

C H I L E



HISPANO-CHILEAN MÉTISSE
TRADITIONAL MUSIC
MUSIQUE TRADITIONNELLE MÉTISSE
HISPANO-CHILIENNE



MUSIQUES & MUSICIENS *du* MONDE
MUSICS & MUSICIANS *of the* WORLD





CHILE

Hispano-chilean Metisse Traditional Music

The metisse traditional music of Chile provides an illustration of the dominant influence of Spanish culture in the growth of the Chilean nation.

The dances and songs heard on this record may be divided, according to their function, into two categories, ceremonial music and entertainment music. All these songs and dances exhibit a remarkable vitality and are of major social importance because of the sense of cohesion they inspire in the members of the groups that perform them. For this reason they are highly representative of the traditions of Chile.

1. SONG OF THE ALFÉRECES (colour-bearers) AND DANCES OF THE CHINOS (servants of the divinities and saints).

In the provinces of Valparaiso, Tarapaca, Atacama, Coquimbo and Aconcagua there are brotherhoods which go by the general name of bailes (dancers). Their principal activity lies in paying obeisance, generally in the form of choreographic performances, to the catholic divinities and saints. One of the brotherhoods of this kind is that of the chinos (Chinese), a designation that has nothing to do with the inhabitants of China.

The word chinos is in fact of Amerindian, of Quechua origin. It means «servant» and entered the Spanish language with the same signification but with reference to the observance of worshipping supernatural beings. By as early as the 17th century the activities of these brotherhoods had acquired a certain repute since they had become an important part of various religious festivals.

The leader of a group of chinos dancers is called an alférez (colour-bearer), a reflection of the title given at the time of the Spanish conquest to the officer, who carried

the standard or banner. The word has remained in use since then, being applied either to the Chilean flag or the banner of a group used as a symbol of the authority of the chief. The *alférez* frequently tilts it, mainly to indicate each one of his poetico-musical entries and whenever his part in the action reaches a stage he considers important. These entries take the form of a kind of sung passage made up of four eight-syllable verses, the last two which are always repeated in unison by the dancers to the accompaniment of a big drum, or a small drum, or of both instruments together. The *chinos* do not dance while the *alférez* sings, and the *alférez* never dances.

The responsorial procedure unfolds in the form of salutations, offerings, prayers and farewells which each brotherhood dedicates to the supernatural being worshipped inside or outside the temple. The theme consists of long sequences of verses improvised by the *alférez*, often according to pre-established patterns. When two or more groups of dancers come together there are often *alféreces* in action. A gathering of this kind provides an opportunity for developing sung dialogs which go beyond the limits of religious subjects and introduce elements of general interest and topicality; these items refer to events of great importance or the extolling

of human values, usually in an ironic or aggressive manner which starts a real competition between the *alféreces*.

During the ceremonies of obeisance the members of the brotherhoods take their places in a regular formation. The dancers, who play flutes, arrange themselves in two parallel rows. A drummer called the «drum-major» organizes the dance (*baile*) and gives signals for the different choreographic movements to be performed by the *chinos* by making clear signs with his foot, his leg, or the arm with which he holds the drum. This is a most effective method of communication. Behind the «drum-major», in the foreground between the two rows of dancers, is the *alférez*. Behind him, again between the two rows of dancers, is the second drummer, the «drum-minor». To complete the group there is a player of the big drum (*bombo*), the *bombero*, who, apart from the *alférez*, is the only one of the group who does not take part in the dancing.

As for the instruments, the flute played by the *chinos* is of pre-Columbian origin. It is in common use among the *Mapuches* who now live on Chilean territory and know it by the name of *pifilca*. Made of wood, it has a single hole for the entry of air. It has the form of a tube which flattens out at the upper part and widens into two lateral pro-

tuberances, sometimes doubled, which are called «butterfly's wings». This flute produces only one note, and two groups of these instruments are used, each of which produces notes at different pitches, lying close together, which are sounded in alternation during the dance. This dance is also performed during processions.

The item heard on the present record starts with an instrumental passage which gives the listener an opportunity of appreciating the characteristic interplay between the two distinct basic pitches produced by the flutes, the effects of timbre obtained on them, and the rhythmic regularity of the big and small drums during the course of an acceleration followed by a deceleration.

The second part is devoted to a vocal item by the *alféreces* of Pucalan and Puchuncavi with their respective choral counterparts executed by the *chinos* of each of the two brotherhoods. It is important to observe that the choir enters in a cautious manner with some uncertainties of intonation, and that their entry does not become precise and clear-cut until the double repetition of the last verse of the quatrain sung by the *alférez*. This is mainly due to the fact that the solo singer renders the thirds and fourth verses of the stanza with more than the eight syllables required. In this case the members

of the chorus of *chinos* have to fit these unequal syllabic lines into the framework of the strict musical rhythm of the percussion instruments which lends itself only with some awkwardness to an eight-syllable extension. This accounts for the hesitations, which often cannot be avoided.

In contrast to the songs in regular rhythm of the *chinos*, the vocal part of the *alférez* is subject to an increase in length sometimes required by the improvisation performed by the leader of the brotherhood, an improvisation consisting of poetico-musical entries. This can obviously cause serious difficulties for the leader of the brotherhood. It is important to note the solemn and respectful manner in which the *alféreces* treat each other, with their repeated hearty salutation, their friendly greetings, their words of welcome and insistent gratitude prompted by the happy meeting. During the exchange they enrich their turns of phrase with quotations from the bible, and the whole affair culminates in an expression of a great desire for friendship and mutual respect.

The third and last part of this ceremony returns to the purely instrumental character of the first part with an acceleration more marked than the preceding one. This is followed by a gradual slowing down until the music comes to an end.

2. CANTO A LO PUETA (Poet's song) VERSOS POR HISTORIA (Historical accounts).

The canto a lo pueta is the most striking poetico-musical genre performed by the Spanish-Chilean songsters. Its name, the second element of which exhibits a phonetic modification peculiar to the Spanish spoken in Chile, testifies in a general way to the great importance attached to sung poetry. The origin and character of this genre undoubtedly stem from the poetry of the Troubadours.

One of the most complete and noteworthy forms of this great genre is that of the versos por historia. It should be explained that in the terminology of traditional Chilean song the word verso (verse) means an entire composition made up of four ten-line stanzas, in which a given subject is portrayed, plus a concluding stanza. In this musical genre the greater part of the verses in the four ten-line stanzas developed a central theme contained in quatrain. The historical character is mainly restricted to a description of the deeds of figures belonging to historical legend such as Charlemagne and Genevieve of Brabant as well as Biblical subjects and parables from the New Testament. In the example of versos por historia heard here, Eduardo Ulloa narrates an epi-

sode in the life of Samson concerning the loss of his strength, his hope of regaining it, and his threats of vengeance. Manuel Ulloa, the other singer's father, tells of the glory and the fall of Salomon. Both employ moralizing assertions, rhetorical turns of phrase, and in their final stanzas they display a Troubadour style at first to show their listeners that they are performing their artistic activity with zest, that their words are true because they are based on Holy Scripture, and then to explain to them that their power of memory is limited, doing so in a hoarse voice but in a friendly, respectful tone.

In conformity with the rules of the canto a lo pueta, the only instrument used is played by one of the singers, who is called the tocador (instrumentalist), the instrumental performance being called toquio (playing), even if the number of those participating is considerable. When, after hours of continuous playing the tocador is weakened by fatigue, he is replaced by another singer. The singers do not render the whole poem all at one go, but take it in turns so that each of the entries covers a single ten-line stanza. Consequently when the tocador starts his poetico-musical entry each of the participants sings the first stanza of the poem (verso) he has chosen, and then continues with the second, the third etc. until he comes to the

final stanza, as can be seen in the versos rendered by Manuel and Eduardo Ulloa.

The only instruments used in the genre are the guitar and the guitarron, a kind of guitar of slightly smaller dimensions than the normal one but with a deeper resonator and five sets of strings in multiple courses forming a total of 21 strings with four more which run beside the finger-board, two on each side. This feature places the guitarron in the moore which class of the archlutes. Its tuning is basically the same as that of the normal guitar, although in most cases it is pitched a third lower. It was probably brought to America in the early period of the Spanish conquest. At the present time it is commonly found only in the region of Puente Alto in the province of Santiago de Chile. It is in no way admissible to compare it with its much larger Mexican namesake which is designed to provide the low notes in the Mariachi ensembles.

The example of the canto a lo pueta heard on this record displays the technique and the rhythmic and melodic mastery of the instrumentalist. The special effects of timbre are largely due to the wire strings. The vocal melody of the two singers is conspicuous for its development on an irregular rhythmic base, its psalmodic style and its archaic character.

3. DANZA (dance).

This kind of dance corresponds to a form of choreographic expression with a religious function found only in the province of Coquimbo. It is customarily performed at the velorios de angelito (funeral vigils of the little angels), which are funeral ceremonies for children less than three years old, and also at gatherings in honour of Christ, the Blessed Virgin Mary, and various patron saints of the region. If necessary it can be performed by a single person, in most cases a man, who generally uses a silk scarf.

When performed in the normal way, however, the item is rendered by a continuous succession of dancers, each of whom makes only one entry with an average duration of four or five minutes. The entry falls into two parts, a salutation and a dance proper. The first part is repeated with some changes in the form at the end of each dancer's entry and then consists of a double movement of advance and retreat, with a bending of the knees, more pronounced on the right side, in a posture made when the silk scarf is offered. The danced part features a characteristic step in which the foot moves with the toes and is called escobilleo (brushing), and a soft clattering of the feet (zapateo) on the ground accompanied by occasional leaps.

As can be heard in the performance by the two Hidalgo brothers, the dance is based on a simple melody with a regular and sustained rhythm and on a continuous percussion part produced by striking the fingers against the resonator of the guitar. Less commonly a keyed accordion is played, in which case the accompaniment takes the form of drum beats.

4. LANCHAS (boats).

Here again we have a form of choreography with a religious function similar to the danza. It is also executed with the same figures and steps, including the clattering of the feet, by one dancer at a time, again holding a silk scarf who is then relieved by another. It is performed only in the province of Coquimbo, but its influence has made itself felt in quite a number of localities in the regions of Illapel, Los Vilos and Salamanca.

A certain antiquity is ascribed to this choreographic form which would date its origin to the latter part of the 16th century. In the late 19th century it was performed solely during the *velorios de angelito* celebrations mentioned above. The dance is still used in this context, but neither with the same frequency nor with the same enthusiasm as in the ostentatious dances which are held when the images of the Blessed Virgin Mary are

transported through the houses of her devotees during a whole night.

The music heard in the present recording is typical of the Lanchas. The rhythm of the music is more regular than that of the preceding danza despite the use of the same technique which consists in striking the sound-box of the guitar with the fingers, a technique known as *tanado*.

5. CUECA.

The cueca is the national dance par excellence of Chile, where it is very widely performed. It has an historical and social significance and is also a vehicle of patriotic sentiment. Its origin is obscure. According to the most authoritative experts, it was introduced into Chile from Peru in about the year 1825. It is, however, also conjectured that it may be derived from a pantomime of love performed by the Incas in the pre-Columbian period which was subsequently modified, through the incorporation of choreographic and poetico-musical elements, by the Spanish conquerors in its present form.

It is danced by couples, who hold silk scarves. Various kinds of steps are used, and the figures, called *vuelas* (turns), are prescribed by tradition in the following

order: an initial figure of eight, two intermediate figures, and a final one.

In the rural areas these songs are generally accompanied on the guitar and the accordion. On rare occasions, however, a guitar and harp ensemble is used, or just a harp by itself. In the villages the *huaso*, the professional Chilean «cowboy», is the most proficient male dancer.

The cueca version selected for the present recording comprises the usual sequence of three parts which make up the complete development of the dance and are called *pies* (feet). The theme of the three parts is a love poem sung by two voices on the same basic melody. The harp accompaniment, which is supported by the strokes with the fingers executed by Juan Negrete on the resonator of the instrument, displays a very sober technique which is well in keeping with the style of the traditional Chilean harpists. This style corresponds to the style normally used when playing the diatonic harp heard in the recording. The harp is triangular in shape and has a neck with an average height of 1 metre 55 centimetres. The number of strings generally varies from 32 to 40.

6. SONG OF DELGADINA.

This poetico-musical theme is in fact a traditional Chilean version of the Spanish

romance of Delgadina, which is known in very large areas of the Iberian Peninsula and of Latin America. In Chile it is met with throughout the great central region of the country and more rarely in the extreme south.

The example heard in this recording is of singular interest because of the minor mode and the absence of an instrumental accompaniment. These two factors are truly exceptional when compared with the way European folkloristic romances are usually sung in Chile, and afford good reason for dating this song to a period of considerable antiquity in the traditional cultural development of the country.

7. TONADA (chanson).

The tonada is one of the most representative musical manifestations among the traditions of Chile. It must be acknowledged, however, that over the past ten years, it has suffered a marked decline in popularity both in rural and in urban areas. Its name came originally from an old Spanish word which was very widely used, predominantly during the Renaissance, to denote a melody and later came into popular usage, being readily employed as a designation of different verse texts.

But in the traditional music of Chile it is employed only as a term denoting a strophic

song, usually consisting of four eight-syllable quatrains, on some subject, in most cases love, followed by a conclusion called cogollo (*bud*), to which a refrain is commonly added.

There is only one rhythm, this generally being provided by the arpeggio accompaniment on the guitar, the instrument par excellence associated with this type of song. The straightforward melodic line comprises intervals, mainly narrow ones, and, where harmony is concerned, always adheres to the major mode. The tonada is in most cases performed by women, either one, two or three. When three women are involved, they generally sing in two parts.

This particular tonada is a folkloristic Chilean version of the romance by the great Spanish author Francisco de Quevedo y Villegas entitled «Boda de Negros», and its musical rendering not only has great value in terms of communication but also provides a faithful example of one of the most important styles of traditional Chilean singing.

Manuel DANNEMANN
Professor at the Facultad de
Ciencias y Artes Musicales y
de la Representacion,
University of Chile

1. SONG OF THE ALFÉRECES (colour-bearers) and DANCES OF THE CHINOS (servants of the divinities and saints). Solo singers : Guillermo Villalon, alférez of the dance of Pucalan, and Oscar Villaon Vicencio, alférez of the dance of Puchuncavi. Two groups of 14 and 16 choral singers and instrumentalists, who also dance. Villages of Pucalan and Puchuncavi, province of Valparaiso.
2. CANTO A LO PUETA (Poet's song) VERSOS POR HISTORIA (Historical accounts). The voices of Manuel and Eduardo Ulloa. The latter plays the *guitarron* (a kind of guitar). Village of El Principal, region of Puente Alto, province of Santiago.
3. DANZA (dance). Guitar : Daniel Hidalgo. Percussion : Manuel Hidalgo. Village of Tilama, community of Los Vilos, province of Coquimbo.
4. LANCHAS (boats). Guitar : Daniel Hidalgo. Percussion : Manuel Hidalgo. Village of Tilama, community of Los Vilos, province of Coquimbo.
5. CUECA Olga Guzman (voice and harp) and Juan Negrete (voice and percussion). Village of Maipo, province of Santiago.
6. SONG OF DELGADINA Voice : Gabriela Pizzaro (Santiago).
7. TONADA (chanson). Voice and guitar : Graciela and Olga Freire (Santiago).

CHILI

Musique traditionnelle Métisse Hispano-Chilienne

La musique traditionnelle métisse telle qu'elle existe au Chili fait apparaître la prédominance de l'influence de la culture hispanique dans la formation de la nation chilienne.

Les danses et les chants inclus dans ce disque peuvent être divisés, selon leur fonction, en musique cérémonielle ou musique de divertissement. Tous ont une remarquable vigueur et une grande importance sociale à cause du pouvoir de cohésion qu'ils exercent sur les membres du groupe qui les pratiquent. Ils sont pour cette raison très représentatifs des traditions du Chili.

1. CHANT DES ALFÉRECES (porte-drapeaux) ET DANSES DES CHINOS (serviteurs des divinités et des saints).

Dans les provinces de Valparaiso, de Tarapaca, Atacama, Coquimbo et Aconcagua existent des confréries qui reçoivent le nom général de bailes (danseurs). Leur activité principale consiste à offrir des hommages, en grande partie chorégraphiques, à des divinités et des saints catholiques. Une des confréries de ce genre est celle des chinosis (Chinois), une dénomination qui n'a rien à voir avec les habitants de la Chine.

Le mot chinosis est en fait d'origine indo-américaine quechua. Il signifie «serviteur» et a été adopté dans la langue espagnole avec la même signification, mais en rapport avec la pratique d'adorer des êtres surnatu-

rels. Déjà au 17^e siècle les activités de ces confréries avaient acquis un certain prestige à cause de leur importante participation aux diverses fêtes religieuses.

Le chef d'un groupe de danseurs chinosis est appelé alférez (porte-drapeau), une réminiscence du nom donné à l'époque de la conquête espagnole à l'officier qui portait l'étendard ou la bannière. Depuis lors on en conserve l'usage qu'il s'agisse du drapeau chilien ou de la bannière du groupe comme symbole de l'autorité du chef. Il l'incline souvent surtout pour déterminer chacune de ses interventions poético-musicales et chaque moment de son action qu'il considère comme important. Ces interventions consistent en des sortes de cantates constituées de quatre vers de huit syllabes, les deux der-

niers toujours répétés à l'unisson par les danseurs, avec accompagnement de grosse caisse ou de tambour ou des deux instruments conjointement. Les chinois ne dansent pas lorsque l'alférez chante ; celui-ci ne danse jamais.

Ce procédé responsorial se développe sous la forme de salutations, d'offrandes, de prières et d'adieux que chaque confrérie dédie à l'être surnaturel vénéré à l'intérieur ou en dehors du temple. Le thème est constitué par de longues séries de strophes improvisées par l'alférez, souvent selon des formules pré-établies. Lorsque deux ou plusieurs groupes de danseurs sont réunis il s'établit une dualité des alféreces. Cette réunion permet de développer des dialogues chantés qui dépassent les limites des sujets religieux et introduisent des éléments d'intérêt général et d'actualité se référant à des événements de grande importance ou à l'exaltation de valeurs humaines habituellement sous une forme ironique et agressive qui provoque une véritable compétition entre les alféreces.

Durant la célébration de cérémonies d'hommages, les membres de ces confréries sont placés selon une formation régulière : les danseurs munis de flûtes se placent sur deux rangées parallèles ; un joueur de tambour appelé le « tambour major » met en train la

danse (baile) et donne les indications pour les différents mouvements chorégraphiques que doivent faire les chinois, en utilisant des signaux très précis effectués avec un de ses pieds ou une de ses jambes ainsi qu'avec le bras par lequel il tient le tambour. Ceci constitue un code de communication très efficace. Derrière le tambour major, dans la partie antérieure entre les deux rangées se trouve l'alférez. Derrière lui entre deux rangées de danseurs se trouve le second joueur de tambour, le « tambour mineur ». Pour compléter le groupe il y a un joueur de grosse caisse (bambo) appelé bombero ; avec l'alférez il est le seul qui ne prend pas part aux danses.

En ce qui concerne les instruments, la flûte que jouent les chinois est d'origine précolombienne. Elle est très répandue chez les Mapuches qui vivent aujourd'hui sur le territoire chilien et qui la connaissent sous le nom de pifilca. Elle est en bois avec une seule ouverture pour l'entrée de l'air. Elle a une forme tubulaire qui s'aplatit à la partie supérieure et s'élargit en deux protubérances latérales quelquefois doubles, que l'on appelle « ailes de papillons ». Cette flûte ne donne qu'un son aussi emploie-t-on deux groupes d'instruments donnant des sons de différentes hauteurs, proches l'un de l'autre, qui alternent lorsque la danse est en

action. Cette danse s'effectue également au cours des processions.

La pièce enregistrée ici commence par un passage instrumental qui permet d'apprécier le jeu caractéristique des deux hauteurs de son de base distinctes produites par les flûtes et leurs effets de timbre ainsi que la régularité rythmique des grosses caisses et des tambours au cours d'un processus d'accélération puis de décélération.

Une seconde partie est dédiée au chant des alféreces de Pucalan et de Puchuncavi avec leurs compléments choraux respectifs exécutés par les chinois de chacune des deux confréries. Il est important de noter que le chœur intervient de façon prudente et avec des voix incertaines et que son intervention ne devient précise et bien définie que dans la double répétition du dernier vers du quatrain chanté par l'alférez. Ceci vient principalement de ce que le soliste construit le 3ème et le 4ème vers de la strophe avec plus que les huit syllabes qui lui correspondent. Dans ce cas les choristes chinois doivent faire entrer ces lignes syllabiques disproportionnées dans le cadre du rythme musical rigide des percussions qui se prête à la rigueur à une extension octosyllabique. C'est pour cela que se produisent les hésitations mentionnées qui souvent ne peuvent être évitées.

Aux chants au rythme régulier des chinois s'oppose par contraste la psalmodie de l'alférez dont la longueur augmente parfois selon les impératifs de l'improvisation que le chef de la confrérie utilise pour ses interventions poético-musicales. Ce qui, évidemment, peut lui créer de sérieuses difficultés. Il est important de noter la manière respectueuse et solennelle dont se traitent réciproquement les alféreces avec des saluts emphatiques réitérés, des amabilités, des formules d'accueil et de gratitude insistant sur leur heureuse rencontre. Dans le déroulement du discours ils renforcent leurs expressions avec les citations de la Bible et leur discours culmine avec l'expression de leur grand désir d'amitié et de respect mutuel.

La troisième et dernière section de cette cérémonie retourne au caractère purement instrumental de la première avec une accélération plus marquée que précédemment, puis un ralentissement progressif jusqu'à la conclusion de la musique.

2. CANTO A LO PUETA (Chant du Poète) VERSOS POR HISTORIA (Récits historiques).

Le canto a lo pueta est le genre poético-musical le plus remarquable des chansonniers hispano-chiliens. Son nom, dont le second élément présente une modification

phonétique particulière à l'espagnol du Chili, est un témoignage général de la grande importance attachée à la poésie chantée. Son origine et son caractère proviennent sans aucun doute de la poésie des troubadours.

L'un des aspects les plus complets et remarquables de ce genre est celui des versos por historia. A ce sujet il faut expliquer que dans le chant traditionnel chilien, verso (vers) signifie une composition entière faite de quatre dizains décrivant un sujet donné et suivi d'une strophe finale. Dans ce genre musical la plus grande partie des vers de quatre dizains développent un sujet central exposé dans un quatrain. Le caractère historique est limité essentiellement à la description des hauts faits de personnages historico-légendaires tels que Charlemagne ou Geneviève de Brabant ainsi que des sujets bibliques et des paraboles du Nouveau Testament. Dans l'exemple présenté ici de versos por historia Eduardo Ulloa nous raconte un épisode de la vie de Samson, parlant de la perte de sa force, de son espoir de la récupérer et de ses imprécations de vengeance. De son côté Manuel Ulloa, qui est le père de l'autre chanteur, rappelle la renommée et la chute de Salomon. Tous deux utilisent des assertions sentencieuses et des formules de réthorique et dans leurs

strophes finales respectives ils font étalage d'un style de troubadours, d'abord pour indiquer à leurs auditeurs qu'ils accomplissent leur œuvre artistique avec plaisir et que leurs dires sont véridiques puisqu'ils sont basés sur les Saintes Écritures, et ensuite pour leur expliquer que, comme ils le font dans la strophe finale, leur mémoire est limitée, ce qu'ils font d'une voix enrouée, mais de manière aimable et respectueuse.

En accord avec les règles du canto a lo pueta, le seul instrument utilisé est joué par un des chanteurs, lequel est appelé tocador (instrumentiste) et l'exécution toquio (le jeu) même si le nombre des participants est considérable. Lorsque après des heures de travail instrumental continu, la fatigue affaiblit le tocador, il est remplacé par un autre des chanteurs. Ceux-ci ne chantent pas d'un seul trait le poème entier, mais ils alternent entre eux de manière que chacune des interventions partielles implique un seul dizain. Par conséquent lorsque le tocador commence son intervention poético-musicale, chacun des participants chante la première strophe du poème qu'il a choisi, puis continue avec la deuxième et ainsi de suite jusqu'à la strophe finale comme nous pouvons le remarquer dans les versos inter-prétés par Manuel et Edouardo Ulloa.

Les seuls instruments propres à ce genre sont la guitare et le guitarron, sorte de guitare d'une dimension légèrement inférieure à celle d'une guitare normale mais ayant une caisse plus profonde et 5 séries de cordes multiples, formant un total de 21 cordes, plus 4 qui sont placées en dehors de la touche, deux de chaque côté. Cette dernière caractéristique place le guitarron dans la famille des archiluths. Son accord est fondamentalement équivalent à celui normal pour la guitare bien que dans la plupart des cas il se fasse une tierce plus bas. En ce qui concerne son arrivée en Amérique, elle dut avoir lieu au début de la conquête espagnole. Actuellement son importance se vérifie seulement dans la région de Puente Alto dans la province de Santiago du Chili. En aucun cas il n'est possible de l'assimiler à son homonyme mexicain, beaucoup plus gros et destiné à l'émission de sons graves dans les ensembles de mariachis.

L'exemple de canto a lo pueta de ce disque met en valeur la technique et la sûreté rythmico-mélodique de l'instrumentiste. Les effets de timbre particuliers sont dûs en grande partie à des cordes en fil métallique. La mélodie vocale des deux chanteurs se distingue par son développement sur une base rythmique irrégulière, son style psalmodique et son caractère archaïque.

3. DANZA (danse).

Ce genre de danse correspond à une expression chorégraphique à fonction religieuse, existant seulement dans la province de Coquimbo. Elle est courante pour le velorios de angelito (veillées funèbres de petits anges), qui sont des cérémonies funèbres pour des enfants de moins de trois ans, ainsi que pour des réunions en l'honneur du Christ, de la Vierge et des différents Saints Patrons de la région. A la rigueur elle peut être pratiquée par une seule personne, le plus souvent de sexe masculin, et habituellement avec usage d'un foulard. Mais dans son déroulement normal se pratique un changement constant de danseurs, chacun ayant une unique intervention durant en moyenne 4 à 5 minutes. Cette intervention est en deux parties, une salutation et une danse proprement dite. La première revient avec plus ou moins de changements formels à la fin de l'intervention de chaque danseur et consiste en un double mouvement d'avance et de recul avec flexion des genoux plus prononcée du côté droit dans une attitude d'offrande du foulard. La partie dansée fait apparaître un pas caractéristique qui fait glisser le pied avec la pointe et qui est appelé escobilleo (brossage) et un léger claquement de pied (zabateo) au ras du sol accompagné parfois de sauts.

Comme on peut apprécier dans l'exécution des deux frères Hidalgo, la danse repose sur une mélodie élémentaire au rythme régulier et soutenu, et une percussion continue avec les doigts sur la caisse harmonique de la guitare. Plus rarement on joue de l'accordéon à touches, en ce cas avec l'accompagnement de coups de tambours.

4. LANCHAS (barques)

Il s'agit d'une expression chorégraphique à fonction religieuse, similaire à la danza, et également de caractère individuel, avec relaiement et usage du foulard, avec les mêmes figures et pas et aussi la même tendance aux claquements des pieds.

Sa dispersion géographique se limite à la province de Coquimbo, mais son influence se fait sentir sur d'assez nombreuses localités des régions de Illapel, Los Vilos et Salamanca.

On lui attribue une certaine ancienneté qui remonte à la fin du 16^e siècle. A la fin du 19^e siècle on l'utilisait seulement pour les célébrations déjà mentionnées du velorios de angelito. Ceci a encore lieu actuellement mais pas aussi fréquemment ni avec la même intensité que pour les danses de parade qui ont lieu lorsque les images de la Vierge voyagent durant toute une nuit dans les maisons de ses dévots.

La musique de cet enregistrement, caractéristique des Lanchas, a un rythme plus irrégulier que celui de la danza précédente, malgré l'emploi du même procédé de percussion avec les doigts sur la caisse harmonique de la guitare, procédé qui s'appelle tanado.

5. CUECA

La cueca est la danse nationale par excellence du Chili, ou elle est très répandue. Elle a une signification historique et sociale et une valeur de sentiment patriotique. Son origine reste incertaine. Selon les spécialistes les plus autorisés elle serait arrivée au Chili du Pérou vers 1825. Par ailleurs il existe une hypothèse selon laquelle elle proviendrait d'une pantomime d'amour d'origine incaïque précolombienne à laquelle les conquérants espagnols auraient incorporé des éléments chorégraphiques et poético-musicaux qui aboutirent à sa forme actuelle. C'est une danse par couple pour laquelle on utilise un foulard. Divers genres de pas sont employés, mais en ce qui concerne les figures, la tradition en a fixé une au début en forme de 8 et deux intermédiaires et une finale qui sont appelées vueltas (tours).

Dans les régions rurales ces chants sont accompagnés habituellement à la guitare et l'accordéon et quelquefois, mais rarement, on rencontre un ensemble de guitare et

harpe, ou bien une harpe seule. Dans ces mêmes villages, le danseur masculin le plus qualifié est le huaso, le «cowboy» de métier au Chili.

La version de cueca choisie ici comprend la suite normale de trois parties qui constituent le développement complet de la danse et qui portent le nom de pies (pieds). Le thème des trois parties est un poème d'amour chanté à deux voix sur la même mélodie de base. L'accompagnement de harpe complété par la percussion que Juan Negrete exécute avec les doigts sur la caisse harmonique de l'instrument fait apparaître une technique d'une grande sobriété qui s'accorde bien avec le style des joueurs de harpe traditionnels du Chili. Ce style se conforme à celui usuel pour la harpe diatonique employée en cette occasion. Celle-ci est de forme triangulaire avec un manche dont la hauteur moyenne est de 1 mètre 55 centimètres. Le nombre des cordes varie habituellement de 32 à 40.

6. CHANT DE DELGADINA.

Ce thème poético-musical n'est autre qu'une version traditionnelle chilienne de la romance hispanique de Delgadina qui a une énorme diffusion dans la péninsule ibérique et en Amérique Latine. Au Chili on la rencontre dans toute la grande zone centrale du pays et plus rarement dans l'extrême Sud.

L'exemple enregistré ici se distingue par l'usage du mode mineur et par le manque d'accompagnement instrumental, facteurs qui sont véritablement exceptionnels en relation avec le chant des romances européennes à fonction folklorique au Chili et qui permettent de lui attribuer une antiquité considérable dans la culture traditionnelle de ce pays.

7. TONADA (chanson).

La tonada est une des manifestations musicales les plus représentatives des traditions chiliennes. Toutefois il faut reconnaître que dans les dernières dix années elle a subi une nette diminution aussi bien dans les secteurs ruraux que les secteurs urbains. Son nom provient originellement d'une conception hispanique ancienne et très répandue de la mélodie, particulièrement à l'époque de la Renaissance, qui est popularisée et s'adapte facilement à différents textes poétiques. Toutefois dans la musique traditionnelle chilienne sa signification est limitée à un chant strophique, généralement de trois quatrains octosyllabiques, sur un sujet généralement d'amour suivi d'une conclusion appelée cogollo (bourgeon) à laquelle on a coutume d'ajouter un refrain.

Il n'y a qu'un seul rythme, en général défini par l'accompagnement arpégé de la guitare, son instrument par excellence. La ligne

mélodique est simple avec des intervalles plutôt petits et on y trouve harmoniquement toujours le mode majeur. L'exécution en est faite le plus souvent par des femmes soit une seule, soit deux ou trois. Dans ce dernier cas elles chantent habituellement à deux voix.

Cette tonada est une version folklorique chilienne de la romance du grand écrivain espagnol don Francisco de Quevedo y Villegas, intitulée «Boda de Negros,» et son interprétation musicale a non seulement une grande valeur de communication mais en même temps est une fidèle démonstration de l'un des styles les plus significatifs du chant traditionnel chilien.

Manuel DANNEMANN

Professeur à la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representacion, Université du Chili

1. CHANT DES ALFÉRECES (porte-drapeaux) et DANSES DES CHINOS (serviteurs des divinités et des saints).
Chanteurs solistes : Guillermo Villalon, alferez de la danse de Pucalan, et Oscar Villaon Vicencio, alferez de la danse de Puchuncavi. Deux groupes de 14 et 16 choristes et instrumentistes, qui sont aussi danseurs. Villages de Pucalan et Puchuncavi, province de Valparaiso.
2. CANTO A LO PUETA (Chant du Poète) VERSOS POR HISTORIA (Récits historiques).
Les voix de Manuel et Eduardo Ulloa. Ce dernier joue du *guitarron* (sorte de guitare). Village de El Principal, region de Puente Alto, province de Santiago.
3. DANZA (danse).
Guitare : Daniel Hidalgo. Percussion : Manuel Hidalgo. Village de Tilama, communauté de Los Vilos, province de Coquimbo.
4. LANCHAS (barques).
Guitare : Daniel Hidalgo. Percussion : Manuel Hidalgo. Village de Tilama, communauté de Los Vilos, province de Coquimbo.
5. CUECA
Olga Guzman (voix et harpe) et Juan Negrete (voix et percussion). Village de Maipo, province de Santiago.
6. CHANT DE DELGADINA
Voix : Gabriela Pizarro (Santiago).
7. TONADA (chanson).
Voix et guitare : Graciela et Olga Freire (Santiago).





COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS
À L'INTÉRIEUR



D 8001 AD 090



MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD

MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE

CHILE

HISPANO-CHILEAN MÉTISSE
TRADITIONAL MUSIC

Enregistrements: JOCHEN WENZEL

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | SONG OF THE ALFÉRECES
and DANCES OF THE CHINOS
CHANT DES ALFÉRECES
et DANSES DES CHINOS | 14'35 |
| 2 | CANTO A LO PUETA
VERSOS POR HISTORIA | 9'02 |

REISSUE AUIDIS - 34, rue des Peupliers 75013 PARIS (FRANCE)
with the support of the FRENCH MINISTRY OF CULTURE AND COM-
MUNICATION (Department of Music and Dance)

OF THE ALBUM CHILE (collection «Musical Atlas» founded by
Alain Danielou) realized by THE INTERNATIONAL INSTITUTE FOR
COMPARATIVE STUDIES AND DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN
for the

CHILI

MUSIQUE TRADITIONNELLE MÉTISSE
HISPANO-CHILIENNE

Recordings: JOCHEN WENZEL

- | | | |
|---|---|------|
| 3 | DANZA | 5'00 |
| 4 | LANCHAS | 5'23 |
| 5 | CUECA | 4'30 |
| 6 | SONG OF DELGADINA
CHANT DE DELGADINA | 5'12 |
| 7 | TONADA | 3'38 |

RÉÉDITION AUIDIS - 34, rue des Peupliers 75013 PARIS (FRANCE)
avec l'aide du MINISTÈRE FRANÇAIS DE LA CULTURE ET DE LA
COMMUNICATION (Direction de la Musique et de la Danse)

DE L'ALBUM CHILI (Collection «Musical Atlas», fondée par Alain
Danielou) réalisé par l'INSTITUT INTERNATIONAL D'ÉTUDES COMPA-
RATIVES DE LA MUSIQUE ET DE DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN
pour le

INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL
CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE
OUNCIL