



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

ENTONADA
SEIS PIEZAS PARA GUITARRA SOLA

TESIS PARA OPTAR AL POSTÍTULO EN COMPOSICIÓN MUSICAL

Juan Mauricio González Cortés

PROFESOR GUÍA
Fernando Carrasco Pantoja

Santiago de Chile
Noviembre de 2022

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a las actuales y futuras generaciones de guitarristas

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la ayuda en la elaboración de este trabajo a todas las personas que fueron parte de mis experiencias de aprendizaje, de forma especial

a mi madre, Eliana Cortés Miéres, responsable de mi primer encuentro con la música,

a mi hermano Sergio, quien me presentó la guitarra y una música fundamental,

a Rosa Ponce Barrera, por su acompañamiento, incentivo y reflexiones en torno a la investigación,

a Fernando Carrasco Pantoja, mi profesor guía, por acoger mi inquietud y guiarme con mano experta y generosamente pedagógica.

TABLA DE CONTENIDOS

	Pág.
Resumen.....	8
Introducción.....	10
1. La Tonada.....	13
1.1 Definición.....	13
1.2 Origen de la Tonada.....	16
2. Difusión de la Tonada en Chile	18
2.1 La Cantora	18
2.1.1 La Cantora y su oficio	22
2.1.2 La Cantora y su papel social	23
2.2 La Tonada en la ciudad	25
3. Características de la Tonada	27
3.1 Temas de la Tonada	27
3.2 Elementos musicales	28
3.2.1 Estructura	28
3.2.2 Armonía	31
3.2.3 Compás y material rítmico	33
3.2.4 La Guitarra	34
3.2.5 Afinación de la guitarra	37
4. Otros recursos sonoros usados en “Entonada”	38
4.1 “Apañado, Percusión, Tapping, Armónicos y Pizzicato Bartók	39
5. Algunos compositores y compositoras que se han inspirado en la Tonada en música popular y docta	41
5.1 Federico Guzmán Frías	41
5.1.1 La sociedad chilena en torno a Federico Guzmán	43
5.1.2 Guzmán en París, Lima, Estados Unidos y Brasil	44
5.1.3 Zamacueca de Federico Guzmán Frías	46
5.2 Pedro Humberto Allende	48
5.2.1 Doce tonadas de carácter popular chileno	50
5.3 Jorge Urrutia Blondel	53

5.3.1 Síntesis del catálogo de Urrutia Blondel	53
5.3.2 Presencia de lo vernáculo en su obra sinfónica: “La Guitarra del Diablo”	56
5.3.3 Presencia de la guitarra en la obra de Urrutia Blondel	58
5.4 Clara Solovera Cortés	64
5.5 Violeta Parra Sandoval	69
5.5.1 Las Anticuecas	71
6. Algunos compositores que me inspiraron en mi trabajo de composición	74
6.1 Luis Advis Vitaglich.....	74
6.2 Víctor Jara Martínez	78
6.2.1 Cai Cai Vilú	79
6.3 Horacio Salinas Álvarez	81
6.4 Ricardo Acevedo Celis	83
6.5 Fernando Carrasco Pantoja.....	85
6.6 Juan Antonio Sánchez	87
6.6.1 Entrevista a Juan Antonio Sánchez	88
6.6.2 Influencia de Sánchez en mi creación	92
7. Conclusiones.....	95
8. Bibliografía	99
 Anexo	
Partitura de Entonada seis piezas para guitarra	103

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Ilustración N°1, FRAGMENTO DE “ACUECADA”, compás 1	33
Ilustración N°2, FRAGMENTO DE “TONADINA”, compases 109 - 110.....	33
Ilustración N°3, ALGUNOS RASGUEOS DE TONADAS.....	35
Ilustración N°4, “APAÑADO”, en “Acuecada”, compás 96.....	39
Ilustración N°5, PERCUSIÓN en “Tonadina”, compases 22 - 24.....	40
Ilustración N°6, TAPPING MANO IZQUIERDA (t.m.i.), en “Tonadina”, compases 26 y 27.....	40
Ilustración N°7, PIZZICATO BARTÓK, en “Acuecada”, compás 99.....	40
Ilustración N°8, ARMÓNICOS, en “Tonada de cuna”, compás 13.....	41
Ilustración N°9, ZAMACUECA, compases 1 - 4.....	47
Ilustración N°10, TONADA N° 3.....	52
Ilustración N°11, MOTIVO MELÓDICO DE “CORTEJO DE LOS SANTOS LABRADORES”, compases 1 - 3.....	57
Ilustración N°12, MOTIVO MELÓDICO DE “DANZA DE LA SÚPLICA”, compases 1 - 4.....	57
Ilustración N°13, MOTIVOS MELÓDICOS “DANZA DEL DIABLO VUELTO SAPO”, compases 4 - 5.....	57
Ilustración N°14, SUGERENCIAS DE CHILE N°1, Tranquilo.....	60
Ilustración N°15, SUGERENCIAS DE CHILE N°1, Sección contrapuntística....	60
Ilustración N°16, SUGERENCIAS DE CHILE N°1, Vivo.....	61

Ilustración N°17, SUGERENCIAS DE CHILE N°1, Final.....	62
Ilustración N°18, EL AMOR.....	76
Ilustración N°19, JUAN ANTONIO SÁNCHEZ, “Tonádica Violética”, compases 1 - 3.....	93
Ilustración N°20, FRAGMENTO DE “ACUECADA” , compases 82 - 83.....	94

RESUMEN

La presente monografía nace producto de la composición de seis piezas para guitarra sola; creaciones de raigambre chileno con inspiración en la tonada.

Se incluirá un escrito que dé cuenta de la reflexión en torno a las preguntas y la búsqueda de respuestas que la propia obra por sus extensas fronteras plantea.

El trabajo se inicia con una investigación acerca de la procedencia y origen de la tonada. Luego habrá una sección referente a la exponente y difusora original de la tonada, la Cantora, donde revisaremos su origen, oficio y función social.

Luego hablaré de su difusión en la ciudad donde destacan algunos referentes en la industria de la difusión de la tonada.

También se explican algunos elementos teóricos que la estructuran como por ejemplo la armonía, la instrumentación, la métrica musical y la métrica literaria.

Seguidamente, daré a conocer exponentes del ámbito de la música académica y de la música tradicional que han tomado la tonada como inspiración y fuente de investigación, o bien, han usado elementos vernáculos en sus composiciones, de los(as) cuales ya tenía al menos alguna referencia y otros(as) que he podido descubrir producto de este trabajo.

Luego me referiré a compositores y compositoras que, por un lado, han provocado mi acercamiento a la música de raíz y han enriquecido mi posterior inspiración en la creación y, por otro, han dedicado su trabajo interpretativo y creativo a la música de raíz, logrando establecer un vínculo estrecho con la música de concierto. Con esto emprendo el desafío de reconocer

elementos comunes entre lo que ya se ha hecho en el uso de la tonada y lo que yo incluyo en mi creación.

Finalmente, doy a conocer conclusiones producto de la reflexión que me llevó a experimentar el estudio de la tonada y la obra de distintos compositores y compositoras, haciendo una comparación entre el punto de inicio y punto de llegada. Y además, descubrir posibles proyecciones que esta experiencia me propone.

El trabajo se cierra con un anexo de la partitura original de mi obra para guitarra sola, “Entonada”. Creación que me ha permitido reflexionar y exponer este nuevo conocimiento.

INTRODUCCIÓN

Es pertinente exponer las motivaciones que desembocaron en este trabajo. Indudablemente lo primero que cautivó mi interés fue la relación natural, desde niño, con la música tradicional y la valoración de nuestras raíces. Decidí considerar esto al momento de llevar adelante el proceso creativo, casi como un impulso innato.

Para contextualizar, mi primer encuentro vivo con la música es alrededor de los 7 años de edad. Fue mi madre quien percibió mi vocación a temprana edad. Es así como ella me llevó a participar en un conjunto de música y danzas folclóricas que funcionaba cerca de mi barrio. Desde ese momento la música de raíz ha estado presente en mi quehacer musical, cultivándola durante mi adolescencia y, más tarde, cuando me formé en la carrera de Pedagogía en Educación Musical, en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

En el año 1994 desde ese ambiente universitario, junto a compañeros de carrera y otros músicos que se iniciaban de forma autodidacta, formamos la agrupación Episodio, conjunto de música latinoamericana que sirvió de “escuela” en el aprendizaje de la recopilación y composición musical. Posteriormente, esta experiencia se vio reforzada por mi participación en Surgente, luego en Aranto y actualmente, en mi actual proyecto musical de conjunto, Equipaje.

De forma paralela a este recorrido por diferentes agrupaciones, me formé en la música académica, tomando desde los 16 años de edad, clases de guitarra clásica en una academia particular cuando aún era escolar. Al finalizar los estudios de pedagogía ingresé al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica y posteriormente culminé los estudios formales en la escuela Moderna de Música alcanzando una carrera de intérprete casi completa.

En la actualidad soy profesor de música en un establecimiento municipal de Santiago al mismo tiempo que intérprete y compositor en guitarra clásica como también en música de raíz. Tres ámbitos de aprendizaje y trabajo que se han dado en forma paralela y de una u otra manera se han fusionado y ha hecho posible la realización de este trabajo.

Chile, a través de su folclor musical, ofrece una rica gama de manifestaciones, tan variada como lo son las distintas culturas populares que lo conforman. Es esta variedad cultural la que da forma a las costumbres y características de la población que lo habita; por otro lado la geografía, el clima, la fauna, y la flora también le otorga la singularidad sonora, el sello propio. Por esta razón es importante considerar al habitante como sujeto de estudio pues es él quien, en última instancia, se ve afectado por estos factores (geográfico-cultural) y se transforma en creador, intérprete y difusor del fenómeno musical popular y es este fenómeno musical el que influye en mi propia creación.

Si tenemos que reconocer una manifestación músico-poética representativa, característica de la música tradicional chilena, esa, por excelencia, es la tonada. Presente en distintas zonas geográficas y capas sociales de Chile, adopta matices distintos conforme es creada e interpretada por los distintos cultores y cultoras de uno u otro lugar. Según ello, existen variedades de tonadas, a manera de ejemplo encontramos tonadas en forma canción, otras de forma unitaria, con base rítmica similar a la cueca, otras valseadas, etc.

El presente trabajo tiene como objetivo dar a conocer un repertorio para guitarra clásica de mi autoría, con una marcada influencia de la tonada, relevando la importancia de la música

folclórica en la composición como una forma de transmitir y mantener vivos elementos que le otorgan identidad cultural a la creación.

Otro objetivo es dar a conocer la influencia que ha tenido en mi creación el trabajo de otros(as) compositores(as) que, al igual que yo, han incursionado en el ámbito del folclor demostrando que la música es una sola y que el fenómeno sonoro musical surge como consecuencia de la necesidad de comunicar aquello que en un tiempo y espacio nos afecta, influenciados por múltiples factores como lo son los procesos históricos, la cultura, la sociedad, el lugar geográfico y todo lo que ello implica, entre otros factores.

Como tercer objetivo, elevar y visibilizar el rol de la mujer, en el desarrollo de la música tradicional chilena -la cantora- entendiéndolo como un puesto de mucho poder, clave en el desarrollo social de la población mestiza (campesina y rural), y su relación triangular mujer-canto-guitarra que ha estado presente desde antes de la formación de Chile, cuando el español se instala en estas tierras.

Finalmente, con “Entonada, seis piezas para guitarra sola”, espero aportar, modestamente, en el repertorio de la guitarra clásica con material proveniente de la guitarra chilena como ya lo han venido desarrollando diversos creadores y creadoras. De acuerdo a mi experiencia como guitarrista clásico, aspectos técnicos como la rítmica y el rasgueo constituyen un desafío en la interpretación, por lo tanto, la existencia de un creciente conjunto de obras que incluya estos elementos favorece, sin duda, el desarrollo técnico y artístico de los y las guitarristas actuales, futuros y futuras.

1. LA TONADA

1.1 DEFINICIÓN

En cuanto al concepto, no existe una definición consensuada que explique el significado de tonada. Investigaciones la definen destacando matices distintos. En lo que sí se tiende a estar de acuerdo, es que esta expresión -presente en el folclor de varios países de Latinoamérica- constituye la manifestación más representativa del folclor musical chileno. Dada la diversidad de opiniones me parece importante realizar un recorrido por distintas definiciones bibliográficas con el objetivo de hacernos una idea amplia y clara de su definición y ver qué desafíos podrían plantearme.

En cuanto al término, los investigadores Raquel Barros y Manuel Dannemann señalan que *“el vocablo tonada funciona como sinónimo de entonación, empleándose, por lo tanto, para designar cualquier melodía, aunque sea de danza.”*¹

Gastón Soubllette, quien considera a la tonada como la forma más importante de las formas cantadas del folclor chileno, señala que *“ninguna definición de diccionario es aplicable a la tonada chilena, como hemos podido comprobarlo, porque estas definiciones se refieren de preferencia a la tonada española o argentina”*².

Según Gabriela Pizarro, el nombre de tonada comprende *“un área extensa de canciones, pero una versión típicamente chilena de la canción universalista”*³. Esta definición da cuenta de

¹ Barros, Raquel; Dannemann, Manuel. Introducción a la tonada, Revista Musical Chilena, Vol. 18, N° 89, 1964, julio-septiembre.

² Soubllette, Gastón. Revista Musical Chilena, Vol. 16, Núm. 79. Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Enero-marzo, 1962

³ Pizarro S. Gabriela, Chandía T., Romilio. *“Veinte Tonadas Religiosas”*. Ed. Gabriela Pizarro. Santiago, Chile. 1993

los variados tipos de canciones que podrían considerarse tonadas poniendo como condición elementos que la tipifican como chilenas. Interesante será dilucidar qué elementos teóricos musicales o socio funcionales la condicionan como tal.

Para el investigador Samuel Claro, *“el término tonada sirve para denominar una familia de canciones chilenas, según la función que ellas desempeñan”*⁴. La importancia que Samuel Claro otorga a lo funcional de la tonada imprime importancia a la persona creadora e intérprete y a su rol social.

Margot Loyola afirma que, *“...la tonada nace del sujeto, de sus experiencias, de su relación con la tierra y el entorno. Se podría decir que la tonada necesita de una conexión directa con la tierra...”*⁵ Esta reflexión de la investigadora me parece de suma importancia debido a que expone una visión de la tonada que, sin considerar la descripción técnica y elementos técnicos musicales, releva el sentido de su creación e interpretación, presente en toda creación artística; este enfoque es un lente con que puedo observar mi propia creación para guitarra. La misma investigadora señala: *“en su acepción más general y también esencial, ‘tonada’ se define como una composición poética, métricamente bien definida, creada para ser cantada. La tonada es en lo sustancial un género lírico y su estudio demanda primeramente adentrarse en sus aspectos textuales, a fin de comprender su organización”*⁶

⁴ Claro Valdés, Samuel. “Oyendo a Chile”, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997, pág. 52.

⁵ Loyola Palacios, Margot, “La Tonada: Testimonios para el futuro”. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Pontificia Universidad católica de Valparaíso, Valparaíso 2006.

⁶ Loyola Palacios, Margot, “La Tonada: Testimonios para el futuro”. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Pontificia Universidad católica de Valparaíso, Valparaíso 2006.

Considerando las definiciones de estos investigadores e investigadoras, es posible reconocer dos elementos comunes a los que se alude: la función social que tiene y la universalidad de su forma. Sin embargo, la última definición me plantea un problema: afirmar que la tonada es una composición poética y reafirma señalando que sustancialmente es un género lírico, me deja sin posibilidades de considerar que mis piezas guitarrísticas podrían ser consideradas dentro de este género por no tener texto. A partir de esto último surge el desafío de fundamentar el catalogar mis piezas como “tonadas”, objetivo que pretenderé alcanzar a medida que avanza este trabajo.

1.2 ORIGEN DE LA TONADA

La tonada es una forma musical cantada que deriva del canto andaluz llamado *zéjel*, forma poética medieval española de origen árabe, cuya llegada a tierras americanas se produce junto al arribo de la población europea en el proceso de conquista de nuestro continente.

El *zéjel* deriva de la *jarcha*, estrofa de 4 ó 5 versos que finaliza un tipo de composición poética árabe-andaluz, llamado *moaxaja*, cuya invención se le atribuye al poeta Muqqadam ibn Muafá, también conocido como Ben Mocadem de Cabra (847-912). Es una composición cuya temática era el amor, escrita en árabe coloquial y, en algunos, casos en lengua *romance andalusí* también conocido como *mozárabe*- dialecto que hablaban principalmente los cristianos que vivían en las regiones de la península ibérica bajo el dominio musulmán -. La *jarcha* más antigua que se conoce data de mediados del siglo IX y la más moderna del siglo XIV.

La estructura del Zéjel consta de un estribillo de dos versos cuya rima, de acuerdo con ejemplos examinados, puede ser asonante o consonante. Luego sigue una estrofa de cuatro versos. Los tres primeros, monorrimos, constituyen la *mudanza* cantada por un solista y el cuarto verso rima con el estribillo y se le llama vuelta, y es cantada por un coro. Este verso sirve de llamado al estribillo.

A continuación, algunos ejemplos:

(Estribillo) Allá se me ponga el sol

do tengo el amor

(Mudanza) Allá se me pusiese

do mis amores viese

antes que me muriese
(Vuelta) con este dolor.
(Estribillo) Allá se me ponga el sol
Do tengo el amor

Juan Ponce (1480-1520), del "Cancionero de Palacio"

(Estribillo) Ay fortuna,
cógeme esta aceituna!
(Mudanza) Aceituna lisonjera
Verde y tierna por defuera,
Y por dentro de madera,
(Vuelta) ¡fruta dura e importuna!
(Estribillo) Ay fortuna,
¡Cógeme esta aceituna!

Félix Lope de Vega (1562-1635), de "El Villano en su Rincón"

En ambos ejemplos podemos ver al menos dos elementos comunes a la tonada tradicional, la estructura dividida en dos partes: mudanza y estribillo (estrofa y estribillo en la tonada) y en el segundo ejemplo la existencia de versos octosílabos, característica que permanece en la poética campesina de Chile y varios países de Latinoamérica.

2. DIFUSIÓN DE LA TONADA EN CHILE

2.1 LA CANTORA

En Chile, la tonada se situó preferentemente en la zona central, desde la séptima a la octava región, provincias de Colchagua, Maule y Ñuble, respectivamente. Tuvo un alcance más débil hasta la tercera región por el norte y hasta la décima región por el sur.

Las formas musicales y poéticas originales fueron traídas por la población española durante el período colonial logrando una madurez hacia la independencia. Cabe destacar que la permanencia de estas formas fue gracias a la acción de cultoras y cultores quienes generación tras generación realizaron una importante transmisión oral.

Su difusión se debe a la labor de la Cantora, personaje fundamental en la transmisión de este género en su fuente originaria. Fue ella quien la mantuvo viva y le dio vigencia. Así, la tonada nace en Chile como una expresión exclusivamente femenina. La incorporación del intérprete masculino se produce, de acuerdo a datos censales, a mediados del siglo XIX, en el que figuran 78 hombres ocupando el oficio de cantor versus 542 mujeres. Un abrumador predominio femenino.

Fidel Sepúlveda se refiere de este modo a la cantora: *“Figura ritual, encarnación de sentido, síntesis armónica de una manera sabia de entender la existencia, la cantora es lugar de encuentro de las vertientes más variadas de la vida campesina”*

La cantora es aquella mujer campesina, dueña de casa y madre de familia que junto a las labores propias de su cotidianidad ha cultivado este oficio heredado por transmisión oral,

generación tras generación. Como señala Margot Loyola, la cantora es la típica mujer nacida en el campo, que forma parte del universo rural y que desarrolla un sinnúmero de labores dentro de su comunidad, *“una mujer que le toca ser de todo un poco: partera, rezadora, meica, santiguadora, tejedora, alfarera, amasandera, compositora de huesos, de modo que el canto es sólo parte de su vida”*.⁷

Para hablar del origen de este personaje es necesario dar una mirada a las circunstancias históricas y sociales coloniales. A fines del siglo XVII, Chile experimenta una incipiente economía ganadera, producción de cuero y sebo y el cultivo de trigo como principal exportación agraria. De esta actividad surge una curiosa relación entre distintos actores: peones e inquilinos; encomenderos; latifundistas; y comerciantes. Los dos primeros eran la mano de obra necesaria para la producción de los distintos productos; los segundos eran dueños de la mano de obra indígena y/o mestiza. Los terceros correspondían a los dueños de las grandes extensiones de tierras y los cuartos eran los encargados de exportar a España y sus colonias las distintas materias primas.

De todas estas actividades económicas, el progresivo auge del cultivo de trigo generó un cambio en la sociedad: un aumento de la mano de obra (peón e inquilino) que era indispensable para cubrir la gran producción a la que llegó Chile a fines del siglo XIX. Este fue un periodo de auge agrícola que benefició principalmente a los latifundistas, quienes experimentaron un robustecimiento de sus condiciones gracias a la coyuntura económica-productiva de la época. Sin embargo, la realidad fue muy distinta para inquilinos y

⁷Loyola Palacios, Margot, *“La Tonada: Testimonios para el futuro”*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Pontificia Universidad católica de Valparaíso, Valparaíso 2006.

peones pues no experimentaron cambios significativos en su calidad de vida, quedando al margen de las riquezas y beneficios. El peonaje correspondía a un populoso segmento de la población, principalmente mestiza, forjado lentamente desde fines del siglo XVII con el término de la encomienda y consolidado en el siglo XIX. Esta capa social sufrió marginación y se vio sometida sistemáticamente a mayores exigencias. Como señala Contador: *“No asimilado al estatus de blanco ni de indígena, el mestizo fue postergado de la adquisición de encomiendas, en la adquisición de cargos públicos, en el sacerdocio y en otras tantas funciones producto de la discriminación social que sufrían las castas”*.

A esta marginación debemos sumar otra: la cultural. En la dimensión festiva y cultural, el mestizo, representado en el peón, el forastero, el vagabundo o el campesino pobre, tuvo un fuerte vínculo con la población indígena celebrando *taquis* -fiestas de indígenas andinos con comida, música y bailes propios de su cultura. Estas manifestaciones sufrieron la condena desde el siglo XVI, por parte del Cabildo de Santiago al prohibirlas por considerarlas impropias de la sociedad peninsular. Luego se sumó el discurso moralizador de la iglesia reforzado por las políticas ilustradas del siglo XVIII que, mediante los Sínodos y otras disposiciones ,expresó la condena a las cofradías y se prohibieron fiestas en torno a ramadas que se encontraban en los alrededores de las parroquias rurales con motivos de festividades religiosas.

Como señalan Ramos y Ramírez (2014), figura en los registros el sínodo del Obispo de Santiago del año 1688 en donde se señala que se guarden y observen los decretos constitucionales del Concilio Provincial de Lima de 1583, que establece la ordenanza de prohibir músicas y bailes en las puertas de los monasterios de monjas para no alterar las costumbres de las jóvenes religiosas quienes, por lo general, provenían de distinguidas familias de la capital.

Con todo lo anterior podemos tener una idea general acerca del estrato social que da origen al personaje de la cantora: la población mestiza. Una clase por décadas y quizás por siglos desamparada de leyes que la proteja. En esta vulnerabilidad se forjará la cantora como un importante agente cultural presente en la vida rural y urbana.

Por otro lado, si observamos la conformación de la estructura, el modelo tradicional de familia en Chile nos encontramos con una organización de tres capas: el padre cuyo rol de cabeza de familia con poder de decisión sobre el destino de los miembros de la familia, debe procurar techo, cobijo alimentación, para ella; la madre es quien administra los recursos entregados por el padre (dinero o especies), procrea, cuida y atiende a la familia, apoya a su marido en todo lo que sea necesario, los(as) hijos(as) rinden respeto al padre y a la madre, obedecen los mandatos de sus progenitores y colaboran en todo aquello que se requiera para cubrir las distintas necesidades de la familia.

Sin embargo, existen otras conformaciones como consecuencia de la ausencia del padre, un campesino marcado por la movilidad, la búsqueda de trabajo, de mejores oportunidades, en donde la madre, la hermana mayor, o la abuela, ha tenido que tomar el mando de la familia. Así sucedió que muchas mujeres, madres de familia, fueron abandonadas, lo que las impulsó a que emprendieran de manera autónoma actividades de subsistencia que, a la vez, compatibilizaban con la crianza de los hijos(as) y las labores del hogar. Es en este medio en donde la cantora toma forma con todas las características que ya he descrito, una mujer que cumple distintos roles a lo largo del día y a lo largo de sus días.

2.1.1 LA CANTORA Y SU OFICIO

Las Cantoras, de acuerdo con numerosas declaraciones en entrevistas realizadas por investigadores e investigadoras, coinciden en señalar que su oficio lo aprenden de manera espontánea, en la “cuna” familiar desde muy temprana edad. Les ha bastado la observación y audición, de lo que interpreta su madre para aprender mediante la curiosidad y exploración el arte del canto y la ejecución de la guitarra. Chavarría señala textual parte de una entrevista a la cantora María Márquez de Curanipe:

“Yo aprendí sola. Nadie me enseñó. Donde yo miraba se me quedaba al tiro en la mente”.

Y de la misma localidad que la anterior, la señora Blanca Torres relata:

“Yo estaba chiquitita, diez años tendría, cuando aprendí a cantar. Y solita agarré la guitarra, nadie me dijo hace las posturas de esta o esta forma. Donde cantaban las otras hermanas que eran mayores que mí, entonces aprendí...”

Las cantoras interpretan la tonada como solistas o en dúo con otra cantora. Manejan una técnica vocal que abarca de preferencia la emisión de garganta. También son usados los resonadores de cabeza y de pecho, aunque en menor medida. El uso del vibrato moderado es muy característico de su canto y en algunos casos éste puede llegar a la voz caprina. Y, por otra parte, puede haber ausencia de éste.

Además de dominar el canto ejecutan la guitarra como acompañamiento y, en algunos casos, también incluye el arpa. El aprendizaje de la guitarra se produce mediante la imitación,

desde la niñez, comúnmente, imitando el movimiento de ambas manos valiéndose de una escoba, un cordófono hechizo de juguete o cualquier objeto similar que cumpla el rol de guitarra. En ciertos casos el aprendizaje autónomo también se da, sin contar con una tutora que la guíe sistemáticamente en su avance.

Dentro del repertorio podemos encontrar un variado tipo de tonadas. Éstas las podemos agrupar de acuerdo con dos criterios que me parecen muy relevantes, debido a que responden de mejor manera a retratar el sentido de la tonada que persigue esta investigación: el primero, en cuanto a lo teórico musical, donde distinguimos estructura, carácter, forma de ejecución, armonía, entre otros aspectos. Y segundo, el uso que tiene cada tonada. Este último criterio además de aportarnos información nos ayudará a configurar la función social que cumple la cantora.

2.1.2 LA CANTORA Y SU PAPEL SOCIAL

El papel que desempeña la cantora dentro de su radio social es muy importante. En cada actividad, que involucra la participación mancomunada de todos los y las habitantes de una comunidad, se puede observar la importancia de su oficio de la forma más genuina.

Ya he explicado las condiciones productivo-económicas que afectaron al país hacia el siglo XIX, donde se alzó la actividad agrícola como una de las principales. Producto de toda esta labor, las diversas faenas, se tornan más intensas, siendo la recolección y la cosecha las que demandan mayor desgaste si es que se realiza en solitario. Esta necesidad motiva el trabajo comunitario materializado en el *mingaco* -actividad campesina de amigos y vecinos para hacer alguna labor de gran envergadura, gratuita en común- cuya frecuencia está asociada ,

generalmente, a los ciclos de las estaciones del año y su relación con los trabajos agrícolas lo que le otorgan un carácter de ritualidad. El mingaco, palabra que deriva del quechua y que significa “pedir ayuda a otro prometiéndole algo”, es una actividad cuyo origen, según Víctor Muñoz, provienen de las culturas originarias de diversas partes de Latinoamérica y que la población mestiza y española lo adoptó en su quehacer. Los trabajos comunitarios suelen ser de diversa índole, cosecha, esquila de guanacos, cavar una noria, poda de árboles, el muy pintoresco traslado de casa en la zona de Chiloé, etc. En la actualidad, el mingaco se ha visto afectado por algunos factores entre los que se cuentan la presencia del Estado en tareas de mejoramiento en las instalaciones, la merma de población rural, el creciente individualismo en la población y el trabajo asalariado. Esto de alguna forma ha desincentivado a los habitantes de algunas zonas a organizarse para resolver sus dificultades, provocando escasez de estas faenas en el mundo rural.

El término de las labores comunitarias estaba coronado con una instancia festiva donde peones, vecinos y familiares se daban cita. Es en este encuentro donde la cantora ameniza con su canto acompañándose con la guitarra. En el sector rural la fiesta es cobijada en una ramada mientras que en la zona urbana la socialización se da en la chingana. Paulina Peralta señala a la chingana no como un lugar físico instalado ni cómo estaba construido, sino que constituía las actividades que allí se ofrecían y convocaba a un grupo de personas de una misma clase social. Otros investigadores señalan que tanto la ramada como la chingana casi no tenían diferencia. Existentes en regiones distantes e instaladas en sectores aledaños al trabajo, eran lugares que, a mineros del norte, recolectores y participantes de rodeos en el sector rural, ofrecía descanso y esparcimiento y el infaltable canto donde la presencia de la cantora era obligatoria.

Además del mingaco, la trilla y vendimias se suman otras celebraciones de corte social y cívico como, por ejemplo, velorios, matrimonio, bautizos, visita de autoridades y festividades religiosas. Es en esta proliferación de acontecimientos que la actividad musical cobra especial relevancia apareciendo una vez más, la figura de la cantora como ente socializador de importancia dentro de su comunidad.

2.2.LA TONADA EN LA CIUDAD

En los inicios del siglo XX la tonada comenzó a difundirse en la zona urbana producto de la migración rural. A la ciudad llegaron hombres y mujeres a realizar labores de servicio. Con ellos/as llegó también su forma de vida, sus maneras de socializar. La cantora cambió el escenario, ya no era la trilla ni los mingacos, ni las celebraciones del mundo rural, ahora su música se difundirá en fiestas populares ciudadinas entre las que se destaca la chingana, las fiestas costumbristas.

Desde los años 20, la radio jugó un papel importante de difusión de la tonada en la ciudad. Paulatinamente la zona urbana vio nacer cultores que inyectaron nuevos elementos. Así nace la música de raíz que incluyó cambios estilísticos y funcionales respecto de la fuente original. La tonada como otras formas tradicionales se vieron sometidas a la estilización y la incorporación del intérprete masculino.

Uno de los primeros intérpretes varones fue Ismael Carter conformando el trío “Fru frú” con sus hermanas Genoveva y Cristina en los inicios del siglo XX, fue el inicio de la industria de

la música criolla. Dentro de este desarrollo comercial nacieron agrupaciones de cuartetos muy característicos de este estilo como Los Cuatro Huasos (1927) y Los Provincianos (1938) por nombrar sólo a algunos. Junto a estos exponentes masculinos surgieron al mundo del espectáculo criollo figuras femeninas solistas como Ester Soré, Rosita Serrano y Silvia Infantas, entre otras.

Estos conjuntos fueron creados por estudiantes universitarios que hicieron de la tonada el género principal situándola como objeto de espectáculo, alejándola de su fuente original. La estilización de la tonada y otras formas tradicionales comprendió una interpretación depurada en la ejecución vocal, incluyendo melodías armonizadas a varias voces. El acompañamiento lo llevan guitarras ejecutadas pulcramente incorporando pasajes de virtuosos punteos. La inclusión del arpa estilo paraguaya, se debe al arpista chileno Alberto Rey, exponente del género en la década de los 40. Como señala Armando Zúñiga, la “música típica” de la ciudad articuló una relación entre clases sociales distintas, patrón e inquilino, el habitante de la ciudad y del campo. Los intérpretes representan la clase patronal, “lo que se aprecia en el refinamiento de sus voces, su rica vestimenta, el medio donde actúan, su fácil acceso a los medios de comunicación, su educación, profesión y cultura, sus bromas y caricaturas del campesino, sus creencias e ideales”⁸.

Con esta proliferación de exponentes se consagró la urbanización de la tonada y la música tradicional que fue desembocando en corrientes tan importantes como el Neofolclor y la Nueva Canción Chilena, además de la contribución de la música de proyección folclórica.

⁸ Zúñiga, Armando. “Música Popular Chilena 20 Años”. Álvaro Godoy y Juan Pablo González, editores. Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación. 1995.

3. CARACTERÍSTICAS DE LA TONADA

En este capítulo del trabajo abordaré las características de la tonada de forma general. Describiré los elementos que en alguna medida están presentes en mi composición y así, observarla con una mirada analítica.

3.1 TEMAS DE LA TONADA

Las piezas que compuse son obras exclusivamente instrumentales, sin embargo, siendo la tonada una manifestación cantada por esencia, me parece relevante definir la posición de mi creación en relación a este aspecto.

A manera de describirla brevemente y considerando los elementos antes mencionados, se puede señalar que la tonada tradicional es una forma musical chilena que ofrece una interesante diversidad de formas y funciones dependiendo de cuándo (instancia social), dónde (espacio geográfico) y quién la cree y ejecute (la persona). Si se han de agrupar en dos grandes grupos los temas que transmiten sus textos podríamos distinguir las tonadas religiosas y las tonadas profanas. Dentro del primer grupo claramente más reducido están las dedicadas al nacimiento del niño Jesús denominadas villancicos, y una serie de ellas asociadas a las celebraciones del calendario religioso folclórico. Así encontramos, entre otras, la tonada de Cruz de Mayo y la de Cruz de Trigo, asociadas a la vez a los ciclos de la naturaleza. En el ámbito no religioso encontramos las de saludo como el esquinazo, la usada para alabanza de novios

llamadas parabién y los romances. La tonada de la zona urbana, muy popularizada a partir de la primera mitad del siglo XX y difundida de forma masiva gracias a los medios de comunicación.

Dentro de este segundo grupo también cabe considerar, de acuerdo con el objetivo de esta investigación, la existencia de una tonada instrumental, pese a que este género es casi esencialmente una forma cantada. El fundamento de esta afirmación se basa en la existencia de este tipo de piezas en distintos momentos de nuestra historia musical. Muy conocidos son los trabajos de Pedro Humberto Allende y Juan Antonio Sánchez, por nombrar sólo a dos exponentes, que existiendo en épocas muy distintas, ampliaron los alcances de este género musical dándole a la tonada el papel de pieza de concierto.

3.2 ELEMENTOS MUSICALES

3.2.1 ESTRUCTURA

La tonada de estructura más elemental es la que la investigadora Margot Loyola denomina monoperiódica. En este caso, el término periodo equivale a lo que se conoce como estrofa. Es decir, esta tonada es similar a la canción unitaria (A), sin estribillo. Cada estrofa está compuesta de cuatro versos octosílabos en que la rima se produce entre el segundo y cuarto verso. Ésta puede ser consonante o asonante.

Ejemplo:

*Los hijos que tienen madre
no saben lo que es dolor
que faltándonos la madre
no hay desgracia mayor.*

*Para toda la compañía
varillita de retamo
mucho padece la madre
y tan mal que le pagamos.*

(Deidamia Veloso, "Tonada a la madre")

Las tonadas biperiódicas son aquellas que se estructuran en dos partes: estrofa y estribillo (AB). Se le llama también *tonada-canción*. Cada estrofa está contrastada por un estribillo de carácter más ágil. Este estribillo puede ser una cuarteta o bien, poseer una extensión mayor. Su texto es siempre el mismo, a diferencia de la estrofa que cada una tiene uno distinto.

La tonada-canción se popularizó mucho a principios del siglo XX en las zonas urbanas, difundida por un importante grupo de intérpretes que surgió en esa época.

Ejemplo:

*Estoy queriendo un negrito
enamorado y celoso
se gana por los rincones
que le relumbran los ojos*

Estribillo

*Ahora, mi negro, ahora
aquí te estoy aguardando
a la una y a las dos
güichi que te estoy cateando*

(Del folclor, "El negrito")

A modo de síntesis, la tonada la encontramos con forma simple, es decir, como canción unitaria y también como canción binaria. En su mayoría estas partes suelen ser cuartetos ya que en el caso de las conformaciones binarias, los estribillos pueden ser de mayor proporción.

Dentro de la serie de piezas de "Entonada", la estructura que predomina es el rondó. En la pieza titulada "Tonada de cuna" encontramos la forma canción binaria (ABA). A diferencia de gran parte de las tonada binarias, éstas por lo general terminan en B, por ejemplo una tonada de cuatro estrofas se estructura así

A B A B A B A B

De aquí tomé la forma binaria con inicio y término en A a manera de reexposición

A (c. 7 - 26)

B (c. 27 - 36)

A (c. 37 - 56)

La estructura completa está precedida de una introducción (c. 1 - 6) que se reitera al final a manera de coda (c. 57 - 62).

3.2.2 ARMONÍA

La armonía empleada en la mayor parte de las tonadas comprende la utilización de Tónica (I) y Dominante (V), principalmente en aquellas de estructura monoperiódica. También suele utilizarse la subdominante (IV) y en ejemplos con mayor elaboración se usa modulación transitoria mediante la dominante de la dominante.

La canción tonada muestra armonías más enriquecidas. En gran parte de ellas las estrofas se mueven en tonalidad mayor o menor pasando por los tres grados principales (I-V-IV) y el estribillo de carácter más alegre contrasta al segundo caso con el uso del modo mayor. Se mueve también a través de los tres grados principales y en ocasiones se observan reemplazos armónicos. Uno de los ejemplos más recurrentes es reemplazar el cuarto grado mayor por el mismo grado menor (intercambio modal) o bien reemplazarlo por el sexto grado menor.

Ejemplo:

A(I) D(IV)
Te **fuiste** pa'**r**onde

E(V) A(I)
y el **g**rito en la polvareda

E7(V7) A(I)
por la alameda se **esconde**

D(IV) Dm(IVm)* A(I)
te **fuis** - **te** pa'**r**onde

D(IV) A(I)
el **g**rito del **carretero**

D(IV) A(I) E7(V7) A(I)
lejos el viento respon - **de**

*Podría ser reemplazado por F(VIm)

(Clara Solovera, "Te fuiste pa'ronde")

Como hemos visto, el género tonada se mueve dentro de una armonía relativamente sencilla enmarcadas dentro del sistema tonal. La similitud con las piezas de Entonada, es que éstas últimas giran en torno a un eje tonal. La diferencia se da en la libertad con que se traza la trayectoria armónica. Es posible encontrar, recurrentes oscilaciones desde la tonalidad hacia la modalidad. En ellas están presentes modulaciones, intercambios modales, junto a numerosas armonizaciones con tétradas.

Ilustración N°1

FRAGMENTO DE “ACUECADA”, compás 1

Musical notation for the first measure of "Acuecada". The notation is in 6/8 time, indicated by a bracket labeled "1/2 CI" above the staff. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The bass line is written on a bass clef staff. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and a dotted quarter note B2. The dynamic marking *mf* is placed below the bass line. Fingering numbers 1 and 2 are shown above the melody notes, and 0 and 1 are shown below the bass line notes. A fermata is placed over the final note of the melody.

Ilustración N°2

FRAGMENTO DE “TONADINA”, compases 109 - 110

Musical notation for measures 109 and 110 of "Tonadina". The notation is in 6/8 time, indicated by a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff. The bass line is written on a bass clef staff. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and a dotted quarter note B2. The dynamic marking *mf* is placed below the bass line. Fingering numbers 1 and 2 are shown above the melody notes, and 0 and 1 are shown below the bass line notes. A fermata is placed over the final note of the melody.

3.2.3 COMPÁS Y MATERIAL RÍTMICO

La tonada está preferentemente en compás de 6/8 y se alterna en algunos casos con el 3/4. Esta alternancia se debe a la acentuación en grupos de dos corcheas que aparece ocasionalmente, provocando la hemiola característica. Esta alteración de acento también se encuentra presente en la cueca.

En “Entonada” todas las piezas están en 6/8, excepto una, “Valseada”. Decidía fijar esta métrica para graficar la pieza de forma más coherente con el carácter.

Tonadas valseadas encontramos preferentemente en forma de villancicos, donde la estrofa está en 3/4 y el estribillo contrasta en 6/8. Ejemplos de esto es la tradicional “Señora Doña María” y “Tonadas a Manuel Rodríguez” de Vicente Bianchi con texto de Pablo Neruda.

3.2.4. LA GUITARRA

El instrumento que por excelencia ha acompañado a cultores y cultoras es la guitarra. Este instrumento descende de cordófonos similares existentes en tierras árabes. Pasó a nuestras tierras mediante el proceso de colonización española. Con el paso de los siglos se ha instalado en gran parte del folclor de latinoamérica.

La “guitarra de palo” es aquella de confección muy rústica con clavijas embutidas en la paleta y cuerdas de alambre. Con sonido metálico, sus cuerdas oponen gran tensión a las manos que la ejecutan, causando muchas veces daño en las uñas. Con el tiempo esas guitarras fueron cediendo el paso a otras de mejor calidad, confeccionadas con madera de alerce, raulí, lingue, pino oregon u otras maderas de similar resultado sonoro. Sus clavijeros metálicos y de mejor mecánica, permitieron asegurar más su afinación. Las cuerdas de nylon se muestran más amables a las manos de la ejecutante.

En Chile, la guitarra es instrumento obligado en la música campesina. La cantora la ha usado preferentemente para sus acompañamientos, llegando a dominar distintas técnicas. Así, encontramos la guitarra rasgueada, la guitarra punteada, la guitarra arpegiada y la guitarra percutida.

A continuación mostraré seis células rítmicas de rasgueos de tonadas extraídas del libro *La Tonada, testimonios para el futuro*, de Margot Loyola. Junto a cada una se muestra el uso que les doy en “Entonada”. En algunos casos con leves variaciones.

Ilustración N°3, ALGUNOS RASGUEOS DE TONADAS

CÉLULAS RÍTMICAS EN METRO DE 6/8

Nº 1	Metro 6/8		<p>“Acuecada”, c. 90</p> <p>1/2 CIII</p>
2	6/8		<p>“Acuecada”, c. 53</p> <p>53</p>
3	6/8		<p>“Tonadina”, c. 126</p>
4	6/8		<p>“Tonadina”, c. 132</p> <p>a.m.i.</p>

3.2.5 AFINACIÓN DE LA GUITARRA

Un aspecto relevante de la guitarra son las distintas afinaciones que se usan en la música tradicional. Como es de dominio universal la afinación común llamada en la cultura popular “afinación normal” o “por música” es la que presenta las siguientes notas desde la primera a la sexta cuerda: mi, si, sol, re, la, mi. El investigador Raúl Díaz Acevedo señala que además de esta afinación existe una variada cantidad de otras afinaciones, que, según lo que se afirma en entre culturas y cultores desde la quinta a la novena región de Chile, éstas llegan a 40.

Estos 40 “finares”, como se le llama en la cultura popular a las afinaciones, están considerados casi un mito, pese a la seguridad con que se asegura esta afirmación. No existe dato de alguien que domine tal cantidad.

Raúl Díaz realizó un valioso trabajo recopilatorio de afinaciones plasmado en el texto titulado “Finares campesinos”, publicado en 1994. En él se muestran 58 afinaciones conocidas en Chile, sin embargo sin un uso probado de ellas en el aprendizaje tradicional. Quienes sí conocen un número de afinaciones mayor a lo señalado son guitarristas destacados del ámbito académico que por interés especial en el tema han llegado a dominar tal conocimiento

“Entonada” utiliza la afinación “por música”. Esto se debe a que es ésta la afinación que domino, producto de años de experiencia en la ejecución de la música de raíz y del repertorio de guitarra clásica. Otros nombres que recibe esta afinación son “por música”, “por guitarra”, “por común”, “por la larga”, entre varios otros.

Una de las afinaciones no comunes usadas en la cultura tradicional es la denominada “por transporte”. Ésta afina las cuerdas al aire desde la primera a la sexta de la siguiente manera:

MI DO SOL DO SOL DO
o su variante, “por transporte común”,
MI DO SOL DO SOL MI

Esta afinación forma el acorde de do mayor al ejecutar todas sus cuerdas al aire. Es la que se utiliza preferentemente para punteos y trinados.

Existen datos muy antiguos acerca de esta afinación. Raúl Díaz señala el libro “Nouvelles découvertes sur la guitare” de Francois Campion de 1705, como fuente que muestra registro de esta afinación.

Esta afinación la utilizó Víctor Jara en una pieza para dúo de guitarras llamada “Ventolera”. Una primera guitarra lleva una base rasgueada de sirilla con un carácter enérgico para acompañar a una segunda guitarra que puntea motivos melódicos breves. La pieza es interrumpida por un interludio de guitarra percutida y cuerdas “apañadas”. Finaliza la pieza con una reexposición de los motivos punteados iniciales.

4. OTRAS RECURSOS SONOROS USADOS EN “ENTONADA”

Me parece pertinente en esta sección hacer mención a otras técnicas de ejecución usadas en “Entonada” y que no necesariamente son parte de la práctica en la cultura tradicional folclórica.

4.1 “APAÑADO”, PERCUSIÓN, TAPPING, ARMÓNICOS Y PIZZICATO BARTÓK

Me parece importante en este punto exponer el motivo por el cual utilizo las técnicas de “apañado”, percusión, tapping, armónicos y pizzicato Bartók en “Entonada”.

El “apañado” es el sonido de las cuerdas que se logra gracias al rasgueo de las cuerdas presionadas con los dedos de la mano izquierda sobre el mástil y de forma perpendicular a éste evitando su vibración y provocando una sonoridad indefinida.

El uso que le doy a la percusión responde principalmente a la necesidad de experimentar sonoridades novedosas en mi quehacer creativo. Al cabo de consultar las variadas fuentes que sustentan este trabajo, me fue imposible encontrar antecedentes que den cuenta de un uso importante de esta técnica de acompañamiento. Por lo tanto, me lleva a deducir que su uso es escaso.

La experimentación también dio pie al uso del tapping y el pizzicato Bartók, técnicas usadas preferentemente en el rock y en algunos casos de la guitarra clásica contemporánea.

Igualmente de la guitarra clásica tradicional rescato el armónico, recurso que ya había utilizado en varias otras obras.

Ejemplos

Ilustración N°4

“APAÑADO”, en “Acuecada”, compás 96

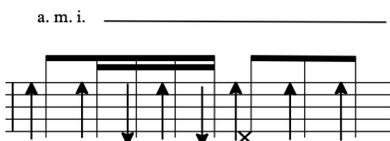


Ilustración N°5

PERCUSIÓN en "Tonadina", compases 22 - 24

22

mf

f

Ilustración N°6

TAPPING MANO IZQUIERDA (t.m.i.), en "Tonadina", compases 26 y 27

t.m.i.

③

mp

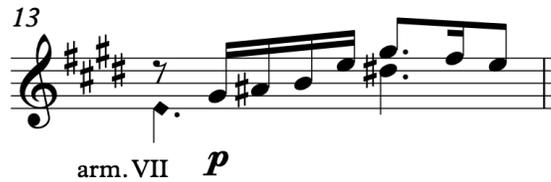
Ilustración N°7

PIZZICATO BARTÓK, en "Acuecada", compás 99

Pizz. Bartók 6° cuerda
con pulgar

Ilustración N°8

ARMÓNICOS, en “Tonada de cuna”, compás 13



5. ALGUNOS COMPOSITORES Y COMpositorAS QUE SE HAN INSPIRADO EN LA TONADA EN MÚSICA POPULAR Y DOCTA

Aunque no haré un estudio musicológico integral, puesto que no es mi finalidad en esta investigación, sí me servirá dar una mirada desde este punto de vista al fenómeno de la composición y observar con más luces mi propia creación.

En esta parte del trabajo me parece importante dar una mirada a la labor de algunos(as) compositores(as) que dedicaron parte de su creación a la tonada o a otras formas populares folclóricas. Ellos(as) son Federico Guzmán Frías, Pedro Humberto Allende, Jorge Urrutia Blondel, de tradición académica, Clara Solovera y Violeta Parra en la música de tradición folclórica.

5.1 FEDERICO GUZMÁN FRÍAS

El compositor chileno Federico Guzmán Frías, nacido el año 1827, hijo del músico Eustaquio Guzmán y Josefa Frías, es considerado el más importante del siglo XIX. Creció musicalmente en un Chile en que no existía una institución que incentivara la composición de

músicos nacionales, debido a la marcada influencia que en esos años tuvo la tradición europea en nuestro país. Cabe destacar que en Chile fue la catedral de Santiago el único espacio que encauzó las aspiraciones creativas de músicos por aquellos años. Tal es el caso de José Bernardo Alzedo y José Zapiola, quienes ocuparon el cargo de maestros de capilla, permitiéndonos así conocer su labor musical. Frente al escaso incentivo de este reducido espacio, fue la familia del propio Guzmán quien cobra gran importancia en su formación musical.

La familia Guzmán inicia su historia en Chile con la llegada desde Mendoza de su abuelo Fernando Guzmán, violinista, pianista y director de orquesta argentino que se establece en nuestro país alrededor del año 1822. Desarrollando labores en Valparaíso y Santiago. Era una época en que el Chile recién independiente iniciaba su actividad musical y abría las puertas a un flujo importante de músicos provenientes de diversos países de Latinoamérica y Europa permitiendo su radicación en estas tierras. Entre las personalidades que llegaron en es época figura desde España Isidora Zegers, destacada por cooperar en la formación de la Sociedad Filarmónica, colaboró en la realización de la primera publicación periódica sobre música, El Semanario Musical, y ocupó el cargo de presidenta de la Academia Superior de Música.

Fernando Guzmán realizó una destacada labor en cuanto a la formación instrumental considerado por Zapiola como el primer maestro en la enseñanza de las técnicas del piano en nuestro país.

Su hijo Eustaquio padre de Federico fue quien se desempeñó como violoncelista de la Orquesta de la catedral de Santiago y también realizó labor académica en el Seminario Conciliar.

Desempeñó trabajos en interpretación, composición e impresión musical. Según Pereira Salas fue uno de los primeros litógrafos nacionales.

Eustaquio Guzmán y Josefa Frías, oriunda de Renca, tuvieron tres hijas y tres hijos, quienes también se dedicaron a la música en la interpretación, la composición y la docencia. Sus hijos Federico y Fernando recibieron formación bajo la tutoría de su padre y de forma paralela recibieron formación general escolar en un establecimiento particular.

Esta es la cuna que recibe a Federico Guzmán, una larga y valiosa tradición musical familiar, que le permitió y fue determinante en su iniciación musical.

5.1.1 LA SOCIEDAD CHILENA EN TORNO A FEDERICO GUZMÁN

El Chile de 1850 pasaba una transición desde políticas conservadoras hacia políticas liberales encarnadas en los presidentes Manuel Montt y José Joaquín Pérez respectivamente. La influencia en Chile de la revolución francesa de 1848 que dio lugar a la segunda república motivó un cambio en nuestra sociedad provocando el motín de 1851, el “48 chileno”.

En el mundo de las ideas de nuestra sociedad rondaban motivaciones tendientes a una nueva forma de socialización. Ejemplo de esto fue la existencia de la Sociedad de la Igualdad y el nacimiento de organizaciones doctrinarias y filantrópicas como la masonería y el cuerpo de bomberos. De algunas de estas organizaciones se hicieron parte relevantes artistas entre los que figuran José Zapiola, el escritor Alberto Blest Gana y el poeta Eduardo de la Barra, entre otros. Guzmán mantiene estrecho contacto con esta élite artística recogiendo la influencia de

esta naciente burguesía liberal. Estas influyentes condiciones determinan los roles que Guzmán toma desde muy joven.

La actividad como intérprete y compositor las concretó en tres tipos de actividades. Las primeras pertenecían a las tardes de concierto-las *soirées*-que organizaba su padre en su propia casa. Las segundas de inspiraciones filantrópicas donde lo llevaron a realizar numerosas presentaciones de beneficencia y como tercer tipo están los conciertos ofrecidos junto a artistas que venían del extranjero. Este tipo de encuentros permitió que estableciera estrecha relación con el músico norteamericano Louis Moreau Gottschalk quien lo proyectó internacionalmente presentando sus obras en Uruguay y Argentina. Además, lo incentivó y ayudó a emprender un viaje a París para perfeccionarse.

5.1.2 GUZMÁN EN PARÍS, LIMA, ESTADOS UNIDOS Y BRASIL

Estando en Europa estudió junto a su esposa Margarita Vaché, armonía y contrapunto con dos destacados músicos franceses y además con la compañía de su hermano Fernando, fue en la capital francesa donde concretaron una nutrida agenda de conciertos.

En una segunda etapa vuelve de forma triunfal a Chile siempre con su hermano Fernando y Margarita, su esposa, realizando una serie de conciertos destacándose el realizado en el Teatro Municipal de Santiago y en otras en ciudades del norte, cosechando grandes elogios. Más tarde viaja a Lima, Perú, donde recibió la colaboración de destacados intérpretes de ese país y el acompañamiento de una destacada compañía lírica. Luego sigue su viaje a Nueva York, donde repite la fórmula de presentaciones que le dio éxito en Europa. Cabe

destacar el concierto público realizado en el Steinway Hall, recibiendo positivas críticas en *The New York Times*.

Una etapa siguiente es la que Guzmán pasó en Lima, de 1871 a 1879. Es en este momento y en esta ciudad donde Guzmán desarrolla su trabajo inspirado con su mayor espíritu americanista. Lo sustenta el ideal progresista que emana de la cultura liberal chilena del siglo XIX y lo motiva, como señala Luis Merino, “la brecha existente entre los ideales de modernización del contexto de la comunicación, circulación y recepción de la obra musical en los que Guzmán se embebiera en su primera estada en París, y las condiciones objetivas no sólo de Lima durante este período, sino que también de Santiago de Chile y de un gran número de otras capitales latinoamericanas durante el siglo XIX.”¹⁰

Una importante iniciativa llevada a cabo fue la creación de la Sociedad de Conciertos de Lima. Siendo Federico Guzmán su presidente, Enrique Elmore secretario y Fernando Guzmán el tesorero. Cumpliría el papel de director orquestal Ernesto Claments. Dicha Sociedad se creó con el fin de aportar en necesidades claramente establecidas.

La Sociedad de Conciertos, pese al ímpetu idealista de sus miembros, no tuvo mucha vida. La falta de experiencia administrativa y carencia de músicos para llevar adelante un variado montaje en poco tiempo provocó su disolución.

La irrupción de la guerra del Pacífico hizo que regresara a Chile donde continuó su actividad como profesor particular e intérprete.

¹⁰ MERINO MONTERO, LUIS. Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte), *Revista Musical Chilena*, XLVII/179 (enero-junio, 1993), pp. 5-68.

Posteriormente en su paso por Brasil, en la ciudad de Río de Janeiro continúa con su actividad como compositor e intérprete, presentándose en diversos conciertos destacando aquellos en favor de la abolición de la esclavitud. Mostrando nuevamente otro de sus ideales liberales.

Finalmente regresa a París, ciudad donde falleció a mediados de agosto de 1885.

5.1.3 ZAMACUECA DE FEDERICO GUZMÁN FRÍAS

Las obras de Guzmán comprenden un importante número de las cuales varias no se han podido conservar. Gran parte de ellas corresponde a composiciones de raigambre europeo. Esto se entiende por la importancia que tuvieron las formas artísticas y literarias de la Europa liberal y burguesa, especialmente de Francia, en el Chile liberal decimonónico. Entre las especies que encontramos en este grupo figuran marchas, scherzos, schottisches, cuadrillas, valeses, himnos, lieder, nocturnos, música coral, música sinfónico-coral, piezas de concierto para piano y, arreglos, variaciones y fantasías pianísticas.

De las obras de raigambre chileno se conserva solamente la partitura Zamacueca en Re mayor para piano. Esta pieza es una obra de salón cuya estructura se basa en cuatro frases dentro de una misma tonalidad. El tratamiento del piano imita la sonoridad del arpa.

La Zamacueca ha sido elogiada por el investigador argentino Carlos Vega considerándola de factura superior en su género a lo que se ha hecho en los países de la zamacueca.

La obra se inicia con una introducción dada por una secuencia de arpeggios imitando al arpa. Esta secuencia armónica enlaza grados principales de la tonalidad:

I - V - VI - V IV - I - V - I

Ilustración N°9, ZAMACUECA, compases 1 - 4

The image shows a page of a musical score for 'Zamacueca' by Francisco Guzmán. The title 'Nº 3. ZAMACUECA.' is prominently displayed at the top center. To the right of the title is the number '3'. Below the title, the tempo is marked 'Allegretto.' and the instruction 'Luitamando el Arpa.' is written. The composer's name 'Por F. GUZMAN.' is on the right. The score is for piano, indicated by 'PIANO.' and 'pp'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first four measures show a sequence of arpeggiated chords in the right hand, with some notes in the left hand. There are some markings like 'Rd.' and '*' below the notes.

Luego aparece una sucesión de cuatro frases similares en la misma tonalidad, conformando una forma monoperiódica.

Me parece importante destacar al compositor Francisco Guzmán por tres razones. La primera, es porque Guzmán constituye un descubrimiento para mí en el recorrido de esta investigación. Con esto valoro una vez más el legado de hombres y mujeres que han aportado valiosamente al arte y la cultura en nuestro país y que al no estar presente en la memoria colectiva se ven invisibilizados. La segunda, por ser considerado uno de los más importantes músicos chilenos del siglo XIX. Fue pionero como intérprete en difundir la música de Chopin, Mendelssohn y Weber, en Chile, Argentina y Perú, hecho especialmente relevante si se trata de destacar su aporte en la difusión de música, con alcances internacionales.

Y la tercera razón, debido a que cumplió un papel relevante no sólo como compositor e intérprete sino que además hizo aportes importantes en la formación y sobre todo en la gestión musical. Logrando marcar precedentes importantes en la democratización del estudio de la música, movido por principios e ideales que influyeron profundamente en su quehacer. Considero esto último de gran relevancia. El afán de Guzmán para facilitar el acceso a la apreciación y estudio de la música, especialmente a personas de capas postergadas de la sociedad, inevitablemente me identifica, hallando en este aspecto cierta similitud con el trabajo que desempeño cotidianamente como docente y músico.

5.2 PEDRO HUMBERTO ALLENDE

Pedro Humberto Allende Sarón, nació en Santiago de Chile el 29 de julio de 1885. Su madre y su padre eran personas con ideas progresistas. Su padre, Juan Rafael Allende fue periodista y escritor de comedias satíricas. En ellas promovía la igualdad social y criticaba la falta de democracia de los gobiernos de turno. Fue partidario del presidente José Manuel Balmaceda. Una vez que se declara su derrota en la guerra civil, Allende padre es llevado al pelotón de fusilamiento. Logró librarse de eso para ser exiliado en Perú.

Pedro Humberto, vivió su niñez en el sector de la intersección de las avenidas Vicuña Mackenna y Matta. A fines del siglo XIX y en ciertos momentos del año se acostumbraba ver en ese lugar la formación de fondas, ramadas y la realización de fiestas populares. El pensamiento político que rondaba en el seno familiar, ideas que tendían a una sensibilidad con el mundo social, sumado a las actividades de carácter popular que percibió desde sus primeros años, sin

duda, marcaron la vida del compositor y de alguna manera contribuyó a que le naciera posteriormente el interés por la cultura popular que identificó a una parte importante de su creación.

Por lo anterior no fue extraño que uno de sus focos de interés estuviera dirigido hacia la música popular y endémica. A través de ella él se contactó con la música araucana como aprendiz. Su curiosidad lo llevó a recorrer distintos lugares del sur de Chile, zonas de poblamiento araucano. Ayudado por un músico mapuche llamado Juan de Dios Ñancu conoció manifestaciones musicales escuchando la interpretación de la trutruca. Posteriormente logró con la compañía de un grupo de músicos mapuches, que la Casa Víctor le gestione una grabación de sus obras en Estados Unidos.

Otro aspecto de su vida que me parece importante es la labor realizada en el plano educacional. Se tituló como profesor de Violín, Armonía y Composición en el Conservatorio de Música de la Universidad de Chile. Y luego como profesor de música vocal. En 1910 tuvo una labor relevante a nivel de gobierno, siendo comisionado en Europa para conocer los métodos y organización de enseñanza de la música en la educación primaria y secundaria. En vista del éxito de esta misión, el gobierno le encomendó posteriormente realizar lo mismo en países de Sudamérica. Me parece importante resaltar que de manera paralela a su oficio de compositor desempeñó una importante labor en la educación musical escolar chilena, como agente que investiga y planifica y además como docente de aula a nivel escolar en varios liceos de Santiago.

Gracias a esto se produjeron varios viajes a Europa que comprendieron investigaciones, participación en conciertos, ferias, conferencias y congresos. Fue en algunas de estas instancias

en que Allende mostró variedad de manifestaciones de arte popular chileno, como por ejemplo expresiones plásticas y musicales aborígenes. El interés que causó sus muestras llevó a que la Universidad de La Sorbona le ofreciera proseguir con grabaciones de música aborigen. Entre la música que dio a conocer se encuentran composiciones propias, entre ellas sus “Doce tonadas de carácter popular chileno “para piano, “La voz de las calles”, “Escenas campesinas”, “Concierto para Violoncello y Orquesta”, “Tres tonadas para gran orquesta” y música de cámara para coros, canto, piano y conjuntos instrumentales, cosechando importantes reconocimientos.

Simultáneamente a esta labor, prosiguió con tareas pedagógicas, publicando obras didácticas para piano y violín. Elaboró métodos de Composición, Armonía y para canto escolar entre otros.

5.2.1 DOCE TONADAS DE CARÁCTER POPULAR CHILENO

Basándome en un análisis que hace el crítico chileno Daniel Quiroga en un artículo publicado en el año 1945 expongo aspectos relevantes a considerar de las tonadas de Allende, que me ayudarán a mirar mi trabajo creativo desde el punto de vista musical.

Las tonadas están estructuradas de forma binaria. La primera parte es lenta en modo menor y la segunda es rápida en la misma tonalidad, pero en modo mayor. Esta estructura (alternancia lento-rápido) la podemos reconocer en varias tonadas tradicionales anónimas o de autoría conocida dentro del repertorio musical chileno. Constituyen ejemplos clásicos de este tipo de estructuración Las “Tonadas a Manuel Rodríguez” con texto de Pablo Neruda y música de Vicente Bianchi y “Manta de tres colores” de Clara Solovera y del repertorio anónimo “Ay, ay, ay, que me lleva el río” grabada por el conjunto Cuncumén y publicada el año 1957.

Las melodías están armonizadas con una influencia importante del impresionismo, corriente contemporánea a Allende. Es decir, se aprecia un claro uso de los modos griegos, especialmente el dorio. Están presentes las escalas gitanas y la bitonalidad. Se encuentran además modulaciones libres, notas agregadas, apoyaturas y retardos.

Salas Viu señala que en el nacionalismo europeo se presenta la siguiente disyuntiva. Por un lado, el nacionalista cultiva temas y expresiones del folclor y las somete a formas libres derivadas de la fantasía rapsódica o bien del poema sinfónico, y por otro, usa temas populares en las grandes formas clásicas como sinfonías, oberturas o cuartetos a manera de elementos que colaboran en estas grandes estructuras. Del primer caso encontramos como ejemplo a las “Danzas Noruegas” de Grieg y “Ma Vlast” (Mi Patria) de Smetana. Del segundo caso podemos citar a la segunda y tercera sinfonía de Tchaikovski y las sinfonías y óperas de Dvorak.

Podemos señalar que Allende construye un nacionalismo musical al emplear la tonada no como una sugerencia melódica, rítmica o algo decorativo en una obra mayor, sino que lo que hace es usar la forma tonada como elemento esencial.

En cuanto al tratamiento del piano, Allende “imita” las sonoridades que nos ofrece el arpa y la guitarra. Como ejemplo podemos encontrar este uso del piano en la segunda parte de la tonada N°3.

Ilustración N°10, TONADA N° 3



Podemos concluir que Allende lleva la tonada desde el mundo popular al mundo académico. Su elaboración se somete a la forma y carácter que la tonada posee en su estructura original. El piano, instrumento para el que fueron compuestas, cumple por momentos el rol de guitarra y a veces de arpa, en su sonoridad más auténtica (uso de tensiones disonantes). La innovación radica en que no utiliza la voz humana ni el texto. Recordemos que la tonada en su origen es canto con acompañamiento.

5.3 JORGE URRUTIA BLONDEL

Jorge Urrutia Blondel (1905-1981), compositor, investigador y docente, indiscutible aporte en el cimiento de la vida musical chilena. Su formación la realizó en la Universidad de Chile, siendo alumno de Balanza Boussac, Fernando Guarda y Pedro Humberto Allende, entre otros. En 1924 pasó a ser parte de la Sociedad Bach y siendo secretario del Conservatorio de Música recibió una beca del Estado Chileno para estudiar en Francia. En esa incursión estudió bajo la tutela de importantes compositores(as), entre ellos(as) figuran Paul Dukas y Nadia Boulanger. Posteriormente continuó sus estudios en Alemania donde tuvo como maestros a Hans Mersmann, Gustav Bumcke, y Paul Hindemith. En la Universidad de Chile fue profesor de armonía y composición. Durante la década de 1960 fue nombrado Jefe Investigador en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales

5.3.1 SÍNTESIS DEL CATÁLOGO DE URRUTIA BLONDEL

En su catálogo de composiciones figura la musicalización de textos propios. Letras inspiradas en raíces folclóricas y poemas. Los formatos usados fueron coro, voz y piano y, voz y orquesta.

Realizó un trabajo de musicalización de textos del poeta español Juan Ramón Jiménez y la poetisa chilena Gabriela Mistral. De las letras de Jiménez nacieron entre otras, “Tres Baladas de Primavera” en formato voz y piano y en formato coro a capella, en 1925 y 1926 respectivamente. De este mismo año “Pastoral” y Anteprimavera”, ambas para voz y piano.

“Pastoral” en 1927, para cuatro voces mixtas, “Primavera inútil” de “Cantos de soledad” en 1934 para voz alta y piano.

De Gabriela Mistral musicalizó los poemas “Meciendo”, “Suavidades”, “La noche”, “La Madre Triste”, “Miedo” y “Corderito”, entre otros.

De su música con textos de su propia autoría inspirados en las raíces folclóricas nacieron “Primavera ya llegó” que es parte “Coros y Cánones para la Juventud” de 1938, para tres voces iguales; “Meciendo en Primavera” de 1956 para contralto, coro infantil y conjunto de cámara y además los “Dos Coros Festivos” de 1951.

Urrutia Blondel sintió predilección por la orquesta sinfónica. El investigador Mario Silva Solís realizó una reconstrucción del catálogo de obras del compositor. En esta tarea logra rescatar los manuscritos inéditos de la “Danza Agreste” de 1926 para flauta sola, voz de niña, coro mixto y orquesta, y un “Concierto para piano y orquesta” de 1950.

En el catálogo que realiza Luis Merino el año 1977, figuran “La Guitarra del Diablo”, suite sinfónica N°1 entre los años 1938 y 1947; “La Guitarra del Diablo”, suite sinfónica N°2 entre los años 1942 y 1945; la “Comedia Italiana de 1927 y “Diálogo Obsesivo” entre 1948 y 1952. Además aparece en este archivo la “Pastoral de Alhué” datada entre 1937 y 1941, y adjunta, una revisión de la misma del año 1975.

En su catálogo se aprecia la vocación pedagógica y su especial interés por difundir la música folclórica. Testimonio de esto es la existencia de numerosos manuscritos reversionados por el mismo compositor. A continuación cito varios ejemplos: “Canciones y Danzas Campesinas

de Chile” de 1927 cuya versión original es para voz y piano. De este grupo de canciones se conservan tres versiones de “La ventura”, “Planté una mata de rosa” y “Ayer juí y hoy no soy naide”. Como primera versión aparece para coro a cuatro voces mixtas dentro de “Canciones y Danzas Folclóricas de Chile” de 1927. La segunda versión se incluyó en las “Canciones Tradicionales de los Niños de Chile” en 1944 para tres voces iguales. Y la tercera está en “Canciones y Danzas Campesinas de Chile” de 1936 para voz, cuarteto de cuerdas y piano. Sin duda cabe la posibilidad de que hayan existido otras versiones además de las señaladas. En cuanto a sus propias composiciones el compositor realizó más de una versión de “Danza de los campos infecundos”, siendo la primera parte de la Suite Sinfónica N°1 de “La Guitarra del Diablo” y la segunda corresponde a una reducción para piano a cuatro manos. Compone tres versiones para la “Danza de la buena cosecha” de la Suite Sinfónica N°2 de “La Guitarra del Diablo”. La Primera para Cello con acompañamiento de piano, la segunda para flauta (o violín) y piano y la tercera para piano solo. De su obra “Diálogo Obsesivo” se guarda una reducción para dos pianos y de la “Música Folclórica Ritual de La Tirana”, cuya versión original es para coro mixto a capella, existen versiones para dos y tres voces iguales; flauta (o violín) con acompañamiento de piano y para piano a cuatro manos.

En la resumida mirada a su catálogo, antes expuesto, hemos constatado que Urrutia Blondel fue un estudioso de la música de raíz, ocupando este género una parte importante de su repertorio.

5.3.2 PRESENCIA DE LO VERNÁCULO EN SU OBRA SINFÓNICA: “LA GUITARRA DEL DIABLO”

Para ejemplificar el uso que Urrutia Blondel ha hecho de elementos folclóricos en la composición, daremos una mirada a una de sus obras sinfónicas, “La Guitarra del Diablo”. Esta obra es una suite para ballet compuesta de 10 escenas que tienen como argumento el mito folclórico del hombre que, para conseguir lo que desea, realiza un pacto con el diablo a cambio de entregarle su alma. En la versión chilena de este tópico extendido en la literatura universal, se cuenta que finalmente el hombre representado por el campesino, haciendo alarde de su ingenio logra engañar al diablo luego de haber conseguido lo deseado evitando la entrega de su alma.

De acuerdo a un análisis realizado por el compositor Alfonso Letelier Llona a tres danzas de esta suite y publicado por la revista Musical Chilena en 1977, esta composición es una de las que representa la faceta nacionalista de Jorge Urrutia. En ella hay claros elementos rítmicos y melódicos que nos rememoran lo folclórico y lo criollo.

La utilización de la métrica de 6/8 está presente en casi la totalidad de la obra, trayendo la remembranza de la métrica presente en la tradicional tonada y en la cueca.

A continuación mostraré ejemplos de las tres piezas:

Ilustración N° 11

MOTIVO MELÓDICO DE "CORTEJO DE LOS SANTOS LABRADORES, compases 1 - 3

Lento e solemne
Corns.

p

Ilustración N°12

MOTIVO MELÓDICO DE "DANZA DE LA SÚPLICA", compases 1 - 4

Lento con grazia dolorosa
Vls. II

p Con grazia, espresivo, cantando

Ilustración N°13

MOTIVOS MELÓDICOS "DANZA DEL DIABLO VUELTO SAPO", compases 4 - 5

Moderadamente movido y muy acentuado
Tbn. y Tuba

fff

5.3.3 PRESENCIA DE LA GUITARRA EN LA MÚSICA DE URRUTIA BLONDEL

De acuerdo a los catálogos realizados por Luis Merino en 1977 y posteriormente por Mario Silva Solís, la guitarra aparece mayoritariamente como instrumento acompañante dentro de agrupaciones instrumentales. De este tipo de obras se registran:

1927-1928 “Concertino campestre” Op. 17, para arpa, guitarra y pequeña orquesta. (manuscrito perdido).

1936 “Danza chilena” para flauta, clarinete, corno, timbal, guitarra, arpa y guitarra. (manuscrito).

1936 “Danza chilena N°1” (cueca) para quinteto de cuerdas, piano, arpa y guitarra. (manuscrito)

1937 “Pastoral de Alhué” Op. 27 (Homenaje a Ravel), para pequeña orquesta, flauta grande, clarinete en La, triángulo, pequeño tambor militar, guitarra (opcional), celesta, arpa, violines I y II, violas, cello y contrabajo. (manuscrito)

1967 “Primavera ya llegó” Mini impromptu-Fantasia para soprano, flauta (clarinete y guitarra opcionales), piano. (manuscrito)

1974 “Suavidades”, poema de Gabriela Mistral. Para soprano, flauta, oboe, clarinete en si bemol, fagot, celesta, arpa, guitarra, cuarteto de cuerdas (manuscrito)

En cuanto a composiciones para guitarra sola aparece “Preludio, tonada y final” Op. 16, datada en entre los año 1927 y 1928 para piano solo, y se vuelve a registrar en catálogo con fecha 1977 para guitarra sola. Esto corresponde a una transcripción que el mismo compositor realizó.

La obra “Sugerencias de Chile N°1” compuesta originalmente para piano en 1926 y transcrita por el compositor en 1940 para guitarra, ha sido registrada en la interpretación de Luis Orlandini en el 2010 y por Alejandro Mora en México, en el año 2009.

Aunque en su primera versión fue concebida para piano resultará interesante mirar analíticamente la transcripción para guitarra y descubrir elementos que nos puedan ilustrar evidencias de música vernácula en ella.

La obra presenta una estructura canción binaria, tipo transición (A B A). Podemos ver que recurre a la estructura de gran parte de las tonadas.

La parte A tiene un carácter calmo (tranquilo) y la B es un pasaje de menor duración y en tempo rápido(vivo), estableciendo un contraste entre ambas secciones.

La parte A se inicia con una frase consistente en una melodía armonizada con acordes ejecutados con un típico arpegio guitarrístico,

Ilustración N°14

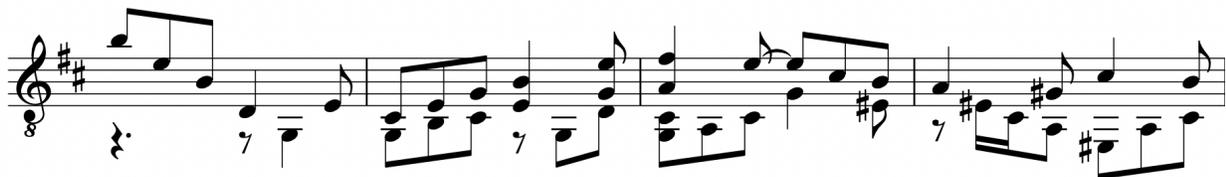
SUGERENCIAS DE CHILE N°1, Tranquilo



seguida de una sección contrapuntística entre la voz aguda y la grave

Ilustración N°15

SUGERENCIAS DE CHILE N°1, Sección contrapuntística



Luego, se repiten ambos trozos con enriquecimiento armónico y contrapuntísticos, culminando con un fragmento melódico que tensa el final de la sección reforzado con un calderón.

La parte B (vivo) nos ofrece un momento enérgico con una melodía cantada y acompañada por rasgueos. La melodía continúa siendo acompañada por la voz grave con giros melódicos en un marcado ritmo de semicorcheas a manera de percusión.

Ilustración N°16

SUGERENCIAS DE CHILE N°1, Vivo

Vivo

A tempo primo

La obra retoma la parte A volviendo al tempo y carácter original. Se repite el mismo diseño melódico de la exposición inicial con variaciones armónicas y traspaso de la melodía principal a una voz más grave.

Por último cabe señalar que en “La Guitarra del Diablo” están presentes elementos teóricos musicales que han nutrido gran parte del folclor musical campesino chileno. Así, podemos evidenciar un nacionalismo que toma elementos de lo vernáculo para contribuir a la elaboración de un lenguaje sinfónico universal, como sucediera también en otras partes de América y Europa.

5.4 CLARA SOLOVERA CORTÉS

Nace en Santiago el 5 de mayo de 1909 y muere en Santiago el 27 de enero de 1992.

El aporte que Clara Solovera hace al desarrollo cultural de Chile sorprende por cuanto esta mujer se desempeñó en variadas áreas, siendo pionera en algunas de ellas. Muchos la consideran una musicóloga sin tener formación académica en el área pues su legado como compositora de raíz folclórica y rondas infantiles así lo confirman.

La muerte de su madre Ema Cortés (1911) y de su padre Salvador Solovera (1914), marcaron la primera infancia de Clara. A los 2 años, huérfana de madre, es trasladada al, entonces, pueblo de San Bernardo donde crece junto al cariño de su abuela Clarisa y una bisabuela. Es también aquí, en su “patria chica” (como llamaba con profundo sentir a San Bernardo), donde recibe la educación primaria y las humanidades completas. Años más tarde volvería a pisar esos mismos patios y salas, pero como profesora.

A fines de 1920 ingresa al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, donde obtiene el título de Profesora de Castellano y Filosofía. De Mariano Latorre, quien fuera su profesor de literatura, recibe la influencia de la valoración de lo criollo, gracias a Amanda Labarca conoce el mundo del feminismo liberal, el que lucha por los derechos civiles, políticos y jurídicos de la mujer.

Inicia su trabajo profesional a los 27 años, desempeñándose como profesora de castellano entre 1936 y 1939 en San Bernardo y posteriormente en Talca. Más tarde, en medio de su carrera musical, vuelve a echar mano de esta habilidad, cuando es invitada a dictar variadas charlas en radio y televisión entre los años 1952 y 1970

En San Bernardo, un liceo técnico municipal lleva su nombre. Cerca de él se emplazaba la escuela primaria en la que realizó sus primeros estudios y se desempeñó como docente.

En 1983, parte de su obra literaria y musical es declarada "Material Didáctico Complementario", por el Ministerio de Educación.

A los 9 años participa de un concurso de poemas en el diario La Nación, con el poema "Lirios Blancos". Durante su etapa universitaria, poemas suyos y algunas de sus reflexiones serían publicados por los periódicos El Herald y La Opinión.

El conocimiento de la lengua castellana y el interés por la poesía confluyeron en una gran producción de obras musicales, muchas de ellas fueron transcritas, armonizadas y arregladas por Porfirio Díaz, Vicente Bianchi y José Goles, connotados músicos de la escena nacional en esos años.

Del mismo modo como Díaz, Bianchi y Goles influyeron en su trabajo musical, Clara Solovera fue un importante referente para la destacada intérprete de tonadas Ester Soré, "La negra linda".

Su carrera musical se desarrolló tardíamente. En 1948, a los 39 años, estrena "Chile Lindo" en medio de un rodeo en San Fernando en la voz de Ester Soré, su primera intérprete.

En 1963 se presenta con el tema "Alamo guacho", en el Festival de la Canción de Viña del Mar, bajo la interpretación de los Huasos Quincheros, resultando ganador en la competencia folclórica. Desde entonces el criollismo de Mariano Latorre se hace presente en su repertorio de tal forma que cada canción es un verdadero retablo musical costumbrista del campo chileno. Solovera no se complica con armonías complejas, tocaba guitarra por oído. En una oportunidad

declaró que sus creaciones no provenían de la recopilación del saber popular sino de su propia imaginación y corazón, "Ni siquiera tengo un método de trabajo. Nunca me pongo a pensar versos o melodías. Surgen solos y en cualquier momento".

Decenas de rondas, cantos y villancicos de la autora serán interpretados y grabados por "Los Chenitas", importante conjunto folclórico infantil de San Bernardo dirigido por la profesora Elena Valdivia.

Respecto de su obra para niños, el académico Manuel Dannemann acotará: "supo buscar y seleccionar materiales humanos simples, pero de gran significado y atractivo para el alma infantil y con ellos construir breves juegos que poseen una doble sonoridad: la del canto y la del placer de la aventura fugaz, de dar vida a relatos de variada índole".

Hubo muchas voces que decidieron interpretar las creaciones de Clara Solovera, la lista es larga: Los Huasos Quincheros quienes grabaron gran parte de su obra, Las Voces de Tierra Larga, Los Provincianos, El Dúo Rey Silva, Arturo Gatica, Lucho Gatica, Silvia Infantas y Los Huasos de Algarrobal. La agrupación folclórica Los Chenitas grabaron una buena cantidad de rondas y poemas infantiles. También grabaron parte de su creación cantantes extranjeras y extranjeros como la argentina Libertad Lamarque, la uruguaya Amalia de la Vega, el mexicano Juan Arvizu y la brasilera Dalva de Oliveira.

Clara solovera también incursionó en otras formas y géneros musicales: cuecas, valsos, refalosas, mapuchinas, trotes y cachimbos, boleros, corridos, pasillos, pasodobles y zambas.

Dentro de su trabajo no musical cabe destacar una serie de conferencias realizadas para la radio entre 1952 y 1958. Por ejemplo está la realizada en Montevideo en 1952 y para radio Corporación en 1958. Además para la televisión fue libretista y conductora de uno de los primeros espacios didáctico-infantiles, programa llamado "Rondas y canto de mamita Clara" de canal 13.

Motivada por el trabajo pedagógico logro realizar varias publicaciones:

"Panorama del Cuento Chileno" - Clara Solovera - Ensayo - Revista Meditaciones - Números 3,4,5,6. Santiago, 1933.

"Borriquito de Belén" - Clara Solovera - Ed. Zig Zag - Santiago de Chile - 1965 - (Rondas y canciones infantiles).

"Rondas y Canciones Infantiles" - Clara Solovera - Ed. Andrés Bello - Santiago de Chile - 9.ª edición - marzo de 2009.2

"Poemas y Rondas de Clarita" - Clara Solovera - Ed. Zig-Zag - Santiago de Chile - 1.ª edición - abril de 2009.

Clara Solovera es una mujer multifacética, junto a su labor musical aportó profesionalmente en la educación, mientras escribía poemas infantiles, y además desenvolviéndose en el mundo gremial . No puedo dejar de vincularme con este ejemplo, ya que todos estos roles también los ocupo, salvo el de la escritura de poemas que en mi caso debe ser reemplazado por la composición de piezas para guitarra y conjunto de música de raíz latinoamericana.

Mi vínculo con su música se debe a que fueron varias de sus tonadas parte del primer repertorio de música de raíz que llegó a mis oídos siendo yo muy niño, antes de los 9 años de edad. Memorice desde mi entorno familiar tonadas de su autoría, y estuvieron presentes en el primer repertorio que ejecuté cuando aprendí a tocar guitarra a la edad de 9 años. El estudio de esta música fue fuente de motivación y constituyó la primera información de ritmos provenientes de la música folclórica. Sin embargo, con el paso del tiempo, principalmente en la etapa en que se perfila mi opción estética tanto como intérprete y compositor, mi quehacer musical en lo que respecta a música de raíz toma distancia con lo propuesto por Solovera. Mi identificación se configuró por mi admiración del repertorio innovador y a ratos experimental de Violeta Parra junto al canto con sentido social, como también lo hiciera Víctor Jara, y en general, el movimiento de la Nueva Canción Chilena.

5.5 VIOLETA PARRA SANDOVAL

La figura de Violeta Parra y su legado, sin duda, está presente en el dominio de cultura general de las personas ligadas al arte en nuestro país. Como una forma de mantener el mismo modelo de presentación de los compositores antes mencionados, haré una breve reseña biográfica.

Violeta Parra Sandoval, investigadora, cantora, compositora, poeta popular y artista plástica, nacida el año 1917 en la localidad de San Carlos y fallecida en Santiago en 1967.

Ella representa un referente para la música popular de Chile y el mundo. Hija de una modesta familia tradicional, hija de Nicanor Parra Alarcón, profesor de escuela primaria y guitarrista, y de Rosa Claraísa Sandoval Navarrete, tejedora y cantora popular. Desde niña se vio influenciada por la música folclórica aprendiendo a tocar la guitarra y cantando a dúo con su hermano Eduardo. Más tarde en Santiago formó el dúo Las Hermanas Parra con su hermana Hilda.

El año 1952, viviendo ya en Santiago, inicia su trabajo de investigación. Este proceso comprende una vasta recopilación de música y cantos campesinos, de la poesía popular y de la forma de tocar la guitarra. En este proceso se impregna de la cultura popular, que nutrirá su gran capacidad creadora.

Lleva adelante la creación de una importante cantidad de composiciones para canto y también instrumentales. En su obra utiliza los elementos musicales y poéticos del cantar popular, incluyendo en sus mensajes la denuncia social, cuestión de gran inquietud para ella

durante toda su carrera. Como mencionó ella misma: “la obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista”¹¹

Realizó viajes a Europa que incluyeron Suiza y Francia. En este último realizó importantes grabaciones y se consagró como la primera artista plástica latinoamericana en exponer en el museo del Louvre.

Violeta Parra fue una creadora de amplio alcance, cuya obra ha trascendido en tiempo y espacio. En lo musical se aprecia claramente un lenguaje propio que representa lo más auténtico de la cultura popular campesina. Ella constituye, según fragmentos de lo declarado por el escritor peruano José María Arguedas, “lo más chileno de lo más chileno...” y “...al mismo tiempo lo más universal...”

¹¹ Carátula del disco “Toda Violeta Parra”, 1958, vol. VIII, de la serie El Folklore de Chile del Sello Odeón. Citado por Luis Gastón Soublette.

5.5.1 LAS ANTICUECAS

Para introducir esta parte del trabajo me basaré en un artículo de la música e investigadora Olivia Concha Molinari, publicado en la Revista Musical Chilena el año 1995.

Dentro de la producción musical de Violeta Parra, hay un fragmento menos difundido pero no menos interesante, que tardó un tiempo mayor en difundirse si lo comparamos con las creaciones de corte popular. Éstas son sus composiciones para guitarra. De este catálogo de obras para guitarra haré referencia especial a las “Anticuecas”.

Su original nombre, con el prefijo “anti” se debe a que si bien estas piezas incluyen todos los elementos musicales de una cueca, en efecto no lo son. Es a partir de una paráfrasis de los antipoemas de su hermano Nicanor. Si efectivamente no son cuecas ya que lógicamente lo esencial de una cueca es el baile y estas piezas no fueron concebidas para la danza, cabe la pregunta: ¿cómo calificarlas?

A continuación doy a conocer apreciaciones de importantes personalidades ligadas al arte y la investigación en relación a las Anticuecas.

Magdalena Vicuña Lyon, periodista que entrevistó a Violeta Parra, señaló en un artículo publicado el año 1958 que las Anticuecas son obras que aunque son catalogadas como folclor, pertenecen al rango de música “cultura” y que podría estar presente en el programa de un concierto de cámara.

El destacado compositor chileno, Alfonso Letelier Llona, era admirador de estas piezas como también de El Gavilán, resaltando su originalidad estética y el talento demostrado mediante un lenguaje sencillo.

Para el escritor peruano José María Arguedas, la obra de Violeta Parra tiene un sello profundamente chileno y universal a la vez, lo que la convertirá en un vínculo americano de trascendencia hacia otros países.

El escritor Enrique Bello destaca las anticuecas y hace un paralelo con las tonadas de Pedro Humberto Allende puntualizando que en Chile valoramos a nuestros artistas sólo cuando ya han fallecido.

Gustavo Becerra la valora por su gran capacidad creadora y su aporte cultural folclórico e identitario en la música chilena.

Y por último, el musicólogo Rodrigo Torres hace referencia a la recopilación, divulgación y conocimiento profundo de la cultura y la música popular, catalogando esto como un aporte al acercamiento de la música tradicional con otras expresiones artísticas en Chile y el continente.

A manera de conclusión, en las “Anticuecas”, Violeta Parra logra pasar del mundo popular tradicional a la esfera académica mediante el atrevido uso de los elementos que el propio folclor le proporciona. De esta manera fusiona dos tradiciones que comúnmente se ven transitando por caminos paralelos pero esporádicamente integrados. Violeta Parra mediante estas piezas de concierto elabora una sonoridad particular que puede ser considerada música

de concierto con genuino sello chileno. Esta amalgama cobra sentido en mi experiencia creativa y de alguna manera representa lo que en “Entonada” he pretendido plasmar.

Violeta Parra, a través de estas piezas establece una conexión entre lenguaje sonoro de tradición popular y el lenguaje de la academia. Los elementos técnicos y la metodología de su factura proviene de la más típica manera de crear en el mundo folclórico y los alcances sonoros y estéticos trascienden ese ámbito posicionando estas piezas dentro del catálogo de obras de música de concierto. Esta es una señal que evidencia su potencia creadora.

6. ALGUNOS COMPOSITORES QUE ME INSPIRARON EN MI TRABAJO DE COMPOSICIÓN

6.1 LUIS ADVIS VITAGLICH

Luis Advis Vitaglich, nació en Iquique en 1935. Fue Licenciado en filosofía titulado en la Universidad de Chile. Se desempeñó como profesor en diversas casas de estudios.

Nunca tuvo estudios formales de música. Su formación inicial arrancó desde su hogar cuando era muy joven, motivado por el ambiente hogareño. Su padre y su madre tocaban el piano y gustaban de la ópera y la música docta, de esta manera, siendo estudiante de humanidades aprendió a tocar el piano. Fue años más tarde cuando tomó clases particulares con Gustavo Becerra, importante influencia en su formación. Gracias a él tuvo la oportunidad de acercarse a la música popular y de raíz, corriente que en un principio no apreciaba y por lo tanto la desconocía.

Durante su carrera como compositor compuso y colaboró con arreglos para distintas agrupaciones y solistas del ambiente musical nacional popular. Tal es el caso de Quilapayún, Inti Illimani, Napalé, Quinteto Hindemith, Orquesta Sinfónica, Orquesta Filarmónica de Chile, Patricio Manns, Isabel Parra, Rolando Alarcón, Víctor Jara y Margot Loyola, entre otros.

Advis representa un puente entre lo docto y lo popular. Entre las obras de su catálogo de obras encontramos un número importante que hermana ambas tradiciones. Tenemos el caso de su Cantata Popular Santa María de Iquique. En ella toma la estructura de la forma clásica de tradición europea para escribir íntegramente formas musicales de raigambre popular latinoamericano, principalmente de la zona andina. Su instrumentación también está destinada

a instrumentos de tradición popular donde encontramos guitarras, charango, quenas y bombo legüero. Las armonías reforzadas por contrabajo y cello. Con esto último podemos reconocer la presencia de una parte mínima de la orquesta sinfónica, agrupación de tradición europea. En esta cantata las distintas piezas que lo conforman se someten a la estructura de la gran forma musical clásica. La temática relatada es una denuncia social que tiene relación con problemas de índole social y local que surgieron a partir de las precarias condiciones que vivían los obreros de las salitreras chilenas.

Otro ejemplo es la Suite Latinoamericana. En este otro caso la obra está escrita para la orquesta sinfónica clásica. Advis compone una serie de danzas de origen popular latinoamericano. Encontramos milonga, tonada, vals peruano, conga y marcha rancho. Esta serie de piezas está antecedida por un preludio y en medio de ellas un interludio. El preludio marca el apego a la forma suite europea. Recordemos que la suite es una serie de piezas destinadas para la danza. Ejemplo de esto son las suites barrocas y como antecedente más cercano en nuestra época de la colonia, las familias aristócratas se reunían en tertulias amenizadas por la música y danzas de suites. Cabe señalar que el concepto de suite fue ampliando su significado y perdiendo su rol funcional al baile y las reuniones sociales quedando como piezas de arte sólo para escuchar o como música incidental. Tal es el caso de la suite Karelia del finlandés Jean Sibelius y Cascanueces del ruso Piotr Ilich Tchaikovski, que aunque está destinada a la danza, ésta es la danza clásica de corte artístico y no de contexto social.

Advis, a lo largo de su trabajo incursionó de manera importante en la música de raíz. Me parece importante destacar la utilización de formas vinculadas a la tonada por parte del compositor. Para esto mencionaré su elegía/cantata "Canto para una semilla", décimas

autobiográficas escritas por Violeta Parra y musicalizadas por Advis. En ella recurre a la estructura e instrumentación similar a la de la Cantata Santa María de Iquique utilizando varios elementos musicales y estructurales de la música de tradición chilena.

Será interesante para mi trabajo reconocer en un ejemplo de este compositor elementos provenientes de la tonada tradicional. Para esto, observaremos una de las piezas de esta obra: La canción llamada “El amor”. El texto corresponde a una décima. La décima responde a una de las estructuras poéticas típicas, presente en muchas tonadas de tradición. La estructura de la parte cantada es una tonada mono periódica. Posee una introducción y un interludio antes de la última estrofa. La métrica corresponde a un 12/8. El acompañamiento de tonada punteada y rasgueo de la guitarra lleva un patrón rítmico típico.

Ilustración N°18, EL AMOR

III.- El amor

The musical score is for the piece "El amor" and is written in 12/8 time. It features four staves: Quena 1, Quena 2, Guitar, and Voice. The tempo is marked as $\text{♩} = 52$. The Quena 1 part begins with a *pp* dynamic and a fermata over the first two measures. The Quena 2 part has a similar structure. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords Em, Bm/D, C7M, and B. The Voice part is marked *pp* and has a fermata over the first two measures. The score is titled "III.- El amor" at the top.

43

Solista Mujer

no por un mo - men - - to las ca -

Tiple

Guit.

Guit.

Bombo

Vc.

C7

F

C1

C1

Como señalé algunos párrafos anteriormente, Advis representa un puente que une la tradición docta europea y la música popular, especialmente de raíz. En esta integración, que integra ambas tradiciones, veo de alguna manera reflejado mi trabajo creativo y mi visión ideal de concebir la música. Reconocer el fenómeno musical, en especial la faceta creativa, como una fuente donde confluyen las diversas influencias, vivencias e inquietudes del compositor(a), evitando el encasillamiento que muchas veces sufre el fenómeno musical trayendo como consecuencia la limitación de las posibilidades de creación, interpretación y apreciación.

6.2 VÍCTOR JARA MARTÍNEZ

El inicio de mi adolescencia se vio inspirada musicalmente en torno a las composiciones de Víctor Jara. Su abundante repertorio de canciones y temas instrumentales constituyó una enciclopedia auditiva de mucha importancia, puesto que condujo mi autodidacta formación guitarrística, motivó mi incursión en el canto de nuevo repertorio y me enseñó a valorar el canto con sentido. De este modo establecí un vínculo afectivo como auditor e intérprete con el movimiento de la Nueva Canción Chilena y encontré en ella un interesante campo para explorar en la audición y la interpretación musical.

En el aprendizaje de la guitarra, Víctor Jara constituyó mi segunda “escuela”, enriqueciendo lo aprendido durante mi infancia. El aprendizaje de las canciones y sus acompañamientos tenían una elaboración mayor a lo que conocía hasta ese momento. Este fue un periodo de descubrimiento de una faceta de la guitarra chilena enriquecida con nuevos acordes, sonidos disonantes y complejos arpeggios. Conocí una guitarra que me desafió en el avance del dominio técnico del instrumento.

El repertorio de composiciones de Víctor Jara que conocí a partir de ese momento tiene una evidente influencia de la música campesina, tanto en su forma lírica de los textos, como en la elaboración musical. Esto se debe a que desde su infancia tuvo contacto con la cultura popular campesina, experiencia en la que su madre tuvo mucho que ver, dado su oficio de cantora. El contacto con estas músicas me permitió ver el interés que tuvo el compositor por esta cultura y me llevó a apreciar su creación a partir de estos elementos, creación que traspasó

los límites de la música abordando de manera integral otros lenguajes artísticos como la danza y el teatro.

6.2 1. CAI CAI VILÚ

La diferencia que distingue a Víctor Jara de los demás compositores solistas de la Nueva canción Chilena es la inclusión de temas instrumentales en sus producciones. Aquí se hace latente su trabajo como actor y director de teatro, lo que motivó la elaboración de música para ambientar las obras y darles acompañamiento a las acciones.

La obra “Caicaivilú” está inspirada en el mito que tiene gran dispersión en la tradición oral mapuche. De esta leyenda se encuentran versiones en la región de la Araucanía y en Chiloé, cuyos registros escritos más antiguos datan del año 1674 escritos por el padre jesuita Diego de Rosales. Esta obra es una pieza instrumental para arpa, guitarra, trompe, bombo y cacharaina. La obra se inicia con una introducción de los dos cordófonos en una métrica relativamente libre, en el que el arpa lleva el canto principal y la guitarra acompaña, roles que se mantendrán durante toda la pieza. Sigue una sección a manera de introducción de percusión en métrica de 6/8 que perfectamente puede ser leída como 3/4. Esta coexistencia simultánea de métricas equivalentes es muy común en las tonadas y cuecas tradicionales. Luego aparece la frase A del tema en la tonalidad de Sol mayor alternándose con el tema B en su relativa menor, Mi menor. Luego de repetir ambas frases se cierra el discurso con una suerte de sección conclusiva, dentro de la tonalidad de mi menor creándose una tensión sobre la dominante, si mayor con séptima,

tensión que resuelve en la reexposición completa de la pieza desde el tema A. Luego de repetir la estructura completa la obra se cierra con una coda que resuelve en mi menor.

En “Cai Cai Vilú” se aprecian claramente los elementos vernáculos provenientes de la música campesina, ejemplificados en los cordófonos usados y el rasgueo de tonada en la guitarra.

El compositor cita la cultura mapuche en la utilización del trompe e integra la cacharina de la música negra y el bombo legüero de la música Argentina y que ya se había incorporado en las agrupaciones de música andina.

Finalmente, considerando el material musical usado en esta composición, puedo atreverme a considerar “Cai Cai Vilú” una pieza con rasgos de tonada, o bien, directamente ser considerada una “tonada instrumental”.

6.3 HORACIO SALINAS ÁLVAREZ

El destacado compositor e intérprete de música de raíz, Horacio Salinas, nacido en Lautaro en 1951 inició su vínculo con la música a la edad de 14 años cuando su padre lo lleva a clases de acordeón. Posteriormente, debido al traslado con sus padres y hermanos a Santiago realiza el estudio de la guitarra clásica con la profesora Liliana Pérez Corey en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En esta etapa en que comienza su recorrido académico, se forjan como modelos los guitarristas Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú.

De esta forma nace su vínculo con la música de raíz, reforzado por su ingreso al cuerpo de músicos de ballet folclórico “Pucará”. Agrupación fundada por el coreógrafo Ricardo Palma, que realizó importantes trabajos colaborativos con Víctor Jara, Gabriela Pizarro y Malucha Solari, entre otros, dejando un importante legado de coreógrafos en Chile.

Con 16 años de edad ingresa al conjunto Inti-Ililimani donde se forja rápidamente como director musical y se vuelve compositor de gran parte del repertorio de la agrupación. Fue importante en esta etapa su vínculo con Luis Advis, quien lo guió en los primeros pasos de la composición.

El año 1973 inició su exilio junto al Inti-illimani. Durante su estancia en Europa desarrolla de forma paralela al conjunto, un interesante trabajo de composición para cine y documentales europeos. Se destaca de entre su producción personal “La Música de Horacio Salinas” y “Música para Cine Vol. 1”. Allí se encuentran plasmadas las piezas que sirvieron en películas y documentales chilenos, como por ejemplo la serie documental “Al Sur del Mundo” de canal 13 y

la película “Los Agentes de la KGB también se Enamoran” dirigida por Sebastián Alarcón, entre otros.

En su producción para guitarra sola se destaca la “Suite del Tiempo Ausente” obra grabada por importantes guitarristas, entre ellos se destacan el inglés John Williams y en Chile, Mauricio Valdebenito y José Antonio Escobar.

La guitarra de Horacio Salinas en el conjunto Inti Illimani, me mostró una forma de interpretar la música de raíz en la que evidenció un trabajo guitarrístico de alta pulcritud. Su sonoridad y el tratamiento del instrumento estilo “guitarra clásica” tanto en las composiciones como en las versiones de la música latinoamericana constituyó un puente entre la “escuela” popular y la “escuela” proveniente del mundo académico.

El momento en que descubrí el trabajo guitarrístico de Salinas en el Inti Illimani, coincidió casi simultáneamente con mis inicios del estudio de la guitarra clásica. El acceder al repertorio del conjunto aprendiéndolo por oído desde las grabaciones en cintas de cassettes, llevó a potenciar mi aprendizaje de guitarra clásica que en ese entonces daba sus primeros pasos.

El apreciar casi inconscientemente ese encuentro de tradiciones, fue un modelo de convivencia entre lo popular y lo académico. Esta mutua colaboración pasó a ser determinante en la forma de concebir el hacer música, que poco a poco se tornó fluyó de forma natural.

6.4 RICARDO ACEVEDO CELIS

Nacido en Valparaíso el año 1932, Ricardo Acevedo Celis fue un destacado guitarrista chileno, pionero en llevar este instrumento a la interpretación de música de raíz como solista.

Su primer encuentro con el instrumento lo tuvo a los doce años y desde ese momento emprendió un camino que lo llevó a debutar profesionalmente a mediados de los años 40 actuando en programas radiales del puerto.

Un hito importante en su carrera fue la aparición que tuvo en el conjunto “Fiesta Linda”, donde compartió una importante etapa con el compositor y guitarrista Luis Bahamaonde, la destacada cantante Carmen Ruiz, y el guitarrista Pepe Fuentes. Durante este periodo difundió junto a sus compañeros parte del nutrido repertorio de Bahamonde donde se destacan la tonadas “En de que te vi”, “Viva Chile” y “Qué bonita es mi tierra”, entre muchas otras.

En la agrupación estuvo hasta el año 1958 para iniciar su carrera como solista. Durante la década de los 60 realizó dos importantes producciones fonográficas. El primer registro para el sello Odeón fue “Así te siento tonada. Ricardo Acevedo, solos de guitarra” donde se incluyen arreglos de famosas composiciones criollas de autores autores de la tala de Osmán Pérez Freire, Sergio Sauvalle, María Nuñez, Fernando Lecaros, Manuel Aranda y Carlos Ulloa y su obra homónima. El segundo se tituló “El Arte de Ricardo Acevedo” donde aparecen arreglos de composiciones de Violeta Parra, Sofanor Velasco, Clara Solovera, Nicanor Molinare, Vicente Bianchi, Donato Román Heitman, entre varios más. Según Mauricio Valdebenito trabajo de

Ricardo Acevedo *“constituye uno de los aportes más interesantes en la escena guitarrística nacional de la segunda mitad del siglo XX”*¹².

Acevedo logra fundir la técnica de la guitarra clásica con el sonido de la música criolla, imprimiendo en el repertorio pasajes de dificultad técnica con un lenguaje musical de gran naturalidad y la sencillez necesaria para mantener una sonoridad folclórica genuina.

En su repertorio tanto de arreglos como de creaciones, utiliza preferentemente ejes tonales bien definidos con una clara influencia de la tradición clásico-romántica. En “Entonada” podría encontrar eco de este estilo en las piezas “Tonada” y “Tonadilla”.

Ricardo Acevedo representa para Chile lo que ha significado Cacho Tirado, Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú para Argentina, consolidar una guitarra solista con música enraizada de manera pura y directa con el folclor. Representa la génesis de un camino que en la actualidad trazan importantes creadores como Antonio Restucci y Juan Antonio Sánchez y otros, entre los que modestamente me cuento y que producto de esta herencia transferida, ha sido posible la realización de este trabajo.

¹² Valdebenito, Mauricio. “Ricardo Acevedo Celis, (Valparaíso, 19 de septiembre, 1932 - Viña del Mar, 31 de Enero, 2014). Revista Musical Chilena, Vol. 68, Núm. 221, (2014), Enero - Junio

6.5 FERNANDO CARRASCO PANTOJA

Era aproximadamente el año 2001, integraba el conjunto “Surgente”, cuando se acerca a algunos de nuestros ensayos Fernando Carrasco, compositor y académico de la Universidad de Chile, músico exponente de la Nueva canción Chilena integrando el grupo “Huamarí” y trabajando colaborativamente con una importante cantidad de artistas de la época, entre los que se cuentan Víctor Jara y Rolando Alarcón - manera muy breve de presentar la vasta trayectoria e importante papel que ha desempeñado Carrasco en la música chilena, sobre todo en la formación de músicos -. Su visita, para brindar consejos y orientación en el montaje de algunas canciones de nuestro repertorio. Carrasco había sido responsable magistral en la formación de varios de mis compañeros de grupo, cuando éstos eran adolescentes. Desde ese encuentro con Surgente, comenzamos a trabajar conjuntamente, una relación que duraría años y que concitó una serie de proyectos en los años siguientes.

Una vez disuelto Surgente en el 2002 me integré a la agrupación “Aranto”. Conjunto musical de raíz dirigido por Carrasco que ya llevaba varios años de vida y por el que habían pasado varias generaciones. Con “Aranto” participamos en la celebración del Te Deum de la Catedral de Santiago con motivo de Fiestas Patrias. Esta participación se mantuvo por aproximadamente diez años. En esa experiencia conocí la música de Carrasco, una valiosa experiencia ya que estaba a mi alcance la música y el compositor de gran parte del repertorio. Ese repertorio consistió en música religiosa inspirada musicalmente en el folclor latinoamericano, cancionero que también albergaba el ritmo de tonada. Una de las piezas que se convirtieron en emblema de la ceremonia es el “Te Deum”, canción que aún se escucha en la importante ceremonia.

Con “Aranto”, en el 2006, participamos en el montaje y grabación del oratorio “La Cena Prodigiosa del Padre Hurtado”, con música de Carrasco y texto del escritor Fidel Sepúlveda. La presentación de este trabajo incluyó la actuación protagonizada por el actor Alberto Vega.

La música está compuesta para conjunto de cuerdas, grupo de música latinoamericana y coro. La obra que rinde tributo a San Alberto Hurtado y su labor social, contempla una serie de piezas inspiradas en ritmos folclóricos chilenos donde la tonada cumple un papel protagónico. Ejemplo de esto es la canción “Efecto III”, canción tonada que intercala canto femenino solista con coro.

Otra producción que se cuenta de esta etapa es la grabación de “Canto de Mi Tierra”, producción que contó con el financiamiento de los Fondos de Cultura. En ese registro se incluyeron varias canciones y piezas instrumentales de Carrasco y canciones del cantante Leo Rojas. De la creación de Carrasco figuran varias canciones y piezas instrumentales con clara inspiración en la tonada. Ejemplos de este repertorio que me parece importante destacar son la canción “El Zapatero” con texto de Efraín Barquero, y las piezas instrumentales “Apay”, “Girasol” y “Cuecazul”. Esta última pieza es una tonada instrumental para Guitarrón chileno, tiple, Guitarra, charango, bajo, acordeón y percusión.

La experiencia con Carrasco marcó sin duda mi formación, las piezas ejecutadas la pude conocer desde una perspectiva mucho más íntima que las otras música que me también me han influenciado. La posibilidad de conocer nuevos sonidos, observar la guitarra como parte de una conformación instrumental mayor, apreciar cómo se conforma el colorido de un montaje multi instrumental y la interacción directa con quien las crea las obras se vuelve una valiosa oportunidad para conocer de primera fuente la música y las motivaciones que provocaron su realización.

6.6 JUAN ANTONIO SÁNCHEZ

Juan Antonio Sánchez es un importante compositor para la guitarra, cuyo lenguaje fusiona diversos estilos. Se le asocia con dos importantes músicos de la música de fusión latinoamericana, Antonio Restucci y Alberto Cumplido, por las características de sus trabajos y la influencia que ha tenido Restucci en su creación además de haber compartido algún proyecto musical.

En 1974, teniendo 8 años de edad, debió salir exiliado con su familia estableciéndose en Buenos Aires. En ese momento inicia su relación con la música latinoamericana integrando conjuntos integrados por chilenos y argentinos. La fusión latinoamericana la vive de forma directa enriquecida por la influencia de los movimientos de la Nueva Trova Cubana y la Nueva Canción chilena.

Estando de vuelta en Chile a mediados de los 80 ingresa a estudiar composición y guitarra clásica con el profesor Oscar Ohlsen. Sin embargo, la presencia de la música popular y de raíz nunca mermó preferencia en su trabajo.

Desde 1993 a 1996 integró el trío de cámara y música popular “Terra Nova” junto al cellista Rodrigo Durán y el flautista Leo Baeza. En 1997 es fundador del conjunto “Entrama”, importante ensamble multinstrumental en la música de fusión. En este proyecto vierte parte de sus primeras composiciones. Aquí se cuentan cuatro: “Mediterránea”, “Surtren”, “El plazo del Ángel” y “Tangos de Hielo”.

6.6.1 ENTREVISTA A JUAN ANTONIO SÁNCHEZ

El 16 de agosto del 2021 tuve una interesante entrevista con Juan Antonio Sánchez. A partir de ella he rescatado fragmentos de esas conversaciones que me han ayudado a enriquecer la reflexión de este trabajo.

A continuación presento la transcripción de lo expuesto por el compositor en esa oportunidad.

¿Qué elementos han nutrido tu composición?

“La música que hago está en un punto intermedio que se conecta con varios mundos. Se reconocen elementos muy populares y folclóricos, y elementos de la academia. El contrapunto, la búsqueda de la forma, la armonía y el contrapunto. Estos elementos constituyen los universos creativos que más me interesan.

La academia es ‘dueña’ del contrapunto y la polifonía. La armonía siendo parte de lo clásico no está sólo allí. Por ejemplo, el Jazz también lo ha hecho suya, se habla de armonía de Jazz. Sin embargo, con esto no estoy tan de acuerdo porque allí se encuentran elementos usados en la música impresionista que es académica.

En consecuencia de lo docto considero el contrapunto, la polifonía y la armonía.

De lo popular, puedo señalar que son los estilos, danzas y ritmos de la música latinoamericana. Ritmos argentinos, brasileros y sobre todo de Chile, la tonada junto a otros ritmos como la sirilla, por citar algunos.

Tengo otros universos de composición que son menos vinculables con lo folclórico, con métricas irregulares, con elementos minimalistas y otras expresiones.

Al hablar de cueca o chacarera, por ejemplo, la forma la da la coreografía. Está también el rasgueo y el arpegiado que habla de un “sabor” y una “onda” que es más difícil de expresar en una partitura. Ese sabor es un aprendizaje intuitivo que se adquiere desde la infancia. Los otros elementos son los que han necesitado de un conocimiento teórico.

Entonces existe por un lado algo intuitivo y por otro más racional. Eso es lo que se ve fusionado.”

¿Qué importancia le das a la ejecución al momento de elaborar una composición?

“Estas músicas compuestas están hechas para tocarlas yo mismo. No niega la posibilidad de que la toquen otros, sin embargo, están concebidas porque yo las necesito. Forman parte de mi repertorio como intérprete. Podemos establecer una similitud con el trovador. Mi profesor de guitarra Oscar Ohlsen decía que yo era un ‘tocautor’.

Lo anterior cobra sentido porque la guitarra de la nueva trova cubana fue algo que me marcó mucho. Fue con la que aprendí a tocar en mi adolescencia. Por lo tanto mis composiciones son como canciones de trova, pero instrumentales. Con otros elementos para suplir la ausencia de letra. Por ejemplo, elementos de variación al repetir secciones.

Lo que yo hago son canciones para mí y que yo toco. Son canciones que tienen historia, como “canciones sin palabras” parafraseando a Mendelssohn.”

Entonces, ha existido mucha música que tocaste durante mucho tiempo antes de llevarla a la partitura...

“Los guitarristas escuchan mis obras interpretadas por mí y a partir de eso se interesan en tocarlas. Son obras las toco antes de escribirlas por completo. Estando en una reunión social, donde también se encontraban los guitarristas Romilio Orellana y José Antonio Escobar toqué una de mis piezas. Posterior a eso se me acercaron para solicitarme la partitura. Es en ese momento que se inició el proceso de escritura de la partitura.

Desde mi infancia, cuando empecé a tocar el primer instrumento, la quena, tuve la inquietud por crear. La música se iba transformando en mis manos.”

¿Cómo resultó tu recorrido por la academia al ser un intérprete tan ligado a lo popular?

“Tomé clases iniciales en México, luego en Mozambique y en Chile ingresé al campus Oriente de la Universidad Católica a estudiar guitarra con Oscar Ohlsen. Luego, estudiando Licenciatura en la Universidad de Chile, seguí clases particulares con Ohlsen. Él vio mi interés por la composición. En esto me incentivó, facilitándome material al respecto. Privilegió que yo estudiara repertorio latinoamericano. Fue muy inteligente su apoyo.

Yo nunca tuve en mente convertirme en un concertista en guitarra. Desde inicios en la guitarra a los 14 años experimenté en la creación. Desde cualquier pieza que estudiaba cómo intérprete me nacían ideas para crear algo similar.

Mi ingreso a la Universidad de Chile fue un paréntesis académico, que me sirvió para conocer lo teórico, sobre todo en armonía, ya que era algo que manejaba de manera práctica e intuitiva gracias a la práctica de la nueva trova cubana, en especial la música de Silvio Rodríguez.”

¿Qué influyó en ti, para involucrarte con la música de fusión?

“Después del conservatorio empecé a trabajar tocando con el trío Terra Nova. Hicimos repertorio muy variado pasando de la música barroca, popular como Frank Sinatra y la Nueva Canción Chilena.

Posteriormente resultó importante mi trabajo con Francesca Ancarola, grupo Entrama, Antonio Restucci y Fernando Carrasco para nutrirme y exteriorizar mi música. Éstos influyeron en mi creación. Desde allí empecé a crear para guitarra sola. Conocí el movimiento guitarrístico argentino de donde destaca Juan Falú y el trabajo del pianista Carlos Aguirre de Argentina, Egberto Gismonti de Brasil.

En todas las músicas populares del mundo, excepto la música clásica (académica), el creador toca su música. Así por ejemplo, Piazzola, Gismonti, Falú, los intérpretes de música Flamenca, todo el jazz, etc. Por esto me siento músico popular.”

¿Cómo fusionas lo académico con lo popular en tu creación?

“La fusión surge como una sola cosa. La música que he hecho siempre ha sido la misma. Al conocer elementos teóricos de la armonía, el contrapunto y la polifonía, los incorporé a lo que venía realizando. Mi principal “bandera” es mi oído, mi gusto. Lo que me guía es la intuición. La intuición es un pensamiento muy rápido que no se le puede seguir la pista.

Existen ideas musicales que me gustan de inmediato o me gustan después de haberlo trabajado.

El gusto tiene muchas aristas. El compositor puede probar repetir partes, fragmentos, sentir que la pieza está completa, etc. jugar con la sorpresa. En relación a esto, utilizo la siguiente frase: la composición es el arte de administrar las sorpresas.”

¿Qué destacarías como elemento relevante de la composición en tu trabajo?

“Un elemento importante en mi composición es la melodía. Esto, gracias a conocer las obras de Antonio Restucci. Hasta ese momento era sólo la armonía lo que me interesaba y por ende le prestaba mayor atención. Al escuchar a Restucci vi una cosa muy diáfana, clara, prístina,

evidente y muy sincera. Eso me resultó muy emocionante. A partir de eso comencé a trabajar el diseño melódico. Otro ejemplo que me ha servido como referente es la creación melódica de Gismonti.

La melodía está directamente relacionada con el canto. Ha ocurrido en el desarrollo de la música occidental contemporánea. La melodía se ha transformado en algo atomizado. Desaparece la tonalidad con la melodía ‘cantable’. La música popular no se concibe sin melodía. Creo que el atonalismo es algo experimental, de laboratorio. En la música incidental se acepta la atonalidad, veo poco probable que en la práctica cotidiana del ámbito popular penetre.”

¿Algo que afecte la música popular en la actualidad?

“La música popular está atravesada por lo comercial. Una cosa son las músicas que son parte de la vivencia de una comunidad, fiestas populares, ritos de comunidades, etc. y otra cosa es la influencia de la radio y la industria discográfica donde es demasiado evidente la intención de vender y generar rentabilidad económica.

Tengo la capacidad de disfrutar distinto tipo de música sea académica o popular. Al momento de componer hago música sin el prejuicio de los orígenes que tengan los distintos tipos.

Mi música es modal, cantable. Creo en el baile. En mi música hay mucho baile. Lo que escribo y toco tiene que motivar a bailar y cantar.”

¿Por qué le llamas tonada a tus piezas?

“No me preocupa prioritariamente saber acerca de las formas y géneros que compongo. Es mucho más fuerte el interés por crear. De acuerdo a cómo se interpretan y crean en su origen yo no me considero conocedor, no me considero folclorista. Soy muy amante de las cosas que me gustan.

Les he llamado tonada por la similitud a otras piezas que he escuchado catalogada como tonada. Sí puedo dar cuenta de que la cueca y la tonada no son lo mismo, porque la cueca se baila, tiene coreografía, en cambio, la tonada, no. La tonada tiene varias formas distintas. Las que yo compongo son intuitivas. Les llamo tonada porque tiene la misma métrica, rasgueo y arpegiado de la cueca. Una forma chilena de tocar estos ritmos, que no son cuecas, ejecutadas en un tempo más lento. Como ejemplo cito la cueca lenta con acompañamiento punteado ‘El Desconfiado’ de Violeta Parra, interpretada por Isabel Parra. Esa forma de acompañar, esa forma de ‘guitarrear’ la pieza, me sedujo. Lo empecé a desarrollar y a utilizar para mis melodías, mis armonías y mis búsquedas formales.”

Juan Antonio Sánchez representa un ejemplo integral de fusión en la creación musical. Por una lado ejercita la exploración manifestada en la búsqueda de melodías, armonías y texturas a la manera de la música popular tradicional, donde el gusto y la intuición son un faro seguro. Y por otro lado, la aplicación de los recursos desde la formación académica que le permite acceder a una mayor cantidad y seguras herramientas que faciliten el proceso creativo.

No puedo dejar de sentirme identificado por lo recién señalado. Como señalé en la introducción de esta tesina, la academia y lo popular folclórico han sido mis caminos recorridos de forma paralela nutriéndose mutuamente.

6.6.2 INFLUENCIA DE SÁNCHEZ EN MI CREACIÓN

La obra de Sánchez sin duda ha influenciado mi trabajo creativo. Mi primer encuentro con su obra se produjo en el 2004 cuando estudiaba guitarra clásica en la Escuela Moderna de música con la recordada profesora María Eugenia Rodríguez. Hasta ese momento me encontraba muy familiarizado con las sonoridades del barroco, el clasicismo, de los clásicos autores españoles y el nacionalismo latinoamericano de Villa-lobos, Barrios y Ponce. La música chilena aún era un paisaje que había explorado muy poco. En esa nueva incursión, motivado por mi maestra, recuerdo de forma especial el estudio de dos piezas. Una es “Canción y Ostinato” de Alejandro Peralta Beher, destacado intérprete y compositor, académico del Instituto de Música de la Universidad Católica y la otra “Chiloética” de Juan Antonio Sánchez.

El estudiar “Canción y Ostinato” fue una entretenida experiencia, puesto que su lenguaje se asimila al usado por Leo Brouwer, de quien ya había estudiado varias obras, por lo tanto pisaba terreno algo conocido. Sin embargo, “Chiloética” fue un gran desafío por el desconocimiento con este lenguaje en lo armónico y melódico, que si bien era música chilena, para mí era algo una suerte de nacionalismo totalmente nuevo.

Este fue el inicio de este caminar escuchando y tocando las obras para guitarra de Sánchez y los trabajos en su agrupación “Entrama”. En ellas comencé a ver cómo en este encuentro se funden los mundos académico y popular. Este nuevo paisaje renovó la búsqueda de un lenguaje distinto en mi naciente práctica creativa, que hasta ese momento se encontraba muy influenciada por la forma y armonía clásico-romántica.

Mi acomodo no sólo fue a la sonoridad de Sánchez, también lo fue a la escritura, aspecto no menos importante si se trata de facilitar al intérprete el acceso a su ejecución. Los códigos empleados me parecieron muy claros y concretos con una simbología que en ningún momento resta información musical. Este mismo lenguaje escrito es el que adopté para escribir mis piezas. A continuación doy un ejemplo de su empleo.

Ilustración N°19

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ, “Tonádica Violética”, compases 1 - 3

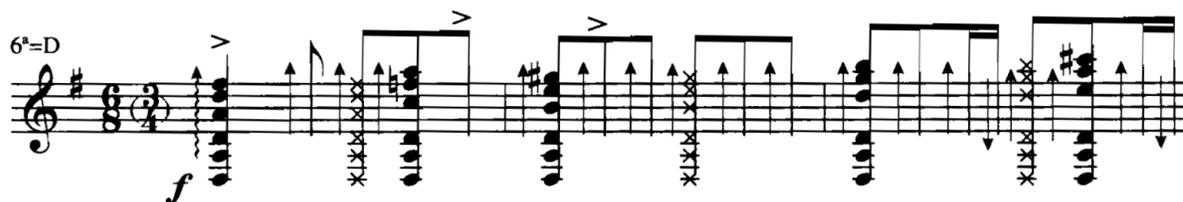


Ilustración N°20

FRAGMENTO DE "ACUECADA" , compases 82 - 83

The image shows a musical score for guitar, specifically measures 82 and 83 of the piece "Acuecada". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 82 begins with a double bar line and a measure rest. The first note in measure 82 is a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second measure of 82 contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure of 82 contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure of 82 contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure of 82 contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The sixth measure of 82 contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The seventh measure of 82 contains a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The eighth measure of 82 contains a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The ninth measure of 82 contains a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The tenth measure of 82 contains a quarter note G1, a quarter note F#1, and a quarter note E1. The eleventh measure of 82 contains a quarter note D1, a quarter note C1, and a quarter note B0. The twelfth measure of 82 contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The thirteenth measure of 82 contains a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The fourteenth measure of 82 contains a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The fifteenth measure of 82 contains a quarter note F#0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The sixteenth measure of 82 contains a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The seventeenth measure of 82 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The eighteenth measure of 82 contains a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The nineteenth measure of 82 contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The twentieth measure of 82 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The first measure of 83 begins with a double bar line and a measure rest. The first note in measure 83 is a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second measure of 83 contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure of 83 contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure of 83 contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure of 83 contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The sixth measure of 83 contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The seventh measure of 83 contains a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The eighth measure of 83 contains a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The ninth measure of 83 contains a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The tenth measure of 83 contains a quarter note G1, a quarter note F#1, and a quarter note E1. The eleventh measure of 83 contains a quarter note D1, a quarter note C1, and a quarter note B0. The twelfth measure of 83 contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The thirteenth measure of 83 contains a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The fourteenth measure of 83 contains a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The fifteenth measure of 83 contains a quarter note F#0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The sixteenth measure of 83 contains a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The seventeenth measure of 83 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The eighteenth measure of 83 contains a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The nineteenth measure of 83 contains a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The twentieth measure of 83 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The score includes several performance markings: a dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first measure of 83. A bracket labeled "1/2 CV" spans from the beginning of measure 83 to the end of measure 83. A bracket labeled "4" spans from the beginning of measure 83 to the end of measure 83. A bracket labeled "1" spans from the beginning of measure 83 to the end of measure 83. The score also includes various guitar-specific notations such as natural signs, accidentals, and articulation marks.

Las indicaciones en detalle se encuentran en la página de inicio de la partitura de "Entonada".

7. CONCLUSIONES

Es importante el espacio o ambiente que rodea el desarrollo de una persona, sobre todo en la infancia y juventud. Puedo encontrar coincidencia en la forma de relacionarse con la cultura popular con la forma en que se relacionaron varios(as) de los(as) artistas mencionados(as) en este trabajo. Como señalé en la introducción, que, gracias a la motivación de mi madre, mujer no dedicada a la música, simplemente una auditora que apreciaba la música de raíz, conocí la música popular campesina, bajo el alero familiar.

El contacto con las raíces y la relación con la cultura popular se hacen presente en la obra de los compositores y compositoras. Podemos extrapolar esto a otras áreas de arte. Del mismo modo la visión y sensibilidad social de la familia y el ambiente cercano juegan un papel importante influyendo en el sentido que el compositor o compositora le da a su creación a manera de impronta que le otorga el estilo característico.

Como músico y profesor considero importante que las instituciones que imparten carreras musicales, en especial la de composición, den importancia al arte popular considerándolo de forma sistemática en sus aulas. Es innegable que el arte popular tiende a relacionarse más directamente con el mundo social, el acontecer y la contingencia. De esta manera cada creador, cada creadora, se vuelve actor o actriz, cumpliendo un papel social, otorgándole sentido a su obra. Tal es el caso de la cantora, quien con su canto y ejecución de la guitarra se integra a su comunidad como un elemento que se funde con los distintos acontecimientos del mundo civil, religioso y tareas comunitarias.

Como Pedro Humberto Allende compuso tonadas, atendiendo a elementos estructurales, métricos, rítmicos y de carácter suprimiendo la voz humana, yo, en mis piezas para guitarra hago “Tonadas” valiéndome de la métrica, el ritmo, el timbre instrumental (Guitarra), técnica de rasgueo y punteo, y también suprimiendo la voz humana, es decir, “Tonadas instrumentales”. A lo anterior incorporo los conocimientos del estudio profundo de la guitarra considerando sus posibilidades expresivas.

La lírica de las tonadas tradicionales está dada por el canto. En piezas instrumentales como lo es mi composición “Entonada”, la lírica está dada por las melodías que canta el instrumento. De esta manera se atiende a la universalidad de posibilidades que tiene la tonada tal como lo he descubierto en el transcurso de este trabajo.

En cuanto al tipo de repertorio que representan estas piezas, ellas están pensadas y destinadas desde un principio a ser música de concierto y no pretende ser parte de la tradición popular debido al sentido original que ellas tienen, los elementos teóricos que le dan forma y el contexto que las sustentan. Cabe señalar que estas piezas ya están siendo interpretadas por guitarristas chilenos(as). Tal es el caso de David Cáceres de Rancagua e Isabel Almeyda de Chillán.

Con estas piezas establezco un puente entre lo popular y lo docto, donde se ven plasmados mis caminos musicales recorridos de forma paralela nutriéndose uno con otro, la música de raíz y la academia. Ha sido inevitable que mi composición haya realizado la fusión de ambas tradiciones. Es el resultado natural de mi vivencia personal.

Desde un comienzo en el proceso de composición de “Entonada”, las distintas piezas que la conforman las catalogué como tonadas. Para llegar a esta repentina consideración me bastó contar con años de experiencia practicando la música de raíz folclórica, razón por la cual no cuestioné en momento alguno esta denominación. Esto se vio reforzado debido a la audición y práctica que realicé de obras tituladas con nombres de formas, bien definidos. Tonadas y cuecas, compuestas para guitarra con claros elementos de la cultura tradicional, sin llegar necesariamente a ser esas formas. Gracias a las valiosas y reflexivas conversaciones con Fernando Carrasco, mi profesor guía, pude descubrir un problema, la no coincidencia entre el concepto genérico de tonada que manejaba y las piezas que componía. Esta diferencia fue corroborada al poco andar de la investigación al reafirmar que tonada se define como una obra esencialmente cantada. Mis piezas no lo eran.

Sin embargo, de entre las definiciones encontradas se asomaron ideas que me mostraron alguna luz de esperanza para considerar la posibilidad de que mis piezas instrumentales son efectivamente tonadas. De entre todas ellas me afirmo en la de Barros y Dannemann que señala a la tonada es “...como *sinónimo de entonación, empleándose, por lo tanto, para designar cualquier melodía, aunque sea de danza.*” Es precisamente esta definición la que me “faculta” para considerar a mis piezas como tonada.

En el ámbito del canto experimenté una reflexión similar a la que viví con mis piezas. basta recordar que la tonada salió de su cuna original, donde la cantora o el cultor la cantaba porque pertenece a su quehacer natural en espacios y momentos definidos, como parte de una ritualidad comunitaria. Se posó en la ciudad dejando de ser folclor para transformarse en música de raíz, donde el cambio sentido de su existencia se transformó. En la urbe, el rito, la

faena y la ceremonia en comunidad, fueron reemplazados por el escenario y el mercado artístico, la cultora y el cultor cedieron su lugar a flamantes atracciones de espectáculo. Esta metamorfosis afectó a la propia tonada en forma y sonoridad.

De esta forma he llegado a este punto y atreverme a considerar las piezas que conforman mi obra “Entonada”, como tonadas. Y, a la luz de este trabajo, elevar la siguiente afirmación:

La tonada es una composición instrumental y/o vocal, no para danzar, que recoge elementos musicales de la tradición popular folclórica. Ésta se presenta muchas veces “vestida” de una u otra forma, incluso dancística. Así, la tonada representa el más amplio espacio de creación a partir de lo tradicional, enriqueciéndose con material de otras tradiciones con el sólo fin de satisfacer las necesidades expresivas de quien la crea.

8. BIBLIOGRAFÍA

Araya S., Carrasco E., Contreras J., Coulón J., Escárate H., Godoy A., González J., Parra T., Rodríguez O., Torres R., Zúñiga A. "Música Popular Chilena 20 Años 1970-1990". Álvaro Godoy-Juan Pablo González Editores. 1995.

Audios: Jorge Urrutia Blondel

<https://www.academiachilenadebellasartes.cl/jorge-urrutia/>

Barraza Jeraldo, Vladimir. "La influencia de Guillermo Frick en la historia musical de Valdivia", Revista Musical Chilena, Vol. 53 Núm. 192 (1999): Julio - Diciembre

Barros, Raquel, "Introducción al estudio de la tonada", Revista Musical Chilena, Vol. 18 Núm. 89, julio-septiembre, 1964.

Barros, Raquel, "La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza", Revista Musical Chilena, Número Especial 2002, pp. 120-128

Barros, Raquel; Dannemann, Manuel. Introducción a la tonada, Revista Musical Chilena, Vol. 18, N° 89, 1964, julio-septiembre.

Chavarría, Patricia. "De los cogollos al viento". Impresos Diario el Sur. 2009

Claro Valdés, Samuel, "Oyendo a Chile", Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997.

Claro Valdés, Samuel, Peña Fuenzalida, Carmen, Quevedo Cifuentes, María Isabel, "Chilena o Cueca Tradicional", Ediciones Universidad Católica de Chile, julio 1994.

Claro, S. El piano en el siglo pasado

<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/MU/MU0011742.pdf>

Concha Molinari, Olivia. Artículo "Violetas Parra, compositora". Revista Musical Chilena. Vol. 49 Núm. 183 (1995): Enero-Junio

Cuncumén

<https://www.musicapopular.cl/grupo/cuncumen/>

Díaz Raúl. "Finares Campesinos". FONDART Ministerio de Educación Chile.1994.

El iconoclasta. Juan Rafael Allende (1848-1909)

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3493.html>

Federico Guzmán Frías (1827-1885)

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94803.html>

Garrido, Pablo, "Biografía de la cueca", Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1976.

Gazmuri, Cristian. El "48" chileno: igualitarios, "reformistas, radicales, masones y bomberos. Santiago: Editorial Universitaria. 1993

Geel, María Carolina, "El origen africano de la Cueca Chilena",
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0031686.pdf>

Horacio Salinas
<https://www.musicapopular.cl/artista/horacio-salinas/>

Isidora Zegers y Montenegro (1803-1869)
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-655.html>

Izquierdo König, José Manuel; Rojic Fernández, Lía. "Henry Lanza, Música Ópera, Modernidad y Religiosidad en la Construcción Cultural de la República Chilena Temprana (1840-1860)". Revista Neuma, Año 6 Volumen 1, Universidad de Talca.

Jorge Urrutia Bloindel, sus obras sinfónicas, Revista Musical Chilena, XXXI/138 (abril-junio, 1977). p. 22.

Juan Antonio Sánchez
<https://www.musicapopular.cl/artista/juan-antonio-sanchez/>

Lavín, Carlos. PANORAMA MUSICAL, en Chile Tierra y Destino. Selección Francisco Méndez. Santiago. Editorial Exit, 1947.

Lira, E. Raigambre popular en las obras de Allende. Revista Musical Chilena Vol. 1 Núm. 5 (1945) Septiembre – Incluye fragmentos de audio
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/75>

Loyola Palacios, Margot, "La Tonada: Testimonios para el futuro", Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

MERINO MONTERO, LUIS. Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte), Revista Musical Chilena, XLVII/179 (enero-junio, 1993), pp. 5-68.

MERINO MONTERO, LUIS. Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (segunda parte), Revista Musical Chilena, XLVII/180 (julio-diciembre, 1993), pp. 69-149.

Merino, Luis. "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830". Revista Musical Chilena. Vol. 60 Núm. 206 (2006): Julio – Diciembre

Mestizos, inquilinos y vagabundos en Chile Colonial
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3613.html>

Minga y mingako: historia, presente y potencial de una práctica campesina y solidaria.

<https://mingako.org/minga-y-mingako-historia-presente-y-potencial-de-una-practica-cam-pesina-y-solidaria/>

Navarro Pinto, Víctor. “Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva canción Chilena, el caso de ‘Cai Cai Vilú’ de Víctor Jara”. Revista Musical Chilena, año LXXVI, enero-junio, 2022, N° 237.

Origen de una expresión popular convertida en tradición nacional. Las ramadas
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3545.html>

Pereira Salas, Eugenio, “Danzas y cantos populares de la Patria Vieja”, Prensas de la Universidad de Chile, 1938.

Pionero del nacionalismo musical en Chile. Pedro Humberto Allende (1885-1959). Memoria Chilena. Biblioteca nacional de Chile
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-768.html>

Quiroga, D. Las “Doce tonadas” para piano. Revista Musical Chilena Vol. 1 Núm. 5 (1945) Septiembre – Incluye fragmentos de audio
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/75>

Ricardo Acevedo
<https://www.musicapopular.cl/artista/ricardo-acevedo/>

Salas, V. Allende y el nacionalismo musical. Revista Musical Chilena Vol. 1 Núm. 5 (1945) Septiembre – Incluye fragmentos de audio
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/75>

Silva Solís, Marta. Artículo “Jorge Urrutia Blondel”. Revista Musical Chilena, 1982, XXXVI, NQ 158

Soublette, Luis Gastón. Formas musicales básicas del folklore chileno. Vol.16 Núm. 79 (1962); Enero-Marzo

Suite Latinoamericana
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95753.html>

Tipos populares de Chile Tradicional

Torres, Rodrigo. “Perfil y ruptura en la creación musical de la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973”. CENECA, documento de trabajo N°9. 1988, 88 pp.

Trabajo del coreógrafo nacional Ricardo Palma
<https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/presentan-libro-que-rescata-el-trabajo-del-coreografo-nacional-ricardo-palma/>

Transgresión y persistencia
<file:///Users/juangonzalezcortes/Downloads/cduquejamaica,+MAVAE+9-2+Art.+7.pdf>

Urrutia, J. Federico Guzmán.

http://www.academiachilenadebellasartes.cl/wp-content/uploads/2020/04/discurso_jorge-urrutia-blondel.pdf

Valdebenito, Mauricio. "Ricardo Acevedo Celis (Valparaíso, 19 de septiembre, 1932 - Viña del Mar, 31 de enero, 2014)" Revista Musical Chilena, Vol. 68, Núm. 221, (2014), Enero - Junio

Violeta Parra (1917-1967)

<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7683.html>

ANEXO

PARTITURA DE

ENTONADA

SEIS PIEZAS PARA GUITARRA SOLA

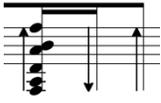
ENTONADA

SEIS PIEZAS PARA GUITARRA SOLA

- I Tonada
- II Tonadilla
- III Valseada
- IV Tonadina
- V Tonada de Cuna
- VI Acuecada

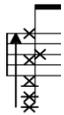
Juan González Cortés

INDICACIONES TÉCNICAS



Las flechas rectas indican rasgueo.

En los rasgueos, el acorde aparece con la figura escrita convencionalmente y en caso de que inmediatamente se continúa con el mismo, sólo se ha graficado la plica.



Rasgueo apagado.

a. m. i. Cuerdas “apañadas” con mano izquierda.

t. m. i. Tapping con mano izquierda.



Rasgueo apagado en cuerdas “apañadas”.



Percusión sobre el puente y el costado.



Pizzicato Bartok

I TONADA

♩. = 70

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 6/8 time. Measure 1 starts with a piano (*mp*) dynamic. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Measure 4 contains a circled number 4 (④) and a fermata over the final note. The lyrics 'a m a m' are written above the melody, and 'p i p' are written below the bass line.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The piece features a first ending bracket over measures 6-8. The dynamic is *mf*. The lyrics 'a m a m' are written above the melody.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The piece features a second ending bracket over measures 10-12. The dynamic is *mp*. The lyrics 'a m a m' are written above the melody.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 is marked with a '13' above the staff. The piece features a section labeled 'C II' above the staff. The dynamic starts with *cresc.* and reaches *f*. The lyrics 'a m a m' are written above the melody.

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 is marked with a '17' above the staff. The piece features a section labeled 'C III' above the staff. The dynamic is *mp*. The lyrics 'a m a m' are written above the melody.

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 is marked with a '21' above the staff. The piece features a section labeled 'a tempo' above the staff. The dynamic starts with *p poco rit.* and reaches *mp*. The lyrics 'a m a m' are written above the melody.

25

8

mf

29

1.

2.

mf

33

8

mp

37

8

mf *f* *mf*

41

8

mp

45

8

mp

49

8

mf *f*

53

Musical notation for measures 53-56. The music is in 8/8 time. Measure 53 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Measure 54 has a fermata over the first half. Measure 55 has a fermata over the second half. Measure 56 ends with a fermata over the final chord.

C II

57

Musical notation for measures 57-60. Measure 57 begins with a fermata over the first half. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass line has a consistent eighth-note pattern. Measure 58 has a fermata over the first half. Measure 59 has a fermata over the second half. Measure 60 ends with a fermata over the final chord. The dynamic marking *mp* is placed at the end of the system.

C III

61

Musical notation for measures 61-64. Measure 61 starts with a fermata over the first half. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass line has a consistent eighth-note pattern. Measure 62 has a fermata over the first half. Measure 63 has a fermata over the second half. Measure 64 ends with a fermata over the final chord. The dynamic marking *f* is placed at the beginning of the system.

C II

1/2 C II

65

Musical notation for measures 65-68. Measure 65 begins with a fermata over the first half. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass line has a consistent eighth-note pattern. Measure 66 has a fermata over the first half. Measure 67 has a fermata over the second half. Measure 68 ends with a fermata over the final chord.

69

Musical notation for measures 69-72. Measure 69 starts with a fermata over the first half. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass line has a consistent eighth-note pattern. Measure 70 has a fermata over the first half. Measure 71 has a fermata over the second half. Measure 72 ends with a fermata over the final chord. The dynamic marking *p* is placed at the end of the system.

73

Musical notation for measures 73-76. Measure 73 starts with a fermata over the first half. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass line has a consistent eighth-note pattern. Measure 74 has a fermata over the first half. Measure 75 has a fermata over the second half. Measure 76 ends with a fermata over the final chord. The dynamic marking *poco lento* is placed at the beginning of the system.

77

Musical notation for measures 77-80. Measure 77 starts with a fermata over the first half. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass line has a consistent eighth-note pattern. Measure 78 has a fermata over the first half. Measure 79 has a fermata over the second half. Measure 80 ends with a fermata over the final chord.

6
81

84

arm XII ② arm VII ①

rit...... *a tempo*

87

f

90

mf

93

f

96

100

a tempo

poco rit. *mp cresc. poco a poco* -----

103

1/2 CV

rit. mf

II TONADILLA

♩. = 60

dolce

8 *mp* ④

4 *p* 1/2CV *mf* ③

7 *mf* ③

10 *mp* ② ③ *mf* *mp*

13 *p* C II *mf* *mp* ②

16 *mf* ③ ④ ③ ⑥

19 *f* ④ ③ *mp* ④ ③

22 *p* C III

25 *f* *mp*

28 *p* C III

31 *mf* *mp* *mf*

34 *mp* *p* *mf* C II

37 *mp* *p* 1/2CV

40 *poco rit.* *pp* C III

III VALSEADA

♩=140

Musical notation for measures 1-4. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The dynamic marking is *mp*.

Musical notation for measures 5-8. The key signature changes to one sharp (F#). The music includes a section labeled 'CIII' above the staff. The dynamic marking is *mp*. Performance instructions include *poco rit.* and *accell.*

Musical notation for measures 9-12. The key signature is one sharp (F#). The music includes a section labeled 'CIII' above the staff. The dynamic marking is *f*. The tempo marking is *a tempo*.

Musical notation for measures 13-16. The key signature changes to one flat (Bb). The music includes a section labeled 'CII' above the staff. The dynamic marking is *mp*. Performance instructions include *rit.* and a dashed line indicating a gradual change.

Musical notation for measures 17-20. The key signature is one sharp (F#). The music includes a section labeled 'CIII' above the staff. The dynamic marking is *mf*. The tempo marking is *a tempo*.

Musical notation for measures 21-24. The key signature is one sharp (F#). The music includes a section labeled 'CIII' above the staff. The dynamic marking is *mp*. Performance instructions include *poco rit.* and *accell.*

25 *a tempo* **al Coda**

mf

29 CIII CI

p. *f*

33 1/2CII

p.

37

mp

41

f
poco rit.

a tempo

45

ff

49

54

molto accell. - - - - - *rit.*

2.

f *poco rit.* *mf* *a tempo*

D.C. al Coda Coda

rit.

a tempo ligero

molto rit. *f*

molto rall. *mp* *dejar vibrando*

19

p ————— *f*

pizz. ————— s.n.

mp ⑥ ⑤ ——— ④ ——— ③ ③ ② ①

22

mf

f

25

t.m.i. —————

③

mp

28

②

mp

③

31

④

mp

14
34

Musical notation for measures 14-34. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a melodic line with a slur and a circled '4' above it.

37

Musical notation for measures 37-40. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a melodic line with a slur and a circled '4' above it.

40

Musical notation for measures 40-43. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a melodic line with a slur and a circled '4' above it. Dynamics *mp* and *mf* are indicated.

43

Musical notation for measures 43-46. The top staff shows a melodic line with a slur and a circled '1' above it. The bottom staff shows a melodic line with a slur and a circled '5' below it. Dynamics *mf* and *mp* are indicated. The text 's.n.' is written above the first measure.

46

Musical notation for measures 46-49. The top staff shows a melodic line with a slur and a circled '1' above it. The bottom staff shows a melodic line with a slur and a circled '5' below it. Dynamics *mp* and *f* are indicated.

49

Musical notation for measures 49-52. The top staff shows a melodic line with a slur and a circled '1' above it. The bottom staff shows a melodic line with a slur and a circled '5' below it. Dynamics *f* is indicated.

52

Musical notation for measures 52-54. The top staff shows a guitar accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff shows a vocal line starting with a rest, followed by notes with lyrics "a.m.i." and "s.n.". Dynamics include *f* and *ff*. There are also some markings like "0" and "4" on the guitar staff.

55

Musical notation for measures 55-57. The top staff shows a guitar accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff shows a vocal line with notes and lyrics. Dynamics include *f*. There are also some markings like "0" and "4" on the guitar staff.

58

Musical notation for measures 58-60. The top staff shows a guitar accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff shows a vocal line with notes and lyrics. Dynamics include *mf* and *f*. There is a marking "CI" above the staff.

61

Musical notation for measures 61-63. The top staff shows a guitar accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff shows a vocal line with notes and lyrics. Dynamics include *mp*. There are also some markings like "6", "5", "4", "3", "2", and "4" on the guitar staff.

64

Musical notation for measures 64-66. The top staff shows a guitar accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff shows a vocal line with notes and lyrics. Dynamics include *mf* and *ff*.

67

Musical notation for measures 67-69. The top staff shows a guitar accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff shows a vocal line with notes and lyrics. Dynamics include *p*. There is a marking "t.m.i." above the staff.

70

Musical notation for measures 70-72. The top staff shows a guitar-like rhythmic pattern with 'x' marks. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and melodic lines, including a circled '2' and a circled '3'.

73

Musical notation for measures 73-75. The top staff shows a guitar-like rhythmic pattern. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and melodic lines, including a circled '3', a circled '6', and a circled '3' with a circled '2' above it. Dynamics include 's.n.' and 'p'.

76

C II

Musical notation for measures 76-78. The top staff shows a melodic line with a circled '3'. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and melodic lines, including a circled '3'. Dynamics include 'mf'.

79

Musical notation for measures 79-81. The top staff shows a melodic line with a circled '2'. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and melodic lines. Dynamics include 'p'.

82

Musical notation for measures 82-84. The top staff shows a melodic line. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and melodic lines, including 'x' marks. Dynamics include 'ff'.

85

Musical notation for measures 85-87. The top staff shows a melodic line with a circled '4'. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and melodic lines. Dynamics include 'p subito'.

88 ^②

91

94

mf

97

mf

100

p *mf*

103

arm VII

106

f

109

mp

113

Musical notation for measures 113-115. The key signature is one sharp (F#). The notation includes a treble clef, a common time signature, and a bass clef. Measure 113 starts with a quarter rest followed by a quarter note. Measures 114 and 115 contain eighth and quarter notes with various accidentals.

116

Musical notation for measures 116-118. Measure 116 has a circled '3' above the first measure. A bracket labeled '1/2CV' spans measures 117 and 118. The notation features eighth notes in the bass clef and quarter notes in the treble clef.

119

Musical notation for measures 119-121. Measure 119 has a circled '4' above the first measure. A circled '4' is also present above the first measure of the next system. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a bass clef. It features a series of chords with upward and downward arrows indicating fingerings. A dynamic marking of *ff* is present below the first measure of the second system.

122

Musical notation for measures 122-124. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a bass clef. It features a series of chords with upward and downward arrows indicating fingerings.

125

Musical notation for measures 125-127. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a bass clef. It features a series of chords with upward and downward arrows indicating fingerings.

128

Musical notation for measures 128-130. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a bass clef. It features a series of chords with upward and downward arrows indicating fingerings.

131

Musical notation for measures 131-133. A bracket labeled 'a.m.i.' spans measures 132 and 133. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a bass clef. It features a series of chords with upward and downward arrows indicating fingerings.

s.n.
134

CVII

137

140

143

145

148

V TONADA DE CUNA

♩. = 50

Musical score for "V TONADA DE CUNA" in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked as ♩. = 50. The score consists of seven systems of music, each with a treble clef and a bass line.

System 1 (Measures 1-3): Treble clef, 6/8 time. Dynamics: *mp* (measures 1-2), *p* (measure 3).

System 2 (Measures 4-6): Treble clef, 6/8 time. Dynamics: *mp*. Measure 6 contains a circled 1 (①).

System 3 (Measures 7-9): Treble clef, 6/8 time. Dynamics: *p*. Measure 7 contains a circled 2 (②). Measure 8 contains a circled 4 (④). Chord markings: CIV (measure 7), CIX (measure 8).

System 4 (Measures 10-12): Treble clef, 6/8 time. Dynamics: *mp* (measure 10), *mf* (measures 11-12). Measure 10 contains a circled 7 (⑦). Chord markings: CV (measures 10-11), 1/2CII (measure 11), CV (measures 11-12).

System 5 (Measures 13-15): Treble clef, 6/8 time. Dynamics: *p* (measure 13), *mf* (measures 14-15), *mp* (measure 15). Measure 13 contains a circled 5 (⑤). Chord markings: arm. VII (measure 13), CII (measures 14-15).

System 6 (Measures 16-18): Treble clef, 6/8 time. Dynamics: *mf*. Measure 16 contains a circled 4 (④). Chord markings: arm. XII (measures 16-18).

System 7 (Measures 19-21): Treble clef, 6/8 time. Dynamics: *mp*. Measure 19 contains a circled 3 (③). Measure 20 contains a circled 4 (④). Measure 21 contains a circled 5 (⑤). Chord markings: 1/2CVII (measures 19-20), CVII (measures 20-21), CIV (measures 21-22).

22 CIV arm. XII CII

mf *mp*

25 arm. XII arm. VII

mf

27

p

30

mp

33

mf

36 arm. XII

mf

39 1/2CVII CVII CIV

mp arm. VII

42 CIV arm. XII CII
mf *mp*

45 arm. XII arm. VII
mf

47 CIX
mp *p*

50 CV CIV 1/2CII CV
mp *mf*

53 CII
arm. VII *p* *mf* *mp*

56 *p*

59 *rit.* *pp*

VI ACUECADA

♩. = 110

1/2 CI

33

mp

36

mf

39

mf

42

mf

44

mf

47 CV

f *p*

50

f

53

f

56 CII

mp *f*

59 1/2 CV CIII

f

62

f

65

rit. A tempo *mp* *cresc. poco a poco*

D.C al y sigue

CVII

68

CVII 1/2 CVII CV

72

CV CIII

75

f

77

CI

p subito

80

4 1 0 1 2

4 3 3 2 3 4

82

1/2 CV

4 1 1 1 1 1

4 1

f

84

1/2 CIV 1/2 CVIII 1/2 CX

4 1 1 1 1 1

4 3

86

a. m. i.

4 1 1 1 1 1

4 1 1 1 1 1

89

s. n.

1/2 CIII 1/2 CV

4 1 2 3 4 1

4 1 4 4 4

mp

