

ZAMACUECAS DE PAPEL

José Manuel Izquierdo König
Laura Jordán González
Rodrigo Torres Alvarado



ZAMACUECAS DE PAPEL





★

ZAMACUECAS DE PAPEL

ISBN 978-956-368-093-5

© TEXTOS Y TRANSCRIPCIONES

José Manuel Izquierdo König

Laura Jordán González

Rodrigo Torres Alvarado

© IMÁGENES

Archivo Central Andrés Bello

Universidad de Chile

DISEÑO, TIPOGRAFÍA Y ESTILO

Conrado Muñoz Acevedo

Javier Quintana Godoy

Los contenidos de este libro se encuentran bajo
licencia *Creative Commons: Attribution-ShareAlike*



Proyecto financiado gracias al aporte
del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

FOLIO 211 184



Imprimió Salviat

500 ejemplares

Santiago de Chile, diciembre 2016



ZAMACUECAS DE PAPEL

José Manuel Izquierdo König

Laura Jordán González

Rodrigo Torres Alvarado



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	12
ZAMACUECAS PARA PIANO DE SALÓN	22
Samacueca (Chile)	* 24
La popular	* 28
Samacueca chilena	* 30
Samacueca de Lima	* 34
Zamacueca (F. Guzmán)	* 38
Zamacueca (arreglada por F. Guzmán)	* 42
La arpista chilena Nº 1	* 46
La arpista chilena Nº 2	* 52
La arpista chilena Nº 3	* 58
Otro cachete	* 62
Sí, pero no quiero yo	* 66
La más pícara	* 68
La coquetona	* 72

76	FANTASÍAS SOBRE ZAMACUECAS
78	* Las arpas chilenas (S. Heitz)
90	* La zambacuëca (E. Lübeck)
98	* Samacueca (W. Deichert)
104	* Samacueca chilena (R. Sipp)

110	ZAMACUECAS CANTADAS
112	* Samacueca sentimental (A. Hügel)
118	* Célebre zamacueca White N° 1
122	* Célebre zamacueca White N° 2
126	* La engañosa
130	* La morena
134	* Mi negro
138	* Cueca
142	* La japonesa
146	* Referencias bibliográficas

*

INTRODUCCIÓN



¿QUÉ ES, FINALMENTE, UNA ZAMACUECA? Interrogante simple, casi anodina —podría sostener alguien— si no fuese porque cualquier respuesta espontánea se nos viene irremediablemente inundada por las imágenes evocadas por las últimas dos sílabas de la palabra: *cueca*. No es una particularidad del universo musical el que, para tratar de entender el pasado, tendamos a buscar respuestas en el presente. Sin embargo, la música incluso complica esta sugerente incapacidad general de volver el tiempo atrás antes que escapar de ella, por tratarse de una manifestación temporal que no cesa de replicarse mientras sus prácticas siguen vivas. Por eso es que la pregunta por la zamacueca nos ubica en una encrucijada insoslayable: dada la relevancia que la cueca tiene en el imaginario de Chile, prolongado desde su zona central hacia ambos extremos, a menudo parece inevitable entenderla como un continuo, como algo que siempre ha estado allí y que en su esencia no ha cambiado de manera significativa. Intentemos resituar la pregunta en el contexto de las expresiones más antiguas de la zamacueca en el país, recordando que en el siglo XIX se bailaba, tocaba y cantaba la zamacueca, pero en un Chile anterior a la grabación sonora y a la filmación del movimiento. Luego, los modos privilegiados para acercarnos históricamente a ella han consistido en proyectar el presente hacia el pasado, capturarla mediante sus descripciones escritas (de viajeros, de periódicos) y revisar la iconografía que la ilustra: parejas que bailan rodeadas de grupos animando con palmas; arpas tamboreadas en la madera y rostros expresivos, cuyas voces —pese a la familiaridad visual— nos llegan irreverentemente mudas.

Este libro es un esfuerzo por presentar otra fuente que, aunque mencionada en la mayor parte de las historias de la cueca, ha sido escasamente trabajada, quizás por ser menos inmediata que las anteriormente indicadas: las *partituras de zamacuecas*. Consideramos aquellas publicadas durante el siglo XIX, antes de la grabación sonora comercial y de la transformación de la cueca mediante el disco y la radio. Varias de las piezas aquí reeditadas han constituido, efectivamente, objeto de interés de numerosos autores que nos preceden, pero creemos que una visión de conjunto que no conduzca a una lectura homogeneizante de este abanico de papeles con músicas impresas constituye un aporte inédito por varias razones. Este conjunto de zamacuecas, editadas en Chile, Perú y Europa, no son meros resabios de «élite» de una práctica popular, ecos de salón de una realidad intangible, como se ha querido ver muchas veces; como si las zamacuecas impresas fueran sombras de esa realidad esquiva a la que no podemos acceder.

Es cierto que las partituras decimonónicas, en su inevitable literalidad musical, fueron creadas principalmente por y para una élite, mas hasta allí llegan las certezas al respecto. El asunto clave aquí es que no tiene sentido agrupar todas estas partituras bajo un denominador común, pues entre ellas hay muy poco de homogéneo, tanto en sus formatos, como en sus intenciones, autores, proyectos y agendas como, incluso, a estilos y formas musicales. Nos atrevemos a afirmar sin titubeos que lo que en estos papeles aparece como zamacueca (o samacueca o zambacueca o cueca), no es un género unificado, ni tampoco una práctica única, sino que un campo vasto de posibilidades de escritura y de lectura, presentes y pasadas. Lo que hemos intentado hacer aquí, por tanto, es entregar parte de ese universo de zamacuecas del siglo XIX al lector del siglo XXI, a sabiendas de que, si bien muchas pueden ser encontradas como referencias en trabajos sobre el tema, rara vez son realmente accesibles fuera de los archivos. Estas partituras se conservan en ediciones impresas, en archivos principalmente de Chile, tanto privados como públicos, así como también de Perú, Bolivia y Europa, y por lo mismo el investigador o músico interesado en conseguir las tendría que recorrer espacios considerablemente distantes en busca del material, por tratarse de un corpus fragmentado.

En ocasiones las partituras se encuentran parcialmente dañadas, o la edición contiene errores de impresión, o manchas de tinta. Nuestro esfuerzo aquí consiste en proporcionar copias limpias que, salvo contadas anotaciones editoriales entregadas al final de cada partitura, reflejen fielmente los originales en un formato de lectura cómodo y moderno. Con respecto a estas anotaciones editoriales, cabe decir que el uso de paréntesis, así como también de líneas punteadas en las partituras mismas, corresponden también a un agregado editorial. Ahora, la decisión de apegarnos lo más

estrictamente posible a las versiones originales responde menos a un reconocimiento de ellas como potenciales «obras cerradas» que al interés de exponer claramente la heterogeneidad de sus características. En ese sentido, la difusión contemporánea de estas partituras no busca de ninguna manera restituir un pretendido estatus de «tradición escrita» que pudiera adosarse a la zamacueca. Antes bien, tanto la examinación histórica como la puesta en circulación actual de estas piezas responden al objetivo de valorar la zamacueca de papel en su dimensión medial, más como bisagra que como distinción entre un mundo «culto» y otro forzosamente opuesto como «popular». La partitura no es considerada aquí como puro registro de una práctica supuestamente ilustrada, pues tanto la multiplicidad de contenidos como nuestro conocimiento todavía incipiente del modo en que las partituras fueron efectivamente usadas, nos plantean muchas más interrogantes que certezas respecto al vínculo entre oralidad y escritura.

Quizás el caso más elocuente sea el de la zamacueca que ha sido más utilizada como representación del pasado de una danza en Chile por grupos folklóricos y grabaciones: se trata del caso de *Negro querido* o también llamada *El negrito*, basada y reconstruida sobre un apunte atribuido a José Zapiola por Jorge Urrutia Blondel en la primera mitad del siglo xx. Aquel fragmento, sin embargo, consiste nada más que en un par de pentagramas, un apunte, sin definición de autor ni claridad de contexto. Codificada en investigación, disco y escenario, la misma melodía cobró forma precisa en una estructura preestablecida, un intento de normalización que pudo hacer sentido al siglo xx, pero bastante poco al xix y al xxi. Esta reconfiguración ha tenido particular impacto sobre la historia oral, performativa y escrita de la zamacueca y, particularmente, sobre la imaginación de sus prácticas ligadas a la escritura musical. Cómo su inscripción en el campo «culto» se ha verificado y vuelto a inventar desde la intelectualidad a partir de sucesivas especulaciones en torno al estatuto fundacional de dicho fragmento, nos señala la impronta simbólica de una insistente distinción entre zamacueca sonora y aquella que aquí llamamos *de papel*.

Sin embargo, si revisamos las partituras del siglo xix en busca del *Negro querido*, lo que podemos encontrar es no una fuente original, sino una multiplicidad de versiones; no un modelo canonizado, sino una tradición compartida. La misma melodía aparece, por ejemplo, como primera zamacueca en la muy temprana edición del volumen *Bailes nacionales* editado por Niemeyer en Valparaíso, y que sirve también como apertura a nuestro volumen. La misma tiene varios elementos llamativos: una clara introducción en $\frac{3}{4}$, por ejemplo, seguida de la indicación de «mismo movimiento» cuando entra el «canto» en $\frac{6}{8}$. La melodía en cuestión reaparece, también, en la misma

década de 1850 como la segunda de las zamacuecas variadas en *Las arpas chilenas*, del suizo-chileno Santiago Heitz, pero ahora en *Do menor* y con una diferente «segunda frase», con distinto fraseo, adornos y armonía. ¿Podemos considerar alguna de las dos como error o como verdadera autoridad en la configuración de ciertos elementos musicales como zamacueca? ¿Sirve de algo considerar alguna como auténtica o no, o ambas como igualmente inauténticas? En este trabajo, insistimos en la oportunidad de aproximarnos en forma flexible a estos trazos susceptibles de múltiples desciframientos, como clave de ingreso a varios de los tantos modos de poner a vibrar cuerpos sonoros y de sacudir cuerpos bailarines en prácticas tildadas de zamacuecas.

Es probable que muchos de los títulos utilizados en las zamacuecas no hayan sido precisamente títulos «de obras», sino que más bien un recurso para identificarlas o, por qué no, una etiqueta para acrecentar su venta. Este es el caso de las samacuecas (con *s* y no con *z*) agrupadas bajo el encabezado de *Bailes nacionales para el piano*, colección mencionada anteriormente. Algunas de las zamacuecas en la colección tienen título como, por ejemplo, *La popular*, cuyo nombre claramente refiere a una posible gran difusión. De hecho, la misma partitura también fue publicada como «baile nacional» en el Almanaque Nacional de Bolivia de 1861, junto a una galería de héroes patrios. Esto nos parece fundamental, pues quizás la misma denominación de la colección *Bailes nacionales para el piano*, sin referir a una nacionalidad específica, podría apuntar a un esfuerzo por vender estas piezas como «nacionales» para más de una población. De hecho, llama la atención que entre las mismas haya una específicamente denominada como «de Lima» y otra como «chilena», acrecentando una potencial diversificación. Tales etiquetas debieron ser clave para un género en tránsito en un circuito que muchas veces salía de la dualidad Callao / Lima - Valparaíso / Santiago.

Los títulos de algunas de estas zamacuecas dicen bastante por sí mismos, incluso sin empezar a entrar en las partituras. Refrendando la cuestión racial plasmada en el ya mencionado fragmento apuntado por Zapiola, muchos títulos integrados en esta compilación apuntan a la conexión «negra» de la zamacueca, incluyendo *La morena* de Eustaquio Segundo Guzmán y *Mi negro* de Antonio Alba; y aun hay piezas que sin denotar el tema en sus nombres refieren a él en sus letras. La mirada no es en todas positiva y llama la atención, por ejemplo, que la letra de la *Célebre zamacueca* que popularizó en sus conciertos el violinista mulato cubano José White relate, justamente, que «Anteanoche soñé un sueño, que dos negros me mataban». Otro aspecto que aparece en estas partituras abre posibles lecturas sobre las cuestiones de género relacionadas con la práctica del canto y de la danza (*La coquetona*, *La más pícara*, *La engañosa*). Pues claro, aunque las descripciones de memorialistas

y viajeros se hallen plagadas de alusiones a la sensualidad del baile y a las vociferaciones «chillonas» de las cantoras, poco se ha reflexionado sobre el papel fundamental de las mujeres músicas. En estos papeles, la *morena* no se limita simplemente a evocar una figura amorosa idealizada por el hablante lírico, sino que parece remitir al universo primordialmente femenino que hace sonar a la zamacueca. Asimismo lo señalan las *arpistas* nombradas una y otra vez en los títulos e ilustraciones contenidos en las partituras, junto con las imágenes de mujeres vocalistas y ejecutantes de guitarra y de piano.

Llama la atención que varias zamacuecas parecen particularmente parcas en notaciones musicales. Las partituras parecen cumplir un rol más bien descriptivo que prescriptivo, en cuanto no fuerzan demasiado al intérprete a una versión rígida de ejecución de las mismas. La falta de indicaciones de tempo, de detalles de acentuación o de fraseo, parece provenir del supuesto de que el lector sabe cómo debe sonar esta música, y por tanto sugieren un patrón de circulación entre quienes ya conocen la zamacueca. Quizás la prueba más concreta de esto sean las transcripciones de zamacueca realizadas por Albert Friedenthal, pianista alemán que visitó Chile a fines del siglo XIX, y que trató de complementar las partituras que pudo comprar en Chile con nuevas indicaciones técnicas y expresivas que ayuden al lector internacional, el que no sabría cómo otorgarle el espíritu a la danza con las solas versiones originales. Hemos incorporado sus ideas para la reedición de una de las piezas más populares del 1900, *La japonesa*, una de cuyas varias ediciones firmadas por Antonio Alba habría servido de referencia al propio Friedenthal.

Sin embargo, es interesante subrayar que incluso en estas zamacuecas «descriptivas» muchas veces se ve una ligera variante en la forma de anotar el acompañamiento o la melodía cuando alguno de ellos se repite, como si quisiera ilustrarse cómo el canto o el arpa hubiesen sutilmente alterado cada repetición en la práctica. Tal es el caso de la llamada *Samacueca chilena*, n.º 4 en la colección de *Bailes nacionales para el piano*. Tras una breve introducción, tenemos una estructura AABB, con dos melodías repetidas dos veces, pero donde ambas muestran leves variantes: un pequeño desliz de un tiempo, una síncopa inesperada, un adorno fugaz que antes no estaba. El editor evitó aquí las barras de repetición, como si quisiera describir esas sutilezas de la zamacueca que resultan difíciles de representar por el carácter fijo del papel. Esta preocupación aquejó, por lo visto, a varios músicos del periodo. José Zapiola, en su famosa relación sobre la llegada de la zamacueca a Chile, señalaba: «la especialidad de aquella música [la zamacueca] consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse en las figuras comunes de la música».

Dilucidar qué es lo correcto o lo auténtico es un problema constante, más aún cuando se añade la dimensión escritural que viene a poner a prueba la capacidad del sistema representacional de dar cuenta de una práctica que parece escaparle insalvablemente. Una valoración contraria del poder de la notación se nos presenta en el caso de Claudio Rebagliatti, de cuyo puño hemos incorporado dos zamacuecas, quien señala que las mismas provienen de la tradición, donde son siempre ejecutadas «de diversos modos y siempre incorrectamente». Como si la partitura pudiera ofrecer remedio a tal equívoco, este compositor señala que su tarea fue «sugetarlas a las reglas del Arte [mayúscula en el original], cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar, y que el ritmo del acompañamiento imite del de la guitarra, arpa y cajón, instrumentos con los cuales se acompañan siempre». Finalmente, Rebagliatti indica que su edición «está dirigida a conservar en forma correcta temas que el tiempo haría olvidar seguramente para siempre».

Y, en parte, puede que Rebagliatti tuviera razón. Sin sus ediciones muchas de estas melodías se habrían probablemente perdido. Pero, por otro lado, tanto sus nociones de «Arte» como sus apreciaciones acerca de lo que es o no correcto, nos recuerdan el papel que la transcripción «para piano» jugó en el traslado de ciertos repertorios decimonónicos, como especie de traducción de un espacio sociocultural a otro. Aún así: ¿podemos asumir que una intención equivalente está presente en todos los trabajos de transcripción o recreación de zamacuecas? Evidentemente no. Resulta patente que muchas de las zamacuecas creadas por extranjeros se acercan más a un énfasis prescriptivo basado en la *experiencia* con la pieza antes que en su «sujeción a las reglas», quizás porque quieren reflejar el exotismo de su escucha y su baile en el paso por Chile o por Perú, o quizás porque deben describir la misma para un público no-andino. Es probable que el mejor ejemplo de esto sea la pieza firmada por Ernst Lübeck, pianista holandés, y que es la zamacueca impresa más antigua de la que tenemos conocimiento. En ella, las minuciosas indicaciones expresivas (con detalles en tamaño de las notas, tempo y dinámica), llevan al lector a crearse una imagen mucho más precisa de cómo pudo haber sonado esta música, o al menos de cómo Lübeck la imaginó. Algo similar ocurre en aquella de Rudolph Sipp, que parece utilizar la percusividad del piano como un modo de poner de manifiesto la (según su mirada y oído) excitación, brutalidad y hasta tal vez cierto salvajismo de la danza, lo que nos revela una contraparte musical a las numerosas narraciones de viajeros que son utilizadas habitualmente como fuente para el estudio de la zamacueca. En esta materialidad, las zamacuecas de papel dan cuenta no exclusivamente de un repertorio nacional, sino también de la escucha de la zamacueca como un «otro» para sujetos foráneos.

Además de suponer el manejo de ciertas convenciones interpretativas, eso que hemos identificado como parquedad en las indicaciones, también da cuenta de los distintos roles que la notación musical puede jugar. En el caso de la *Cueca*, de Francisco Rubí, la repetición redundante de tan sólo un par de acordes en varios compases seguidos parece adelantar un tipo de escritura que proliferará en el siglo posterior, diseminada para uso doméstico de los aficionados a la música popular. Podríamos, con ella, atrevernos a hablar de una partitura de transición, entre la edición de salón del siglo XIX y la industria de partituras de una hoja (o *sheet music*) del siglo XX, comandada por empresas como Casa Amarilla. No es la única dentro de nuestra colección. Ya la edición de *La coquetona* de Eustaquio Segundo Guzmán, realizada por la casa Doggenweiler, llega a alumbrar el enlace con el desarrollo editorial del siglo siguiente. Y es allí donde nos hemos detenido, hacia los años del centenario, tratando de acotar (puede que algo artificialmente) un proceso de cambio que se hallaba en curso y que resulta difícil de contener.

La selección de las veinticinco partituras contempladas en este trabajo fue realizada sin la intención de crear una antología completa del género, ni un compendio universal de la zamacueca decimonónica. Por una parte, creemos que esto sería imposible de llevar a cabo, dado que muchos archivos mantienen pendiente la realización de sus catastros e ignoramos la cantidad de piezas que podrían hallarse en manos de privados y cuya mera existencia nos es aún desconocida. Por otra parte, y más importante, aseguramos que no es la naturaleza de este volumen generar ese ideal antológico para el lector. La voluntad aquí está en poner a disposición un número considerable de partituras que, creemos, son representativas de las múltiples posibilidades que entregan las zamacuecas impresas durante la centuria en cuestión. Las formas utilizadas en ellas, sin duda, abren un espectro amplísimo para dialogar sobre qué se entendía por zamacueca desde hace más de ciento cincuenta años, hasta la primera década del siglo XX.

La selección se creó considerando diversos criterios. Primero, incluimos zamacuecas relevantes por su difusión, según se desprende de las abundantes copias disponibles en archivos y colecciones personales (no sólo en Chile), las que hablan de su circulación o permanencia. Luego, nos interesaba integrar casos no necesariamente característicos, favoreciendo un criterio de diversidad. Pero lo más importante fue entregar al lector y al músico un conjunto representativo de piezas agrupadas en tres categorías, intentando organizar su diversidad en lo que vislumbramos como usos distintos, aunque no necesariamente divididos de manera estricta. De hecho, es notable la configuración de un verdadero circuito musical que enlaza biográficamente a la mayoría de los autores cuyas piezas aquí se incluyen, ya sea en relaciones

maestro-discípulo (como entre Deichert y Orrego), ya sea en enlaces de colaboración artística (como la conexión implícita entre Lübeck y Heitz a través del pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk), o familiares (como los Guzmán). Sin olvidar, por tanto, el mapa de influencias y contactos que sería posible dibujar entre las figuras que producen las partituras aquí reeditadas, las hemos agrupado en tres categorías, según los términos siguientes.

La primera categoría contiene aquellas zamacuecas de salón, editadas para piano solo, que no llevan texto y que pueden entenderse principalmente en dos tipos (no necesariamente separables): como danzas «de autor» para el salón, o como transcripciones de zamacuecas que originalmente provienen de la «tradición oral» del periodo. Los proyectos y agendas detrás de aquellas creaciones y/o transcripciones son disímiles, y se describen con más detalle en la referencia crítica a cada pieza. En total se consideraron trece partituras en esta primera categoría. Algunas provienen de volúmenes importantes como la colección *Bailes nacionales para el piano*, que parece ser la más antigua en este estilo, o también las tres zamacuecas de Manuel Orrego en la colección *La arpista chilena*. Otras son menos conocidas, como una segunda zamacueca arreglada por Federico Guzmán, o *La más pícara* de Antonio Alba. Hacia el final de esta categoría, hemos incorporado dos partituras que incluyen un segundo instrumento «vocal», aunque sin letra definida para tornarlo en voz; como es el caso de un posible violín o una mandolina.

El segundo conjunto que hemos considerado reúne algunas fantasías virtuosas para piano sobre zamacuecas, mayormente por extranjeros (residentes o de paso). Numerosas piezas de este tipo se publicaron durante el siglo XIX, y hemos considerado aquí cuatro que nos parecen representativas, considerando que son mucho más extensas que las reunidas en las otras dos categorías, y que utilizan variaciones y transformaciones de los temas melódicos de las zamacuecas. Dos de ellas fueron publicadas en Chile por virtuosos radicados en el país (Santiago Heitz y Carlos Deichert) y dos en el extranjero, por pianistas que tomaron estas zamacuecas como *souvenirs* (Rudolph Sipp y Ernst Lübeck).

El último grupo contiene aquellas zamacuecas con texto y canto. Juntándolas en una sola categoría hemos querido presentar posibilidades diversas de «cantar» el género. El espectro va desde la *Samacueca sentimental* de Arturo Hügél, que bien podría clasificarse dentro del género del *lied* y de la fantasía, hasta la enormemente popular *La japonesa* editada por Antonio Alba y reversionada por Albert Friedenthal, y que también —hasta donde sabemos— fue la primera zamacueca registrada fonográficamente. Este repertorio cantado habla de las muchas formas que parece haber tomado el género en el periodo y tan sólo algunas vislumbran el aspecto que tomará posteriormente la cueca,

a pesar de que la mayoría se imprimen en fechas cercanas al cambio de siglo. Nuevamente, hemos decidido incluir ejemplos conocidos (como la *Célebre zamacueca White* Nº1), así como otros rara vez mencionados por la bibliografía (*Célebre zamacueca White* Nº2, por ejemplo).

En nuestra revisión de fuentes para procurar entender el contexto de estas piezas, consideramos principalmente dos líneas de trabajo: bibliográfico y archivístico. En relación a la bibliografía, este volumen se ha alimentado principalmente de las investigaciones clásicas sobre estos materiales realizadas por Pablo Garrido, Ramón Laval, Eugenio Pereira Salas y Carlos Vega. Un artículo académico que complementa la presente publicación está en proceso de redacción para una pronta publicación. En él se sumarán otras disquisiciones en torno a la zamacueca y se dialogará con contribuciones recientes en el estudio de la zamacueca, como las de Christian Spencer. En cuanto a los archivos, para algunas partituras se ha consultado ocasionalmente más de un ejemplar y la referencia que se señala remite en general a aquel que sirvió en forma primaria para la transcripción. Trabajamos principalmente con colecciones públicas, alojadas en instituciones con las cuales estamos profundamente agradecidos, incluyendo el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile (gracias en particular Alejandra Araya y a Alessandro Chiaretti), la Biblioteca Nacional del Perú, la Biblioteca Nacional de Chile (y su Archivo de Música, con un sincero agradecimiento a Cecilia Astudillo), la Biblioteca Nacional de España, el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, la British Library de Inglaterra, la Bibliothèque Nationale de France, la División de Música y Sonido de la Biblioteca Nacional de Venezuela (agradeciendo especialmente a Carlos Nava) y la colección Pablo Garrido del Centro de Documentación Musical, Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile.

El proyecto *Zamacuecas de papel* ha sido financiado por el Fondo de la Música - Investigación, Publicación y Difusión 2016 del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. En cuanto a los individuos que nos ayudaron en diversas formas a la ejecución de este proyecto, queremos manifestar nuestra cariñosa gratitud a Felipe Bórquez, Gabriel Castillo, Miguel Molina, Carmen Peña, Melanie Plesch, Víctor Rondón, Juan Francisco Sans, Mauricio Valdebenito, Chalena Vásquez, Mauricio Vega y Fernanda Vera.

José Manuel Izquierdo König
Laura Jordán González
Rodrigo Torres Alvarado

Santiago, diciembre de 2016

*

ZAMACUECAS PARA PIANO DE SALÓN



24	*	Samacueca (Chile)
28	*	La popular
30	*	Samacueca chilena
34	*	Samacueca de Lima
38	*	Zamacueca (F. Guzmán)
42	*	Zamacueca (arreglada por F. Guzmán)
46	*	La arpista chilena N° 1
52	*	La arpista chilena N° 2
58	*	La arpista chilena N° 3
62	*	Otro cachete
66	*	Sí, pero no quiero yo
68	*	La más pícara
72	*	La coquetona

SAMACUECA (CHILE)

Piano

5 P.

9 P.

13 P.

mismo movimiento

17 P.

P.

22

27

1.

2.

31

36

40

f

p

44

f

p

ff

The image displays a musical score for a piano piece titled "SAMACUECA (CHILE)". The score is written for a grand piano (P.) and consists of six systems of music. Each system is marked with a measure number in the left margin: 22, 27, 31, 36, 40, and 44. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and chords. Dynamics are indicated by letters: *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). A crescendo hairpin is visible in the fifth system, leading to the *ff* marking. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final chord in the sixth system.

Título: Samacueca (Chile)

Álbum: Bailes nacionales para el piano

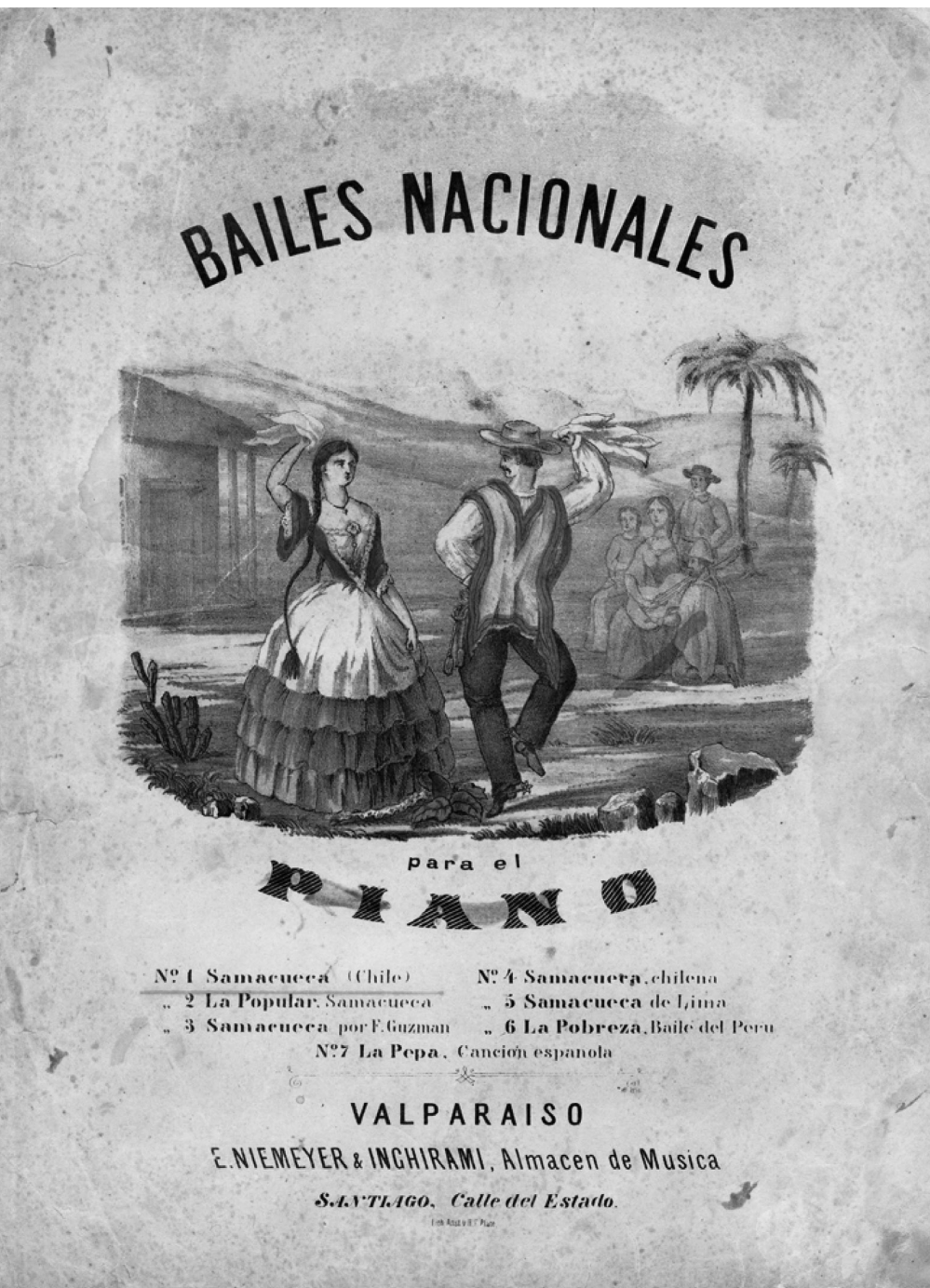
Edición: E. Niemeyer & Inghirami, Almacén de Música - N° 1392

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Domingo Edwards, DE_169

La casa de impresión de Carlos Niemeyer & Adolfo Inghirami es, con claridad, el centro más importante de edición musical en el área andina a mediados del siglo XIX. Nació como una extensión de la casa editorial de Eduardo Niemeyer en Hamburgo, primero en Valparaíso (1852), luego en Santiago (1857) y finalmente Lima (1863). Una de las primeras ediciones musicales de la firma, entre sus primeras diez partituras, fue la colección *Bailes nacionales para el piano*, cuyo éxito fue evidente. La circulación y presencia en archivos de piezas de esta colección, su perduración mediante sucesivas ediciones (incluyendo la usada aquí para la transcripción, N° 1392, con portada en colores), y replicación, a veces en formato pirata, hablan de su impacto en instalar un primer repertorio casi «canónico» de zamacuecas. La primera de estas, titulada simplemente *Samacueca (Chile)* instala una serie de elementos importantes de tipo estilístico: por ejemplo, el uso de modo menor, la diferencia entre $\frac{3}{4}$ de la introducción y $\frac{6}{8}$ de la melodía. Pero, además, su melodía tuvo larga vida al ser transformada por Jorge Urrutia Blondel en el siglo XX a la zamacueca *Negro querido*, atribuida a José Zapiola y utilizada ampliamente por grupos folklóricos en la segunda mitad del siglo XX tras su recreación por las hermanas Loyola.

Comentarios editoriales:

- * c. 16, la indicación de *mismo movimiento* puede referir a que la velocidad no debe cambiar con la introducción de la melodía, al pasar a $\frac{6}{8}$.
- * cc. 40-44, hay una indicación de *Forte* que ocurre al comienzo del compás 40, mientras que una indicación similar en el compás 44 va apenas en las últimas dos corcheas. Hemos mantenido esta diferencia, pues puede que el primer *Forte* indique más bien un punto de llegada (siendo la primera indicación de dinámica que aparece) desde el compás anterior. El contraste armónico y dinámico (*F-P*) en ambas ocasiones recuerda giros similares que se mantienen en la marinera peruana.



Portada álbum *Bailes nacionales para el piano*, imagen
gentileza del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad
de Chile, Colección Domingo Edwards.

LA POPULAR

Samacueca

Piano

6

P.

12

P.

18

P.

24

P.

30

P.

Título: La popular. Samacueca

Álbum: Bailes nacionales para el piano (Nº 2)

Edición: E. Niemeyer & Inghirami, Almacén de Música - Nº 3

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección José Zamudio, JZ_43

El caso de *La popular* es singular dentro de la colección *Bailes nacionales para el piano* —ver comentario a *Samacueca (Chile)* en p. 26—. Es la única zamacueca de las cinco editadas allí que lleva un título que la identifique, y que en este caso parece apuntar a que la melodía era conocida ya públicamente bajo ese título, «la popular». Igual nombre le da Claudio Rebagliatti en su edición de esta partitura, y la misma fue editada junto a una galería de héroes republicanos en el *Almanaque boliviano ilustrado para 1862* (Imprenta del Universo, Sucre, 1861). Tal circulación puede parecer la de una profecía auto-cumplida, donde no queda del todo claro en qué medida la popularidad de la zamacueca creció también por llevar aquel título. Es la única zamacueca de la que sabemos hay tres ediciones distintas —en Perú, Bolivia y Chile— y que por tanto se transforma en un documento importantísimo sobre la circulación material y musical del género en la región.

Comentario editorial:

Se respetaron las indicaciones en el original y no se realizaron cambios. Sin embargo, en los compases 19 y 20 el original revisado tiene una mancha que impide leer con claridad las notas. Se decidió reconstruirlo a partir de los compases 15 y 16, que repiten la misma fórmula.

SAMACUECA CHILENA

Piano

P.

P.

P.

P.

43

P.

53

P.

62

P.

71

P.

80

P.

89

P.

Título: Samacueca chilena

Álbum: Bailes nacionales para el piano (Nº 4)

Edición: E. Niemeyer & Inghirami, Almacén de Música - Nº 6

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_343

La colección *Bailes nacionales para el piano* incluye la relevante dualidad de tener tanto una zamacueca «chilena» como una «de Lima», y esto nos plantea una serie de preguntas. La primera, es que a diferencia del denominador «de Lima», el término «chilena», marcado por su centralismo, debe referir probablemente al corredor Valparaíso-Santiago, pero no podemos asegurarlo. Lo segundo, es que no se especifica cuáles elementos son los que fueron entendidos como respectivos a cada lugar. Podría tratarse nada más que de la melodía, la cual además en el caso de esta zamacueca está escrita de tal manera que las repeticiones son ligeramente diferentes, incluso sincopadas. Pero quizás refiere también al acompañamiento mismo, que aquí está marcado principalmente por las secuencias constantes de bajo descendente y ascendente en $\frac{3}{4}$ (contra el $\frac{6}{8}$) entre *Do* y *Sol mayor*. ¿Será también quizás la diferencia un aspecto formal?

Comentario editorial:

En esta partitura no hay marcas de introducción y canto como es común en muchas de este tipo e incluso de la misma colección. Sin embargo, es posible establecer que la introducción (que lleva barra de repetición) va desde el compás 1 al 9, para luego la voz entrar en el compás 12.

SAMACUECA DE LIMA

Introducción

Piano

Samacueca

P.

P.

P.

P.

29

P.

34

P.

39

P.

45

P.

51

P.

57

P.

sempre D.C.

Título: Samacueca de Lima

Álbum: Bailes nacionales para el piano (Nº 5)

Edición: E. Niemeyer & Inghirami, Almacén de Música - Nº 1396

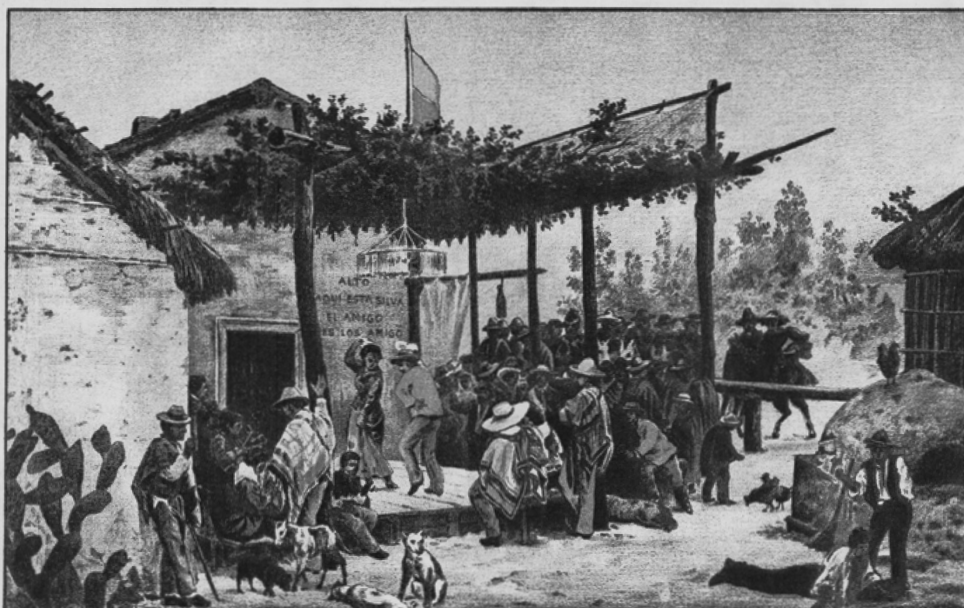
Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Domingo Edwards, DE_170

La colección *Bailes nacionales para el piano* incluye una amplia gama de ideas de «lo nacional», incluyendo además de una «canción española» (*La Pepa*), tanto un «baile del Perú» (*La pobreza*) y esta *Samacueca de Lima*. Aquella específica relación con Lima y no con «Perú» en su totalidad parece un denominador importante. Llamam la atención algunos aspectos en ella, que no sabríamos decir si en su totalidad revisten la noción de ser limeños. A diferencia de otras zamacuecas en la colección, la «de Lima» incluye —sobre todo en sus primeros compases— diversos adornos y una anotación mucho más detallista, incluyendo mordentes, la indicación expresiva de *risoluto* y una melodía que parece siempre entrar levemente tarde en relación con el bajo. El hecho también de que algunas partes van a dos voces y otras a una, debería ser considerado con interés, como también su breve introducción y su acompañamiento constante.

Comentarios editoriales:

- * c. 39, la corchea de la mano derecha iba con punto, pero no entraría en el compás, así que fue removido. Puede haberse tratado de error de imprenta.
- * cc. 56, 58, 60, ocurre lo mismo que en el compás 39.
- * c. 57, agregado el *Forte*.

BAILES NACIONALES



para el PIANO

Nº 1. Zamacueca (Chile)

Nº 3. Zamacueca por F. Guzmán

Nº 5. Zamacueca Danza Chilena

Nº 2. La Popular, Zamacueca

Nº 4. Zamacueca, Chilena

Publicado por



ALMACEN DE MÚSICA

VALPARAISO
Esmeralda 17.

CONCEPCION
Calle Barros Arana 675.

Portada álbum *Bailes nacionales para el piano*, imagen
gentileza del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad
de Chile, Colección Domingo Edwards.

ZAMACUECA

Allegretto
Luitamando el arpa

Piano

pp *f*

5

9

13

18

il canto mar. con grazia

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The first system begins with the instruction 'Luitamando el arpa' and features a piano texture with arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'f' (forte). The second system starts at measure 5 and continues the arpeggiated pattern. The third system starts at measure 9 and introduces triplets in the right hand. The fourth system starts at measure 13 and continues the triplet pattern. The fifth system starts at measure 18 and concludes with the instruction 'il canto mar. con grazia', showing a change in the right-hand texture to a more melodic, cantabile style. Various performance markings such as accents (^), slurs, and dynamic changes are present throughout the score.

P. 22

22 23 24 25

P. 26

26 27 28 29

P. 30

30 31 32 33

P. 34

34 35 36 37

P. 38

38 39 40 41

P. 42

42 43 44 45

P.

47

51

56

60

64

68

f

Título: Zamacueca

Autor: Federico Guzmán

Edición: Litografía L. Digout (sN), para Niemeyer, Casa de Eustaquio Guzmán

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_177

No sabemos con claridad cuál fue la primera edición de esta zamacueca, una de las más antiguas de las que se tiene noticia. La que hemos utilizado fue litografiada por L. Digout en Nancy, Francia, por orden de Niemeyer en Valparaíso (y por tanto previo a que él tuviera impresión propia), para ser vendida en la casa de Eustaquio Guzmán. La autoría de esta zamacueca aparece atribuida a Federico Guzmán y así fue publicada en ediciones posteriores. De hecho, en el álbum *Bailes nacionales para el piano*, es la única pieza con autor señalado. ¿Habría Guzmán trabajado también en el arreglo de las otras piezas de este volumen? Es probable que su incorporación se debiera a que la obra ya había logrado cierta circulación como «de Guzmán». Esta autoría, ¿refiere a que la «obra» es de Guzmán, o que es suyo el arreglo sobre una melodía de circulación oral? Difícil decirlo; la melodía, por cierto, no aparece en ningún otro volumen, pero Albert Friedenthal (1911) sugiere que debe ser muy anterior. Hemos respetado los elementos de esta edición temprana para la partitura, aunque hemos dejado la indicación del primer compás como aparece tanto en *Bailes nacionales* como en otras ediciones del siglo XIX, que quizás representan una segunda intención de Guzmán. Esta indicación de *luitamando el arpa* originalmente estaba en español como *imitando el arpa*. Que todos los otros elementos se repitan, incluyendo una muy exacta distinción de cuándo usar o no usar pedal, apunta también a un trabajo muy consciente en la confección de esta pieza, que quizás deba entenderse como tal, como «pieza» u obra, en el sentido romántico.

Comentario editorial:

No se han hecho mayores cambios a la partitura. Se realizó una comparación entre varias ediciones (de Eustaquio Guzmán, Niemeyer e Inghirami y Matthesson) para comprobar que los elementos de la misma se repiten con claridad.

ZAMACUECA

Arreglada por F. Guzmán

Allegretto Gracioso

Piano

6

10

13

16

P.

P.

P.

P.

22

P.

Measures 22-26. The right hand plays chords and eighth-note patterns. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 26 ends with a repeat sign.

27

P.

Measures 27-31. The right hand continues with chords and eighth-note patterns. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 31 ends with a repeat sign.

32

P.

Measures 32-36. The right hand continues with chords and eighth-note patterns. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 36 ends with a repeat sign.

37

P.

Measures 37-41. The right hand continues with chords and eighth-note patterns. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 41 ends with a repeat sign.

Título: Zamacueca. Arreglada por F. Guzmán

Edición: *Revista Ilustrada* N° 2

Ubicación: Centro de Documentación Musical del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile, Colección Pablo Garrido.

No sabemos con exactitud en cuál *Revista Ilustrada* se editó esta partitura, de la cual tampoco conocemos otras ediciones, pero parece probable que se trate de aquella editada en Antofagasta desde 1902, que solía incluir novelas y algunas partituras. Para entonces Federico Guzmán llevaba casi veinte años muerto y puede que este «arreglada por» no sea más que una sugerencia vaga de autoría, o de conexión con un nombre famoso para la música chilena de entonces. Como fuera, la partitura comparte muchos elementos con la anterior zamacueca de Guzmán —como por ejemplo en la imitación del arpa— aunque es mucho más simple en su notación musical. Esta circulación múltiple, incluso en copias de baja calidad (como esta, donde hay numerosos errores de plicas y choques que impiden leer correctamente la partitura), habla también de la diversidad de productos comercializados en un virtual mercado para estas zamacuecas, dentro del cual la referencia a un autor —en este caso Guzmán— pudo ser un elemento particularmente importante para la venta de las mismas.

Comentarios editoriales:

- * c. 13, la ligadura está borrosa en el original, por lo que se ha repetido la misma del compás 10.
- * c. 22, la nota inferior en el primer tiempo de la mano izquierda aparece como un *Re*.

LA ARPISTA CHILENA Nº1

Zamacueca para piano

Introducción

Piano

P.

Scherzando

P.

P.

P.

26 *lusingando*

P.

32

P.

38

P.

44

P.

50

P.

56

P.

cantabile

[Pedal simile]

62

P.

68

P.

74

P.

80

P.

86

P.

92

P.

P. 98

98

P.

P. 104

104

P.

P. 111

111

P.

P. 117

117

P.

Título: La arpista chilena Nº 1. Zamacueca para piano

Autor: Manuel Antonio Orrego

Edición: Carlos F. Niemeyer - Nº 328

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_268

Manuel Antonio Orrego publicó tres zamacuecas «para piano» con Carlos Niemeyer, como parte de la colección *La arpista chilena*. Hemos decidido incluir las tres partituras en este volumen, pues reflejan distintos aspectos de lo que podría entenderse como una «transcripción» del modo en que se toca el arpa. Es interesante notar, en torno a la colección, que el rol de arpista se dé en femenino. En el caso de esta primera partitura (que lleva el título genérico de *Zamacueca*), no lleva una voz transcrita con letra, pero suponemos que hay un esquema melódico subyacente. La zamacueca se divide en introducción de 10 compases (que es como un gran *crescendo* y *diminuendo* continuo sobre una escala en el bajo) seguida de la zamacueca propiamente tal, marcada aquí como *scherzando*, refiriendo a que debe ser como un juego, o entretenida.

Comentarios editoriales:

- * c. 5, la mano izquierda está haciendo octavas (tal como desde el comienzo de la pieza), pero aquí la nota superior del cuarto tiempo aparece como *La*, en disonancia con la armonía. La hemos cambiado por *Si*.
- * c. 11, en la partitura original el comienzo de la zamacueca está claramente separado de la introducción por el título *zamacueca* dividiendo los compases 10 y 11.
- * c. 34, siendo la armonía *Re mayor*, la nota aparece como *Do*. Fue corregido a un *Re*
- * c. 116, en la mano derecha la línea melódica aparece como *Do-Do#-Re*. Fue corregida a *Si-Do#-Re*, entendiendo que la melodía viene desde *Si*.

LA ARPISTA CHILENA Nº2

Zamacueca para piano

Scherzando

Piano

f

mf

f

cresc.

f

lusingando

mf

sf

8va

f

sf

P. 33 *lusingando* *mf* *sf*

P. 39 *8va* *p* *f* *sf*

P. 46

P. 52 *cantabile* *mf*

P. 59

P. 66

P.

73

80

87

92

98

104

P.

P.

111

117

125

133

141

mf

cresc.

rit.

f

pp

staccato

Título: La arpista chilena N° 2. Zamacueca para piano

Autor: Manuel Antonio Orrego

Edición: Carlos F. Niemeyer - N° 329

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_271

Manuel Antonio Orrego realizó tres zamacuecas para su colección *La arpista chilena*, pero existe cierta confusión entre la N° 2 y la N° 3, debido a que al menos en las copias que se guardan en el Archivo Central Andrés Bello, alguien tachó los nombres originales y cambió los números. Hemos respetado, cotejando con otras copias, las indicaciones impresas originales. Llamen la atención en esta pieza algunos aspectos que la diferencian de las otras. No hay una división del todo clara en la misma entre introducción y «zamacueca» propiamente tal, lo que es la entrada del canto. Las repeticiones son frecuentes y quizás más literales, pero también hay un esfuerzo por indicar los fraseos mediante signos de dinámica flexible para la voz «cantante». Algunas indicaciones son atractivas, como *scherzando* (jugando), con tantas connotaciones musicales para el siglo XIX. La idea de que la voz no entra con total claridad, y además con la indicación de *lusingando*, es llamativa: *lusingando* quiere decir algo similar a *amoroso*, pero se refiere a convencer coqueta y suavemente a alguien. ¿Qué habrá dicho el texto que ya no sobrevive?

Comentarios editoriales:

- * Todos los acentos [*<*] fueron escritos inversos, como es habitual hoy [*>*]
- * c. 11, la partitura original no tiene *martellato* sobre el *La* de la mano derecha, pero se añadió por congruencia con el resto de los compases.
- * cc. 12-14, *cresc.* se extiende tres compases en el original, hasta el c. 14.
- * cc. 144-146, *cresc.* se extiende por tres compases, está anotado solo c. 144.

Dedicada à la distinguida Señorita
JNES ENGBER DE HOEFELE.

Samacueca sentimental

(Chilenischer Liebestanz).



para Canto i Piano
compuesta por

A. HÜGEL.

Op 8.

Propiedad del Editor.

CÁRLOS BRANDT.

Almacen de Música.

VALPARAISO.
Calle Esmeralda 17.

SANTIAGO.
Calle del Estado 30A.



Portada *Samacueca sentimental*, imagen gentileza del Archivo
Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, Colección
Eugenio Pereira Salas.

LA ARPISTA CHILENA Nº 3

Mi negrita

Scherzando

Piano

7

f

con gracia

14

lusingando

21

loco

legato

28

8va

P. 33 *8va* *Red*

P. 40 *Red*

P. 46 *8va* *Red*

P. 53 *8va* *Red*

P. 59 *8va* *Red*

P. 66 *8va* *Red*

P. 73

80

87

93

99

dim.

D.C.

The image displays a musical score for a guitar piece titled 'LA ARPISTA CHILENA Nº 3'. The score is written for a single guitar, indicated by the 'P.' (Piano) marking at the beginning of each system. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 73 and ends at measure 80. The second system starts at measure 80 and ends at measure 87. The third system starts at measure 87 and ends at measure 93. The fourth system starts at measure 93 and ends at measure 99. The fifth system starts at measure 99 and ends at measure 104. The score includes various musical notations such as chords, single notes, rests, and dynamic markings. A 'dim.' (diminuendo) marking is present in the fifth system, and a 'D.C.' (Da Capo) marking is at the end. There are also '8va' markings with dashed lines indicating octave transpositions in measures 80, 87, and 93. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Título: La arpista chilena N°3. Mi negrita

Autor: Manuel Antonio Orrego

Edición: Carlos F. Niemeyer, Almacén de Música - N°3141

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección José Zamudio, JZ_39

Sabemos poco de Manuel Antonio Orrego, pero pareciera que fue alumno de Guillermo Deichert, pianista que también utilizó la zamacueca como base para más de una de sus obras. Es intrigante el por qué Orrego habrá decidido arreglar tres zamacuecas como parte de una misma colección, asumiendo entonces una idea de *álbum*, o quizás una conexión entre las piezas. Es esta zamacueca N°3, sin embargo, las que nos presenta más problemas para asumir tal continuidad. Aquí nuevamente las indicaciones de *lusingando* y *scherzando* tienen presencia, pero es la única zamacueca que lleva un título independiente: *Mi negrita*, haciendo —posiblemente— referencia a una letra específica para la pieza. La ausencia de una división entre introducción y zamacueca es aún más acusada, como también un interesante trabajo de disonancias (ver, por ejemplo, compases 26 al 28) que quizás intentan rescatar algo del modo en que se hubiese tocado el arpa, o recrear posibles disonancias que en la regularidad de la partitura (y el piano) necesariamente han de perderse.

Comentarios editoriales:

- * Todos los acentos [*<*] fueron escritos inversos, como es habitual hoy [*>*].
- * c. 8, hay signo de soltar pedal, pero no había marca de pedal antes.
- * cc. 55-56, se alargó la octavación hasta la primera negra del c. 56, como en los cc. 63-64; en el original la octavación termina con el c. 55.

OTRO CACHETE

Allegretto (♩ = 72)

Piano

p *pp*

3

P.

p *pp*

7

P.

pp

11

P.

14

P.

Canto

17 *f*

21 *f* *p*

25 *f* *p*

29 *p*

I. 2.

P.

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Canto'. The piano part features various dynamics including forte (f) and piano (p). The score includes repeat signs and first/second endings.

Título: Otro cachete

Autor: Claudio Rebagliatti

Edición: Stabilimento di Edoardo Sonzogno, Milano - Nº 153

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Domingo Edwards, DE_152

Claudio Rebagliatti (1843 - 1909) nació en Italia y llegó al Perú cuando recién cumplía veinte años, en 1863. Su op. 16, impreso en Milán y no en Sudamérica, fue la colección titulada *Album sud americano, Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano*. Esta idea, de «corrección y arreglo» parece ser especialmente importante para el italiano. Cada partitura (editada como fascículo separado) lleva la siguiente indicación: «Esta colección consta de aires populares inéditos y anónimos, conocidos en Sud América solo por tradición y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente. Mi intención ha sido sugetarlos a las reglas del Arte cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es particular, y que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajón, instrumentos con los cuales se acompañan siempre. Su publicación de puro interés americano está dirigida a conservar en forma correcta temas que el tiempo haría olvidar seguramente para siempre». El álbum incluye 13 zamacuecas de muy distinto carácter, y donde se ve un esfuerzo por recrear diversos modos de acompañar e introducir el género. De estas, hemos seleccionado arbitrariamente dos para nuestra edición, las Nº 4 (*Otro cachete*) y Nº 9 (*Sí, pero no quiero yo*). La editorial Caminos del Inka realizó hace algunos años una edición completa del mismo álbum.

Comentario editorial:

c. 5, no lleva *staccato* en la voz superior en el original, pero lo hemos dejado (a modo similar del compás 1).



Portada zamacueca *Otro cachete*, imagen gentileza del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, Colección Domingo Edwards.

SÍ, PERO NO QUIERO YO

Allegretto (♩ = 72)

Piano

p

6

Canto

f

II

16

21

I.

2.

The musical score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking of 'Allegretto' and a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The voice part enters at measure 6 with a melody that is marked 'Canto' and 'f' (forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign, with first and second endings indicated.

Título: Sí, pero no quiero yo

Autor: Claudio Rebagliatti

Edición: Stabilimento di Edoardo Sonzogno, Milano - N° 153

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Domingo Edwards, DE_152

Hay dos aspectos importantes que llaman la atención entre las zamacuecas de Claudio Rebagliatti de un modo más específico a lo discutido ya para *Otro cachete* (que se aplica igualmente a esta *Sí, pero no quiero yo*). El primero es el hecho de que las zamacuecas incorporen constantemente la indicación de *allegretto* como indicador de tempo, y que este además incluya en general la indicación de $\text{♩} = 72$ o, en algunos casos, $\text{♩} = 72$. ¿Se trata de la misma indicación o de un error? La primera es, evidentemente, mucho más lenta que un habitual *allegretto*, y podría ser perfectamente considerada dentro de la categoría de un *adagio* (especialmente dado el entrenamiento italiano de Rebagliatti). Sin embargo, la más fluida segunda posibilidad, usada por ejemplo en su zamacueca *Que sí, que no, ya viene*, está más cerca del movimiento de danza acostumbrado en Perú hoy y también de la indicación de *allegretto*. El segundo aspecto, es el hecho de que una y otra vez en las zamacuecas se indique la entrada del canto, de la voz, pero que Rebagliatti — pese a sus muy específicos y descriptivos títulos — no haya incorporado nunca el texto de las letras de estas zamacuecas. ¿Cuáles habrán sido sus razones? Es posible pensar que, quizás, de este modo se recupera más bien el contenido «musical» (dentro de las lógicas de fines del siglo XIX) y que se antepone la melodía como elemento clave de la zamacueca antes que su letra. ¿Podrá ser también una herencia de los *Bailes nacionales para el piano*, que ya hacían esta omisión? Es interesante que el mismo Rebagliatti incluya en su op. 16 la zamacueca *La popular*, extraída de esta colección.

Comentario editorial:

c. 6, en el original no tiene marcas expresivas, pero podría ser que sea tocado con las mismas del compás inmediatamente anterior (compás 5). Sin embargo, hemos mantenido las anotaciones como en el original, debido a que esto puede ser una indicación de que es la mano izquierda la que aquí toma protagonismo.

LA MÁS PÍCARA

Opus 34

Allegretto

Mandolina

Piano

pp

pp

p

6

M.

P.

11

M.

P.

16

M.

P.

M. 21

f

P. *f*

M. 27

p

P. *p*

M. 33

f

P. *f*

M. 38

f *p*

P. *f* *p*

M. 43

P.

M. 49

P.

M. 54

P.

M. 59

P.

Título: La más pícaro. Opus 34

Autor: Antonio Alba

Edición: C. Kirsinger y Cía., Almacén de Música - K. & 119

Ubicación: Biblioteca Nacional de Chile, Sección Chilena, 11; (853-58); p. 2

Como pieza pensada para el mundo de la estudiantina, Antonio Alba arregla esta zamacueca para «una ò dos Bandurrias ò Mandolinas y Piano». Aunque no esté escrita para canto ni proponga una letra para ser vocalizada, *La más pícaro* se asimila a una pieza popular cantada. Esto se nota primero que nada en su melodía, la que se desenvuelve preferentemente por movimiento conjunto y en frases de pocos compases intercaladas por silencios que permiten respirar al ejecutante. Pero también el acompañamiento insinúa el género cantado al reducirse a una fórmula rítmico-armónica repetitiva. Como en otras piezas de nuestro volumen, en la introducción se sugiere tanto al piano como a los instrumentos de cuerda pulsada la indicación *Imitando el arpa*, búsqueda sonora que se grafica además con arpeggios delicadamente tocados en *pianísimo*. Pero la indicación más sugerente de *La más pícaro* nos parece sin duda la inclusión de un *aro*, reforzado por un calderón al que se llega con un *decrescendo*. Esta indicación dinámica y expresiva no puede sino remitir —sin que sepamos con certeza su vínculo genealógico— a la práctica de interrupción o detención de la cueca que se observa desde las primeras grabaciones comerciales del género en Chile y cuya vigencia perdura.

Comentario editorial:

No se hicieron cambios al original.

LA COQUETONA

Zamacueca para piano, opus 131

Allegretto gracioso

[Violín]

Piano

p

4

8

8^{va}-

8^{va}-

11

14

P.

f

f

3

[V] 17

P.

[V] 21

P.

[V] 26

P.

[V] 30

P.

34

[V]

P.

f

38

[V]

P.

f

42

[V]

P.

46

[V]

P.

rall.

f

I. 2.

Título: La Coquetona. Zamacueca para piano, opus 131

Autor: Eustaquio Segundo Guzmán

Edición: Doggenweiler Hnos. y Cía. - Nº 18

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_166

Eustaquio Segundo Guzmán (1841-1920), hijo de uno de los primeros impresores de música en Chile y miembro de una familia de músicos (a la cual también pertenece Federico Guzmán), editó varias zamacuecas, algunas de ellas con letra y otras elaboradas para el piano. Esta debe ser una de sus más tardías, no solo por el número de opus que lleva, sino también por estar editada por los hermanos Doggenweiler, que funcionaron como impresores desde aproximadamente 1900. La misma tiene varios aspectos interesantes, el primero de los cuales es que tiene una indicación clara de llevar *voz*, en un pentagrama aparte, pero la misma no incluye ningún elemento de identificación. ¿Es para un segundo pianista que toca solo con una mano? ¿Para dos violines? ¿Olvidaron imprimir el texto de la zamacueca? Esta última posibilidad no debiera ser descartada del todo, aunque la indicación *para piano* de la portada despierta más preguntas que respuestas. La escritura parece especialmente elaborada en imitación del arpa, con *glissandos* (c. 9 y c. 11) y una progresiva elaboración de los arpeggios en el ritmo del acompañamiento de la introducción (c. 5, luego c. 13) y en la zamacueca misma.

Comentarios editoriales:

- * c. 21, el segundo tiempo de la «voz» está anotado como *Sol-Sí*, pero creemos que debe ser *Mi-Sol* (ver compás 25 para referencia).
- * c. 49, la indicación original dice *primera vez* y luego *D.C. al Segno*, pero hemos transformado esto en una doble casilla.

*

FANTASÍAS SOBRE ZAMACUECAS



- 78 * Las arpas chilenas (S. Heitz)
- 90 * La zambacuëca (E. Lübeck)
- 98 * Samacueca (W. Deichert)
- 104 * Samacueca chilena (R. Sipp)

LAS ARPAS CHILENAS

Fantasia para piano sobre dos zamacuecas

Maestoso

Piano **ff**

8^{va}

5

P.

8^{va}

9 **Cantabile**

molto espressivo

P.

8^{va}

13

P.

8^{va}

17

P.

ff

cresc. *dim.* *rit.*

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a 'Maestoso' tempo marking and a 'Piano' dynamic. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system includes an 8va (octave) marking. The second system starts at measure 5 and continues the melodic and harmonic development. The third system begins at measure 9 with a 'Cantabile' tempo change and a 'molto espressivo' dynamic instruction. The fourth system starts at measure 13 and includes a 'rall.' (ritardando) marking. The fifth system begins at measure 17 and features a 'ff' (fortissimo) dynamic, followed by 'cresc.' (crescendo), 'dim.' (diminuendo), and 'rit.' (ritardando) markings. The score is written in a grand staff format with a piano (P.) label on the left of each system.

20 *(8va)* *cresc.* *f*

23 *con dolore* *pesante*

27 *pp* *leggierissimo*

30 *sempre pp* *cresc.*

33 *f* *(8va)*

36 *accel.* *agitato* *cresc.*

38 *(8va)* *ff*

P.

41 *(8va)* *rit.* 1ª Zamacueca

P.

46

P.

52

P.

59 1ª Variación
Forte la melodía

P.

65

P.

70 *8va*-----

P.

74 *(8va)*-----

P.

p dim. rit. pp

2ª Variación
Presto

78 *p*

P.

82

P.

86

P.

90 *8va*-----

P.

8va-----

94

P.

cresc.

f

3ª Variación
L'steso tempo

8va-----

97

P.

f

delicato

8va-----

102

P.

8va-----

106

P.

pp

8va-----

109

P.

8va-----

112

P.

f

sempre cresc.

114 *ff* *2ª Zamacueca* *mf*

P.

120

P.

126

P.

131

P.

137 *morendo*

P.

144 *Più mosso* *mf* *pp*

P.

148

P.

148 149 150

151

P.

151 152 153 cresc.

154

P.

154 155 156

157

P.

pp

marcato

8va

157 158 159

160

P.

(8va)

160 161 162

163

P.

f

8va

163 164 165

P. 166

P. 169

P. 172

P. 179

P. 185

P. 191

f

ff

dim.

8va-

rit.

p

Scherzando

più forte

cresc.

sf

8va-

sf

f

197 *(8va)*

P.

203

P. *cresc.*

209 *8va*

P. *molto ritenuto*

Allegro *(8va)*

214 *p*

P. *p*

221 *8va*

P.

228 *(8va)*

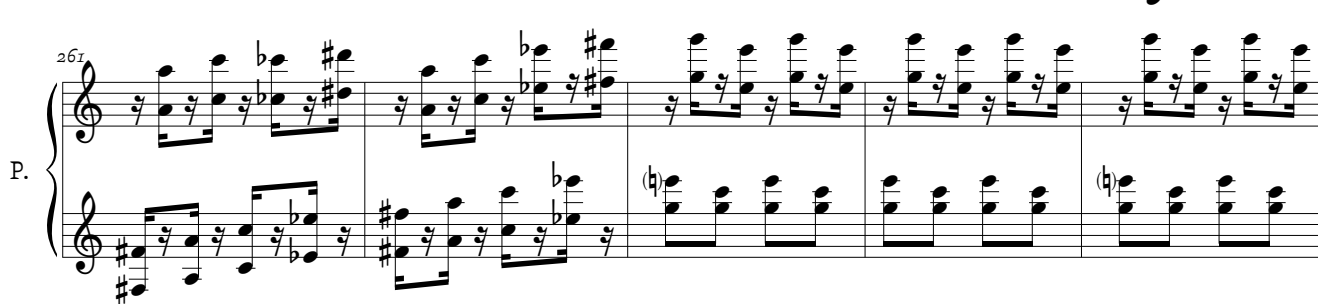
P.

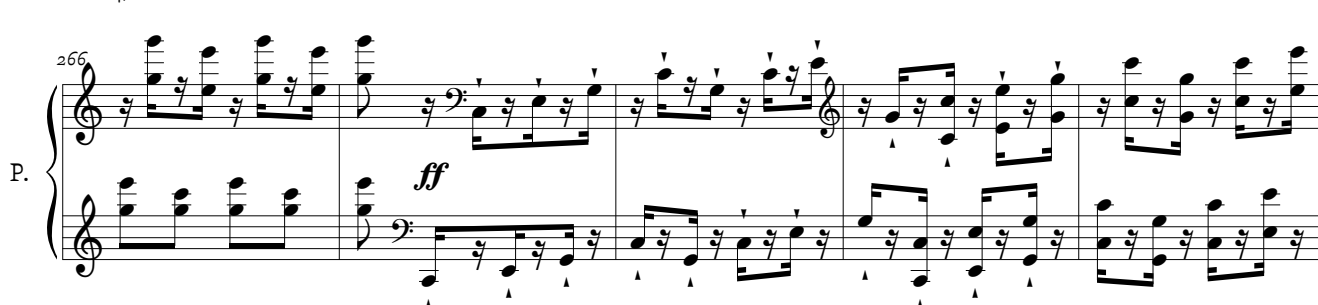
P. 

P. 

P. 

P. 

P. 

P. 

P. 271

8va-

P. 276

8va-

pesante rit.

8va-

P. 281

pp

P. 284

8va-

ff

P. 287

P. 290

fff

8va-

Título: Las arpas chilenas. Fantasía para piano sobre dos zamacuecas

Autor: Santiago Heitz

Edición: Litografía de Guzmán Hermanos - N° 13

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_192

Santiago Heitz logró una importante carrera como pianista, incluyendo una gira a California en 1848. Esta obra, dedicada «a la señorita Carolina Novoa», fue parte de la colección *Estrella melódica* de la naciente imprenta de los hermanos Guzmán. La referencia a las «arpas» es un elemento que se repite en diversas partituras, incluyendo tres de Manuel Orrego que están también en este volumen. Aquí esa presencia toma forma estructural, pero también discursiva, donde pareciera que el piano entra y sale de un modo arpegiado de tocar. Además, enlazando el elemento femenino del arpa con la práctica pianística, tenemos noticia de su ejecución pública en Valparaíso en diciembre de 1866 por parte de Eleodora Iñiguez de Carmona, en el marco de un concierto del pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk, según ha documentado Luis Merino (*Revista Musical Chilena*, 2010), refrendando la circulación de esta pieza. Las dos zamacuecas utilizadas parecen haber sido famosas en el periodo: la primera, en modo mayor, también fue arreglada por Deichert en su *Fantasía de concierto*; la segunda, es la zamacueca que abre el conjunto de *Bailes nacionales para el piano*, en modo menor.

Comentarios editoriales:

- * c. 9, indicación original era *molto espresivo*.
- * c. 41, se prolongó la indicación de octava hasta el segundo tiempo de este compás.
- * c. 42, en el original hay aquí una separación entre introducción y primera zamacueca.
- * c. 63, probablemente la armonía debería ser *Sol mayor* en este compás, hemos dejado la original.
- * c. 112, la indicación original decía *sempre cresc* y hemos agregado la *s*.
- * c. 114, las últimas cuatro notas son *Re, Do, Sol, Mi*. Probablemente el *Re* fue mal impreso.
- * c. 162, el borde impide saber la última nota de la mano izquierda, hemos utilizado *Mi bemol*.
- * c. 164, no se pueden ver las notas de la mano izquierda, hemos realizado octavas.
- * c. 240, este gran *crescendo* hasta el compás 254 debe leerse como un *crescendo poco a poco*.
- * c. 265, la mano izquierda debería ir en imitación de la derecha (como sigue).
- * cc. 270-271, el original no tenía *martellato*, lo hemos agregado tal como del 267 al 269.
- * c. 271, la mano izquierda tiene octava en *Si*, debiera ser *Sol*.

Allegro con moto (M.M. ♩ = 76.)

Piano

Les Basses toujours fortement accentuées

P.

P.

P.

P.

Les petites notes de la main droite avec les basses accentuées de la main gauche doivent imiter un accompagnement de Harpes et de Guitares.

P.

33

p

P.

39

a tempo

p

P.

45

p

P.

51

p

P.

57

cresc.

p

P.

63

p

69

P.

75

P.

81

P.

88

P.

95

P.

102

P.

A tempo ma un poco più lento (M.M. ♩ = 66.)

cantabile

ritenuto

p

cresc.

p

f

P. 109

P. 116

P. 123

P. 130

P. 137

P. 143

cresc.

fz

fz

fz

ff

p

p a tempo

cresc.

p

8va -

8va -

8va -

8va -

8va -

8va -

tranquilo e ritenuto

con Pedale ad ogni combiamento dell' Armonia
[con pedal en cada cambio de la armonía]

148

P.

153

P.

158

P.

163

P.

pp ritenuto un poco *ff*

168

P.

leggiere il accompagnamento

173

P.

fz fz f dim.

P. 178

p *Red* *8va* *3* *7* *3* *2* *1* *3* *3*

P. 183

Red *8va* *3* *3* *3* *p* *Red* *3*

P. 188

Red *5* *4* *1* *2* *Red* *fz* *fz* *f* *3* *3* *3*

P. 193

Red *dim.* *Red* *p* *Red* *8va* *3* *7* *3* *3* *2* *2* *1* *Red* *3*

P. 198

Red *8va* *3* *3* *3* *Red* *3* *3*

P. 203

p *Red* *leggero* *Red* *cresc.* *Red*

208

P.

dim. * *Red* * *p* *Red* 3

213

P.

Red 3 *calando* *

218

P.

Red 3 * *p* *leggiere*

223

P.

Red * *pp* *Red* 8va-

228

P.

8va-

Título: La zambacuëca. Danse nationale du Chili pour le piano, opus 5

Autor: Ernst Lübeck

Edición: Senff, Leipzig - Nº 139

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_225

Es probable que se trate esta de la transcripción o versión escrita de una zamacueca más antigua que se conserva impresa. Ernst Lübeck (1829 - 1876) visitó Chile en 1854, como parte de su gira americana. Tras volver a Europa fue un impulsor clave para que Louis Moreau Gottschalk (quizás el virtuoso más importante que visitó Chile en el periodo y que también incorporó un par de zamacuecas a su repertorio) tomara el mismo camino una década más tarde. Lübeck ha sido menos recordado, pero su *Souvenir de Lima* y esta *Zambacuëca* se editaron en Leipzig con cierto éxito en 1855. El 28 de abril de ese año el *Niederrheinische Musik-Zeitung* celebró ambas piezas como reflejos de aquellos viajes por lugares imponderablemente lejanos. Ese exotismo llevó tal vez a Lübeck a ese esfuerzo por describir la zamacueca a través de la música con enorme detallismo, como si necesitara darle mayor realismo a la pieza para los oyentes de otra zona del mundo. La partitura misma nos deja con varios aspectos claves: titularla *Danza nacional de Chile*, establecer una marca de metrónomo (muy cercana a la dispuesta por Rebagliatti algunos años más tarde) y tratar de transcribir el modo en que la guitarra y el arpa acompañan la melodía.

Comentarios editoriales:

No fueron necesarios mayores ajustes, y nos limitamos a normalizar indicaciones (por ejemplo, *crescendo* por *cresc.*) haciendo más fácil la lectura. Se recuerda que un detalle importante de esta pieza es la diferencia entre notas pequeñas (que hemos ajustado a un 80% del valor general) y normales, según se indica en la misma pieza en francés.

Hay tres indicaciones en el original que necesitan traducción, la primera en italiano, la segunda y tercera en francés. Estas son:

- * *sempre leggiero il accompagnamento* [el acompañamiento siempre ligero].
- * *Les Basses toujours fortement accentuées* [Los bajos siempre acentuados con fuerza].
- * *Les petites notes de la main droite avec les basses accentuées de la main gauche doivent imiter un accompagnement de Harpes et de Guitares.* [Las notas pequeñas de la mano derecha y los bajos acentuados de la mano izquierda deben imitar el acompañamiento de arpas y guitarras.].

SAMACUECA

Baile y canto chileno, opus 9

Allegretto semplice e cantando.

il canto marc.

Piano *pp*

5

10

15

20

P.

cresc.

pp

cresc.

P. 25

pp

P. 30

poco a poco cresc.

f

P. 35

ff

P. 40

decresc.

sempre p

P. 45

P. 50

pp *morendo*

Adagio

Tempo 1°

54

P.

sempre p

59

P.

ff

64

P.

69

P.

lusingando pp

74

P.

cresc. f riten.

79

P.

Adagio

Tempo I°

This musical score is for a piano piece titled 'SAMACUECA' by the composer 100 *. The score is written for piano (P.) and consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins at measure 54 and ends at measure 79. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff) and pianissimo (pp). The tempo changes from a moderate pace to Adagio at measure 79 and back to Tempo I° at measure 80. The piece concludes with a final cadence in measure 79.

83

P.

88

P.

lusingando

più mosso

93

P.

f

pp

97

P.

cresc.

pp

ff

pp

101

P.

ff

106

P.

ritard.

Título: Samacueca. Baile y canto chileno, opus 9

Autor: Guillermo (Wilhelm) Deichert

Edición: G.W. Niemeyer - N° 1161

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Domingo Edwards, DE_041

Como un *Allegretto semplice* clasifica Guillermo Deichert (1829 - 1871) esta zamacueca, dedicada a «las hermosas chilenas» según su portada. La misma es parte de un *Álbum de Chile* que el compositor envió a imprimir no en Valparaíso, sino en Hamburgo, cerca de 1860, en el que se incluyen varias otras piezas para piano como *El chilote*. Deichert, que llegó al país en 1851 y vivió en Valdivia, Santiago y Concepción, tuvo un lugar importante en la vida de conciertos de su «país adoptivo» y sin duda debió tener bastante tiempo para apreciar la zamacueca. Por eso es que llama la atención que la suya sea tan distinta de otras fantasías sobre zamacuecas, pues en ella nunca parece llegarse del todo al virtuosismo, apreciándose en cambio cierta tranquilidad en la relación de la melodía y el acompañamiento; una tranquilidad que sugiere más a una «ensoñación» sobre la zamacueca que a la danza propiamente tal. De hecho, la melodía no se parece a otras de zamacuecas del periodo y parece más bien ser una cita del comienzo de la *Canción Nacional*, con su salto de cuarta seguido de pasos descendentes. Quizás aquí, el encuentro entre la zamacueca y su acepción de «baile nacional» toma un cariz más explícito y patriótico que en otras, al mismo tiempo en que su distancia emocional parece ampliarse con más fuerza hacia otros campos estilísticos.

Comentarios editoriales:

- * La notación de Deichert es bastante complicada, pues implica un compás de $\frac{3}{4}$ del cual solo algunas partes son atresilladas. En la práctica, esto da una melodía de $\frac{3}{4}$, y el mismo Deichert deja de anotar el símbolo de tresillo desde el tercer compás. Hemos respetado esta instrucción del compositor, como también las sutiles diferencias en el acompañamiento (que podría parecer idéntico).
- * c. 91 y c. 99, Deichert indica esta mezcla de *Fa#* junto a *Fa* que genera una incómoda segunda menor, pero no parece error, dado que ambas veces aparece igual. En caso que se quiera evitar la segunda menor, sería la melodía con *Fa* nada más.



Portada *Samacueca, baile y canto chileno*, opus 9,
imagen gentileza del Archivo Central Andrés Bello de
la Universidad de Chile, Colección Domingo Edwards.

SAMACUECA CHILENA

De salón, opus 31

Allegretto

Piano

p

leggiere

dolce

cresc.

mf

5

11

17

22

3

3

3

P. 28

P. 34

P. 39

P. 45

P. 51

P. 57

ff ben marc.

cresc.

p

This musical score is for a piece titled 'SAMACUECA CHILENA' and is page 105 of a collection. It features six systems of piano accompaniment, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 28-33) shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 34-38) includes a 'cresc.' marking. The third system (measures 39-44) features a 'ff ben marc.' marking. The fourth system (measures 45-50) continues the rhythmic pattern. The fifth system (measures 51-56) shows a 'p' marking. The sixth system (measures 57-62) concludes with a 'p' marking and a final triplet.

62

P.

67

P.

72

P.

77

P.

con grazia

cresc.

82

P.

87

P.

f

This musical score is for a piece titled "SAMACUECA CHILENA". It consists of six systems of piano accompaniment, each marked with a "P." and a measure number (62, 67, 72, 77, 82, 87). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The right hand (treble clef) plays a melody, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note triplets. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system (measures 62-66) features a melody with eighth and sixteenth notes. The second system (measures 67-71) continues the melody with some chromatic movement. The third system (measures 72-76) shows the melody moving to higher registers. The fourth system (measures 77-81) includes a slur over measures 77-78 with the marking "con grazia", and a crescendo marking "cresc." starting in measure 79. The fifth system (measures 82-86) continues the melodic line. The sixth system (measures 87-92) begins with a forte marking "f" and continues the piece. The left hand consistently plays eighth-note triplets throughout the entire score.

93

P. *ff*

Measures 93-97: Piano part with a strong fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has whole rests, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

98

P.

Measures 98-102: Piano part. The right hand has whole rests, and the left hand continues the rhythmic pattern.

103

P.

Measures 103-108: Piano part. The right hand has whole rests, and the left hand continues the rhythmic pattern. Measure 108 ends with a *Fine* marking.

109

P. *p* *dolce*

con sentimento

8^{va}-----

m.g.

m.g.

Measures 109-115: Piano part. The right hand has whole rests, and the left hand plays a melodic line with a slur. The dynamic is *p* and the tempo is *dolce*. The instruction *con sentimento* is written below the first measure. The right hand has an *8^{va}-----* marking above the staff. The left hand has *m.g.* markings above measures 114 and 115.

116

P.

Measures 116-122: Piano part. The right hand has whole rests, and the left hand continues the melodic line. The left hand has *m.g.* markings above measures 121 and 122.

123

P. *m.g.*

Measures 123-127: Piano part. The right hand has whole rests, and the left hand plays a melodic line with a slur. The left hand has *m.g.* markings above measures 123 and 124. The left hand has *3* markings below measures 125, 126, 127, and 128.

P.

129

3

3

3

3

stacc.

135

141

p

f

3

3

3

3

3

3

147

f

3

3

153

p

3

3

159

3

3

3

3

3

This musical score is for a piece titled 'SAMACUECA CHILENA'. It consists of six systems of piano accompaniment, each marked with a 'P.' and a measure number. The key signature is one flat (B-flat). The notation is in standard musical notation with a treble and bass staff joined by a brace. Measure numbers 129, 135, 141, 147, 153, and 159 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes. There are several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and dynamic markings including *p* (piano) and *f* (forte). A 'stacc.' (staccato) marking is present in measure 131. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 160.

Título: Samacueca chilena. De salón, opus 31

Autor: Rudolph Sipp

Edición: August Cranz, Hamburg - Nº 3159

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Domingo Edwards, DE_165

Rudolph Sipp (1836 - ?), fue un pianista virtuoso alemán, que en 1857 decidió dejar su carrera en Leipzig para viajar por el mundo (según él mismo narra en el *Neue Zeitschrift für Musik* del 10 de marzo de 1865). En septiembre llegó a Valparaíso y no solo tocó allí, sino que también en Santiago, Copiapó y Coquimbo, para luego seguir a Perú (Lima, Arequipa, Trujillo), donde, según decía, se encontraban «las más bellas mujeres del mundo». Esta veta «exótica» de su experiencia fue relevante en varias de sus obras recuperadas a partir de este viaje y entre ellas destaca esta *Samacueca*. No sabemos la fecha exacta en que la publicó, pero es muy probable que fuera en 1860, año en que también con el editor Cranz publicara su enormemente popular *Los bomberos de Valparaíso*, que por un par de años hizo furor en Europa. Como fuera, ya la *zamacueca* llama la atención por su título, donde define tanto la proveniencia chilena (hacia fines de la década de 1850), como también el hecho de que sea «de salón», una atribución que rara vez encontramos en otras partituras. La pieza (en modo menor) define con claridad ciertos fraseos largos, en general de cuatro compases, así como una sección (cc. 93-100) en que más pareciera ser la percusividad del piano (marcadamente disonante) la que representa la danza que el factor melódico. La indicación *m.g.* y *m.d.* señala con qué mano debieran tocarse las notas (*gauche* o *droite*, en francés).

Comentario editorial:

La edición de esta partitura es excelente y deja muy pocas dudas al momento de la transcripción. Sin embargo, hemos decidido hacer una reducción práctica de la misma. Tras el fin del «Trio», compás 264, en el original Sipp regresa a la sección primera, siendo esta redactada por completo de nuevo en vez de apuntar repetición. Dado que no se observa ninguna variación en la misma, hemos optado por añadir la indicación de *Fine* justo antes del «Trio» para indicar que aquí debería haber terminado la obra luego de la segunda repetición.

*

ZAMACUECAS CANTADAS



112	*	Samacueca sentimental (A. Hügel)
118	*	Célebre zamacueca White Nº 1
122	*	Célebre zamacueca White Nº 2
126	*	La engañosa
130	*	La morena
134	*	Mi negro
138	*	Cueca
142	*	La japonesa

SAMACUECA SENTIMENTAL

Chilenischer Liebestanz, opus 8

Allegretto grazioso

Voz

Piano

5

V. *p*

Cuan -
Senkt

P. *mf* *p* *rall.*

9

V. *a tempo*

do en-tre la som - bra os - cu - ra per - di - da u - na voz mur-mu - ra tur -
die _____ Nacht ihr schwarz Ge - fie - der schut - tend auf di Er - de nie - der h r

P. *a tempo*

13 *rall.*

V. *ban - do su tris-te cal - ma tur - ban-do su tris-te cal - ma si*
*ich dei-ne sü-sse trau - te h*or' ich dei-ne sü-sse trau - te Stimm'*

P. *p.*

17 *a tempo*

V. *en el fon-do de mi al - ma la oi - ga dulce re - so - nar si*
aus je-dem Flüs-ter - lau - te der die Stil-le rings durch - tönt Stimm'

P. *p.*

21 *f*

V. *en el fon-do de mi al - ma la oi - ga dulce re - so - nar.*
aus je-dem Flüs-ter - lau - te der di Stil-le rings durch - tönt.

P. *p.*

25 *mf*

V. *Di - me di - me di - me di - me*
Sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir

P. *mf*

30

V. *pp*

di - me di - me di - me di - me di - me
sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir

P. *pp*

34

V.

me di - me di - me di - me di - me
mir sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir

P.

8va

38

V.

di - me di - me en mi bo - ca de o - tra bo - ca sen - tir cre - o la im - pre -
sag' mir sag' mir zu mir her - ab sich nei - get und ich spü - re dei - nen

P.

42

V. *f* *mf*

sión Di - me di - me di - me di - me
'Kuss Sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir

P. *mf* *8va*

47

V. *di - me di - me di - me di - me di - me*
sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir

P.

51 *pp*

V. *di - me di - me di - me di - me di - me*
sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir

P. *pp*

56 *f*

V. *di - me di - me di - me di - me Es que cie - go*
sag' mir sag' mir sag' mir sag' mir ir - ren - ir - ren

P.

60 *p poco a poco più appassionato e cresc.*

V. *de - li - ro o que un be - so o que un be - so o que un*
schein - ge - beln - det mein - ne Sin - ne mei - ne Sin - ne mei - ne

P.

64

V. *be - so o que un be - so o que un be - so o que un be - so en un sus-
Sin - ne mei - ne Sin - ne mei - ne Sin - ne mei - ne Sin - ne o - der*

P.

68

V. *pi - - - ro Me en - vi - a tu tu
sen - - - det mir die Lie - be*

P.

72

V. *co - ra - zon.
ei - nen Gruss?*

P.

76

V.

P.

Título: Samacueca sentimental. Chilenischer Liebestanz, opus 8

Autor: Arturo Hgel

Edición: Carlos Brandt, Almacén de Música - N 73

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_200

Arturo Hgel (1852 - 1950) nació en Würzburg, Alemania. Se encontraba en París dando conciertos cuando le ofrecieron la oportunidad de realizar una gira por Sudamérica. Se quedó en Chile y se convirtió en una figura clave en la organización de los primeros conciertos con música de cámara alemana, como las obras de Beethoven o Schumann. De hecho, su *Samacueca sentimental* se ubica evidentemente entre el *lied* y la cueca chilena, con su letra en alemán y español y su sensibilidad romántica que parece romper las formas, extendiéndolas expresivamente. La portada de la partitura original (ver pág. 57) muestra un contexto de salón burgués, con piano y arpa dentro de una casa. La edición pareciera enfocada a circular en este espacio más que en cualquier otro. Su dedicatoria a la señorita Inés Engber de Hfele dice mucho, pues instala una sensibilidad femenina de «canción» que quiebra el contexto de «danza» de la pieza. Por lo mismo, la hemos situado entre las fantasías de la sección anterior y las zamacuecas con letra de esta sección, con las cuales también parecen compartir algunas ideas, como el uso de estribillo y muletilla.

Comentario editorial:

La partitura, impresa de modo excelente por Carlos Brandt, no necesit mayores ediciones o comentarios editoriales por parte nuestra.

LETRA

*Cuando entre la sombra oscura
Perdida una voz murmura
Turbando tu triste calma
Si en el fondo de mi alma
La oiga dulce resonar
(Dime, dime, dime)
En mi boca de otra boca
Sentir creo la impresión
(Dime, dime, dime)
Es que ciego deliro
O que un beso en suspiro
Me envia tu corazon*

CÉLEBRE ZAMACUECA WHITE Nº 1

Canto
o Violín

Piano

C/V.

P.

5

10

An - te no - che so - ñe un sue - ño
Que en - can - to tie - nen tus o - jos

An - te no - che so ñe un sue - ño Que dos ne - gros que dos
Que en - can - to tie - nen tus o - jos O que vir - tud o que

15

C/V.

ne-gros que dos ne gros me ma - ta - ban que dos ne-gros que dos ne-gros que dos
vir - tud o que vir - tud es del cie-lo o que vir - tud o que vir - tud o que

P.

20

C/V.

ne-gros me ma - ta - ban Ye - ran tus her - mo-sos o -
vir - tud es del cie-lo Que si me mi - ras me ma -

P.

25

C/V.

jos que e-no ja-dos que e-no - ja-dos que e-no - ja-dos me mi - ra - ban que e-no-
tas Y si no me y si no me y si no me mi - ras mue-ro Y si

P.

30

C/V.

ja - dos que e-no - ja - dos que e-no - ja - dos me mi - ra - ban
no me y si no me y si no me mi - ras mue-ro. D.C.

P.

Título: Célebre zamacueca White N° 1

Autor: José White y Eustaquio Segundo Guzmán

Edición: Centro Editorial de Música, Santiago

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_164

¿Quién es el autor de esta zamacueca? Tal como dice su portada, hacia fines del siglo XIX esta melodía se hizo célebre. Quizás sea de hecho la zamacueca más repetida y mencionada inmediatamente antes de *La japonesa* y también la que cuenta con más ediciones. José White fue un virtuoso cubano del violín, que visitó Chile en 1878, improvisando sobre varias melodías locales, entre las cuáles la más popular fue, por cierto, esta que pasó inmediatamente a llamarse *Zamacueca White*. Niemeyer la editó en Valparaíso, como también Eustaquio Segundo Guzmán en Santiago, y esta última edición es la que hemos tomado como referencia, pues trata de dejar de lado el tema de la representación del virtuoso para entregar en cambio la zamacueca «como tal», incluyendo su letra. Sin embargo, cabe mencionar que muchas zamacuecas tienen la indicación de «canto o violín» para señalar la línea vocal de la misma. Es interesante también y digno de un mayor análisis, que White tomara una zamacueca cuyo texto refiere de modo tan negativo a la negritud y que finalmente haya llevado esta su casi irónico nombre, White, por varias décadas.

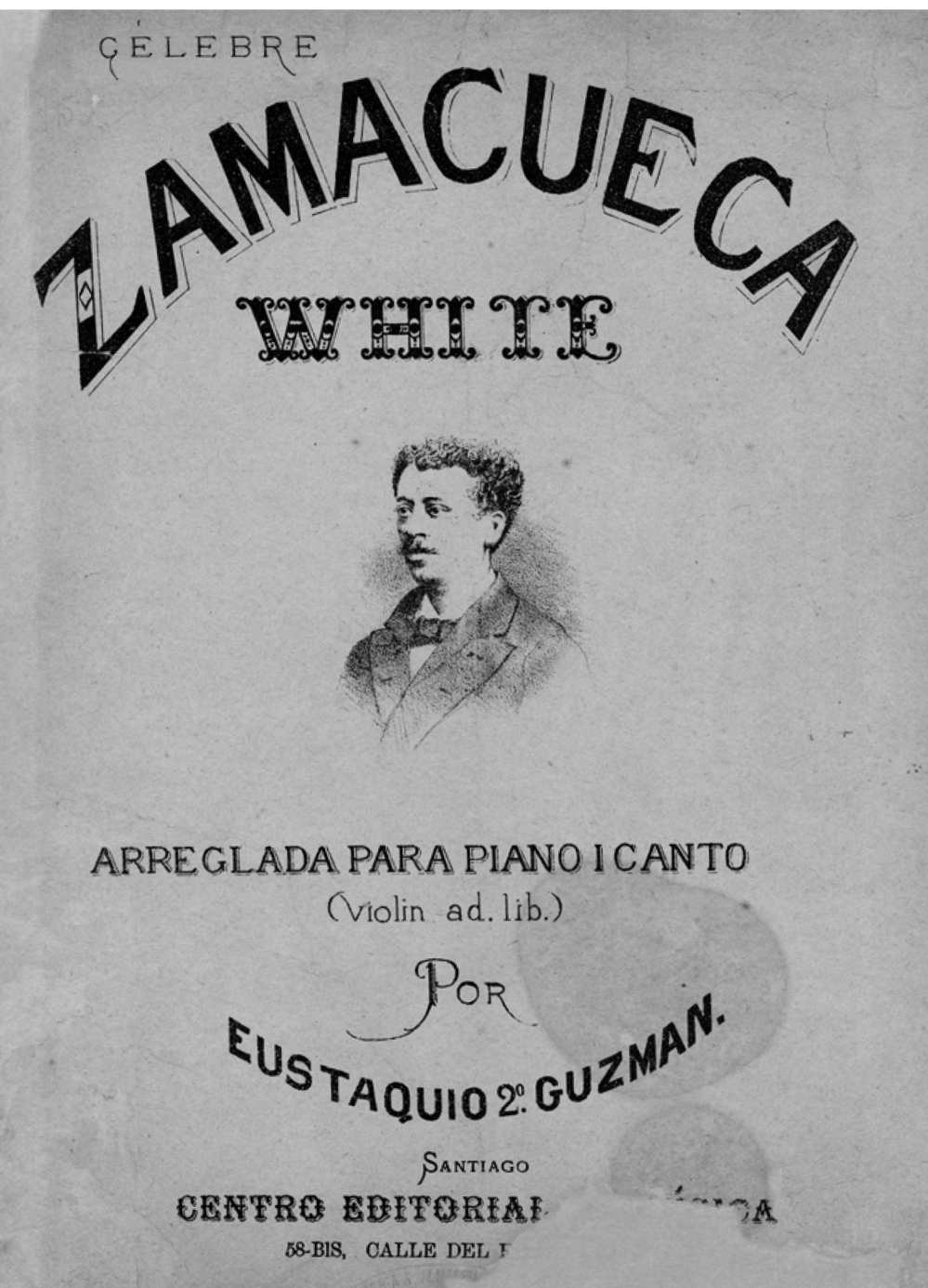
Comentarios editoriales:

- * c. 1, mano izquierda, última corchea aparece dibujada como negra con silencio.
- * cc. 11 y 12, mano izquierda ausente, reconstruida desde compases 3 y 4.
- * c. 22, la voz no tiene silencios dibujados.

LETRA

*Antenoche soñe un sueño
Que dos negros me mataban
Y eran tus hermosos ojos
Que enojados me miraban*

*Que encanto tienen tus ojos
O que virtudes del cielo
Que si me miras me matas
Y si no me miras muero*



Portada *Célebre zamacueca White* N° 1, imagen gentileza del
Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile,
Colección Eugenio Pereira Salas.

CÉLEBRE ZAMACUECA WHITE Nº 2

Para piano

Canto
o Violín

Piano

5

C/V.

fue - go de tu mi - ra - da Yn - cen - dio mi co - ra - zon — A -
o - jos son vi - va lla - ma Tu bo - ca fi - no co - ral — Tus

P.

9

C/V.

ma - me pren - da a - do - ra - da Que me mue - ro por tu a - mor El
son - ri - sa os - ten - ta per - las Las mas pre - cio - sas del mar — Tus

P.

13

C/V.

fue - go de tu mi - ra - da Yn - cen - dio mi co - ra - zon a -
o - jos son vi - va lla - ma Tu bo - ca fi - no co - ral Tu

P.

17

C/V.

ma - me pren - da a - do - ra - da Que me mue - ro por tu a - mor
son - ri - sa os - ten - ta per - las Las mas pre - cio - sas del mar

P.

21

C/V.

A - ma - me si cual te a - mo yo
A - ma - me si Haz - lo por Dios

P.

25

C/V.

si no qui - eres que yo mue - ra Quie - re - me her - mo - sa por com - pa - sion
Que son ho - rri - bles mis pe - nas Yes in - fi - ni - ta ay! mi pa - sion

P.

29

C/V.

A - ma - me si Cual te a - mo yo
A - ma - me si Haz - lo por Dios

P.

33

C/V.

si - no quie - res que yo mue - ra Que - re - me her - mo - sa por com - pa - sion
Que son ho - rri - bles mis pe - nas Yes in - fi - ni - ta ay mi pa - sion

P.

Título: Célebre zamacueca White Nº2. Para piano

Edición: Carlos F. Niemeyer, Almacén de Música - Nº 3122

Ubicación: Centro de Documentación Musical, Departamento de Música y Sonología, Universidad de Chile, Colección Pablo Garrido.

Para la edición de la «segunda» zamacueca popularizada por el violinista cubano José White en sus conciertos, hemos tomado la edición de Carlos Niemeyer en Valparaíso. Como en otras zamacuecas arregladas por Eustaquio Segundo Guzmán, encontramos en esta pieza un bajo octavado que marca el $\frac{3}{4}$, asimilándose al piano cuequero y que marca recurrentemente la hemiola por contraste con la melodía en $\frac{6}{8}$. También es interesante observar el simple «desarrollo» del acompañamiento en su conjunto. Por una parte, éste parece indicar los recursos «mínimos» de ejecución de la zamacueca. Por otra, la simpleza del acompañamiento permite distinguir con claridad la presencia de dos voces en la mano derecha del piano, una que dobla la melodía del canto y otra que la secunda en terceras paralelas, tal como lo haría —muy probablemente— una segunda voz cantada. El arreglo establece una diferencia entre dos partes contrastantes, como si se tratase de una tonada con copla y estribillo. No es menor, luego, que del tema melódico resalte su notable similitud con la tonada *Yo vendo unos ojos negros* que se convertiría más tarde en un ícono del repertorio popular.

Comentarios editoriales:

- * c. 5, en la mano izquierda del piano, se agregó *staccato* a la tercera corchea, siguiendo modelo de la figura en otros compases.
- * c. 6, no se transcribió ligadura en la voz entre las primeras dos notas, pues corresponden a dos sílabas del texto cantado.
- * c. 7, la primera corchea se escribió como *Si* en vez de *Do*.
- * c. 16, id. c. 5.
- * cc. 10, 14 y 17, id. c. 6.

LETRA

*El fuego de tu mirada
Yncendio mi corazon
Amame prenda adorada
Que me muero por tu amor
Amame si
Cual te amo yo
Si no quieres que yo muera
Quiereme hermosa
Por compasion*

*Tus ojos son viva llama
Tu boca fino coral
Tu sonrisa ostenta perlas
Las mas preciosas del mar
Amame si
Hazlo por Dios
Que son horribles mis penas
Y es infinita ay! mi pasion*

LA ENGAÑOSA

Opus 69

Allegro gracioso

Canto

Piano

mf

C.

P.

C.

P.

Son de ro - sa - tus me - ji - llas
Te can - ta - ré - mis pe - sa - res

13

C. 

Son tus o - jos - dos lu-ce - ros Que pa - ra a - lum-brar mial-
Mui ba - ji - to i al o - í - do, Que las flo - res no llo -

P. 

18

C. 

ma, se des - pren die - ren del cie - lo. Son de ro - sas son de ro - sas tus me -
ren, de pe - na al o - ir - los. Te can - ta - ré mui ba - ji - to al o -

P. 

23

C. 

ji - llas. Co-mo quie - res que las flo -
í - do. En el ho - yi-to de tu bar -

P. 

28

C. 

res Pue-dan vi - vir pue - dan vi - vir sin ro - cí - o? Co-mo
ba Qui-sie - ra qui - sie - ra me - ter - me - yo. Ay qué

P. 

33 *f*

C. quie - res que no llo - re el dul - ce bien que he per - di - do?
sa - bro - so se - rí - a mo - rir a - llí de - a mor!

P.

37

C. Co - mo quie - res que rí - a, Sien mi pe - cho es - tá la pe - na Si los
Ten - go que ir al cie - lo Pa - ra sa - ber que hai a - llá, Por - que el

P.

41

C. que sufri - mien - tos me han pues - to al ma - ne - nos que gra. Que
mun - do ya no tie - ne más de sen - ga - nos que dar. Que

P.

45 D.C.

C. sí que no que bue - no es el a - mor.
yo que tu los dos nos gus - ta - mos.

P.

Título: La engañosa. Opus 69

Autor: Eustaquio Segundo Guzmán

Edición: Carlos Brandt, Almacén de Música - N° 117

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_162

Proveniente de una familia prolífica en músicos, Eustaquio Segundo Guzmán desarrolló una versátil carrera en Santiago y cumplió un rol clave en la edición, enseñanza y organización musical de la capital. Fue, por ejemplo, pionero en la composición de zarzuelas en Chile y publicó varios arreglos de melodías populares, algunos bajo el subtítulo de zamacuecas. Nos interesan sus piezas que se encuentran a medio camino entre música instrumental de salón y canción popular, arreglos que parecen captar ciertos rasgos de la práctica oral. En *La engañosa*, por ejemplo, destaca la sugerencia de una segunda voz cantante en los últimos dos compases o los giros arpegiados en la mano derecha y el extensivo uso de octavas en la mano izquierda del piano. Respecto al texto, la sumatoria de tres cuartetas octosílabas y la intercalación de una especie de remate o verso suelto ya sugiere la naturaleza compuesta de los elementos poéticos constitutivos de la forma que se estabilizará más tarde como cueca. Ocurre también con los 48 compases en que se despliega *La engañosa*, que anuncia la extensión normalizada como cueca urbana durante el siglo xx. Con una dedicatoria para la «estudiantina porteña», esta pieza se inserta en el circuito de Alba y Rubí, conectando el salón decimonónico con otros nacientes espacios culturales.

Comentarios editoriales:

- * c. 24, el último silencio de corchea se cambió por silencio de negra.
- * c. 39, en el último tiempo en la melodía de la voz, el ritmo estaba escrito como negra-corchea, se reemplazó por dos corcheas.

LETRA

*Son de rosa tus mejillas
Son tus ojos dos luceros
Que para alumbrar mi alma
Se desprendieron del cielo
Como quieres que las flores
Puedan vivir sin rocío
Como quieres que no llore
El dulce bien que he perdido
Como quieres que ría
Si en mi pecho está la pena
Si los que sufrimientos
Me han puesto alma negra*

Que si que no que bueno es el amor

*Te cantaré mis pesares
Muy bajito i al oído
Que las flores no lloren
De pena al oírlos
En el hoyito de tu barba
Quisiera meterme yo
Ay qué sabroso sería
morir allí de amor
Tengo que ir al cielo
Para saber que hai allá
Porque el mundo ya no tiene
más desenganos que dar*

Que yo que tu los dos nos gustamos

LA MORENA

Allegro

Canto

Piano

P.

P.

Allegro gracioso

C.

con alma

U - na a - ve - ci - lla en un bos - que ay! ca - si muer - ta

P.

20 *espress.*

C. de — do — lor ay! mo — re — na ay! — ca — si muer — ta de — do — lor ay! mo —

P.

25

C. re — na Se la men — ta — bai de — cí — a — ay! que ay! que —

P.

31

C. ca — ro cues — ta el a — mor ay mo — re — na U — na a — ve — ci — lla en un bos — que

P.

36

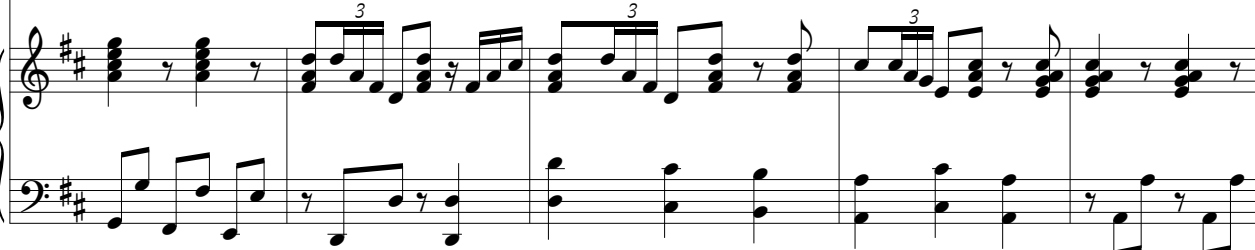
C. ca — si muer — ta de do — lor — A — ve — ci — lla que vue — las sin es — pe — ran — zas — Ven

P.

42

C. 

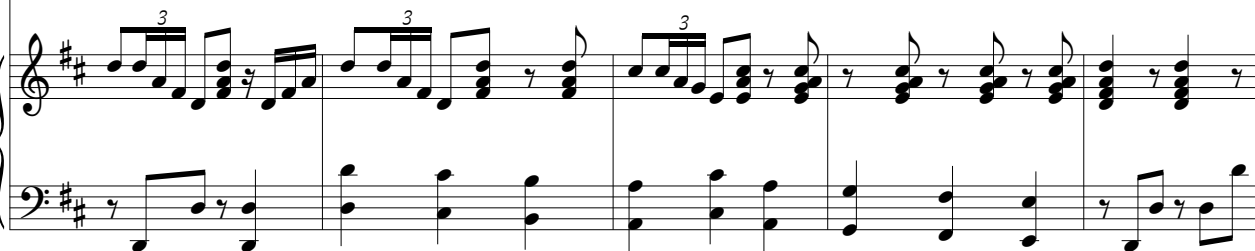
i llo-re - mos jun - tas Nues-tras des-gra-cias ay! mo-re - na A - ce - ci-lla que

P. 

47

C. 

vue - las Sin es - pe-ran-za ay! mo - re - na Nues-tras des-gra-cias sí Cie-

P. 

52

C. 

lo a - do-ra - do - De - vuel - ve me la vi - da Que me has qui-ta-do ay! mo-

P. 

57

C. 

re - na Que sí que no que cuan - do vi - vo pe - nan - do

P. 

Título: La morena

Autor: Eustaquio Segundo Guzmán

Edición: Editor Juan Krause - N° 117

Ubicación: Archivo Central Andrés Bello, Colección Eugenio Pereira Salas, EP_163

Esta zamacueca arreglada por Eustaquio Segundo nos llama la atención tanto en su dimensión editorial como en su dimensión musical. Respecto a lo primero, es interesante notar la presencia, en la portada de la partitura, de la anotación «lit. Guzmán hnos.», bajo la imagen que muestra a una guitarrista que bien podría encarnar a la morena evocada. Además, la imagen ilustra el instrumento que da nombre a *La lira chilena*, colección de «canciones i zamacuecas para canto i piano» de la que forma parte esta pieza. Del original que ha servido a nuestra transcripción, destaca la anotación manuscrita de Salomé Artigas, datada en 1876 y que actualiza la ejecución femenina de la zamacueca (ver portada en pág. 137).

La morena es, en nuestra opinión, la pieza de esta colección que más se asimila a la cueca actual. Del texto nos interesa su organización en «estrofas» y, singularmente, su estructura que —en copla, seguidilla y remate— se estandarizará como forma de cueca durante el siglo xx. También es llamativa de la parte poética la utilización de una *muletilla*, célula que se repite al final de varios de los versos y que da nombre a la pieza. Además, destacamos del texto la presencia del verso «Una avecilla en un bosque» que se repite en la zamacueca *Mi negro* de Antonio Alba. En cuanto a la música, como en otras zamacuecas de este volumen, la parte del piano lleva la indicación *arpa*, sugiriendo la imitación del popular instrumento; mientras que las indicaciones de tempo —*Allegro* para la introducción y *Allegro gracioso* para el canto— junto con la extensión de 48 compases de la parte cantada permiten conjeturar cierta cadencia y duración del baile, cercana a una práctica corriente de la cueca.

Comentarios editoriales:

- * c. 7, la última figura estaba escrita como corchea con doble punto más cuatro fusas, se cambió por negra y cuatro fusas.
- * c. 10, se alargó el *legato* desde compás anterior.
- * c. 31, dos negras ligadas en la voz se escribieron como blanca.
- * c. 54, en mano derecha del piano se imitó ritmo del compás 51.

LETRA

Una avecilla en un bosque
Casi muerta de dolor
Se lamentaba i decía
Qué caro cuesta el amor
Avecilla que vuelas
Sin esperanzas
Ven i lloremos juntas
Nuestras desgracias
Nuestras desgracias sí
Cielo adorado
Devuelveme la vida
Que me has quitado
Que sí que no que cuando
Vivo penando

MI NEGRO

Verdadera zamacueca, opus 94

Allegretto

Piano *ff*

4

P.

8

P.

mf Di cen - que ver - te es mi muer te Di -
U na a - ve - ci - lla en un bos que U -

13

P.

cen que ver - te es mi muer te Y que no ver - te es mi
na a - ve - ci - lla en un bos que *p* Ca - si muer - ta de do -

18

P.

vi - da si ay! ay! ay! Y que no ver - te es mi vi - da si ay! ay!
lor - si ay! ay! ay! Ca - si muer - ta de do - lor - si ay! ay!

23

P. ay! ay!

Más va - le mo - rir con ver
Se la - men - ta - bay de cía

mf

27

P. te a

Que no ver - te y te - ner vi - da si ay! ay!
Que ca - ro cues - ta el a mor - si ay! ay!

p

31

P. ay! ay!

Que no ver - te y te - ner vi - da si ay! ay!
Que ca - ro cues - ta el a mor - si ay! ay!

35

P. ay! ay!

fff

39

P. *f* *p*

43

P. *f* *p* *ff*

Título: Mi negro. Verdadera zamacueca, opus 94

Autor: Antonio Alba

Edición: C. Kirsinger y Cía., Almacén de Música - N° 235

Ubicación: Centro de Documentación Musical, Departamento de Música y Sonología, Universidad de Chile, Colección Pablo Garrido.

El compositor español Antonio Alba es principalmente conocido por su contribución al repertorio guitarrístico producido en Chile y, en particular, por su estilo «aflamencado». Esta «Verdadera zamacueca», junto con *La japonesa*, son dos piezas publicadas por Alba cuyos rastros insinúan alta difusión en la época. En el caso de *Mi negro*, resulta sugestiva la presencia del verso «Una avecilla en un bosque», también parte del texto de *La morena*, de Eustaquio Segundo Guzmán. No es absurdo aventurar que sea justamente la repetición del verso la que pueda denotar lo «verdadero» de esta zamacueca, imaginando que se trate de una letra altamente popular hacia fines del siglo XIX. Sin embargo, es interesante preguntarse qué otros aspectos podrían haber evocado esta idea de «verdadero» y cuáles serían, por tanto, las «falsas» zamacuecas.

Otro elemento interesante de esta pieza es su edición como partitura «Para Canto y Piano ó Piano solo; Para Canto y Guitarra; Para Bandurria ó Mandolina (con 2ª Band. o Mand. *ad libitum*) y Piano; Para Bandurria ó Mandolina y Guitarra (con 2ª Band. ó Mand. y 2ª Guitarra *ad libitum*)», según anuncia la portada. Por una parte, esta indicación da cuenta de la flexibilidad instrumental con que, no sólo ésta, sino que probablemente muchas de las zamacuecas de papel fueron llevadas a la práctica sonora. Por otra, los instrumentos específicamente propuestos para su ejecución remiten al universo de las estudiantinas, ensambles que se encargaron de la promoción de este y otros repertorios que conectan el salón, el teatro y varias de las incipientes instituciones culturales a lo largo del país a comienzos del siglo XX.

Comentario editorial:

La transcripción se realizó sin modificaciones del modelo original.

LETRA

*Dicen que verte es mi muerte
Y que no verte es mi vida
Más vale morir con verte
Que no verte y tener vida*

*Una avecilla en un bosque
Casi muerta de dolor
Se lamentaba y decía
Que caro cuesta el amor*



Portada de *La morena*, parte de la colección *La lira chilena*,
imagen gentileza del Archivo Central Andrés Bello
de la Universidad de Chile, Colección Eugenio Pereira Salas.

CUECA

Guitarra y canto

Canto

Guitarra

5

C.

G.

9

C.

G.

De - ses - pe - ra - da vi - vo
En el jard - din de ca - sa

por - que no ten -
ten - go u - na plan -

12

C.

G.

go ta lo que yo ne - ce - si - to
que que - cun - to mas se rie - gue

15

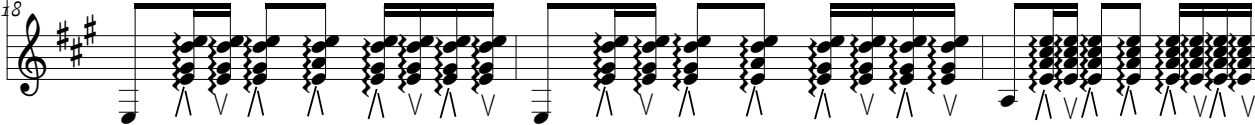
C.

G.

pa - ra un som - bre - ro lo que yo ne - ce -
mas cre - ce y e - nan - cha que que - cun - to mas se -

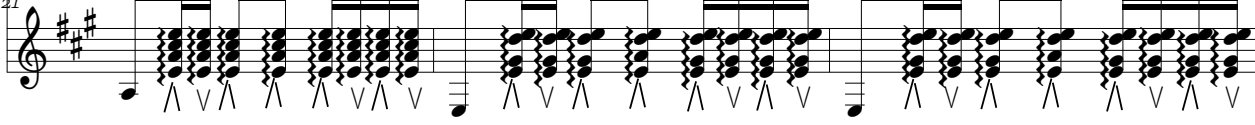
18

C.  si - to pa - ra un som - bre e - - nan - ro
rie - gue mas cre - ce y e cha

G. 

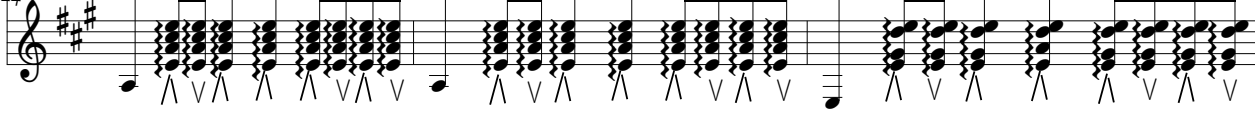
21

C.  y cuan - do lo he te - ni - do e - ra tan ma - - qui -
pe - ro los jar - di ne - ros son mu - y mez -

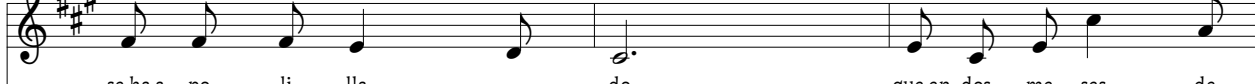
G. 

24

C.  lo que en dos me - ses de u - so
nos y la rie - gan de no - che

G. 

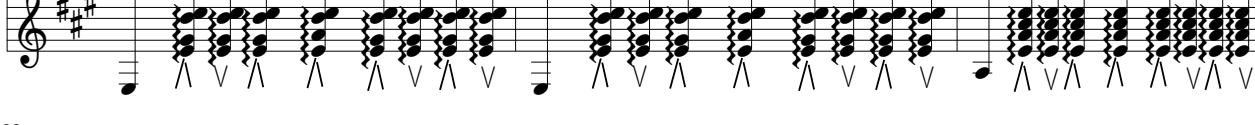
27

C.  se ha a - po - li - lla - - di - do que en dos me - ses de
los mu - y la - di - nos y la rie - gan de

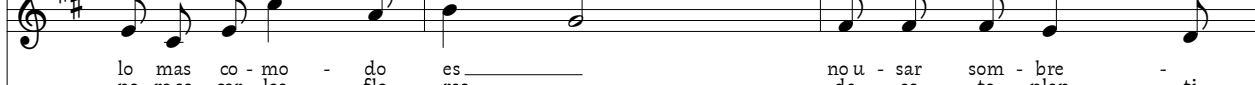
G. 

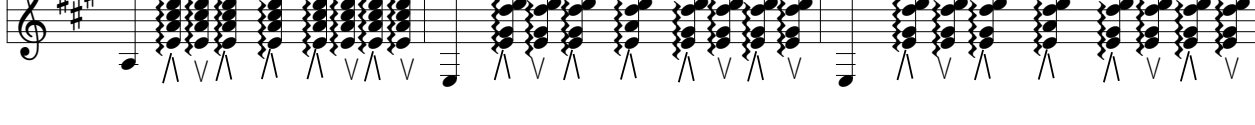
30

C.  u - so se ha a - po - li - lla - - di - do
no - che los mu - y la - di - nos

G. 

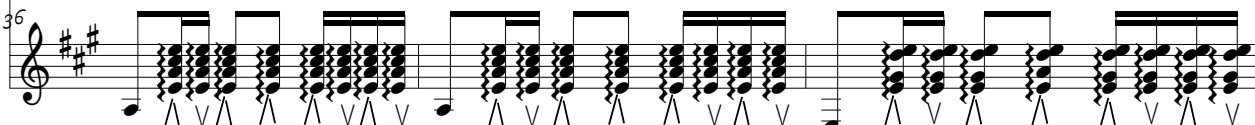
33

C.  lo mas co - mo - do es - - nou - sar som - bre - - ti -
pa - ra sa - car las flo - res de es - ta plan - ti -

G. 

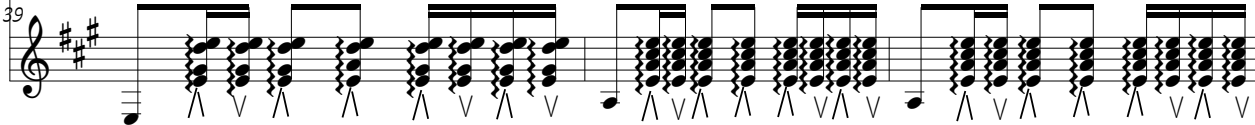
36

C.  ro ta y po - ner - se un go - rri - to

G.  ta hay que te - ner per - mi - so

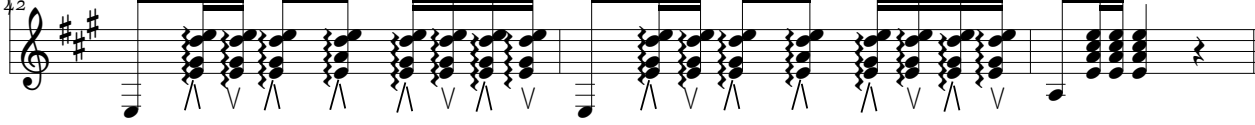
39

C.  de ter - cio - pe de es - ta plan - ti - lo ta y po - ner - se un go -

G.  hay que te - ner per -

42

C.  rri - to de ter - cio - pe mi - lo. ta.

G.  mi - so de de mi ma - mi -

Título: Cueca. Guitarra y canto

Autor: Francisco Rubí

Edición: Mattensohn & Grimm, Almacén de Música - N° 677

Ubicación: Centro de Documentación Musical, Departamento de Música y Sonología, Universidad de Chile, Colección Pablo Garrido.

Del músico Francisco Rubí, activo en Valparaíso hacia el cambio de siglo, son numerosas las partituras para guitarra las que se conservan, incluyendo, entre arreglos y creaciones originales, piezas en géneros tan diversos como la habanera, el paso doble, el *shimmy*, el *one step*, el tango y la cueca. Si bien el primer criterio de selección de las piezas incluidas en nuestra edición fue su identificación explícita como zamacuecas o samacuecas, es crucial recordar la coexistencia de la designación zamacueca y cueca durante el último tercio del siglo XIX. Esta *Cueca*, firmada por Rubí, se publicó originalmente en la colección *Canciones chilenas para canto y piano*. Esta colección, editada por la casa que sucedió a Carlos Brandt, contenía una segunda cueca del mismo autor que llevaba por título *La cholita* y que no hemos incorporado aquí.

No sólo por situarse en el cambio de siglo es que identificamos esta pieza como una partitura de transición, sino también porque esta presenta una melodía cantada acompañada por una sencilla alternación de acordes rasgueados en la guitarra, repetida consistentemente a través de la pieza. Como escritura musical, esta notación es más «descriptiva» que la de las zamacuecas editadas en nuestro volumen y nos permite imaginar cómo sonaría una (zama)cueca popular ejecutada en forma simple. Como sabemos, la guitarra se erigirá como un instrumento fundamental para la expansión de la práctica aficionada de música popular y es conocida su importancia para la diversificación de la cueca durante el siglo XX.

Comentario editorial:

c. 33, la segunda letra tenía mal distribuido el ritmo de las sílabas, pero se decidió respetar la escritura original, considerando que el vocalista sabrá cómo adaptar de mejor manera la articulación del texto.

LETRA

Desesperada vivo

Porque no tengo

Lo que yo necesito

Para un sombrero

Y cuando lo he tenido

Era tan malo

Que en dos meses de uso

Se ha apollado

Lo mas comodo es

No usar sombrero

Y ponerse un gorrito

De terciopelo

En el jardin de casa

Tengo una planta

Que cuanto mas se riegue

Mas crece y enancha

Pero los jardineros

Son muy mezquinos

Y la riegan de noche

Los muy ladinos

Para secar las flores

De esta plantita

Hay que tener permiso

De esta plantita

LA JAPONESA

Zamacueca

Allegretto / Allegro Moderato

Canto

Bandurria o Mandolina

Piano

B/M.

P.

C.

B/M.

P.

mf

mf

mf

Ped. ad lib.

1. Cuan - do sal - gas al cam - po, _____
va - ra de San Jo - sé _____

12 *p*

C. y te den los ai - res frí - os _____ no di - gas que son los ai - res, si no
to - dos los a - ños flo - re - ce _____ la cons - tan - cia de los hom - bres se ha per -

B/M.

P. *f* *p*

16 *f* *mf*

C. los sus - pi - ros mi - os. _____ os. _____ 2. Los cam - pos y las
di - doy no apa - re - ce. _____ ce. _____ 4. Sal - go al cam - po y pre -

B/M.

P. *f* *p* *mf*

20 *p*

C. flo - res _____ son ca - sii - gua - les, ay Dios _____ cuan - do no llue - ve
- gun - to _____ a la vio - le - ta, ay Dios _____ si pa - rael mal de a -

B/M.

P. *p*

24

C. *f* 1. 2. 3. La

llo - ran sus se - que - da - des, si ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay!

mor no ha - brá re - ce - ta si ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay!

B/M.

P. *f*

28 **Coda** *f* *rit.*

C. Cier - to mi vi - da ay Dios. _____

B/M.

P. *f* *aro! aro!* *f* *rallent.*

The musical score is for a piece titled 'LA JAPONESA'. It is written for three parts: C. (Soprano), B/M. (Baritone/Menor), and P. (Piano). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 24. The C. part has lyrics: 'llo - ran sus se - que - da - des, si ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay!'. The B/M. part has lyrics: 'mor no ha - brá re - ce - ta si ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay!'. The P. part features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The score continues to measure 28, where a 'Coda' section begins. The C. part has lyrics: 'Cier - to mi vi - da ay Dios. _____'. The B/M. part has lyrics: 'aro! aro!'. The P. part features a piano introduction with a forte (f) dynamic and a 'rallent.' (rallentando) marking. The score ends with a final chord in the P. part.

Título: La Japonesa. Zamacueca

Autor: Antonio Alba y Albert Friedenthal

Edición:

A. La Japonesa, Zamacueca, para Una ó dos Bandurrias ó Mandolinas y Piano, op. 68.

C. Kirsinger y Cía. Valparaíso - N°155C. (Biblioteca Nacional, ALBA 8 p. 3).

B. *Stimmen der Völker*, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (Berlin, 1911), vol. 4 (Chile), pp. 25-27 (archive.org).

Para esta realización de la partitura de *La japonesa* hemos utilizado más de una edición. La partitura fue publicada por Antonio Alba, guitarrista español vecindado en Chile, hacia 1890, pero la misma es una partitura muchísimo más antigua, puesta de moda nuevamente por él en este periodo. Se publicó en diversos formatos por la casa Kirsinger de Valparaíso, y hemos decidido poner dos ediciones juntas en nuestra reconstrucción. La primera es de Alba para bandurria o mandolina y piano, en *Do mayor*, realizada en 1916 sobre su publicación original para guitarra sola. La segunda, que incluye la letra y la secuencia ordenada de versos, fue publicada por el alemán Albert Friedenthal basada en el original de Alba. Nos parece que esta relación de circulación y profundización sobre una misma zamacueca que alcanzó muchísima difusión hacia 1910, es interesante. El texto original de Friedenthal explica: «Con la sorprendente victoria de Japón sobre Rusia en 1896 los chilenos comenzaron a usar el concepto de 'la japonesa' para decir 'la sorpresa'». Es interesante notar que la partitura incluye una *coda* final, la que en la parte de bandurria de Alba señala las indicaciones *Aro!, Aro!* tan frecuentes ya en la zamacueca.

Comentarios editoriales:

- * Hemos utilizado la tonalidad de la versión de Friedenthal, en *La mayor*, y hemos transpuesto la bandurria/mandolina, originalmente en *Do mayor*, una tercera abajo. Es importante notar que tras la introducción ambas partes de bandurria tocan exactamente lo mismo.
- * cc. 8-9, en la versión de Alba el acompañamiento aquí dura un solo compás, con la voz entrando directamente en el último tiempo del compás 8.
- * c. 16, original tiene ese diferente ritmo en el bajo (sin corchea punteada), que decidimos no normalizar con las otras voces (ver gesto similar en c. 25).
- * El orden de los versos debe considerarse según la numeración dispuesta por Friedenthal, no linealmente.

LETRA

*Cuando salgas al campo
Y te den los aires fríos
No digas que son los aires
Si no los suspiros míos*

*Los campos y las flores
Son casi iguales
Cando no llueve lloran
Sus sequedades*

*La vara de San José
Todos los años florece
La constancia de los hombres
Se ha perdido y no aparece*

*Salgo al campo y pregunto
A la violeta, ay Dios:
Si para el mal de amor
No habrá receta, si ay! ay! ay!*

Cierto mi vida ay Dios

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almanaque Boliviano Ilustrado para 1862. Imprenta del Universo de G. Helfmann en Valparaíso. Sucre, 1861.

FRIEDENTHAL, Albert. *Stimmen Der Völker in Liedern, Tänzen Und Charakterstücken. I. Abteilung: Die Volksmusik Der Kreolen Amerikas*. Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. Berlin, 1911.

GARRIDO, Pablo. *Biografía de la cueca*. Ediciones Ercilla. Santiago, 1943.

GARRIDO, Pablo. *Historial de la cueca*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso, 1979.

LAVAL, Ramón A. *Bibliografía musical: composiciones impresas en Chile y composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero. Segunda parte: 1886-1896*. Establecimiento Poligráfico Romam. Santiago, 1898.

LAVAL, Ramón A. *Contribución al folklore de Carahue (Chile). Primera parte*. Librería General de Victoriano Suárez. Madrid, 1916.

MERINO, Luis. «Repercusiones nacionales e internacionales de la visita de José White en Chile», en *Revista Musical Chilena*, vol. 44, n° 173: pp. 65-113. 1990.

MERINO, Luis. «Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile», en *Revista Musical Chilena*, vol. 64, n° 213: pp. 53-76. 2010.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte de musical en Chile*. Imprenta Universitaria. Santiago, 1941.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes hasta 1886*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, 1978.

SPENCER ESPINOSA, Christian. «Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14 (noviembre): pp. 143-176. 2007.

SPENCER ESPINOSA, Christian. «La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX», en *Boletín Música*, Nº 25: pp. 66-92. 2009.

SPENCER ESPINOSA, Christian. «Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920)», en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (Christian Spencer Espinosa y Albert Recasens Barberà eds.), pp. 69-78. Akal Ediciones. Madrid, 2010.

SPENCER ESPINOSA, Christian. «Origen, raza y nación: apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena» en *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL* (Herom Vargas, Carolina Santamaría, Oscar Hernández Salgar eds.), pp. 407-421. IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR). Montevideo, 2013.

TORRES, Rodrigo. «Zamacueca a toda orquesta: música popular, espectáculo y orden republicano en Chile, 1820-1860», en *Revista Musical Chilena* vol. 62, Nº 209: pp. 5-27. Santiago, 2008.

TORRES, Rodrigo. «Don José Zapiola, el 'Negro querido' y las flautas de chinos. Mediaciones musicológicas de lo popular en el orden republicano chileno», en *Música / musicología y colonialismo* (Coriún Aharonián coord.), pp. 213-233. Centro nacional de documentación musical Lauro Ayestarán. Montevideo, 2011.

VEGA, Carlos. *Zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera): la zamba antigua*. J. Korn. Buenos Aires, 1953.

VERA, Fernanda, José Manuel Izquierdo y José Manuel Contreras. *Partituras Archivo Central: catálogo razonado*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago, 2012.

ZAPIOLA, José. *Recuerdos de 30 años: 1810-1840*. Zig-Zag. Santiago, 1945.

*

C O L O F Ó N



ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE LIBRO EN DICIEMBRE DE 2016

mientras ciudadanas y ciudadanos de Chile despiertan sus conciencias

exijen pensiones dignas y un sistema justo de repartición

festejamos y aplaudimos la consigna NO + AFP

* * * * *

ESTAS ZAMACUECAS DE PAPEL IMPRIMIERON

148 páginas de Bond ahuesado de 80 g para los interiores a una tinta

las tapas dípticas de cartulina Kraft de 300 g se encuadernaron con lomo a la vista

los textos fueron compuestos con una versión no publicada de la familia tipográfica *Violeta*

cuidaron la edición con una cordillera de por medio C. Muñoz en Santiago y J. Quintana desde Córdoba