



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

Profesor Guía: Antonio Rioseco Palacios.

ARREGLOS PARA GUITARRA SOBRE TEMAS DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

Proyecto de tesis para optar al título de
Licenciatura en Arte, Tecnología y Gestión Musical.

Alumno Tesista: Rolando Jaime Malhue.

**Valparaíso, Chile
2009**

Agradecimientos.

Quisiera agradecer a todas las personas que me ayudaron de manera directa o indirecta en este difícil proyecto. A mis amigos, a mis padres, a todos los profesores que me han enseñado e instruido para lograr mis metas. En especial, quisiera destacar la ayuda del gran maestro Antonio Rioseco, quien revisó y corrigió todos mis arreglos, además de ser el pilar fundamental en mi formación como músico y como persona.

Dedicatoria.

Este proyecto está dedicado con mucho amor, a las personas que me educaron y me entregaron todo de ellos, para que me convirtiese en la persona que soy. Ellos son Roberto Jaime Díaz y Rosa Malhue Malhue, mis padres.

"La vida es como un viaje a un parque de diversiones, y cuando eliges ir, piensas que es real, porque así de poderosas son nuestras mentes. Y el viaje va y viene, da vueltas y vueltas, tiene emociones y escalofríos, y es muy colorido, ruidoso, y es divertido, por un rato. Algunas personas han estado en este viaje por mucho tiempo y se empiezan a preguntar, ¿es esto real? ¿o es solo un viaje? y otra gente ha recordado, ellos vienen a nosotros, y nos dicen: Ey, no te preocupes, no tengas miedo, nunca, porque esto es sólo un viaje.... Y nosotros... matamos a esas personas: -Cállenlos. Tenemos mucho invertido en este viaje. Cállalo. Mira mis arrugas de preocupación. Mira mi gran cuenta corriente y mi familia. Esto tiene que ser real.- Es sólo un viaje. Pero nosotros matamos a esos buenos tipos que nos trataban de decir eso, ¿te has dado cuenta? Y dejamos a los demonios volverse locos. ...Pero no importa porque: Es sólo un viaje. Y podemos cambiarlo cuando queramos. Es sólo una opción. Sin esfuerzo, ni trabajo, ni ahorros o dinero. Una opción, aquí y ahora mismo; una opción entre el miedo.....o el amor. "

(Bill Hicks, Revelaciones, 1993)

Índice.

Agradecimientos	2
Dedicatoria	3
Índice	4
Resumen	5
Marco Teórico	
Introducción	6
Breve historia de la guitarra	9
Breve historia de las transcripciones y arreglos en guitarra	15
De trabajos similares	18
La obra de Ricardo Acevedo	20
Otros Arreglos	22
De la técnica y arreglos en guitarra	23
De la técnica	24
De los arreglos	31
Rasgueos del folclore Chileno en guitarra	40
Desarrollo	
Introducción	48
El arte se suma a la protesta	50
La “antigua” canción chilena	52
La importancia de la guerra civil española en La Nueva Canción Chilena	55
El comienzo del conflicto	55
Un nuevo canto desde España	57
La Nueva Canción chilena	60
Los locos años sesenta	60
El comienzo de la Nueva Canción	62
Características de la Nueva Canción	64

La Violeta Parra	67
La carta de Violeta	70
La Peña de los Parra	71
La Nueva Canción Hoy	75
Introducción a los arreglos	77
Conocimiento adquirido en la U. de Valparaíso que aplico en mis arreglos	79
Comparación de mis arreglos con trabajos similares	80
Caicaivilú	84
El Andariego	89
Luchín	95
Medianoche	99
“Mi abuela bailó sirilla”	105
Conclusiones	117
Bibliografía	119

Resumen

A continuación haré una breve descripción de mi proyecto de tesis.

En el marco teórico hablaré acerca de todo lo que considero necesario para poder entender de mejor manera el trabajo final, que es la confección de arreglos. Primeramente haré un breve resumen de la historia de la guitarra, después hablaré acerca de los arreglos en guitarra y su historia. Posteriormente comentaré trabajos similares realzando el trabajo del destacado guitarrista Ricardo Acevedo, pilar fundamental y base de mis arreglos. Y finalmente hablaré acerca de todo lo necesario en cuanto a técnica y conocimientos de la guitarra indispensables para poder entender mi trabajo.

El Desarrollo del proyecto se divide en dos partes. La primera parte consta de todo lo necesario para poder comprender el proceso evolutivo que deriva en la Nueva Canción. Para ello hablo acerca de los inicios de la canción social en Chile. Hago un resumen de todos los movimientos socioculturales en Latinoamérica. Después describiré el movimiento llamado “La Nueva Canción Chilena” y sus repercusiones en la sociedad. Hablaré acerca de la gran artífice de este movimiento, Violeta Parra. Y también hablaré acerca de La peña de los Parra, que fue el gran semillero de la Nueva Canción.

Finalmente en la segunda parte del desarrollo, intentaré explicar algo acerca de cómo abordé los arreglos que confeccioné, además de presentarlos en partitura.

MARCO TEÓRICO

Introducción

Desde principio de los setenta (específicamente del setenta y tres) hasta principio de los noventa, en las escuelas tradicionales en donde se enseña música (principalmente Universidad de Chile y universidad Católica), particularmente en los ramos de armonía y en la escuela de composición, no se aprendía acerca de la música tradicional chilena ni de los ritmos de Latinoamérica, sino música y armonía occidental/europea. Parecía extraño cómo Chile miraba tan fuertemente hacia Europa (y esto lo digo sin desmerecer la enorme importancia del legado Europeo en la música occidental, sólo intento recalcar el poco interés del mundo docto hacia la música popular de raíz folclórica en esa época). Esto se debía a que la dictadura comenzó a distanciar las formas de expresión artístico-criollas con el pueblo de Chile, porque para la dictadura el arte como forma de expresión era considerado meramente un instrumento político, eso provocó el alejamiento del folclore chileno con el pueblo de Chile, por eso no había lugar para aprender acerca de tus propias raíces. Actualmente, todo eso es diferente, junto con la masificación de academias e institutos de música, tanto de raíz clásica como popular, junto con el renovado interés de sectores del arte en la música popular chilena, se comienzan a olvidar las viejas odiosidades sin sentido y comienza a renacer el interés por nuestra música folclórica, y particularmente por la música folclórica de corte social, llamada “Nueva Canción”. Exquisita en su diversidad de formas, bella en sus melodías evocativas de la realidad chilena, muchas de las obras compuestas en este período yacían en el peor de los castigos; el olvido. Pero como si el destino quisiera reivindicar la cruenta y dolorosa historia, surgen de su letargo nuevamente esas canciones que reflejan parte de nosotros, de lo que realmente somos como pueblo, parte de nuestra historia, parte de la verdad. Porque la verdad es algo con lo que puedes simpatizar o rechazar, pero la verdad siempre permanecerá incólume, cual viga

principal permanece para sostener una estructura. Y en honor a la verdad, o más bien al reencuentro de ésta con su pueblo, me dispongo a realizar estos arreglos para guitarra, pequeño aporte que espero sirvan de nexo, el cual no solamente una al mundo docto con al mundo popular, sino que una a una nación con su pasado.

Al comenzar esta larga travesía, en mi mente ya estaba la clara intención de utilizar la música folclórica chilena como pretexto para desarrollar este proyecto. Pero para comenzar a desarrollar el proyecto debía plantearme la necesidad. El Porqué de este proyecto. Y el plantearme aquella inquietud inmediatamente apareció en mi cabeza el nombre de “Nueva Canción Chilena”. Qué mejor manera que investigar acerca de un suceso histórico de tremenda importancia para la cultura en Chile que vivía un injusto y desmerecido olvido. Porque la música de estos cantautores no eran difundidas en las radios ni mucho menos en televisión, poco se sabe en la actualidad de muchos cantautores de la nueva canción que siguen vivos trabajando bajo el oscuro manto de la indiferencia, y más aún; no sólo habían sido borrados sus registros de los medios de comunicación, lo más grave, es que en las aulas, particularmente en universidades, centros en donde se debe defender la verdad, la historia y sus registros, parece que, por lo menos en los centros de música, estos grandes cantautores no existieron, y sólo al nombrarlos era como firmar su propia condena en el frío mundo de la música institucional, que desatendía y renegaba de sus propias raíces.

Todo esto sumado a que en la guitarra, particularmente en el mundo clásico, existen muy escasos registros de arreglos, transcripciones o grabaciones de temas populares chilenos, y mucho menos sobre temas de la Nueva Canción.

El terreno parecía perfecto entonces para trabajar y desarrollar tal proyecto. De esta manera llevaría a cabo el cumplimiento de diversos objetivos. No sólo arreglaría temas en guitarra para el goce y deleite estético musical que esto involucra, además de aumentar mi ego. Sino

que también rescataría parte de la cultura e identidad chilena, particularmente de un período de la historia de Chile en donde aparecen gran cantidad de cantautores y compositores impregnados de un gran sentimiento americanista y un sentido de reivindicación social; crearía material de estudio para alumnos de la cátedra de guitarra clásica de la carrera de música de la Universidad de Valparaíso; o para alumnos del conservatorio de la Universidad, de manera que puedan practicar o bien enriquecer su material de concierto; e iniciaría un acercamiento entre el mundo folclórico y la escuela clásica, de manera que en Chile se empiece a trabajar más desde las aulas con la música que nos pertenece, más que con la música occidental europea. (En un momento de la historia de Chile se estrecharon lazos entre los mundos popular y docto, luego de la dictadura esto se perdió, ahora esto se debe retomar).

A pesar del escandaloso silencio que han vivido los cantautores de la Nueva Canción, aún permanecen en la memoria de la mayoría de la gente, quizás no aparezcan en los libros de historia, quizás sean acalladas sus voces en las radioemisoras, y censuradas sus palabras en televisión, pero es en la memoria de un pueblo, de una nación, de un país, y de un continente entero el lugar en donde son recordados, por gente que ha crecido escuchando a Luchín de Víctor Jara, o se ha emocionado con Gracias a la Vida de Violeta Parra, identificándose y haciendo suyas esas composiciones, que de cierta manera les pertenecen, porque fueron escritas y interpretadas especialmente para ellos.

Breve historia de la guitarra

La guitarra debe ser sin lugar a dudas, uno de los instrumentos musicales más enigmáticos, no sólo por sus increíbles cualidades sonoras, sino que también por sus confusos orígenes.

Algunos creen que la palabra guitarra, viene del griego "kithara" ó del afgano "kitar" (que significa 3 cuerdas).

Hacia el año 1500 A.C., se dice que existe en Egipto una guitarra de 3 cuerdas llamada Nofre ó Nefer. Dicho instrumento, era tocado por hombres y mujeres, que lo hacían sonar mediante un plectro. También existen antiguos registros en los cuales se muestra a tribus hititas y asirios interpretando instrumentos similares a la lira.

Pero al parecer, la guitarra clásica española como la conocemos, proviene del mundo árabe. Fueron los sarracenos los que llevaron consigo a España, un instrumento parecido a la guitarra durante los tiempos de la invasión musulmana a la península Ibérica. Según algunos, el nombre de este instrumento era la "úd". De ahí que se malinterpretara su nombre y se diera a conocer como el laúd.

La edición de la obra más antigua, conocida hasta ahora, sobre el arte de tocar la guitarra, está escrita en español y lleva por título: " Tres libros de música en cifras para vihuela" de Alonso Mudarra, un sacerdote español de principios del siglo XVI. En el 1er libro, encontramos para guitarra: cuatro Fantasías, una Pavana y una Romanesca. Durante este tiempo en la guitarra estaba se ocupaban 4 cuerdas dobles, llamadas órdenes.

He aquí, parte de la primera pieza escrita para la guitarra de 4 cuerdas. Esta composición se presenta en tablatura, como era costumbre de escribir en aquella época. La invención de este sistema se le atribuye al organista alemán, ciego de nacimiento, Conrad Pauman (1410-1473).

"Pavana", de Alonso de Mudarra.



La adición de la quinta cuerda a la guitarra, atribuída al poeta y escritor español Vicente Espinel es errónea pues, Gaspar Sanz y Nicolai Doici de Velasco mencionan a un tal Juan Bermudo, quien tocaba una guitarra de 5 cuerdas años antes que Espinel.

Miguel de Fuenllana en su " Libro de Música para Vihuela" (Sevilla, 1554), presenta 6 Fantasías para Vihuela de 5 órdenes, con la tercera cuerda en sol; podemos deducir que se trataba más bien de una Guitarra.

En 1626, se publica el primer tratado formal de guitarra, llamado "Guitarra española y Vandola" por el catalán Joan Carles Amat (1572-1642), considerado como el primer método de guitarra, además en Bolonia se publican las dos primeras grandes obras de guitarra, compuestas por Girolamo Montesardo, en 1606 y 1620 respectivamente.

En 1640, nace en Calanda el guitarrista y compositor aragonés, Gaspar Sanz. En 1697, publica "Instrucción de Música sobre la Guitarra Española" (Zaragoza); la mayor parte de sus obras, se siguen tocando actualmente, siendo muy apreciadas por los guitarristas en general.

¹ A. Mudarra. Pavana. Sevilla. 1546.

Canarios, de Gaspar Sanz.

The image shows a musical score for the piece "Canarios" by Gaspar Sanz. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is written in a style that combines standard musical notation with guitar-specific symbols. The top staff contains the melody in standard notation, while the bottom staff contains guitar tablature. The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions and 'x' for natural harmonics. The piece is in a 3/8 time signature and consists of 16 measures. The title "Canarios" is written above the first measure.

(La conocida "Fantasía para un Gentilhombre" del Maestro J. Rodrigo, está basada sobre música de Gaspar Sanz, pero magistralmente adaptada para guitarra y orquesta).

A mediados del siglo XVIII, se comienza a dejar atrás el obsoleto sistema de la tablatura, y se adapta el de la notación del violín, pero en lugar de representar los sonidos reales como en los de los instrumentos de arco, se transpuso la música para guitarra a una octava más arriba del sonido real.

Ejemplo

Se escribe
así □

A short musical phrase in treble clef, consisting of five quarter notes: G4, A4, B4, C5, and D5. The notes are written on a five-line staff.

Se oye
así □

A short musical phrase in bass clef, consisting of five quarter notes: G3, A3, B3, C4, and D4. The notes are written on a five-line staff.

² Sanz, Gaspar. Instrucción de Música sobre la guitarra española. Madrid. 1674

El guitarrista italiano Giacomo Merchi, es el primero en utilizar la notación musical moderna en la guitarra, renunciando a la antigua tablatura. En 1761, se publica en París "Le guide des écoliers de guitare", siendo esta obra, la primera publicación conocida hasta ahora, en utilizar la notación moderna en la guitarra.

Una guitarra de 6 cuerdas sencillas, que se supone ser la primera, es construida en Nápoles en 1764 por el luthier italiano Antonio Vinaccia

Los albores de obras para la guitarra de 6 cuerdas aparecen en la obra de Antonio Ballesteros "Obra para Guitarra de 6 órdenes" de 1780. A Ballesteros le seguirá Fernando Ferandiere, con su "Arte de tocar la guitarra española por Música" (Madrid, 1799). Pero los compositores y guitarristas mas destacados comienzan a aparecer entre los siglos XVIII y XIX, con la figura de los españoles Fernando Sor (1778-1839) el mejor de todos, y Aguado (1784-1849), así como los italianos M. Giuliani (1781-1829) y Carulli (1780-1839), el francés Napoleón Coste (1806-1883), el austríaco Mertz (1806-1856) etc.

Tres años después de la muerte de Dionisio Aguado, la escuela de la guitarra española ve nacer a uno de sus representantes mas famosos, Francisco Tárrega (1852-1909).

Tárrega, masificará y popularizará la guitarra, de tal manera, que llevará este instrumento al mismo nivel que los demás instrumentos de concierto, enriqueciendo su literatura con bellas y simples composiciones.

Pero quizás el aporte más significativo al mundo de la guitarra (por lo menos de principios del siglo XX) sorpresivamente no provendrá desde España, sino que será desde Latinoamérica.

El 5 de Mayo de 1885 nace en Paraguay el compositor más grande en la historia de la guitarra, Agustín Barrios Mangoré. De origen guaraní, desde muy pequeño Barrios mostró interés en la música. Gustavo Sosa

Escalada lo acoge como pupilo y le enseña las obras de los grandes compositores de guitarra clásica hasta ese momento; tales como Francisco Tárrega, Fernando Sor, Dionisio Aguado y Julián Arcas. Sosa Escalada estaba tan impresionado con su nuevo alumno que convenció a los padres del joven Agustín para que lo dejaran mudarse a Asunción para continuar su educación musical y académica en el Colegio Nacional de la Capital, donde tuvo como Instructor a Nicolino Pellegrini, donde además de música, estudia matemáticas, periodismo y literatura. El compositor tuvo numerosas giras por América y el mundo, destacándose sus recitales en Río de Janeiro, Venezuela, Panamá, Colombia, México, Estados Unidos, Bélgica, París, Berlín y Madrid.

Su conocimiento de la teoría musical le permitió componer en varios estilos: barroco, clásico, romántico y descriptivo. Su música se caracteriza por ser de carácter folclórico, imitativo y religioso. En todas sus composiciones están presentes ritmos y danzas de Latinoamérica, como la cueca, el chôro, la maxixa, la milonga, el tango, la zamba, la polca paraguaya, etc.

Compuso más de 300 piezas para guitarra, las cuales son fuertemente impulsadas y defendidas por interpretes como Cesar Amaro, John Williams, David Russell, Laurindo Almeida, Abel Carlevaro, entre otros, además de ser consideradas ampliamente de las más importantes en el repertorio de la guitarra clásica.

John Williams ha dicho de Barrios:

"Como un guitarrista/compositor, Barrios es el mejor entre todos, sin importar su escucha. Su música tiene mejores formas, es más poética, es más... todo! Y es más de todo eso en un sentido sin tiempo. Por eso pienso que es un compositor más significativo que Sor o que Mauro

Giuliani y más significativo como compositor -para la guitarra- que Heitor Villa-Lobos".³

El siglo XX también ha dado fruto a tres de los más grandes intérpretes del género guitarrístico. Me refiero a los españoles Andrés Segovia y Narciso Yepes, junto al británico Julian Bream. Sus interpretaciones, acompañadas de una profunda aspiración de perfección y de poesía, han introducido la guitarra en las salas de conciertos de todo el mundo, dándola a conocer como instrumento solista o como concertante.

Actualmente, la guitarra sigue siendo un instrumento lleno de vida, formando parte de los instrumentos que se estudian en los conservatorios de música del mundo entero, en los que se preparan nuevas generaciones de intérpretes de calidad.

Además han aparecido un sinnúmero de grandes compositores alrededor del mundo, que se han interesado en componer para el instrumento. Desde el ruso Nikita Koshkin, hasta el argentino Alberto Ginastera, han fortalecido el instrumento y explorado sus posibilidades, a la vez que diversifican y entregan una gama de estilos diferentes al repertorio actual.

En conclusión debo decir, que sin poseer un sonido muy potente, la guitarra ha despegado y se ha consolidado en las salas de conciertos, siendo muy apreciada y aplaudida alrededor del orbe.

³ Barrios, Agustín Pío. Extraído de la Wikipedia. Enlace disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Agust%C3%ADn_P%C3%ADo_Barrios>

Breve historia de las transcripciones y arreglos en guitarra

Se define como transcripción el pasar una determinada obra musical de un instrumento a otro, sin modificar su esencia; y como arreglo, al arte de interpretación de una pieza, pero con pequeñas variaciones que pueden ser armónicas, melódicas y/o rítmicas.

En la historia de la guitarra han existido innumerables transcripciones y arreglos. En cuanto a las transcripciones, famosas son las versiones de las suites para laúd y cello de Bach, que se adaptan de manera fascinante a la guitarra. Además de Bach, importante son los aportes de Fernando Sor, con su famosa obra Variaciones sobre La Flauta Mágica, basada en una ópera de Mozart, al igual que las versiones de Giuliani sobre “El Barbero de Sevilla” de Rossini. Grande fue también el aporte que hizo Francisco Tárrega al mundo de la guitarra en cuanto a transcripciones, ya que se dedicó a transcribir innumerables obras de diversos autores clásicos como Albeniz, Beethoven, Berlioz, Chopin, etc. Hasta el día de hoy son interpretados muchas de sus transcripciones.

La primera gran obra que fue transcrita para guitarra la realizó el gran guitarrista Andrés Segovia, quien transcribió la Ciaccona, correspondiente a la partita N°2 originalmente escrita para violín por J.S. Bach. Al transcribir esta pieza para guitarra se ganó muchas críticas del mundo guitarrístico, básicamente porque era una pieza de dificultad extrema, y muy pocos podían (o se atrevían) a interpretarla; aunque la verdad después esta pieza se transformó para los guitarras en “la pieza” que debía ser interpretada casi por obligación para ser considerado en el ambiente musical.

Actualmente las transcripciones para guitarra han sido llevadas a otro nivel, gracias a la irrupción de Kazuhito Yamashita, quien ha insertado el concepto de “guitarra sinfónica” (del cual hablaré mas adelante), al igual

que Antonio Rioseco, quien inspirado en el trabajo de Yamashita, ha creado una verdadera escuela en torno a las transcripciones para guitarra.

En cuanto a los arreglos para guitarra, ya desde el Renacimiento existen laudistas que arreglan música para su instrumento. Durante el período clásico es muy poco común encontrar arreglos, ya que los guitarristas preferían la música docta (transcripción) a tratar con temas paganos (arreglos). Pero nuevamente se repite el nombre de Francisco Tárrega, quien populariza en guitarra el ya famoso tema de Sebastián Yradier "La Paloma". En la actualidad existen un sinnúmero de grande arreglistas en el mundo, destacándose entre ellos Cacho Tirao, Víctor Villadangos, Baltasar Benítez, Roland Dyens, etc. Quisiera detenerme un momento en éste último, ya que hoy por hoy debe ser "el arreglista" de piezas de guitarra que existe en el mundo y punto de referencia para cualquier guitarrista que pretenda crear un arreglo.

Dyens Nace el 19 de octubre de 1955. Empieza a estudiar la guitarra a la edad de 9 años. A los 14 años entra a la "Escole Normale de Musica" de París para estudiar con el maestro español Alberto Ponce. Se gradúa en 1976 como alumno destacado. Posteriormente, obtiene varias distinciones y enaltecimientos como el Premio Especial de Villa-Lobos en el Concurso Internacional de Alessandria en Italia y también fue laureado en las Fundaciones Beracasa y Menuhin. Además de su habilidad innata como intérprete, Dyens estudia composición y orquestación con el maestro Désiré Dondeyne. De este modo, obtiene los más altos honores en armonía, contrapunto y análisis musical. Roland Dyens tiene una carrera de intérprete y pedagogo de la guitarra muy intensa. Es reconocida su extraordinaria destreza como intérprete, arreglista, compositor y artista improvisador, que tiene el peculiar don de poder transmitir sus conocimientos musicales y técnicos del intrumento a sus alumnos. Es un insigne invitado en varios festivales y prestigiosos eventos en Francia y otros países. También sus arreglos han tenido gran aceptación por la crítica y van desde canciones populares francesas,

obras de jazz hasta la sublime Aria de la Bachianas Brasileiras N° 5 de Villa-Lobos o la Pavane pour une infante défunte de Ravel. Recientemente Roland Dyens ha sido nombrado Profesor del Conservatorio Nacional Superior de Música en París, asumiendo la responsabilidad de las clases del profesor Alberto Ponce.

Junto con el gran genio creativo de maestros como Roland Dyens, también existen innumerables compositores de fama mundial que se han atrevido a arreglar temas populares en guitarra, famosos son los arreglos del compositor Leo Brouwer, de temas como "The Entertainer" de Scott Joplin, o el tema "The Fool on the Hill" de los Beatles; Además del compositor Toru Takemitsu, quien publicó 12 arreglos de temas populares, entre los cuales figuran arreglos de temas folclóricos Irlandeses, temas de George Gershwin y de los Beatles. Como pueden apreciar, a través de grandes guitarristas y compositores que han arreglado o transcrito temas para la guitarra, el repertorio del guitarrista ha sido bastante enriquecido, permitiendo al intérprete un sinfín de posibilidades y de estilos para interpretar, de esta manera, no se restringe al instrumento a un determinado estilo de música, sino que ahora la guitarra es un instrumento en donde se puede interpretar toda la música que se desee, ahora los límites los pone la imaginación.

De trabajos similares

Ya desde la llegada de Almagro a Chile, se supone que la guitarra había llegado a estos territorios, y aunque según Sergio Sauvalle: *“no hay constancia escrita de la existencia de la guitarra en aquellos años iniciales del dominio español en estos territorios, es posible suponer su uso dado la gran popularidad de que gozaba. Se nombra en las crónicas, en cambio, a un cantor entre los soldados de Diego de Almagro y a un guitarrista entre los de Pedro de Valdivia.”*⁴

Festividades campesinas en los que se ocupaban las guitarras para amenizar las fiestas, la aparición del cantor y la cantora y la popular aceptación del instrumento, hicieron de la guitarra parte importante y fundamental del folclore chileno.

Pero el folclore y la música docta todavía no unían sus fuerzas en Pro de la creación musical, quizás el acercamiento más interesante es el de Pedro Humberto Allende con sus *“Doce tonadas de carácter popular chileno”*, escritas para piano entre 1918 y 1922. Estas tonadas, consideradas un paradigma de la música chilena, dieron cuenta de la incorporación de este género en la música de concierto y, de este modo, del inicio del proceso de urbanización de las músicas de raíz folclórica, otrora practicadas únicamente en los campos de Chile.⁵

Junto con la revolución cubana, se produce toda una revolución cultural; aparece la “nueva canción chilena” y muchos grandes compositores del mundo clásico se suman a los cantautores de la nueva canción chilena. Compositores como Gustavo Becerra Schmidt (quien compuso sonatas para guitarra sola y trío); Celso Garrido Lecca (compuso dúos de guitarra), Sergio Ortega (quien colaboró con agrupaciones como

⁴ Sauvalle, Sergio. La guitarra tradicional chilena. Santiago, Fondart; 1994.

⁵ Cotapos, Acario. Pedro Humberto Allende Saron (1885-1959). Artículo disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=acariopedro>

Quilapayún), y Luis Advis; quien compuso la obra que debido a su trascendencia histórico-político-musical, es quizás la obra más importante de los últimos tiempos en Chile; La Cantata Santamaría de Iquique.

Pero desde la década del 50 empiezan ya a fusionarse los mundos de la guitarra clásica con la guitarra folclórica chilena a través de la enorme figura de Ricardo Acevedo y sus arreglos de temas tradicionales chilenos de O. Pérez Freire o Nicanor Molinare.

La obra de Ricardo Acevedo.

Nacido en Valparaíso, Ricardo Acevedo, el mejor Guitarrista Clásico Popular de Chile, comienza desde muy joven su trayectoria artística actuando en diferentes radios y locales nocturnos de su ciudad natal. Posteriormente integra el conjunto FIESTA LINDA, junto a otros exponentes de la música folklórica (Carmen Ruiz, Humberto Campos y Pepe Fuentes). Radicado largo tiempo en Estados Unidos, este solista ha efectuado incontables conciertos por ese país destacándose por su virtuosismo y gran talento.

La obra de Ricardo Acevedo prácticamente es desconocida en el mundo de la guitarra clásica, ya que hasta hace poco no existía ninguna partitura del compositor, debido a que él no manejaba la teoría musical muy bien, entre otras cosas, no manejaba muy bien la escritura musical (lo que sólo hace resaltar aún más su talento innato), por ello; el guitarrista Antonio Rioseco, se encargó de pasar a partitura la obra completa de Ricardo Acevedo. Pero existe un problema para editar la partituras, problema que se relaciona con los derechos de autor, principalmente porque los temas que fueron arreglados por Ricardo necesitan de permisos notariales de los herederos de los derechos de autor, y como Ricardo arregló temas de Violeta Parra, Sofanor Tobar (cantautores o compositores fallecidos), significa que se necesitan hacer trámites muy engorrosos y en muchos casos no se puede hacer nada, ya que los derechos de autor están en litigio.

Con respecto a sus grabaciones, se sabe de un Long Play que grabó en 1964, bajo el sello Odeón, que se titula "Así te siento tonada, solos de guitarra", del cual actualmente circulan unas grabaciones traspasadas a CD de manera "Underground". Así también, grabó en 1968 el disco "El arte de Ricardo Acevedo", disco muy difícil de encontrar y del que prácticamente no existe información al respecto. Actualmente, en 1996, y

de manera independiente, lanzó el disco “Chile en mi guitarra”, el cual le valió una nominación a los premios Altazor, en la categoría Folclore.

La obra de Ricardo Acevedo es de vital trascendencia para la guitarra en Chile, debido a que la calidad de sus arreglos y composiciones, están al mismo nivel que las composiciones de Antonio Lauro o Agustín Barrios, y más valor aún tienen para nosotros; ya que el ha basado toda su obra inspirándose en folclore chileno, recatándolo y embelleciéndolo, dándole un carácter y validez que no poseía anteriormente, un carácter de “concierto”. Debo acotar de manera categórica que la obra de Acevedo no ha sido superada (y es por eso que he escrito un párrafo aparte para referirme a este gran guitarrista). Así que es de esperar, que tarde o temprano, este gran intérprete, arreglista y compositor, esté en el sitio que le corresponde, ubicado entre los grandes de la guitarra en Latinoamérica.

Otros arreglos.

Después de Ricardo Acevedo, bien vale mencionar la obra de diversos guitarristas chilenos que han trabajado con arreglos de temas del folclore, ya que si bien la obra de Acevedo no ha sido superada, algunos de estos guitarristas han dejado un interesante repertorio relacionado la música chilena. En cuanto a arreglos que tienen que ver con temas de la nueva canción chilena, destacan el guitarrista Eulogio Dávalos, quien arregló temas de Violeta Parra y Víctor Jara, editados en el álbum “concierto latinoamericano” editado en 1991. El compositor Juan Antonio Sánchez también ha colaborado con un tema de Víctor Jara “La Partida”. Luís Castro Donoso, guitarrista de la Universidad Católica de Chile, también ha creado arreglos de temas de Víctor Jara, pero de una manera muy libre (para algunos será difícil reconocer los temas).

En cuanto a guitarristas que han arreglado temas del folclore tradicional chileno, sobresalen los arreglos publicados por Carlos Pérez “Chants et Dans du Chili”, así como los arreglos de Oscar Olshen, Luís Orlandini y Sergio Sauvalle.

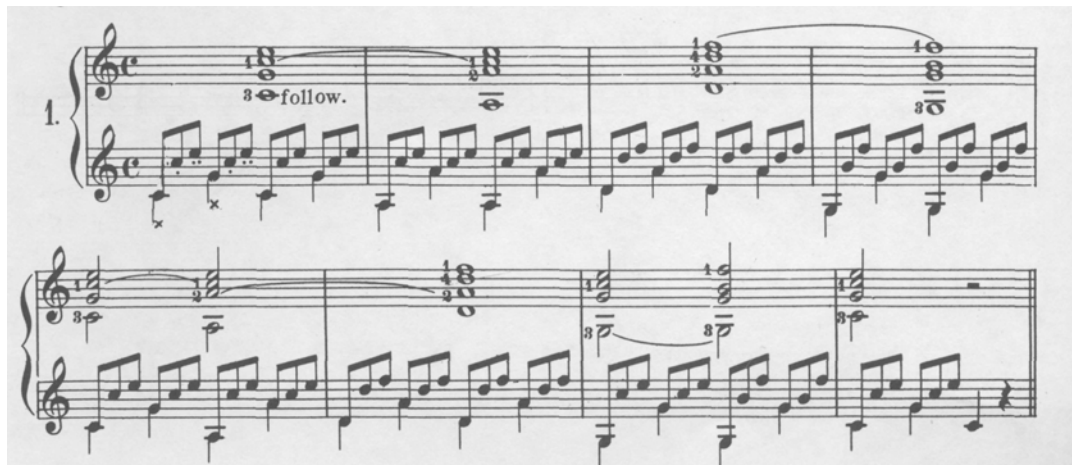
De la técnica y arreglos en guitarra

Existen en el mundo de la guitarra una cantidad innumerable de métodos para el instrumento además de libros donde dan a conocer acordes y posiciones en guitarra, pero que exista un manual en donde se enseñe a componer y arreglar temas guitarra definitivamente no existe; y creo que no existe por una razón muy simple; el arreglar un tema en guitarra es como componer un tema en guitarra, o en cualquier instrumento, el compositor o arreglista tiene tanta libertad a la hora de componer; que en esta época incluso muchos guitarristas buscan recursos más allá de la cuerda pulsada (percusiones en la caja de la guitarra; rasguñar las cuerdas; etc.), lo que quiero decir es que la libertad compositiva no se puede encausar bajo ningún precepto, y si existen arreglistas o compositores que han forjado su propio estilo en la música, es debido al fruto de su libertad de experimentación con la misma. De cualquier manera creo que es necesario hablar de las técnicas que se aplican en la guitarra clásica, al igual de los conocimientos que se necesitan saber acerca del “mango” y del movimiento de voces en la guitarra, de esta manera pretendo compartir algunas de mis ideas con el músico/guitarrista, para que su incursión con el instrumento le sea mas fácil.

De la técnica.

Para aprender lo básico de la técnica en guitarra es necesario remitirse a cualquier método de guitarra, recomendando estudiar el método de Mateo Carcassi, que fue el método que yo vi cuando comencé a estudiar el instrumento, y en comparación con otros métodos me parece más sencillo y actualizado, ya que no presentan estudios innecesarios y no trata de enseñar técnicas que quedaron obsoletas en la guitarra, es un método preciso que si se estudia bajo la tutela de un buen profesor, se puede avanzar mucho con el instrumento.

Los arpeggios: Un arpeggio se conforma de una cierta cantidad de notas ejecutadas sucesivamente, con un orden uniforme y que, cuando están unidas, forman acordes. Los arpeggios como recurso se utilizan en diversos instrumentos, pero es en la guitarra en donde producen un efecto sonoro único, agradable al oído. Y tocados como estudios, dan fuerza y agilidad a los dedos de la mano derecha.



6

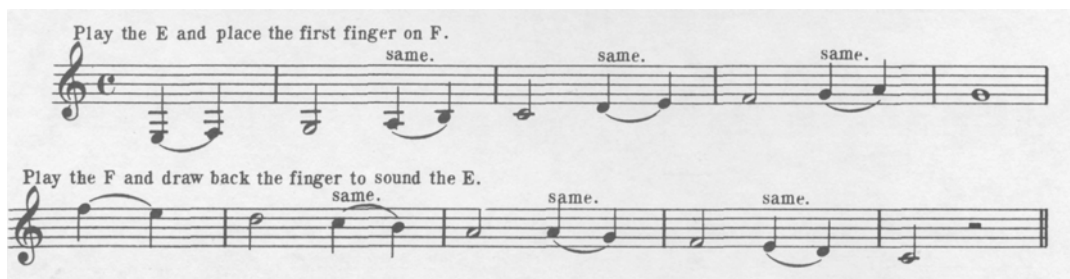
⁶ Carcassi, Mateo. Método de guitarra clásica. Ediciones Carl Fischer. P. 14

Las escalas: La escala es la sucesión de sonidos que conforman la tonalidad, todos los sonidos de la escala deben tener relación con un tono. Para ejecutar mejor las escalas, se deben separar los dedos de la mano izquierda suficientemente y colocarlos de tal manera que se puedan mover los dedos, pero sin mover la mano. No se debe mover un dedo puesto en una nota hasta que se tenga que tocar la nota siguiente, a menos que esta nota sea una cuerda al aire.



7

Los ligados: Los ligados están compuesto generalmente por dos notas (o más) hechas sucesivamente, de las cuales, sólo la primera se ejecuta con la mano derecha, ya que las otras suenan por la presión de los dedos de la mano izquierda. Los ligados se hacen, subiendo y bajando. Para ejecutar los ligados de dos notas, subiendo, se pulsa la nota grave, y se deja caer el dedo de la mano izquierda, martilleando la nota con fuerza, sobre la nota aguda, que debe sonar por la fuerza puesta sobre ese dedo. Al bajar, se pulsa la nota aguda, y retirando el dedo que la comprimía, ladeando un poco el dedo, de manera que pulse la cuerda, para que se escuche claramente la nota grave.

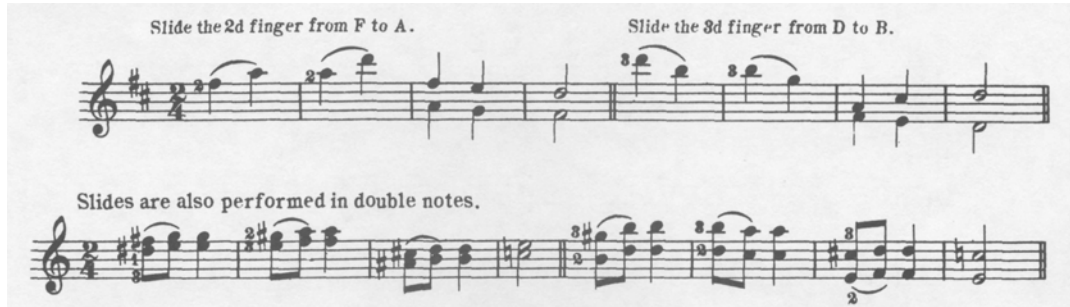


8

⁷ *Ibíd.*, p. 20.

⁷ *Ibíd.*, p. 38.

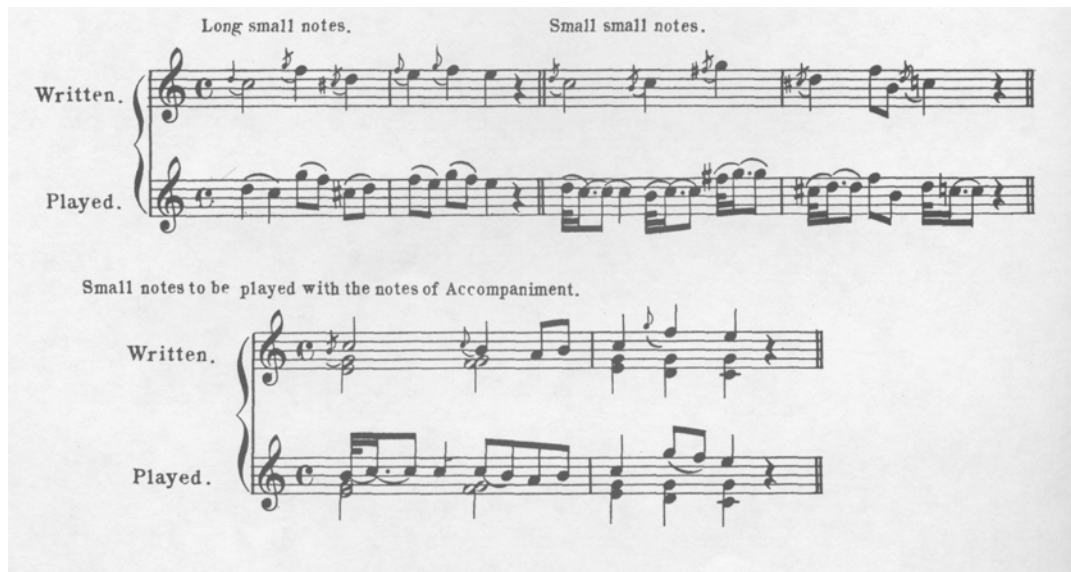
Arrastre o Glissando: El glissando consiste en pasar de un sonido a otro en la guitarra, barriendo con un dedo de la mano izquierda, que pase por todos los trastes, de la primera nota a la segunda; después de haber pulsado, con la mano derecha, la primera de las dos notas. En la guitarra, el arrastre produce buen efecto; porque imita el **portamento** de la voz.



9

Apoyaturas: La apoyatura es una nota de adorno, que, generalmente, quita la mitad del valor a la nota a quien precede. Cuando ocurre esto, llamamos a la apoyatura “larga”; y cuando tiene una duración corta, se llama apoyatura breve. Para distinguir la apoyatura breve, de la larga, se escribe aquella con una corchea tildada por una línea diagonal. Las notas de adorno se ejecutan como los ligados, dando impulso con la mano derecha, a la nota de adorno, y haciendo resonar la nota principal, con el dedo de la mano izquierda. Cuando a una nota ordinaria, precedida por otra de adorno, le acompañan una o varias partes, hay que pulsar la nota de adorno, con las partes de acompañamiento, y ligar inmediatamente la nota principal.

⁹ *Ibíd.*, p. 41.



10

Trino: El trino es una nota que, según su valor, alterna más o menos en el tiempo, y muy rápido, con otra nota que se halla un tono, o un semitono, más alta, y que se denomina auxiliar. El trino generalmente, debe comenzar por la nota principal, y acabar con ella. Todo trino debe llevar una terminación: dicha terminación consiste en un tono o semitono inferior seguido de la nota principal.

El trino en la guitarra se puede hacer de tres maneras:

- 1° Pulsando la primera nota y ligando lo restante del trino.
- 2° Pulsando la nota principal y ligando la auxiliar.
- 3° Preparando las dos notas, con la mano izquierda, en dos cuerdas diferentes, y pulsándolas con dos o tres dedos (campanella)".

¹⁰ Ibid. p. 41.

Written. 1st manner. 2nd manner. Termination.

Played.

Written. 3rd manner. Just so with an accompaniment.

Played. Fingering of the Right hand.

11

Mordente: El mordente es un efecto que corresponde a un fragmento de trino. Se hace sobre notas largas, y notas cortas; y es de bellissimo efecto, sobre todo con estas últimas.

Written. Mordente upon long notes. Mordente upon short notes.

Played.

12

¹¹ Ibid. p. 44.

¹² Ibid. p. 45.

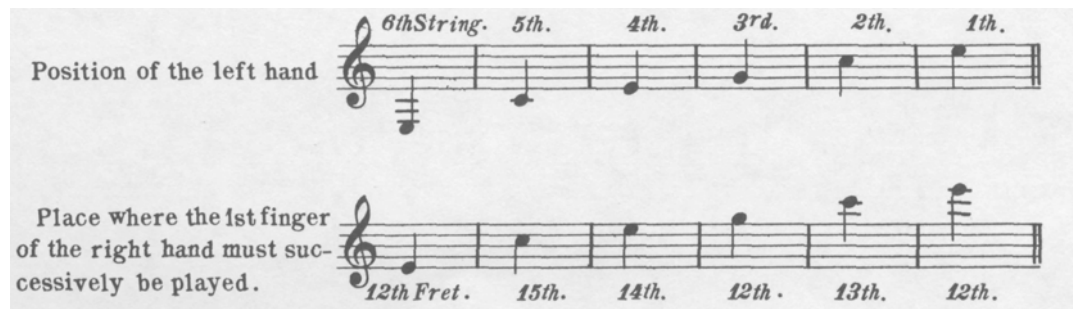
Armónicos Naturales: Los armónicos en la guitarra se generan apoyando un dedo de la mano izquierda sobre toda la cuerda de la guitarra, tan sólo en ciertas divisiones. Es preciso que el dedo apoye ligeramente, pero con bastante fuerza para impedir que la cuerda vibre como si estuviera al aire. Y cuando se toque la cuerda con la fuerza necesaria cerca del puente, hay que quitar el dedo. Los armónicos suenan una octava más alta de lo escrito. Se producen en los trastes 12, 7, 5, 4, y 3, como muestra la siguiente tabla:

The image shows a musical score for natural harmonics on a guitar. It consists of six staves, one for each string, labeled from top to bottom: 1st String, 2nd String, 3rd String, 4th String, 5th String, and 6th String. Above the first staff, five fret positions are marked: 12th Fret, 7th Fret, 5th Fret, 4th Fret, and 3rd Fret. Each staff shows a sequence of notes corresponding to these fret positions. The notes are written in a way that indicates the harmonic pitch, which is one octave higher than the written note. For example, on the 1st string, the notes are G4, B4, D5, E5, and F5. On the 2nd string, they are B3, D4, E4, F#4, and G4. On the 3rd string, they are D3, F3, G3, A3, and B3. On the 4th string, they are F2, A2, B2, C#3, and D3. On the 5th string, they are C2, E2, F2, G#2, and A2. On the 6th string, they are A1, C2, D2, E#2, and F2.

13

¹³ Ibid. p. 70.

Armónicos Octavados: También se pueden ejecutar, en sonidos armónicos, todas las notas del diapasón de la guitarra. Para conseguirlo, se digita con la mano izquierda la nota que se quiere hacer armónica, como si debiera ejecutarse una nota ordinaria: después se apoya la yema del índice de la mano derecha, en el traste 12°. Con relación a la nota digitada por la izquierda: apartando el pulgar del índice, que apoya ligeramente en la cuerda, se pulsa ésta, que sonará armónicamente.



14

¹⁴ Ibid. p. 71.

El trémolo: El trémolo es un efecto de la guitarra que proporciona la sensación de que una nota se mantiene. Consiste en pulsar con los dedos índice, medio y anular una cuerda de forma continuada y muy rápida mientras el pulgar toca una cuerda más baja. Las dificultades son varias: conseguir que la cuerda en la que se hace el trémolo suene con un volumen aceptable (normalmente suena demasiado bajo), conseguir el sonido sea rápido y uniforme (las mayores dificultades en este sentido están en el dedo medio) y conseguir mantener el trémolo durante toda la pieza.

Es una técnica dura de tocar, más todavía si se hace en la segunda o tercera cuerda, cansa mucho la mano y si la pieza es difícil para la mano izquierda puede convertirse en algo insufrible, por eso es importante tener la técnica bien dominada antes de abordar una de estas piezas. Uno de los estudios de trémolo más conocidos, es la pieza Recuerdos de la Alhambra, de Francisco Tárrega:

RECUERDOS DE LA ALHAMBRA Francisco Tárrega

Revision: Renato Bellucci

15

¹⁵ Tárrega, Francisco. Recuerdos de la Alhambra. Rev. Renato Bellucci. Disponible en: http://www.mangore.com/recuerdos_de_la_alhambra_espanol.html.

De los arreglos.

A continuación hablare de trabajos (transcripciones y arreglos principalmente) que han sido creado para guitarra, y abordaré la problemática de componer en guitarra, para que sirva de guía a futuros alumnos que desarrollen arreglo, creo que será de ayuda para entender de mejor manera la guitarra y explotar todas sus posibilidades.

La Guitarra Sinfónica

Recuerdo una de mis primeras lecciones de guitarra con el maestro Antonio Rioseco, quien ha sido pilar fundamental en mi aprendizaje musical, él, gran guitarrista y transcriptor de piezas sinfónicas en guitarras, un día me dijo: “Es muy difícil, sino imposible, señalar donde están los límites de la expresión artística; que debiera y que no debiera haberse hecho, o donde comienza y termina una guitarra, por ejemplo. Algunos músicos han osado revelar los límites, revelando únicamente los propios”. Esto quiere decir que el joven guitarrista debe ser de mente abierta y tratar de abarcar conceptos de expresión musical que se encuentran un poco más a la vanguardia, como lo es el concepto de guitarra sinfónica. Y es así como comencé a descubrir el concepto de “guitarra sinfónica”. El concepto de guitarra sinfónica consiste en poder imitar en lo posible con el instrumento las texturas sonoras, dinámicas y la musicalidad de una orquesta sinfónica, como si el intérprete fuera un director de orquesta, llevando la batuta y dirigiendo las diferentes secciones de la orquesta.

En primer lugar, es preciso saber en donde se encuentran las diferentes secciones de instrumentos en esta “pequeña orquesta”. Entonces, si nos vamos al puente de la guitarra, podemos encontrar a las “trompetas”. Formalmente se conoce como *ponticello* o registro “metálico”,

pero es realmente necesario pensar que es ese el sonido de las “trompetas”, para poder llegar al concepto de guitarra sinfónica, y emplearlo en nuestra interpretación. El sonido que emite la guitarra cuando se pulsan sus cuerdas cerca de la boca (registro normal), podría ser perfectamente bien nuestra sección de “cuerdas”, así como el registro *dolce* puede ser nuestra sección de “vientos”. Estos conceptos sumados al uso de las dinámicas mas el uso correcto de todas las indicaciones que subyacen en las partituras, (*rallentando, sforzato, etc*), harán de la interpretación algo mucho menos plano, además la música tendrá relieves y matices que resaltaran la pieza y la elevarán hacia otro nivel.

De Kazuhito Yamashita a Antonio Rioseco

A la hora de ejemplificar lo que he dicho en el párrafo anterior, inmediatamente pienso en la labor de dos grandes de la transcripción sinfónica, el japonés Kazuhito Yamashita, y el profesor chileno, catedrático de la Universidad de Valparaíso, Antonio Rioseco.

El primero; Kazuhito Yamashita. Nacido en Nagasaki, estudia guitarra guiado por su padre, Toru Yamashita, y gracias a éste, a los once ya ganaba sus primeros concursos. En 1978, hizo su debut en Japón un año después en París y posteriormente en América en el *Toronto Guitar Festival* (en donde generó conmoción e impacto en el mundo guitarrístico de occidente). Ha colaborado con la Filarmónica de Londres, la Orquesta Sinfónica NHK, la Orquesta de Cámara de Los Ángeles, la Orquesta de RTVE y The Tokyo String Quartet. Además se graduó en Economía e Ingeniería en la Universidad de Nagasaki.¹⁶

Yamashita se ha convertido en uno de los pilares de la guitarra clásica en el mundo, ya que es poseedor de una técnica impresionante que hace que pueda tocar piezas extremadamente complejas. Aunque es un gran profesional, el medio lo ha criticado por su excesiva velocidad a la hora de toca a la hora de interpretar y por no tener la suficiente expresividad*. Por ello, no es común verle realizando conciertos fuera de Japón donde es respetado y ovacionado frecuentemente.

Kazuhito Yamashita ha grabado más de 75 discos, lamentablemente solo unos pocos han sido editados en occidente. Entre su discografía de

¹⁶ Yamashita, Kazuhito. Tomado de la Wikipedia. Enlace disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Kazuhito_Yamashita>.

* La verdad es que esto no es cierto, la expresividad de Yamashita si bien es diferente a la del guitarrista occidental, es muy potente al punto que la guitarra parece una verdadera orquesta, lo cierto es que ha despertado muchas veces la envidia dentro del medio musical, si escuchan algunas de sus transcripciones e interpretaciones y las comparan con repertorio y el nivel interpretativo del guitarrista promedio sabrán a lo que me refiero.

encuentran las sendas transcripciones de obras como Cuadros de una exposición de Modest Músorgski, El pájaro de fuego de Stravinski, Scheherezade de Rimski-Kórsakov, Sinfonía del Nuevo Mundo de Antonín Dvořák o Las cuatro estaciones de Vivaldi.

La obra de Kazuhito Yamashita es tan trascendente para el mundo de la guitarra, que incluso hoy nadie entiende bien el real peso de sus transcripciones. Y en gran parte estas transcripciones son grandes debido a que Yamashita entiende cabalmente el concepto de “guitarra sinfónica” (y la verdad es que Yamashita no tenía otra opción, ya que al trabajar con obras sinfónicas en un instrumento tan pequeño como es la guitarra, se debe procurar realizarlo lo más parecido posible). La concepción de Yamashita sobre la guitarra sinfónica va más allá de hacer una mimesis de instrumentos orquestales, él prácticamente no omite o bien omite muy pocas notas de la partitura original, por eso sus transcripciones terminan siendo casi imposibles de interpretar para la mayoría del mundo guitarrístico (dentro del cual me incluyo por ahora).

La importancia de la guitarra sinfónica también se hace presente en la obra de un chileno; el guitarrista Viñamarino Antonio Rioseco.

Siguiendo el legado de Kazuhito Yamashita, el profesor Antonio Rioseco ha desarrollado una labor más que importante en cuanto a la guitarra sinfónica.

Antonio Rioseco inició sus estudios musicales a los 17 años en el Conservatorio Municipal de Viña del mar. Luego estudiaría en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad de Chile bajo la guía del profesor Oscar Ohlsen. En 1985, realiza en Viña del Mar un concierto a dúo con el guitarrista y compositor chileno Ricardo Acevedo (de ahí nacerá una amistad hasta el presente), y en 1987 ofrece su primer recital. Además realiza destacados recitales como solista, tales como la serie de homenajes: El Arte de Ricardo Acevedo; interpretación de la obra integral en 1994, Agustín Barrios Mangoré, Antonio lauro, Antonin Dvorak, Joaquín Rodrigo, Tributo a Kazuhito Yamashita (recital de 1997 con las primeras transcripciones).

Entre los recitales más destacados de los últimos años, son dignos de mención: "Transcripciones Sinfónicas para Guitarra Sola". Cuadros de una Exposición" de Mussorgsky, "suite " El Pájaro de Fuego de Strawinsky, "From the New World "Sinfonía N°9 de Dvorak, las tres más importantes transcripciones para guitarra del siglo XX, hechas por Yamashita, y nunca antes interpretadas en Chile. Dentro de sus últimos trabajos, pueden mencionarse "Una Noche en el Monte Calvo" de Mussorgsky, y la "Sinfonía Inconclusa" de Franz Schubert. En 1997 inicia una labor titánica y transcribe "La Guerra de las Galaxias" (John Williams), para interpretarla en solitario con su instrumento: "Suite Sinfónica para Guitarra Sola de Star Wars" de John T. Williams, estrenada en 2004, y que contiene más de 40 piezas representativas de toda la saga, extraídas directamente de la grabación de la orquesta sinfónica de Londres (trabajo sin precedentes).¹⁷

Siguiendo con la misma idea de transcripciones para guitarra, editó en el año 2006 el disco "Transcripciones Sinfónicas para guitarra sola". Piezas musicales de Strauss, Beethoven, Prokofiev, Albinoni, Tchaikovsky, Bach y Chopin entre otros, formaron parte de las

¹⁷ Rioseco, Antonio. Tomado de Myspace. Enlace disponible en: <<http://www.myspace.com/antoniorioseco>>

transcripciones en que el profesor Rioseco realizó trabajo durante más de 10 años! Como docente, se desempeña como profesor de guitarra clásica en el Conservatorio de Música "Isidor Handler" de Viña del Mar desde 1992 a la fecha.

Antonio Rioseco, siguiendo los pasos del gran transcriptor de piezas para guitarra del siglo XX, Kazuhito Yamashita, no sólo ha efectuado la titánica tarea de interpretar estas obras, que créanme, son por lejos lo más complicado que existe tanto técnica como interpretativamente en cuanto a la guitarra hoy por hoy, sino que fue capaz además de crear sus propias transcripciones y crear también su propia manera de interpretar en la guitarra, creando una nueva escuela, con nuevos preceptos, nuevos timbres musicales, en fin, una nueva manera de escuchar y ejecutar el instrumento.

Antonio Rioseco; al igual que Kazuhito Yamashita, han abierto las posibilidades de la guitarra hacia nuevos horizontes, y me parece interesante mencionarlo, debido a que el uso de técnicas e imitaciones orquestales, otorgan las herramientas necesarias para ejercer una interpretación más precisa, y además a la hora de crear una transcripción o arreglo ayuda a enriquecer las posibilidades de la guitarra para con la obra transcrita o arreglada.

La problemática de componer en guitarra

La guitarra es poseedora de un sonido cautivante y misterioso, debido a que cada vez que se pulsa una de sus cuerdas, su sonido se va apagando suavemente hasta desaparecer, pero a diferencias de instrumentos como el piano, la guitarra presenta ciertos problemas a la hora de componer, que deben ser explicados para que el músico entienda de mejor manera el instrumento.

En primer lugar, si comparamos con el piano, la desventaja más evidente de la guitarra es que en ella se pueden hacer máximo seis voces al mismo tiempo (por las seis cuerdas), en el piano se pueden hacer diez (como el número de dedos de la mano), lo que acarrea esto es una cierta desventaja en la conducción de voces. Por ello, uno de los grandes problemas de la composición en guitarra, es cuando se utiliza el piano para componer o arreglar en guitarra, porque las posibilidades polifónicas del piano chocan con las de la guitarra, pero eso, si se utiliza el piano para esos fines, es bueno ir revisando posteriormente las posturas que se forman en la guitarra, e ir "re-orquestando", si es necesario las voces (por ejemplo si se crea una postura muy complicada entre la voz soprano y el bajo, lo que se puede hacer es, mover la voz del bajo hacia el tenor o contralto y buscar en el bajo la tercera o sexta del acorde en cuestión, o bien se podría octavar la voz de la soprano, pero se debe tener cuidado con la utilización de este recurso, porque se pueden cortar las ideas melódicas, se debe ocupar este recurso sólo cuando al final de un motivo melódico).

También existe una técnica para arreglar que se denomina "postura armada". Consiste en sacar las melodías en la guitarra a partir de las posturas que el acompañamiento le indican al canto. Esta técnica presupone desarrollar la melodía y su arreglo, a partir del manejo y conocimiento que se tenga de la guitarra (y con la guitarra en mano), lo que limita un posterior desarrollo del tema trabajado, en especial en un tratamiento de tipo polifónico. Esta singular técnica de desarrollar arreglos

con guitarra en mano la usaba también Ricardo Acevedo, recordado guitarrista porteño quien ostentara un manejo de la guitarra popular de gran envergadura que traspasaba a sus interpretaciones.

A pesar de que muchos músicos utilizan de manera casi inseparable al piano como instrumento para componer música, yo prefiero utilizar la guitarra para componer y arreglar, me parece más cómodo, porque verifico “en terreno” lo que se puede y no se puede hacer en cuanto a conducción de voces. Un pequeño secreto que ayuda a la confección de arreglos en el instrumento, es olvidarse de los acordes convencionales, y pensar en las voces de manera individual (que se muevan lo más libremente posible), de modo que se puedan crear nuevas y diferentes posibilidades melódica- armónicas.

Muchos se preguntarán el por qué se pueden hacer arreglos o transcripciones en guitarra que resulten tan fidedignas, casi idénticas a la pieza original, aunque originalmente fueron pensadas para otros instrumentos, y el secreto es sencillo. Toda obra musical se puede reducir a cuatro voces, necesarias para hacer un acorde (el resto es sólo duplicación de voces, ya sean segundas, quintas, séptimas, etc.), y como en la guitarra se pueden hacer hasta seis voces simultáneas, es posible abarcar de buena manera la posibilidad de un arreglo en este instrumento.

Rasgueos del folclore Chileno en guitarra.

Para el desarrollo de todo músico nacido en Chile, independientemente de su gusto o de sus tendencias musicales, es indispensable conocer mas acerca de su música, para ello me parece necesario mostrar alguna clase de rasgueos y ritmos propios del folclore chileno.

El mejor método para mostrar algunos rasgueos (los mas comunes), es el método de guitarra chilena de Enrique Kalisky y María Eugenia Rodríguez, ya que es de una simpleza tal que cualquier persona podría aprender a rasguear, aunque debo advertir que por sus patrones rítmicos son básicos, esto es sólo una guía, se podría decir que los músicos folcloristas relacionados con los rasgueos de cuecas, tonadas, y danzas similares rasguean de forma más compleja, pero es sólo cuestión de ir combinando los patrones rítmicos para poder lograr rasgueos mejor acabados.

La cueca:

Danza de pareja suelta, que se baila en algunos países de Latinoamérica, incluyendo a Argentina, Colombia, Bolivia, Perú y por supuesto Chile. Este baile tiene un profundo arraigo y vigencia en todo el territorio chileno. Por su adaptación a los diferentes grupos humanos y por su representatividad que tiene del chileno, es considerada la danza Nacional.

Probablemente haya arribado a Chile desde el Perú, con la vuelta del Ejército Libertador, y su nombre, desde entonces, ha evolucionado desde la Zambaclueca, luego la Zambacueca, la Zamacueca y finalmente la Cueca.

A lo largo del territorio nacional podemos distinguir diferentes tipos de cueca. Lo interesante de la cueca que se baila en Chile es que la forma de bailar varía sutilmente según la ubicación geográfica.

Los principales tipos de danza son: cueca de cordillera y precordillera del norte grande (tocada con banda, sin canto), cuecas nortinas (cantadas y tocadas con guitarra en los estilos de precordillera, pampa y costa), cueca de centro urbana (acompañada con piano, batería, pandero y guitarra), cueca de centro campesina (acompañada con arpa, acordeón, tormento y guitarra), y cueca de Chiloé (acompañadas con bombo, acordeón, guitarra y rabel).

a) Acompañamiento Cueca Nortina:

M P M P AT M M AT

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

6/8

18

Detailed description: This diagram shows the accompaniment for Cueva Nortina. It consists of a rhythmic pattern of eight strokes: M (Martillo), P (Palmada), M (Martillo), P (Palmada), AT (Acompañamiento Tercera), M (Martillo), M (Martillo), and AT (Acompañamiento Tercera). The first four strokes are marked with upward arrows, and the last four are marked with downward arrows. Below the pattern is a musical staff in 6/8 time, showing the corresponding notes and rests for each stroke.

b) Acompañamiento Cueva de Centro:

(a) AT M M AT M P M P (b) AT M P M P AT M P M P

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

6/8

(c) M AT M M P M AT

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

3/4

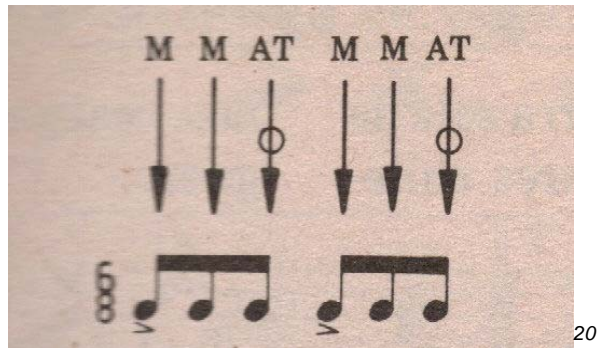
19

Detailed description: This diagram shows three variations of accompaniment for Cueva de Centro. (a) shows a pattern of eight strokes: AT, M, M, AT, M, P, M, P. The first four are marked with downward arrows and the last four with upward arrows. (b) shows a pattern of eight strokes: AT, M, P, M, P, AT, M, P, M, P. The first four are marked with downward arrows and the last four with upward arrows. (c) shows a pattern of eight strokes: M, AT, M, M, P, M, AT. The first four are marked with downward arrows and the last four with upward arrows. Below each pattern is a musical staff in 6/8 or 3/4 time, showing the corresponding notes and rests.

¹⁸ Rodríguez, Eugenia y Kaliski, Enrique. Método de Guitarra Chilena. 1° Edición, Santiago, Editorial Universitaria, 1987. p. 119

¹⁹ Ibid., p. 121

c) *Acompañamiento Cueca Chilota:*

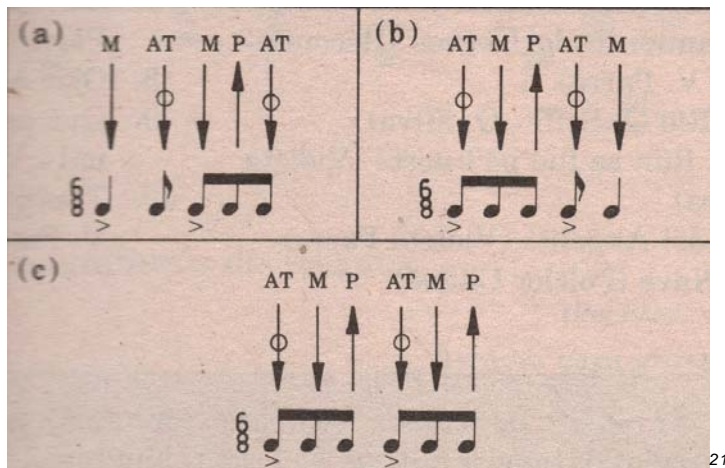


20

La Sirilla:

Es una de las danzas más antiguas en Chile. Descendiente de la seguidilla española, aunque algunos sostienen que proviene del fandango. Actualmente sólo se baila en la isla de Chiloé, en donde se baila para ocasiones de fiesta.

d) *Acompañamiento de Sirilla:*



21

²⁰ Ibid., p. 126

¹⁷ Ibid., p. 106

²¹ Ibid., p. 106

La Tonada:

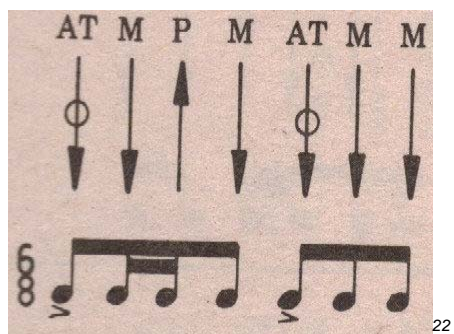
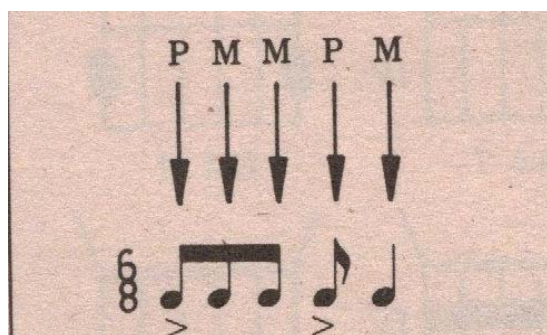
Junto con la Cueca, la tonada es la más popular especie del folclore musical chileno, cuyo origen se encuentra en el Romance español, que llega a Chile con los conquistadores, pero a diferencia de la Cueca, la Tonada no es un baile, sino más bien se puede definir como un conjunto de melodías y cantos que pertenecen al género de la lírica. Es en territorio chileno en donde evoluciona este romance, insertando estribillos hasta llegar a lo que es la actual tonada.

Según su ubicación dentro del territorio, se distinguen las tonadas campesinas (rasgueadas o punteadas) y las tonadas urbanas (pulsadas o rasgueadas). Asimismo, de acuerdo con su función, podemos destacar dos grandes divisiones:

- a) Tonada común: que se canta en cualquier oportunidad, con cualquier temática.
- b) Tonadas de ocasión: que se cantan para determinadas fechas o acontecimientos, tales como: El Parabién (casamientos), el Esquinazo (saludo en santos y cumpleaños), el Villancico (dedicadas al niño Dios en Navidad); y Tonadas Religiosas (para cantos en diferentes Novenas).

Primer Acompañamiento de Tonada, Este rasgueo está en seis tiempos y se indica como sigue.

e) Acompañamiento de Tonada:



22

²² Ibid., p. 93

La Canción Estilo Tonada:

Muchos ritmos propios del folclore musical chileno han sido tomados por cantautores modernos y han sido adaptados para su repertorio. En especial, son las variantes rítmicas de la tonada las más utilizadas.

Algunos acompañamientos utilizan en forma optativa la Mano Arpegiada, en vez de mano hacia abajo en el primer tiempo fuerte. La Mano Arpegiada, consiste en deslizar rápidamente los dedos de la mano derecha, uno tras otro. Desde la cuerda 6 a la 1.

f) Acompañamiento Canción estilo Tonada:

(a) M P M AT M
↓ ↑ ↓ ↓ ↓
6 8

(b) M P M AT M
↓ ↑ ↓ ↓ ↓
6 8

23

²³ Ibid., p. 100

El Trote:

También conocida como HUAYNO. Este baile aún se practica en casi todos los pueblos de la cordillera y precordillera del Norte Grande.

Existen diferentes versiones de esta danza, que van desde lo ceremonial a lo festivo y es popular principalmente en las fiestas de carnaval, siendo una danza común en todo el altiplano americano.

h) Acompañamiento de Trote:

The image shows two musical notations, (a) and (b), for the accompaniment of the Trote dance. Both are in 2/4 time, indicated by the time signature $\frac{2}{4}$ and a greater-than sign (>) below the first note. Each notation consists of a rhythmic pattern of notes and arrows above them.

(a) M M P M M P
↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑
 $\frac{2}{4}$ > [Musical notation]

(b) AT M P AT M P
○ ↓ ↑ ○ ↓ ↑
 $\frac{2}{4}$ > [Musical notation]

The musical notation in both (a) and (b) shows a sequence of notes: a quarter note followed by two eighth notes, then another quarter note followed by two eighth notes. The notes are beamed together in pairs. The arrows indicate the direction of movement for each note: down for the first and fourth notes, and up for the second, third, fifth, and sixth notes.

²⁴ Ibid., p. 83

DESARROLLO

Introducción

En 1970, Salvador Allende, candidato de la Unidad Popular, gana la presidencia de Chile por un estrecho margen, y se convirtió en el primer socialista en ser elegido democráticamente como líder de una nación Latinoamericana. Cuando él, luego de su triunfo, saluda a la multitud que lo aclama, aparece un gran lienzo en donde se puede leer: “No puedes tener una revolución sin canciones”. Esa fue una verdadera declaración del poder de la música, y del rol que ésta debía jugar para sentar las bases de un cambio social. Este rol es la esencia de la Nueva Canción.

La Nueva Canción, también conocida como “Nuevo Canto” o “Nueva Trova”, brinda un potente mensaje social, en carácter de demanda y reivindicación, es una lucha a través de las letras y el canto, es una lucha por hacer del mundo un lugar mejor. Es además un género musical que combinó el folclore Latinoamericano con letras de contenido político y social, esto hizo popular el movimiento sobre todo entre los trabajadores y sectores de la clase obrera. Este canto atravesó Sudamérica y el Caribe en los sesenta y los setenta, cuando los artistas se unieron a las grandes masas que se alzaban en busca de la democracia, de más justicia social, y de poner fin al intervencionismo Norteamericano en Latinoamérica.

Todo el canto gestado durante la Nueva Canción, se convirtió en verdaderas armas, usadas para atacar a gobiernos injustos, pro neoliberalismo y pro imperialismo, a la vez que se convirtió en un soporte para los ideales revolucionarios, brindando esperanza a miles de trabajadores y simpatizantes del progresismo.

En Argentina, estas canciones nacieron durante el gobierno de Juan Domingo Perón. Mientras en Chile Violeta Parra y Víctor Jara le dieron el

empuje y el desarrollo que la Unidad Popular necesitaba. En Cuba la “Nueva Trova” aportó ideales a la revolución. El movimiento hizo surgir a exponentes tales como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Carlos Varela, Mercedes Sosa y Víctor Heredia.

La Nueva Canción aporta la lucha en contra de la injusticia social y lucha por la igualdad y equidad a través del regalo de la música. Silvio Rodríguez dice que un trovador es un poeta con una guitarra.

En estos tiempos más que nunca la poesía y la música son las mejores armas para la paz. Este proyecto trata de rescatar muchas de las melodías que muchos de nosotros aprendimos en el colegio, a otros nos las enseñaron nuestros padres, otros las conocieron quizás en una reunión de amigos, en una fogata, etc. Lo importante es que esta música no se puede perder, porque es reflejo de los deseos y sueños de nuestra sociedad, son demandas por un mejor pasar económico y por un trato igualitario para todas las clases sociales, es una súplica de un mundo mejor para todos.

El arte se suma a la protesta

El principio del siglo XX había sorprendido al país con hechos lamentables. Los obreros del salitre trabajaban en condiciones miserables, el preciado mineral había generado un puñado de empresarios muy ricos (la mayoría de ellos eran extranjeros), pero había generado tremendas miserias en gran sector del proletariado. En Iquique los trabajadores en huelga, se dirigen a la escuela Domingo Santa María, reuniéndose con el objetivo de negociar con el gobierno de esa época mejores condiciones laborales. La mayoría de ellos fueron brutalmente masacrados en un episodio vergonzoso y repudiable para la historia de Chile.

Estas terribles condiciones de vida a la que eran sometidos los trabajadores, fueron generando un clima de gran tensión entre el empresariado y la clase obrera. Como consecuencia de esto nacen las primeras movilizaciones, las huelgas son pan de cada día, el movimiento obrero se organiza en sindicatos y además se crea el partido obrero fundado por Luís Emilio Recabarren. Todos estos sucesos tienen como consecuencia pequeñas mejoras que se comienzan a notar en el sector obrero, como la paga en dinero y la jornada de trabajo, pero paralelamente a esto comienzan novelistas y escritores a denunciar las condiciones de vida obreras, naciendo un arte con un enfoque político.

Destacadas son las obras *Sub-Terra* (1904) y *Sub-Sole* (1907), publicadas por Baldomero Lillo, quien narra de manera notable las penurias de los mineros de Lota y las condiciones infrahumanas en las que trabajaban. Carlos Pezoa Veliz también se sumerge en la poesía descriptiva de la realidad chilena, constituyen sus temáticas la vida del campo y de la ciudad, el campesino pobre, los relegados y marginales, los humillados y caídos; mediante un lenguaje coloquial e irónico, y no pocas veces atravesado de melancolía y dolor. De hecho, de las dos únicas canciones de protesta que se tiene registro en Chile antes de la Nueva

Canción, una de ellas corresponde a un poema musicalizado por Carlos Pezoa Veliz, en donde hace referencia al pampino iquiqueño quien fuera asesinado en la matanza de Santa María. Pero Obviamente el aporte más significativo a la poesía social viene bajo la pluma de dos grandes vates de la poesía Latinoamericana, me refiero a Pablo Neruda y Pablo de Rokha. El primero, demostrando su solidaridad con el pueblo español publica en 1937 “España en el corazón”, dando un vuelco “social” a su poesía. Y el segundo tiene una vasta trayectoria en la poesía social, entre sus publicaciones destacan “Los gemidos”, “Genio del pueblo”, y “Estilo de masas” entre otros. También destacaron en la literatura de carácter social Joaquín Edwards Bello, Manuel Rojas, Volodia Teitelboim y Hernán Rivera Letelier, entre otros.

Como podemos apreciar, la literatura está al tanto de los problemas sociales, y suma en la comprometida labor de retratar las vivencias y necesidades de las clases más desposeídas, pero la música, hasta ese momento, se estaba quedando atrás en esa labor, todavía no había despertado de su letargo. Tuvo que pasar un largo tiempo, hasta que de la mano de una mujer, la canción tomará importancia en el movimiento social, hasta tal punto que servirá como instrumento de revolución en Chile. El nombre de esa mujer; Violeta Parra.

La “antigua” canción chilena

Pero antes de sumergirnos en la historia de Violeta Parra, vale la pena analizar que es lo que sucedía en ese momento con el folclore y la canción chilena en general.

En los años 20, con la fuerte migración de campesinos a Santiago, comienza a escucharse con mayor frecuencia música popular chilena en la capital. Este hecho es de tremenda importancia para la música de ese entonces, ya que la radiofonía y los medios de comunicación comienzan a relacionar lo chileno a través de la música campesina para poder vender esta música a los nuevos inquilinos. Pero, ¿es realmente válido asociar a lo tradicional chileno con la música del campo? Si analizamos la situación podemos dilucidar algo sorprendente. Chile claramente no es un país campesino, y la base de su economía no es generada por el sector agrario; de hecho, como los países en desarrollo, Chile depende de la explotación y exportación de materias primas, que de paso, están siempre en manos de capitales extranjeros. Además, más de la mitad de la población se concentra en la ciudad, y sólo en Santiago se encuentra un tercio de la población total del país. Entonces tomando como base lo anterior, podemos concluir que esta falsa relación no fue mas que un artilugio de “marketing” corporativo, para poder vender masivamente este tipo de música, que no comenzará cantando verdades, sino que será música que cumplirá un rol comercial y desmovilizador.

Cuando parte este boom comercial por una canción folclórica chilena, comienzan a aparecer algunas agrupaciones como “Los huasos de Chicolco” o “Los huasos Quincheros”, entre otras muchas agrupaciones. Comienza lo que yo llamo “el folclore desmovilizador”, de carácter conservador y conformista, hecho para que el peón acepte su eterna condición de pobre, y que intentará trabajar en el subconsciente de la gente para entregar una imagen paternal y bondadosa del patrón de fundo, y de paso buscará perpetuar la tradición de la servidumbre

campesina, a la usanza de los antiguos feudos en la Edad Media. Y más aún, mucho de los hijos de esta nueva clase de “Señores Feudales” siguen una carrera política, ayudando aún más al sistema a perpetuar esta forma de esclavización del campesinado, el campesino ahora se ha visto rebajado a la categoría de esclavo y comprometiendo en esa esclavitud a todos los suyos, incluso sus descendientes.

A pesar de lo terrible de esta situación, el folclore chileno se las arregla, de una manera u otra, para introducir en la mente del campesinado y del chileno obrero en general, el interés por mejorar sus condiciones de vida. Es así como comienza a surgir paralelamente un nuevo tipo de folclore entrega una especie de mensajes subliminales que se insertan en el subconsciente de la gente, inteligentemente no tocando un tema político, sino más bien mensajes sutiles y calculados de información precisa, mostrando la realidad para que sea absorbida por pequeños pasos, resaltando los derechos inalienables de todo ser humano, pero transformándolos en su contrapartida (el amor al campo chileno y, por ende, al derecho de poseer una propiedad o terreno, por ejemplo).

Esta triquiñuela se convierte en una eficaz arma en contra del sistema injusto, ya que además de insertar las ideas de reivindicación y justicia en el subconsciente del campesinado, también se propaga de gran manera a través de la sociedad. Estos cantos son los que amenizan las fiestas patrias, son los mismos cantos que nos enseñan en la escuela, y que el común de la gente recuerda en reuniones.

Así lo explica Patricio Manns en su libro, Violeta Parra: *“...por oposición a los temas desarrollados entre los poetas populares (masacres, represión, tragedias, hambrunas) que sin duda no encontrarán cabida en los medios de comunicación controlados por el mercado, estas agrupaciones cantarán al campo chileno, al paisaje, a la nostalgia del arroyo, a la china de trenzas, a la tranquera, a la vieja casa de campo (la casa patronal). Muy de tarde en tarde, pero siempre en tono melancólico y conformista, surge un atisbo de la otra cara de la medalla:*

*Comprendo la diferencia que hay de patrón a inquilino...*²⁵

(Canción La parva de la paja).

Entre este necesario canto “engañoso y subliminal” para el mercado, podemos encontrar a la agrupación Cuncumén que junto a Violeta Parra, sentaron las bases para la Nueva canción Chilena.

El conjunto Cuncumén se forma el año 1955 en homenaje al pequeño poblado de Cuncumén al interior de Melipilla, y bajo el alero de las escuelas de temporada de la Universidad de Chile, dirigidas por Matilde Baeza y Margot Loyola. Con Cuncumén se da inicio a los grupos de proyección folklórica, que no era otra cosa que proyectar en el escenario y en discos la música recopilada en los campos chilenos por los investigadores y por ellos mismos. Cuncumén está en la historia y en el presente de la música folclórica en Chile. Fue el grupo donde primero actuaron dos figuras de la Nueva Canción Chilena: Rolando Alarcón y Víctor Jara. Y es el mayor de los conjuntos que, al alero de Margot Loyola y Violeta Parra en los 50, cultivaron la recopilación musical y su “proyección folclórica” en escenarios y discos. En medio se interpuso el exilio, pero hoy Cuncumén sigue activo, suma más de 48 integrantes en su carrera y se apresta a cumplir cincuenta años.

El conjunto Cuncumén es de vital importancia para el folclore chileno, ya que desmitifica a la música campesina, como música creada por la burguesía para mantener aletargado al mundo obrero en general y al campesinado en particular. Esta vez la música chilena comienza su travesía de la mano del mundo obrero, cantando la gente de Chile sus propias canciones, sin que la burguesía ni el mercado impongan un tipo de canción con una letra determinada. Esta vez la música se sube al carro de las artes con contenido social, y Chile llevaría la batuta de este movimiento en Latinoamérica.

²⁵ Manns, Patricio. Violeta Parra, la guitarra indócil. Ediciones LAR. Concepción. 1986. p. 46

La importancia de la guerra civil española en La Nueva Canción Chilena.

El comienzo del conflicto

Durante la madrugada del primero de Abril de 1939, las tropas fascistas lideradas por Francisco Franco terminan con la última resistencia republicana en el muelle de Alicante. Franco anuncia que ha terminado la guerra: "no ha llegado la paz, sino la victoria". Este es el nefasto hecho que da comienzo a la dictadura de Francisco Franco en España, dictadura que duraría alrededor de 36 años. Pero aunque no lo pareciera, este episodio llega a remecer un país tan lejano como Chile. Durante ese año en Chile había otro tipo de preocupaciones. El presidente radical Pedro Aguirre Cerda estaba al mando de la nación, justo en momentos en los cuales un gran terremoto (el más intenso de la historia), arrasa con muchas ciudades del sur, viéndose perjudicadas mayoritariamente Concepción y Chillán. Pedro Aguirre Cerda viaja inmediatamente a constatar la gravedad de la situación. En ese mismo año Pablo Neruda, que en ese momento estaba en Isla Negra trabajando en el Canto General, recibe una carta del poeta Rafael Alberti, su amigo. Éste le informa sobre los problemas que tienen los civiles partidarios de La República al escapar de Franco. Neruda, fiel a sus valores, dignamente pide audiencia con el Presidente radical Aguirre Cerda y le explica la necesidad de ayudar a España.

Aguirre Cerda deja a cargo a Neruda todos los trámites de migración, y lo nombra cónsul especial para la ayuda de los refugiados. El poeta hace un largo periplo pidiendo dinero a los intelectuales en Argentina, Uruguay hasta llegar a París en el verano de 1939.

Sin embargo, en Chile empiezan los problemas al saberse que viajan republicanos al país. Se genera mucha resistencia, especialmente porque hay un alto desempleo y además, por la reacción de la prensa de

derecha, especialmente El Mercurio, que crea notas falsas sobre el barco.

El rector Peces-Barba explicó, por ejemplo, que se dijo que el barco traía una epidemia en su interior, que era muy peligrosa para el país. “Decían que eran revolucionarios peligrosos para la estabilidad del país, comeaguas, quemadores de iglesias”.²⁶

Lo verdaderamente cierto de todo esto es que los españoles republicanos que ingresaron a Valparaíso traían consigo algo más que sueños y esperanzas de un mundo mejor, ellos traían consigo la fuerza del canto, del canto con contenido, que se coló de manera silenciosa en Latinoamérica, pero que en las décadas posteriores estalló como nunca, dándole al continente una nueva forma de expresarse y brindándole a Chile un nuevo canto.

²⁶ Leighton, Emilio. (2006). La eterna deuda de España con Neruda. Disponible en:
< http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=1727&Itemid=62>

Un nuevo canto desde España

Y así fue como en septiembre del año 1939 llega a Valparaíso, el Winnipeg, una pequeña embarcación en muy mal estado, y aunque anteriormente la movilización en ayuda de los exiliados estuvo a punto de frustrarse en dos ocasiones, Neruda logra concretar la ayuda de Chile a España. De esta manera, y a toda prisa, se acondicionó el barco para que la mayor gente posible llegara a costas chilenas. En forma exacta no se sabe la cantidad de refugiados que llegaron a Valparaíso en el Winnipeg pero en un primer momento se habló de 1.500 pero finalmente fueron alrededor de 2.200.

Cuando los españoles refugiados llegan a Santiago, inmediatamente fueron recibidos de manera cordial por un puñado de chilenos, quienes cantan algunas canciones de la guerra civil para ellos en un acto profundamente emotivo que marcará para siempre el grito de la izquierda chilena, que paulatinamente se va transformando en canto. Pero ustedes se preguntarán: ¿Cómo los chilenos ya conocían estos cantos?. Esto se debe a dos factores. El primero es la participación de 25 chilenos en lo que se llamaban “Las brigadas Internacionales”.

Las brigadas internacionales eran agrupaciones de personas de ideales y principios, dispuestos a dar la vida para proteger la democracia en un país lejano, para cerrar camino al fascismo. Entre los chilenos que combatieron en las Brigadas Internacionales en España encontramos tanto personas que habían llegado directamente desde Chile a pelear por la República, como aquellas que anteriormente habían residido fuera de su patria e ingresaron a las Brigadas Internacionales en los países de su residencia, ya sea Francia, EE.UU. o España. La gran sorpresa de todo esto fue el hecho de que prácticamente todos los brigadistas chilenos provenientes de Chile resultaron ser militares profesionales, oficiales activos o en retiro del Ejército y de la Armada de Chile, lo que si bien se inscribe en la atmósfera de los años cercanos a la República Socialista y

otras manifestaciones de inquietudes políticas y sociales de los militares chilenos en las décadas de los '20 y '30, constituye un episodio excepcional al lado de los representantes de otros países, tanto europeos como americanos en las Brigadas Internacionales, así como una página inédita e irrepetible en la historia de Chile del siglo XX. El hecho es que esta sorprendente posición social, llena de compromiso por parte de estos militares chilenos (si comparamos esta posición con la de la mayoría de los militares actuales, es al menos para extrañarse), que son capaces de pelear en el frente republicano y defender la democracia, ha comenzado a sentar precedentes de un cambio social importante, y de paso se comienza a ver todo desde una perspectiva que apunta a poner énfasis en la cuestión social, incluso la música, que había sido motivo de desmovilización en Chile, adquiere ribetes de lucha, ya que todos estos chilenos que combatieron en España volvieron a su patria con todos los cantos que habían aprendido del bando republicano durante la guerra civil española.

Otro hecho importante que facilitó la entrada de este canto protesta, fue la labor de difusión de éstas canciones por parte de la folclorista Argentina Amparo Mon, esposa del poeta argentino Raúl González Tuñón, quien participó en la Guerra Civil y era amigo de Neruda. En el Teatro Municipal de Santiago, Neruda organiza un evento para homenajear a los españoles, entonces, se sube al escenario un coro compuesto por españoles y chilenos. Estos, bajo la dirección de Amparo Mon, cantan las canciones de la Guerra Civil: *El Ejército del Ebro*, *La Morena*, *El Quinto regimiento*, *Puente de los franceses*, y *Si me quieres escribir*. Es así como la mayoría de los chilenos conocen las canciones de la guerra civil.

Pero este canto además de entrar en territorio nacional, ayuda a forjar el una nueva forma de cantar en todo el continente, o sea, que las canciones de la guerra civil española son el catalizador para la Nueva Canción en Latinoamérica. En efecto, sabemos que la mayoría de los republicanos derrotados durante la Guerra Civil, buscaron el exilio en

Latinoamérica, en donde propagaron su cultura, y como parte de eso, obviamente también sus canciones. Estas canciones son de tan hondo arraigo popular y tienen impregnada tal carga emotiva y evocativa, que quedaron incrustadas en la conciencia del pueblo latinoamericano. A pesar de que se tienen muy pocos registros como grabaciones o notaciones de estas canciones, mucha gente las conoce. En Uruguay, a principio de sesenta, se sabe que fueron rescatados estos temas por un grupo de personas, quienes publicaron un disco y un libro, lo que derivó en una queja formal del embajador de España en Montevideo. Como eran años de reforma universitaria, los estudiantes de Uruguay acogen de buena manera estas canciones, luego llegan a Argentina y los muchachos de Córdoba las llevan a Chile. En Chile Rolando Alarcón grabaría estas canciones en 1967, elevando estos temas a la categoría de legendarios. Es así como se populariza en Chile el *Tururú*, *Dicen que la Patria es*, y muchos temas más, que serán grabados por distintas agrupaciones y cantautores posteriormente (como Quilapayún, y Víctor Jara), además serán el molde perfecto para el Nuevo canto que nace en Latinoamérica. Es decir, España hace un tremendo aporte a la canción social en América latina, aporte que abarca varias generaciones.

La Nueva Canción chilena

Los locos años sesenta

Durante los años sesenta comienzan a aparecer una serie de sucesos que generarán un vuelco importante en la forma de pensar en la sociedad actual. Sucesos que marcarán incluso hoy en día nuestra forma de pensar y nuestro enfoque sobre muchos temas, sobre todo en los ámbitos político, social y económico. En los primeros años se destaca el afiatamiento o alianza entre Cuba y la U.R.S.S., que provocará más de un dolor de cabeza al gobierno de los Estados Unidos, quien creía que para imponer el capitalismo debía dominar geopolíticamente toda Latinoamérica. El mundo miró con buenos ojos la ascensión a la presidencia Norteamericana del presidente John Kennedy, pero poco tiempo después fue muerto en Dallas Texas, en un atentado que hoy por hoy frente a la evidencia, tiene todas las características de un “golpe de estado”.

Con la muerte de JFK., sube en el poder Lyndon Johnson, y con él, vuelven los episodios bélicos en el mundo, esta vez el sitio escogido para la guerra es Vietnam. Entre las bajas Norteamericanas se cuentan 58.209 hombres y a su vez mueren 600.000 vietnamitas. El mundo entero comienza a repudiar la guerra. Surge el movimiento “Hippie” que proclama consignas en contra de la guerra y promueve paz y amor. El ambiente artístico se suman al movimiento hippie, quien por ese entonces es liderado por los Beatles, Jimi Hendrix y Bob Dylan, entre otros. En Francia ocurre un suceso que se conoce como “Mayo del sesenta y ocho” o “Mayo Francés”. En donde estudiantes franceses provocan enfrentamientos con la policía debido a la mala gestión del entonces presidente Charles de Gaulle.

También en los sesenta se da el llamado período de “descolonización” de África, en donde la mayoría de los países del continente negro logra su

independencia. Al mismo tiempo que en China, Mao Zedong lleva a cabo la Revolución cultural, cambiando la estructura milenaria de la sociedad China.

Como podemos apreciar, en el mundo ocurren un sinnúmero de sucesos que transforman la visión del mundo y que marcan la senda de las décadas futuras, ya que se han comenzado a tomar decisiones importantes para la configuración de la sociedad.

Mientras todos estos procesos vertiginosos suceden, al fin del mundo, en un pequeño país llamado Chile, tiene lugar una elección democrática que proclamará un presidente para el período comprendido entre 1970 a 1976. Compiten por la presidencia el derechista Jorge Alessandri, el demócrata cristiano Radomiro Tomic y el hasta entonces desconocido Salvador Allende, quien representa a la izquierda. Y por un momento el mundo detiene su frenético curso para enfocar su mirada en este pequeño país, impactados por los resultados de esta elección.

El comienzo de la Nueva Canción

La elección presidencial de Chile de 1970 se llevó a cabo el 4 de septiembre, y dio como ganador por mayoría relativa (36,3%) a Salvador Allende. Por sobre al abanderado de derecha, el ex presidente Jorge Alessandri Rodríguez, con un 34,9% de los votos, más atrás se ubicó el representante del centro Radomiro Tomic, con un 27,9 % de los votos. Como consecuencia de los resultados de la votación, el 24 de octubre del mismo año, fue ratificado como presidente de Chile Salvador Allende por el Congreso Pleno, como se estipulaba en la Constitución de 1925.

Así es como estalla en Chile una revolución social y cultural sin precedentes, para apoyar esta nueva vía democrática al socialismo comienza a desarrollarse todo un movimiento cultural de grandes dimensiones. Y nadie quiere quedarse debajo de este hermoso proyecto; desde todas las ramas artísticas aparecen personas que quieren colaborar con la gente. Por primera vez se produce una interacción entre los artistas de la población y los artistas académicos. Roberto Matta, por ejemplo, gran pintor chileno y uno de los grandes exponentes del surrealismo, invita a participar activamente a la brigada Ramona Parra en una de sus creaciones. Agrupaciones teatrales y grupos de danza se dirigen a las poblaciones ofreciendo su arte e interactuando a se vez con los pobladores. Eran tiempos en los que podían convivir perfectamente bien en un mismo escenario, actores aficionados dirigidos por importantes dramaturgos, o compañías de danzas con bailarines del vecindario. Y obviamente la música no quedó ajena a todo este proceso. Los grandes músicos académicos colaboran con los cantautores y músicos del folclore. Celso Garrido-Lecca colabora con Víctor Jara en algunas composiciones, incluso trabajando juntos en una gran obra que quedó inconclusa, llamada “siete rejas”. Sergio Ortega fue otro músico académico que compuso muchas canciones que se han convertido en un verdadero himno para la Nueva Canción, como el tema “Venceremos” o “El pueblo Unido Jamás será Vencido”, además de colaborar en una gran obra llamada “Fulgur y

muerte de Joaquín Murieta”, basada en textos de Pablo Neruda. Quizás el aporte más significativo fue el de Luis Advis, quien dedicó su famosa “Cantata Santa María de Iquique” al grupo Quilapayún y “El canto por una semilla” a Inti Illimani e Isabel Parra. A todo este aporte se suma las incontables giras y presentaciones que se realizaron a lo largo del país, de manera que toda la gente se integrara a esta forma de arte, todos podían y debían ser participantes activos de este proceso, que no discriminaba condición social, raza ni creencia alguna. A la cabeza de toda esta agrupación de músicos y cantautores destacaba la presencia de una mujer que revolucionó y dio el impulso final que necesitaba la Nueva Canción, el nombre de esta mujer, Violeta Parra.

Características de la nueva canción

La Nueva canción Chilena, fue un movimiento que se gestó bajo una sólida base ideológica. Las características de este movimiento en Chile fueron las siguientes:

El creciente sentimiento Americanista que embarga a la sociedad chilena de ese tiempo. La sociedad comienza a comprender que los límites de Latinoamérica no fueron algo decidido por los latinoamericanos, sino que fue planeado por un grupo de españoles hace siglos atrás, españoles que trazaron los límites de Latinoamérica pensando en como poder administrar de mejor manera los recursos del nuevo continente, y de esa manera poder controlar mejor a los indígenas y posteriormente a los criollos. Entonces bajo estos preceptos, se volvió algo inútil e innecesario pensar en un continente dividido injustamente por personas que administraron y condicionaron límites en favor de sus propias conveniencias.

Y como irrefutable ejemplo explica el gran compositor chileno Gustavo Becerra Schmidt: *“...Y es por esa razón que el mejor diccionario de mapudungún no se encuentra en Chile, sino que en Argentina, y que nuestro baile nacional, la Cueca, se baila mejor en Perú...”*²⁷

Debido a este nuevo enfoque es que se comienzan a cantar zambas Argentinas, Joropos Venezolanos y por sobretodo, folclore del Altiplano (Perú – Boliviano). Y como lógica consecuencia de este proceso aprenden a convivir en total armonía tiple, requinto, charango, quena, zampoña y guitarra.

Con esto el folclore chileno experimenta un enriquecimiento tremendo de sus posibilidades, incluso comienzan a sonar ritmos caribeños,

²⁷ Bocaz, Luis. Revista Araucaria N° 2. Capítulos de la cultura chilena. Gustavo Becerra: Música chilena e identidad cultural. París. 1978.

principalmente cubanos, y folclore mexicano, hasta música estadounidense comienza a ser integrada al repertorio folclórico popular chileno, es que ahora América se piensa como una sola nación y una voz.

La segunda característica importante de este movimiento, es que se gestó de manera totalmente ajena a las modas del mercado en ese momento. Las grandes compañías radioemisoras del momento se preocupaban en difundir las canciones de Quilapayún e Inti Illimani, así como las composiciones de Víctor Jara, a decir verdad la música perteneciente a la Nueva Canción Chilena no fue un fenómeno de mercado, no representó más del cinco por ciento de las ventas de la época y su principal sello fue la Discoteca del Cantar Popular (Dicap), sello pequeño iniciado por las Juventudes Comunistas en el sesenta y ocho. Pero a pesar de la poca difusión radial de esta música, pudo sobrevivir de gran manera a través de la vida universitaria, o sea, a través de las actuaciones en las peñas y reuniones informales, organizadas generalmente por el mundo juvenil universitario, porque en los universitarios estaba la fuerza, el poder ideológico y la energía de la juventud necesaria para sustentar el movimiento. Además de paso con la organización de peñas se recolectaban los fondos necesarios para los sellos independientes, de manera que más y más cantautores y agrupaciones podían grabar y difundir sus canciones.

Otra característica importante de la Nueva Canción y que separó a este nuevo tipo de música del folclore “clásico” chileno, y que es uno de los requisitos esenciales para que una obra sea considerada como folclore, es que esta obra no debe tener un autor. Ya que en el folclore tradicional, ese que se cantaba en los campos, ha sido producto de la herencia y traspaso de cultura a través de generación en generación. Es por eso que las canciones tradicionales chilenas no tienen un autor claro, ni tampoco se sabe muy bien en qué fecha se crearon. Porque los autores de esta canciones las crearon con la simple finalidad de amenizar una tertulia (como en el canto a lo humano), o también se crearon con una finalidad religiosa (o canto a lo divino). O sea que las canciones de ese

tiempo cumplían una función específica, religiosa o pagana, en ese tiempo ni se pensaba en cantar acerca de reivindicaciones sociales ni trato igualitario. Esto hace que algunas personas, puristas del folclore, llamen a la Nueva Canción como Neo Folclore, diferenciándolo de alguna manera del folclore tradicional.

Además, como la mayoría de los creadores de estos temas debieron ser personas de campo, aficionados en la música, y claramente sin posibilidad de estudios formales en la materia, crearon composiciones muy simples en cuanto a tonalidades, líricas y melodía. Recordemos que justamente muchas de las afinaciones campesinas en guitarra se crearon con la finalidad de simplificar aún más el dedaje en el mango del instrumento. Es por eso que otra gran diferencia entre el folclore tradicional y este “neo folclore”, radica en las composiciones mismas, que son mucho más ricas desde el punto de vista teórico armónico. Muchos cantautores innovaron mucho en el folclore, como Violeta Parra, en sus obras “El gavián” o en sus “anticuecas”, experimentaron formas musicales presentes en la música contemporánea. Si a esto sumamos la presencia de grandes compositores académicos como Luís Advis, quien colaboró con Quilapayún e Inti Illimani, o Celso Garrido-Lecca, quien colaboró con Víctor Jara en mucha de sus obras; podemos decir entonces que este Nuevo movimiento era mucho más que consignas revolucionarias, existía también una riqueza musical que le daba aún más impulso y valor al movimiento

La Violeta Parra

Nacida en Chillán, en 1918, hija de un profesor primario y una campesina, Violeta Parra es la figura más importante de la canción popular chilena.

Cultora de las más puras expresiones del folklore tradicional (velorio de angelitos, décimas, cantos a lo divino, tonadas y cuecas de estirpe campesina), Violeta emigra a Santiago y no tarda en darse cuenta de la realidad chilena y en postular una verdadera declaración de principios para la Nueva Canción. Pero no fue Violeta Parra la mujer que comenzó este movimiento, sino más bien fue la que dio el impulso final para su consagración en la escena musical chilena. De una creatividad innovadora tremenda; Violeta Parra fue capaz no sólo de revolucionar el folclore en Chile a través de las letras en canciones que se transformaron posteriormente en verdaderos postulados para los cantautores chilenos de fines de los sesenta, como en su tonada “yo canto la diferencia”:

*Yo canto a la chillaneja
Si tengo que decir algo
Y no tomo la guitarra
Por conseguir un aplauso.
Yo canto la diferencia
Que hay de lo cierto a lo falso,
De lo contrario, no canto.*

Sino que también musicalmente experimentó mezclando variados ritmos y formas musicales, resultado que se ve plasmado mayormente en sus obras para guitarra, específicamente en sus anticuecas. Pero para entender su genio creativo, rebelde y desafiante frente a lo establecido, debemos remitirnos a sus orígenes. Violeta Parra proviene de San Carlos, un pequeño pueblo en Chillán; al sur de Chile. Pueblo que

experimentaba los cambios inevitables del proceso de industrialización que se llevaba a cabo no solamente en Chile, sino que en todo el mundo. Estos profundos cambios que se llevarán a cabo desarticulan para siempre la vida del campesino, quien ahora se debe forzar a emigrar desde el campo a la ciudad y reemplazar sus labores en la hacienda por el trabajo en las fábricas.

Esta violenta experiencia migratoria que también sufrió Violeta, al tener que mudarse a Santiago, la acompañará en toda su expresión artística, y se reflejará con más fuerza en sus tristes y fatalistas composiciones, como en *“maldigo el alto cielo”*. Acerca de esto explica Rodrigo Torres: *“...sus composiciones hablarán sobre la pérdida de origen, el desarraigo y la dispersión no deseada de la sociedad con un destino común, la enajenación”. Así mismo, la fría sociedad industrial será asociada a un presente amargo, de pérdida y desamparo.”*²⁸

Pero esa terrible visión de vida a su vez tiene una cara opuesta, ya que también de la misma manera cantará en forma de añoranza hacia el mundo campesino, como si se tratase del paraíso usurpado. Un mundo utópico que será imposible de recuperar, pero del que vale la pena intentar recordar. Estos dos polos marcarán la música de Violeta Parra; cantará en un sentido acusador por un lado, pero tremendamente tierno y evocador por otro.

Cuando Violeta se muda a Santiago en 1932, acompañada por su hermano mayor Nicanor Parra, comienza su vida artística interpretando música folclórica chilena, latinoamericana y española, en bares y locales nocturnos de la capital. En 1947 decide, en conjunto con su hermana Hilda, formar el grupo de las hermanas Parra. Pero el punto trascendental en la vida artística de Violeta comienza en 1953, cuando decide desechar el típico repertorio pasivo del folclore tradicional prefabricado por los medios de radiodifusión de la época y comienza una labor artística que realiza a tres bandas simultáneamente. Por un lado realiza la titánica

²⁸ Torres, Rodrigo. Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. Revista musical chilena N° 201. Santiago. 2004. p. 53

tarea de recopilar folclore chileno mas tradicional y puro, recogido de boca de las mismas cantoras campesinas que ella tanto admiró, por otro lado comienza su labor de compositora, en donde comienza a estirar tanto las posibilidades de la música tradicional chilena que termina transgrediéndola, innovando tanto en musicalidad como en su lírica profunda de carácter social. Y al mismo tiempo comienza su labor de intérprete; recibe importantes invitaciones de toda Europa. Varsovia, París y Londres son algunos de los lugares en donde Violeta difunde la música chilena, que comienza a ser escuchada por todo el mundo.

La Carta de Violeta.

El suceso que marca el comienzo de la Nueva Canción ocurre en 1962, cuando Violeta comienza su travesía en Europa. Después de cantar en el festival Mundial de la Juventud, en Varsovia, acompañada por sus hijos Ángel e Isabel Parra, decide ir a París, en donde se exhibirá gran parte de su trabajo plástico (fundamentalmente su trabajo en las aspilleras bordadas con lana), que será exhibido en el mismo museo del Louvre.

En ese momento recibe correspondencia desde Chile, en donde le comunican que uno de sus hermanos (Roberto Parra) está preso, después de la matanza de la población José María Caro, bajo el gobierno de Jorge Alessandri. Violeta en ese momento, impactada por la noticia, y debido a la impotencia de no poder hacer nada estando lejos de Chile, decide componer su famosa canción La Carta:

*Me mandaron una carta,
Por el correo temprano;
En esa carta me dicen
Que cayó preso mi hermano.*

Pero si lo pensamos detenidamente, el gran mérito de este tema no pasa por el aire de protesta contestatario innovador, de hecho Violeta Parra antes de este tema ya tenía canciones de carácter social como el Canto a la Diferencia, o Por qué los Pobres no Tienen. Lo importante de La Carta, es que retoma y denuncia un hecho puntual, casi como se haría en una crónica.

Este sentido de relato concreto sería ocupado más tarde por otros grandes cantautores y compositores de la Nueva Canción, como Víctor Jara en Preguntas por Puerto Montt o Luis Advis en La Cantata Santa María. Y Debido a esto La Carta es considerada la obra que abre la Nueva Canción Chilena.

La Peña de los Parra.

La historia del comienzo de esta famosa y bella iniciativa de los Parra se remonta al año sesenta y cuatro, cuando Salvador Allende se postulaba a la presidencia de Chile en su tercera ocasión, esta vez abanderado por el FRAP (frente de acción popular). Ángel Parra recientemente llegaba de París y comienza a trabajar con Víctor Jara para la campaña de Allende. Éstos a su vez contactan con otros cantautores como Rolando Alarcón y Héctor Pávez; conocidos de Víctor por haber trabajado en Cuncumén. Entonces en ese momento se comienza a formar una red de contactos entre los cantautores chilenos para formar lo que más tarde se llamaría la Nueva Canción Chilena.

Pero la verdad es que Ángel Parra ya había pensado en París la idea de crear una peña junto con su pareja de ese entonces Marta Orrego. La peña iba a ser una mezcla entre las clásicas peñas tradicionales españolas (lugar de reuniones populares en donde el público generalmente participa de manera activa, cantando o bailando), y las cuevas parisinas en donde Violeta, Ángel e Isabel Parra cantaban a menudo. Cuando Ángel vuelve a Chile y genera lazos con distintos cantautores, entonces intenta materializar su idea, arrendando una vieja Casona en Carmen, a tres cuadras de la Alameda. Ahí es donde comienza la peña primero con cuatro integrantes “estables” del show. Ángel Parra, Isabel Parra, Rolando Alarcón y Patricio Manns (todos pilares de la Nueva Canción). Más tarde se sumaría un quinto integrante, Víctor Jara, quien recientemente había abandonado Cuncumén y estaba en sus primeros pasos como cantante solista. Tiempo después debutarían la mayoría de los cantautores de la Nueva Canción, como Payo Grondona, Patricio Castillo, Homero Caro, Kiko Álvarez o el “Gitano” Rodríguez.

Las veladas en esta vieja casona eran tremendamente anecdóticas y estaban llenas de magia. En la casona existía una habitación en donde se comercializaban los discos de los cantautores, en otra habitación existía un grupo de artesanos quienes se habían alejado de las “boutiques” de Providencia, en donde prácticamente los despojaban de sus ganancias, y en la peña tenían la oportunidad de vender a bajos precios sus obras, también existía una habitación que funcionaba de cocina, y en donde a menudo se preparaban empanadas, anticuchos y porotos. La gente comenzaba a llegar desde las diez de la noche, la entrada costaba treinta y cinco escudos y daba derecho a un vaso de vino navegado. La gente se sentaba en los sillones viejos o en lo que encontrara, como ceniceros se ocupaban conchas de mar, y el lugar estaba adornado con volantines y artesanía diversa. Incluso el escenario prácticamente no existía, sólo una pequeña tarima estaba ubicada en un sector para que el público pudiese ver con claridad al artista. Toda esta “precariedad” que evidenciaba la peña, a su vez generaba en el público una sensación de confort y de comodidad, porque se sentían como en sus casas.

La peña de los Parra fue de vital importancia para la Nueva Canción, ya que era en un principio la única manera en que los cantautores daban a conocer sus canciones al público, ya que las emisoras dejaban huérfanos a los cantautores de la Nueva Canción, e incluso existían amenazas para las emisoras que los difundían. El mismo Ángel Parra después de su arribo desde París comenta que nadie se interesó por sus canciones, y si no es por Camilo Fernández y su sello Arena, todavía estaría esperando para grabar un disco. Para ayudar al sistema a oprimir las voces de este folclore disidente aparecieron intelectualoides hablando acerca de la pobreza del folclore chileno, ¡pero como esperaban que surgiera el folclore, si ni siquiera le daban la oportunidad de hacerlo, y por el contrario, le cerraban las puertas porque los temas que trataban generaban molestias e incomodaban a la casta dominante!. Y debido a esto, a pesar de que existían pequeños sellos que querían ayudar a los creadores musicales, como el sello Alerce o el sello Arena, el pilar fundamental para sustentar el movimiento fueron las peñas.

A pesar de que anterior a la peña de los Parra ya existía el concepto de peña, sólo que anteriormente se conocía como Chingana (peña viene del mapudungun “Peñalolén” o “reunión entre hermanos”); la peña de los Parra significó algo importante debido a la poca difusión, como ya expliqué, lo que también a su vez generó que todo este movimiento “underground” se propagase con mayor intensidad, ya que la gente necesitaba escuchar este tipo de música, con el cual se identificaba y reflejaba cierta realidad que vivía Chile. Y encontraron en las peñas la instancia perfecta para hacerlo, un lugar confortable en donde incluso podían compartir un vino e intercambiar experiencias con su cantautor preferido, o corear sus canciones si lo deseaban. Existía cierta clase de libertad que nada tenían que ver con las rígidas sesiones de un café concert o de una instancia artística apegada a un protocolo.

Después de la peña de los Parra, comenzaron a florecer otras peñas, principalmente en Santiago y en la quinta región. Una peña que se hizo bastante conocida también fue la peña “ríe y canta” que estaba ubicada cerca de la casa de los Parra en la calle Alfonso Ovalle y que había nacido al alero de un programa radial que llevaba el mismo nombre. En esa tertulia participaban artistas como Hilda Parra, Nicanor Parra o Julio Serey. Se dice que a esta peña asistía un público más adulto, ya que la peña de los Parra era frecuentada en su mayoría por estudiantes universitarios. Otras peñas conocidas fueron la inaugurada en la quinta región, por los estudiantes de la Universidad de Chile, con sede en Valparaíso (actual U. de Valparaíso), en las cuales destacaban como figuras principales Payo Grondona y el Gitano Rodríguez, y en donde se presentó por primera vez el grupo Quilapayún. Tiempo después se constituye una nueva peña esta vez fundada por estudiantes de la Universidad Técnica del Estado, quienes ven nacer al grupo Inti Illimani. La iniciativa de estos estudiantes generó que tiempo después la Universidad contratara como parte del departamento de cultura a muchos integrantes de la nueva canción, incluyendo a Víctor Jara e Inti Illimani entre otros. El movimiento causó tal revuelo que se trascendió clases sociales, ya que en Las Condes Raúl de Ramón, folclorista inaugura su

peña en donde el mismo aclaraba: *“No entran ni chascones ni barbudos”*.²⁹

Como podemos observar, el fenómeno de las peñas y su proliferación ayudó a sustentar el movimiento de cantautores nacionales que escasa difusión tenían en un medio chileno plagado de música foránea. Canciones como la pequeña langosta se esparcían en y proliferaban como verdaderos virus por todas las radioemisoras del momento, y todo estaba bien mientras no rozara los problemas reales de la sociedad chilena del momento. Como podemos apreciar hoy en día la historia se repite de la misma manera en nuestro país, a menudo en las radios se escuchan temas que se mantienen en una zona de “comodidad”, tratando de no denunciar los problemas reales que Chile atraviesa y de paso cuestionar lo menos posible al poder establecido, parece que si realmente quisieras escuchar lo que está pasando lo mejor es volver a asistir a algunas de las peñas universitarias, y como en el pasado, si tienes suerte, podrás encontrar a un nuevo Víctor Jara o Patricio Manns con el que te puedas identificar.

²⁹ Revista Ramona. El folklore, de Las Condes a Alonso Ovalle. Ed. Quimantú. Santiago. 1972. p. 14.

La Nueva Canción hoy

A pesar de que todo el movimiento político, social y cultural en Chile haya terminado de manera abrupta el once de septiembre de 1973, tiempo después reaparecieron las agrupaciones cantando esta vez en el exilio, grupos como Inti Illimani y Quilapayún supieron renovar su repertorio y darle otro giro. Mientras Inti- Illimani recibió claras influencias mediterráneas y celtas en sus composiciones debido a su estadía en Italia, Quilapayún comienza un trabajo un poco más formal y experimental, mucho mas ligado a la música contemporánea.

Así también comenzaron a aparecer diferentes cantautores que refrescaron la manera de hacer música de raíz folclórica, ya no necesariamente se componían canciones de protesta, como el es caso del “Temucano” Tito Fernández, que cantaba tonadas muy evocadoras del mundo campesino. Además aparecieron agrupaciones que mezclaban con instrumentos y estilos foráneos como el rock, este es el caso de los Jaivas y los Blops.

Actualmente el movimiento todavía sigue vivo a través de la música de compositores como Mauricio Redolés, Leo Quinteros, Francesca Ancarola, y muchos otros que definitivamente han dado un nuevo empuje a la nueva canción y han ampliado sus posibilidades musicales y poéticas.

Y si ustedes se preguntan el porqué pueden convivir tan diversos cantautores y agrupaciones en este movimiento, eso es porque la Nueva Canción nunca lanzó un postulado, ni tampoco se mantuvo apegada a ningún panfleto ni doctrina. La característica principal de la Nueva Canción es justamente esa, su tremendo dinamismo, inspirándose en una serie ritmos y por lo tanto ocupando una gran gama de instrumentos, preocupándose por una gran cantidad de temas, no sólo de trascendencia política, sino también cantando al amor, la paz y hermandad entre los

hombres, entre otros tópicos. Y justamente por eso podríamos decir sencillamente que la característica principal de la Nueva Canción es “cantar la realidad”.

Introducción a los arreglos.

Muchos amigos y colegas músicos me preguntaron porqué no realicé un exhaustivo análisis armónico de cada una de las piezas que acababa de arreglar. Creo que no lo hice por varias razones, pero las más importantes podrían ser éstas:

Creo que la creación de arreglos ya es un trabajo en sí mismo, así que creí innecesario abarcar más acerca de cualquier tipo de análisis

No encajaba con el espíritu del proyecto de tesis ni de mi visión para con la música. Muchos pueden pensar en el ser humano como en un saco de huesos, tripas y músculos, resultados de constantes mutaciones genéticas que nace en un mundo prediseñado y en una vida sin sentido, en la cual sólo debe transitar y esperar su muerte. O bien puede percibirlo como un espíritu infinito conectado con “La Fuente”, Dios, Allá, o como quieran llamarle, siendo parte íntegra de un todo, siendo parte y a su vez siendo el “todo”.

Con la música sucede algo similar. Usted puede percibirla como una fría y calculada maniobra de ecuaciones a tratados armónicos, y creer que usted puede componer o arreglar en este caso solamente basándose en estos preceptos. O puede pensar en la música de una forma más libre y amable; entendiendo las reglas de ésta, pero también entendiendo que estas reglas son un vano intento de tratar de poner en palabras o entender algo que nos sobrepasa, un lenguaje que rebasa nuestros sentidos y está en contacto con las emociones, con esa parte de nosotros que está ligada al infinito, el lugar en donde todo partió (incluso nosotros), me refiero a Dios, a “La Fuente”.

Con esto no quiero juzgar para nada su sistema de creencias en cuanto a la música, usted siéntase libre de creer lo que estime conveniente. Yo pienso que los problemas del hombre empezaron cuando comenzó a

juzgarse a sí mismo y luego a los demás (primero uno debería juzgarse sólo a sí mismo, pero para finalmente no juzgar a nada, sólo entender que el bien y el mal no existen en un sentido más amplio, es sólo conciencia haciendo decisiones).

Debido a mi posición acerca del enfoque musical (o sea, no debe haber un “enfoque”), me fue un poco difícil poner esto en simplificado lenguaje de las palabras, pero trataré de dar lo mejor de mí para que pueda entender algo acerca de la confección de arreglos, o por lo menos entienda en qué técnicas me basé.

Dejando en claro esto creo que podemos avanzar a la parte de los arreglos en sí.

He arreglado un total de cinco temas de diferentes cantautores de la Nueva Canción. Diferentes estilos como la sirilla, baile de descendencia Española casi extinto hoy por hoy en Chile, o la tonada Chilena, que junto a la cueca son los máximos representantes de la música popular criolla. Cada uno de estos arreglos presentaron diversos retos y dificultades que contaré en detalles en los capítulos posteriores.

Conocimiento adquirido en la U. de Valparaíso que aplico en mis arreglos.

Para hacer los arreglos de guitarra, primero me basé en todo el conocimiento adquirido en los ramos de armonía popular y clásica que se imparten en la carrera de música. De los dos primeros años de armonía clásica con el profesor Cristian Galarce, aprendí lo básico de la armonía; aprender que la música se trata en términos simples de “tensión” y “reposo”; y que la mayoría de la música se trata de ir moviéndose entre estos dos conceptos. Pueden estar revueltos o incluso se puede sólo ocupar uno de éstos (en la música contemporánea se basa en una “tensión” permanente); lo importante es identificar bien éstos conceptos; o sea; saber que el “reposo” en la música se llama tónica; y que generalmente es el primer grado de un tono. (ej. Do mayor, Primer grado do), las tensiones se dividen en sub-dominante y dominante (IV y V grado), la lección útil que aprendí también en el ramo de armonía clásica y que utilizo es el reemplazo de grados (primero por la tercera o sexta; Cuarto por segundo; etc).

Después durante el tercer y cuarto año de carrera, tuve armonía popular con el profesor Paul Hernández; quien me dio consejos prácticos que me han servido de mucho en la confección de los arreglos; como los acordes de reemplazo, las extensiones, la armonización por terceras; por sextas, etc. En la parte guitarrística es innegable el aporte que ha significado para mí el ser alumno del maestro Antonio Rioseco, de él he aprendido a depurar la técnica de guitarra y además para esta investigación en particular, él; como profesor guía, se ha encargado de revisar y corregir cada uno de mis arreglos, de manera que pueda perfeccionarlos y entregar como resultado un material digno de interpretar.

Comparación de mis arreglos con trabajos similares

Desde tiempos muy antiguos se miraba a la guitarra como un instrumento menor; algunos compositores afirmaban que la guitarra solamente servía para acompañar la melodía de algunos villancicos, y que nunca iba a poder acercarse siquiera a la versatilidad y polifonía que podía brindar un piano por ejemplo; o que no podría alcanzar la sonoridad ni la belleza de un violín. Por estos prejuicios la guitarra se vio relegada a un segundo plano en el ámbito musical; pero todo cambió con la llegada del compositor y guitarrista español Fernando Sor (1778-1839), quien fue el primer compositor que le otorgó a la guitarra un carácter sinfónico, durante esa misma época, se comenzaba a hablar de Mauro Giuliani (1781-1829), guitarrista italiano, contemporáneo de Sor; amigo y rival de su homólogo español. Desde ese momento, la guitarra empezó a subir sus bonos en popularidad y pasó de ser un instrumento de acompañamiento que solían tocar algunas mujeres en fiestas paganas, a ser considerado por primera vez como un instrumento de concierto, de potencial "sinfónico" e incluso compositores como Héctor Berlioz ya hablaban de la guitarra como "una pequeña orquesta".

Desde esos tiempos hasta hoy la guitarra ha sufrido transformaciones, tanto en su forma física (antiguamente tenía menos cuerdas, era mas pequeña); como en la forma en que los compositores; transcritores y arreglistas han abordado el instrumento; (por ejemplo, el célebre guitarrista japonés Kazuhito Yamashita; quien ha llevado la guitarra ha niveles insospechados en éstos días con sus transcripciones sobre sinfonías de Dvöřak o Stravinsky, o sin ir mas lejos podemos hablar de las transcripciones sinfónicas de Antonio Rioseco, quien con su suite Star Wars; ha reinventado la ya novedosa técnica del maestro Yamashita, a la ha llevado hacia nuevas posibilidades para con el instrumento. Hoy en día debido a que aparecen cada vez más guitarristas talentosos, deben aparecer compositores que se acomoden tanto técnica como musicalmente a las posibilidades del instrumento. Al hablar de arreglos

para guitarra en el mundo se viene inmediatamente a la cabeza el nombre del connotado guitarrista Francés Roland Dyens; quien además de componer tremendas obras para guitarra; también se ha dedicado a arreglar de manera increíble temas tan diversos como “a Felicidade” de Tom Jobin, el tango argentino “El choclo” de Ángel Villoldo, o el disco “Night and Day”; en donde se pueden escuchar 10 arreglos notables de “jazz standarts”. Lo mas atrayente de los arreglos de Dyens es su creatividad a la hora de crear puentes musicales entre el tema principal y las variaciones que el crea; y también su capacidad de generar el efecto imitativo de los ritmos de cada tema (por ejemplo, en “Felicidade” debido a su rítmica sincopada, él genera un efecto en el cual se sienten las percusiones propias de Brasil), creo que esto mas el toque “humorístico” que impregna a cada uno de sus arreglos, lo sitúan entre los arreglistas mas talentosos de este tiempo. Si hay algo de Dyens en alguno de mis arreglos, creo que es en “Medianoche”, en donde intento imitar el sonido de las percusiones; para eso lo que hago en lo posible; es mantener la rítmica de cuatro cuartos, obviamente debo también pulsar las notas que pertenezcan al acorde, eso genera el efecto de percusión; también agrego algunos intervalos de segunda menor a lo largo del tema, que dan una sensación extra de percusión (debo decir que eso también es herencia de Dyens, ya que el usa un recurso similar en “Felicidade”).

Otro de los grandes arreglistas en los que he intentado basar mis arreglos, es el gran compositor y arreglista chileno Ricardo Acevedo; Viña marino, poseedor de una técnica de gran calidad; sus arreglos no han sido reconocidos por el medio guitarrístico debido a la poca difusión de su música, incluso en los círculos en donde se interpreta guitarra. Creo que la mayor herencia de Ricardo Acevedo en mis arreglos se vislumbra sobre todo en la obra “El Andariego” tema que pertenece a Patricio Manns, en este tema presento primero el motivo principal utilizando acordes “poco convencionales” (para más información, revisen la sección “la problemática de componer en guitarra”) que tanto le gustan a Ricardo. Luego utilizo un arpeggio muy propio de los temas de Acevedo, como en su arreglo de “La Jardinera”; y luego al volver al tema, hago una variación

en donde se suceden escalas y arpeggios; generando pasajes de mucho virtuosismo y complejidad técnica que tanto le gustan a Ricardo Acevedo. Se puede decir, que para arreglar éste tema; me basé íntegramente en los arreglos de Acevedo.

Uno de los arreglos que realicé, fue el tema de “Caicaivilú”; tema instrumental y una de las últimas composiciones del desaparecido cantautor Víctor Jara; al cual tenía pensado dedicarle alguno de mis arreglos o bien arreglar alguna de sus canciones. Este tema es el primer arreglo que hice. Se me habían ocurrido algunos acordes que podían servir y que se ajustaban al tema. Para hacer este tema, lo que traté de hacer es dejar la música la más parecidamente posible a la grabación original del tema (que fue grabada originalmente por Víctor Jara e Inti Illimani), así que cambié algunos acordes sólo para no generar una sensación de monotonía, pero de hecho son cambios muy sutiles que no alteran el devenir de la pieza. La problemática para arreglar este tema en particular surge cuando intento imitar el trompe, el bombo y la cacharaina que se escuchan el comienzo y en el medio de la canción, es ahí cuando me acuerdo de los trabajos de Kazuhito Yamashita y Antonio Rioseco, quienes utilizan medios que van mas allá que la simple cuerda pulsada; así que para crear el efecto del bombo, lo que hago es golpear con el pulgar la tapa de la guitarra y para imitar la cacharaina deslizo el mismo pulgar por sobre la sexta cuerda, al mismo tiempo que para imitar al trompe se me ocurre pulsar en la primera cuerda un “Re” con muchas apoyaturas; todo esto combinado genera el efecto deseado, y se aproxima bastante a la versión original. También hago mimesis de otros instrumentos en este tema, como el arpa; para lo cual genero un arpeggio rápido que recorre las seis cuerdas de arriba abajo y de abajo hacia arriba alrededor del acorde, técnica usada por los arpistas.

Antes de comenzar a practicar los arreglos debo advertir también a los estudiantes guitarristas que para poder interpretar de manera cabal estos arreglos se necesitan ciertos requisitos, ya que son de nivel avanzado y necesitan de un manejo técnico bastante amplio. Así que es

recomendable un mínimo de cinco años de estudio del instrumento para comenzar a ver estos arreglos, además de un conocimiento mínimo de rasgueos del folclore chileno y latinoamericano.

Caicaivilú.

Caicaivilú es una de las pocas obras instrumentales de Víctor Jara, quien pudo grabarla gracias a la ayuda del entonces incipiente grupo Inti Illimani. El reto mayor que presenta esta obra, sobre todo para un arreglo a un instrumento solista, como lo es la guitarra, es el gran número de diversos instrumentos que dan vida a la obra. Se puede escuchar en la versión original de este tema instrumentos tan diversos como cacharaina, trompe, bombo, arpa, guitarra, etc. Y sobre todo en la parte introductoria del tema, en donde los instrumentos de percusión son los protagonistas.

Entonces el primer gran reto en este arreglo, es justamente imitar lo mejor posible los tres instrumentos de percusión que conviven en la introducción, el trompe, el bombo, y la cacharaina.

La cacharaina no es más que una quijada de equino que se pinta y adorna para que parezca un instrumento “de artesanía”. El sonido de este instrumento popular campesino es muy similar al del huero. Debido al efecto de reverberación en la grabación, pareciera como si la cacharaina emitiera un sonido como de “latigazo”. Para ese particular sonido decidí utilizar la sexta cuerda de la guitarra. Lo que hice para lograr este efecto es deslizar mi dedo pulgar por la sexta cuerda rápidamente, para lograr ese efecto de látigo de la cacharaina en la grabación.

El sonido del bombo y el trompe también entran en acción, y para poder imitarlos en la guitarra me baso en la técnica del gran maestro Roland Dyens. Uno de los grandes arreglos de Roland Dyens es uno de los “jazz standarts” mas famosos. Me refiero a “A Night in Tunisia” de Dizzie Gillespie. Para este arreglo en particular Dyens utiliza percusiones con la mano derecha, mientras que con su mano izquierda va tocando las notas del bajo, o sea, hace una base melódica. Basándome entonces en este arreglo, percuto con mi pulgar de la mano derecha, dos golpes en el costado superior derecho, imitando el sonido del bombo. Mientras en el

mismo momento con mi mano izquierda sobre el mástil de la guitarra, dirijo mi mano hacia la primera cuerda, dejando sonar la nota SI con una achacatura de SI y Re (para mayor entendimiento, observe la partitura). Esto creará el efecto del trompe, aunque no de manera perfecta, ya que el trompe es un instrumento que nunca se mantiene en un mismo tono, ya que la vibración de un elástico hace que el tono varíe constantemente. Pero el sonido resultante de la nota con achacatura es bastante aceptable.

Para poder interpretar esta sección de la obra en particular, se necesita un poco de disociación de las manos, ya que tanto izquierda como derecha llevan ritmos distintos, pero no es nada que un poco de práctica no pueda resolver.

Otro de los instrumentos que trato de imitar es el sonido del arpa, particularmente cuando el músico desliza sus dedos por todas las cuerdas, creando un gran arpeggio entre nota y nota. Para esto lo que hago es simplemente deslizar los dedos empezando por el dedo índice en la primera cuerda, arrastrándolo hasta la quinta, y luego con pulgar en la sexta arrastrarlo hacia la primera cuerda. A pesar de que parece bastante simple, debe hacerse correctamente, no muy rápido ni muy lento, para que logre un arpeggio preciso y agradable al oído.

El resto de la obra no posee grandes variaciones rítmicas, armónicas o melódicas. La verdad que este tema traté de hacerlo lo más parecido posible a la versión original, ya que el tema no es muy conocido, pensé que con demasiados adornos podía sonar a otro tema diferente, cosa que no quería, ya que uno de los objetivos de este proyecto es difundir la obra de los grandes cantautores de la Nueva Canción.

Caicaivilú

V. Jara/R. Jaime

Expresivo

Allegro con brío

= (golpe con pulgar sobre la tapa de la guitarra) = (rebalar pulgar sobre cuerda ⑥)

⑦ ————— 10




32

Musical staff 32-35: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Staff 32 starts with a 7-finger barre. Staff 33 has a 10-measure slur. Staff 34 and 35 continue the melodic line.



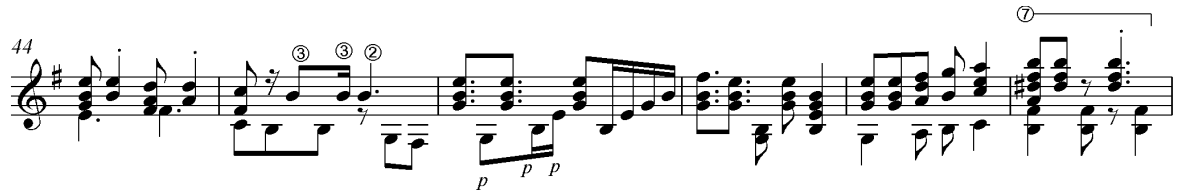
36

Musical staff 36-38: Treble clef, key signature of two sharps. Staff 36-38 show a melodic line with various rhythmic patterns and slurs.



39

Musical staff 39-43: Treble clef, key signature of two sharps. Staff 39-43 include fingerings (1, 5, 6, 4, 5, 0) and a dynamic marking *p*.




44

Musical staff 44-49: Treble clef, key signature of two sharps. Staff 44-49 include fingerings (3, 3, 2) and dynamic markings *p p p*.



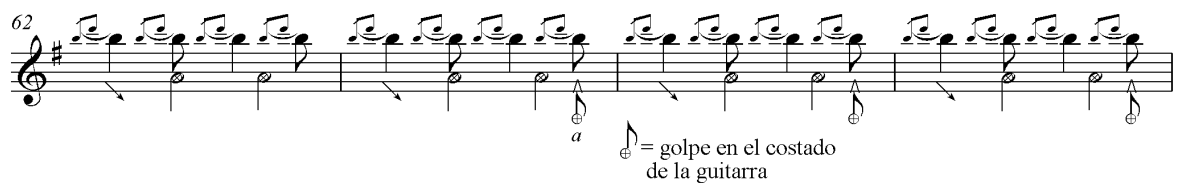
50

Musical staff 50-55: Treble clef, key signature of two sharps. Staff 50-55 include fingerings (7, 5, 7) and a dynamic marking *p*.



56

Musical staff 56-61: Treble clef, key signature of two sharps. Staff 56-61 include fingerings (7, 5, 7) and a dynamic marking *p*.



62

Musical staff 62-67: Treble clef, key signature of two sharps. Staff 62-67 include a dynamic marking *a* and a note with a stem and flag.

a = golpe en el costado de la guitarra

97

101

107

113

118

121

El Andariego

El Andariego es una tonada poco conocida del gran cantautor Patricio Manns, lamentablemente fue grabada muy pocas veces por éste en relación a otros temas de más renombre, como “Arriba en la Cordillera”.

A pesar de ser una tonada poco conocida, posee una melodía simple y repetitiva, que inmediatamente invita al oyente a identificarse con el tema.

Para este tema en particular, decidí hacer una especie de “homenaje” a un gran compositor y arreglista del instrumento; hablo del gran guitarrista Viñamarino Ricardo Acevedo.

El estilo particular de Ricardo Acevedo consiste en tratar de presentar primero el tema con su introducción lo más idénticamente posible al tema original. Luego de esto en la reexposición de la melodía, es del gusto de Don Ricardo añadir una variación al tema principal, variación que es de vasta complejidad técnica, generalmente ocupando recurso musicales como los arpeggios y escalas rápidas y precisas.

Eso es justamente lo que hago con esta tonada, primero comienzo acomodando las posiciones en la guitarra para adaptar la introducción (que en una de sus grabaciones originales se ejecuta en dos guitarras). Luego presento el tema lo más parecido posible con la grabación original, agregando algunos bajos y notas, pero sólo con el propósito de generar la sensación auditiva del tema original. Después en la segunda vuelta al tema principal, agrego una combinación de arpeggios y escalas para crear un pasaje virtuoso y técnicamente complejo. Y finalmente en la tercera vuelta al tema principal hago una pequeña variación armónica del tema, de manera que no se genere una atmósfera monótona en el arreglo (una de las máximas tanto en la composición como en el arreglo es tratar, en lo

posible, de no repetir nunca un mismo pasaje de la misma manera, siempre se debe agregar una variación, aunque sea pequeña, del tema original).

El Andariego

Allegro ♩ = 89

Patricio Manns/ Rolando Jaime

7

4 *i* *i* *i* *a* *i*

p *p* *p*

8

4 4 6 4

14

2

3 4 3 2 1 1 1 2 3 4 1 2 3 4

6 6 5 4 5

21

5 7 4 2

28

4

Andante

④ ————— ② ————— ② —————

58

p

rit. accel. Tempo primo

64

71

77

rit.

81

Luchín

Luchín es una de las piezas emblemáticas del célebre cantautor nacional Víctor Jara, tristemente desaparecido en los terribles incidentes del 11 de septiembre del 73.

Esta es una de las obras más reconocidas por este cantautor, y gracias a esto aproveché la popularidad de la obra para darle algunos matices el tema.

Cuando comencé a desarrollar este arreglo, no sé porqué llegó a mi mente la palabra “berceuse”. O sea, que debería hacer el tema lo más parecido posible a una canción de cuna. La estructura básica del tema cumplía esos requisitos. Luchín es un tema simple y está en un metro de tres cuartos. Normalmente los berceuses están en un metro ternario, generalmente en seis octavos.

Entonces lo primero que hice fue buscar una introducción al tema, pero no quería tampoco deformar mucho el tema desde el principio, por lo que conservé el mismo motivo simple que interpreta la solitaria guitarra de Víctor, pero lo que haría sería simplemente agregar más notas, para que armónicamente suene más rico (debo reconocer que la introducción es un tanto complicada de interpretar, debido a las posiciones que cambian totalmente entre compás y compás, pero una vez más, no es nada que un poco de práctica no pueda solucionar).

Debo reconocer que cuando llevé mi primer borrador del tema al maestro Antonio, éste inmediatamente corrigió un par de errores que parecían simples, pero no lo eran tanto. El primer torpe error mío consistió en que estaba tan obsesionado con el color armónico que estaba tomando el tema que descuidé la voz de la soprano (la melodía del tema), por lo que tuve que cambiar y reestructurar la primera parte de éste.

Ya había escuchado algunos berceuses anteriormente, populares y clásicos. Quizás uno de los más notables arreglado en guitarra por el maestro Leo Brouwer es el clásico berceuse cubano. La verdad es que el maestro Brouwer rompió todo los cánones del berceuse de manera genial, sobretodo armónicamente. Yo realmente quería hacer algo un poco más sobrio, solamente agregarle algunos acordes enriquecidos, armonía que se desplace suavemente, a un tiempo rubato pero continuo (además hubiese perdido este duelo musical contra del maestro Brouwer si es que hubiese hecho algo similar a él).

Para ese balance utilicé los típicos acordes Maj 7 y semidisminuidos, pasando desde el tono original de la pieza (Re Mayor) a su relativa menor (Si menor). Después pensé en alguna otra modulación, pero recordé que en un berceuse no se utiliza tanto eso, así decidí realizar este viaje musical sólo con Re mayor y Si menor (y sus derivados).

A pesar de que el transcurso del tema suena quizás un poco alejado de la versión original de Luchín, creo que su simple esencia está allí todavía.

Tempo

21

p

26

rall.

A tempo

30

f

VII VII
① ② VII XII XIX
③

34

XIX
①
②
XII
③

ff *p*

38

rit.

XII XVII XIX
① ② ③

Medianoche

Horacio Salinas es un gran compositor y músico chileno, además de uno de los integrantes fundadores de uno de los grupos emblemáticos de la Nueva Canción. Me refiero a la agrupación Inti Illimani.

Inti Illimani es el más claro ejemplo de cómo la Nueva Canción Chilena puede ir renovándose y evolucionando tanto musical como líricamente. Y uno de los resultados de esta evolución es el bolero llamado Medianoche.

Este arreglo en particular es uno de los que más satisfecho me ha dejado, debido a su tremenda adaptabilidad a la guitarra solista, además de permitirme variar un tanto la armonía y jugar con la textura a través de las modulaciones y pasajes que transportan a otras tonalidades y posibilidades sonoras.

Medianoche es un tema exquisito, así que debía tratar de conservar los elementos que enriquecían el tema. Para empezar, dejé la guitarra introductoria tal cual se escucha en la grabación, para luego comenzar el desafío de arreglarlo en guitarra y jugar con los elementos melódicos y rítmicos. En la primera parte del tema trato de mimetizar y mezclar de manera sobria la melodía que lleva la soprano, con los elementos rítmicos, como percusión y bajos, generando una maravillosa sensación de parentesco entre el arreglo y el tema original, casi como si se tratara de una transcripción. Y eso pasó porque en la primera parte no hay ninguna variación melódica, trato de ejecutar todas las notas del bajo (en realidad no hago todas, pero hago todas las que me son posibles), y junto con eso, ir agregando elementos rítmicos que generan la sensación del bolero.

Para la reexposición del tema, lo que hago es bajar la melodía a las voces intermedias, tanto por un tema de originalidad y de variación sonora, como por un tema de practicidad, debido a que en la reexposición

aparecen la flauta y el clarinete en el tema, y decidí que éstos ocuparían los agudos en la guitarra. Luego para la repetición del tema, lo que hago es pasar por una modulación que termina en la tonalidad de sol menor, y en ese momento me doy la libertad tanto armónica, como melódica y rítmica de variar el mismo pasaje y matizarlo, dándole un nuevo color al tema, que de un momento a otro vuelve su tonalidad original (mi menor), y así termina.

Vale la pena también mencionar algunos elementos imitativos, como el dulcimer empleado en la versión original. Para imitar ese pasaje lo que hago es usar y viejo pero eficiente recurso del trémolo, que brinda alguna semejanza con el instrumento citado.

Quizás como dato anecdótico podemos decir que Horacio Salinas ha compuesto piezas para guitarra sola, que son bastante interesantes y apreciadas en el medio guitarrístico chileno, además de que el gran guitarrista John Williams colaborase en reiteradas oportunidades con Inti Illimani y conserve una gran amistad con Horacio.

Finalmente podemos acotar que mucha gente confunde la autoría de este tema, relacionando a Patricio Manns como el autor de Medianoche. Lo cierto es que Patricio Manns ha colaborado en muchos temas de Inti Illimani, pero para Medianoche, él sólo escribió la letra, la música pertenece íntegramente a Horacio Salinas.

Medianoche

H. Salinas/ R. Jaime

Andante

p

5

9

13

17

22

f

Musical notation for measures 26-29. Measure 26 starts with a circled 7 above a slur. Measure 27 has a circled 3 above a slur. Measure 28 has a circled 5 above a slur. Measure 29 has a circled 5 above a slur. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with slurs and circled numbers. Fingering numbers 3, 4, and 5 are visible. The bass line consists of chords and single notes, with some notes marked with a circled 0.

Musical notation for measures 30-32. Measure 30 has a circled 5 above a slur. Measure 31 has a circled 7 above a slur. Measure 32 has a circled 6 below a slur. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with slurs and circled numbers. Fingering numbers 5, 6, and 7 are visible. The bass line consists of chords and single notes, with some notes marked with a circled 0.

Musical notation for measures 33-34. Measure 33 has the word "a m i" above the staff. Measure 34 has the word "a m i" above the staff. Both measures feature a series of sixteenth-note runs. Measure 33 has a circled 4 above a slur. Measure 34 has a circled 3 above a slur. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a series of sixteenth-note runs. Fingering numbers 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 are visible. The bass line consists of chords and single notes, with some notes marked with a circled 0. Dynamics markings "p" are present.

Musical notation for measures 35-36. Measure 35 has a circled 3 above a slur. Measure 36 has a circled 3 above a slur. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with slurs and circled numbers. Fingering numbers 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1 are visible. The bass line consists of chords and single notes, with some notes marked with a circled 0. Dynamics markings "p" are present.

Musical notation for measures 37-40. Measure 37 has a circled 7 above a slur. Measure 38 has a circled 5 above a slur. Measure 39 has a circled 6 below a slur. Measure 40 has a circled 3 above a slur. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with slurs and circled numbers. Fingering numbers 7, 5, 6, 3 are visible. The bass line consists of chords and single notes, with some notes marked with a circled 0. Dynamics markings "p" and "i" are present.

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 has a circled 2 above a slur. Measure 42 has a circled 4 below a slur. Measure 43 has a circled 5 above a slur. Measure 44 has a circled 3 above a slur. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with slurs and circled numbers. Fingering numbers 2, 4, 5, 3 are visible. The bass line consists of chords and single notes, with some notes marked with a circled 0. Dynamics markings "p" are present.

46

*Cadenza
leggero*

50

54

57

62

65

Ad Libitum ----- **A tempo**

69

73

77

p

“Mi abuela bailó sirilla”

Debo reconocer que antes de empezar con este proyecto de tesis, no sabía mucho acerca de la tremenda figura de Rolando Alarcón, y su gran aporte para la Nueva Canción.

Rolando fue un profesor de música, muy interesado en difundir nuestro folclore, tanto así que empezó a rescatar ritmos y danzas que ya parecían perdidas en la memoria de la gente. Prueba de esto son composiciones como “Doña Javiera Carrera”, una resfalosa y “Mi abuela bailó sirilla”, que es el tema que presento a continuación.

La sirilla es un baile de origen español prácticamente extinto hoy por hoy en Chile. Quizás los últimos vestigios de este baile se encuentran en el Sur de Chile, en la isla de Chiloé, que es la parte de Chile que se aferró más a las tradiciones de la “Madre Patria”.

Para este tema en particular, se me ocurrió la genial idea de hacerlo un tema con variaciones. El tema con variaciones es un procedimiento compositivo que tiene sus orígenes en el Renacimiento. Consiste en variar sucesivamente una melodía original, perfecto para el lucimiento del intérprete.

En “mi abuela bailó sirilla”, primero presento el tema de manera muy simple (aunque las apariencias engañan, ya que si bien el tema es simple, debe interpretarse a un tiempo rápido), seguido de las variaciones correspondientes. La primera variación consiste en presentar el tema, pero usando la técnica del trémolo, en la segunda variación la melodía está dictada por el bajo, con los agudos acompañando. La tercera variación es, creo yo, técnicamente la más compleja de todas; me refiero a la variación con armónicos. Es técnicamente compleja, sobre todo cuando los armónicos deben ser octavados, ya que se deben mantener cejillos y posiciones rígidas para estos pasajes. Luego viene una variación con la típica técnica de las notas ligadas, para terminar luego con una

variación que emplea un recurso técnico poco usado en los guitarristas, pero que a mi me gusta mucho sonoramente, me refiero al pizzicato con el dedo pulgar. A simple vista esta última variación puede parecer simple, pero el desafío está en que debe interpretarse rápido. Finalmente he agregado un pasaje concluyente muy divertido, pero para no anticiparme a los hechos, mejor revisen la partitura.

41

Musical notation for measures 41-43, featuring eighth-note triplets in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

44

Musical notation for measures 44-46, featuring eighth-note triplets in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Fingerings are indicated below the notes. A circled number 6 is present below the final triplet.

47

Musical notation for measure 47, featuring eighth-note triplets in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). A circled number 2 is above the first triplet, and a circled number 1 is above the last triplet.

48

Musical notation for measure 48, featuring a quarter note followed by a quarter rest in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

2º Variación

49

55

59

63

Musical notation for measures 66-69. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 66 features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measures 67-69 show various rhythmic patterns and chordal textures. Measure 69 ends with a fermata over a chord.

3º Variación

Musical notation for measures 70-74. Measure 70 starts with a piano (*p*) dynamic and includes the text "p i p i". The piece is in 4/4 time. Measures 71-74 continue with rhythmic patterns and include fingerings (1-4) and accents (*a.*).

Musical notation for measures 75-79. Measures 75-79 feature complex rhythmic patterns with multiple accents and fingerings (2, 4).

Musical notation for measures 80-83. Measures 80-83 continue the rhythmic patterns with accents and fingerings (4).

Musical notation for measures 84-87. The music is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, and a bass line with chords.

Musical notation for measures 88-91. This section includes guitar-specific notation such as circles around notes and numbers 1-4 indicating fingerings. Measure 88 has a circled 2 above a note. Measure 89 has circled 2s above two notes. Measure 90 has circled 3s above two notes. Measure 91 has a circled 1 above a note. Above the staff, Roman numerals are placed: XIV XII XII XIX above measures 89-90, and XXIV above measure 91.

4º Variación

Musical notation for measures 92-95. This section features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. It includes guitar-specific notation with numbers 0, 1, 2, 3, 4 indicating fingerings on the strings.

Musical notation for measures 96-99. This section continues with the complex rhythmic pattern. It includes guitar-specific notation with circled numbers 2 and 3 above notes, and a circled 4 above a measure. A bracket with a circled 4 spans across measures 97 and 98.

Musical notation for measures 100-103. This section features a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, similar to the first section, with a bass line of chords.

104

Musical notation for measures 104-107. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth-note runs. The bass line has dotted half notes and rests.

108

Musical notation for measures 108-112. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 112 contains a sequence of notes with fingerings 2, 3, 4, 5 and a slur.

5° Variación

113

Musical notation for measures 113-119. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 113 starts with a repeat sign. The melody is marked with '+' signs. Dynamics *p p p* . Fingerings 2, 3, 4, 5 are indicated.

120

Musical notation for measures 120-125. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with '+' signs.

126

Musical notation for measures 126-131. Treble clef, key signature of three sharps. The melody continues with '+' signs. Fingering 3 is indicated at the start.

131

Final

Lento *espress.*

136

Allegro
swing feel

143

(Mi abuela también baila Rock and Roll...)

150

155

160

④

165

170

④ Tambora

176

182

Musical score for a guitar exercise, measures 186-187. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 186 begins with a dynamic marking of *pp* and a triplet of eighth notes (F#, C#, G#). This is followed by a sequence of eighth notes: F#, C#, G#, F#, C#, G#, F#, C#, G#, F#, C#, G#. Above the staff, there are ten plus signs (+) corresponding to each eighth note. Measure 187 begins with a dynamic marking of *pp* and a triplet of eighth notes (F#, C#, G#), followed by a sequence of eighth notes: F#, C#, G#, F#, C#, G#, F#, C#, G#, F#, C#, G#. Below the staff, a circled number 6 (⑥) is connected by a dashed line to the first eighth note of the sequence in measure 187.

Conclusiones.

Este proyecto de tesis ha significado una tremenda travesía en el mundo de la música y de la historia chilena.

El objetivo central de este proyecto consistía en la realización de cinco arreglos para guitarra de técnica clásica acerca de temas tradicionales chilenos que comprendían el momento histórico-cultural conocido como “Nueva Canción”. Si estos arreglos que he confeccionado son trascendentes o no para el mundo de la guitarra, eso lo deben decidir los estudiantes e interesados en el instrumento, ellos son los que juzgarán el destino de este material, y su posterior consolidación o fracaso en el medio musical. Por mi parte, puedo decir que estos son los primeros arreglos que he hecho alguna vez sobre un tema en guitarra, y debo decir que he quedado más que conforme con el resultado final, ya que los arreglos tienen un cierto toque o sello personal que los identifica, técnicamente demandan mucha dedicación de parte del ejecutante y además se adaptan perfectamente al instrumento, sin perder la esencia de las versiones originales.

Creo que el desarrollar arreglos es un trabajo realmente extenuante, no hay absolutamente nada que envidiar a un compositor. Si comparamos ambos trabajos, el del compositor es tremendamente exigente en cuanto al conocimiento teórico musical, más el gran talento e ingenio creativo para desarrollar la armonía y la melodía de manera armoniosa y cautivante. Pero cuando realizamos un arreglo, ya tenemos parámetros armónico-melódicos preestablecidos, por lo que debemos actuar con tremenda cautela al momento de desarrollar un tema, debemos cuidar el no ser reiterativos en la presentación del tema, evitar las repeticiones, sobre todo las repeticiones armónicas, o sea, tratar de variar la armonía, o en su defecto los patrones rítmicos de un tema. En resumen se debe tener cuidado al repetir, salvo en ocasiones cuando el tema

verdaderamente lo demande. Lo importante es tratar de mantener el espíritu de la pieza, que no se pierda la esencia de ésta.

Otro punto importante es el de arreglar para un instrumento determinado, en mi caso la guitarra.

Arreglar en guitarra presenta una serie de desafíos que no son menores. Primero que todo, se debe tener un conocimiento grande de las posibilidades de este instrumento. Recordemos que la guitarra es un instrumento de seis cuerdas, o sea hasta seis posibilidades de “voces” para ejecutar. Por eso se debe tener en cuenta que la armonía y la melodía calce con las posibilidades de los acordes que se van formando en el mástil de la guitarra, ya que a veces el pasaje musical ideal que nos gustaría arreglar en guitarra choca con las posibilidades de ésta, entonces debemos adaptar el pasaje lo mejor posible para que el resultado sea realizable y no solamente algo teórico. Esta es una de las razones del porqué muy pocos compositores que no son interpretes en el instrumento arreglan piezas para guitarra (en este momento el único compositor que recuerdo que no fue interprete en guitarra y arregló temas en este instrumento es Toru Takemitsu).

Por eso creo que los estudiantes que se aventuren en el mundo de los arreglos deben por lo menos practicar bastante con el instrumento para poder explotar de buena manera todas las posibilidades de éste.

Para finalizar me gustaría llamar a todos los amantes de este bello instrumento, a lanzarse en la tarea de arreglar, aunque sea por lo menos una vez, ya que si se esfuerzan en crear un arreglo que les guste, independiente del nivel técnico o teórico musical que pueda tener, descubrirán la satisfacción y la alegría de entender de mejor manera el mundo de la guitarra, y comprenderán un poco mejor el más perfecto de los lenguajes; la música.

Bibliografía

- Advis, Luis y González; Juan Pablo (editores), **Clásicos de la música popular chilena Volumen II (1960 – 1973)**, Santiago, Universidad Católica de Chile, Ediciones, 1999.
- **Barrios, Agustín Pío**. Extraído de la Wikipedia. Enlace disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Agust%C3%ADn_P%C3%ADo_Barrios.
- Bocaz, Luis. Revista Araucaria N° 2. Capítulos de la cultura chilena. **Gustavo Becerra: Música chilena e identidad cultural**. París. 1978.
- Carcassi, Mateo. **Método de guitarra clásica**. Ediciones Carl Fischer.
- Cotapos, Acario. **Pedro Humberto Allende Saron (1885-1959)**. Artículo disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=acariopedro>.
- Leighton, Emilio. (2006). **La eterna deuda de España con Neruda**. Enlace disponible en: http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=1727&Itemid=62
- Manns, Patricio, **Violeta Parra: la guitarra indócil**; Concepción, Primera edición, Ediciones LAR, 1986.
- Revista Ramona. **El folklore, de Las Condes a Alonso Ovalle**. Ed. Quimantú. Santiago. 1972.

- Rodríguez, Eugenia y Kaliski, Enrique; **Método de Guitarra Chilena**, 1° Edición, Santiago, Editorial Universitaria, 1986.
- Nueva Canción Chilena. (online). **Chile, breve imaginaria política.** Artículos disponibles en: <<http://www.abacq.net/imaginaria/disc001.htm>>.
- **Rioseco, Antonio.** Tomado de Myspace. Enlace disponible en: <<http://www.myspace.com/antoniorioseco>>.
- Sauvalle, Sergio. **La guitarra tradicional chilena.** Santiago, Fondart; 1994.
- Tárrega, Francisco. **Recuerdos de la Alhambra.** Rev. Renato Belluci. Disponible en: <http://www.mangore.com/recuerdos_de_la_alhambra_espanol.html>.
- Torres, Rodrigo; Acevedo, Claudio; Norambuena, Rodolfo; Seves, José; Valdebenito; Mauricio, **Victor Jara; obra musical completa**, Santiago, Editado por fundación Victor Jara, 1996.
- Torres, Rodrigo. Cantar la diferencia. **Violeta Parra y la canción chilena. Revista musical chilena N° 201.** Santiago. 2004.
- Sanz, Gaspar. **Instrucción de Música sobre la guitarra española.** Madrid. 1674.
- **Yamashita, Kazuhito.** Tomado de la Wikipedia. Enlace disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Kazuhito_Yamashita>.

