B están conformadas por estructuras a partir de cuatro compases. El puente o nexos es el que varía en cuanto a esto, pues con sus cinco compases pasa a tener una frase con un número de compases impar. Así, se

observa una forma general bastante regular, sin embargo, veremos que en su estructura interna más detallada hay cambios que escapan de esta regularidad esperada.

La introducción se encuentra en el ritmo binario compuesto de 6/8, parte con la especificación de “Vals”, y está conformada por dos semifrases de cuatro compases. La sección A (cc. 9-24), también en 6/8, está formada por dos frases de ocho compases, donde la segunda es una reexposición de la primera en forma variada. Ambas frases de la sección A presentan 2 semifrases antecedente y consecuente de cuatro compases cada una. En la primera frase (cc. 9-16), el tercer compás tanto de su antecedente como de su consecuente cambia de ritmo a compás 3/8. En cambio, en la segunda frase de la sección A (cc.17-24), es solo en la semifrase consecuente que su tercer compás cambia a 3/8, pues el de la frase antecedente lo hace al ritmo irregular de 5/8.

En el puente o nexo (cc. 25-29) se señala “Tiempo de Vals” y aquí el se pasa al ritmo ternario simple de 3/4 que sirve como transición a la sección B que mantiene este ritmo. Las dimensiones de las frases en esta sección B (cc. 30-45) cambian en relación a las de la sección A, puesto que podemos identificar que esta sección está compuesta por una sola frase de dieciséis compases. El antecedente está compuesto por ocho compases dividido en dos semifrases de cuatro compases. El consecuente también se divide en dos. Los primeros cuatro compases parten siguiendo la estructura de las semifrases anteriores, pero en el último compás (c. 41) se cambia a la cifra de compás de 6/8 con igualación negra = corchea. Desde aquí se mantiene el 6/8 hasta los cuatro últimos compases, salvo por el compás 43 que pasa a 3/8, en forma análoga a los cambios presentados en A.

Análisis motivico

Con respecto a los temas o motivos, se observa un motivo a lo largo de toda la canción, el cual va variando a lo largo de esta. La introducción parte con la guitarra sola que arpeggia los acordes repitiendo sistemáticamente la corchea, salvo por el primer tiempo, donde la nota más grave del acorde es una blanca con punto cumpliendo la función de bajo. La dinámica de la introducción está considerada como mezzopiano.

En la sección A, la guitarra sigue haciendo un acompañamiento arpegiado y es aquí donde se presenta el motivo por primera vez con el ingreso de la melodía en la voz. Este es un motivo rítmico melódico anacrúsico que consta de dos semicorcheas en anacrusa seguidas de una negra con punto y calderón. Este motivo con sus primeras notas como semicorcheas se presenta a lo largo de la sección A, variando sus dos notas iniciales a corcheas en ciertas partes. Tras esto, desde la sección B, el motivo rítmico melódico cambia ya de forma definitiva sus primeras dos notas a corcheas, seguidos por una blanca, adecuado al ritmo ternario simple de esta zona y en equivalencia rítmica a la hemiola.

Motivo en la sección A:

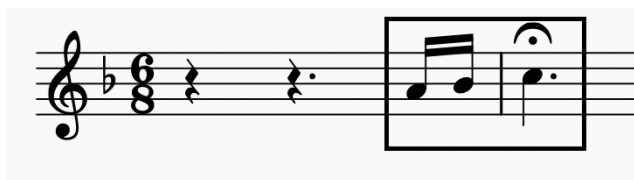


Figura 2: Motivo en la sección A.

Motivo en la sección B:



Figura 3: Motivo en la sección B.

Luego de que se presenta el motivo por primera vez en el compás 9, se vuelve a repetir ahora anacrúsico al compás 10, variando la negra con punto por dos negras, en donde el calderón se utiliza en la segunda. En ambos casos, el motivo se direcciona de forma ascendente.



Figura 4: Motivo anacrúsico en el levare del compás 9.



Figura 5: Variación del motivo en el compás 10.

Al término de la semifrase antecedente de A, si bien el motivo comienza hacia el compás 11 con las mismas figuras rítmicas que anteriormente (2 semicorcheas en anacrusa), estas se direccionan de forma descendente, extendiendo aquel motivo al compás de 3/8 donde la figura es una corchea con punto y tres semicorcheas, que concluyen en una negra con punto con calderón en el compás 12 donde vuelve al 6/8.



Figura 6: Tercera variación del motivo anacrúsico.

El consecuente de esta primera frase de A, comienza anacrúsico al compás 13 con dos corcheas repetidas, descendiendo hacia una negra con punto y calderón, para luego volver a repetirse de la misma manera. Durante todo este consecuente, el motivo parte con corcheas.



Figura 7: Motivo en el consecuente de la primera frase de A.

El motivo anacrúsico al compás 15 se diferencia de los motivos anteriores representados en la figura 7 de la misma forma que la tercera variación en el compás 11, puesto que después de las dos corcheas en anacrusa, el compás cambia a 3/8 y en este se observa una corchea con punto y tres semicorcheas, conducidos descendentemente hacia una negra con punto y calderón en el compás 16 donde se vuelve a 6/8, concluyendo así la primera frase.



Figura 8: Variación del motivo en el consecuente de la primera frase de A.

Luego, se observa la reexposición de la primera frase de A, ahora variada, del compás 17 hasta el compás 24. Esta contempla los mismos elementos observados en la primera frase, salvo en el compás 19, en donde, debido al cambio en la cifra de compás desde un compás compuesto binario de 6/8 a un compás compuesto irregular de 5/8, el motivo, direccionado descendentemente, se adecúa a este último compás irregular con dos negras y dos semicorcheas para resolver a negra con punto en el compás 20 donde vuelve al 6/8.



Figura 9: Figuras en el compás irregular de 5/8.

Durante el nexo que une A con B que parte con el motivo de dos semicorcheas en anacrusa y negra con punto seguido de una extensión de este con blancas con punto descendentes, la guitarra cambia a un acompañamiento con ritmo de vals, es decir, de tres negras con el bajo en la primera y el acorde en la segunda y tercera, ritmo que se mantiene durante la sección B.

Tras esto, se observa el motivo anacrúsico al compás 30 en la sección B con su respectiva equivalencia rítmica de la hemiola. El motivo, con la variación de dos corcheas en anacrusas seguidas de una blanca o blanca con punto al final de las semifrases, se mantiene durante todo el antecedente de B hasta la primera semifrase del consecuente (cc. 30-40). Sin embargo, en el compás 40 el motivo de dos corcheas no es seguido por la blanca ni la blanca con punto, sino por tres negras, para finalizar en el compás 41 en el cual sucede el cambio de 6/8 nombrado anteriormente. A partir de este, se repite el motivo como en A, con las dos semicorcheas y negra

con punto de forma descendente, salvo en el compás 43 que tiene la cifra de 3/8, en donde le sigue una negra.



Figura 10: Motivo anacrúsico del consecuente de B de forma descendente.

Para finalizar, este motivo concluye hacia el final del consecuente y de la frase, liquidando el motivo mediante la repetición de la negra con punto, como símil a lo realizado al final del nexa.



Figura 11: Liquidación del motivo al final de B.

Y así termina la única frase de la sección B, sin embargo, posterior a esta sección, existe una barra de repetición que nos lleva a la introducción donde el tema se vuelve a desarrollar una vez más.

Análisis armónico

El siguiente análisis se encuentra escrito en la partitura adjunta en el Anexo 14.

Introducción

El desarrollo armónico de esta sección, consta de los siguientes grados (teniendo en consideración que la tonalidad es Fa Mayor): IV - I - V7 - I - V - I - V(3-4) - I.

Sección A

Esta sección de la obra, la semifrase antecedente de la primera frase de A comienza con un I grado en el compás 9, seguido en el compás 10 por un IV, ambos en posición fundamental. Ya en el compás 11 se presenta un dominante en 3-4 (V 3-4), resolviendo en el compás que le sigue a un I grado. En la semifrase consecuente, en el compás 13 la armonía vuelve nuevamente a un IV grado, seguido en el compás 14 por un I. Luego, del 15 al 16 volvemos a observar la resolución del dominante (V 3-4) a un I grado. Al término de la semifrase antecedente, la melodía llega a la quinta del acorde del I grado, sin embargo, al finalizar el consecuente en el compás 12, la melodía llega a la tónica del acorde, dando una mayor sensación de conclusión.

El I grado del final de la primera frase de A se mantiene al comienzo de la reexposición de esta en el compás 17, cambiando en el 18 a un IV y seguido por un V y un I en los dos

compases posteriores (cc. 19-20). Se observa el uso de la cadencia compuesta: IV - V - I en estos tres últimos compases. En el compás 21, la armonía vuelve a un IV grado, cambiando en el 22 a un I. En el compás 23 se presenta un V 3-4 y un V7 dentro del mismo compás, resolviendo en el compás 24 como cadencia perfecta en el I grado, junto a la melodía que llega a la tónica del acorde.

Puente o nexa

Armónicamente, el movimiento que se utiliza acá es de un V 3-4 desde el compás 25 hasta el 27 y en el compás 28 este resuelve a un I grado, el cual se prolonga hasta el compás 29. Por lo tanto, se vuelve a utilizar la cadencia perfecta, en acompañamiento de la melodía que resuelve paulatinamente mientras desciende en los compases 26-28 hasta llegar a la tónica del acorde del I grado.

Sección B

En esta sección la armonía se mueve entre un V - I durante la frase antecedente (cc. 30-37): en el 31 presenta un I (4-6) seguido en el 32 por V(3-4), en el compás 33 un V7, luego en el 34 vuelve al V (3-4), y el en 35 nuevamente un V7, resolviendo en el 36 en un I. A pesar de llegar a la tonalidad de la obra, la melodía termina en la quinta del acorde, por lo que se genera en este final de frase una sensación más inestable comparada a las proporcionadas por los finales concluyentes en la fundamental, lo cual refuerza el hecho de que esta sea una frase antecedente.

El consecuente de B parte con el I grado que viene desde el compás anterior (c. 37). En el compás 38 es la primera vez que se utiliza un acorde diferente al de los grados principales mediante una función transitoria al segundo grado (V/ii), en el 39 se usa el V (3-4)/ii y en el compás 40 se vuelve al V/ii, resolviendo en el compás 41 al ii grado, acompañado con el cambio de cifra de compás al 6/8. Luego, en el compás 42 se va al I grado apoyado de un calderón, en el compás 43 pasa del 6/8 a un 3/8, y armónicamente va a un V (3-4), para luego, en el compás 44, volver al 6/8 y a un V en fundamental. En ese mismo compás utiliza otro V (3-4), resolviendo en el 45 en un I grado, en la primera casilla de la repetición. La segunda casilla presenta una cadencia de I - V (3-4) - I dentro del mismo compás.

POESÍA Y TEXTO

En el presente capítulo se realiza un análisis del texto creado por Violeta Parra para la canción *Écoute moi, petit*, compuesta entre los años 1964 y 1965, con la finalidad de profundizar y analizar la obra desde el punto de vista literario, lo cual aporta a la comprensión de la canción en su globalidad.

En primera instancia, previo a los análisis aquí elaborados, se desarrolló una **traducción textual** de la letra de la canción. Tras este trabajo, se desarrollan dos principales secciones durante el capítulo: el análisis formal y el análisis interpretativo. En el **análisis formal** se expone un análisis técnico, donde se abordan elementos presentes en la poesía, tales como la forma del texto y la métrica. Por su parte, en el **análisis interpretativo** se presentan, en primer lugar, las figuras retóricas del lenguaje utilizadas, seguidas de las propuestas de interpretación en torno al texto, ahondando en conceptos claves y vínculos con el contexto de la obra. Para finalizar, se señala una breve síntesis de lo elaborado a lo largo este capítulo.

Traducción textual

La siguiente traducción surge del trabajo de traducción literal mediante Google Translate palabra por palabra del idioma francés al español, así como de sus fonemas. Posteriormente, se tradujeron sus frases y/o versos completos en su contexto. La siguiente tabla muestra el trabajo de traducción final de las frases. El trabajo completo de la traducción textual, que incluye aquella palabra por palabra y sus fonemas, se encuentra esquematizado en la tabla del Anexo 15.

Letra en français	Traducción por frases al español
Je suis bien une chilien	Soy una chilena
qui jamais étais a l'école	que jamás fue a la escuela
au contraire au jardin	al contrario, en el jardín
j'ai attrapé des papillons.	atrapé mariposas.
Dans la rue je chantais	En la calle estaba cantando
comme un pauvre oiseau perdu.	como un pobre pájaro perdido
dans la nuit les étoiles	en la noche las estrellas
elles du ciel m'ont répondu:	del cielo me respondieron:
fais attention, mon petit.	pon atención, mi pequeño.
Comm'il est que je suis à Paris?	¿Cómo es que estoy en París?
c'est un ange qui m'a ramené,	fue un angel quien me devolvió
belle histoire des sorciers	bella historia de magos
ou bien un rêve d'enfant.	o bien un sueño de infancia.
Oh! Paris, bon ami de mon cœur.	¡Oh París! buen amigo de mi corazón.
C'est mon frère qui m'a fait	Fue mi hermano quien me dijo
bien connaître la musique	conoce bien la música

c'est mon frère qui m'a dit:	esto es lo que mi hermano me dijo:
Il faut travailler l'argile.	deberías trabajar la arcilla
Il m'a dit: Les avions	Él me dijo: los aviones
Ils vont droit jusqu'à Paris	van directo a París
N'aies pas peur, tes travaux	No tengas miedo, tus obras
Ils n'ont rien à faire ici	no tienen nada que hacer aquí
Fais attention, mon petit	pon atención mi pequeño

Tabla 1: Traducción al español por frases de la canción *Écoute moi, petit*.

Análisis formal

Forma

La canción está formada por 6 estrofas. La estrofa número 3 y 6 corresponden al coro por lo tanto son iguales y solo hay una ligera variación en la forma de cantarla (muy ligera e intrascendente para nuestro análisis). Las demás estrofas constan de 4 versos y 4 versos + 1, mientras que el coro consta de 6 versos.

Je suis bien une Chilienne

qui jamais était à l'école.

Au contraire, au jardin

J'ai attrapé des papillons.



ESTROFA 1

Dans la rue je chantais

Comme un pauvre oiseau perdu.

Dans la nuit les étoiles

elles du ciel m'ont répondu:

"Fais attention, mon petit".



ESTROFA 2

Comm'il est que je suis à Paris?

C'est un ange qui m'a ramené,

Belle histoire des sorciers

Ou bien un rêve d'enfant.

Oh! Paris, bon ami de mon cœur.



CORO

C'est mon frère qui m'a fait

Bien connaître la musique.

C'est mon frère qui m'a dit:

"Il faut travailler l'argile".



ESTROFA 3

Il m'a dit: "Les avions

Ils vont droit jusqu'à Paris.

N'aies pas peur, tes travaux

Ils n'ont rien à faire ici.

Fais attention, mon petit".



ESTROFA 4

Comme il est que je suis à Paris?

C'est un ange qui m'a ramené,

Belle histoire des sorciers

Ou bien un rêve d'enfant.

Oh! Paris, bon ami de mon cœur.



CORO

Métrica

La **primera estrofa**, conformada por 4 versos, presenta el siguiente orden de sílabas: 7 - 7 - 6 - 7. Las rimas utilizadas en esta estrofa se encuentran intercaladas, es decir, los versos 1 y 3 van emparejados tal como los versos 2 y 4. Cada “pareja de versos” posee las mismas acentuaciones de sílabas. El primer y tercer verso tienen sus acentuaciones en las sílabas 3 y 6, y el segundo y cuarto verso las tienen en las sílabas 3 y 7, respectivamente.

La **segunda estrofa** o pre coro, conformada por 5 versos, muestra el orden silábico 6 - 7 - 6 - 7 - 7(+2). Las acentuaciones de la segunda estrofa están utilizadas de la misma manera que en la primera. Los versos 1 y 3 con acentuaciones en las sílabas 3 y 6, y versos 2 y 4 con las acentuaciones en las sílabas 3 y 7. Sin embargo, añade un quinto verso que sirve como un puente para antes de comenzar el coro y que se vuelve a repetir en la quinta estrofa antes de comenzar el coro de la sexta estrofa: *fais attention mon petit*. Aquí se repite la última sílaba para efectos musicales, y por eso se presenta como 7(+2).

La **tercera estrofa** corresponde al **coro** y está conformada por 5 versos con la siguiente cantidad de sílabas: 9 - 9 - 6 - 6 - 9(+2). Los versos 1 y 2 van acentuados en las sílabas 3, 6 y 9, mientras que los versos 3 y 4 van acentuados en las sílabas 3 y 6. El quinto verso va acentuado al igual que en los versos 1 y 3, sin embargo, presenta una variación final donde la cantora repite la última vocal del verso dos veces.

La **cuarta estrofa**, conformada por 4 versos, muestra el siguiente orden de sílabas: 6 - 7 - 6 - 7. Las acentuaciones y rimas están trabajadas de igual manera que en la primera y segunda estrofa a pesar de no tener el mismo orden exacto de sílabas por verso.

La **quinta estrofa**, conformada por 5 versos, cuenta con el siguiente orden de sílabas: 6 - 7 - 6 - 7 - 7(+2), y presenta las mismas acentuaciones que la segunda estrofa (precoro).

Por último, la **sexta estrofa**, correspondiente con la repetición del coro, se presenta de igual forma que la primera vez en la tercera estrofa, sin ninguna variación.

Es posible divisar fácilmente una uniformidad del texto respecto a sus acentuaciones. Durante toda la canción éstas se presentan en las terceras y sextas sílabas, si es que el verso tiene seis en total, y en las terceras y séptimas sílabas, si el verso tiene siete en total.

Esta “regla” se rompe solo al llegar al coro, sin embargo, esta excepción se presenta solo en los versos con 9 sílabas, donde la cantora propone las acentuaciones en las terceras, sextas y novenas sílabas, manteniendo la estabilidad a pesar de que el acompañamiento de la guitarra cambie a un ritmo de vals común.

Análisis interpretativo

Figuras retóricas

A continuación se realiza una breve declaración de las figuras retóricas encontradas en la traducción al español del texto creado por la cantautora para la canción *Écoute moi, petit*.

Segunda estrofa:

- “En la calle cantaba/como un pobre pájaro dormido”: Esta frase puede considerarse como símil o comparación, ya que Violeta realza la acción de cantar, estableciendo una comparación con la figura de un pájaro perdido (García Barrientos, 1998, p.46).

- "... las estrellas del cielo me respondieron": En esta frase se puede reconocer una personificación, ya que se le adjudica un atributo humano a las estrellas. Sin embargo, García Barrientos propone que la atribución de la capacidad del habla humana es, específicamente, llamado *prosopopeya*, lo que corresponde con la proposición de la cantora de dar por entendido que las estrellas le respondieron "ten cuidado mi pequeño/a".

Tercera estrofa:

- "... es un ángel que me ha traído": En esta frase también se puede reconocer fácilmente el uso de la personificación, a pesar de que no se menciona la forma en que el ángel puede realizar la acción de llevar a Violeta a París. Esto es debido a que la figura occidental de un ángel es considerada como objeto inanimado o abstracto, lo cual corresponde a la descripción de la personificación (García Barrientos, pág. 76, 1998).

- "... oh París, buen amigo de mi corazón": Podría tratarse de una personificación, ya que le adjudica atributos a la ciudad de París que la convierten en su amiga. Sin embargo, no declara estos atributos, por ende queda a interpretación de cada persona que lea este texto.

Interpretación

En el siguiente punto se analizan estrofa a estrofa la letra en español de *Écoute moi, petit*, con la traducción obtenida del libro *Poesías* de Violeta Parra, una recopilación de textos y estudios a cargo de Paula Miranda, editorial Universidad de Valparaíso. Luego se señalan y explican los elementos importantes presentes en el texto con la finalidad de argumentar nuestro análisis.

Écoute moi, petit (Miranda, 2018, p.94-95):

Yo soy una chilena

Que jamás fue al colegio.

En cambio, en el jardín

Atrapé mariposas.

En el primer verso de la canción, Violeta hace una declaración fundamental para contextualizar esta obra: “Yo soy una chilena(...)”, verso que, al igual que toda la canción, lo canta en francés, idioma que poco tiene que ver con el territorio chileno. A partir de este verso podemos entender a la artista en una posición de extranjera que busca poder comunicarse con las gentes de este país, a las cuales les contará cómo su vida la llevó a estar donde se encuentra al momento de componer este tema.

Por otro lado, en esta estrofa también se nos presenta el elemento contrapuesto entre la educación y la “no-educación” desde un punto de vista tradicional o como ella plantea: la escuela y el jardín (naturaleza). En ese sentido, el hecho de que Violeta no asistió a la escuela (puede inferirse escuela de artes, ya que las fuentes bibliográficas indican que sí fue al colegio), como menciona, no se presenta desde un lugar peyorativo, al contrario incluso, ya que al referirse a que en el jardín atrapó mariposas, podemos inferir un desarrollo creativo, un carácter curioso e inquieto que ella desarrolla fuera de la norma establecida. Esta interpretación se ve reforzada cuando interpretamos los símbolos de jardín y mariposa según lo expuesto por Juan Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, entendiendo el primero como un lugar donde “se guardan tesoros” y el segundo como “emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso”. En ese

sentido, este elemento se presenta como una constante en la vida de Violeta y en su obra, que opera como “respuesta” a los tradicionalismos establecidos por la sociedad.

En la calle cantaba

Como un pobre pájaro perdido/

En la noche las estrellas

Desde el cielo me respondieron:

“ten cuidado, mi pequeño”

Al plantear la frase “Como un pobre pájaro perdido”, podemos dar cuenta de la dificultad de encajar o de gestar un espacio para desarrollarse como artista, como también de la enfatización en la experiencia de una vida de naufragio. En ese sentido, el sentirse errante, deambulando y sin rumbo, nos indica que en un período de la vida de Violeta, ella experimentó un conflicto existencial, tanto al “no sentirse parte” como a la “ausencia de rumbo”. Desde ahí, las estrellas como símbolo hacen referencia directa a la naturaleza, a la energía cósmica y/o a Dios, como también a alguna persona de su vida quien le ofrece su cuidado y la ayuda y le da énfasis en que sea más consciente, que tome precauciones y que se resguarde ante esta sensación de naufragio.

¿Cómo es que estoy en París?

Un ángel me trajo hasta aquí,

Bella historia de hechiceros

O bien el sueño de un niño.

¡Oh, París, buen amigo de mi corazón!

En la sección del coro, que se repite dos veces sin variación en el texto, Violeta nos vuelve a evocar imágenes de inocencia e infancia las cuales se reflejan en los versos donde menciona la “bella historia de hechiceros / o bien el sueño de un niño”. Para complementar este punto, también se debe considerar que no sabe bien cómo es que llega a París (“¿Cómo es que estoy en París?”), como quien no entiende cómo los caminos de la vida le llevan al punto en el que actualmente se encuentra y afirma cómo un tercero, el ángel, le lleva hacia aquél destino. En estos versos, además de evocar inocencia, también se deja entrever la humildad de la autora debido a que no se adjudica a sí misma el hecho de dejar su vida en Chile y partir a París. Son versos muy lejanos a la soberbia y, al contrario, muy cercanos a la ilusión que pudo significar para ella viajar a una capital cultural tan importante. La ilusión en sí misma también se deja entrever con el último verso donde personifica a París como un amigo que lleva dentro de su corazón.

Para finalizar esta estrofa, hemos de analizar la figura del ángel, el cual puede tener dos posibles interpretaciones: una en que le podemos adjudicar un sentido espiritual, entendiendo al ángel como un ser divino; u otra en la que podemos entender a dicho ángel como si fuese su

hermano, quien, como se da a entender más adelante en el texto, es quien le sugiere explícitamente viajar a París.

Es mi hermano el que me hizo

Conocer la música.

Él fue el que me dijo:

“hay que trabajar la arcilla”

Tanto en esta estrofa como en la siguiente, Violeta nos presenta la figura de su hermano —muy probablemente Nicanor Parra, quién la introduce al mundo de la música y quien, además, la insta a trabajar dicho rubro—. A diferencia de las estrofas anteriores, esta y la siguiente son bastante explícitas en cuanto a su contenido. Se reducen considerablemente las figuras retóricas a una sola, “hay que trabajar la arcilla”. La arcilla es un material sumamente moldeable, capaz de ser reciclado y nuevamente trabajado si la humedad está en condiciones óptimas para su trabajo, por lo tanto, es un material con un potencial de desarrollo infinito, razón por la cual la arcilla como símbolo representa perfectamente las capacidades creadoras de Violeta, como también sus habilidades para adaptarse a nuevas culturas y remodelar como la arcilla.

En esta estrofa vuelve a mostrar modestia, pero esta vez acompañada de agradecimiento hacia Nicanor por incitarle a desarrollar la música y la arcilla. Pareciera que al decir “es mi hermano el que me hizo / conocer la música” y “él fue el que me dijo” lo apunta directamente como responsable de su desarrollo como artista, como diciendo “fue de él la idea”.

Él me dijo: “los aviones

Van derecho a París.

No tengas miedo, tus trabajos

No tienen nada que hacer aquí

¡ten cuidado, mi pequeño!”

Si entendemos el símbolo de la arcilla como el talento innato de Violeta para con el arte, “los aviones / van derecho a París” nos da a entender que el destino de la artista, o al menos su siguiente parada, reside en dicha capital, la cual es reconocida desde hace siglos como una capital cultural del mundo occidental. Esta idea se ve reforzada con los versos siguientes en los cuales se explicita que poco valor tendrían aquí (en Chile) sus obras.

El verso “¡Ten cuidado, mi pequeño!” vuelve a aparecer, esta vez en la voz de su hermano que, al igual que la naturaleza, parece entender el destino y el valor de su hermana, instándole a cuidarse, tanto a la Violeta Parra como persona como también a la artista. Cabe recalcar que al dar la misma frase (“¡Ten cuidado, mi pequeño”) tanto a la naturaleza como a su hermano, nos permite ver que Violeta ve a ambas entidades como sus mayores protectores. Gracias a esto podemos entender que el ángel mencionado en la tercera estrofa es probablemente su hermano Nicanor.

¿Cómo es que estoy en París?

Un ángel me trajo hasta aquí,

Bella historia de hechiceros

O bien el sueño de un niño.

¡Oh, París, buen amigo de mi corazón!

Este coro viene a expresar lo mismo que el anterior, con la diferencia que, como ya podemos contextualizar algunos de los hechos que la motivaron a dirigirse a París, la figura de su hermano como el “ángel” toma más sentido. El último verso, “¡Oh, París, buen amigo de mi corazón!”, puede considerarse como una referencia al éxito de su viaje y las buenas relaciones que pudo establecer en él.

Elementos presentes en el análisis

Chile: En el primer verso se declara “soy una chilena”, afirmación particularmente importante cuando quién la dice habita suelo extranjero, dándole inmediatamente una identidad distinta a la del lugar donde reside en ese momento. En la quinta estrofa se vuelve a mencionar indirectamente el país señalando que “(...) tus trabajos / no tienen nada que hacer aquí”, afirmación que nos permite deducir la poca importancia que para entonces tenía el trabajo artístico. Cuando indagamos en la vida de Violeta, saber que pudo presentarse en el museo de Louvre (abril de 1964), uno de los más importantes centros culturales del mundo, antes que en cualquier otro en nuestro país, solo reafirma lo dicho por su hermano.

Infancia – inocencia: Las dos primeras estrofas nos introducen a la vida temprana de Violeta Parra, presentándonos hechos biográficos tanto de su relación con el colegio como

también de sus primeros acercamientos a la música. Se relatan juegos como “atrapar mariposas” que bien podría ser la actividad normal de un niño/a queriendo atrapar algo difícil de alcanzar, como también se puede entender a la mariposa como un objeto o idea artística, siendo en este caso el “atrapar mariposas” sus primeras obras.

Espiritualidad: La espiritualidad demostrada en el texto se refleja en los símbolos del jardín, el pájaro perdido, la noche, las estrellas y el ángel, todos estos elementos de la naturaleza que explicita su relación con el entorno natural, permitiéndonos inferir una cosmovisión donde la naturaleza es un elemento importante. Por otro lado, el ángel puede ser visto como el ser divino de la tradición cristiana que la guía y protege, como también podría ser interpretado como su hermano.

Arte – trabajo: El tema del arte se comienza a desarrollar desde las primeras estrofas donde nos habla de su infancia y de cómo en ella tiene sus primeros acercamientos al arte, “atrapando mariposas” o cantando. Más adelante se nos vuelve a presentar cuando su hermano habla del arte como la arcilla que debe ser trabajada y que merece un lugar donde ésta sea apreciada como tal, razón que la llevaría a emprender el viaje.

París: La ciudad francesa tiene una relación directa con el punto anteriormente mencionado, pues este es el destino en el cual sus obras serán apreciadas de una forma que en Chile jamás podría pasar. París es una capital cultural cuyas intervenciones en la historia del arte la han colocado en dicho puesto de reconocimiento, siendo el museo de Louvre, lugar en el que Violeta se presentaría más tarde, uno de sus más importantes recintos.

Relaciones familiares: Uno de los elementos más importantes del texto es su hermano, a quién se le declara como aquel que le “(...) hizo / conocer la música”, trabajarla y además

exponerlas en tierras extranjeras, con la intención de darle a su arte el reconocimiento que merece. Como se ha mencionado en puntos anteriores, varios elementos del texto nos permitirían sugerir una interpretación del “ángel” como su hermano, dándole aún mayor importancia a este personaje.

Humildad - modestia: En el texto de esta composición, el verso “¿Cómo es que estoy en París?” muestra a una Violeta modesta que le adjudica el logro de llegar a París a otros seres o personas. Más adelante aparece este elemento de forma similar, donde señala directamente que su hermano fue quien le impulsó a conocer la música, trabajar la arcilla y llevar sus trabajos en torno al arte a otros países. Ella juega con este elemento en otras creaciones como en la primera décima de *Autobiografía en verso* cuando se está refiriendo a los oyentes con los versos “quisiera tener memoria / pa’ entablar un desafío, / pero no me da el sentí’o / pa’ finalizar con gloria”, donde quiere comunicar que en realidad no se siente tan capacitada para aquel trabajo, a pesar de que más adelante logra escribir su autobiografía de casi doscientas páginas.

Síntesis del capítulo

Tras el análisis literario o poético de la letra de la canción podemos afirmar que la presente obra es de un carácter completamente biográfico, pues en ella nos narra poéticamente las vivencias que la llevaron a estar en Francia en aquella época. En esta obra relucen varios aspectos importantes para entender a Violeta, los cuales aparecen tanto explícita como implícitamente, como su espiritualidad —que se expresa a través de los símbolos de la naturaleza

presente en ella, como la noche, las estrellas, los pájaros, etc.—, su relación con su hermano, las condiciones laborales de los artistas en el país y su relación con este último.

CONSIDERACIONES DE LA CREACIÓN A LAS ADAPTACIONES MUSICALES

Las diferentes realizaciones musicales a partir de una obra original surgen como respuesta a necesidades contemporáneas culturales y formas de aproximación a la obra de un artista, ya sea por su connotación musical, cultural o política. Para esto, es necesario establecer nociones claras respecto a la definición de los términos usados en la escena musical en lo que se refiere a realizaciones musicales.

Primeramente, el soporte es el que define su principal categoría. Las realizaciones de una pieza musical dependen del medio por el cual se preserva el “original”. Si el medio de difusión es escrito e incluye la realización con detalles e instrucciones sin modificaciones en el original, se le llama **reescritura** (Guerra, 2012, p. 20). Un notable ejemplo de reescrituras dedicadas a la artista es realizado por el conocido cancionero *Virtud de los elementos*. Por otro lado se le denomina **adaptación, orquestación o reinstrumentación** cuando se trasladan los planos musicales de la obra (melodía/s, acompañamiento/s y bajo/s) hacia diferentes instrumentos con respecto del original, pudiendo cambiar de tono y algunos de sus ritmos, sin tener que conllevar necesariamente a un cambio estilístico. Como ejemplo de esto, podemos mencionar la orquestación de la canción *Run run se fué pal norte* de Pablo Matamala para orquesta de cuerdas del archivo musical de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (FOJI). Y finalmente, se define como **arreglo** cuando se produce una modificación sustancial, lo que puede incorporar todas las modificaciones anteriores y, además, producir un cambio estilístico, consecuencia de la modificación de su estructura, ya sea agregándole, cambiándole o quitándole compases, cadencias, también por la alteración de su pulso, e incluso cambios a la melodía del original. Un claro ejemplo de esto es el arreglo de la canción de Violeta Parra, *Yo canto a la diferencia*,

realizado por la agrupación musical de cumbia, Santa Fera, en el marco de la celebración del centenario de Violeta Parra, celebrado durante el año 2017 en Chile.

En el caso del soporte fonográfico, si la pieza original es replicada por medio grabado, se le denomina **cover** o **grabación**. "El cover sería la versión propia grabada de una pieza grabada" (Guerra, 2012, p. 20). A modo de ejemplo, ponemos la versión de la canción de Violeta Parra *Cantores que reflexionan*, realizada por el cantautor nacional, Nano Stern, cantada y tocada en violín por él. En el caso de llevar a soporte escrito una pieza original grabada, se habla de **transcripción** o **transcritura**, que deberá tener la categoría a la cual pertenece (reescritura, arreglo, adaptación, etc.).

Sobre los arreglos musicales

Llamamos ‘arreglo’ a un trabajo musical, el cual fue compuesto a priori de una manera, pero que posteriormente se trabajan distintos aspectos para reversionarlo, sin que pierda su esencia fundamental. Es por lo tanto, una parte importante del propio proceso compositivo (CPM Santa Cruz, 2020). En otras palabras, los arreglos son la interpretación de una pieza musical ya existente que, para calificar como tal, debe distinguirse de la obra original, pudiendo realizar cambios melódicos, rítmicos y armónicos (Andrade, 2012, p. 54). También podemos encontrar variaciones en cuanto a la textura de la música, adaptándola a una diferente instrumentación para la cual estaba pensada originalmente, de esta forma, generando un cambio estilístico o de género musical de la obra original. Por lo tanto, el arreglo musical conlleva a un respeto, entendimiento y resignificación de la obra en cuestión.

En un sentido más amplio, el término arreglo puede aplicarse a otros campos de la creación musical, cuando un texto musical se adapta para una agrupación determinada, convirtiéndose de esa manera en parte del acervo musical de dicha agrupación y pudiendo ser interpretada por otras agrupaciones de conformaciones instrumentales, vocales o mixtas similares.

Las adaptaciones de tipo orquestación son adaptaciones que pueden ser de carácter principalmente tímbrico, donde se toman piezas y se transforman en piezas orquestales. Encontramos en la literatura musical varios ejemplos notables de maestros de la orquestación, que a su vez, de una manera creativa enriquecen la composición original, descubriendo en ella insospechados valores y contenidos. Podemos mencionar algunos ejemplos más famosos de estas transcripciones para orquesta como el trabajo hecho por Maurice Ravel en *Los cuadros de una exposición*, famosa obra para piano del compositor ruso Modest Mussorgsky, actualmente su versión orquestal pertenece al repertorio de las grandes orquestas del mundo. Otro ejemplo destacado es el caso de Nicolai Rimsky-Korsakov, quien ayudó a su colega Alexander Borodin a orquestar su famosa ópera *El príncipe Igor*, aportando en unos de los fragmentos más connotados de ésta como lo fueron las *Danzas Polovtziánas*.

En la música popular chilena, encontramos muchos ejemplos de orquestaciones, no solamente para orquestas sino también sinfónico-corales, vinculando el repertorio popular con el que hacen de agrupaciones profesionales (Academia Chilena de Bellas Artes, 2002) y también siendo parte de manifestaciones artístico-culturales como el movimiento *Réquiem por Chile* (Fugellie, 2020, pp. 93-109).

Adicionalmente, es importante destacar aquellas adaptaciones para agrupaciones corales, como las encontradas en la *Antología coral* de Wiston Moya del año 2017. También existen adaptaciones de obras, que fueron compuestas para orquesta pero que por diversas razones son interpretadas por un instrumento solista. Así mismo, cabe mencionar que también existen trabajos destacados de orquestaciones para agrupaciones andinas de compositores de música docta como el trabajo realizado por el grupo *Barroco andino* (Spencer, 2017, pp. 208-218).

Cabe mencionar también, otro tipo de adaptación que tiene una finalidad didáctica, de modo que ciertas obras puedan ser ejecutadas por estudiantes de aulas o en proceso de formación instrumental. Este tipo de creaciones las llamamos *adaptación didáctica* (Huillipan et al., 2020) y tienen un impacto cultural importante tanto en la inmediatez de las presentaciones como en el impacto de los compositores en las futuras generaciones, de modo que estas obras van quedando en el inconsciente colectivo y pasan a ser parte del patrimonio cultural. Además, cabe destacar las *creaciones libres* que nacen por inspiración de la vida y obra de los referentes culturales.

Arreglista y compositor no necesariamente son la misma persona, existen muchos ejemplos de obras musicales que deben su éxito, sobre todo, a un arreglo hecho con destreza. El arreglista dispone de un amplio abanico de técnicas a su disposición para darle una reinterpretación sonora acorde al contexto en el cual se pretende reproducir. Para un mejor entendimiento es necesario nombrar y hacer una pequeña descripción de los elementos teóricos que están involucrados con el proceso de ‘arreglar’ una obra de música y para esto utilizaremos como ejemplos elementos de la canción *Écoute moi, petit*.

1. Forma musical

Es necesario un previo análisis de la forma musical de la obra para entender las diferentes partes que componen el discurso musical de ésta, ya que cada parte puede ser tratada con diferente criterio en su instrumentación, rearmonización, textura, etc. Es común que las diferentes secciones tengan un tratamiento distinto dentro de un arreglo musical. Para ilustrarlo de una mejor manera que solo usando las palabras, a continuación presentamos la estructura de la canción que nos propusimos a homenajear. Como se puede apreciar, su estructura es simple y repetitiva.

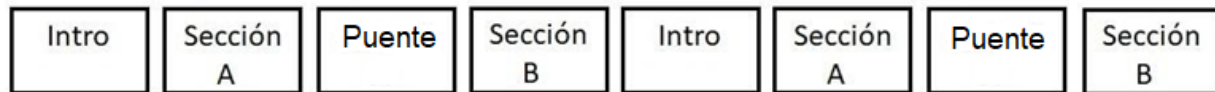


Figura 12: estructura de la canción *Écoute moi, petit*.

2. Melodía

La melodía es una secuencia de sonidos que combina ritmo y altura de forma lineal, la cual tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno musical. En cuanto a la adaptación o re interpretación de una melodía, de esta hay más restricciones ya que le otorga una identidad a la canción, la cual tiene que poder reconocerse en el producto final del arreglo.

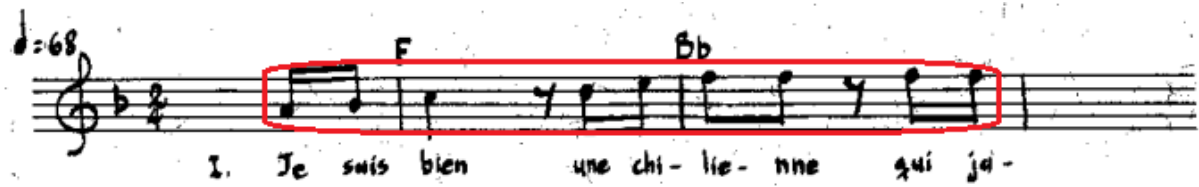


Figura 13: melodía correspondiente a la primera estrofa de *Écoute moi, petit*. Tomada del Cancionero *Virtud de los Elementos*, Violeta Parra, p. 36.

Dentro de las opciones que tenemos en cuanto a recursos para trabajar una melodía son:

- a) Variaciones: ritmo, altura, ornamentos y técnicas expresivas de los diversos instrumentos.
- b) Segunda Voz: Intervalos de tercera, sexta, unísonos, octavas.

3. Métrica

La métrica establece una estructura periódica en la que aparecen tiempos regulares de sonidos y acentuaciones, y está relacionada directamente con la melodía, ya que la melodía se desenvuelve en el contexto de la métrica.

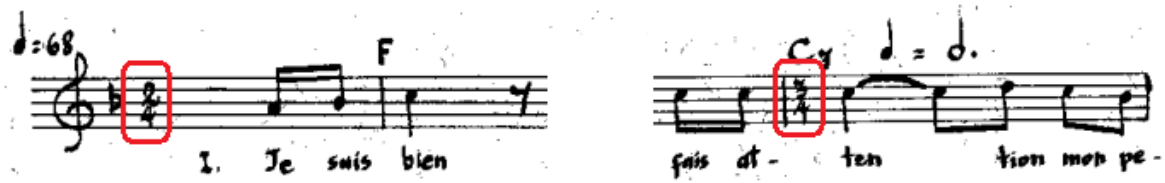


Figura 14: ejemplos de las diferencias métricas presentadas en la canción en las Secciones A y B.

Como ejemplo señalamos las dos métricas que componen la Sección A y la Sección B, en el orden correspondiente, de la transcripción de la canción dentro del cancionero antes mencionado.

4. Armonía

Según Ocampo (2020, p. 6), la armonía hace referencia al aspecto vertical de los sonidos, cuando las notas musicales se comportan en forma de “bloque” y cumplen la función de acompañante con respecto a la melodía. La armonía cumple un rol importante en la música, ya que sitúa en un contexto sonoro a la melodía en cuestión, que al verse modificada, puede darle un sentido totalmente distinto a la línea melódica correspondiente.



Figura 15: acordes principales de la canción.

En esta ocasión destacamos al interior de los cuadros la armonía, en acordes correspondientes a la *clave americana*. Extracto melódico del mismo cancionero.

5. Instrumentación

La elección de un cuerpo sonoro formado por un grupo de instrumentos en particular no solo va de la mano de las preferencias del compositor, sino que también de la comprensión de su sensibilidad, de sus conocimientos técnicos para orquestar y de la factibilidad en la práctica que existe en un determinado grupo de músicos. Por ende, el sonido resultante es en efecto algo muy personal del compositor, en donde "el oído será el factor decisivo para la elección de instrumentos, así como en las combinaciones de estos" (Adler, 2006, pp. 3-4) para colorear las distintas partes de una obra musical.

El tipo de agrupación musical es resultado de la instrumentación y de la cantidad de músicos que participan en ella. Cabe decir que la voz también es considerada un instrumento y que una agrupación consta de al menos dos músicos. A continuación, se definirán los tipos de agrupaciones actuales más conocidos a modo de explicar, también, para qué agrupación se está dirigiendo en cada una de las interpretaciones.

En la música docta se tiene al *conjunto de cámara* que según el número de intérpretes puede llamarse dúo, trío, cuarteto, quinteto, sexteto, septeto u octeto; la *orquesta de cámara* es un grupo conformado por lo general entre diez y veinte músicos de cuerdas y vientos; la *orquesta sinfónica o filarmónica* posee un mayor número de músicos que pueden sobrepasar los cien, pudiendo acoger en ella a todas las familias de instrumentos incluyendo a coros; según el criterio de edad, las orquestas pueden clasificarse en infantiles, juveniles o de adultos; las llamadas *bandas de guerra* son agrupaciones conformadas por instrumentos de viento madera, viento metal y percusión; la *rondalla* es un conjunto formado por instrumentos de cuerda pulsada como guitarras, laúdes, bandurrias, mandolinas, etc. pudiendo acoger instrumentos de percusión; en cuanto a coros, existen diversos criterios para clasificarlos por el género de las voces, la edad, número de integrantes, entre otros. Cuando las orquestas incluyen a más de un instrumento de la música tradicional y/o popular se produce una hibridación que se encuentra entre lo docto y lo popular. En cuanto a música popular, uno de los grandes grupos instrumentales con mayor reconocimiento son las *Big bands* también conocidas como *orquestas de jazz*, que cuentan comúnmente con secciones instrumentales de vientos madera, viento metal y percusiones; y las *bandas de pasacalle* que normalmente acompañan las celebraciones tradicionales de alguna localidad tocando literalmente en la calle y que cuentan con instrumentos de la zona. Además, la

mayoría de los grupos musicales populares tienden a clasificarse por el estilo de música y los instrumentos que la interpretan, derivando en bandas de rock, folk, jazz, etc.

Función e implicancias sociales

Las diferentes realizaciones de una pieza musical corresponden a diferentes necesidades culturales y políticas, como menciona Cristián Guerra, respecto a las versiones de *Gracias a la Vida* de Violeta Parra, donde señala que "los juegos de exploración, competición y azar propios de la creación musical dentro de la matriz artística se conjugan con juegos de competición en la dimensión política que atraviesa tanto la matriz nacional como la matriz artística" (Guerra, 2012, p. 27). De esta forma, las realizaciones musicales funcionan también como herramientas culturales y políticas que permiten re-visualizar ciertos paradigmas o incluso se utilizan como banderas de lucha en diferentes contextos (como el caso de *Gracias a la vida* que fue censurada durante la dictadura militar). Esto también permite que la pieza musical original alcance connotaciones más elevadas y se convierta en parte del acervo cultural en constante resignificación y exploración musical y cultural.

Para abordar las distintas funcionalidades de cada categoría es necesario determinar el contexto de producción, soporte y difusión. No se puede definir con anterioridad la función, dentro de la música, de la reescritura, arreglo, cover o versión, sin entender estos tres ejes. Cuando se hacen diferentes realizaciones de una creación musical original existen variadas razones: comercial, la de revitalizar la trayectoria del artista, mostrar el sentido de la obra del artista, usarla como una bandera de lucha, para exhibirla como un rasgo dentro de lo nacional,

homenajear dada la relevancia del artista o también como símbolo de un contexto cultural o identitario.

El propósito de los homenajes presentados aquí, surge de la intención de posicionar la obra de Violeta Parra en diferentes géneros y contextos a través del juego de exploración, así como acercarla cada vez más a la música académica gracias a versiones tipo arreglo y a "la proliferación de versiones como uno de los mecanismos de canonización en las músicas populares urbanas" (Guerra, 2012, p. 27). En el caso particular de esta investigación, las realizaciones musicales buscan rendir un homenaje a la 'Violeta Parra internacional' en su cualidad multifacética y de maleabilidad y a su lugar dentro de la música académica, y a reavivar su visibilidad dentro de la música popular como compositiva también en un idioma extranjero. Este último rasgo es importante cuando se trata de una artista tan connotada como Violeta Parra a quien se ha versionado ampliamente por numerosos artistas reconocidos, donde muchas veces el versionista se relaciona más con la obra que su autor, como sucedió con "los prestigiosos temas *Gracias a la vida* de Violeta Parra y *Tu recuerdo Amanda* de Víctor Jara, que son conocidas en Argentina y buena parte de Iberoamérica por las versiones de Mercedes Sosa u otros cantantes, más que por las propias grabaciones de sus propios autores" (López, 2012, p. 85). En el caso de *Écoute moi, petit*, es una composición escrita en francés, y es la misma Violeta quien la interpreta sin necesidad de que exista otro autor que la versione en dicho idioma. No obstante, aún cuando la intención aquí sea la de homenajear a la artista, es pertinente indicar que Violeta Parra permite amalgamar todas las razones que permiten a un músico ser versionado en todas las funciones posibles, lo que justifica la ampliación de su reconocimiento en el ámbito de la creación musical, estudio e investigación.

CAPÍTULO III

Propuestas de Creaciones

Creaciones, arreglos, adaptaciones y orquestaciones

A continuación presentaremos las diferentes creaciones usando como referente el tema *Écoute moi, petit* de Violeta Parra. Éstas fueron sistematizadas de la siguiente manera:

1. Arreglos para diversas agrupaciones instrumentales (orquestaciones).
2. Adaptaciones con finalidad didáctica.
3. Creaciones libres usando *Écoute moi, petit* como fuente de inspiración.

Tipo de creación	Género musical	Tipo de agrupación	Instrumentos	Arreglista
Arreglos musicales	Folclórico	Dúo	Violín y Guitarra	Natalia Mansilla
	Bolero	Orquesta folclórica latinoamericana	2 Flauta traversa, 2 Trompeta en Bb, 2 Saxofón tenor, 2 Saxofón Barítono, Cajón peruano, Bongó, Timbales set, Conga y Tumbadora, fila de Violines 1, Violas, Violonchelos, un	Felipe Vallejos

			Contrabajo, 2 Guitarras Acústicas, Voz.	
	Jazz moderno	Ensamble de Jazz	Saxofón alto Eb, Trompeta en Bb, Piano, Bajo eléctrico y Batería.	Luciana García
	Popular	Conjunto Instrumental	Flauta, Oboe, Clarinete en Bb, Saxofón Contralto, Trompeta en Bb, Trombón, Set de percusión, Piano, Voz 1 y 2, Guitarra Clásica, Guitarra eléctrica, Bajo eléctrico 1 y 2.	Kurt Obrist
	Docto	Orquesta de Cámara	2 Flauta traversa, 2 Oboe, Clarinete Bb, 2 Fagot. Violín 1, Violín 2, Violas, Violonchelo, Contrabajo.	Franco Bahamondez
			1 Flauta traversa, 1 Oboe, 1 Clarinete en Bb, 1 Fagot, Piano, Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelo y Contrabajo.	Ian Rubio
Adaptaciones didácticas	Folclórico	Conjunto Instrumental	Voz, Quena 1, Quena 2, Zampoña, Batería, Charango, Guitarra, Bajo eléctrico.	Camila Ortúzar

	Docto	Orquesta Infantil Juvenil	1 Flauta traversa, 1 Clarinete, Violines I, Violines II, Violas, Cellos y Contrabajos.	Igor Osses
			1 Flauta traversa, 1 Saxofón Alto, Violines 1, Violines 2, Viola, Violoncello, Metalófono.	Álvaro Quezada
			1 Flauta traversa, 1 Clarinete, Violines I, Violines II, Violas, Cellos, Contrabajos y Triángulo.	Matías Rojas
Creaciones libres	Folclórico (cueca)		2 voces Alto, Acordeón, Violonchelo, Contrabajo	Karla Ponce

Tabla 2: Sistematización de las creaciones, arreglos y adaptaciones.

1. Natalia Noemí Mansilla Lagos

Título de la creación: Écoute moi, petit.

Arreglo: Natalia Mansilla Lagos.

Fecha de creación: 20 Octubre de 2021.

Lugar de la creación: Quinta Normal, Santiago de Chile.

Duración: 01:36 min.

Creación compuesta para: Dúo.

Instrumentación: Violín y Guitarra.

Score

Écoute Moi, Petit

Compositora: Violeta Parra Sandoval

Arreglos: Natalia Mansilla Lagos.

Seminario de Título "Écoute Moi, Petit, Violeta Parra Sandoval en Europa"

20 de Octubre, 2021, Quinta Normal, Chile.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

♩ = 170

A

Violin

Acoustic Guitar

mp

B

Vln.

Ac.Gtr.

mf

14

Vln.

Ac.Gtr.

mf

21

Vln.

Ac.Gtr.

Descripción de la creación

Este arreglo está compuesto para violín y guitarra acústica básicamente desarrollando el motivo principal de la canción de Violeta Parra que es el coro de la canción *Écoute moi, petit*. Lo compuse para una agrupación de violín y guitarra debido a que Violeta Parra siempre acompañaba sus canciones con su voz y una guitarra y quise en esta oportunidad mantener la línea melódica original interpretada en este caso por el violín y el acompañamiento armónico con la guitarra. Lo didáctico de este tipo de arreglo es que cualquier instrumento melódico podría tocar la melodía principal, ya sea, un violín, voz, flauta, trompeta, saxofón, entre otros, y la armonía podría ser acompañada por un piano o una guitarra ya que es mucho más común encontrar en una agrupación y fácil de ejecutar.

El arreglo va creciendo de forma progresiva y se va desarrollando el motivo principal hasta llegar a un intercambio modal y, posteriormente re-exponiendo la tonalidad inicial y su motivo característico.

En la introducción utilice la mitad del coro de la canción que son los compases más característicos con la misma armonía que utiliza Violeta Parra en su versión original.

En la parte A que corresponde en este caso al coro, utilice la melodía de la canción con el acompañamiento en la guitarra.

En la parte B hice un pequeño interludio con la misma célula rítmica y motivo principal de la canción. Traté de utilizar el mismo ritmo, pero con otra armonía que desencadenaría en un intercambio modal. Hice un bajo pedal, mientras que la armonía iba cambiando a medida que avanzaba el interludio.

En la parte A' se utilizó el mismo ritmo del coro de la canción, pero en un tono menor, pensé en desarrollar el motivo, pero en modo menor incorporando los mismos enlaces

armónicos, pero con diferentes especies de acordes. El tono menor le dio más fuerza a la canción y un giro más variado del motivo principal.

En la parte A'' quería seguir utilizando el coro de la canción, pero con pequeñas variaciones melódicas que no afectaran la melodía principal, sino que, sumaran al arreglo y le dieran una viveza musical. Al ser variación melódica también la armonía se modificó, pero en lo más mínimo, para que no se perdiera la esencia de lo que quiso transmitir Violeta en esta composición.

Finalmente, se concluye el arreglo ocupando la célula rítmica utilizada en todo el arreglo, pero con una armonía más elaborada pidiendo prestados acordes de la tonalidad en modo menor para terminar en la tonalidad inicial con un corte rítmico del motivo rítmico principal.

Lo que pretendo transmitir con este arreglo, es que no se pierda la esencia de la simplicidad de Violeta Parra y se pueda, en este caso ir evolucionando la canción armónicamente y melódicamente, pero sin perder su motivo rítmico característico principal. Se mantuvo siempre la misma cifra indicadora porque eso ayudaría a que se entendiera el motivo de la canción en cada una de sus variaciones.

Cabe destacar que este arreglo también se podría adaptar para una orquesta sinfónica y así dar un homenaje a Violeta Parra por su riqueza cultural que nos entregó y nos seguirá entregando en cada una de sus composiciones.

2. Felipe Andrés Vallejos Rocco

Título de la creación: Écoute moi, petit

Arreglista: Felipe Andrés Vallejos Rocco.

Fecha de creación: Diciembre, 2021.

Lugar de la creación: Santiago de Chile.

Duración: 03:33 min

Creación compuesta para: Orquesta de música de raíz folclórica latinoamericana.

Instrumentación: 2 Flauta traversa, 2 Trompeta en Bb, 2 Saxofón tenor, 2 Saxofón Barítono,

Cajón peruano, Bongó, Timbales set, Conga (y tumbadora), fila de Violines 1, Violas,

Violonchelos, un Contrabajo (sin arco), 2 Guitarras Acústicas, Voz.

BOLERO/VALS

Arreglista: Felipe Andrés Vallejos Rocco

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

©

Descripción de la creación

Esta creación musical consiste en un arreglo de la canción *Écoute moi, petit* compuesta entre los años 1964 y 1965 por la recopiladora y cantautora Violeta Parra. En el arreglo utilicé tres familias de instrumentos, primero, los vientos; Flauta Traversa, Trompeta en Bb, Saxofón tenor y barítono, luego las percusiones en las cuales se encuentran el Cajón peruano, el Bongó, los Timbales, la Conga y Tumbadora. La siguiente familia de instrumentos son las cuerdas frotadas y pulsadas; Violines, Violas, Violonchelos, Contrabajo y Guitarra Acústica. Junto a los demás instrumentos se suma la voz, manteniendo el idioma original de la composición, el francés.

Este arreglo es una mezcla de Bolero y Vals Criollo, quise hacerlo así por dos razones, la primera es por gusto personal, estas dos formas musicales de raíz folclórica latinoamericana, o populares de raíz folclórica latinoamericana me gustan mucho y desde hace un tiempo tenía la inquietud de poder hacer música con estas características. En la cátedra de historia de la música con el profesor Rodolfo Norambuena de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación empecé a conocer mejor esta música y llamó mucho mi atención. Algunos de los referentes en quienes me inspiré para realizar este arreglo fueron; La orquesta de La Fania, Tito Puente, Vicentico Valdés y Santos Colón, por parte de la música peruana; Lucha Reyes, Los Kipus, Lucila Campos, Oscar Avilés y Lucía de la Cruz.

La segunda razón por la cual decidí hacer el arreglo entre Bolero y Vals fue porque quise dar la característica musical que Violeta no tuvo en París, con esto me refiero a las distintas formas musicales de raíz folclórica latinoamericana que se tocaban y con las que se experimentaba en aquella época parisina. Si bien es cierto que Violeta tuvo éxito en su objetivo y logro tener un lugar estable donde presentar su música en el barrio latino, al principio su música

no fue muy bien recibida, pues ella traía otra importa muy distinta a lo que predominaba en esa época, la pachanga y la experimentación con distintos ritmos de raíz folclórica latinoamericana. Quise realizar una idea de lo que podría haber sido esta Violeta inmersa e influenciada por el ambiente musical predominante del Quartier Latin y la bohemia parisina.

En este arreglo se utilizaron acordes con tétradas e intercambios modales que se pueden apreciar en las canciones de forma Bolero y Vals, la métrica es 4/4 alternando con un 3/4 en la sección de Vals, para dicha parte se cambió a modo menor la tonalidad inicial para tener esta sonoridad más parecida al vals del peruano. La partitura está compuesta de una introducción, A, B e interludios. Este arreglo está orientado a una orquesta de música de raíz folclórica latinoamericana, ya que posee instrumentos de percusión que no son propios de la música sinfónica, como el bongó y las congas, el Cajón peruano y los timbales. El nivel para interpretar esta obra es de intermedio en adelante, puede utilizarse como un arreglo orientado a una orquesta formativa juvenil, ya que no requiere un exceso de virtuosismo.

3. Luciana Alicia García Álvarez

Título de la creación: Écoute moi, petit.

Arreglo: Luciana García Álvarez.

Fecha de creación: Septiembre - Octubre del 2021.

Lugar de la creación: Santiago de Chile.

Duración: 02:42 min

Creación compuesta para: Ensamble de Jazz Juvenil.

Instrumentación: Saxofón alto Eb, Trompeta en Bb, Piano, Bajo eléctrico y Batería.

Écuote Moi, Petit

Compositora: Violeta Parra Sandoval

Arreglo: Luciana García Álvarez

Seminario de Título: "Ecuote Moi, Petit. Violeta Parra Sandoval en Europa" Santiago de Chile. Noviembre 2021.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

[illegible]

Descripción de la creación

El presente arreglo fue realizado en base a elementos del jazz moderno, incorporando armonías novedosas, cambios métricos y una conformación habitual en el estilo: Saxofón contralto, Trompeta en Bb, Piano, Contrabajo y Batería.

La introducción, que también opera como puente de transición entre la sección A y B, se vio inspirada en ciertas secciones melódicas presentes en la obra original y se desarrolla en el piano desde una lógica orquestal - bajo cromático, nota pedal superior - a través del voice leading (conducción de las voces) y una clave simple en 5/8.

La sección A, se presenta inicialmente en 5/8 y luego incorpora la sensación original del tema en 6/8 para posteriormente seguir moviéndose en heteronometrías. Esto con el fin de acercarnos a la sonoridad y estilo de composición del Jazz moderno, y promover variaciones rítmicas dentro de la misma melodía original, pero a su vez, sin perderla; otorgando un vaivén interesante y complejo dentro de esta misma.

Las armonías se inspiran en el pianista Danilo Pérez, quien utiliza armonías cuartales, tetracordiales y en efecto espejo con un fin colorístico más que funcional. Sin embargo, en ciertas secciones, se aplica el carácter armónico funcional de la obra en pos de no generar un alejamiento tan profundo de la armonía original de Violeta Parra.

Simultáneamente, nos encontramos con un bajo que opera desde la clave y melodías individuales las cuales aportan una base sólida para el desarrollo armónico y melódico de los demás instrumentos.

Además, el saxofón junto a la trompeta, se complementan tanto a través de armonizaciones en la melodía, como comentarios hacia la misma, generando interesantes colores y contramelodías.

La sección B se trabaja desde el ritmo de cueca en pos de “volver a la raíz” y presentar este ritmo tan presente en la obra de Violeta Parra, como en nuestra cultura musical Chilena. Sin embargo, las armonías modernas se mantienen para construir un discurso coherente a la sección A.

4. Kurt Alexis Obrist González

Título de la creación: Écoute moi petit v2

Fecha de creación: 20 de Octubre del 2021

Lugar de la creación: Ñuñoa, Santiago, Chile

Duración: 1:30 min

Creación compuesta para: Ensamble de Jazz moderno con fusión latinoamericana

Instrumentación: Flauta, Oboe, Clarinete en Bb, Saxofón Contralto, Trompeta en Bb, Trombón,

Set de percusión, Piano, Voz 1 y 2, Guitarra Clásica, Guitarra eléctrica, Bajo eléctrico 1 y 2.

Écoute, Moi Petit v2

Compositora: Violeta Parra

Arreglista: Kurt Obrist G.

Seminario de título "Écoute, Moi Petit, Violeta Parra Sandoval en Europa"

Santiago de Chile, Diciembre 2021

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Flauta

Oboe

Clarinete en Si

Saxofón contralto

Trompeta en Si

Trombón

Set de percusión

Piano

Voz 1

Voz 2

Guitarra clásica

Guitarra eléctrica

Bajo eléctrico 1

Bajo eléctrico 2

Descripción de la creación

La presente obra fue versionada en relación al concepto “dormir”, con esto quiero partir explicando que la pieza es una “canción de cuna”, vale decir que está hecha para hacer dormir a un bebé y debido a eso su nombre *Écoute moi, petit* que en castellano sería “escucha mi pequeño”. Teniendo esto en cuenta mi intención es demostrar como el proceso de dormir puede ser diferente, ya que, la propuesta inicial tiene un temple dulce, sin embargo en mi versión de la canción desde el inicio hasta el final esta presenta una sensación de caos.

La obra contiene distintos recursos musicales, como rearmonización, choques métricos, paralelismos en distintas tonalidades, duplicación de la melodía entre instrumentos de distinto registro, un bajo que fluctúa entre los tempos fuertes y la melodía original, unísonos de todo el ensamble, etc. Todo esto para mantener la sensación de caos y las distintas etapas del insomnio que uno puede presentar al momento de enfrentarse a dormir, esto es debido a que, en lo personal, tengo bastantes problemas para dormir y sentía una incongruencia entre una canción para dormir y mi forma de vida.

Dentro de las emociones que quería mostrar se presenta fuertemente la ansiedad, que podemos notar en los cluster del piano, siendo estos inmóviles o rítmicos, también podemos notar que esta emoción existe en los cambios métricos y extensión de motivos en distintas ocasiones. Por otro lado, los pensamientos intrusivos están propuesto por la duplicación de melodía, ya sean, en la misma tonalidad o en otra distinta, generalmente espaciada por intervalos de cuartas. Además podemos encontrar cambios abruptos y quiebres fuertes que representan las “vueltas en la cama” y la obligación propia de intentar dormir y callar la cabeza un momento, sin

embargo esto se vuelve eterno, ya que, las distintas melodías y choques rítmicos de la siguiente sección demuestran como la cabeza sigue funcionando al momento de intentar dormir.

Es una obra compleja, tanto para tocar como para dirigir, eso fue algo natural de la versión, no fue algo predeterminado, a pesar de estar constantemente preocupado de los registros, de que se entienda bien la música en relación a la orquestación de la obra y que sea “tocable” para todos. Para esta fueron necesario dos voces para reforzar momentos importantes y poder hacer frente a toda la agrupación, además del interés de escuchar la melodía con dos timbres de voz distintos, se necesitaron vientos de madera para hacer arreglos, duplicaciones y colchones armónicos, también la presencia de bronce para agregar peso a la obra en momentos indicados, el piano, y las guitarras cumplen roles rítmicos y melódicos, además de hacer un pequeño énfasis en la guitarra acústica que quise mantener en honor a la versión original, la batería genera la continuidad de la pieza, ya que, esta acompaña la métrica original, pero también la rompe y esa es precisamente la continuidad, romper y quebrar lo anterior propuesto, y por último la necesidad de dos bajos es para darle un toque oscuro a la obra y el peso inminente que el insomnio puede provocar.

En resumen, me preocupé de que la obra fuera lo más desagradable posible contrastándola con la versión original, para así poder dar a entender mi punto y mi sentir del motivo de inspiración principal de la canción, que a mi parecer es “quedarse dormido”.

5. Franco Adrián Bahamondez Osorio

Título de la creación: Écoute moi, petit

Orquestación: Franco Adrián Bahamondez Osorio

Fecha de creación: 06 de diciembre del 2021

Lugar de la creación: Maipú, Villa Los Héroes, Santiago de Chile

Duración: 02:13 min

Creación compuesta para: Orquesta de cámara.

Instrumentación: 2 Flauta traversa, 2 Oboe, Clarinete Bb, 2 Fagot. Violín 1, Violín 2, Violas, Violonchelo, Contrabajo.

Écoute moi, petit

+

Compositora: Violeta del Carmen Parra Sandoval (1964)

Orquestación: Franco Bahamondez Osorio (6 - 12- 2021)

Seminario de Titulo: "Ecoute Moi, Petit, Violeta Parra Sandoval en Europa"

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

$\text{♩} = 75$
Dolce

2 Flauta
2 Oboe
Clarinete en si_b
2 Fagot
Violín I
Violín II
Viola
Chelo
Contrabajo

mp
p
mf
p
mp
mf
pizz.
mf

Descripción de la creación

En reconocimiento a su trayectoria y facetas artísticas e investigativas. Más aún a su esencia de ser humano, con dudas y respuestas, asombro y decepciones, alegrías y penas. Teniendo esta dualidad entre ser una persona muy carismática como imponente, tanto así, que cuando se le metía una idea en la cabeza era capaz de todo para llevarlo a cabo. No obstante, es un honor generar esta orquestación de una obra que, para muchos algo desconocida, incluyéndome. Demostrando las caras de un arte único y frondoso. Ahora veamos, en su origen esta obra es interpretada con una voz y una guitarra acústica, que a su vez es capaz de generar un todo con estos dos instrumentos, agregando el factor idioma a la obra, ya que se encuentra en francés, idioma que violeta no manejaba al cien por ciento pero de todas plasmó su idea. Por consiguiente, quise aplicar los conocimientos adquiridos en el transcurso de mi carrera universitaria sobre esta materia en especial que es la orquestación, decidiendo así en tomar esta postura ante la obra. La cual se constituye de vientos maderas y cuerdas frotadas. Mostrando esta dualidad de culturas en los propios instrumentos, que, si nos remontamos hacia un pasado, tanto la guitarra como cualquier instrumento utilizado en esta orquestación provienen de Europa. Desde luego la guitarra tuvo otro impacto en latino américa siendo instrumento generador de cultura para estas tierras. Siendo la orquestación una forma de sincretismo ante la obra original versus los instrumentos más de índole orquestal. En cuanto a las decisiones tomadas para llevar a cabo este homenaje, se explicará a grandes rasgos las partes que forman esta canción. Comenzaré desde el compás número uno hasta el número ocho, los arpegios de la guitarra indican una introducción a la propia canción, que la puedo percibir de una manera delicada, pero en alerta, la

cual quise representar con la flauta y su doblaje en los violines 1, generando un acompañamiento en el contrabajo, fagot y oboe. Los cuales generan profundidad y delicadeza por sus timbres característicos, siendo de apoyo para el arpeggio. Desde el compás ocho hasta el compás veinticuatro que sería una sección grande de la obra, la cual puede responder a una sección A, la voz es representada en un comienzo con la flauta y el violín siendo intercalada por el clarinete y la viola por su empaste y registro. El acompañamiento es llevado de primera por el fagot, oboe, y un contrabajo que fue utilizado durante toda la obra intercambiando entre pizzicato y arco para tener una mayor homogeneización. Este acompañamiento se intercambia en un momento por las cuerdas en su totalidad. A continuación, desde el compás veinticinco al cuarenta la podemos entender como una segunda parte o sección B la cual tiene características de un vals. Que a mi juicio las cuerdas son las que podrían representar por el control que tienen sobre la duración de cada nota, además por sus matices y empaste. De todas formas, la melodía principal la refuerza la flauta. Y el bajo va reforzado con el fagot para tener un mayor control en la atmósfera. Por último, en los compases de culminación que serían desde el compás 41 al 46 generan una fuerza que fue representada con un tutti entre ambas familias. la cual como contiene una repetición da capo genera un cambio drástico con esa sensación de elevarse y luego caer. que para culminar todas estas ideas la obra para mi representa a una Violeta Parra ajena a su contexto social, pero con la idea clara de donde proviene. Mostrando asombro ante el espacio que ocupa en ese momento y luchando cada día por vivir, esto es claro en su letra. Pero a pesar de las adversidades de las culturas ella logra adentrarse con su voluntad y claridad mental.

6. Ian Benjamín Rubio Garrido

Título de la creación: Paseo por el campo.

Arreglo: Ian Rubio

Fecha de creación: Diciembre, 2021

Lugar de la creación: Chacao viejo, Ancud, Los Lagos

Duración: 03:38 min

Creación compuesta para: Orquesta de Cámara

Instrumentación: 1 Flauta traversa, 1 Oboe, 1 Clarinete en Bb, 1 Fagot, Piano, Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelo y Contrabajo.

Paseo por el campo

Arreglo de la canción *Ecoute moi, petit*

Compositora: Violeta Parra Sandoval

Arreglista: Ian Benjamín Rubio Garrido

Seminario de Título "Écoute moi, petit Violeta Parra Sandoval en Europa"

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Chacao Viejo, Diciembre 2021

[illegible]

Descripción de la creación

Este trabajo surge a raíz de buscar una interpretación bajo mi propia perspectiva de la composición de Violeta Parra *Écoute moi, petit*, a través de una evolución de ideas que fueron transformándose en diferentes interpretaciones, pero con una misma visión.

Después de mucho oír la canción, de analizar la música, la letra, y ahondar en su contexto, me quede con la impresión de haber escuchado una canción cariñosa, de un carácter fraterno, incluso, relacioné el comienzo de la melodía de Violeta cuando canta "*Je suis bien une chilienne*" con la conocida melodía de la *Wiegenlied* (canción de cuna) Op. 49 No. 4 de Johannes Brahms, mejor conocida al español como la canción de cuna *A dormir*.

Para aclarar la comparación que estoy proponiendo, expongo a continuación las dos melodías del inicio de estas canciones, vinculando la relación que yo veo en las notas a través de las líneas rojas. La melodía del tradicional arreglo infantil de la canción *A dormir* está en la parte superior y en la inferior la melodía de *Écoute moi, petit*:



Como pueden observar, las notas no son las mismas, pero si consideramos que están en distintos tonos, en Do y Fa mayor respectivamente, ambas comienzan en la tercera para llegar a

la quinta, el ritmo es diferente, sin embargo ambas comparten un comienzo de alzar hacia una nota de mayor duración, y en acto seguido lo replican. Una vez descubierta dicha relación, quedó esa idea instalada en mi cabeza, decidí que mi arreglo sería adaptando la melodía a una canción de cuna. Con ello en mente, mi primera acción fue tocarla en kalimba, por ser uno de los instrumentos que más se asemeja al timbre de una cajita musical, también porque me gusta, y terminé componiendo mi arreglo para dos kalimbas. De esa esta manera compuse el arreglo de *Ecoute moi, petit*, sin embargo, al realizar la canción en la kalimba era necesario realizar la adaptación hacia un grupo instrumental mayor que solo dos participantes, y de características más comunes, conllevando a una orquestación de instrumentos que pudiesen replicar los recursos empleados y que además pudieran enriquecer cada sección con diversos colores (timbres). Primero que todo, quería asegurarme de mantener el carácter suave y sereno de la kalimba, por lo tanto necesitaba poder replicar el arpeggio característico de los acordes de kalimba, así que dejé que el piano asumiera ese papel. También quería lograr mayores contrastes entre las secciones, para esto opté por las familias de instrumentos de viento madera y cuerdas frotadas. La tendencia en la dinámica *piano* y *mezzopiano* del arreglo refuerza la idea de la serenidad que se espera de una canción de cuna, además, del uso constante del *pizzicato* en las cuerdas (en *mezzo forte* para que se distinga mejor) y los *diminuendo* en los acordes de los vientos. También vale decir, que este arreglo no está pensado para ser interpretado por alguna orquesta en particular, no obstante la configuración instrumental apunta a las características que tendría una orquesta de cámara. Por todo ello lo ideal sería que fuese tocado en un espacio reducido o en caso contrario con una excelente acústica como lugares donde suelen tocar las orquestas de cámara.

A continuación un breve análisis teórico punteado:

Tonalidad de la obra: Do mayor, con un corto intercambio modal al Modo Mixolidio en el Puente (2)

Métrica: Introducción en 4/4 y el resto de la obra en 3/4

Tempo: *Allegretto* (♩= 105)

Carácter: *dolce*

Dinámica: predominancia de *mezzopiano* para destacar, y *piano* para acompañar

Nº de compases: 108

En seguida, para poder generar una perspectiva completa del arreglo, el siguiente cuadro define la longitud de las secciones por compases y también señala el rol que están cumpliendo las familias de instrumentos en cada una de ellas:

Secciones	Compases	Vientos madera	Piano	Cuerdas
Introducción	1 - 8	acompañamiento	melodía	
Cadencia (1)	9 - 12	melodía acompañamiento	acompañamiento	acompañamiento bajos
Estrofa (1)	13 - 22	melodía		bajos
Estrofa (2)	23 - 32	melodía acompañamiento		bajos
Puente (1)	33 - 40	melodías		

Cadencia (2)	41 - 45	acompañamiento bajos	melodía acompañamiento	melodía acompañamiento bajos
Estribillo	46 - 58		melodía acompañamiento	melodía acompañamiento bajos
Cadencia (3)	59 - 63	acompañamiento	melodía	melodía acompañamiento
Solo	64 - 72		acompañamiento	melodía
Estrofa (2)	73 - 82	melodía acompañamiento		bajos
Cadencia (4)	83 - 86	melodía acompañamiento		acompañamiento
Puente (2)	87 - 93	melodía acompañamiento		
Cadencia (5)	94 - 97	melodía acompañamiento		acompañamiento
Estribillo	98 - 110		melodía acompañamiento	melodía acompañamiento

				bajos
Cadencia (6)	111 - 118	acompañamiento bajos	melodía acompañamiento	melodía acompañamiento bajos

Estructuralmente mantengo a la estrofa y estribillo (podríamos llamarlos A y B también) y su repetición, pero reemplazo la introducción por otra que creé, añadí puentes (frases musicales que actúan de nexos o conectores entre secciones) y le di una mayor importancia a la cadencia (V-I) creando la sección llamada Cadencia que se utiliza al comienzo o término de estas secciones, empleando un tratamiento instrumental diferente a las otras secciones y en cada oportunidad que aparece (5 de 6 veces con *tutti*).

Para explicar el título, *Paseo por el Campo* deviene de mi interpretación de la letra de la canción, tomando en consideración cuando Violeta canta que en lugar de ir al colegio andaba persiguiendo mariposas, así como las múltiples alusiones a la naturaleza (jardín, pájaro perdido, noche, estrellas), donde todo esto apunta al romanticismo que está contenido en la canción. Sin duda uno de los tópicos más relevantes en la música de Violeta es el del campo y en esta composición se deja ver cómo la migración campo-ciudad es el eje de la narración. De esto surge realizar un homenaje a la infancia de Violeta en el campo y de la inocencia de aquel tiempo fugaz que parece recordar entre sueños a través de la llamada de una madre o hermano mayor apelando a que se cuide de lo que la rodea. Lo que guía la composición que presento es un hilo narrativo que se origina de imaginar a un niño o niña con su madre en el campo, queriendo evocar las diferentes emociones de distintos momentos del paseo: la introducción sería ese tímido momento donde el niño está descubriendo, alcanzando una leve tensión al sostener el

último acorde, en seguida pasa por la sección llamada “cadencia” la cual se identifica con las ocasiones en que la figura protectora le dice que tenga cuidado con lo que le rodea, en la estrofa el niño curioseaba dando pequeños pasos, al llegar al puente se produce un pequeño dramatismo marcando un notorio contraste como si algo malo pudiese ocurrir, por ejemplo que a la madre se le pierda de vista a su hijo/a por un momento, prontamente quedando claro que solo fué un susto al resolver en la tónica, al alcanzar el estribillo aparece una atmósfera de juego y recogimiento acompañado de una sutil nostalgia en la segunda melodía en el violonchelo, y finalmente el solo de chelo y piano que se enmarca sobre un momento de descanso, tranquilidad y paz. Luego la mayoría de las secciones son re-expuestas como en la obra original.

Más allá de la interpretación musical, una de las mayores guías de acercamiento fue entender parte de la vida de Violeta, su dedicación por el trabajo y su forma de vida que nunca abandonó el romanticismo de la vida de campo, la sutileza de lo espontáneo y el canto a lo que ella entendía como amor. De esta obra se puede entender mucho de aquello que Violeta no dice explícitamente, como quizá pudo ser su miedo a lo que la rodeaba o tal vez una necesidad de protección frente a lo ajeno de un mundo nuevo como fue París. La importancia de la infancia, así como el tratamiento de la inocencia de una niña es lo que permite comprender mejor mi interpretación y lo que sentí al trabajar con esta obra, que sin duda abre el camino a más investigación sobre la relación de la vida y obra de esta artista chilena.

7. Camila Fernanda Ortúzar González

Título de la creación: Écoute moi, petit. Para la agrupación Tobalaba Marca.

Arreglo: Camila Ortúzar González

Fecha de creación: Diciembre, 2021

Lugar de la creación: Santiago de Chile

Duración: 03:04 min

Creación compuesta para: Agrupación Tobalaba Marka

Instrumentación: Voz, Quena 1, Quena 2, Zampoña, Batería, Charango, Guitarra, Bajo eléctrico.

SCORE

ECOUTE MOI, PETIT

PARA LA AGRUPACION TOBALABA MARKA

COMPOSITORA: VIOLETA PARRA

ARREGLISTA: CAMILA ORTUZAR GONZALEZ

SEMINARIO DE TITULO "ECOUTE MOI, PETIT. VIOLETA PARRA SANDOVAL EN EUROPA"

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACION

SANTIAGO DE CHILE. DICIEMBRE 2021

INTRO $\text{♩} = 70$

The musical score is written for a group of instruments. It begins with an 'INTRO' section marked with a tempo of 70 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score is organized into staves for the following instruments: VOZ, QUENA 1, QUENA 2, ZAMPONA, BATERIA, CHARANGO, GUITARRA, and BAJO ELECTRICO. The first four staves (VOZ, QUENA 1, QUENA 2, ZAMPONA) show a whole rest in every measure, indicating they are silent during this introduction. The BATERIA staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with 'x' marks above the first and third measures. The CHARANGO staff plays a continuous eighth-note melody. The GUITARRA and BAJO ELECTRICO staves also show whole rests throughout the introduction.

Descripción de la creación

El presente arreglo fue creado para la agrupación Tobalaba Marka. Este es un grupo conformado por personas de distintas edades, profesores, alumnos, ex-alumnos y apoderados de la Escuela E-192 “Tobalaba” de Peñalolén.

Esta agrupación musical tiene un estilo que mezcla la música andina con el rock. Los instrumentos con los que cuenta son guitarra, bajo eléctrico, batería, charango, quenás, quenacho, zampoña y voz. Interpreta, en su mayoría, temas propios, compuestos por los integrantes de esta. A través de la mezcla sonora de los instrumentos andinos y los clásicos de banda, interpretan ritmos de raíz folclórica latinoamericana que incorporan bases rockeras.

En cuanto se me dio a conocer a Tobalaba Marka y tuve la oportunidad de realizar mi arreglo para ellos, la dicha se apoderó de mí pues siempre he tenido un especial atractivo por la música de raíz folclórica latinoamericana andina. Y esta agrupación, encarna todo aquello que me gusta del arte: una expresión musical llevada a cabo desde las raíces sonoras sin dejar de lado el sincretismo que la música tiene actualmente. Es la confluencia del pasado con lo actual, con miras hacia el futuro.

Es así que, haciendo eco de lo expuesto en el capítulo que da contexto a la obra escogida y la vida de Violeta Parra en el extranjero, este arreglo se presenta como un viaje sonoro. Al igual que Violeta debió pasar por distintos lugares, vivió diversas experiencias y se encontró con una diversidad de personas, el viaje sonoro es una alusión a la vida misma. Cada vez que inicia algo, hay una travesía que recorrer, y esta jamás se hace en solitario, sino que supone el encuentro con otros puntos de vistas, culturas, realidades, y sonidos. Este recorrido sonoro

reproduce eso: la sinergia de sonidos provenientes de distintas culturas y realidades, con distintas esencias y ritmos en su haber.

Por otro lado, por más que se tienda a pensar de forma lineal, un viaje siempre conlleva una ciclicidad y repetición de figuras o aspectos. Este ciclo sonoro infinito se va dando por la reiteración de motivos y secciones a lo largo de la obra, entrecruzándose con aspectos nuevos ya que toda repetición, tal cual en la vida, no es una imitación exacta, sino un simbolismo que reproduce la esencia de fondo.

Es por ello que la realización de este arreglo me llevó a mí misma a embarcarme en un viaje para reencontrarme con la música que tanto he adorado y que a través del conjunto Tobalaba Marka volví a ver desde un punto de vista distinto. Significó volver a escuchar aquello que había dejado de escuchar, y profundizar en aquello que no había profundizado por completo; la oportunidad de entender más instrumentos de carácter popular como la batería y el bajo, y poder comprender sus lenguajes propios, así como el charango con su temple ágil y mágico y las quenás y la zampoña con sus inigualables timbres; percusión, ritmo y música andina, mis grandes atracciones.

La creación de este arreglo ha significado el privilegio de poder conocer, ver, crear y juntar en una pieza los sonidos con los que me crié y los que fueron captando mi atención a lo largo que fui creciendo. Es la emoción de ver en uno solo lo que le ha dado significado y sentido a mi vida y a la música como la entiendo y como la siento. Viajar a través de los sonidos y de la creación mediante el autoconocimiento y la comprensión del exterior es en base a lo que este arreglo se ha conformado, siguiendo los lineamientos de la forma de hacer arte que tanto caracterizaban a Violeta.

Es así que a través del arreglo y sus distintas partes, se viven la soledad y la compañía, la pena y la alegría, el dolor y el goce y la pausa y la acción. Es con este viaje sonoro que se da la transición de un ser a otro mediante la incorporación de vida vibrante y resonante que surge al juntar las notas unas con otras y los ritmos que en nuestro alrededor están, creando así un solo ser integrado y compuesto de varias partes que resultan en una. Un ecosistema musical de un viaje que presagia un eterno retorno, mas no sin los aprendizajes y las experiencias que esto implicaría.

Para reproducir tales sensaciones y vivencias recién expuestas, este viaje sonoro es iniciado por el charango y la batería, exponentes cada uno de sus mundos musicales aparentemente dispares. Entre ambos crean una melodía rítmica, y serán quienes irán, a lo largo de su paso, encontrándose con otros instrumentos y sonidos que les aportan distintas sonoridades, timbres y matices a la travesía emprendida.

De esta manera, el charango mantiene su melodía inicial tocada a dos voces, y son los otros instrumentos quienes van refrescando el sonido de esta. La batería, que lo acompaña en todo momento, cambia su ritmo la segunda vez que el charango toca la melodía introductoria, y es ahí cuando ingresa también el bajo. Entre ambos, dan agilidad y dinamismo al tema, anticipando lo que será el resto de este. Además, el ritmo del bajo lleva un 3/4 que se superpone al 6/8 que llevan la batería y el charango, nuevamente, siendo un anticipo de lo que será el ritmo de vals a posteriori. Por último, la tercera vez que el charango interpreta su melodía, se le suman además 2 instrumentos de vientos: las quenás. Ellas entonan a dos voces unas melodías que elevan con sutileza el ámbito sonoro establecido por el charango, la batería y el bajo eléctrico.

Una vez finalizada la introducción, comienza el tema con el ingreso de la voz y la guitarra. Esta parte es un contraste con lo que antes estaba sonando, pues aquí baja la intensidad

y el ritmo. La batería pareciera desaparecer para ir reintegrándose suave y lentamente. La guitarra y el charango llevan un ritmo tranquilo, marcando solamente el primer tiempo de cada compás, y el bajo también lleva un ritmo moderado en el que resalta el 6/8. Las quenás dejan de tocar y se integra la zampoña, quien da un color a través de un refuerzo armónico y melódico que, luego en B, varía levemente.

Asimismo, el resto de los instrumentos también varían levemente en B, principalmente haciendo una aceleración aparente mediante la suma de acentos y notas por compás. El bajo comienza a llevar las corcheas, la guitarra ahora marca cada tiempo del compás y el charango lleva un ritmo un poco más movido en que destaca la tercera corchea de cada tiempo apañando la tercera y haciendo un repique en la sexta, lo que va en relación al ritmo de la batería cuyo bombo también las destaca.

En C ya comienza el ritmo de vals, en cuyos 4 primeros compases se refuerza el cambio a 3/4 con prácticamente todos los instrumentos marcando la negra, y se le suman las quenás con notas largas. Así, en el compás 46 se dinamiza este ritmo de vals, y las quenás realizan comentarios a dos voces que ayudan a mantener este carácter más enérgico. Una vez finalizada esta parte, vuelve a sonar la introducción con todos los instrumentos que estaban al final de esta, y se toca solo una vuelta, para luego repetir todo el tema.

Sin embargo, en la repetición del tema hay leves variaciones dadas principalmente por la guitarra, el charango y la zampoña. La guitarra ahora también comienza a apañar las terceras corcheas de cada tiempo en el 6/8 y el charango incorpora un repique más acentuado en el segundo tiempo de cada compás. Por su lado, la zampoña se suma también en el ritmo de vals haciendo pequeños comentarios a la melodía de la voz, sumándose a los que llevan las quenás.

El tema finaliza con la melodía de la introducción, pero esta vez el charango no se encuentra solo con la batería. Ahora les acompañan también la guitarra y la zampoña, reforzando la idea de que tras un viaje, uno se queda con lo aprendido y encontrado a lo largo de este, simbolizado en este caso por los distintos instrumentos que de a poco fueron apareciendo. Aquí, en la primera vuelta, el charango toca una variación más enérgica y dinámica de la melodía. El bajo se incorpora a la mitad de esta, y termina esta, el charango pasa a realizar distintos repiques y trémolos dejando el rol de la melodía totalmente en las quenás, quienes interpretan una variación más aguda de la melodía que han llevado cada vez que aparece este extracto, esta vez con el resto de los instrumentos en su expresión más ágil e intensa.

8. Igor Bastián Osses López

Título de la creación: Écoute moi, petit - para orquesta infantil-juvenil

Arreglista: Igor Osses López

Fecha de creación: Mayo de 2021

Lugar de la creación: Santiago de Chile

Duración: 02:06 min

Creación compuesta para: Orquesta Juvenil

Instrumentación: 1 Flauta travesa, 1 Clarinete, Violín 1, Violín 2, Violas, Violoncello y Contrabajo.

Score

Écoute Moi, Petite

Seminario de Título UMCE

Compositora: Violeta Parra Sandoval

Arreglo: Igor Osses López

Seminario de Título "Écoute moi, petit. Violeta Parra Sandoval en Europa

7 de Mayo de 2020

Santiago de Chile

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación UMCE

Moderato (♩ = 86)

The musical score is for the piece "Écoute Moi, Petite" by Violeta Parra Sandoval, arranged by Igor Osses López. It is in 2/4 time and marked Moderato (♩ = 86). The score includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The Flute part begins with a melody of eighth notes, marked *mp*, with triplets indicated by a '3' and a slur. The Clarinet in Bb part enters later with a similar eighth-note melody, also marked *mp*. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass) provides a harmonic foundation with a steady eighth-note accompaniment, marked *p*. The Cello and Contrabass parts are specifically marked *pizz.* (pizzicato). The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 2/4.

Descripción de la creación

Esta adaptación tiene una finalidad didáctica y fue orquestada para una orquesta infantil-juvenil tomando como referencia la Orquesta Infantil Juvenil de La Florida.

La adaptación está orquestada en base a las tres partes de la canción. La introducción presenta un contraste tímbrico entre la flauta traversa y el clarinete del motivo atresillado de acompañamiento con un soporte armónico de la cuerda en textura homofónica. El primer tema (Tema A) continúa con el contraste entre ambos instrumentos de viento mencionados y el soporte armónico de la cuerda, posteriormente se añade la intervención de violines primeros con la melodía principal, las otras secciones de la cuerda siguen con el soporte armónico, el clarinete realiza un acompañamiento armónico atresillado y la flauta traversa timbra a los violines primeros. El segundo tema (Tema B), presenta una forma valseada dada por las secciones de cuerda, la melodía principal está en los violines primeros y timbrada por los instrumentos de viento.

Esta es una adaptación funcional diseñada para orquestas infantiles-juveniles.

9. Álvaro Andrés Quezada Inostroza

Título de la creación: Écoute moi, petit

Arreglo: Álvaro Quezada Inostroza

Fecha de creación: Diciembre, 2021

Lugar de la creación: Santiago de Chile

Duración: 01:35 min

Creación compuesta para: Orquesta Juvenil Infantil

Instrumentación: 1 Flauta travesa, 1 Saxofón Alto, Violines 1, Violines 2, Viola, Violoncello, Metalófono.

Score

Équite moi petit

Compositora: Violeta Parra
Arreglo: Álvaro Quezada Inostroza

Seminario "Ecoute Moi Petit, Violeta Parra en París"

The musical score is for the piece "Équite moi petit" by Violeta Parra, arranged by Álvaro Quezada Inostroza. It is a score for a full orchestra and includes a metallophone. The score is in 3/4 time and features various dynamics and tempo markings.

The instruments and their parts are:

- Flauta (Flute): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a forte (*f*) dynamic.
- Saxofón alto (Alto Saxophone): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a forte (*f*) dynamic.
- Violín I (Violin I): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a piano (*p*) dynamic.
- Violín II (Violin II): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a piano (*p*) dynamic.
- Viola: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a piano (*p*) dynamic.
- Chelo (Cello): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a piano (*p*) dynamic.
- Metalófono (Metallophone): Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout the piece, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Fl. (Flute): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a forte (*f*) dynamic.
- A. Sax. (Alto Saxophone): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a forte (*f*) dynamic.
- Vln. I (Violin I): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Vln. II (Violin II): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Vla. (Viola): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Vc. (Cello): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- AM (Alto Metallophone): Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout the piece, starting with a forte (*f*) dynamic.

The score includes tempo markings: *rit.* (ritardando) and *a tempo* (return to original tempo). The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte).

Descripción de la creación

Arreglo de la obra **Écoute moi, petit** por Álvaro Quezada Inostroza.

Para finalizar el presente seminario estaba frente a la duda de hacer un arreglo o una composición. La primera opción permitía trabajar el material original y traducirlo a otro estilo musical, cualquiera que mis capacidades y creatividad me permitiesen; la segunda opción tenía la particularidad de salir de la obra estudiada y proponer una nueva tomando la influencia que esta habría dejado en mí. Como el objetivo de este seminario apunta más a dar reconocimiento una de las composiciones más desconocidas de Violeta, ya sea por el contexto en el que se creó o por la estética misma de la obra, preferí hacer un arreglo de *Écoute moi, petit* y, si todo sale bien, hacerla un poco más conocida, aunque sea dentro del círculo de los músicos.

Decidí hacer un arreglo de esta obra pensándolo para una orquesta infantil con la finalidad de crear nuevo repertorio de Violeta Parra apto para este tipo de formato, debido a la enorme importancia que tiene Violeta en nuestra cultura, la cual debe ser reconocida por todos los habitantes de nuestro país, como también para acercar este repertorio menos conocido a los estudiantes que, tras los correspondientes estudios personales en casa, también han de acercar la obra a su entorno familiar, quienes probablemente tampoco tengan conocimiento de esta obra.

La obra está hecha para ser interpretada por cuarteto de cuerdas (dos violines, una viola y un chelo), quienes desempeñarán la función de colchón armónico en todo momento, del mismo modo en que la guitarra lo hace en la versión original del tema, flauta traversa, saxofón alto y metalófono. Escogí estos instrumentos debido a que es común encontrarlos en muchos colegios donde se enseña música. Para efectos prácticos, en caso de no contar con una flauta traversa, es posible usar una flauta dulce.

La tonalidad en la que se escribió el arreglo fue la de Do mayor, debido a que es la más fácil de interpretar para la mayoría de los instrumentos usados, con excepción del saxofón alto cuya transposición lo deja en la tonalidad de La mayor que, si bien posee tres alteraciones, no supone una gran dificultad para el intérprete de un nivel inicial, además de que para este instrumento se escribió en la tesitura más cómoda posible para evitar cualquier dificultad. El ritmo de la obra también fue modificado para ser más fácil de interpretar por orquestas infantiles, pasando así de ser un 6/8 con algunos cambios métricos durante la primera sección, a un constante 2/4 en la

primera sección y manteniendo el 3/4 de la segunda sección para poder conservar el ritmo de vals. La armonía del arreglo mantiene la funcionalidad usada por Violeta en su obra original, con la salvedad que está transportada hacia la tonalidad de Do mayor.

10. Matías Andrés Rojas Guajardo

Título de la creación: Écoute moi, petit

Arreglo: Matías Rojas Guajardo

Fecha de creación: Septiembre - Octubre del 2021

Lugar de la creación: Santiago de Chile

Duración: 02:33 min

Creación compuesta para: Orquesta Juvenil

Instrumentación: 1 Flauta travesa, 1 Clarinete, Violines 1, Violines 2, Violonchelos, Contrabajo y Triángulo.

Écoute Moi, Petit

Compositora: Violeta Parra Sandoval

Arreglos: Matias Rojas Guajardo

Seminario de Título "Écoute Moi, Petit, Violeta Parra Sandoval en Europa"

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Allegro

Flauta

Clarinete en Si $\flat$

Triángulo

Violín I

Violín II

Violonchelo

Contrabajo

arco

mf arco

mf

Descripción de la creación

El presente arreglo de la obra de Violeta Parra *Écoute moi, petit*, fué realizado en base y en paralelo a mi experiencia en la Orquesta Juvenil del Centro Cultural La Florida. Por ende la orquestación escogida fué basada en esta misma, agregando un color en la familia de la percusión que siempre me ha llamado la atención; el Triángulo.

Es un arreglo bastante sencillo en donde se presentan 3 familias de la Orquesta; vientos maderas en este caso conformado por 1 clarinete y 1 flauta, cuerdas frotadas, por la fila de violines I, violines II, cellos y contrabajos, y el triángulo como parte de la familia de las percusiones.

El arreglo en sí va seccionado con relación a las partes mismas de la composición y del uso de los instrumentos mencionados. La introducción comienza con la familia de las cuerdas frotadas, utilizando el contrabajo y los violonchelos. Luego en la parte “A” la melodía la lleva el clarinete siendo acompañado por el Contrabajo, Cellos, y Violines II, con la textura de melodía acompañada. Luego en el cambio de cifra de compás a 6/8, la melodía pasa a la flauta traversa, y entra en Triángulo marcando el tiempo 1 de cada compás, siendo acompañados por el Contrabajo y el Cello haciendo los arpeggios. En el “Tiempo de Vals” el acompañamiento lo siguen realizando las cuerdas frotadas y se suman las filas de violines en pizzicato, junto con el violonchelo marcando el 2 y el 3, donde el contrabajo marca el tiempo 1, el triángulo en ese momento se silencia. Se mantiene esta estructura de acompañamiento con la flauta en la melodía, hasta donde luego vuelve a repetir todo desde el comienzo, con pequeñas variaciones y refrescos.

En la repetición de la forma; en la introducción ahora se suma el clarinete duplicando los arpeggios que realiza el cello, apoyado por en contrabajo en los tiempos fuertes. Luego la primera melodía la lleva la flauta traversa acompañada por el contrabajo, la fila de cellos y los violines II,

en el paso al 6/8 la melodía la realiza el clarinete manteniendo el acompañamiento de cuerdas frotadas y sumándose el triángulo. En el “Tiempo de Vals” sucede lo mismo que en la primera exposición salvo que la melodía ahora la lleva el clarinete y la flauta duplicados, manteniéndose hasta el final en donde terminan en un Tutti.

El arreglo busca rescatar la identidad y esencia de la obra de Violeta Parra, tratando de marcar los cambios de métrica, juegos de agógicas que realiza, y por otro lado simplificar estos mismos para poder plasmarlos en el papel y ejecutarlos con alguna agrupación juvenil. Tiene un enfoque pedagógico más que estético, por ende si bien el arreglo busca rescatar la esencia de la canción, tiene una finalidad que nos permita aprender, desarrollar y abarcar conceptos musicales a la hora del montaje con los/as músicos.

11. Karla Arlen Ponce Ramírez

Título de la creación: Cueca mezclanza

Creación y arreglo: Karla Ponce

Fecha de creación: Octubre - Diciembre del 2021

Lugar de la creación: Santiago de Chile

Duración: 04:27 min

Creación compuesta para: Orquesta de Cámara

Instrumentación: Dos voces Alto, Acordeón, Violonchelo, Contrabajo.

Cueca mezclanza

Score

Inspirada en Ecoute Moi Petit, Violeta Parra

Compositora: Karla Ponce Ramirez

Arreglista: Karla Ponce Ramirez

Seminario de título "Ecoute Moi Petit. Violeta Parra Sandoval en Europa" Santiago de Chile. Diciembre 2021
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

(mi vida) Fue tu canto por las calles	(caramba) Flor errante y sensiblera
(mi vida) el que inspiró a tantos otros (ay si si)	(caramba) te adelantaste al espanto (ay si si)
(mi vida) de las sierra hasta los valles	(caramba) de nativa y forastera
(mi vida) se divulgó el fiero canto (ay si si)	(caramba) buscaste alivio en tu canto (ay si si)

Tu cantar ya perdido
nos parlotea
como un ángel o un brujo
revolotea (ay si si)

Es tu antiguo lamento
pueblo dañado
presenciar el tormento
si ves arauco (ay si si)

Revolotea, si
la mariposa
conoció tu legado
París y europa (ay si si)

Si ves arauco, si
pacos cobardes.
Sobre toda esa tierra
llueve la sangre y

Sin cuidado Violeta
(no) fuiste pequeña.

Desgracia pa la tierra
tanta riqueza.

*los versos enumerados del 1 al 14 poseen las siguientes características el 2 se repite al terminar el 4to se vuelve al 1 y 2 para luego ir directo a la 2da estrofa o verso 5 al terminar el 8vo se repiten el 5 y 6 para luego ir directo al verso 9 hasta el final.

Alto 1

Alto 2

Accordion *mf*

Cello *pizz.* *p*

Contrabass *pizz.* *p*

Descripción de la creación

La presente obra fue creada a partir de dos textos, cada uno con la estructura tradicional de una cueca chilena.

La “primera cueca”, o primera sección de esta composición, está inspirada en el texto de la pieza *Écoute moi, petit*, por lo que se pueden encontrar diversos elementos que Violeta también utilizó en el texto creado para su obra; el canto por las calles, el cantar perdido, el ángel, el brujo, París, entre otros. Estos elementos se pueden encontrar una vez que se conoce la traducción al español de esta pieza.

Se incorporan estos elementos mientras se declara acerca de lo inspirador de su canto y su legado, que París y Europa también tuvo la posibilidad de conocer.

Por otro lado, la “segunda cueca”, o segunda sección, creada antes que la primera, es básicamente una descarga emocional que se tradujo en la letra de una cueca imaginaria. Al inicio de esta descarga se declara el carácter errante que se le suele atribuir a la cantora. Más adelante se establece un escenario ficticio donde Violeta esta presente en la actualidad y es capaz de presenciar la eterna situación del terrorismo de estado ejercido en el territorio de arauco. Situación que ella, mientras estaba viva, también conoció y reclamó.

El paso siguiente, luego de la creación de ambos textos, fue crear las melodías de lo que serían las voces 1 y 2, en este caso. Comúnmente la segunda voz siempre es la 3ra o 6ta, dependiendo de la tesitura de las cantoras. Por esto solo bastaba con tener una línea melódica completa para luego realizar la segunda que correspondería a la tercera o sexta.

La cueca tradicional cuenta con una armonía simple en su mayoría, sin embargo el ritmo, textos, “floreos” e improvisaciones de los instrumentos es la que le enriquece.

Con el fin de innovar fui probando distintos motivos con “características cuequeras” sobre los modos griegos.

Así fue como resultaron dos modos que, dejándome llevar por el instinto, me resultaron adecuados para el texto cuequero. Estos dos modos que experimenté con mayor profundidad fueron dorio y lidio. Le adjudique el modo lidio a la primera sección de texto y el modo dorio a la segunda sección, ambas con el centro tonal Mi.

La idea principal era no “desarmar” los textos cuequeros y permitir que la estructura de cada uno se mantuviera. Por esto, la armonía, a pesar de ser modal, no utiliza muchos recursos para poder enfatizar el texto y utiliza las dominantes comunes de estos dos modos: el segundo grado del modo lidio y el cuarto grado del modo dorio.

Luego de tener las melodías y armonía listas, de forma separada, comencé a probar distintas formas de establecer uno o varios bajos cuequeros. Esta función se la entregué a un contrabajo y a un cello. Más tarde creé una introducción para acordeón solo en modo lidio, que me permitiría comenzar la primera sección del texto ya habiendo declarado el modo que iba a utilizar con sus respectivas características. Luego experimenté diversas melodías y cortes para crear una progresión que me fuera útil para pasar al modo dorio desde el modo lidio. Esta progresión creada es básicamente comenzar a establecer algunas de las notas claves en el modo dorio y su respectivo acorde dominante sin realizar el cambio de armadura, pero adelantándole al oyente el modo lidio que se utilizaría pronto.

CAPÍTULO IV

Conclusiones

Respecto al título con el que se inscribió este seminario, en una primera instancia se optó por *Écoute moi petit, Violeta Parra en París. Quince creaciones-arreglos, y/o adaptaciones, inspirados en la canción “Escucha mi Pequeña” de Violeta Parra, compuesta en París en el año 1964.* Posteriormente el título fue modificado a *Écoute moi, petit Violeta Parra Sandoval en Europa. Once creaciones-arreglos, y/o adaptaciones, inspirados en la canción Escúchame, pequeño de Violeta Parra, grabada entre los años 1964 y 1965.*

Los cambios realizados surgieron al reestablecer los límites de lo que abarcaba esta investigación, ampliando el espectro geográfico, de París, hacia Europa. Si bien es cierto que la capital francesa fue un lugar muy significativo para Violeta, el resto de los países que visitó y en los que tuvo trabajos y actividades musicales también resultan importantes de destacar en este trabajo. Tampoco se encontró información exacta de la fecha y lugar de composición, por lo tanto, esta circunda en al menos dos países de Europa. Además, se decidió colocar el segundo apellido de Violeta Parra, dado que en su ascendencia tuvo un padre y una madre, por lo tanto, ambos deberían figurar al referirse a su nombre completo en una parte tan fundamental de este trabajo, como es el título.

En relación con el problema, esta investigación plantea que existe una **escasa existencia de repertorio musical orquestal basado en la canción *Écoute moi, petit*, dentro de la región metropolitana.** Este problema resulta muy interesante, ya que vincula a Violeta Parra con su

repertorio más desconocido, aquellas canciones en francés de las cuales no existen muchas adaptaciones, arreglos o covers. Además, se relaciona directamente con los viajes de Violeta a Europa, como los festivales en Polonia, París, Ginebra, etc. Tras una exhaustiva búsqueda en distintos archivos musicales, en fuentes bibliográficas, webgráficas y hemerográficas, llegamos a dilucidar esta carencia de material musical orquestal, lo que proporciona el respaldo suficiente para plantear dicha problemática.

Respecto al objetivo general, se propone visibilizar y difundir la obra *Écoute moi, petit* grabada por Violeta Parra entre los años 1964 y 1965. Dada la carencia identificada y propuesta en el planteamiento del problema, los/as integrantes de este seminario optaron por tomar el desafío de cumplir este objetivo, con la intención de poder ser un gran aporte hacia los distintos formatos de adaptaciones presentes en las propuestas musicales, tanto en el ámbito formativo, como el profesional.

Sobre los objetivos específicos, estos fueron:

1. Recopilar fuentes bibliográficas, hemerográficas y webgráficas sobre los viajes de Violeta Parra a Europa entre los años 1955 y 1965.

La recopilación de fuentes fue importante para poder conocer la vida y trabajo musical de Violeta Parra en Europa. Fue una instancia de estudio metódico y aprendizaje para los mismos integrantes del seminario.

2. Elaborar un relato biográfico de la actividad y trabajo musical realizado por Violeta Parra durante sus estadías en Europa.

Una vez estudiado los acontecimientos vividos por Violeta durante sus viajes a Europa, se pudo construir el relato, basado en algunos autores/as que hablan, en mayor o menor detalle, de este contexto. El conocer estos sucesos fue muy significativo para quienes integran este seminario, porque se aprendieron cosas nuevas y un aspecto de la vida de Violeta que era, hasta ese entonces, desconocido por los colegas.

3. Analizar la poesía de la letra de la canción *Écoute moi, petit*.

Este análisis e interpretación de la poesía permitió obtener un acercamiento más íntimo de cómo Violeta pensaba e interpretaba parte de los sucesos que le acontecían. Estos conocimientos, relacionados además con aspectos de su vida en general y con las reflexiones antes realizadas, aportaron significativamente para lograr un entendimiento del pensar, sentir y vivir de esta artista, como base para la creación de esta canción.

4. Analizar la dimensión musical la obra *Écoute moi, petit*.

Mediante la realización del análisis musical se pudo comprender a mayor cabalidad la canción estudiada, en donde, nuevamente, se ven aspectos propios de Violeta que aportan variabilidad e irregularidades a esquemas más estructurados. Esto fue fundamental y sirvió de base para la posterior realización de cada una de las propuestas de creación individuales.

5. Realizar once creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales basados en la canción *Écoute moi, petit*.

La realización de este material musical fue, sin dudas, uno de los procesos más significativos de este trabajo, pues aquí decanta todo lo anteriormente estudiado y

comprendido, desde el aspecto histórico hasta los análisis y la canción misma, sirviendo como fuente de inspiración para las creaciones musicales.

6. Generar una copia en formato físico de las partituras generales y particellas de las creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales de la canción *Écoute moi, petit* para la Central de Recursos del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

La central de recursos de la UMCE es un lugar de suma importancia para los y las estudiantes de la carrera de Licenciatura en Música, pues allí se conserva el material bibliográfico que se estudia durante los cinco años de carrera. Es por esto que se consideró pertinente aportar las propuestas musicales, en formato físico. Sin duda el acceso a estas creaciones y al conocimiento es lo que como seminaristas se desea.

7. Publicar un video en la plataforma YouTube que contenga los audios de las creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales de la canción *Écoute moi, petit*.
8. Difundir en la red social Facebook, un enlace que permita acceder a las partituras y audios de las creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales de la canción *Écoute moi, petit*.

Luego de reuniones orientadas a pensar en más forma de difusión de esta canción, surgió la idea de poder recurrir a dos de las aplicaciones más usadas en estos tiempos, YouTube y Facebook. El alcance que tienen estas plataformas es gigantesco, por lo que se consideró bastante acertado para cumplir estos objetivos.

Desde la perspectiva de la justificación, la obra *Écoute moi, petit*, es una de las dos canciones, de todo el extenso repertorio de Violeta Parra, que está escrita en francés, idioma que poco tiene que ver con el folclore musical chileno. Esto hace que la canción tenga características bastante particulares y, además, nos refleja, a primeras, el importante y significativo nexo que Violeta tuvo con París, y por consecuencia de esto, con Europa.

Lo propuesto en este seminario de título se enmarca en un escenario de contribución al conocimiento del repertorio más desconocido de Violeta Parra, y tiene como objetivo visibilizar y difundir la canción *Écoute moi, petit*, a través de la creación de arreglos y/o adaptaciones musicales, basadas en dicha obra, generando así nuevo material musical para distintos formatos de orquestas y/o ensambles a libre disposición de quienes deseen interpretarlo.

En relación a la metodología, la modalidad de trabajo tuvo que ser adaptada al contexto pandemia, esto significó que no hubo contacto presencial entre colegas, lo cual dificultó en cierta medida la constancia de algunas reuniones, sin embargo, gracias al esfuerzo de los colegas, la persistencia y el compromiso del trabajo en equipo, se llegó a concluir este trabajo, con resultados bastantes satisfactorios.

En relación al Marco teórico, gracias al compromiso de los/as participantes de este seminario, se pudo sintetizar las distintas fuentes, y llevar a cabo una discusión crítica, basado en autores/as que sustentan lo abordado en esta investigación. El relato biográfico fue de gran aporte a quienes formaron parte de este grupo de trabajo, dado el esclarecimiento de aspectos y acontecimientos vividos por Violeta que se desconocían, fue un gran descubrimiento. Asimismo, el mito del viaje dio luces para ver la vida de Violeta y sus viajes a Europa desde una perspectiva

reflexiva y crítica, destacando parte de la implicancia de su trayectoria, el sostén con que contaba y la realidad a la que se enfrentaba.

En relación a las creaciones, adaptaciones y/o arreglos musicales, la realización de estas propuestas musicales fue uno de los procesos más significativos de este trabajo, aquí se pudieron ver los frutos de los largos años recorridos en esta carrera universitaria, y del trabajo realizado durante todo el proceso de este seminario. Después de estudiar, y comprender todo lo leído y escuchado, surgió la inspiración que dio paso a la creación. Es por esto que esta sección resulta tan importante, pues, el sentido de este trabajo y nuestra posición de difusores/as es materializado en las partituras de cada uno/a de los integrantes de este seminario de título.

Con respecto al trabajo de las fuentes, las principales búsquedas se realizaron en internet, donde se encontraron libros, textos y videos en relación al tema de esta investigación. Fue un proceso exhaustivo y de selección que tomó mucho tiempo y dedicación, pero que fue nutriendo significativamente este trabajo.

Para cerrar las últimas páginas de este seminario, que a su vez es un punto de encuentro de una intersubjetividad, siendo un gen de creación de conocimientos donde se ve reflejado tanto en los recursos materiales instrumentales como en los recursos históricos proporcionados por este trabajo y, recalando todas las posibilidades instrumentales que añadimos a nuestras creaciones, orquestaciones y arreglos, las que tratan de rescatar una parte de la musicalidad de Violeta, es casi imposible no brindar honor al recuerdo, obra y vida de Violeta del Carmen Parra Sandoval, que tanto alimenta a la cultura popular de Chile, y que, a pesar de esto, aún siguen apareciendo detalles de su obra que son una nebulosa.

Durante el desarrollo de este seminario fueron saliendo a luz ciertos puntos de vista sobre los viajes al extranjero, principalmente Francia, y su influencia en las creaciones. En primer lugar, podría ser esta necesidad de salir al mundo para mostrar su arte y cotidianidad influenciada por el campo chileno, que para muchos en el extranjero era inexistente, sobre todo Europa, que se puede derivar al contexto histórico en que se desarrolla los viajes y la falta de redes de comunicación como las que existen en la actualidad. Genera así un rol en su persona que propaga sus saberes y, como en el mito y el viaje de la Heroína, aplica la repetición al momento de la recolección de saberes que luego plasma en sus ideas musicales. Es mediante esta repetición de arquetipos culturales que fue abriendo camino a una percepción de la gente, sobre ella y su país. Cabe mencionar que el hecho de no tener certeza del año de la creación de la canción *Écoute moi, petit* le da un sentido amplio a la influencia del tópico literario del viaje, que excede su permanencia en el extranjero, sino que se impregna en su esencia creativa, siendo reflejada no solamente desde la perspectiva musical sino también lingüística.

A pesar de no ser para nada fácil la estadía de Violeta en el extranjero, sea por recursos monetarios, por el idioma o por sus propios cuestionamientos, lo que puede reflejarse en la ausencia o en el naufragio que ella describe en la letra de *Écoute moi, petit*, siempre existió esta acción de buscar nuevos senderos que dieran la oportunidad de vivir haciendo lo que nos apasiona, que de alguna forma marca este estigma en nosotros los músicos/as de la actualidad sobre esta idea de salir del país para generar un reconocimiento que luego será valorado en el regreso. Esto se debe a que los artistas por motivos de perfeccionamiento viajan al extranjero, desde donde luego regresan, para mejorar su campo laboral y recibir luego la aceptación por el público, lo cual también podemos relacionar al academicismo y su desarrollo en estos tiempos, que genera prejuicios sobre la percepción del desenvolvimiento de la persona ante su profesión.

Y si hablamos de Europa, por su cargada historia musical existe en el colectivo imaginario de la gente que desde allí salen los mejores músicos/as, entonces existe un empuje a salir allí en busca de lo que aquí no se puede encontrar.

De igual manera, dentro del análisis interpretativo de la canción *Écoute moi, petit*, es posible dilucidar las influencias de su hermano Nicanor Parra, donde lo podemos relacionar como ese ‘ángel’, que nombra en la lírica de la canción, el cual la incita a viajar al extranjero, dejando entrever cierta ideación sobre este acto y su potencial desarrollo que de alguna forma le dice que será una oportunidad para que su música sea apreciada como se merece, percepción sobre la música que en estos tiempos aún perdura.

Las posibilidades emocionales que puede transmitir la obra son variables según la percepción de cada integrante, donde cada uno vivió una experiencia particular al momento de su propia creación y en donde integramos ciertas referencias en nuestra interpretación. Sin embargo, fue posible llegar a un punto intermedio en donde recogimos un sentir colectivo que percibe a Violeta Parra sola en un mundo nuevo, pero que aún así nunca se dejó abatir ante la adversidad hasta ese momento.

Concordamos en la necesidad de generar estos trabajos debido a su función de revitalizar las obras de Violeta, abriendo caminos en las venas de la historia desde otras perspectivas, las cuales responden a la necesidad de la propia cultura popular chilena, además de prolongar la vida musical, dejando un trazo para el trabajo que queda a posterior para los próximos músicos que se intriguen en esta artista multifacética.

CAPÍTULO V

Fuentes

Bibliografía

Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Amsterdam: Idea Books S.A.

Andrade Rodriguez, J. J. (2012). *Arreglos y adaptación de cinco obras del género musical reggaetón para ensambles de guitarra*.
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/5465/1/tmus52.pdf>

Cirlot, J. E. (1997). *Diccionario de símbolos El Árbol del Paraíso*. Barcelona: Siruela.

CPM Santa Cruz de Tenerife. (2020). *Programación didáctica: arreglos musicales*. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

Eliade, M. (1968). *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé Editores (Versión en español).

García Barrientos. (1998). *José Luis. Las figuras retóricas. El lenguaje literario II*. ARCO/LIBROS,S.L.

González, J. P., Carrasco, F. y Sánchez, J. A. (2018). *Violeta Parra: Tres discos autorales*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Guerra Rojas, C. (2012). La práctica de la versión como juego de la cultura: el caso de “Gracias a la vida” de Violeta Parra. En M. E. Greco (Ed.). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica. Reseña del X Congreso de IASPM-AL*. Boletín Música.

Hernández, A. (2010). *Melodías simultáneas: la textura de la música*. Madrid, España. Fundación March.

- Herrero, V.** (2017). *Después de vivir un siglo: Una biografía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial.
- López-Cano, R.** (2013). *Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana*. ArtCultura, 14(24).
<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/22121>
- López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, Ú.** (2014). *Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos . ESMUC*. pp. 108–109.
- Miranda, P.** (2018). *Violeta Parra: poesía*. Valparaíso: Editorial UV.
- Ocampo Toro, D. M.** (2020). *La Yuxtaposición Armónico-Métrica y el bajo eléctrico*. Recuperado de: https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/52885/DANIEL%20OCAMPO_LA%20YUXTAPOSICIO%CC%81N%20ARMO%CC%81NICO-ME%CC%81TRICA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Parra, I.** (1985). *Libro Mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- Parra, V.** (1993). *Cancionero Virtud de los elementos, Violeta Parra*. Santiago de Chile.
- Parra, V., Cereceda, Á. y Cereceda, I.** (2012). *Violeta Parra Décimas: Autobiografía en verso*. Presentadas por Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha. Santiago de Chile: Editorial sudamericana.
- Saéz, F.** (2012). *La Vida Intranquila Violeta Parra*. Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- Soublette, G.** (2021). *Marginales y Marginados*. Chile: Ediciones UC.
- Stambuk, P. y Bravo, P.** (2011). *Violeta Parra: el canto de todos*. Chile: Pehuén editores.

Hemerografía

- Academia Chilena de Bellas Artes.** (2002). Creación musical chilena. *Revista musical chilena*, 56(198), 91-98. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002019800006>
- Concha Molinari, O.** (1995). Violeta Parra, compositora. *Revista Musical Chilena*, 49(183), pp. 71 - 106. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1115/987>
- Fahrenkrog, L.** (2013). Hablar sobre patrimonio musical en Chile: reflexiones. *Revista NEUMA*, 2(6), 46-57.
- Fugellie, D.** (2020). Resignificando el canon: El Réquiem de Mozart en el estallido social chileno. *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, 54, 92-109.
- Guerrero, J.** (2013). La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular. *Revista Musical Chilena*, 67(220), 94-106.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/30657/32413>
- Huillipan, J y Ángel-Alvarado, R.** (2020). Arreglos musicales en el aula: Factores pedagógicos en la Educación Primaria. *Revista Electrónica de LEEME*, 45, 53-68.
- Livingston, T.** (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43(1), 66-85.
- Menanteau, Á.** (2017). Vicente Bianchi: una biografía musical y las implicancias de haber obtenido el Premio Nacional de Artes Musicales 2016. *Revista Musical Chilena*, 71(228), pp. 11-28.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/47989/51876>
- Merino, L.** (2004). Luis Advis Vitaglic (1935-2004), un vinculator de mundos. *Revista Musical Chilena*, 58(202), pp. 6-8.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12148/12501>

Nagore, M. (2004). El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur*, 1.

Spencer Espinosa, C. (2017). European melody, Andean texture: BARROCO ANDINO AND THE RESIGNIFICATION OF THE CLASSIC SOUND. *Entretextos*, 25(9), 208-219.

Stagkouraki, E. (2019). El empoderamiento de Violeta Parra y sus versos como espacio de enunciación múltiple y afirmación del sujeto femenino. *Artelogie*, 13.
<http://journals.openedition.org/artelogie/3218>

Verba, E. (2019). "Une Chilienne a París": Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte. *Artelogie*, 13, 1-15.
https://www.researchgate.net/publication/330736244_Une_Chilienne_a_Paris

Tesis

Hormazábal, V. (2013). *La obra visual de Violeta Parra* [Tesis de pregrado: Repositorio de la Universidad de Chile].

Webgrafías

Cancioneros.com. *Recordando a Chile (Violeta Parra) [1965]*. Cancioneros.com. Diario digital de música de autor.
<https://www.cancioneros.com/nd/1113/4/recordando-a-chile-violeta-parra>

Ibañez, P. (2012). *Entrevista a Paco Ibañez: Don Quijote de la guitarra*. El Clarín.com.
https://www.clarin.com/musica/paco-ibanez-canta-poetas-latinoamericanos_0_Hyr0TpjwQg.html

Parra, V. [Edu]. (28 de octubre de 2018). *Entrevista a Violeta Parra en Radio Universidad de Concepción 1960*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=s2Xk_nNgbhw.

CAPÍTULO VI

Anexos

ANEXO 0. Código QR con enlace a carpeta de Google Drive con el contenido de los anexos.



PARTITURAS Y AUDIOS DE LAS PROPUESTAS DE CREACIONES.

Once creaciones-arreglos, y/o adaptaciones, inspirados en la canción *Escúchame, pequeño* de Violeta Parra.

ANEXO 1. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Franco Bahamondez Osorio.**

Título de la creación: *Écoute moi, petit.*

Lugar y año de la creación: Maipú, Villa Los Héroes, Santiago de Chile. 06 de diciembre del 2021.

Duración: 02:13 min.

Instrumentos que participan: 2 Flauta traversa, 2 Oboe, Clarinete Bb, 2 Fagot. Violín 1, Violín 2, Violas, Violonchelo, Contrabajo.

ANEXO 2. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Luciana García Álvarez.**

Título de la creación: Écoute moi, petit.

Lugar y año de la creación: Santiago de Chile. Septiembre - Octubre del 2021.

Duración: 02:42 min.

Instrumentos que participan: Saxofón alto Eb, Trompeta en Bb, Piano, Bajo eléctrico y Batería.

ANEXO 3. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Natalia Mansilla Lagos.**

Título de la creación: Écoute moi, petit.

Lugar y año de la creación: Quinta Normal, Santiago de Chile. 20 Octubre de 2021.

Duración: 01:36 min.

Instrumentos que participan: Violín y Guitarra.

ANEXO 4. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Kurt Obrist González.**

Título de la creación: Écoute, moi petit

Lugar y año de la creación: Santiago de Chile. Diciembre, 2021

Duración: 01:30 min.

Instrumentos que participan: Flauta, Oboe, Clarinete en Bb, Saxofón Contralto, Trompeta en Bb, Trombón, Set de percusión, Piano, Voz 1 y 2, Guitarra Clásica, Guitarra eléctrica, Bajo eléctrico 1 y 2.

ANEXO 5. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Camila Ortúzar González.**

Título de la creación: Écoute moi, petit. Para la agrupación Tobalaba Marca.

Lugar y año de la creación: Santiago de Chile. Diciembre, 2021.

Duración: 03:04 min

Instrumentos que participan: Voz, Quena 1, Quena 2, Zampoña, Batería, Charango, Guitarra, Bajo eléctrico.

ANEXO 6. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Igor Osses López.**

Título de la creación: Écoute moi, petit - para orquesta infantil-juvenil.

Lugar y año de la creación: Santiago de Chile. Mayo de 2021

Duración: 02:06 min.

Instrumentos que participan: 1 Flauta travesa, 1 Clarinete, Violín 1, Violín 2, Violas, Violoncello y Contrabajo.

ANEXO 7. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Karla Ponce Ramírez.**

Título de la creación: Cueca mezclanza.

Lugar y año de la creación: Santiago de Chile. Octubre - Diciembre del 2021.

Duración: 04:27 min.

Instrumentos que participan: Dos voces Alto, Acordeón, Violonchelo, Contrabajo.

ANEXO 8. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Álvaro Quezada Inostroza.**

Título de la creación: Écoute moi, petit.

Lugar y año de la creación: Santiago de Chile. Diciembre, 2021.

Duración: 01:35 min.

Instrumentos que participan: 1 Flauta traversa, 1 Saxofón Alto, Violines 1, Violines 2, Viola, Violoncello, Metalófono.

ANEXO 9. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Matías Rojas Guajardo.**

Título de la creación: Écoute moi, petit.

Lugar y año de la creación: Santiago de Chile. Septiembre - Octubre del 2021.

Duración: 02:33 min.

Instrumentos que participan: 1 Flauta traversa, 1 Clarinete, Violines 1, Violines 2, Violonchelos, Contrabajo y Triángulo.

ANEXO 10. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Ian Rubio Garrido.**

Título de la creación: Paseo por el campo, arreglo de la canción Écoute moi, petit.

Lugar y año de la creación: Chacao viejo, Ancud, Los Lagos. Diciembre, 2021.

Duración: 03:38 min.

Instrumentos que participan: Flauta traversa, Oboe, Clarinete en Bb, Fagot, Piano, Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelo y Contrabajo.

ANEXO 11. Partitura, particellas y audio.

Autor de la composición y/o arreglo: **Felipe Vallejos Rocco.**

Título de la creación: *Écoute moi, petit.*

Lugar y año de la creación: Santiago de Chile. Diciembre, 2021.

Duración: 03:33 min

Instrumentos que participan: 2 Flauta traversa, 2 Trompeta en Bb, 2 Saxofón tenor, 2 Saxofón Barítono, Cajón peruano, Bongó, Timbales set, Conga (y tumbadora), fila de Violines 1, Violas, Violonchelos, un Contrabajo (sin arco), 2 Guitarras Acústicas, Voz.

ANEXO 12. Catastro de arreglos de canciones de Violeta Parra de orquestas de la Región Metropolitana de Chile.

ANEXO 13. Lista cronológica de lugares visitados por Violeta en Europa.

ANEXO 14. Partitura de *Écoute moi, petit* con análisis armónico.

ANEXO 15. Tabla esquemática de traducción textual por palabras, fonemas y frases.