



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA

Tres adaptaciones de música folklórica chilena para dúos de guitarra clásica.

Tesis para optar al grado de licenciado en arte, tecnología y gestión
musical y al título profesional de músico con mención en ejecución
instrumental o canto.

DAVID ALEJANDRO GOMEZ RAMOS.

Profesor guía: Antonio Rioseco.

Valparaíso, Chile 2014

Agradecimientos.

Los agradecimientos de mi proyecto de título van dirigidos a todas las personas que estuvieron presentes en mi etapa de formación como músico y profesional, a mis padres y mi hermano que fueron fundamental en esta etapa de formación, a los profesores que no fueron solamente maestros de conocimientos musicales sino que también de vida, como el Maestro Antonio Rioseco. También el maestro Antonio mostró siempre un interés en mi proyecto de título, el cual me motivaba a seguir, durante las adaptaciones él estuvo presente en todas las correcciones, también quiero realizar un agradecimiento especial a Ricardo Acevedo en vida, el cual me recibió de una manera muy grata y me enseñó cosas del folclore nacional con las que pude continuar mi proyecto.

Dedicatoria.

Este proyecto de título está dedicado con mucho amor, a mis queridos padres Elena Ramos, Juan Gómez Pérez y hermano a mi hermano Juan Gómez que con mucho esfuerzo y dedicación me dieron todas las herramientas necesarias en mi formación como profesional y como persona. Por su incansable ayuda y dedicación en los momentos más frágiles que tuve como estudiante.

“La base de los buenos resultados, son los sacrificios que te hacen perder cosas, pero a la vez ganar muchas más en el transcurso de la vida”.

Índice

Agradecimientos	2
Dedicatoria	3
Índice	4
Resumen.	6
Introducción	7
Capítulo I.	10
1.1 La guitarra en el continente americano.	
1.2 Reseña histórica de la guitarra y su llegada a Chile	13
Capítulo II.	18
1.1 El folklore en Chile	
1.2 Adaptaciones para guitarra de música nacional chilena	23
Desarrollo.	
Capítulo III. Entrevista a Ricardo Acevedo.	
1.1 Una propuesta nueva para la guitarra en Chile.	27
1.2 Primeros trabajos de Ricardo Acevedo, “Ay ay ay” y “El aire”	29
Capítulo IV. Tres adaptaciones para dúos de guitarra clásica de música folklórica chilena.	
1.1 Violeta Parra “La jardinera”.	31
1.2 Arak Pacha “Me voy, me voy”.	41
1.3 Los de Ramón “El curanto”.	48
Capítulo V.	
1.1 Procesos armónicos.	53
1.2 Procesos armónicos que se trabajarán en las adaptaciones.	54
Capítulo VI.	
Procesos rítmicos empleados en las adaptaciones.	55
1.1 Vals sureño.	56
1.2 La sirilla.	57
1.3 Patrón rítmico base de la cueca. -Variaciones rítmicas de la cueca.	58
1.4 Tonada chilena	62
1.5 El huayno.	64

1.6 La cacharpaya.	65
Capítulo VI. Técnicas de digitación y arpegios para la guitarra sugerida en las adaptaciones.	66
1.1 Digitación	
-Glisando.	
- Trinos	
- Acciacaturas.	
- Apoyaturas.	
- Mordentes.	
- Grupeto.	
- Ligadura.	
Capítulo VII. Arpegios.	71
Capítulo VIII. Técnicas de rasgueo aplicada a la guitarra clásica.	72
Anexos	
La jardinera.	75
Me voy, me voy.	77
El curanto	79
Conclusiones.	82
Bibliografía.	84
Webgrafía.	84

Resumen

En este proyecto de título llamado " Tres adaptaciones de música folklórica chilena para dúos de guitarra clásica", daré a conocer toda la implicancia de la guitarra en la música folklórica nacional, desde su origen hasta las influencias, las cuales repercuten en nuestro folklore nacional

En la primera parte, todo lo que es el marco teórico muestra el origen de la guitarra clásica, de que país y continente llegó a Chile. También podremos apreciar la importancia que tuvo el folklore con toda su instrumentación, en los orígenes de este género musical, el cómo la guitarra se introdujo en la música cumpliendo un rol fundamental de acompañamiento y protagonismo a la vez, también de algunas agrupaciones que realizaron trabajos a dos o más guitarras.

La segunda parte es el desarrollo, donde se muestra una propuesta o ideas nuevas para la composición y arreglos para guitarra en el folclore chileno. Con esto se mostraran los procesos armónicos, rítmicos y diversas técnicas tanto de digitación como de rasgueo, también una breve reseña de los autores de las canciones escogidas y cuales fueron su influencia e importancia en Chile con su música y su obra como es en el caso de Violeta Parra, Raúl Ramón de los de Ramón y José Segovia de Arak Pacha. Para finalizar con las adaptaciones propiamente tal.

Introducción.

El objetivo principal de este proyecto de título es realizar tres adaptaciones de musical folklórica chilena para dúos de guitarra clásica, que contemplen las tres zonas geográficas del país, como la zona sur, zona centro y zona norte de Chile. Utilizando técnicas de digitación, rasgueo y conocimientos armónicos adquiridos en el transcurso de la carrera de música.

Uno de los objetivos del proyecto de título es que las adaptaciones queden como material de estudio para los alumnos que cursan la carrera de música.

El interés por realizar las adaptaciones surgió por encontrar poco material de dúos para guitarra clásica de música folklórica chilena. También el interés de mezclar las técnicas adquiridas en la música docta con la música tradicional. Los trabajos previos de guitarristas que se han realizado no son fáciles de encontrar por su difusión.

Durante el transcurso de la investigación se realizará una entrevista a Ricardo Acevedo, el cual realizó durante toda su vida adaptaciones y composiciones de música folklórica chilena, en su mayoría para una guitarra, se adjuntará el audio de la entrevista a través de un disco compacto. También se estudiarán las técnicas de la guitarra clásica y como estas se pueden unir con la música folklórica.

Para comenzar este proyecto de título, se hará referencia al concepto de adaptación musical.

Adaptación musical: Según ¹Vanesa Cordantonopulos, en su “Curso completo de teoría musical”. Una adaptación es una obra derivada de una obra original, es una variación de la melodía, tanto en la altura como en la rítmica. En música docta, el arreglista (la persona que hace el arreglo) escribe toda su obra en partituras musicales, y cada una de estas le corresponde a un músico en particular. Es así

¹ Todo sobre la guitarra, Curso Básico de Teoría de la Música. Vanesa Cordantonopulos
< <http://todosobrelaguitarra.wordpress.com/2012/01/31/curso-basico-de-teoria-de-la-musica/>>
[consulta, 20 de abril de 2013]

como los instrumentistas, guiados por estas partituras, pueden acompañar al cantante quien interpreta la obra original.

Es decir que, mientras el cantante interpreta la canción que es la obra original (ó la composición), los músicos tocan una obra derivada de la obra original, y así esta pasa a ser denominada como una adaptación o arreglo. En otras palabras, el escritor de la canción escribe lo que el cantante quiere que interprete, y el arreglista escribe el arreglo que es lo que los músicos ejecutan en interpretan en sus instrumentos, entonces podemos decir según ²Leonard B. Meyer, El arreglo como obra musical, que el arreglo es la variación de la imagen sonora inicial, la modificación al gusto del arreglista o la persona que interpretara la obra. Hay una diferencia entre lo que es transcribir una adaptación, y lo que es realizar esta. La persona que transcribe una adaptación no es el arreglista de tal adaptación, es más bien la persona que simplemente escribe las partituras de una adaptación ya realizada.

En música moderna (de la actualidad), la tecnología ha simplificado todas las cosas, y en lugar de escribir partituras a papel y lápiz, se utiliza la computadora o equipos llamados "secuenciadores" para hacer el arreglo o adaptación musical. La adaptación musical es el equivalente a lo que en el teatro se le llama "Libreto" o "guion". En un libreto, hay diferentes personajes, en el cual hay una participación para cada personaje. Igualmente, en un arreglo o adaptación musical hay una participación escrita o pre-grabada para cada músico o instrumentista, el cual llevara a cabo a lo largo de la obra.

Desde la época barroca se conocieron las personas que adaptaban obras de órgano para laúd, pero estos no eran conocidos en su gran mayoría, con los siglos fueron adquiriendo mayor importancia e interés para realizar adaptaciones para diversos instrumentos, como el violoncelo, la flauta y la guitarra entre muchos más. En capítulos posteriores podemos apreciar quienes se dedicaron a las adaptaciones para guitarra clásica en su gran mayoría, y como esta fue difundida y tomada como un gran ejemplo para los trabajos de transcripciones y adaptaciones que conocemos hoy en día.

Las adaptaciones para dúo de guitarra clásica que se llevaran a cabo serán del Norte, centro y Sur de Chile, rescatando cuatro ritmos folklóricos, los cuales son por parte del Norte el Huayno, en la zona central la cueca junto con la tonada y en la zona sur la sirilla. También con ello se identificaran y señalaran los distintos ritmos folklóricos predominantes en todo Chile, desde su célula rítmica inicial, sus variaciones, la instrumentación original que tienen y con ellos su

² Ciclo de Miércoles, Fundación Juan March, El arreglo como obra musical, Madrid, pag. 10, Mayo 2010

historia, para saber cómo se lograron establecer en el país y la similitud que están tienen.

Volviendo a la adaptación como termino general para concluir esta breve introducción, podemos decir que la adaptación, es tomar una canción (obra) en su versión original y adaptarla para algún instrumento específico, modificando su rítmica, trabajando en otras tonalidades, no necesariamente en la original, para que esta adaptación tome el carácter musical en el cual se quiera realizar la adaptación. Las transcripciones deben ser tal cual son escuchadas, en cambio las adaptaciones pueden tener ciertas variaciones, con esto modulaciones, intercambios modales, variaciones rítmicas y melódicas, pero deben conservar su origen para que el auditor común y corriente (no necesariamente un profesional en la temática) pueda identificar a que obra hace referencia.

Capítulo I

1.1 La guitarra en el continente americano.

Como esta mencionado en el texto anterior la llegada de la guitarra al continente americano, se produjo por parte de los españoles, que en una época de la historia, siglo XIX para ser más específico, tuvieron gran dominio sobre este instrumento.

Cabe señalar que la guitarra fue uno de los tantos instrumentos que llegó a Chile, que se utilizaron para el folklore nacional, también llegó el piano y el arpa de Europa y el pandero de origen árabe. Era preciso señalar estos instrumentos ya que se comenzaron a ejecutar en conjunto con la guitarra clásica.

La llegada de la guitarra no se realizó primero en Chile pero si en otros países. En nuestro país la educación musical, e instrumental fue mas tardía a diferencia de los otros países como es en el caso de Argentina, Brasil y Paraguay, en el último podemos encontrar al célebre compositor "Agustín Barrios Mangore" 1885-1944, autor de obras como "La Catedral, Un sueño en la floresta, preludios y diversos estudios de técnicas para la mano izquierda". Sus estudios los realizó a muy temprana edad, donde en esos años en Chile aun no llegaba la educación sistemática del instrumento, también por Brasil podemos encontrar a Heitor Villa-lobos, con sus conocidos preludios y bachianas brasileñas.

Con la llegada de los conquistadores europeos se pudo comenzar con el estudio y la ejecución de dicho instrumento, como es en el caso de Cuba en el cual llegó Vicente Gelabert, guitarrista español alumno de Francisco Tárrega, quien fue uno de los gestores de técnicas ejecutables más utilizadas de la guitarra, en una de sus obras más conocidas "Recuerdo de la Alhambra", donde obliga al intérprete a tocar con uñas largas, algo que no se hacía común en los inicios del instrumento. Los europeos (españoles, italianos, portugueses) llegaron con su educación musical e instrumental, al continente americano, solamente dirigido a personas de dinero, o buen pasar, ya que todos no tenían acceso a tener instrumentos por su valor y escasez de este.

Los estilos que trajeron los españoles en su música eran originalmente danzas europeas, bailadas en salones, tales como: las mazurcas (Polonia) escrita en compas ternario con acentos en el segundo y tercer tiempo; Valses (Viena y Francia) escrita en ritmo ternario (3/4), originalmente los vales eran lentos, a lo que se conoce como vals hoy en día y la transculturación que estos han sufrido a lo largo de la historia; también trajeron consigo las polonesas (Polonia), también está escrita en ritmo ternario (3/4), Fandango (España) y todas sus raíces flamencas. Pero los españoles trajeron en su gran mayoría obras de carácter docto, de compositores como Fernando Sor, Mauro Giuliani, Napoleón Coste (francés), Francisco Tarrega.

En 1893 en Madrid – España, nace el guitarrista Andrés Segovia, el cual le da otro enfoque a la guitarra clásica. El célebre guitarrista reconocido en todo el mundo con los años, comienza a transcribir obras de Johan Sebastian Bach, preludios, fugas, conciertos, entre otros. Originalmente escritas para laúd o clavecín, para la guitarra clásica, también vales de Frederic Chopin, entre muchos más. Entonces lo que realiza Andrés Segovia, es que amplía el horizonte de la guitarra clásica, hacia el mundo, no lo deja solamente en el continente Europeo, dando a conocer sus transcripciones al continente americano, con sus giras que pudo realizar, específicamente una gira que realiza a Brasil, donde conoce al gran compositor Heitor Villalobos, de un gran número de obras, tanto para guitarra y obras corales, el cual se denominaba “³yo soy el folklore”.

La nueva era de la guitarra clásica comienza con la llegada de nuevas transcripciones como las de Andrés Segovia, nuevos compositores como Heitor Villalobos y las nuevas técnicas utilizadas, que se comienzan a mezclar con las técnicas ya existentes aplicadas al instrumento.

En Chile la enseñanza de la guitarra, o la obtención de material se hace un poco más complejo, ya que al país por causas económicas y de desarrollo, no llegaban maestros a Chile a la enseñanza del instrumento, solo llegaban los españoles (no maestros) con guitarras, plasmando con ritmos europeos al Centro y Sur de Chile, parte de Argentina y Perú. Como consecuencia de la escasez de maestros de instrumentos, no se conocen compositores chilenos en la década del

³ Revista musical chilena, Heitor Villa-Lobos figura, obra y estilo.

<<http://www.anales.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13955/14255> > [consulta, 28 de julio de 2013]

siglo XIX en el país para guitarra. Por otro lado, solo se conocía la guitarra campesina, rasgueada, utilizada como instrumento rítmico, percutido, para acompañar en fiestas a veces esta se utilizaba de manera melódica pero escasamente. Cuerdas golpeadas (percutidas, trabajando en base al ritmo) no había un trabajo arduo por parte de la guitarra de la melodía, la persona que estaba cantando se hacía cargo del tratamiento de la melodía por consecuencia de la falta de conocimiento y exploración en dicho instrumento. Con el paso del tiempo se produjo un traspaso cultural de música entre los países vecinos, por parte de Argentina, Perú y Bolivia. Donde los ritmos se fueron juntando y fusionando, por eso es que conocemos ritmos similares entre sí, como es el caso la zamba argentina, la marinera peruana, la zamacueca peruana, la tonada y la cueca chilena, las semejanzas que encontramos en el vals peruano con el vals chilote, todo como consecuencia de la enseñanza que nos trajeron consigo los europeos en la conquista.

1.2- Reseña histórica de la guitarra y su llegada a Chile.

La guitarra, un instrumento armónico que ha sufrido pocas transformaciones, o adaptaciones a lo largo de la historia. De acuerdo a lo señalado por Richard Chapman En ⁴“La enciclopedia de la guitarra”, dicho instrumento lo podemos encontrar con su antecesor hacia 3300 años atrás, donde se encontraron los primeros vestigios, los cuales consistían en grabados en piedra por parte de la cultura Hitita, de un instrumento con las mismas similitudes a la guitarra clásica, el cual poseía en su estructura un cuello largo, con trastes y con una caja de resonancia. También los que construyeron un instrumento similar fueron los atenienses, hoy se puede apreciar una escultura tallada en un muro donde sale una persona ejecutando este instrumento, con una técnica similar a la de la guitarra clásica. Hace 1500 años atrás podemos encontrarnos con una guitarra egipcia llamada Nofre o Nefer la cual constaba con tres cuerdas y se hacía sonar mediante un plectro.

En la época medieval, cuando dio su aparición el laúd, con la música barroca, el laúd instrumento similar a la guitarra en forma, consta de clavijas, trastes, mástil, diapasón, caja de resonancia, boca, cuerdas (seis pares afinadas al unísono), puente y cordal o barra cordal. En la época del medioevo, hicieron su aparición los instrumentistas, que eran personas que desde temprana edad, eran sometidos a una rigurosa enseñanza de teoría y técnica musical, para ejecutar un instrumento, en este caso el laúd. Los instrumentistas eran llamados “virtuosos”, por la capacidad que tenían para improvisar en dicho instrumento y ejecutar las obras que estaban escritas en la partitura. El laúd es un instrumento de cuerda pulsada (con la yema de los dedos), esto nos hace referencia a una de las diversas formas o técnicas con que se puede utilizar la guitarra clásica.

A medida que transcurrieron los siglos los instrumentos van sugiriendo cambios, ya que el mismo medio lo va exigiendo, el laúd tuvo algunas

⁴ Chapman, Richard, *Enciclopedia de la guitarra*, México, editorial Diana, Enero de 2006, ISBN 968 -13 -4162-7

modificaciones, pequeñas que no es necesario abordar, pero de la creación del laúd nace la vihuela (nombre con el cual se conoce a la guitarra en algunas partes campestres de Chile) que también contaba con seis pares de cuerdas afinadas al unísono, es el antecesor directo de la guitarra clásica, con la mayoría de las características que podemos ver hoy en el instrumento.

La diferencia entre la guitarra francesa e italiana, o la llamada “guitarra Carulli” con la guitarra de concierto es el tamaño, la guitarra ya nombrada era más pequeña, lo cual facilitaba la ejecución de obras escritas para instrumentistas, las cuales presentaban gran dificultad si no se contaba con la técnica y los estudios necesarios en el instrumento. La guitarra hace una fuerte aparición como instrumento conformado con obras escritas específicamente para guitarra, a cargo de Fernando Sor y Napoleón Coste, sonatas, estudios, preludios y conciertos. Con el tiempo las obras que eran escritas para laúd, fueron transpuestas (adaptadas) para la guitarra conocida en la época. Fernando Sor al igual que Mauro Giuliani (contemporáneo a Ludwig Van Beethoven, el cual señalaba al escuchar a Mauro Giuliani, que la guitarra es un verdadero concierto), fueron los encargados de dar un rol protagónico a la guitarra clásica, escribiendo obras de un nivel de dificultad extenso, posicionando al instrumento en los grandes salones de concierto. Siglos atrás solamente algunas personas tenían acceso a estudiar música, sobre todo cuando se trataba de un instrumento en particular, ya que solo las personas acomodadas de buen pasar (que poseían cierta cantidad de riquezas) y ligadas a la iglesia podían estudiar o vivir de la música (los mejores músicos se encontraban en las iglesias, monasterios y los palacios).

Los compositores ya nombrados utilizaban guitarras pequeñas, donde podían trabajar la técnica y posturas de la guitarra en forma de acordes sin mayor dificultad. A medida que pasaba el tiempo, el ser humano quería más sonoridad, no le bastaba con las guitarras que habían confeccionado a la fecha, ya que la música era escuchada en grandes salones, y lo que buscaba el instrumentista era la atención del auditor, para que estos pudiesen captar cada detalle de las interpretaciones y composiciones. Con la exigencia de los instrumentistas se comenzaron a fabricar guitarras más grandes (en el puente y caja de resonancia) de las conocidas en el siglo XVIII-XIX, llegando a la confección de un instrumento con más sonoridad, capaz de llenar un salón o auditorio. En la actualidad se llegó a un tamaño estándar de guitarras, con una caja de resonancia que sea capaz de abarcar un radio amplio, pero los instrumentistas de hoy en día están aún más

exigentes en cuanto a sonido, que ellos mismo mandan a confeccionar sus propias guitarras con medidas y cualidades específicas, con maderas específicas con alto costo, de caja de resonancia algunas más grandes que otras, distintos mecanismos en el diapason, algunos poseen cierta curvatura para llegar poder tocar con mayor agilidad desde el espacio doce hacia arriba.

La música, siendo más específico, la guitarra acústica (clásica), llegó a Chile por vía marítima, por la conquista europea (España, Portugal e Italia) donde llegaron los primeros ejemplares de este instrumento, para así mucho después ser construidas en nuestro país, Chile. La guitarra en Chile llegó primero al campo, no tuvo cobijo en los salones, el instrumento que predominó por sobre todos fue el piano; pero la guitarra cumplió y sigue cumpliendo un rol fundamental en el campo, donde se comenzó a gestar la música folklórica, desde el siglo XVIII, hasta la fecha siglo XXI. En el campo, la guitarra se conoció como vihuela (no siendo esta) hasta la década de los 90. En sus comienzos las cuerdas eran de tripa de animal, para después cambiar al nylon que es lo que conocemos en la actualidad.

El trabajo de la guitarra en Chile no fue precisamente puro, es decir de academia, ya que en sus comienzos se utilizaba para un uso percutido (rasgueos), en canciones folklóricas, como el vals chilotes (3/4), cuecas (6/8), huaynos (2/4), entre otros. La técnica en la guitarra se fue ampliando con el tiempo, y posicionando al instrumento en otros contextos, como en las salas de concierto con la llegada de maestros especializados en el instrumento. En la década de los años 30, se crea el primer conservatorio de música en la Universidad de Chile donde se comienza a estudiar el instrumento de manera sistemática, complementando al maestro con diversos métodos de digitación y arpeggios como “⁵Primeras lecciones de guitarra” de Julio Sagreras, “⁶Mateo Carcassi y sus 50 piezas progresivas”.

Hasta esa época solo se conocía la cuerda percutida en los ritmos ya nombrados, después se comenzó a utilizar la técnica de pulsar las cuerdas con las yemas de los dedos; luego tanto el instrumentista como el compositor fueron exigiendo más técnicas, se llegó a tocar con yema y uña para las técnicas de digitación en obras

⁵ Sagreras, Julio; *Las primeras lecciones de guitarra*, México, Editorial Musical Iberoamericana, 1973, ISBN 968 – 5424 – 00 - 4

⁶ Carcassi, Mateo; *Método de guitarra op. 59 completo*, Santiago Chile, Editorial Casa Amarilla, 1940.

de Agustín Barrios Mangore, Mauro Giuliani entre otros. También apareció el tremolo utilizado con Francisco Tárrega en la obra “Recuerdos de la Alhambra”.

Después de la llegada de todas esas técnicas a Chile se comenzaron a realizar trabajos más avanzados en el contexto del folklore chileno, mezclando técnicas de cuerdas percutidas, con cuerda pulsada, como tenemos el caso de las cuecas y tonadas, ya que estos dos géneros musicales en la mayoría de los casos, comienzan con cuerda pulsada (digitación), para luego entrar con la cuerda percutida realizando un colchón armónico de la melodía. Como podemos apreciar en la canción “Yo vendo unos ojos negros” de Pablo Ara Lucena, que en su versión original comienza con un punteo a dos voces (digitación), para después entrar la cuerda percutida (rasgueo).

368

YO VENDO UNOS OJOS NEGROS

Popular Chilena

RE M.

Yo

ven-do u-nos o-jos ne-gros quien me los quie-re com-prar los ven-do por trai-cio-ne-ros por-que me han pa-ga-do mal. Las flo-res de mi jar-

7

⁷ El portal de Marieli, Yo vendo unos ojos <<http://marielilasagabaster.net/partituras.php?id=3440>> [consulta, 11 de mayo de 2013]

En la imagen anterior se puede apreciar una melodía antes de comenzar el canto. La partitura señala la tonalidad y la línea melódica de esta, no sale especificado el patrón rítmico y la introducción a dos guitarras. Con esta partitura se puede comenzar a trabajar una adaptación, ya que entrega lo necesario, que en este caso es la melodía y su tonalidad. Este aporte a la música chilena de raíz folklórica, fue el comienzo de grandes trabajos a cargo de diversas agrupaciones, donde armonizaban canciones a 4 o 5 guitarras, triplicando melodías y con bases armónicas trabajadas en distintos registros, también en las agrupaciones donde se comenzaron a trabajar adaptaciones a mas de una guitarra, se podían realizar técnicas heredadas desde Europa como el contrapunto, inversiones de acordes, trémolos, entre otras técnicas.

Capítulo II.

1. El folklore en Chile.

Según músicos, folkloristas e historiadores, definen la palabra folklore como lo característico que distingue a un pueblo, nación o ciudad. La palabra folklore se divide en dos, folk (pueblo) y lore (conocimiento o saber), con esto podemos señalar que el folklore es todo conocimiento o saber de un lugar, heredados por generaciones a través del paso de los años, no siendo música propiamente tal, el concepto es global, considerando una totalidad de saberes de un pueblo.

Generalmente cuando escuchamos la palabra folklore se suele atribuir a la música campesina interpretada con guitarra y voz, por diversos factores ya que en un tiempo de la historia de la música en Chile era una de las pocas corrientes musicales que se escuchaba.. Pero ¿Qué tan errados estamos, en que el folklore no es solo música?. Según ⁸Raúl Iturra, en su tratado del folklore, señala que este es una manifestación de una cultura determinada que tiene que ver con la etnia, con su historia y con su paisaje físico, que tanto determina la cultura.

Con la afirmación del párrafo anterior podemos señalar que el folklore no hace referencia solamente a la música, sino que también atiende a lo que son las costumbres de un pueblo, para ser más específico, a las viviendas, tipos de trabajos, vestimentas, comidas, juegos típicos, leyendas, formas de pensar de un pueblo; en síntesis se puede afirmar que es todo lo que identifica a un lugar y le da su identidad propia. El folklore es heredado, transmitiéndose este, de generación en generación, existiendo este en todo el mundo.

En Chile el folklore estaba muy marcado en lo que conocemos como el campo chileno, donde los trabajos heredados por generaciones, como es el caso de la pesca y el trabajo de la tierra, los juegos típicos con las tradiciones llegaron a la ciudad, al llegar estos a las partes más pobladas de Chile, sufrían ciertos cambios o adaptaciones.

⁸ Blog Canto Popular, Tratado del folklore, <<http://cantopopularuy.blogspot.com/2012/07/dr-raul-iturra-tratado-de-folklore.html> > [consulta, 10 de agosto de 2013]

La particularidad del folklore en cuanto a su traspaso por los años, era que este se transmitía por la oralidad, ya que la gente perteneciente a los campos, donde se forjaba el folklore en Chile no tenía acceso a las escuelas, y a maestros, quedando con una carencia de lenguaje escrito. Este al ser heredado y transmitido por la oralidad, tenía el problema de no llegar en su forma original. Entonces al contar una leyenda o al cantar una canción, cuando dichas acciones pasaban entre las ciudades, pueblos o países, cada vez se le podían agregar cosas o también quitar, entonces cuando pasaba a lo largo de los años, por muchos pueblos y ciudades no llegaba en su forma original, en este caso nos referimos a la evolución o adaptación del folklore a lo largo de los años.

La música en el folklore campesino cumplió una gran función, la cual era comunicar, contar a las personas como era tratado el campesino por su patrón, como se realizaban las fiestas costumbristas, como pensaba la gente de algún lugar determinado y cuáles eran las leyendas del lugar. En todo Chile existía la música folklórica, en el Norte estaban los huaynos, el carnavalito, el cachimbo, la cueca nortina, el huachitorito, el taquirari, la cacharpaya y los bailes chinos; en el centro, la cueca, la mazamorra, el sombrerito, la sajuriana, la resbalosa y la tonada; y en el Sur el vals, el costillar, la pericono, la trastrasera, la nave, el chocolate y la sirilla. En estas tres zonas geográficas del país, la música era ejecutada en su mayoría por la guitarra o vihuela como era conocida a comienzos del siglo XIX.

A medida que pasaban los años la música en el área folklórica fue tomando una gran importancia, ya que esta tenía como función comunicar, con esto se hace referencia a que el texto de la canción nos dice cómo es la costumbre de un pueblo, sus historias, sus batallas, sus amores y textos alusivos a la familia, entre muchos más. La gente que interpretaba la música folklórica, no eran músicos de academia, si no que eran autodidactas, aprendizajes que iban realizando a través de los años. Los que más se destacaban eran los guitarrista de aquella época, ya que este instrumento fue prácticamente el primero en llegar, por vía marítima a través del continente europeo, dando en el país otra funcionalidad y ejecución del instrumento.

El ritmo, un concepto de gran importancia para el folklore chileno, la base rítmica de las primeras canciones escuchadas por los campesinos fueron ejecutadas con la guitarra acústica, sin mayor precisión en su técnica.

Los géneros musicales como la cueca, la tonada, la sirilla, el vals, el huayno, las cuerdas de las guitarras son rasgueadas, con el tiempo estos géneros musicales se fueron desarrollando y trabajando en mayor profundidad, ya que en nuestros días siglo XXI, lo que escuchamos y conocemos como música folklórica, es el progreso, o fusión de la guitarra rasgueada con las técnicas venidas desde el continente europeo.

Antes de centrarnos en el trabajo que se realizó en la guitarra dentro del género folklórico, se detallara la llegada de los instrumentos más relevantes en el folklore de Chile, y la utilización que se les dio.

De los géneros musicales antes nombrados, zona norte el huayno, zona centro la cueca y tonada, de la zona sur sirilla, vals, periconas, entre otros, que conforman nuestro folklore chileno actual, constan con una gran variedad de instrumentos aparte de la guitarra como, el piano, acordeón, flauta traversa, rabel, bombo legüero, pandero (origen Árabe), violín, arpa. Por parte de la zona norte se encuentran los instrumentos originarios del Norte de Chile, Argentina, Sur de Bolivia y Perú, como son los aerófonos, la zampoña, quena, ocarina, quenacho, charango, ronroco. Con esta cantidad de instrumentos también se encontraban los ⁹instrumentos no convencionales (utensilios de cocina) como las cucharas simulando las castañuelas españolas y los platillos de café en las cuecas de la zona centro.

La mayoría de los instrumentos antes nombrados, de la zona central y zona Sur, llegaron por vía marítima a nuestro continente americano, por el sur llegaron los alemanes, que traían consigo el acordeón, instrumento característico, en el vals sureño y las periconas, para después adaptarse a las cuecas de la zona central. La conquista europea dejó sus huellas en la música con la cantidad de instrumentos que trajo consigo, junto con su cultura, pero no la forma de ejecución de los instrumentos, con el paso de los siglos, los instrumentos se comenzaron a estudiar cómo se debía, con la funcionalidad con la cual habían sido creados.

⁹ Clínica de cueca realizada por la agrupación “Los Paleteados del puerto” realizada en el parque cultura de Valparaíso, 14 de Septiembre 2012.

Con todo lo antes señalado, se puede inferir que el folklore en Chile fue mutando, se fue adaptando de a poco a las exigencias que iban saliendo. El folklore cuando se conoció con su instrumentación en sus inicios fue puro, ya que este constaba con todo el conocimiento del pueblo, cuando pasaban los siglos llegaban más instrumentos, a la vez con estos, más personas que sabían ejecutar los instrumentos en la manera convencional con el cual habían sido creados, conociendo con esto a lo que conocemos como el nuevo o neo folklore, que es la fusión de instrumentos, conocimientos y técnicas musicales.

El termino folklore, como nació hasta el día de hoy siglo XXI, cambio pero no en su totalidad, en el ámbito musical, se sigue manteniendo la instrumentación tradicional con la cual comenzó, solo que en estos momentos se le agregan más instrumentos de otros géneros musicales como del jazz, pop, rock, fusionándolos con el folklore. Instrumentos tales como saxofón, flauta traversa, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado sintetizador, entre muchos más, generando con esto el nuevo o neo folklore. Con este último término el folklore fue adquiriendo una riqueza armónica y rítmica que antes no constaba ya que no solo se utilizaban los instrumentos, si no que con ellos algunos conceptos armónicos y rítmicos, nuevas técnicas de ejecución como es en el caso de la guitarra, (técnicas de digitación).

La guitarra en su evolución con el folklore tomo un gran rol, ya que de solo tener como técnica la cuerda percutida, paso a realizar la melodía principal, y a veces doblar la melodía con dos guitarras. Cuando llegó la guitarra a Chile, desde Europa, solo se trajo el instrumento y pequeños atisbos de su utilización, no se trajo consigo la técnica ni a los grandes maestros, en algunos casos para su comercialización o intercambios de bienes. Teniendo este como cuna el campo, utilizando la cuerda percutida como primera técnica. Con el paso de los años la misma ejecución se fue depurando, y con la llegada de extranjeros se fueron adquiriendo otros patrones rítmicos.

Las primeras obras que se conocieron en la guitarra o vihuela (nombre con la cual se le conocía principalmente en el campo), eran cuecas campesinas, ejecutadas con una guitarra y el canto como melodía principal. A principios del siglo XX con la llegada de maestros al continente americano, la guitarra comienza a ser estudiada pero solo por personas que tenían acceso, en este caso que tuviesen mucho dinero, ya que estudiar un instrumento a principios del siglo XX era de exclusividad.

Cuando la cueca campesina llega a la ciudad, a la zona central este cambia su sentido, sus letras y parte de su instrumentación. Dicho género musical

era ejecutado solo con guitarra y voz, pero al llegar a la ciudad, se agregaron más de una guitarra realizando las introducciones de las cuecas, a tres guitarras, una que realizaba la base rítmica y las otras dos restantes que hacían el preludio a dos voces; el piano, el acordeón y el pandero. También se agregaron instrumentos no convencionales tales como las cucharas simulando a las castañuelas españolas y los platillos de café.

Volviendo al trabajo realizado con la guitarra, esta como primera técnica tenía el ritmo, la cual guiaba toda la canción, con el paso del tiempo se fueron agregando de dos hasta llegar a cinco guitarras sonando en conjunto. En la cueca se encuentra el punteo de inicio (preludio) el cual realiza parte de la melodía de la canción principal, en el desarrollo de la cueca, la guitarra aparece de vez en cuando, respondiendo a la rítmica de la melodía.

A medida que pasaban los años la guitarra para los folkloristas fue tomando un rol fundamental, los primeros trabajos realizados en guitarras en conjuntos eran zambas argentinas, o chacareras, ya que ellos fueron los primeros en realizar trabajos a más de dos guitarras. En Chile nació la inquietud de realizar el trabajo de la música folklórica chilena, por esto las primeras agrupaciones como fiesta linda, hacían adaptaciones de tonadas, donde la base armónica rítmica la hacían dos guitarras, y toda la melodía la realizaban las guitarras restantes, a dos o tres voces.

1.2 Adaptaciones para guitarra de música nacional chilena.

Con el paso de los años y el traspaso de conocimientos entre las culturas, específicamente con Chile fue creciendo aún más en el trabajo de la guitarra acústica (clásica). Se comenzaron a aprender nuevos ritmos y a la vez realizar nuevas técnicas en dicho instrumento, lo principal no era solamente el ritmo, si no que ahora comienza a tomar gran importancia la melodía que es ejecutada en la guitarra. Todo el traspaso de música de los países vecinos como Argentina y Perú, ampliaron las posibilidades de utilización de la guitarra en nuestro país.

Los ejemplos más claros de digitación y punteos de la música extranjera por parte de Argentina, son las zambas, chacareras y por parte del Perú, sus introducciones e interludios de sus vales. En Chile, los músicos tomaron esos pequeños conceptos o ejemplos, y lo aplicaron a la música folklórica, esto se puede apreciar con mayor claridad desde las primeras cuecas, hasta las de hoy en día siglo XXI, en donde comienzan con introducciones de punteos de guitarras, y otra guitarra base que hace de sustento armónico. Por consecuencia de la cueca y su tratamiento nace la tonada, buscando una estructura más parecida a la forma canción.

La tonada chilena muy similar a la zamba argentina, nace como consecuencia de la cueca, donde se quería componer manteniendo el ritmo ternario de la cueca, pero cambiando su estructura a forma canción, donde esta pudiera variar, (ya que la cueca es una forma estricta), pero manteniendo la misma instrumentación. Junto con la aparición de la tonada, también comienza a aparecer una mayor calidad, tanto en la instrumentación como en la ejecución e interpretación musical. Los primeros trabajos conocidos en la tonada como las de Margot Loyola y Violeta Parra, en sus inicios al igual que la cueca comenzaban con punteos de guitarra, donde un piano u otra guitarra hacia de base armónica.

Posterior a los trabajos realizados por dichas figuras del folklore, podemos apreciar la calidad musical, que trajo consigo Pablo Ara Lucena, con la canción "Yo vendo unos ojos negros", la primera versión que el grabó, solamente tenía

dos guitarras, una que hacía de melodía (punteos) y la otra de base armónica, pero unos años después graba la última versión que es la que conocemos hoy en día donde introduce dos guitarras que hacen punteo a dos voces, y una guitarra base. Llegando a una de las primeras conclusiones en este proyecto podríamos decir que él junto a muchos más, fueron los que impulsaron el trabajo de las guitarras en conjunto, pero ¿Cómo se desprende la guitarra de la voz, el piano y acordeón, para ser trabajada solamente en conjunto?, esta es una de las respuestas que debemos encontrar a lo largo del trabajo.

Trabajos previos señalan que las agrupaciones de música folklórica chilena, vienen como una consecuencia de la música folklórica Argentina, donde ellos comienzan a trabajar la guitarra en agrupaciones de 5 personas, en las cuales habían guitarras de distintos registros, como el guitarrón y la guitarra tradicional, la diferencia es que en esas agrupaciones aparte de trabajar la guitarra, también había un trabajo vocal, no era solamente instrumental, entonces aún no respondemos la pregunta señalada anterior. Las agrupaciones en ese entonces trabajaban la parte melódica en el canto, la parte instrumental y parte de la melodía estaba a cargo de los instrumentos como la guitarra que hacían su aparición en las introducciones e interludios, entonces la estructura sería la siguiente: Interludio (guitarras o un instrumento melódico) – Estrofa y estribillo de la canción donde se sitúa la melodía – Interludio (guitarras o un instrumento melódico) - Estrofa y estribillo de la canción donde se sitúa la melodía.

Con el paso de los años la guitarra fue tomando un rol protagónico, donde esta le quita la melodía a la voz. Las canciones conservan la misma forma, esta no varía, solamente hay un reemplazo de la guitarra por sobre la voz. Las primeras agrupaciones conocidas en el país fueron “Fiesta linda”, donde las guitarras cumplen un rol protagónico situándolas en escenarios como agrupaciones instrumentales. La guitarra en conjunto fue evolucionando y dando lugar a más agrupaciones, donde se dedicaron a realizar adaptaciones para cuatro o cinco guitarras. En la actualidad nos podemos encontrar con las siguientes agrupaciones, “Guitarras porteñas” (trío de guitarras, trabajan en conjunto a base de música folklórica latinoamericana); “Diapasón porteño (quinteto de guitarrista, donde trabajan al igual que la agrupación anterior música folklórica latinoamericana); Consort guitarrístico (quinteto de cuerdas, en esta agrupación podemos encontrar a todas las guitarras en distintos registros, ellos trabajar parte

del folklor latinoamericano y repertorio docto); Guitarregas (quinteto de guitarristas dedicado a la música latinoamericana)-

Los primeros músicos que comenzaron a trabajar el género folklórico en arreglos musicales, pero solamente para una guitarra fueron los siguientes:

1) Violeta Parra, la cual nos deja una legado folklórico con una riqueza tanto en sus composiciones (a esto se hace referencia a los procesos armónicos, rítmicos y tímbricos), y en los textos de cada canción, marcado etapas decisivas en Chile, posicionando al país, en otros continentes (Europa). La compositora e intérprete antes mencionada, realizo trabajos (composiciones) para guitarra sola, como son las anticuecas. 2)Ricardo Acevedo, el cual es el mayor exponente de adaptaciones folklóricas chilenas de autores como Violeta Parra, Nicanor Molinare, entre otros. Realizando adaptaciones de gran complejidad. Ricardo Acevedo, sin tener estudios formales de conservatorio o academia, impresionaba con su ejecución y la calidad de sus adaptaciones; 3) Juan Antonio Sánchez, en su gran mayoría compositor y músico arreglista, ha realizado trabajos (adaptaciones) de Victor Jara, adaptaciones para la guitarra del himno nacional chileno; 4) Sergio Medina con su suite chilota;5) Oscar Ohlsen y Luis Orlandini, los cuales realizan diversos arreglos para guitarra del genero folklórico 6) Juan Hernández, este último se ha dedicado a realizar adaptaciones para guitarra solista y para guitarra en conjunto, de música folklórica latinoamericana y géneros musicales característicos de algunos países como el tango y el bolero; 7) Vicente Bianchi; el compositor antes mencionado no realizo arreglos para guitarra pero nos heredó el legado de la música sinfónica de raíz folklórica, con su conocida misa criolla.

Las personas antes mencionadas han dedicado gran parte de su vida a realizar adaptaciones de música folklórica latinoamericana para la guitarra clásica, ya sea para guitarra solista o en agrupaciones, lo que no se ha mencionado son las "adaptaciones para dúos de guitarra clásica de música folklórica chilena". Entonces queda la gran interrogante el por qué no se han realizado dichas adaptaciones; podemos encontrar diversas respuestas, como un contexto político el cual privo realizar ciertos trabajos de algunos autores, el desinterés que existe en realizar aquellos trabajos, el extravío o hasta la no transcripción de estas, privando a los músicos así, de un material para ser realizado en estudio formales académicos tanto de universidad como conservatorio de música. De todos los

compositores y arreglistas antes mencionados solamente cuatro constan con estudios formales académicos en guitarra clásica, nos referimos a Juan Antonio Sánchez, Sergio Medina, Oscar Ohlsen y Luis Orlandini; todos los demás compositores y arreglista se les conoce como músicos autodidactas, que solamente aprenden con el bagaje de la experiencia.

Llegando a una conclusión de este capítulo, nos podemos referir, que Ricardo Acevedo, nacido en Viña del mar, Chile, es uno de los más grandes arreglistas de música nacional chilena, sin tener estudios formales académicos, formándose como guitarrista en diversas agrupaciones como “Fiesta Linda”. Realiza adaptaciones con un trabajo armónico y melódico, de difícil ejecución en el momento de la interpretación, mereciendo este artista grados de admiración, grabando un disco “Chile en mi guitarra” y “Así te siento tonada”, en el cual realiza adaptaciones de Violeta Parra, Nicanor Molinare, Luis Bahamondes, Chito Faró, Sofanor Tobar, Osman Perez Freire, Willy Bascuñan, entre otros. Sin desmerecer a los demás arreglistas y músicos, que han realizado trabajos con un grado de dificultad técnica y de gran calidad armónica fusionando estilos, como lo hace Juan Antonio Sánchez, el cual quiebra el tradicionalismo con acordes más cercanos a la armonía del jazz, ejecutados en las composiciones y adaptaciones folklóricas. Los músicos antes mencionados señalan su gran admiración al trabajo que ha realizado Ricardo Acevedo a lo largo de su vida.

Con el tiempo han llegado arreglistas, en su mayoría intérpretes en guitarra clásica, de una gran calidad; de procedencia europea, posicionado la guitarra en un escalafón no fácil de llegar para cualquier guitarrista, ya que las adaptaciones realizadas por los europeos poseen una calidad técnica y teórica que solamente el que tiene estudios formales puede alcanzar. Uno de los grandes compositores europeos y arreglistas es Roland Dyens, francés, el cual ha dedicado gran parte de su vida a realizar composiciones y adaptaciones pertenecientes a Latinoamérica y Norteamérica como tangos argentinos, su obra “Tango en Skai”, la adaptación de “El choclo” (tango tradicional argentino), Alfonsina y el mar, ritmos chilenos y grandes obras del jazz tradicional.

Desarrollo.

Capítulo III. Entrevista a Ricardo Acevedo.

1.1 Una propuesta nueva para la guitarra en Chile.

Las adaptaciones o arreglos musicales para guitarra clásica, durante comienzos del siglo XX, amparados bajo la sombra de los parámetros doctos y armonía clásica en su estructura, sin romper esquemas, el músico no quería arriesgar a críticas, o simplemente porque no había más conocimiento armónico al respecto. Son tres las razones por la que las adaptaciones de esa época no eran tan elaboradas, la primera es la falta de conocimiento a nivel teórico, todo lo que tiene que ver con la armonía popular; la segunda es el miedo a la crítica que podía recibir de los músicos del medio en el cual se desenvolvía; y la tercera la falta de técnica en la guitarra, el cómo mesclar digitación y acordes más del área popular (acordes con 9, 13, 7 mayor).¹⁰ Frente a lo anterior no habían propuestas nuevas e innovadoras, solo se quedaban en el acorde común sin rescatar la riqueza armónica del folklore.

En Viña del Mar nace una propuesta nueva, un guitarrista autodidacta, compositor y arreglista, su nombre Ricardo Acevedo con el cual pretende dar a conocer y explicar los trabajos de uno de los mayores y mejores exponentes en la guitarra clásica con sus adaptaciones de música folklórica chilena.

Ricardo Acevedo, se dedicó desde muy niño a la música (a la edad de 8 años aproximadamente), autodidacta, sin estudios convencionales de academia en el instrumento. Desde muy temprana edad alcanzó importantes logros en su carrera como músico. El comenzó tocando guitarra acompañando con sus punteos en cuecas y tonadas, realizando grabaciones en diversa agrupaciones reconocidas en el medio folklórico y guitarrístico.

A la edad de 22 años ingresa a una agrupación llamada Fiesta Linda con Luis Bahamondes, donde tocaban tonadas y cuecas, estas eran de su propia autoría y de otras agrupaciones. En esa época había varios grupos que se

¹⁰ Entrevista realizada a Ricardo Acevedo, 12 de Junio 2013.

dedicaban al mismo trabajo como los “Silvia Infanta y Los Condores”, “Los Baqueanos”, “Los huasos Quincheros (antiguos)”, “Los hermanos Lagos”, “El dúo Rey Silva”, “Los hermanos Campos”, entre otros más, todos estos siendo de gran calidad musical, así que eso obligaba a ser aún mejor, aumentar la técnica, ser más diestros y dominar mejor el instrumento, según afirma Ricardo Acevedo. En Fiesta linda no tenía experiencia en dominar el instrumento solo seguía las indicaciones de Luis Bahamondes el cual le decía que digitara la guitarra, aunque Ricardo Acevedo no conocía dicha técnica, en el transcurso de la aventura los hacía de todas maneras, que con el tiempo los fue perfeccionando.

El arte de Ricardo Acevedo no tiene una explicación lógica, solo nace del “buen” gusto del compositor y arreglista, ya que no tiene conocimientos armónicos de academia, todo lo que el realiza en sus trabajos es lo que a él le gusta, por lo cual en el medio artístico es denominado como un guitarrista de un gran instinto musical. Él lo señala reiteradas veces en su entrevista que realiza acordes que le suenen a su oído “bien”.

Sus obras recargadas de un potencial armónico y melódico en gran cantidad, nos muestra como la guitarra puede ser trabajada con la técnica clásica en conjunto con la música folklórica chilena, técnicas rítmicas y de digitación, entonces con este acontecimiento podríamos afirmar que con Ricardo Acevedo se produce una evolución tanto como en las adaptaciones y en la creación misma de una pieza musical folklórica para dicho instrumento.

La razón por la cual, Ricardo Acevedo realiza las adaptaciones y creaciones de música folklórica chilena es solamente el cariño que le tiene al país, rescatando la riqueza rítmica de los distintos géneros musicales en el ámbito folklórico. En la década de los años 1950 se dedicaban los músicos chilenos a trabajar zambas, gatos, vidalas, malambos, milongas, el chamamé y chacareras argentinas. Ricardo Acevedo se aventuró a dar un estilo propio y generar el gusto de los auditores por la música nacional. El estilo propio fue más difícil generar ya que estaban bajo el alero de la música y estilo argentino, en sus comienzos no se podían despegar de los estilos y técnicas de ejecución en el instrumento.

1.2 Primeros trabajos de Ricardo Acevedo, “Ay ay ay” y “El aire”.

En sus primeros trabajos el “Ay ay ay ” y “el aire” se dio a conocer como una gran solista e interprete en el instrumento, con la última canción señalada concretó el estilo personal, el cual fue perfeccionado en toda su profesión como guitarrista. El estilo de Ricardo Acevedo contiene variaciones y un gran trabajo armónico el que se conoció en sus discos (movimiento de los bajos totalmente independientes). En el “ay ay ay” con una melodía independiente del bajo sus contrapuntos y escalas, tenía un buen trabajo pero no como el aire, ya que en este último, fueron apareciendo variaciones, ligados, y otros bajos no habituales, de ahí se creó el estilo hasta llegar a lo que se conoce hoy en día. Ricardo afirma que siempre tuvo la idea de hacer un estilo propio, al igual como lo tienen grandes guitarristas como Antonio Rioseco en sus transcripciones de música sinfónica, Roland Dyens con sus adaptaciones y creaciones de tangos y Kazuhito Yamashita entre otros grandes guitarrista y arreglistas.

El trabajo de Ricardo Acevedo en la guitarra es el siguiente: comienza haciendo una maqueta en bruto de la música, de la canción en este caso, y después la va puliendo, cambiando notas, buscando los bajos que le dan el soporte armónico. El bajo con el acorde a veces no suena pero siguiendo la melodía tiene su relación y su coherencia. Las adaptaciones son un misterio ya que no tuvo estudios formales de armonía, tal vez si hubiese estudiado armonía, el trabajo sería más fácil para Ricardo y más asequibles para ser ejecutadas por otros guitarristas.

Podemos decir que tiene un contrapunto y una armonía muy personal, por moderna que pueda ser, esta colma el gusto de algunos y tiene coherencia, aunque en este caso el creador no sepa de donde viene.¹¹ Ricardo Acevedo señala en la entrevista que si hubiese tenido estudio, en el momento de realizar sus composiciones o adaptaciones se hubiera ido por el camino supuestamente correcto, sin crear un estilo propio. En lo técnico siempre realiza los bajos en decimas cromáticos, o acordes en sexta, disonantes en sus diversas inversiones,

¹¹ Entrevista realizada a Ricardo Avevedo, 12 de Junio 2013.

aumentados o disminuidos que al momento de aplicarlos siempre encajan bien ya que estos son correctos, el oído colma el gusto.

¹²Se encuentran semejanzas del estilo de Ricardo Acevedo con obras de grandes maestros de la música docta, pasajes de obras muy similares, aunque el arreglista afirma no guiarse por los autores mencionados.

La composición nace por el buen gusto del autor, ya que busca la nota, y el acorde preciso dentro de lo que el encuentra como lo correcto, no tienen una lógica común y corriente en la guitarra. El estilo de Ricardo Acevedo es personal y difícil, un ejemplo hay composiciones de otros compositores y arreglistas que no sobrepasan los 4 primeros espacios de la guitarra, en cambio las adaptaciones y creaciones de Ricardo Acevedo recorren todo el diapason del instrumento.

Hay una composición bien particular, llamada "Tonada concierto", separada por tres movimientos, pero de carácter folklórico, siguiendo la estructura concierto, de una sonata.

De todo lo anterior se puede inferir que a principios del siglo XX nace una propuesta de adaptación con Ricardo Acevedo, el cual mezcla la armonía moderna y clásica propiamente tal, de dar a conocer a través de su música un gran conocimiento, pero esto no es así, porque él no tiene grandes estudios. Entonces esta propuesta podríamos inferir que nace desde un talento natural, o por el buen gusto del compositor y arreglista. Ricardo Acevedo con toda su obra dio el primer paso para que grandes guitarrista y compositores como Luis Orlandini y Juan Antonio Sánchez comenzaran a realizar un trabajo parecido. Cabe señalar que las obras de Ricardo Acevedo solo fueron conocidas porque el realizó grabaciones, dejando el material sin editar, no hay registro escrito (partituras) de su trabajo. El maestro Antonio Rioseco ha realizado diversos conciertos en los cuales ha incluido obras de dicho autor.

¹² Entrevista realizada a Ricardo Avevedo, 12 de Junio 2013.

Capítulo IV.

Tres adaptaciones para dúos de guitarra clásica de música folklórica chilena.

1.1- Violeta Parra:

Violeta Parra Sandoval, nacida en el Sur de Chile, en la región de Chillán, cantautora, compositora, dedicada a diversas artes aparte de la música, como la pintura y los grabados. Con el paso de los años Violeta se dio a conocer en Europa, en donde fueron puestas en una exposición sus obras de arte en el Museo de Louvre, París, Francia, el cual es uno de los museos más grandes y más importante a nivel mundial.

Desde muy temprana edad, nuestra exitosa artista se dedica a componer música, precisamente a la edad de 9 años, donde traza sus primeros poemas hechos canción. A esa edad es cuando comienza su práctica y creación musical, creando su estilo propio, el cual fue perfeccionando a medida que pasaban los años, pero siempre manteniendo un estilo característico en su música, tanto en la voz como en la ejecución de la guitarra.

Violeta Parra estudio en la escuela normalista, donde se preparó para ser profesora, siempre dedicando su vida a las artes en especial a la música. Con sus creaciones tanto musicales y sus otras artes (dedicadas en una minoría), la artista chilena posiciona al país en uno de los más grandes escalafones del arte musical, diversos compositores europeos se dedicaron a realizar adaptaciones u arreglos para orquesta de la música de dicha compositora. Considerada por ellos una de las exponentes más grandes de la música tradicional chilena a nivel mundial. Violeta Parra no deja el arte en Chile, con sus innumerables viajes realizados hacia el continente Europeo, deja plasmado con su arte a las personas y compositores del continente. Se quedó algunos años en Francia donde aprendió su idioma el cual le fue como herramienta para desenvolverse en el país, donde pudo mostrar en diversos lares su música, su composición y la pasión por esta. Lo

que destaca a Violeta en su música, no es la perfección, en la ejecución instrumental, es más la voz que utilizaba para cantar no poseía gran técnica, pero si destaca la calidad de su poesía en sus letras, el texto, como puede relatar la vida cotidiana, como puede mostrar sucesos del país, o un canto desgarrador que nos representa la muerte o un desamor.

Los temas más conocidos de Violeta Parra son “Gracias a la vida”, con la cual se hizo famosa, ya que fue cantada por Mercedes Sosa, con el tiempo insertada en el repertorio del folklore chileno. Tiempo después de escribir la canción se suicidó con un balazo en la sien, encontrando por algunos la incongruencia de su vida con la letra de la canción; las 5 Anticuecas escritas desde 1957, realizadas para guitarra sola; Arauco tiene una pena, escrita entre los años 1960 y 1961; la Jardinera, escrita en el año 1953, la cual relata las penas de amor, relacionándolas con su diario vivir, esta última, al igual que Gracias a la vida, está dentro del repertorio popular folklórico, a nivel escolar (¹³dentro del curriculum) hasta repertorio coral; el Rin del Angelito, la cual relata la muerte y funeral de un niño, describiendo de cierta manera la creencia popular chilena en una vida ultraterrena, después de la muerte, escrita entre los años 1965 y 1966; Casamiento de negros, escrita en 1953; la Cueca de los poetas, una de las últimas composiciones de Violeta, a cual no precisa el año, donde elogia a los poetas chilenos más destacados como Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Pablo Neruda y Nicanor Parra, entre otras canciones más, quise destacar las más conocidas de sus 259 canciones.

Toda el legado que dejó Violeta Parra después de su muerte lo siguieron sus hijos, Isabel y Ángel Parra, siendo estos los que grabaron y editaron nuevamente sus canciones con los estilos que a cada uno la caracteriza. También en la época de la nueva canción chilena, pleno periodo militar, varias agrupaciones realizaron grabaciones de las canciones de Violeta Parra, una de las agrupaciones más famosas fue Inti Illimani, también artistas internacionales como Mercedes Sosa, Pedro Aznar, cantan canciones en modo de homenaje a nuestra gran artista Violeta Parra.

Lo último que se conoció sobre Violeta fue la cueca de los poetas, escrita un poco tiempo antes de su muerte, cantada por ella y su hijo Ángel Parra, fue el último escrito que realizó nuestra artista, en honor a los poetas más famosos de

¹³ Curriculum en línea, < <http://www.curriculumenlineamineduc.cl/605/w3-propertyvalue-52082.html> >
[consulta 20 de mayo de 2014]

Chile. Con todas las creaciones, composiciones y obras de arte, su legado se extendió no solamente por Chile, si no que por el mundo entero. Texto de la canción de Violeta Parra realizada en las adaptaciones.

En la década del 60 Violeta Parra, escribió las canciones más famosas hasta el día de hoy, consideradas himnos emblemáticos de amor y desamor. Una de las más conocidas, en esta época junto con “Gracias a la vida”, fue “La jardinera”, la cual trata de una pena de amor, narrando en el texto de la canción, todo lo posible que hace para olvidar aquel pasar.

En la adaptación realizada, se conservó la tonalidad de origen (Mi mayor), y se fue trabajando en torno a ella, la pieza comienza con una introducción distinta a la original, lleva varios acordes con novena, inversiones, y un puente que da paso a una nueva tonalidad (sol mayor), este puente es utilizado como una modulación. En esta sección introduje rítmica de una cueca en tonalidad menor, para así dar paso a la nueva tonalidad, llegando al final vuelvo a realizar el puente en la tonalidad menor que me devuelve a la tonalidad de origen.

La Jardinera.

Para olvidarme de ti,
Voy a cultivar la tierra
En ella espero encontrar
Remedio para mis penas

Aquí plantaré el rosal
De las espinas más gruesas
Tendré lista la corona
Para cuando en mi te mueras

Para mi tristeza violeta azul,
Clavelina roja pa' mi pasión
Y para saber si me corresponde,
Deshojo un blanco manzanillón

Si me querés mucho, poquito, nada,
Tranquilo queda mi corazón

Creciendo irán poco a poco
Los alegres pensamientos
Cuando ya estén florecidos
Irán en pos de tu recuerdo

De la flor de la amapola
Seré su mejor amigo
La pondré bajo la almohada
Para quedarme dormido

Cogollo de toronjil
Cuando me aumenten las penas
Las flores de mi Jardín
Han de ser mis enfermeras

Y si acaso yo me ausento
Antes que vos te arrepientas
Heredarás estas flores
Vení a curarte con ellas

La Jardinera.

Violeta Parra

Arreglo dos guitarras: David Gómez

p *mf*

p *mf*

7 *f* *mp*

f *p*

rall. . . . accel.

12 *mf* *mp*

mf *p* *f* 2 2

16

mp

19

f

mf

f

mf

22

p

mf

f

26

p

mf

29

29

30

31

32

32

33

34

35

35

36

37

38

39

39

40

41

4
45

mf *mf* *mf* *p*

50

mf *mp* *mf*

54

mp *f* *p*

58

mf *mp* *mf* *p*

62

62

65

C VIII

mf

mp

65

C V

68

f

mp

68

C VIII

C V

71

f

mf

71

74

f

77

f

80

rall.

1.2- Arak pacha.

Cuando escuchamos música Nortina, tenemos como referente a muchos grupos que han dedicado años dicho trabajo, como a los trotes, cuecas nortinas, huaynos, entre otros estilos más en la rama folklórica. Los grandes grupos de referencia en el folklor nortino es Illapu, conocido a nivel mundial, como los gestores de este estilo, Inti –Illimani histórico, Los Jaivas, estos últimos en menor cantidad ya que ellos fusionaron dos estilos musicales, el rock con el folklore generando un estilo y sello propio, y el grupo a tratar esta vez será Arak Pacha, cuya música casi en su mayor porcentaje está dedicado al Norte de Chile.

De origen nortino, la primera agrupación se formó con jóvenes de Arica y parte de Iquique en 1980 aproximadamente, demostrando ser uno de los mayores precursores del folklor latinoamericano en Chile. Sus composiciones siempre basadas en la vida cotidiana tanto del país o de creencias y personajes de otros países vecinos. Cultivando siempre el folklore del Norte del país, del Norte de Argentina, Sur de Bolivia y parte del Perú. Ellos se especializan en tomar diversos subgéneros dentro del folklore nortino como el huayno, la cacharpaya, los trotes andinos, cuecas nortinas, el cachimbo, el huachitorito, el carnavalito, La moqueguana, el torito y el taquirari. Tratando siempre de mantener las culturas Aymará.

Los textos de sus canciones pueden hacer reseñas a las vidas del campesino, a la vida del indígena, a las creencias populares tanto chilenas como de los países vecinos como Argentina, Perú y Bolivia. También a lo largo de su carrera musical han realizado composiciones solamente instrumentales, con charangos, ronroco, hualaycho (estos dos últimos de la familia del charango), guitarras, percusiones (bombo legüero y accesorios) y el bajo eléctrico. Tienen un huayno que se llama “Huayno mi segundo sol”, el cual está compuesta con una armonía muy clásica, alejada de la armonía moderna, con breves contrapuntos, muy parecido a la fuga.

La agrupación ha ido variando a medida que pasan los años, por su forma de tocar, esto se debe a que han cambiado de integrantes reiteradas veces. Arak

Pacha fue una de las pocas agrupaciones que aparecieron en la televisión nacional como uno de los cultores más importantes del folklore latinoamericano. La llegada de Eric Maluenda le da un sello particular a la agrupación, este último llegó el 2003, ex integrante de la agrupación musical Illapu, también famosos por cantar al exilio y cultivar el folklore latinoamericano. El 2005 fallece el artista, Erik Maluenda, creando un receso en Arak Pacha hasta una nueva formación.

Todas estas agrupaciones de folklore latinoamericano, se hicieron famosos durante el periodo militar, ya que muchos aprovecharon el exilio para dar a conocer su música, la realidad del país, en otros continentes y países. Llegando a Chile con el paso de los años como las agrupaciones más famosas por dar a conocer la cultura latinoamericana en otros continentes, las agrupaciones como Illapu y los Jaivas.

La adaptación que se realizó es una canción llamada “Me voy me voy” compuesta por José Segovia, uno de los integrantes de dicha agrupación, la canción es un huayno, el cual comienza con un texto, con alusión a la cultura y a las etnias, como lo señala el texto a continuación, para terminar con una sikureada, que es un festejo boliviano, donde los sikusrminar realizan pregunta y respuesta, entre melodías y a las vez sonando al unísono.

Esta adaptación también comienza con una introducción realizando un tremolo anunciando la melodía con la otra guitarra, para después seguir con la melodía en armónicos, trate de conservar en su mayor porcentaje la idea del huayno, realizando una modulación directa un tono mas arriba del original, para después volver y terminar con la sikuerada como lo podemos ver en los anexos de la partitura.

“Me voy, me voy”

Nosotros cantamos, o tratamos de cantar
lo que el hombre de nuestra tierra canta
y sentir, lo que la gente de nuestra tierra siente
por eso que nuestro canto, muchas veces no florece ni contento,
ni alegre.

Pero vamos a seguir cantando porque no queremos perder
los últimos vestigios de nuestra cultura.
Y vamos a seguir cantando porque no queremos que los Aymaras
pasen a formar parte de la historia y vamos a seguir cantando
porque no queremos que utilicen las aguas que pertenecen al hombre andino
por herencia ancestral. Y vamos seguir cantando
porque no queremos que le saquen una gota de agua al lago Chungará
Con estos pesares me voy cantándole al viento paloma, palomita
y nos volvemos a encontrar en cualquier carnaval de la vida

Me voy, me voy
para no volver
palomita me voy, me voy

Si tu quieres que vuelva
para el otro año espérame

Me voy, me voy
para no volver...

Me voy me voy

Jose Segovia
Arak Pacha

Arreglo para dos guitarras: David Gómez

♩ = 70

Guitarra acústica

Guitarra acústica

A tempo
♩ = 80

f

rit. - - -

4

Gtr. Ac.

Arm - - - - -

mf

C VIII
Golpe en el puente

Gtr. Ac.

pp

9

Gtr. Ac.

1. 2.

mf

Gtr. Ac.

3

33

Gtr. Ac. *f*

36

Gtr. Ac.

39

Gtr. Ac. *f*

44

Gtr. Ac.

50 poco accel.

Gtr. Ac. *f*

54

Gtr. Ac.

Gtr. Ac.

p

p

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

1.3- Los de Ramón.

Conocidos por ser una agrupación donde todos los integrantes eran familiares. La dirección musical, tanto en arreglos armónicos, melódicos y de los textos estaban a cargo de Raúl de Ramón.

Dicha agrupación se hizo famosa con las canciones tales como, “rosa colorada”, “el curanto”, “camino de soledad”, “nostalgia colchagua”.

También adquirió fama ya que mostraron su música en de distintas ramas folklóricas latinoamericanas en otros países y continentes, como en Estados Unidos y en Francia donde presentaron la “misa a la chilena”.

Raúl Ramón cultivo desde muy pequeño el folklore nacional, siempre adquiriendo un gran amor por los ritmos del Norte, Centro y Sur del país. Los hijos y su esposa de Raúl, comenzaron a incursionar en el folklor y ritmos latinoamericanos, grabando canciones venezolanas, algunos ritmos nortinos de Chile, Perú, Bolivia y Argentina. Eso fue lo característico de la agrupación ya que en todos los encuentros con diversas agrupaciones, el grupo los de Ramón interpretaban música del folklor latinoamericano no solamente ritmos típicos chilenos. También en esos encuentros se caracterizaban por sus canciones chilenas, ya que narraban cada festividad y vida cotidiana de las personas dependiendo de la zona geográfica a la cual corresponda.

Canción “El curanto” con la cual se realizará la adaptación, compuesta para el sur de Chile donde en cada palabra de la canción va relatando la vida cotidiana del trabajo y la familia.

En esta adaptación comienza igual que lo original solo que aparte de llevar la melodía la primera guitarra, a la vez el bajo de la segunda guitarra va cantando, realizando una serie de inversiones de acordes, con novena y séptimas respectivamente, utilizando acordes de paso, cromatismo.

El curanto

Levántate, hombre flojo,
salí a pescar, salí a pescar,
que la mar está linda
pa' navegar, pa' navegar.

No puedo levantarme,
tengo mucha hambre
y el pescar con fatiga
va a malograrme.

Quiero comer curanto
con chapalele,
milcao, chicha 'e manzana
y aunque me vuele.

Los botes ya salieron
de la ensenada, de la ensenada,
y vos 'tai en la cama
sin hacer nada, sin hacer nada.

Es que he comido mucho
por lo derecho
y es malo hacer esfuerzo
tan satisfecho.

El curanto

Raúl de Ramón

Arreglo para dos guitarras : David Gómez

♩ = 110

mf

mp

11

1. 2.

p

mf

22

mf

mp

33

p

2
44

1. 2.

mp

mf

p

54

f

p

CVII

65

1. 2.

3

f

74

②

③

p

f

85

CVII

④

④

⑥

p

96

3

f *mp* *f* *p*

102

final rall.....

fine

De a fin

Capítulo V

1.1- Procesos armónicos.

En este capítulo se señalaran y explicaran los procesos armónicos que se utilizaran en las tres adaptaciones para dúos de guitarra clásica, la conducción de las voces, como se entre mezcla el ritmo con la melodía tratando de dar una característica personal a las adaptaciones a realizar, cuales son las funciones de los acordes, de que se encargara en un momento dado el rasgueo de una canción, si hay solo armonía, o solo rítmica.

Para explicar, entender y aplicar de mejor manera este procedimiento musical, tenemos que saber a qué nos referimos con el termino armonía o al acto de armonizar una obra o canción.

Según ¹⁴María Soledad Morales, armonizar consiste en acompañar mediante los acordes de una escala una melodía que está en un mismo tono. Para una melodía dada, para una voz (soprano) se necesita buscar en la misma escala y modo en que se da la melodía, los acordes que se pueden formar simultáneamente con la melodía de la soprano, las melodías que tiene que cantar la contralto, tenor y bajo. Para cada sonido de la melodía dada (ya sea bajo o soprano) es necesario buscar un acorde en la escala, en cuyas voces se hace cantar las otras tres partes.

La armonía es lo que enriquece a la música, esta puede sonar en conjunto con la melodía, o por sí sola, conduciendo de tres o más voces a la vez, también la podemos encontrar en la guitarra rasgueada, en la música folklórica, siendo esta la base armónica de una canción.

¹⁴ María Soledad Morales Quintana, Universidad de Chile, *Manual de armonía*, Santiago, pag13, 2000

1.2- Procesos armónicos que se trabajarán en las adaptaciones.

-Movimientos de voces directo, oblicuo y contrario (disposición abierta, cerrada y mixta). La idea de este punto es tratar de abordar todos los conceptos presentes, ya que se trabajará con dichos movimientos y disposiciones, paralelismo entre las voces, hacer pasajes cromáticos de más de dos octavas o quintas justas seguidas.

-Enlaces armónicos cromáticos. Pasando por notas o formando acordes que no correspondan a la escala propiamente de la tonalidad en la cual se estará trabajando.

-Inversiones.

-Modulaciones, enarmónica la cual se realiza con un acorde simétrico, disminuido o aumentado; directa, aquella que llega a la otra tonalidad sin pasar por ningún procedimiento y cromática, aquella que pasa cromáticamente hasta llegar a la otra tonalidad.

-Voicing melodía más las tres voces restantes.

-Sustituciones de acordes.

-Acordes disminuidos de paso.

-Paralelismo entre los acordes.

Capítulo VI.

Procesos rítmicos empleados en las adaptaciones.

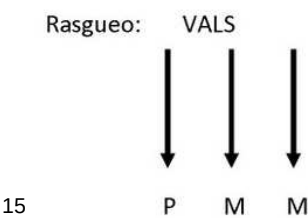
La rítmica en el transcurso de una obra musical es lo que le da la vida, la hace coherente, llevada a cabo con una diversidad instrumental. Desde siglos atrás, cuando el hombre necesitaba comunicarse lo hacía a través de percutir piedras, y la reverberancia que producían estas. El cuerpo humano está en un constante ritmo, el cual se acelera o disminuye. Todo lo que nos rodea contiene una rítmica, un patrón dado, aunque este varía de vez en cuando. En el plano musical, si esta no contiene acentos solo sería un pulso constante, por eso la importancia de las acentuaciones en los ritmos folklóricos a estudiar. El caso más común es la cueca chilena, la cual lleva un ritmo ternario determinado (6/8), el cual en el transcurso de la cueca varía, de dos o tres formas, y cambiando las acentuaciones, las que eran en el tiempo uno, cambian al tiempo dos o tres, creando una sensación de varios instrumentos (siendo ejecutado este muchas veces solo por dos guitarras o por un piano).

Todos estos procesos se realizaron mediante un intercambio cultural en su mayoría desde Europa, parte de oriente y occidente. La mezcla entre lo docto, danzas flamencas, españolas se fusionaron con los ritmos existentes en Chile, creando un estilo personal, característico de cada lugar, como la diversa cantidad de danzas que podemos encontrar a lo largo de nuestro país. Todo este proceso se realizó por vía marítima, y las influencias entre Chile, Argentina, Perú y Bolivia se realizaron por vía terrestre, antes que se separaran parte de los países.

Los procesos rítmicos que se utilizarán en las adaptaciones serán los ritmos binarios y ternarios con sus respectivas variaciones a la vez en algunas adaptaciones se mezclarán los binarios y ternarios, como es el caso de las cacharpayas de la zona norte de Chile, también se incluirán dosillos con técnicas de rasgueo y digitación como es en el caso de la tonada y la cueca. Se suele entender a la rítmica aplicada en un instrumento como a la reducción orquestal o de más de 4 instrumentos. Para entender mejor la rítmica, debemos ver como esta

se escribe en las partituras, cuando se realiza una adaptación o cuando se encuentra explícita en una composición. A continuación estarán detallados los patrones rítmicos con sus variaciones las cuales se utilizaran en su gran mayoría en las adaptaciones.

1.1- Vals sureño:



- Patrón rítmico base del vals.

Ritmo ternario (3/4), como podemos apreciar es el mismo patrón del vals vienés traído desde Europa a Chile, con su acentuación en el tiempo uno (tiempo fuerte). Específicamente este ritmo llegó a la isla de Chiloé donde se baila en pareja, el hombre y la mujer abrazados entre sí, donde la instrumentación que marco cimientos fue el acordeón y la guitarra, con los años se le fue sumando un bombo pequeño, confeccionado de madera y cuero de animal donde se percute. La rítmica del vals también llegó a la zona central de Chile por parte del Perú, con el tiempo comenzaron a realizar composiciones de vales peruano con una particularidad, que cada uno al ser chileno y de la zona central, le añadían Vals con aires porteños.

16

Extracto de alma corazón y vida, vals tradicional del Perú, Autor: Adrián Flores.

¹⁵ Blog Artes musicales liceo Industrial Benjamín Dávila Larraín, Primera canción Taller de Guitarra Popular Básica, <http://musicabdl.blogspot.com/2010_04_01_archive.html> [consulta, 23 de septiembre de 2013]

¹⁶ Quena Peru, Alma corazón y vida, <<http://quenaperu.blogspot.com/2010/06/alma-corazon-y-vida.html>> [consulta, 20 de octubre de 2013]

1.2- La sirilla:

Género musical con descendencia de danzas españolas, de tiempo binario y ternario, cultivado en el sur y la zona central de Chile. Artistas famosos chilenos como Violeta Parra y el grupo los de Ramón, dieron a conocer este ritmo a lo largo del país y del mundo. La ejecución musical se realiza con, guitarra (elemento primordial), acordeón, pandero, marcando el mismo acento que el bombo. A medida que pasaron los años se le fueron añadiendo más instrumento y también se fueron aplicando armonías modernas, acordes con séptima mayor, los conocidos con el nombre de acordes no tradicionales.

VOZ
GUITARRA
CUATRO

Extracto de la sirilla de Violeta Parra "Volver a los 17".

¹⁷ Publicaciones scd, Volver a los 17, <<http://www.publicaciones.scd.cl/volvpart.htm>> [consulta, 17 de Octubre]

1.3- Patrón rítmico base de la cueca.

La cueca es el ritmo chileno más conocido a nivel mundial, aún existen debates para afirmar su procedencia, algunos afirman que fue por el Virreinato del Perú y otros afirman que deriva desde una danza pura española, por sus zapateos y sus vueltas en lo que concierne a la danza. Los instrumentos utilizados en la cueca en general son la guitarra acústica, acordeón, piano, pandero, arpa; en la cueca urbana son el bajo eléctrico, guitarra eléctrica, guitarra acústica, batería y piano; en la cueca brava son los platillos de café, cucharas soperas, pandero, guitarra, piano, cajón peruano (este último se comenzaron a utilizar en la cueca moderna, desde los años 90 en adelante).

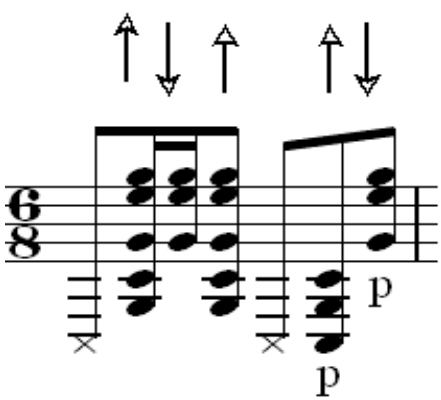
Podemos encontrar a lo largo de Chile variados tipos de cueca, como es la cueca nortina, cueca valseada, cueca larga, cueca chilota, cueca campesina, cueca tradicional o criolla, cueca brava, porteña o chora. Cada una de estas varía en la intensidad, vestuario, coreografía, en las variaciones rítmicas, y en los textos que cada una representa. En cuanto a la métrica esta se mantiene en 6/8

Las letras de las cuecas varían dependiendo de la zona que le correspondan, la mayoría de las cuecas relatan amores, el cómo conquistar a una mujer o un hombre, la temática de la zona Sur es el canto al trabajo, y al amor, al matrimonio y a las costumbres de la zona. En la zona Norte el canto también hace referencia al trabajo, en especial al trabajo obrero de las minas, y al trabajo de la tierra. En la zona central tenemos la cueca campesina, la cual le canta al trabajo diaria del hombre y la mujer, y la vida en familia y la cueca brava la cual le canta a sus conquistas, a los burdeles, al desengaño, al amor o el desamor y a la vida bohemia.

A continuación podemos ver un ejemplo de cueca brava, la cual muestra cierta picaresca en la letra y bravura de los compositores, narrando una historia, las letras de las cuecas no eran inventadas, eran todos hechos verídicos, de vivencias pasadas.

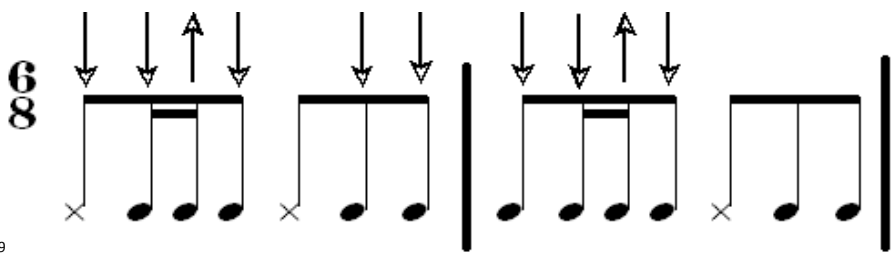
Variaciones de la rítmica de la cueca.

18



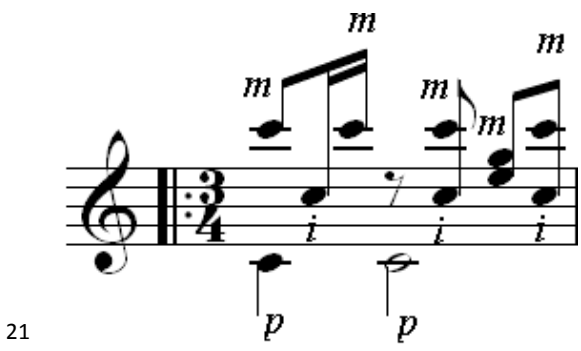
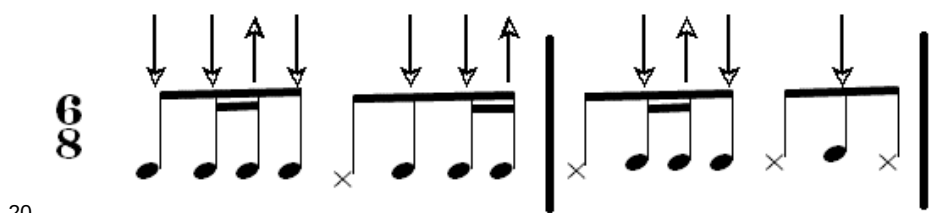
Base rítmica.

19



¹⁸ Uribe Ulloa, Héctor y Escobar Arévalo, Fernando. *Guitarra tradicional chilena, estudio y repertorio para guitarra sola*. Concepción, Editorial Aristas del Acero 2009, ISBN 9563320174, 9789563320176, pag3

¹⁹ Ibid, p. 3



- Variaciones rítmicas impresas en una cueca de “Adiós Santiago querido” compuesta por Segundo Zamora

En la imagen anterior podemos apreciar que en todos los compases se repiten pocas veces las figuraciones rítmicas, podemos encontrar 6 variaciones en 10 compases.

²⁰ Ibid, p. 3

²¹ Ibid, p.3

²² Desde los cimientos, cueca, <<http://www.guitarrachilena.cl/cueca.php> > [consulta, 13 de junio de 2013]

El patrón rítmico predominante de la cueca (ya sea esta central o la llamada cueca brava) es de 6/8 y 3/4, acentuada muchas veces en el tiempo 1 y 3, a veces la podemos encontrar acentuada en el tiempo 6. La cueca como podemos ver en la imagen anterior se encuentra llena de variaciones rítmicas, esto no quiere decir que cambie de métrica, sino que solamente cambia su figuración rítmica y su acentuación constantemente.

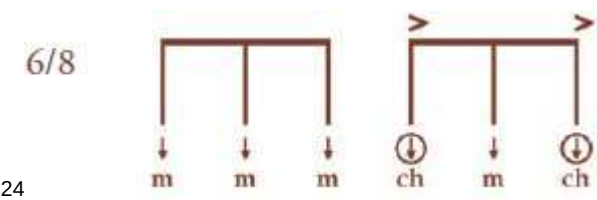
La estructura de la cueca es la siguiente: la cuarteta consta de 24 compases; la seguidilla de 20 a 24 compases y el remate es de 4 compases. La estructura es que la primera estrofa posee 4 versos octosílabos, la segunda estrofa 7 versos y 5 (7-5), la tercera y cuarta estrofa (final) son iguales a la segunda.

La diferencia que existe entre la cueca brava y la cueca central en cuanto a estructura son idénticas, solamente cambia su letra y velocidad. La cueca al ser un baile de cortejo entre el hombre y la mujer (gallo y la gallina) sus letras hacen relación a la conquista del hombre y la mujer (cueca central, de salón), en cambio la cueca "brava o chora" hacen relación a la conquista del hombre con la mujer pero de una forma más picaresca y más atrevida, insinuando más en la música y el baile. Aunque en la cueca campesina encontramos diferencias de instrumentación y diferencias armónicas, entre las zonas antes mencionadas.

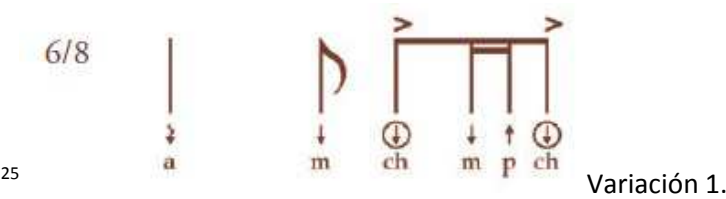
1.4- La tonada chilena:

²³La tonada muy similar a la cueca, en su métrica de 6/8 y 3/4, mantiene casi en su totalidad los mismos instrumentos, pero la línea melódica es distinta, la cueca mantiene su canto en los agudos, no baja de la segunda octava, en muchos casos es gritada como en el caso de la cueca brava, en cambio la tonada, es un canto melódico, con intervalos definidos y distintos, su estructura es de forma canción.

La temática de las letras de las tonadas, generalmente es el canto al amor, de pareja, de familia y a veces a algunas tradiciones, o trabajos como el campesino y la pesca; también podemos encontrar letras dedicadas a la vida y a la muerte o envuelta bajo un contexto político como lo hizo Violeta Parra, no siendo tan explícitas.

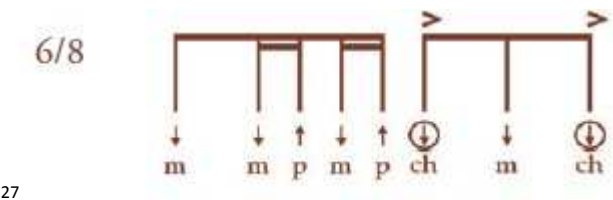
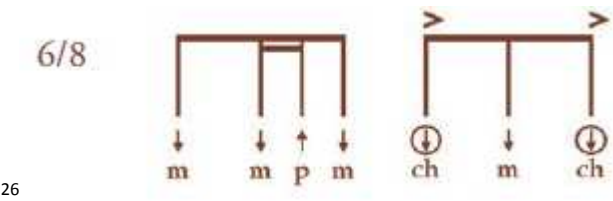


La imagen anterior es el patrón rítmico predominante en la tonada. Al igual que en la cueca su métrica es de 6/8 y 3/4 , podemos encontrar ciertas variaciones rítmicas en la tonada al igual que en la cueca como la siguiente imagen.



²³ Desde los cimientos, Tonada, < <http://www.guitarrachilena.cl/tonada.php> > [consulta, 15 de octubre de 2013]

²⁴ Loyola Palacios, Margot. *La tonada: testimonio para el futuro*, Valparaíso, Editorial: Taller de ediciones de la escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006, ISBN 956-8388-03-6. P.129



La estructura de algunas tonadas es la siguiente: A- A- B – A- A- B (estrofa 1 y 2, estribillo, estrofa 3 y 4, más el estribillo final). Hay ciertas tonadas que se estructuran en décimas. Las temáticas son de conquistas entre el hombre y la mujer, y a veces de la vida campesina, pueblos y tradiciones típicas de cada zona. La tonada no se caracteriza por zona, aunque las primeras tonadas fueron realizadas en la zona central, ahora podemos encontrar a lo largo de todo Chile. Los mayores exponentes a lo largo de la historia de Chile de este género musical son Violeta Parra, Margot Loyola, Nicanor Molinare, Pablo Ara Lucena, Hernán Figueroa Reyes, Sergio Sauvalle.

²⁵ Ibid, p .129

²⁶ Ibid, p. 129

²⁷ Ibid, p. 129

1.5- El huayno:

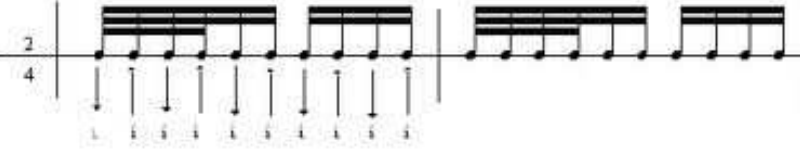
Patrón básico del Huayno



28

El patrón rítmico del huayno es en su mayoría galopas, su métrica binaria, es de 2/4, carácter de danza.

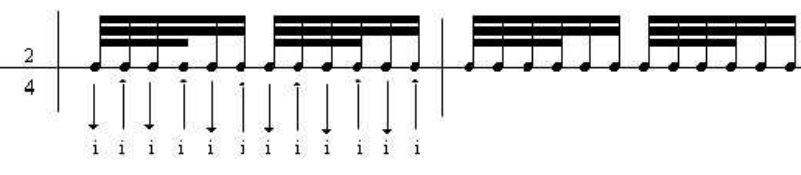
HUAYNO PATRON RITMICO N° 2



29

Variación del patrón rítmico.

HUAYNO PATRON RITMICO N° 3



30

²⁸ Desde los cimientos, Huayno, <<http://www.guitarrachilena.cl/huayno.php>> [consulta, 15 de octubre de 2013]

²⁹ La página de Héctor Soto, el Maestro del Charango, Patrones rítmicos para charango <http://www.oocities.org/hsoto_71/Ritmos_para_charango.html> [consulta, 17 de mayo de 2013]

³⁰ Gloriosa Tuna del C.E.U, Charango, ritmos, <<http://tunaceu.com/Cancionero/Secciones/Instrumentos/Charango.html>> [consulta, 10 de Diciembre de 2013]

En esta imagen podemos encontrar otra variación rítmica, generalmente esta es ejecutada por el charango.

Al igual que los ritmos antes nombrados este también es de carácter de enamoramiento, el varón ofrece el brazo derecho a la mujer donde bailan pasos agitados (rápidos) al compás y tempo de la música, baile de coreografía grupal.

1.6- La cacharpaya:

El patrón predominante en la cacharpaya es la galopa, de métrica binaria (2/4) y a veces ternaria (3/4), ritmo de la familia del huayno, de carácter de despedida, generalmente utilizados para las fiestas de carácter religioso, hay otras cacharpayas que se pueden bailar en pareja al igual que el huayno, donde las parejas bailan de forma grupal dando pasos cortos, en la coreografía, van conformando rondas, círculos, y una figura en forma de serpiente.



31

³¹ Cacharpaya del Pasiri, <http://archive.folx.org/files/cacharpaya_del_pasiri_vfm.jpg> [consulta, 20 de enero de 2014]

Capítulo VI.

Técnicas de digitación y arpeggios para la guitarra sugeridas en las adaptaciones.

1.1- Digitación.

Las Técnicas de digitación, que se realizaran en las adaptaciones son las que podemos encontrar en los métodos para guitarra clásica de algunos autores europeos, tales como: a) Método de guitarra clásica Mateo Carcassi; b) Las primeras lecciones de guitarra de Julio Sagreras; c) Las escalas de Segovia. En los cuales la digitación se realiza en conjunto con más voces, juntando la melodía y la armonía trabajada en conjunto. En estos métodos podemos encontrar las técnicas de:

a) Glissandos: la cual consiste en un desplazamiento de uno o más espacios del diapasón del instrumento, el cual tiene como finalidad alcanzar una nota por arrastre a distancia.



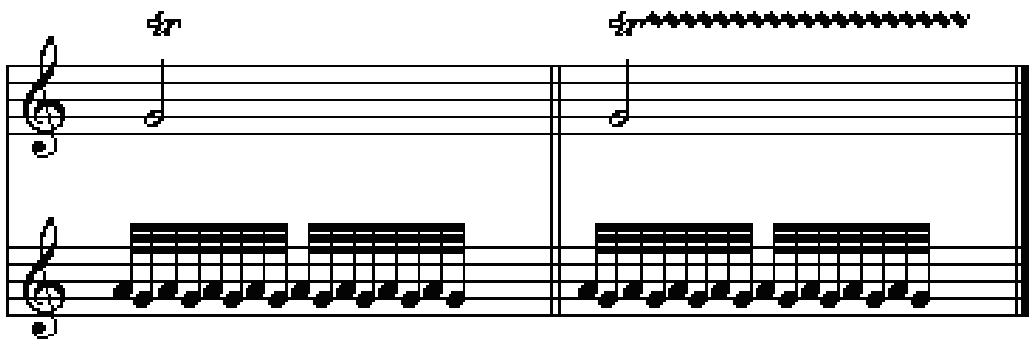
32

³² Carcassi, Matteo, *Metodo de guitarra op. 59 completo*, Santiago Chile, Editorial Casa Amarilla, 1940. P.41

b) Trinos: el cual es una alternancia entre las notas, aplicadas con rapidez, estas pueden ser de un tono o semitono.

Escritura

Ejecución



33

c) Acciacaturas: a diferencia de las apoyaturas estas son más breves, la cual consiste en tocar una nota en la parte inferior o superior de la nota principal, puede ser de un tono o semitono.

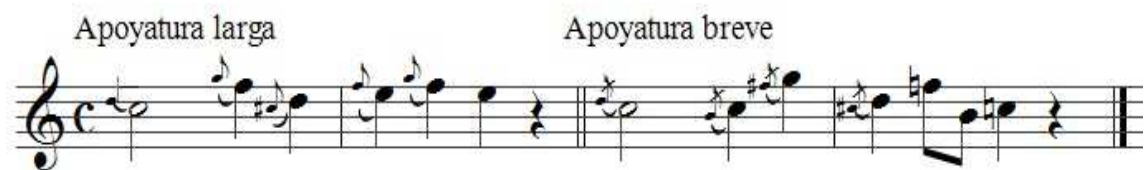


34

d) Apoyaturas: podemos encontrar apoyaturas largas (cuando tiene más de una duración) y apoyaturas cortas, las primeras tienen consigo una figuración rítmica de corchea y la segunda tiene una corchea con una línea diagonal hacia la izquierda.

Apoyatura larga

Apoyatura breve



35

³³ Teoría musical - Lección 15: Los adornos musicales, El trino < <http://www.aprende-gratis.com/teoria-musical/curso.php?lec=adornos-musicales> > [consulta, 10 de febrero de 2014]

³⁴ Wikipedia, Acciaccatura, <<http://es.wikipedia.org/wiki/Acciaccatura>> [consulta, 10 de noviembre de 2013]

³⁵ Carcassi, Matteo, *Metodo de guitarra op. 59 completo*, Santiago Chile, Editorial Casa Amarilla, 1940. P.41

e) Mordentes: como se señala en el método de Mateo Carcassi el mordente es una fragmentación de trino, estas pueden encontrarse en notas largas y cortas.



36

f) Grupeto: un ornamento compuesto por un grupo de notas desde su nota principal, se puede comenzar desde la nota principal, superior e inferior (ambas auxiliares).



37

g) Ligaduras: las ligaduras que podemos encontrar pueden ser ascendentes y descendentes, consiste en ligar una nota como la palabra lo dice, en no cortar la idea melódica que esta trae. Los ligados pueden recorrer de semitonos a tonos.



38

³⁶ Carcassi, Matteo, *Metodo de guitarra op. 59 completo*, Santiago Chile, Editorial Casa Amarilla, 1940. P.45

³⁷ Carcassi, Matteo, *Metodo de guitarra op. 59 completo*, Santiago Chile, Editorial Casa Amarilla, 1940. P.43

³⁸ Carcassi, Matteo, *Metodo de guitarra op. 59 completo*, Santiago Chile, Editorial Casa Amarilla, 1940. P.38

Se puede inferir con esto que las adaptaciones realizadas tendrán carácter clásico, ya que la técnica estará extraída de este género musical, siendo esta música popular, de carácter criollo. La propuesta de las adaptaciones dúos de guitarras, es que ambas guitarras trabajen como mínimo cuatro voces, duplicando más de dos voces, adornando y ornamentando dichas digitaciones con la técnica adecuada y requerida. A la vez se aplicaran técnicas de contrapunto y conducción entre las voces.

Los dedos utilizados de la mano izquierda serán el índice, medio, anular, y meñique; no se utilizara el pulgar, aunque en algunas adaptaciones de otros autores se da, como es en el caso de la "Tonada por despedida" del compositor y arreglista Juan Antonio Sánchez, pero en esta ocasión no estarán presentes, ya que el pulgar por lo general, se utiliza para alcanzar espacios de la guitarra, imposibles de alcanzar entre los dedos índice y meñique, o a veces para utilizarlos con otras técnicas que se ejecutan otros géneros musicales como es el caso del jazz.

Muchos arreglistas caen en el mal llamado error de realizar adaptaciones o composiciones casi inalcanzables para algunos intérpretes, con acordes de una dificultad mayor a lo que se acostumbra encontrar en las piezas de carácter clásico. A veces por la escases de estudios o solamente por el buen gusto realizan la adaptación sin tener ciertas consideraciones, pero el enfoque que les quiero dar es que queden para alumnos de guitarra en proceso de formación.

La técnica de la guitarra clásica en la digitación del instrumento es la más sugerida extraída de los métodos, en donde todos los dedos corresponden a un espacio en específico de la guitarra, por ejemplo si hablamos de los cuatro primeros espacios de la guitarra estos se digitan con los cuatro dedos de la mano, índice corresponde al primer espacio, medio al segundo, anular al tercero y meñique al cuarto espacio.

Existen ciertas excepciones a la regla antes escrita, ya que en algunas técnicas u ornamentos que van en conjunto con la digitación, estas no trabajan los dedos por espacios correspondientes, solo en ese caso hay que seguir lo que la partitura sugiere, como es en el caso de los glissando (de una o dos cuerdas), en el cual un dedo se desplaza por uno o más espacios de la guitarra; por otro lado tenemos los ligados ascendentes y descendentes, los cuales ligan una nota a otra pero esta no siempre coincide con el espacio del instrumento y el dedo correspondiente. En el caso de los ligados también podemos encontrar ligaduras cromáticas, las cuales generalmente corresponde el espacio con el dedo

correspondiente. También otro tipo de digitación que podemos encontrar en las adaptaciones es cuando se deja el dedo índice como cejillo, y se digita con los dedos restante, es una técnica más exigida cuando la obra o la adaptación la requiere.

La técnica antes mencionada provienen algunas desde oriente y otras de occidente, algunas escalas contienen gestos melódicos que se utiliza en la música Árabe, que con el tiempo los españoles lo tomaron con ellos y lo fusionaron con sus géneros musicales presente, creando propios estilos, los cuales llegaron a Chile por medio de la conquista del continente americano.

Capítulo VII.

Arpeggios.

Como señala Julio Sagreras en las primeras lecciones de guitarra clásica...se presenta por primera vez el caso de posición fija en la mano izquierda y también como novedad, el caso de que con la mano derecha, se acentúan únicamente las notas que pulsa el dedo anular que son todas las que se tocan en la prima.

Los arpeggios corresponden a una de las técnicas más enriquecedoras para el instrumento, complementan todo un trabajo, armónico y melódico a la vez. Los arpeggios corresponden a la acción de tocar varias notas sucesivas en un orden determinado, la cual van conformando un acorde, el sonido va a depender de la rítmica o del motivo asignada para la mano derecha, pero para que todo esto suenen bien dependerá, si la mano izquierda está bien posicionada en el diapasón de la guitarra. De esta manera los arpeggios pueden ir graduados en cuanto a velocidad, todo va a depender de la figuración rítmica y a la métrica para que este sea ejecutado, como podemos observar en la siguiente imagen.

44

39

³⁹ Sagreras, Julio; *Las primeras lecciones de guitarra*, México, Editorial Musical Iberoamericana, 1973, ISBN 968 – 5424 – 00 – 4, p. 12

Capítulo VIII.

Técnica de rasqueo aplicada a la guitarra clásica.

Según Fico de Castro en su libro ⁴⁰“Guitarra folklore argentino” señala que en el acompañamiento los ritmos folklóricos siempre fueron tocados con los dedos; con el tiempo se incorporó el uso de la púa para algunas introducciones o en partes rápidas. Cada ritmo folklórico tiene su danza correspondiente, y esto hace que exista una métrica musical para que se la pueda bailar. Cuando una pieza musical deja de respetar esa métrica o estructura rítmica, ya no será considerada –por ejemplo- como una zamba, sino como un “aire” de zamba.

La técnica de rasqueo, o el arte de percutir las cuerdas, es utilizada generalmente por la música folklórica, en su mayoría. La cual es la causante de la base rítmica, acompañada de una serie de variaciones, dando una riqueza de material rítmico y tímbrico dependiendo del contexto en el cual es utilizado.

Las técnicas de rasqueo van cambiando dependiendo del continente y del país. En este caso nos referiremos e influencias utilizadas en España, y algunos países de Latinoamérica como Argentina, Perú, Bolivia y Chile. Ya que muchos de estos ritmos se fueron fusionando a medida que pasaban los años, para nacer los ritmos que conocemos en la actualidad en nuestro país.

Ritmos flamencos, fusionados con los ritmos que ya estaban en Chile, le dieron cabida a la cueca por parte de Chile, a las zambas por Argentina y a los Vals por parte del Perú.

La técnica del rasqueo no se utiliza siempre en toda la obra o una canción, hay géneros musicales como la cueca, en parte la tonada, ritmos flamencos, y en su mayoría ritmos latinoamericanos que en todo el transcurso de la canción las cuerdas son percutidas, siendo esta la base armónica, y una base melódica ejecutada con la voz o algún instrumento de preferencia melódico. En la década de los años 40 en Chile, cuando se tocaba cueca brava en Valparaíso, esta se conocía más por los instrumentos de percusión, como el pandero y los

⁴⁰ Castro, Fico, *Guitarra Folkoore Argentino*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Cosmusica, 1999

instrumentos no convencionales como las cucharas y los platillos de café. Con la medida que pasaron los años las técnicas en la guitarra acústica se fueron depurando, como es en el caso de las cuecas que antes era toda la cueca, con cuerda rasgueada o percutida, y hoy en día los guitarristas son más diestros donde mezclan la técnica del arpeggio con la percutida, dando una riqueza musical a la obra, no existen vacíos en esta, ya que otros instrumentos llenan cuando la guitarra se deja de rasguear.

Toda la intensidad musical que se aplica en el rasqueo es realizada con la mano derecho, ya que esta es la encargada de distribuir la rítmica y las variaciones que esta conlleva.

Antes de comenzar a tocar rasgueos, de cualquier área del folklore latinoamericano, hay que analizar la música en dos partes, que son los agudos y los graves, al aprendiz en rasgueos se le es señalado que debe separar los bajos con el chasquido que en este caso serían las primeras cuerdas de la guitarra, las más agudas. Cuando se hace referencia en analizar la música, está enfocado a todo lo que tiene que ver con la parte rítmica del género musical, lo que es el bombo folklórico o legüero por parte de Argentina y Chile, lo cual el chasquido en la guitarra tiene que ver con el golpe que se le da al bombo en el costado, en la parte de madera, y los graves se hace referencia cuando se percute el paño de este.

Cuando esta técnica es aplicada en el instrumento esta tiene que estar bien distribuida en cuanto a la rítmica, bien ejecutada. Cuando esta es realizada de mala manera no se entiende el mensaje que se quiere enviar, esta técnica no requiere simpleza, generalmente hay guitarristas del ámbito clásico (llámese maestros en el área) que no pueden realizar rasgueos folklóricos, ya que estos en un mayor porcentaje solo dominan la técnica de digitación.

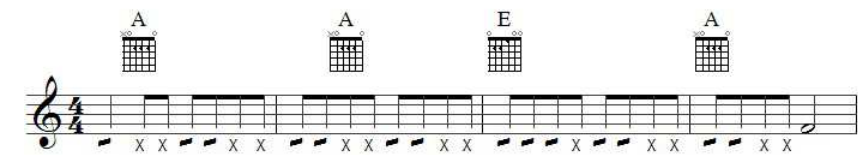
Los rasgueos cuando no van acompañados de sus respectivas acentuaciones no están bien ejecutados, por esto es que cuando se tocan ritmos latinoamericanos en agrupaciones, el guitarrista siempre debe fijarse en las acentuaciones que realizan sus respectivas percusiones y realizar sus variaciones con relación a la base rítmica presente en la canción. Los ritmos acompañados de buenas acentuaciones más la suma de una melodía es lo que le da riqueza a la música. También podemos encontrar canciones del repertorio folklórico, tanto chileno como argentino, en donde dos guitarras aplican la técnica del rasqueo las cuales se alternan en su ejecución, esto quiere decir, que las dos pueden rasguear

al mismo tiempo y adornar con leves arpeggios, no necesariamente ser acompañada de punteos para realizar la melodía.

Cuando se hace referencia al acompañamiento rítmico, en muchos casos se habla de una reducción de varios instrumentos a la guitarra, desde una orquesta hasta agrupaciones de cuatro o cinco personas.

Podemos encontrar diversas formas de escrituras de rasgueos en las partituras, solo señalaré algunas.

taquirari

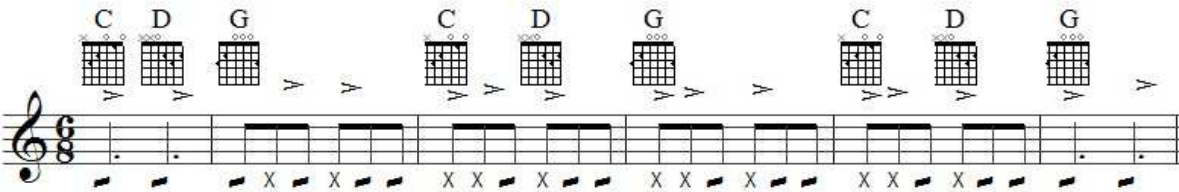


41

La imagen anterior dice lo siguiente: formado por cuatro golpes. 1er golpe pulgar para arriba. 2do golpe, todos los dedos para abajo. 3er golpe todos los dedos para abajo. 4to. golpe pulgar para abajo

42

Malambo



Este último se ejecuta por lo general con tres acordes, el primer toque es con la mano hacia abajo, el segundo, el pulgar hacia arriba y el chasquido, este último puede varias intercalando el acento.

⁴¹ Castro, Fico, *Guitarra Folkoore Argentino*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Cosmusica, 1999, p. 8

⁴² Castro, Fico, *Guitarra Folkoore Argentino*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Cosmusica, 1999, p.12

Anexos.

La jardinera

TONADA

TEXTO Y MÚSICA DE VIOLETA PARRA

GUITARRA

$\text{♩} = 75-80$ E E⁶ E B⁷/F[♯]

B⁹/F[♯] B⁷/F[♯] E E⁶ E B⁷/F[♯]

VOZ

B⁹/F[♯] B⁷/F[♯] E B⁷/F[♯] E B⁷/F[♯] E

Pa -

GUIT.

F[♯]7 B/F[♯]

VOZ

- ragl - vi - dar - me de ti voy a cul - ti - var la tie - rra, en

GUIT.

A/E E B⁷/F[♯] 1. E

VOZ

e - llaes - pe - ro en - con - trar re - medio pa - ra mi pe - na. A -

GUIT.

2. F#7 B/F# F#7

VOZ E

- ras Pa-ra mi tris - te - za, vio-le-tag-zul, — cla-veli-na ro - ja — pa' mi pa -

GUIT.

B/F# A/E E

VOZ

- sión y pa-ra sa - ber si me co - rres - pon. — de des - ho - joun blan -

GUIT.

B7/F# E A/E E

VOZ

— co man - za - ni - llón. Si me quiere mu - cho, po-qui - too na - da, — tran - qui-lo

GUIT.

B/F# 1.2. 3. B7/F# E

VOZ

que - da mi co — ra - zón. al % zón.

GUIT.

Me voy, me voy.

José Segovia.

Voz

me voy me voy pa ra no vol ver pa lo mi ta me voy me voy. Me voy me voy pa ra no

8 vol ver pa lo mi ta me voy me voy si tu quie res que vuel va pa ra elo tro a flo es pe ra

15 me si tu quie res que vuel va pa ra el otro a flo es pe ra me

24

37 me voy me voy pa ra no vol ver pa lo mi ta me voy me voy, me voy me voy pa ra no vol ver

44 pa lo mi ta me voy me voy si tu quie res que vuel va pa ra elo tro a flo es pe ra me si tu

C E7 Am C

E7 Am C E7

Am C E7 Am C E7

Am C E7 Am C E7 Am D F# Bm

D F# Am D

F# Bm D F# Bm D

51 F# Bm C E7 Am C

quie res que vuel va pa ra el otro a ño es pe ra me

61 E7 Am C E7 Am D F# Bm D

me voy me voy

73 F# Am D

pa ra no vol ver pa lo mi ta me voy me voy, me voy me voy pa ra no vol ver pa lo mi ta

80 F# Bm D F#

me voy me voy si tu quie res que vuel va pa ra elo tro a ño es pe ra

85 Bm D F# Bm

me si tu quie res que vuel va pa ra el otro a ño es pe ra me

*Nosotros cantamos, o tratamos de cantar
lo que el hombre de nuestra tierra canta
y sentir, lo que la gente de nuestra tierra siente,
por eso que nuestro canto, muchas veces no florece,
ni contento, ni alegre.*

*Pero vamos a seguir cantando porque no queremos perder,
los últimos vestigios de nuestra cultura.
Y vamos a seguir cantando porque no queremos que los Aymaras
pasen a formar parte de la historia y vamos a seguir cantando,
porque no queremos que utilicen las aguas que pertenecen al hombre andino
por herencia ancestral. Y vamos a seguir cantando
porque no queremos que le saquen una gota de agua al lago Chungará.
Con estos pesares me voy cantándole al viento paloma, palomita
y nos volvemos a encontrar en cualquier carnaval de la vida.*

Texto, antes que comience la música.

El curanto

SIRILLA

TEXTO Y MÚSICA DE RAÚL DE RAMÓN

$\text{♩} = 125 - 130$

ACORDEON

GUIARRA

ACOR.

GUI.

ACOR.

GUI.

ACOR.

GUI.

VOZ FEMENINA

Le - ván - ta - tehom = bre flo -

E⁷ Am E⁷ Am Dm

- jo, sa - lea pes - ca, ar, sa - lea pes - ca ar, que la mar

Am E⁷ Am E⁷ 1. Am

es - tá lín - da pa' na - ve - ga ar, pa' na - ve - ga ar,

2. Am VOZ MASC. B⁷/F#

Le - ar No pue - do le - van - tar - me, ten - go mu -

E E⁷ Am

- chaham - bre y pes - car con fa - ti - ga vag ma - lo -

E⁷ Am E⁷ 1. Am 2. Am V. MASC. V. FEM. Guie -

- grar - me, vag ma - lo - grar - me. No - me.

VOZ FEM. D E⁷ A

- ro co - mer cu - ran - to con cha - pa - le - le, mil -

VOZ MASC.

- ro co - mer cu - ran - to con cha - pa - le - le, mil -

GUIT.

VOZ FEM. D E⁷ A E⁷ A E⁷

- cao, chi - cha'e man - za - na yaun - que me vue - le, yaun - que me vue -

VOZ MASC.

- cao, chi - cha'e man - za - na yaun - que me vue - le, yaun - que me vue -

GUIT.

VOZ FEM. A D A E⁷

- le. Quie-ro co - mer cu - ran-to con cha - pa - le - le, mil - cao chi - cha'e man - za - na yaun

VOZ MASC.

- le. Quiero co - mer cu - ran-to con cha - pa - le - le, mil - cao chi - cha'e man - za - na yaun

GUIT.

VOZ FEM. 1. al $\frac{3}{4}$ y FIN 2. FIN

que me vue - le, yaun - que me vue - le.

VOZ MASC.

que me vue - le, yaun - que me vue - le.

GUIT.

Conclusiones.

Después de este extenso trabajo, dividido en dos etapas, por una parte de investigación sobre la guitarra, desde sus inicios (origen), su llegada a Chile y cuál fue la utilidad que se le dio en el país, las influencias de esta; para después pasar al desarrollo del trabajo, a la parte creativa, que consistieron en tres adaptaciones para dúos de guitarra clásica del folklore nacional chileno y como estas o sus autores tuvieron cierta repercusión en el país.

Lo que se propone con este trabajo de las adaptaciones, es que las obras de los distintos subgéneros del ámbito folklórico no queden inalcanzables para la persona que a su debido tiempo desee estudiar los dúos, ya que estos quedarán para disponibilidad de los alumnos de guitarra en su proceso de formación.

Al comenzar este proyecto de título, tenía pensado realizar de tres a cinco adaptaciones para los dúos de guitarra, pero con el paso del tiempo, se me fueron presentando algunas dificultades, que me llevaron a dar como resultados a tres adaptaciones, en lo que conocemos como el proyecto final. Las dificultades que se fueron presentando durante el transcurso del proyecto fueron las creaciones mismas, ya que el realizar una adaptación o arreglo para guitarra clásica, requiere el conocimiento del instrumento en un gran porcentaje. Decidí dejarlo en tres adaptaciones para dedicarme a realizar un trabajo óptimo, dentro de mis capacidades.

Todo el proyecto en sí, fue un gran reto, ya que con este aprendí variadas cosas, desde historia del instrumento, hasta la realización de las adaptaciones y mis propias capacidades con el instrumento, tanto habilidades kinestésicas, conocimientos armónicos y como llevar estos al trabajo final. Cabe señalar también el gran esfuerzo que realice en las adaptaciones, al terminar el proyecto de título, pude afirmar que realizar una adaptación o arreglo no es nada sencillo y que todos, tanto compositores, arreglistas tienen una gran mérito para llevar su mente y sus sentimientos a la partitura.

A medida que pasaba el tiempo y mientras más averiguaba sobre la guitarra en el folklore chileno, más me introducía en su mundo, llegando a conocer y entrevistar a músicos famosos del medio, como lo fue Ricardo Acevedo con el arte en su guitarra.

Para finalizar se puede afirmar que la música folklórica tiene una riqueza rítmica, armónica, (sus influencias) histórica en Chile de gran importancia y a su vez los autores de las obras realizadas. También se puede concluir que una creación musical ya sea adaptación o una composición propia, tiene un grado de dificultad que no todos pueden realizar y que pocos realizaron este trabajo para la guitarra en Chile, como lo señala Ricardo Acevedo en su entrevista,⁴³ “me hubiera gustado que otra persona realizara arreglos de música chilena”.

⁴³ Entrevista realizada a Ricardo Avevedo, 12 de Junio 2013.

Bibliografía:

- 1.) Rodríguez Gallardo, Jorge, "El Folklore musical en la escuela", edición: Editorial Lord Cochrane S.A, Chile, Santiago.
- 2.) Botafogo Vilanova, Miguel; "Armonia para 6 cuerdas", Ricordi Americana S.A.E.C. Tte. Gral. Juan D. Perón 1558 – Buenos Aires, Argentina.
- 3.) Sagreras Salvador, Julio; "Las primeras lecciones de guitarra", Ricordi Americana S.A.E.C. Pestalozzi 1973- Buenos Aires, Argentina.
- 4.) Ohlsen Vásquez, Oscar; "La música barroca", Edición Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría Académica, 1993- Santiago, Chile.
- 5.) Carcassi, Mateo; "Metodo de guitarra clásica", Editorial Casa Amarilla, San Diego 128- Santiago, Chile.

Webgrafía.

<http://www.curriculumlineamineduc.cl/605/w3-propertyvalue-52082.html>

<http://www.guitarrachilena.cl/tonada.php>

<http://www.profesorenlinea.cl/ChileFolclor/FolclorMusical.htm>

<http://www.revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13833/14112>

http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/Conferencias/02-Juan_Pablo_Gonzalez.pdf

http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/NUEVA_CANCION_CHILENA.PDF

<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>

<http://margotloyola.ucv.cl/wp-content/uploads/2010/02/Nociones-de-folklore-en-Chile.pdf>

<http://margotloyola.ucv.cl/latonada/datos/pdf/latonada.pdf>

<http://www.teoria.com/indice.php>

<http://margotloyola.ucv.cl/castudillo/Partituras%20editadas%20en%20Chile%20entre%201875%20y%201930.html>

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901999019100011&script=sci_arttext

<http://www.folklore.cl/que-es.html>

<http://www.publicaciones.scd.cl/volvpart.htm>

<http://www.ecosdelsonido.com/partituras/m%C3%A9todos-completos-para-guitarra/>

<http://espanol.free-ebooks.net/ebook/Curso-completo-de-teoria-de-la-musica/pdf/view>

<http://www.cancioneros.com/aa/232/L/canciones-de-violeta-parra>

<http://www.arakpacha.cl/>

<http://www.aprende-gratis.com/teoria-musical/curso.php?lec=adornos-musicales>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Acciaccatura>

<http://www.lyrics59.com/lyrics-967625/los-chileneros/la-camisa-de-la-lolo.html>

http://musicabdl.blogspot.com/2010_04_01_archive.html

<http://www.guitarrachilena.cl/tonada.php>

http://www.oocities.org/hsoto_71/Ritmos_para_charango.html

<http://tunaceu.com/Cancionero/Secciones/Instrumentos/Charango.html>

http://archive.folx.org/files/cacharpaya_del_pasiri_vfm.jpg