



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA



ADAPTACIÓN PARA BAJO ELÉCTRICO FRETLESS DE
SEIS CUERDAS DE LA OBRA "TONADA POR
DESPEDIDA" DE JUAN ANTONIO SANCHEZ.

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

CRISTIAN ALBERTO VILLARROEL GARCÍA

Profesor Guía: Pablo Palacios

Valparaíso, Chile

2016

INDICE

Introducción	2
Objetivos específicos:	4
Metodología.....	4
CAPITULO 1: MARCO TEÓRICO. La Tonada, Cultura Popular e Hibridación.....	5
1.1. La Tonada.	5
1.1.1. Orígenes de la tonada chilena.	5
1.1.2. Temáticas de la tonada.	5
1.1.3. Metro, ritmo, tonada y tonada-canción.....	5
1.1.4. Melodía, armonía y estructura de la Tonada.....	8
1.1.5. Instrumentación de la Tonada.	10
1.1.6. La Tonada en la música académica chilena: Pedro Humberto Allende y la “Tonada Ilustrada”	12
1.1.7. La guitarra y la Tonada en el siglo XX.	12
1.2. Cultura Popular e Hibridación.....	14
1.2.1. Canclini y la hibridación cultural.	14
1.2.2. Hibridación en la música.	16
CAPITULO 2. La Tonada por despedida.	18
2.1. La Tonada por despedida.	18
2.2. Análisis de la Tonada por Despedida.	19
2.3. Conclusión del Análisis.	26
CAPITULO 3. Adaptación de la Tonada por Despedida al Bajo fretless de 6 cuerdas.....	27
3.1. Acerca del Bajo eléctrico y el Bajo eléctrico fretless de 6 cuerdas.	27
3.1.1. Aspectos generales y Relación histórica del Bajo eléctrico.	27
3.1.2. Características organológicas.	28
3.1.3. Timbre.	28

3.1.4. Técnica básica e Interpretación.	28
3.1.5. Limitaciones.	29
3.1. Consideraciones de la adaptación.	29
3.2.1. Tempo.....	30
3.2.2. Nomenclatura.	30
3.2.3. Aspectos de lectura.	31
3.3. Partitura de la Adaptación.....	32
3.6. Análisis de la adaptación.	36
3.6.1. Conclusión del análisis.....	44
Conclusiones.	45
De la investigación y objetivos.	45
Resultados y conclusión.	46
Conclusión general.	47
Bibliografía.	49
Webgrafía.....	49
ANEXO	50
Partitura original.....	51
Entrevistas.....	54
Juan Antonio Sánchez.	54
“Pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla”	54
Ernesto Holman.	61
“Debemos volver a los ritmos de nuestra tierra, nos debemos a ella...”	61
Información de audio.....	66

Introducción

El presente trabajo versa sobre el género de la Tonada, el cual representa para la identidad chilena un importante pilar en la música. Como género musical folclórico iniciado en el campo chileno con raíces en el sur de España, y orientado esencialmente al canto acompañado de guitarra y algunos otros instrumentos según el lugar donde se toque, la Tonada es de carácter amenizado y con temáticas sacras y profana, este género representa el canto, así como la Cueca la danza en el folclore musical chileno. La Tonada se desarrolla en el mundo académico a partir de principios del siglo XX en piezas instrumentales principalmente para piano como las tonadas de Pedro Humberto Allende y posteriormente en piezas para guitarra que podríamos llamar piezas para "Guitarra Chilena de concierto" o "Clasica-folclorica" cabe destacar el trabajo de guitarristas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX como fueron Carlos Pimentel y Antonio Alba cuya labor de difusión, composición y pedagógica del instrumento fue trascendental para la entrada de la guitarra a la academia a mediados del siglo XX (Valladares, 2004), junto a otros intérpretes como Francisco Rubí quién desarrolló piezas de carácter folclórico para guitarra sola y José Pavéz que trabajo el lenguaje moderno en el instrumento, ambos estudiaron con el músico catalán Miguel Llobet quién visitó Chile en dos oportunidades abriendo importantes oportunidades para el instrumento. (Valladares, 2004, pág. 31) Actualmente vale la pena destacar la labor de rescate como es el caso de Antonio Rioseco con su libro "Así te siento tonada" el cual consta de un rescate y transcripción del primer vinilo LP de la obra de Ricardo Acevedo del año 1964, importante exponente de la guitarra clásica-folclórica de la segunda mitad del siglo XX. A los intérpretes Wladimir Carrasco quién acuña en su repertorio varias piezas de Juan Antonio Sánchez, también el guitarrista Carlos Pérez con diversos arreglos de tonadas como el de "Donde estás prenda querida" y "Prendado de tu lindura" quienes son considerados por muchos los mejores guitarristas del país junto a José Antonio Escobar del cual podemos destacar su trabajo en el disco "Guitar Music of Chile" editado por el sello Naxos disco en el cual hace una recopilación de piezas esenciales de la guitarra clásica-folclórica chilena cerrando justamente con una excelente interpretación de la Tonada por despedida además de guitarristas como Romilio Orellana, Carlos Pérez, Esteban Espinoza, Luis Orlandini, Mauricio Valdebenito, Marcelo De la Puebla, Tita Avendaño, Luis Castro, Eugenio González, Diego Castro, por sólo nombrar algunos. Importante es el trabajo de guitarristas "de raíz" como los llamara Juan Antonio Sánchez como son Javier Contreras (formado junto a José Antonio Escobar), Mario Concha, Alejandro Peralta y Enrique Kaliski quienes han impulsado la creatividad del imaginario chileno en su formación,

investigación y actividad creativa. Además, el género es un importante elemento de fusión el cual puede apreciarse en la obra de Antonio Restucci en la fusión folclórica y el Jazz además de músicos como Pablo Lecaros con la banda Marraqueta, y el ya aludido Juan Antonio Sánchez con Entrama y el Etnojazz de Ernesto Holman e incluso en la obra de bandas de rock y fusión como son los Kuervos del Sur, Los Jaivas, Patagón y Congreso, quienes han presentado importantes trabajos musicales a partir del estudio, la investigación y reflexión de lo chileno y principalmente la Tonada.

Como podemos ver el género ha estado presente no solamente en el mundo del folclor, sino también en el mundo popular en general y la escritura para instrumentos. El presente trabajo aportará en este sentido, se tomará la obra "Tonada por despedida" de Juan Antonio Sánchez para ser adaptada al Bajo eléctrico fretless de 6 cuerdas. Instrumento de origen norteamericano que representa un elemento de hibridación cultural en Latinoamérica al ser un instrumento que ha sido utilizado para interpretar y desarrollar en su lenguaje el folclore haciendo "propio" el instrumento a la cultura popular.

Ernesto Canclini problematiza en "la puesta en escena de lo popular" los problemas de hibridación y de cultura popular, como esta se ha unido a lo docto y se ha adaptado a la modernidad moviéndose entre diferentes escenarios estéticos, creando en los usos productos híbridos, impuros, no previstos por la tradición hispana o africana, e indígena, así como también la tradición académica.

En este último sentido se considerará además la propuesta del trabajo de Ernesto Holman en cuanto búsqueda entre sincrética e híbrida de incorporar los ritmos y estilos de "nuestra tierra" al Jazz y otros estilos en pos de acercarlos a la cultura de masas sin que pierdan su esencia natural, todo este trabajo hecho desde el bajo fretless de 6 cuerdas, que es el instrumento en específico para el cual se arreglará la Tonada por despedida.

Además, el presente tema de tesis busca ser un aporte al repertorio como ayuda en los procesos de aprendizaje de técnica, armonía y ritmo aplicado al bajo eléctrico en la carrera de Música de la Universidad de Valparaíso. Actualmente existen trabajos aplicados al bajo eléctrico entre los que podemos destacar "cinco dedos para el bajo" de Félix Hernández y los análisis y replanteamientos sobre "volver a los 17" y "el gavilán" de Alex Valdés, pero no hay ninguno que trate particularmente el repertorio de solista para el bajo eléctrico. Actualmente el bajo eléctrico se ha desarrollado y ha ganado un espacio de solista en diversos estilos, en Chile se ha generado toda una escuela de "Bajo chileno" en el contexto de todo un desarrollo latinoamericano del instrumento.

Objetivos generales:

Comprender la adaptación bajo el concepto de hibridación cultural y de cómo la cultura popular se adapta a la modernidad haciendo “suyo” un elemento externo e integrándolo a su tradición. Para esto se propone adaptar la obra “Tonada por despedida” de Juan Antonio Sánchez al bajo eléctrico fretless de 6 cuerdas (desde ahora “fretless de 6”).

Objetivos específicos:

1. Adaptar “Tonada por despedida” de Juan Antonio Sánchez al “fretless de 6”
2. Analizar y comentar el concepto de tonada como género folclórico y académico
3. Desarrollar el concepto de la hibridación cultural en el contexto de la música docta y popular a propósito del género de Tonada.
4. Analizar la obra de manera formal: forma, estética

Metodología.

Se procedió a realizar un proceso de investigación cualitativa partiendo por la idea de adaptar la Tonada por despedida al bajo eléctrico fretless de 6 cuerdas se pasó a una revisión del entorno, redes sociales, discografía y repertorio de bajistas relevantes para determinar si el trabajo ya había sido realizado, y luego a realizar una revisión de la literatura en búsqueda de trabajos similares, encontrándose algunos trabajos de adaptación, pero sin reflexión de fondo. A partir de una breve investigación sobre el género de Tonada se establecieron dos preguntas de investigación: ¿Cómo es que se produce un producto cultural como la Tonada por despedida? es decir, ¿cómo se conecta esta con la tonada tradicional? ¿Por qué realizar una adaptación de esta pieza al bajo fretless de 6 cuerdas? luego a través de la indagación de entrevistas al autor de la obra y Ernesto Holman se llega al concepto de hibridación sobre el cual se recopilan documentos, escritos y literatura, se pasa a realizar una revisión de la literatura acerca de la Tonada como género y el concepto de hibridación cultural para generar un marco teórico y se procede a realizar entrevistas a Juan Antonio Sánchez autor de la obra y a Ernesto Holman Grossi exponente nacional del bajo eléctrico en Chile, promotor de ritmos folclóricos y creador del concepto de *Etnojazz*. Como manual se utilizó la cuarta edición de metodología de la investigación de Roberto Hernández Sampieri.

CAPITULO 1: MARCO TEÓRICO. La Tonada, Cultura Popular e Hibridación.

1.1. La Tonada.

1.1.1. Orígenes de la tonada chilena.

Género musical cantado introducido en Chile en los tiempos de la colonia y cuyo origen se presume del sur de España (Loyola, pág. 87), con raíces e influencias en el Zéjel (canción con estribillo árabe) introducido a su vez por los árabes a España (Barros & Dannemann, 1964, pág. 105). Sus elementos originales se fueron mezclando en el tiempo con el pueblo chileno a través de la creación anónima, espontánea y colectiva adquiriendo así el sello de lo chileno. Se considera a la Tonada canto, así como a la Cueca baile en nuestro folclore.

El término viene presumiblemente de los sistemas medievales de tonos o modos eclesiásticos en España y es un término para referirse a una melodía o “tono” en general, esta denominación fue en el tiempo de la conquista hispánica en América manteniéndose posteriormente en algunos lugares de Sudamérica como en Ecuador.

1.1.2. Temáticas de la tonada.

De carácter profano con diversos motivos y a veces religioso siendo en su gran mayoría referentes al nacimiento de Cristo y pasajes del evangelio. La Tonada chilena se define como familia musical al agrupar algunos de estos tópicos en géneros como el “corrido” de carácter romántico, el “villancico” que celebra al niño Dios o pasajes del evangelio, el “esquinazo” serenata que inicia una celebración y los “paraibenes” que celebran a los novios en las bodas, todos estos compartiendo algunos elementos musicales y de poesía en común como es la composición en cuartetos octosílabos con algunas variantes y las décimas, que los convergen en la familia de la Tonada, pero siendo tanto en la tonada campesina y esencial como la tonada urbana y la ilustrada la temática principal, el amor, el desamor y lo picaresco.

1.1.3. Metro, ritmo, tonada y tonada-canción.

En lo musical cabe destacar el ritmo en 6/8, definido por rasgueo en la guitarra que lo diferencia de la canción que suele ser pulsado y en su mayoría en $\frac{3}{4}$, ahora, en ocasiones se alterna con de 6/8 con el de $\frac{3}{4}$ produciendo hemiolas horizontales en la melodía y vertical entre la melodía y el acompañamiento (Loyola, pág. 103). Esta modalidad se le llama tonada-canción, aunque en la práctica

simplemente se le dice “Tonada” también definido por la estructura del texto según la cual encontramos dos categorías: La tonada monoperiódica, conocida también como “tonadita del pobre” como la llamara Juana Chávez (Loyola, pág. 88) y la tonada biperiódica o “tonada-canción” definida así por utilizar un estribillo que se intercala entre copla y copla, y con melodía propia generando dos periodos musicales, esta última modalidad es muy propia de las zonas urbanas y sus periodos son de carácter contrastante haciendo uso por ejemplo de las hemiolas antes mencionadas. Ernesto Holman señala el metro 6/8 y los ritmos populares y folclóricos como esencia de nuestra tierra, historia e identidad entregando a este punto la mayor parte del peso de identidad correspondiente al género. (Holman, 2016).

Así se Compone el Mundo

Celia Araneda, Recopilado por Carlos Rioseco Santa Rosa, Quilleco, 2002

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests, often marked with 'V' and 'T' below the notes. The vocal line includes lyrics in Spanish. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, 15, 19, and 22 indicated at the beginning of their respective systems. A double bar line with repeat dots is used at the end of the first system. A 'simile' marking with a dashed arrow is present in the first system. A section marked 'A' begins at measure 6. The lyrics are: 'si se com po ne el mun do u nos can tan y o tros llo ran ya si lo dis pu so Dios y nues tra ma dre se ño ra Ya si lo dis pu so Dios y nues tra ma dre se ño ra'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ilustración 1: "Así se compone el mundo" de Celia Araneda. Ejemplo de tonada Monoperiódica, Fuente: Margot Loyola. (Loyola, pág. 147)

Sé Querer a Quien me Quiere

Purísima Martínez / Ramón Martínez. Pomaire, 1950.

The image shows a musical score for guitar and voice. It consists of seven staves of music. The first staff is labeled 'Guitarra' and contains the first line of music. The second staff is labeled 'Guit.' and contains the second line of music. The third staff is labeled 'Guit.' and contains the third line of music. The fourth staff is labeled 'Guit.' and contains the fourth line of music. The fifth staff is labeled 'Guit.' and contains the fifth line of music. The sixth staff is labeled 'Guit.' and contains the sixth line of music. The seventh staff is labeled 'Guit.' and contains the seventh line of music. The lyrics are written below the staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The lyrics are: Se que rer a quien me quie re y ol vi dar a quien me ol vi da se que rer a quien me quie re y ol vi dar a quien me ol vi da que ja más ha go re cuer do de quien de mi se re ti ra que ja más ha go re cuer do de quien de mi se re ti ra di ces que me quie res con el al ma y la vi da pe ro me la pe gas a la es con di da di ces que me quie res con el co ra zón pe ro me la pe gas cuan do: hay o ca sion. There is a section labeled 'Estribillo' between the fifth and sixth staves.

Version grabada a dos voces durante una fiesta.
Acompañamiento de arpa, guitarra y tamborileo.


Ilustración 2: "Sé querer a quien me quiere" de Purísima Martínez y Ramón Martínez ejemplo Tonada Biperiódica, en el caso de esta pieza el Estribillo se alternará entre Copla y Copla. Fuente: Margot Loyola (Loyola, pág. 141)

1.1.4. Melodía, armonía y estructura de la Tonada.

En la melodía nos encontramos un diseño simple, en su mayoría intervalos de segundas, terceras, cuartas y quintas, el ámbito es en general de una octava y que a veces llega a una décima, el periodo de la estrofa se compone de dos frases de carácter contrastante y complementario teniendo en el primero saltos inteválicos amplios y en segundo otros más estrechos.

El Palomo

Tonada de la tradición



yo cri-de una pa lo mi - ta pa ra mi di ver ti mien to co mo cri ó sus a
yo tu ve me re ci mien to y fui de ja da so li ta

7



li tas sus pen dioel vue loy se fué. a la ra maen que yo sé se

Ilustración 3: fragmento de "El Palomo" ejemplo de melodía de tonada tradicional (Barros & Dannemann, 1964, pág. 107)

En cuanto a la armonía nos encontramos con una predominancia de modos mayores y del uso de los grados I, IV (subdominante) y V (dominante) a veces como V7. Pedro Humberto Allende destaca también que el estribillo suele ser mayor en una parte rápida y menor en la parte lenta lo que se aplica a sus tonadas y a tonadas urbanas generalmente ligadas a la Tonada-canción.

La forma se ve finalmente consolidada por el uso de un preludio y un interludio de duración relativamente corta, por lo general no más de 8 compases de 6/8 en los cuales se presenta por lo general un diseño melódico y un puente rítmico-armónico que conducen de estrofa en estrofa en la tonada monoperiódica abriendo la tonada con el preludio y después de cada estrofa con el interludio. En la tonada biperiódica está se abre con el preludio y tendremos un interludio después de cada estribillo.

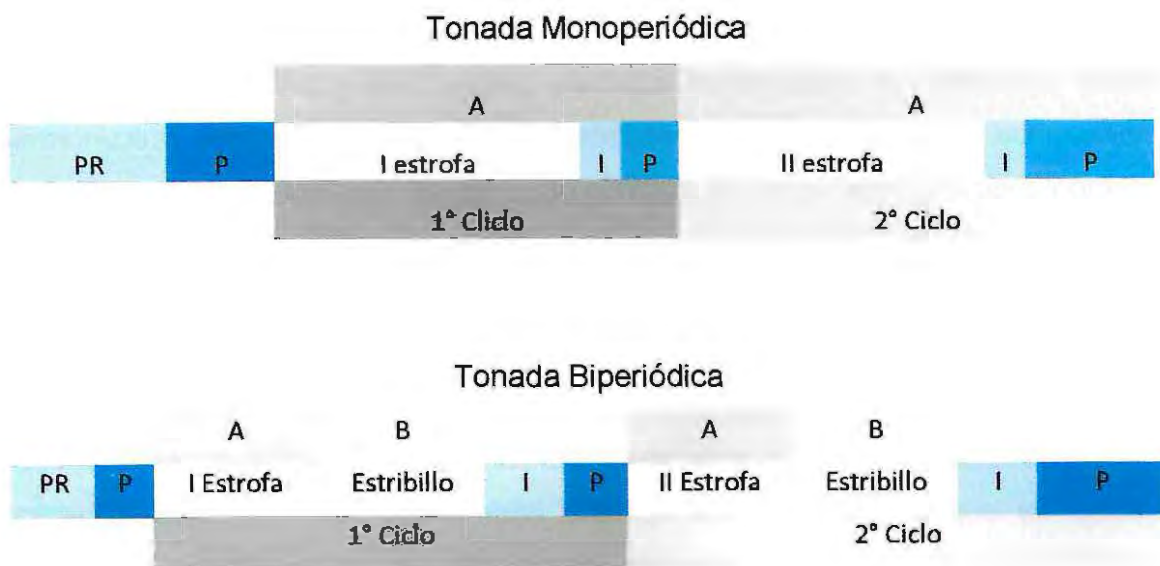


Ilustración 4: esquema de preludio, puente y estrofas e interludio en Tonada Monoperiódica y preludio, puente, estrofas y estribillo e interludio-puente en Tonada Biperiódica. (Loyola, pág. 102)

El puente es un elemento rítmico-armónico que tiene como principal función anunciar el canto, además representa un gesto representativo del género y se suele utilizar al final de cada preludio e interludio

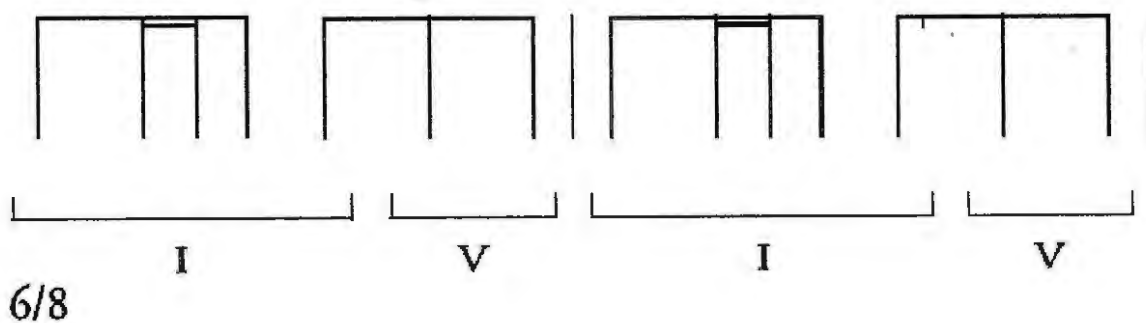


Ilustración 5: puente rítmico-armónico conformado por dos compases de 6/8 (Loyola, pág. 102)

1.1.5. Instrumentación de la Tonada.

Ahora en cuanto a la instrumentación el instrumento por excelencia de la Tonada es la guitarra, instrumento que en una relación llena de mística y familiaridad forma una dualidad con la cantora, personaje que ancestralmente ha sido quién ha portado la Tonada y ha desarrollado sus temáticas como así mismo su sentir e imaginario, la guitarra se utiliza tanto en su afinación tradicional llamada "afinación por música" o "al piano" pero también hay una serie de afinaciones o "finares" que se desarrollaron en el campo según la tesitura y comodidad de la cantora y la forma de ejecución de los acordes para determinadas tonadas y tonalidades.

Hay además diferentes modos de interpretación entre los que podemos mencionar la *guitarra punteada* que consiste en tocar melodías pulsando las cuerdas con los dedos con función melódica en preludios e interludios, puede armonizarse por terceras o sextas y a veces incluye breves rasgueos conclusivos, la *guitarra trinada* como adorno melódico consiste en utilizar arpeggios para lograr un diseño melódico, la *guitarra charrangueada* se produce cuando se afinan en forma aleatoria las últimas dos cuerdas para imitar en un registro grave el sonido del charrango, instrumento original chileno que consiste en un cordófono sin templar que se construye instalando entre dos a seis alambres en un poste y tensándolos usando una botella por debajo de los alambres como elemento de timbre y textura característicos del estilo entre otros adornos como el *picoteo* que se ejecuta golpeado con el dedo la cuerda sobre el diapasón y produciendo deslizamiento ascendente en la mano izquierda, la *sangoreada* similar a la apoyatura y la *deslizada* que se ejecuta deslizando sobre la cuerda los dedos con la figuración rítmica de acuerdo al ritmo. Además, se ha de destacar el *rasgueo*; técnica de la mano derecha sobre todo para expresar el rico contenido rítmico de la Tonada, elemento capital del género al punto que hay cantoras de la tradición que consideran criterio básico este elemento para definir la Tonada, hay diversos motivos rítmicos de rasgueo que se trabajan en la Tonada tanto en 6/8 como en 3/4. (Loyola, pág. 127)



Ilustración 6: Fidel "Filito" Silva con un Charrango de 2 cuerdas. (Loyola, pág. 136)

También se encuentra el arpa cuyo papel en la tonada-canción es importante, además se utilizan otros instrumentos en la percusión como por ejemplo el tormento, una mesita con placas de madera y latón que se percute con las manos para producir un sonido seco y brillante, sin embargo, es la *"guitarra de palito"* una versión campesina de la guitarra común española con cuerdas de alambre y clavijas de madera, (Loyola, pág. 116). Que eventualmente da paso a la guitarra española

con cuerdas de nylon junto al arpa las que influyen el desarrollo de la tonada pianística de Pedro Humberto Allende.

1.1.6. La Tonada en la música académica chilena: Pedro Humberto Allende y la “Tonada Ilustrada”.

Anteriormente se habló de lo que Loyola llamaría la “tonada esencial” (Loyola) el compositor Pedro Humberto Allende llega a una tonada de un medio “urbano ilustrado” (Gonzalez, 2000, pág. 15). Inspirándose en este género, Allende se inserta en los movimientos nacionalistas de principios del siglo XX tal como lo hiciera Chopin con la polonesa y la mazurka y lo haría el compositor brasileño Héctor Villa-Lobos con el choro (Gonzalez, 2000, pág. 56). La Tonada, género considerado como la canción chilena por excelencia era mejor conocida por Allende que otros géneros nortinos y chilotes, además aún mantenía una fuerte presencia en el Santiago de su época, por otra parte, la Tonada representaba para Allende un terreno más moldeable que danzas como la cueca, lo que puede observarse en las aproximaciones a esta en obras como “Escenas campesinas chilenas” (1916) y “La voz de las calles” (1921). Sin embargo, cabe destacar, que además la Tonada refleja en sus rasgos básicos elementos idiosincráticos de la identidad del chileno, como son la tristeza y la alegría, el paisaje, la lírica, la soledad y lo picaresco. Allende logra plasmar en su obra esta oscilación expresiva que no apunta a una integración o síntesis entre sus elementos contrastantes expresándolos artísticamente en música. (Gonzalez, 2000, págs. 56-58).

Presentando así un trabajo enmarcado en los movimientos artísticos de principios del siglo XX pero lleno de identidad y con un carácter protagónico de la Tonada como son las “12 Tonadas para Piano” obra trascendental del compositor en la cual llega a una “Tonada sin Palabras” en la cual Allende produce un desarrollo de la Tonada “hacia adentro de sí misma” (Gonzalez, 2000, pág. 19) enriqueciendo la forma, textura y armonía sin deformar ni desbordar el género, respetando su esencia e identidad. Lo que marca un precedente de vital importancia como introducción de este género al ámbito ilustrado y a la academia, hecho que sin duda influirá en el desarrollo de la “guitarra chilena de concierto” concepto que se viene desarrollando desde la “guitarra de salón” a fines del siglo XIX y primera veintena del siglo XX.

1.1.7. La guitarra y la Tonada en el siglo XX.

En esta época se destaca el trabajo de composición, transcripción y labor pedagógica de músicos como Carlos Pimentel, Antonio Alba cuyos arreglos y

transcripciones de piezas de la tradición docta para guitarra y la composición de otras con raíz folclórica, además de su labor en la conformación de estudiantinas abrieron el camino a la Tonada en el ámbito académico, entre estas labores destacan la formación por parte del maestro Alba de la guitarrista Liliana Pérez Corey quién sería de las precursoras de la guitarra en la Universidad además de la formación de diversas estudiantinas por parte de ambos músicos. Cabe destacar el importante aporte de guitarristas como Tomas Valdecantos, E.J. Hermosilla, Francisco Rubí, Nicolás Castillo, Manuel López, Alberto Orrego Carvallo y Manuel L. Padilla, por mencionar algunos de los cuales en los primeros registros realizados se encontraron cerca de 320 partituras para guitarra sola, entre las cuales también se cuentan obras de los mencionados antes Alba y Pimentel. (Valladares, 2004, pág. 31). Durante la década de los 60` entra en escena la nueva canción chilena en las cuales se presentan importantes exponentes de la tonada tradicional o "tonada esencial"¹ como Violeta Parra, Margot Loyola y Víctor Jara, entre otros, por otra parte, a mediados de siglo con la guitarra ya entrando a la Universidad encontramos exponentes de la tonada ilustrada y elementos de esta en diversas composiciones de guitarristas como Juan Amenábar Ruiz con su tonada "de Vativos y Candelas" en la corriente electroacústica, Pedro Núñez Navarrete, Darwin Vargas Wallis de este último podemos rescatar elementos de raíz folclórica en el preludio No. 1 de los Preludios para Guitarra y fuera de la academia la obra de Ricardo Acevedo incorporando un importante repertorio de tonadas ilustradas a la tradición en la segunda mitad del siglo XX trabajo rescatado en un libro de transcripciones de su obra por el guitarrista Antonio Rioseco titulado como el primer LP de Ricardo Acevedo "Así te siento tonada". Como se puede observar la Tonada ha tenido una amplia presencia en el repertorio folclórico y en la academia durante el siglo XX, por lo cual es parte del mundo simbólico que se ha construido como identidad chilena.

Además, es importante señalar que es la época de la nueva canción chilena movimiento de importancia trascendental en la integración del folclor latinoamericano y base para la fusión latinoamericana y es también el periodo en que se inicia en la música Antonio Restucci tocando guitarra eléctrica y compartiendo escenario con Manduka y músicos de los Jaivas. Restucci es considerado una importante influencia en el trabajo en la guitarra de fusión de músicos como Alberto Cumplido y Juan Antonio Sánchez con quienes conforma el pilar de la música fusión latinoamericana en Chile (Consejo Nacional de la Cultura, 2016), músicos que han desarrollado una música de fusión en la cual la mezcla de

¹ Este término fue acuñado por Margot Loyola para diferenciar la tonada campesina, ligada a la tradición y devenir folclórico de la tonada urbana que se desarrolla en las ciudades y la tonada ilustrada desarrollada en la academia.

las raíces folclóricas, el jazz, rock y el mundo docto. Muchos de estos trabajos son tonadas para guitarra sola, como la Pieza que protagoniza el presente trabajo.

1.2. Cultura Popular e Hibridación.

1.2.1. Canclini y la hibridación cultural.

Según el autor Néstor García Canclini las culturas híbridas son aquellas cuyo cosmos popular, tradiciones ancestrales y creencias se han visto atravesadas y mezcladas por culturas hegemónicas foráneas y por sobretodo el fenómeno de la globalización, una yuxtaposición de tradiciones y mestizaje de los pueblos además de una apropiación de estos elementos por parte de la cultura local y la adaptación de esta a las condiciones socioeconómicas y a las nuevas tecnologías, como así mismo la capacidad de sus integrantes de moverse entre los diferentes escenarios sociales, ligados a la cultura popular, el folclore y la cultura de masas e inclusive el mundo culto (Canclini, 1990) a través de una reestructuración de las posiciones de lo Moderno/Tradicional y Culto/Popular la búsqueda de la modernización de parte del sector popular y la reformulación de estos por sí mismos. Este fenómeno es posible no solo por la interacción natural de los diferentes actores, sino también por el interés del mundo culto romántico de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX que debido a su exaltación de las emociones demuestran interés en las expresiones populares.

Sin embargo, Canclini plantea una fuerte crítica a los modelos tradicionales de concebir lo popular de parte del mundo occidental ilustrado, representado por la Carta del Folclore Americano aprobada por la OEA en 1970 que considera esta como tradiciones inalterables que deben ser preservadas en un estado estático, sin cambio alguno señalando políticas culturales basadas en estrategias museológicas y turísticas (Canclini, 1990, pág. 199). Considera que lo popular es un constante tránsito y que se desarrolla y auto-reformula conforme interactúa con su entorno, entonces la hibridación es parte natural del mundo popular y que “es posible construir una perspectiva de análisis de lo tradicional-popular tomando en cuenta sus interacciones con las culturas de élites y las industrias culturales”. (Canclini, 1990, pág. 200).

Señala además seis importantes puntos que reafirman lo dicho y refutan la visión tradicional de lo popular hasta principios del siglo XXI. Empezando por la idea de que; “*el desarrollo moderno no suprime las culturas populares*” las etnias, el folclore y las tradiciones no han desaparecido como se había vaticinado a

mediados del siglo XX producto de los procesos económicos y tecnológicos, incluso con la llegada del CD, el video y el internet entre otros, es más, lo popular ha crecido debido a factores como la necesidad del sistema político para legitimar su hegemonía, la incapacidad de incorporar a toda la población en la producción industrial, la necesidad del mercado de alcanzar a las capas menos integradas a la modernidad y la misma continuidad de producción de los sectores populares. A continuación, señala que; *“Las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular”* esto debido a la migración del campo a la ciudad y el mismo hecho de que el folclore no tiene un carácter hermético si no que se desarrolla en una relación versátil y entretejida con la vida urbana. (Canclini, 1990). Para luego decir; *“lo popular no se concentra en los objetos”* es decir, en vez de concebir lo popular como una colección de objetos y costumbres objetivadas, es visto como un “mecanismo de selección y aun de invención, proyectado hacia el pasado para legitimar el presente”² (Canclini, 1990).

Como cuarto punto Canclini nos plantea que *“lo popular no es monopolio de los sectores populares”* al olvidar la concepción de lo folk como un “paquete de objetos” se comprende que este no está asociado a grupos fijos, sino que conforma una manera de ver y entender el entorno, es entonces un proceso de comunicación y una práctica social, y como tal, está hecha para ser transmitida por quién y a quién empaticé con su identidad, de esta forma no ha de sorprender que lo popular se constituya en procesos híbridos y complejos, nutriéndose de signos de identificación de diversos orígenes. (Canclini, 1990). Ya en quinto lugar Canclini señala que; *“lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones”* primero se ha de señalar que el folclore en su mayor parte no se encuentra bañado de la belleza taciturna de lo que extingue y que los recursos humorísticos en Latinoamérica ofrecen un recurso simbólico para enfrentar transiciones bruscas entre lo propio y lo ajeno incorporándolo y generando así una percepción reformulada de sí mismo y como un recurso que permite a una comunidad encontrar vías de adaptación. Claro ejemplo de esto son las representaciones satíricas en diversos carnavales y festivales a lo largo de Latinoamérica. Para finalizar con el planteamiento; *“La preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su situación”* producto de lo antes expuesto los sectores populares pueden reformularse y plantear nuevas formas de sus mismas tradiciones, mejorándolas.

² Marta Blache, “Folclor y cultura popular”, *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, num. 3, diciembre de 1988, p. 27. En (Canclini, 1990, pág. 204)

Canclini señala el ejemplo de los Alfareros de Ocumicho que desarrollaron el artesanado de fabricar diablitos de greda para sortear un periodo malas cosechas y los pintores de amate en Guerrero que pasaron de ofrecer sus pinturas en cerámica al papel de amate por influencia de artistas que lejos de extinguir su identidad indígena permitió su integración como fuerza movilizadora y determinante en el proceso. (Canclini, 1990)

Canclini concluye al respecto que “ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad” (Canclini, 1990) reconoce, no obstante, que en lugares de Latinoamérica no ha sido así y la falta de integración a la modernidad de los grupos indígena los ha sumido en una pobreza crónica producto principalmente de malas políticas administrativas y la dificultad resultante de las etnias para reubicarse en la modernidad.

1.2.2. Hibridación en la música.

La música es quizá uno de los terrenos más fértiles de procesos y formas híbridas, la creatividad muchas veces en el terreno musical se nutre de nuevos elementos y formas de expresar lo ya dicho, de esta forma es muy susceptible a incorporar elementos foráneos a su cultura de origen o incluso área de conocimiento para buscar la auto-reinvención, los ejemplos y enfoques son variados, tenemos por ejemplo la música de los Jaivas que a través de la fusión han llegado a un producto híbrido en pos de una búsqueda de identidad “construyendo una obra representativa, irreplicable y prácticamente inclasificable, con ingredientes sólo posibles de combinar en Chile y con un irrestricto arrastre popular” (Consejo Nacional de la Cultura, 2016, pág. los jaivas). Tan potente es también el ejemplo de Ernesto Holman que a través de la misma búsqueda ha llegado a lo que él llama “los ritmos ancestrales de la tierra” para ello utiliza el bajo eléctrico para aplicar ritmos y elementos estéticos de la música mapuche y el folclore chileno en una “música ritual para Chile” una música conectada con la esencia del territorio pero no ligada en forma excluyente a los pueblos originarios, sino para todos los que habitan en ella y le deben la subsistencia (Holman, 2016). Para legitimar el acto Holman habla de su propia metáfora de hibridación; “la Olla de teflón: nosotros no inventamos la olla de metal ni el teflón -dice- lo inventaron los *gringos*, así que se lo compramos o se nos impone, así es la cosa, que se le va a hacer, pero... ‘Al Cesar lo que es del Cesar y a Dios lo que es de Dios’ –continúa- así que Yo pongo el Caldo, la esencia divina, mi conexión con mi tierra, le doy sentido y contenido” y así hacemos nuestra, la Olla, como el Bajo eléctrico se llena de un nuevo contenido y

sentido con los nuevos usos que ha obtenido en Latinoamérica. Por otra parte hay que considerar que Latinoamérica es una cultura híbrida y en este mundo globalizado el peligro real es la banalización e instrumentalización en que pueden caer los productos culturales, para Juan Antonio Sánchez, un personaje que desde su infancia ha vivido en diversos países y se ha nutrido de diferentes culturas es el único peligro real, por lo demás la hibridación es el destino de las culturas así como el mestizaje el de las razas, es un proceso natural y se da en la medida que nos comunicamos.

CAPITULO 2. La Tonada por despedida.

El presente trabajo versa sobre la adaptación de la "Tonada por despedida" (para partitura original ver anexo) de Juan Antonio Sánchez al Bajo Eléctrico fretless de seis cuerdas, esta Tonada en particular llegó al remitente por azar, sin haberla escogido puntualmente, sin embargo, en el camino resultó ser una pieza de un carácter trascendente en una búsqueda personal y de fuentes de conocimiento e identidad hasta el momento desconocidas.

2.1. La Tonada por despedida.

"La Tonada por Despedida" de Juan Antonio Sánchez forma parte de su disco "Local 47" del año 2001 grabado en "estudio abierto" por Gerardo López, mezclado en "La compañía" por G. López y J. A. Sánchez y masterizado en home estudio por G. López (Sánchez, Chicoria Sanchez, 2016).

Representa además una obra emblemática de un autor que es uno de los pilares de la música fusión de raíz folclórica en Latinoamérica y una pieza que ya es considerada una de las favoritas en el repertorio de los nuevos guitarristas, la obra está incluida en el Libro "Piezas esenciales para Guitarra". De inspiración personal, a raíz de una vivencia y de carácter extraprogramático, el autor crea esta pieza de carácter universal integrando adecuadamente los elementos poéticos y emocionales de la experiencia de una despedida o pérdida utilizando ingeniosamente los recursos técnico-musicales de la armonía, el folclor y la interpretación para entregar una pieza cautivante que evoca paisajes, pero también invita al silencio interior y la reflexión, elementos que la han consagrado como un repertorio esencial y una obra de arte universal, en palabras de su autor; "es la música la que avanza, es el sentido misterioso y natural de los equilibrios, los contrastes, las tensiones y los reposos, y las sorpresas lo que me conduce" (Sánchez, Juan Antonio Sánchez, "pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla", 2016). Es por esto que La Tonada por despedida es más que adecuada para aportar a un repertorio de Bajo solo con identidad, o al menos, para comenzar a establecer un repertorio para este instrumento con miras al fortalecimiento de nuestras raíces como latinoamericanos y a la búsqueda de identidad nacional chilena a través de procesos de hibridación, en los cuales se busca la incorporación de este instrumento de joven historia que ha ganado popularidad en las últimas décadas a un repertorio de fusión con raíz Latinoamericana.

2.2. Análisis de la Tonada por Despedida.³

La Tonada por despedida es una pieza de fusión latinoamericana que podemos catalogar como “Tonada Ilustrada” como las de Pedro Humberto Allende y es que en parte es heredera de muchos aspectos estéticos desarrollados por el maestro de principios del siglo XX. Con “aire de tonada” ya si bien la Tonada esencial es cantada, esta tonada obedece a la mayor parte de los elementos formales de la Tonada como género, es lírica, ya que tenemos una melodía con acompañamiento está en Si menor y en metro de 6/8 y en gran parte de la pieza lleva un juego de 3 contra 2, comienza con una breve introducción que va piano piano a meso piano en que se arpeggia un acorde de C#sus4 en un registro alto que le da un carácter “cristalino” que se define como Gmaj7 con cuarta aumentada que en palabras del autor indica que “les voy a contar una historia triste” (Sánchez, Juan Antonio Sánchez, “pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla”, 2016) utilizando una figuración rítmico-armónica muy propia del estilo formando la intención del prelude a la parte A.

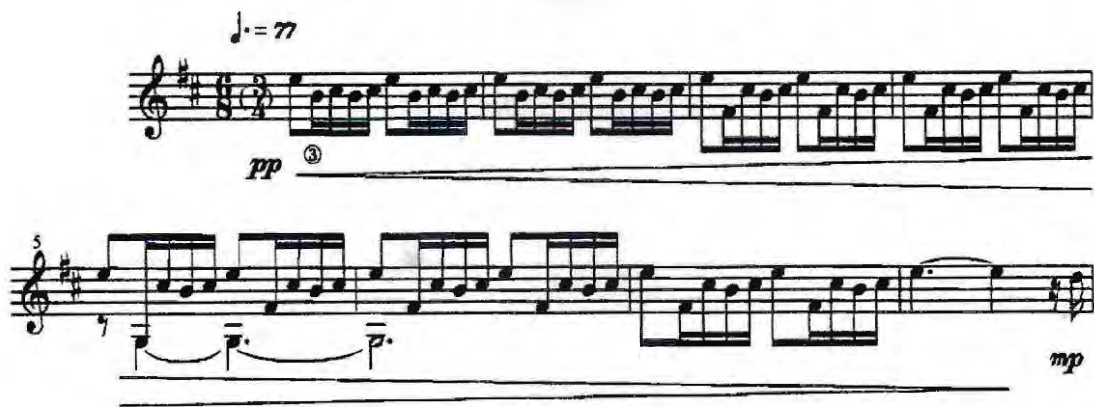


Ilustración 7: compases iniciales de introducción (del 1 al 8) Tonada por despedida. (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002)

Continuamos con la presentación de la parte A en Si menor con el motivo principal de esta parte del tema se basa en dosillos que dominarán la parte A. En el bajo el acompañamiento mantiene una alternancia entre el 3/4 y el 6/8 en una proporción de 1:3. Cabe destacar el F#m/A del segundo acorde de esta sección que busca evitar el carácter tónica-dominante tradicional del estilo, pero cambiando el acorde sino utilizando su inversión para darle un carácter modal (Sánchez, Juan Antonio Sánchez, “pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla”, 2016).

³ Para el presente análisis se ha recurrido a como ejemplo las partituras del libro original en PDF de Juan Antonio Sánchez con el debido permiso del autor para su uso académico conforme lo estipula la ley de derechos de autor.

Ilustración 8: Inicio de parte A (compases 9 al 16, incluyendo Ossia Inferior) (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002)

La estructura de frases en esta sección es binaria a modo de pregunta-respuesta muy simétrica elemento propio del estilo. Del compás 9 al 12 tenemos la primera frase que inicia por un Bm y recae F#/A lo que otorga una ligera tensión que impide su reposo a la cual le responde otra frase del compás 13 al 16 que inicia en un Gmaj7 que cadencia por un Em y F# semidisimuido para terminar la frase en un B7 formando un periodo que modula otro que le responde en Sol menor conformado por frases del compás 17 al 20 y del 21 al 24 finalizando en un F#aug al final de la casilla uno que sirve de regreso a Si menor.

Ilustración 9 Primera vuelta de A pasando por casilla 1 (compases 9 al 24) (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002)

La Armonía de carácter Tonal-Modal disfraza elegantemente las tensiones y algunas disonancias a lo largo de la obra, además de buscar la atención del oyente mediante una armonía fresca mostrando la maestría del compositor al incorporar estos elementos a la Tonada sin desvirtuar su sencillez y estabilidad como así mismo la estructura de frases simétricas propia del género utilizando la misma frase rítmica para ambos sistemas en el periodo 1 de la parte A y en el primer sistema del periodo 2.

Luego repite pasando a la casilla 2 pasando a un puente en Si menor de carácter modulante pasando por un D7/A seguido por G7 y C#dis/F# para pasar a un motivo cromático que decanta en D mayor y la parte B haciendo la función de preludio y puente entre A y B.



Ilustración 10: Casilla 2 de la parte A (compases 25 al 31) (Sánchez, *Piezas esenciales para guitarra*, 2002)

Cabe destacar el carácter melancólico de la sección A que contrasta con la sección B en D mayor y con un mayor dinamismo rítmico como indicara Humberto Allende entre las características fundantes del género urbano de Tonada-canción de su época. Se presenta luego con una melodía en juego de 6tas paralelas, un glissando que será un elemento expresivo de la entrada entre el primer y segundo compás de esta sección para luego pasar por un arpeggio de F#7.

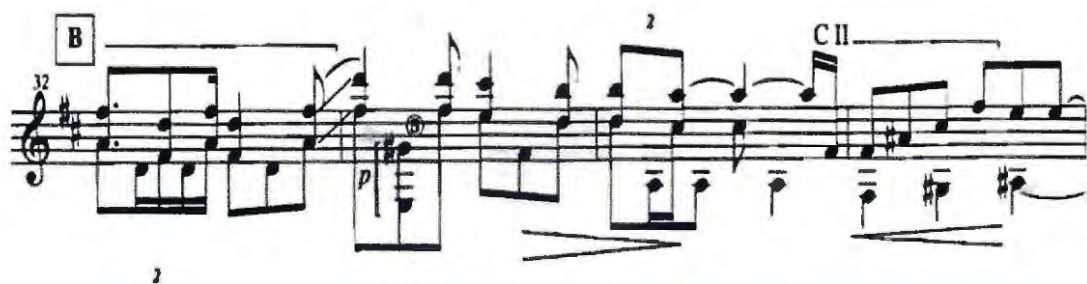


Ilustración 11: Inicio de parte B (compases 32 al 35) (Sánchez, *Piezas esenciales para guitarra*, 2002)

La sección B continúa con ligero reposo en Bm y un juego en Am para repetir el cromatismo introductorio y la entrada de esta parte, esta vez sin el glissando y con una intención algo más percutida en la melodía, continua el juego de sextas y el arpeggio en F#7 y se le suma una repetición de este inciso en A7 y descartándose un juego contrapuntístico con un juego de 6 contra 3 en los compases 35, 43 y 45 y un breve comentario en Em7.

Ilustración 12: Continuación de parte B (compases 36 al 47) (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002)

A partir del compás 48 al 60 se tiene una sección de preludio y puente que se utilizará como regreso a la parte A.

Ilustración 13: Sección de preludio y puente entre A y B (compases 48 al 60) (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002)

Desde aquí se repite la parte A incorporando una variación (Ossia inferior) en la melodía que es señalada como opcional por Sánchez en "Piezas esenciales para Guitarra" pero en la práctica es respetada por casi todos los intérpretes y es que le entrega mucho carácter y dinamismo a la repetición, los acordes son C/G y B lo que otorga un color contrastante en su contexto.

Ilustración 14: Parte A con casilla 1 y Ossia, en esta repetición se le da uso a la Ossia (Sánchez, *Piezas esenciales para guitarra*, 2002)

Luego desde el seño se va a una modulación con una cadencia en F# luego Edis/Bb y D#dis/A como séptimo grado de Em que es en la tonalidad que se entrega una repetición cargada de dramatismo de la sección A. En este punto, si la sección A representaba la despedida misma cargada de nostalgia y la parte B pareciera representar la alegría del recuerdo y la esperanza del reencuentro, esta sección nos evoca el dolor de la ausencia, el registro se abre llevando la melodía hasta un Do# en segunda línea adicional arriba y mantiene un pedal en Mi al aire de la sexta cuerda, la dinámica es intensa, pero no estridente, es un dolor íntimo que se torna en dignidad con una discreta y breve modulación a G mayor a través de un G#7 como sustituto de tritono de D7. La melodía se conduce en dosillos hasta modular nuevamente a B menor y llegar al cromatismo que nos conduce a la sección B. Este pasaje es indicado por el autor como uno de los momentos trascendentes de la obra. (Sánchez, Chicoria Sanchez, 2016)

Ilustración 15: Modulación a Mi menor, considerado por el autor como el “momento de catarsis” de la obra (compases del 66 al 78) (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002)

Entonces la sección B se repite íntegro hasta llegar a la coda, luego se pasa al puente de esta y el final en rasgueo de tonada o cueca en tono de carácter mayor alegre, pero, bañado de la experiencia dejando lo que se podría llamar un final feliz en un acorde D mayor con novena y trecena, pero sin séptima, ahora, si bien la partitura indica un patrón la intención del autor es que cada intérprete desarrolle su forma de hacerlo acorde al estilo. En palabras de Sánchez el final dice “qué más da... abramos la botella y brindemos” (Sánchez, Juan Antonio Sánchez, “pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla”, 2016)

Ilustración 16: Coda y final de la Tonada por despedida (compases 79 al 96) (Sánchez, *Piezas esenciales para guitarra*, 2002)

2.3. Conclusión del Análisis.

La Tonada por Despedida respeta adecuadamente la estructura de la tonada-canción en una versión modernizada y cruzada con el mundo docto y enriquecida por la armonía moderna-popular representando hoy en día una pieza de repertorio esencial para los nuevos guitarristas y un elemento inspirador en la música de fusión, con distintas versiones hechas tanto en Chile como el extranjero para diversas agrupaciones y estilos como es por ejemplo la versión Jazz de la banda dirigida por el guitarrista Mauricio Rodríguez, quien en compañía de Sánchez, grabaron una versión en el Bar Telonius de Santiago para su disco "Personas, sesiones latinas" en la cual puede apreciarse el potencial de la obra. Esta pieza ha alcanzado su popularidad debido a ser una obra que trata un tema universal como es la pérdida de una forma muy efectiva integrando diversas fases y sentires de este proceso psicológico a través de la composición musical en expresión artística, sumando además el uso creativo y equilibrado de la armonía y elementos rítmicos del folclore siendo así una pieza tremendamente interesante tanto para la audiencia que puede no estar familiarizada con estos elementos como así mismo el intérprete de la misma, por otra parte integra adecuadamente elementos del mundo docto y popular integrándolos en un producto híbrido que tiene una potencial llegada a casi todo público y músico.

CAPITULO 3. Adaptación de la Tonada por Despedida al Bajo fretless de 6 cuerdas.

3.1. Acerca del Bajo eléctrico y el Bajo eléctrico fretless de 6 cuerdas.⁴

3.1.1. Aspectos generales y Relación histórica del Bajo eléctrico.

Con respecto al instrumento para el cual será adaptada la obra es una variación del tradicional bajo eléctrico con trastes de 4 cuerdas desarrollado durante la primera mitad del siglo XX a partir de la guitarra eléctrica con el fin de facilitar el trabajo de los contrabajistas y guitarristas de la época. El primer modelo de Bajo eléctrico de cuerpo sólido y con trastes para ser ejecutado en forma horizontal fue creado por Paul Tutmarc en 1937 llamado *Model #736* que no se comercializó exitosamente. Actualmente se reconoce a Leo Fender como el padre del Bajo eléctrico al lograr instalar en el mercado y el uso cotidiano de los músicos su modelo *Precision Bass* del año 1951 consolidando su línea lanzando al mercado otros modelos como el reconocido *Jazz bass* y eventualmente estableciendo los aspectos generales de construcción y formato del bajo eléctrico. Anterior a esto los músicos que cumplían la labor de llevar los graves y amalgamar la sección armónica y rítmica utilizaban esencialmente el contrabajo con todas las complicaciones técnicas y de traslado que ello implica, ahora, debido a la cierta escasez de contrabajistas de tomo y lomo se desarrollaron alternativas emparentadas con la guitarra acústica como fuesen el *Bassoguitar* de la marca *Regal* el cual básicamente trataba de una enorme guitarra acústica con la escala del contrabajo (42 pulgadas) y fretless con marcas de guía donde deberían ir los trastes y alrededor de los años 30 era normal entre los catálogos de fabricantes modelos de *Mando-bass* que era la mandolina más grande y de registro bajo que se fabricaba, ahora, si bien utilizaban trastes y tenían una construcción más firme aun mantenían la lógica de una interpretación vertical dejando de ser instrumentos "familiares" o de "fácil interpretación" para un guitarrista, estaban más bien orientados a contrabajistas. Con el desarrollo de la electrónica y la guitarra a principios del siglo XX nace la idea de tomar estos instrumentos e innovar poniéndolos en un formato horizontal y utilizar la bobina electromagnética para transducir su sonido a un equipo electrónico, naciendo así la idea del Bajo eléctrico del mencionado Paul Tutmac.

El fretless fue desarrollado durante los 70' como un medio de experimentación de algunos bajistas que buscaban mayores recursos melódicos, fue popularizado por bajistas como Jacco Pastorius y Bill Wymann, y en la medida

⁴ Desde ahora en adelante denominaremos el instrumento solamente como *fretless*

que la tecnología de los amplificadores fue mejorando en rango a partir de los 80' es que se desarrolla el bajo de 5 y 6 cuerdas, llegando así al fretless de 6.

Como puede apreciarse el Bajo eléctrico sería entonces un "hijo" del contrabajo con la guitarra siendo esta última la de mayor influencia en su desarrollo y formato.

3.1.2. Características organológicas.

Este instrumento tiene 6 ordenes simples que se cuentan de la más delgada a la más gruesa y se afina por cuartas justas descendentes siendo las notas de sus cuerdas: do, sol, re, la, mi y si. La tescitura de este instrumento va desde el si grave de la primera octava del piano al do de la quinta octava, el diapasón de este instrumento no lleva trastes (de ahí su nombre 'fret' es traste en inglés y "less" que indica "sin" o "ausencia de") que son los encargados de "temperar" las notas del instrumento de cuerda donde se instalan.

3.1.3. Timbre.

El timbre tiende a ser más brillante, es decir, con mayor presencia de frecuencias agudas en las cuerdas más delgadas que en las cuerdas gruesas, así mismo al aumentar la dinámica el timbre será más brillante producto de la interacción de la cuerda con el mástil produciendo así diferentes texturas con las que el intérprete puede jugar a la hora de interpretar. Además, el intérprete se puede ayudar de la electrónica para obtener diversos caracteres en el timbre desde un sonido muy nasal y melódico a un sonido seco y acústico.

3.1.4. Técnica básica e Interpretación.

El fretless al ser un instrumento sin trastes no está limitado a la escala cromática de 12 tonos temperados por lo que puede realizar las mismas inflexiones de afinación que los instrumentos de cuerda frotada tradicionales y algunos vientos permitiendo una interpretación melódica muy rica sobre todo al utilizar vibratos y glissandos y ayudándose de los aspectos timbrísticos antes mencionados, sin embargo la correcta afinación requiere de mucha práctica ya que a diferencia de instrumentos como el violín y el cello no ha tenido el tiempo de perfeccionar su construcción y técnica en la historia para facilitar este aspecto. Algunos modelos incorporan líneas donde debería estar el traste que es el lugar donde afina la nota, sin embargo, el apoyo de cada dedo es diferente y es trabajo del intérprete trabajar su oído y motricidad fina para obtener precisión.

El fretless de 6 ofrece también recursos de percusión considerables ya que mediante la técnica de slap que consiste en alternar golpes de pulgar denominado 'thump' y tirones con los dedos 1 (índice) y 2 (medio) denominado como 'pop' se logra un sonido brillante y percutido, se pueden utilizar notas muertas, apañadas, armónicos naturales y artificiales para generar inflexiones rítmicas y patrones rítmicos con diferentes timbres para hacer la función de un instrumento de percusión más complejo. Además, el bajo puede rasguearse como la guitarra, pero al ser de tesitura grave es necesario tener una técnica muy pulida para lograr un adecuado sonido con esta técnica.

3.1.5. Limitaciones.

En cuanto a sus limitaciones, el fretless de 6 así como la guitarra tiene un ámbito dinámico efectivo relativamente estrecho, valiéndose más del timbre para tener mayor o menos presencia, además en instrumentos de tesitura grave la distancia entre intervalos se percibe menor que en instrumentos de tesitura más aguda complicando la interpretación de acordes con muchas notas o con intervalos cercanos, la afinación por cuartas justas influye en este aspecto también ya que está diseñada para facilitar la interpretación de escalas más que acordes. Además, es necesario de parte del intérprete mantener un control constante de las cuerdas que no está tocando ya que el fretless es muy susceptible a generar armónicos por simpatía entre sus cuerdas que pueden llegar a "ensuciar" mucho la interpretación.

3.1. Consideraciones de la adaptación.

A continuación, se presenta la adaptación realizada para Bajo eléctrico fretless de 6 cuerdas de la "Tonada por despedida" de Juan Antonio Sánchez. Se ha tratado de incorporar a la transcripción la mayor cantidad de información posible para una adecuada interpretación en el fretless de 6, sin embargo no se han añadido dedajes debido a que usualmente la capacidad de afinar una nota en diferentes posturas y acordes varía según el intérprete y estos parámetros no están estandarizados para el instrumento, además como indicara Sánchez en "piezas esenciales para guitarra" y en la entrevista realizada estas "canciones sin palabras" tienen un arreglo escrito, sin embargo cada vez que la toca improvisa cosas púes es ese el espíritu y la invitación de esta música "apoderarse de ella e interpretarla libremente" (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002, pág. 8). En cuanto a la armonía se buscó la simpleza tratando de mantener las tensiones, pero manteniendo una armonía estable y de carácter modal, se recurre a los ricos elementos timbrísticos del fretless de 6 para lograr una adecuada textura acorde con una pieza para instrumento solo.

3.2.1. Tempo.

La velocidad de la pieza se redujo a negra con punto 65 debido para poder aprovechar mejor algunas inflexiones del fretless y para facilitar la ejecución de la pieza con respecto a la afinación, de todas maneras, así como gran parte del arreglo es una sugerencia, la práctica y el estudio podrán permitir una interpretación a negra con punto 77 si el intérprete así lo desea. Se ha conservado la misma estructura de forma escrita incluyendo el recuadro de variación (Ossia) para la tercera repetición de la parte A que está incluida en la pieza original.

3.2.2. Nomenclatura.

Para el uso de la técnica de slap se designó "T" para indicar los golpes de pulgar (Thump) y "P" para los tirajes de dedo 1 y 2. Para indicar las pisadas de tapping se utilizaron dos cabezas de nota diferentes, siendo las siguientes:

◐ : Cabeza con forma de semicírculo para tapping con mano izquierda

◑ : Cabeza con forma de diamante para tapping con mano derecha.

Debido al carácter polifónico que puede adquirir esta técnica se determinó que era la mejor forma de asignarle nomenclatura para el caso puntual, si bien en algunas piezas escritas se puede encontrar la palabra "tap" o "t" sobre la nota a pisar esta nomenclatura podría generar confusiones con la nomenclatura del slap y resulta engorrosa debido a la cantidad de veces que tendría que estar escrita la palabra "tap" sobre la nota.

Para los rasgueos se utilizó una nomenclatura similar a la de la pieza original de Sánchez, solo que se escribieron todas las notas a tocar cada vez que el acorde aparece.

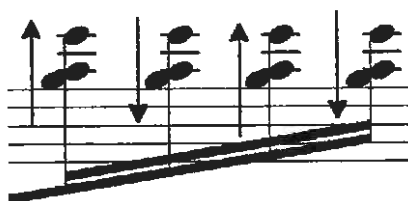


Ilustración 17: ejemplo de la nomenclatura de rasgueo en adaptación de Tonada por despedida al Fretless de 6

Las flechas hacia arriba indican un rasgueo ascendente desde las cuerdas más gruesas a las más delgadas y las flechas hacia abajo indican rasgueo descendente desde las cuerdas delgadas hacia las gruesas.

3.2.3. Aspectos de lectura.

Por último, se realizó un cambio de llave a Sol para facilitar la lectura en la parte B ya que al escribirla en llave de Fa la cantidad de líneas adicionales era excesiva y como se mencionó antes se conservaron las cabezas en los rasgueos para facilitar la convivencia de esta técnica con el slap.

3.3. Partitura de la Adaptación.

Tonada por despedida

♩ = 65

Introducción

Juan Antonio Sánchez

The musical score is written for Bass (Bajo) in 6/8 time. It consists of six systems of notation. The first system (measures 1-4) is marked *pp* and features a continuous eighth-note pattern with slurs. The second system (measures 5-8) is marked *mp* and continues the eighth-note pattern. The third system (measures 9-12) is marked *p* and includes a section labeled 'A' with a repeat sign and fingerings (2, 2, w). The fourth system (measures 13-16) is marked *pp* and *p*, featuring a triplet of eighth notes and a dynamic change. A section labeled 'opción 3º vez' is shown below. The fifth system (measures 17-18) is marked *pp* and includes a first ending bracket. The sixth system (measures 19-22) is marked *pp* and ends with the instruction 'let ring----'. The score includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings.

Ilustración 18: Página 1 de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarreal.

2

23

Bajo

let ring-----|

27

Bajo

p

B

31

Bajo

gliss.
gliss.

mf

suena dos octavas abajo

mano derecha abierta

let ring-----|

35

Bajo

al pasar por segunda vez.

39

Bajo

gliss.
gliss.

43

Bajo

46

Bajo

49

Bajo

Ilustración 19: Página 2 de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel.

57 **Bajo** **de A al %**

61 **Bajo**

66 **Bajo**

71 **Bajo**

76 **Bajo** **de B al 0 y Coda** *mf*

79 **Bajo** **Coda** *p* **let ring-----**

83 **Bajo**

Ilustración 20: Pagina 3 de la adaptación al freilless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel.

let ring-----

83


Bajo



let ring-----

85

Bajo




87

Bajo



90

Bajo



let ring-----

93

Bajo



95

Bajo

let ring-----

rall.-----



Ilustración 21: Pagina 4 de la adaptación al fretless de 6 de la Tenada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel

➤ 3.6. Análisis de la adaptación.

La introducción se adaptó desde la técnica, al no tener el Mi en la primera cuerda como la guitarra y al presentar problemas por textura y disposición de notas al reproducir intervalos cerrados en forma armónica se resuelve la introducción como ya se dijo, desde la técnica. Recurriendo a la técnica de tapping, el Mi se pisa y se aprovecha el impulso de este ataque para ligar las otras notas, los pedales que se van agregando y el sol definitorio se agregan pisando.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 6/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff contains measures 1 through 8, marked with a piano (*pp*) dynamic. The notation features a complex rhythmic pattern of eighth notes, often beamed together, with many notes marked with diamond-shaped tapping symbols (▼) above them. The second staff begins at measure 5 and continues to measure 8, marked with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. It shows a continuation of the tapping patterns, with some notes marked with circular tapping symbols (●) below them, indicating left-hand tapping. The notation is dense and intricate, typical of a technical piece.

Ilustración 22: Introducción de la adaptación al fretless de 6 de La Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez (compases 1 al 8) por Cristian Villarroel

Las “pisadas” están indicadas con la cabeza “▼” con forma de diamante para indicar cuando se hacen con la mano derecha y la cabeza “●” con forma de semicírculo para la mano izquierda.

Para la parte A solo se retiraron las quintas ya que en esta sección tienen la función de textura lo que era innecesario con el bajo que genera suficiente textura para “llenar” lo requerido, además el juego de armonía y ritmo se produce entre las voces del bajo y la melodía. Se indicó que las notas señaladas con tapping en el compás 15 se ejecutan una octava más arriba y se realizó un cambio en el acorde que originalmente es un Fa#m pero la textura en la disposición de las notas era muy densa para permitir una buena articulación del adorno en tapping que es el elemento enriquecedor de este momento el cual requiere sutileza, se utilizó un Do en vez de un Fa# lo que reposa el acorde en un Cmaj7 con novena y sexta agregada. Se conservó el recuadro indicando la variación optativa para la tercera repetición. La línea completa se mantiene casi en su totalidad en armonía a dos voces.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of notation. The first system starts at measure 9, marked with a box containing the letter 'A' and a dynamic marking of *p*. It features a melodic line with slurs and vibrato markings, and a bass line with chords. The second system begins at measure 13. Measure 15 includes a *pp* dynamic marking and an *8va* (octave) marking with a dashed line. Measure 16 has a *p* dynamic marking. Below the main score, a third system is labeled 'opción 3º. vez', providing an alternative melodic line for measure 15.

Ilustración 23: Parte A y Ossia (compases 9 al 17) de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel

Los vibratos y notas deslizadas son recursos que permiten darle el carácter desde el lenguaje del instrumento, también se pueden aprovechar los armónicos cruzados por simpatía que produce el fretless para darle textura al acompañamiento, el sonido de fondo a ratos recordará al Charrango en este sentido por lo que se puede dejar incluso una voz sola como en el compás 23, compás puntual que lleva las plicas hacia abajo como indicara Sánchez este compás corresponde al acompañamiento (Sánchez, Juan Antonio Sánchez, “pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla”, 2016), la melodía reposa en el Re del compás 22 que está indicado con vibrato y dejando vibrar para generar armónicos. Se subió una octava el Fa# en el acorde de F#aug en el compás 24 para reducir la dinámica por textura que producía la disposición original.

Ilustración 24: Casilla 1 y 2 (compases 18 al 26) de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel

La siguiente sección corresponde a la continuación de la casilla 2 siendo puente a la sección B que se ha escrito en llave de sol indicando que sonará dos octavas más abajo. La mano derecha abierta permitirá más armónicos que enriquecerán esta sección dándole el carácter de "acompañamiento de charrango". Se ha aprovechado una característica auditiva del lenguaje armónico del bajo en la entrada de la melodía a la parte de B que se repite la segunda vuelta de esta sección que es una modificación en la melodía en el compás 32 que indica una figura en Fa, la melodía original indica un ligero salto de fa-re-fa pero dado que las distancias reales de intervalos se ven disminuidas auditivamente en el lenguaje armónico de instrumentos como el bajo se aprovechó el acompañamiento que realiza el salto a re una octava más grave que el re que correspondería a la melodía para producir el efecto melódico deseado por la melodía original dejando este cambio reflejado solo en la partitura, dejando así una línea más sencilla para el intérprete permitiendo la concentración en la interpretación más que en aspectos de virtuosismo.

Ilustración 25: puente a parte B y cambio de llave (compases 27 al 34) de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarreal

También se simplificaron algunos bajos como en el compás 43 y 44 para facilitar la ejecución y permitir claridad en la melodía, el comentario en el compás 46 conserva la misma intención de la pieza original por lo que no se modificó su escritura salvo por la inclusión de la técnica de tapping indicada con las cabezas de las notas, se ha agregado una ossia a los compases 37 y 38 indicando el arreglo para repetición de dicha parte, el autor no escribió originalmente esta ossia pero en entrevista si manifestó su interés en qué se quite o agregue algo a las repeticiones, la ossia está basada en una interpretación del propio autor. Luego volvemos a la llave de fa para llegar al prelude de regreso a la sección A

35

al pasar por segunda vez.

39

43

46

49

Ilustración 26: Parte B (compases 35 al 48) de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel.

Es interesante señalar lo producido en el compás 49 donde se ha adelantado el bajo del acorde de G ya que será necesario utilizar el sol al aire del bajo, cuerda muy rica en armónicos y cuyo trato de textura es complicado en un acorde como el presente.

49

53

Ilustración 27: parte de Interludio y Puente para regresar A (compases 49 al 56) de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel.

Luego de pasar el pasaje de interludio y puente (Ilustración 23) para volver a la sección A y su variación se llega a la modulación a mi menor, en este pasaje se mantiene un pedal en Fa# con un patrón de negras (propia del estilo) en los compases 67 y 68 para privilegiar la melodía. Los aspectos melódicos del regreso a la parte B fueron resueltos con la técnica de tapping en mano derecha indicada con la cabeza en forma de diamante.

61

66

71

76

de B al ♯ y Coda

mf

Ilustración 28: Modulación a mi menor (compases 61 al 78) de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel.

En la Coda nuevamente se adelanta el sol para evitar la textura sobrecargada, y se llega al puente que conduce hacia el final. Al primer acorde en estos arpeggios es un Gm7(5b)/B al cual se le quitó el bajo en si para bajar la dinámica por texturas, facilitar la afinación de la postura y para mantener el dedaje tradicional de este acorde en el Bajo que es familiar a la mayoría de los intérpretes, el arpeggio siguiente solo fue modificado en su disposición para darle integridad con el anterior.

79 **Coda** let ring-----

83 let ring-----

Ilustración 29: Coda y paso al final (compases 79 al 84) de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel.

Finalmente, la pieza original finaliza con un pasaje de rasgueo que fue ciertamente la parte más interesante de adaptar pues aquí es donde radica el potencial de integrar el fretless de 6 al repertorio de la música de raíz latinoamericana como instrumento solista. Se entra a esta sección con un rasgueo corto de igual patrón rítmico escrito en el arreglo Sánchez, pero introduciendo el primer acorde en el compás 86 con un barrido de slap usando tanto Thump como Pop, el uso de pulgar o dedos 1 y 2 se indica por la "T" y "P" respectivamente. Las notas apañadas se hacen con la palma de la mano derecha y se percute con T o P según como esté indicado. Cabe destacar que el potencial rítmico y solista de la técnica de slap la hace ideal para suplir los problemas de textura y afinación que plantea el fretless de 6 frente a pasajes como este. En el compás 87 se hace una rápida frase pentatónica muy propia del funk como gesto de saludo al origen del bajo eléctrico, es una forma de decir "gracias por este instrumento" a quienes lo crearon y a las generaciones de bajistas que han desarrollado su lenguaje e impronta propia. A continuación, se desarrollan patrones de rasgueo de tonada con slap.

let ring-----|

85

87

Ilustración 30: Comienzo del fin (compases 85 al 89) de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel.

Luego se desarrollan las dos técnicas mezcladas de rasgueo y slap ya que después de todo “sin rasgueo no hay tonada” se alterna el slap para producir sutilezas y para interpretar las partes de menor densidad tímbricos ya que el rasgueo en el bajo produce una “maza telúrica” como se le denomina en los círculos populares que haría inviable su propuesta armónica y ciertamente no hace justicia al rico lenguaje desarrollado por la guitarra en torno a esta técnica. Para luego llegar al final al cual se le quitaron las notas de duplicación ya que no serán necesarias para producir textura, la última nota que reposa el acorde de Re con novena y trecena se ejecuta con tapping en mano derecha.

90

let ring-----|

93

95

rall.

Ilustración 31: últimos compases (del 90 al 96) de la adaptación al fretless de 6 de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez por Cristian Villarroel.

3.6.1. Conclusión del análisis.

La Tonada por despedida plantea varios desafíos desde el punto de vista de la armonía aplicada al bajo y la perspectiva de una interpretación con vistas al desarrollo solista y su integración al universo de las piezas clásico-folclóricas chilenas, ya que el bajo tiene un lenguaje eminentemente de acompañamiento, permitiéndose sus momentos de protagonismo, pero a la hora de necesitar acompañarse a sí mismo mientras canta la interpretación se transforma en un desafío ya que es necesario desarrollar una sutileza y control muy precisos sobre los registros más graves del instrumento sin recurrir a elementos electrónicos para quitarle textura al instrumento.

Con respecto a la impronta de la adaptación realizada, se ha integrado el lenguaje del instrumento al lenguaje del género tonada integrándolos orgánicamente en un producto nuevo y muy difícil, si no es que imposible, de obtener con otro instrumento, demostrando un proceso de hibridación cultural entre el fretless de 6 como elemento foráneo a la cultura local y la tonada como factor folclórico integrando el fretless de 6 a su acervo cultural y probando su viabilidad como potencial instrumento de la tradición.

Conclusiones.

De la investigación y objetivos.

La investigación realizada, si bien fue de carácter acotado, pues no era objetivo del presente trabajo dar cuenta de la situación bibliográfica de la tonada, dio cuenta a través del testimonio de diversos investigadores acerca del estado bibliográfico y documental del género de tonada en Chile, considerándose este mucho menos documentado que su pariente la cueca, habiendo pocos libros dedicados completamente a este género como son el libro de Margot Loyola, el de Violeta Parra y algunos escritos de Pedro Humberto Allende. Aun así, fue posible delimitar con fuentes confiables y no de difícil acceso el género y su conexión con el mundo docto y el eventual desarrollo de la tonada ilustrada.

Si resulta muy interesante las numerosas reflexiones encontradas en la bibliografía acerca de la hibridación cultural, la misma Margot Loyola reflexiona en su conclusión del libro "La Tonada: testimonios para el futuro" lo siguiente:

"la tonada nace del sujeto, de sus experiencias, de su relación con la tierra y el entorno. Se podría decir que la Tonada necesita una conexión directa con la tierra. Por eso temo que a medida que nuestra relación con la tierra disminuya, la tonada se vaya diluyendo. Desde ya, parece milagroso que la tonada continúe su reinado en estos tiempos de soledad y violencia". (Loyola, pág. 256)

Ernesto Holman por su parte también habla de la conexión con la tierra como un requisito y una exigencia de nuestro folclore y los que llama "los ritmos ancestrales de nuestra tierra" (Holman, 2016)

Para concluir la reflexión en torno a la investigación se ha de decir que la invitación es a enriquecer la bibliografía al respecto, quizá hace falta aportar una cuenta como la de Loyola al respecto de la tonada urbana y la ilustrada, una recopilación y registro fonoaudiológico sería un gran aporte, recientemente el maestro Antonio Rioseco publicó un libro sobre Ricardo Acevedo "Así te siento tonada" recopilando parte importante de su obra entre la que se cuentan muchas de sus tonadas para guitarra sola siendo un importante aporte.

En cuanto a los objetivos se ha de señalar que el objetivo principal de comprender la adaptación bajo el concepto de hibridación cultural y de cómo la

cultura popular se adapta a la modernidad haciendo “suyo” un elemento externo e integrándolo a su tradición se vio cumplido a través de la adaptación de la Tonada por despedida originalmente compuesta para guitarra al bajo eléctrico fretless de 6 cuerdas, proceso por el cual fue posible integrar en forma orgánica, es decir sin desvirtuar ni la tonada a tratar ni el fretless de 6, a un producto híbrido con sus propias características y recursos artísticos fortaleciendo la integración del bajo al género y la cultura popular chilena, señalando además que desde un punto de vista instrumental la pieza interpretada en el bajo tiene sus dedajes, interpretación y carácter propio, haciéndola virtualmente irreconocible a la vista para un guitarrista por ejemplo.

Fue posible, además, adaptar la obra completa al fretless de 6 y la transcripción de la adaptación queda patente en el presente trabajo, se adjunta una versión en audio al trabajo grabada en el Fretless de 6, dejando así el primer objetivo general cumplido. El género fue analizado desde una perspectiva bibliográfica en el marco teórico dejando este objetivo cumplido igualmente. El concepto de hibridación fue comentado con Sánchez y Holman, además de una revisión de la literatura que permitió sintetizar sus características en el marco teórico e integrar reflexiones desde los protagonistas del proceso, así mismo el trabajo de adaptación permitió contextualizarlo en torno a la tonada a través del análisis formal de la pieza original y la participación activa y consiente del autor del presente trabajo en el fenómeno de hibridación en un contexto musical folclórico-popular y académico.

Resultados y conclusión.

En cuanto a los resultados del presente trabajo, se ha logrado presentar un producto interesante, que abre un fértil campo a un instrumento poco explorado en nuestro país, inmediatamente se plantea el desafío personal de desarrollar un repertorio esencial para bajo chileno con miras a la incorporación del instrumento como solista de concierto, tal y como se hiciera en la guitarra durante la primera mitad del siglo XX (parece ser el turno del bajo en esta primera mitad del siglo XXI). Y es que como dijera Sánchez: “pareciera que el destino de las culturas es la hibridación” (Sánchez, Juan Antonio Sánchez, “pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla”, 2016). El bajo aparece como un excelente candidato a fortalecer nuestra identidad incorporándose al folclore y al conocimiento académico siendo un instrumento serio de gran exigencia en su técnica, estudio y con grandes posibilidades interpretativas y creativas. Y es que es necesario producir estos procesos para crecer como sociedad, pero desde adentro, reconectándonos

con nuestras raíces y con nuestra tierra, impulsando un desarrollo interno, que nos lleve a ser mejores seres humanos y a producir y enriquecer nuestro patrimonio estético, cultural e intelectual.

Este pensamiento le entrega un valor y significado puntual a nuestra labor como músicos, ya que somos nosotros quienes tenemos la tarea de impulsar nuestras sociedades entregando conexión con la tierra a través de sus ritmos ancestrales y entre las mismas personas, conmoviendo corazones y planteando valores como el respeto por la tierra, la bondad, la compasión y la amabilidad desde el discurso artístico al frente de nuestras vidas.

Por otra parte, es importante comprender que no se debe confundir la hibridación que es un proceso de resistencia e integración similar al sincretismo con la hegemonía o la globalización, que puede llegar a tener un lado peligroso al instrumentalizar y banalizar productos culturales de los pueblos despojándolos de su contexto y significado profundo en el afán de vender mercancías. Actualmente como civilización nos encontramos en un proceso de revalorizar lo propio ya que la cultura de masas, la sobrexposición de información, el cambio climático y las crisis políticas y socio-económicas en el mundo han llevado a diversos grupos a volcarse hacia sí mismos buscando en sus raíces la representatividad, la política ha sabido leer esto y lo ha aprovechado en diversas campañas y hasta movimientos nacionalistas que rayan el racismo entre otros, pero los pueblos avanzan desde adentro y actualmente pueden verse muchas más bandas de rock y fusión con raíz folclórica y no copiando la fórmula de Los Jaivas precisamente, los ejemplos son innumerables, así mismo llama la atención que se busque legitimar nuestro patrimonio cultural y se refuerce la integración del bajo a este en el presente trabajo. El llamado es impulsar lo que somos, nuestra esencia, estamos literalmente hechos de la tierra en que habitamos, ese pensamiento da sentido a muchas de las reflexiones espirituales de los pueblos originarios y de nuestros artistas, quizá si estuviésemos conectados con la tierra y la cultura que nos dicta, seríamos una sociedad y una civilización más armoniosa entre los que la conformamos y la naturaleza que, a fin de cuentas, nos sostiene.

Conclusión general.

Se concluye que la adaptación exitosa de la Tonada por despedida de Juan Antonio Sánchez al Bajo eléctrico de 6 cuerdas comprueba la factibilidad de incorporar el elemento foráneo a la cultura popular a través de procesos de

hibridación cumpliéndose los objetivos planteados en el presente trabajo, si bien el género de tonada está adecuadamente documentado su enfoque es sobre todo folclórico. Un trabajo similar al realizado por Margot Loyola enfocado en la tonada urbana e ilustrada puede llegar a ser un gran aporte en la situación literaria del género. Se recomienda la continuidad del presente trabajo en la conformación de un repertorio esencial para bajo chileno como así mismo se recomienda la incorporación en la enseñanza del concepto de hibridación cultural necesario para comprender la labor del músico y su academia en la sociedad actual.

Bibliografía.

Canclini, N. G. (1990). *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo.

Gonzalez, J. P. (2000). Pedro Humberto Allende y la Forma Tonada. *Resonancias*.

Hernandez Sampieri, R., Fernandez Collao, C., & Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la Investigación*. Mexico DF: McGraw-Hill.

Holman, E. (25 de febrero de febrero de 2016). Ernesto Holman "debemos volver a los ritmos de la tierra, nos debemos a ella". (C. Villarroel, Entrevistador)

Instituto Complutense de Ciencias musicales. (2002). *diccionario de la musica español e hispanoamericano*. sociedad general de autores y editores.

Loyola, M. (s.f.). *La Tonada: Testimonios para el Futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington: Macmillan Publishers.

Sánchez, J. A. (2002). *Piezas esenciales para guitarra*. Santiago de Chile: Microtono Ediciones Musicales.

Sánchez, J. A. (26 de febrero de febrero de 2016). Juan Antonio Sánchez, "pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla". (C. Villarroel, Entrevistador)

Webgrafía

Barros, R., & Dannemann, M. (Julio-Septiembre de 1964). *Revista Musical Chilena*. Obtenido de Revista musical Chilena: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14679/15014>

Consejo Nacional de la Cultura. (febrero de 2016). *Musica Popular*. Obtenido de Musica Popular: <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php>

Sánchez, J. A. (enero-febrero de 2016). *Chicoria Sanchez*. Obtenido de Chicoria Sanchez: <http://www.chicoriasanchez.com/products/local-47/>

Valladares, C. U. (29 de enero de 2004). *La guitarra en los escritos de la historia musical chilena*. Obtenido de revista musical chilena: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12150/12503>

ANEXO

Partitura original

Tonada por despedida

Juan Antonio Sánchez

$\text{♩} = 77$

© Juan Antonio Sánchez, Santiago de Chile
Microtono Ediciones Musicales, Santiago de Chile, 2002.
Prohibida la Reproducción parcial o total de las obras sin autorización del autor y editor. Ley N° 17.336 -

Ilustración 32: Pag 1 de la Tonada por despedida. (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002)

Musical score for guitar, page 2 of "Tonada por despedida". The score consists of ten staves of music in G major. It includes various guitar techniques such as double stops, slurs, and fingerings. Key markings include "B" at the start, "CII" at measures 42 and 52, and "de A al" at measure 57. Dynamics like "p" and "M.I." are used throughout. Measure numbers 32, 36, 39, 42, 45, 48, 52, 57, and 61 are indicated at the beginning of their respective staves.

Ilustración 33: Pag 2 de la Tonada por despedida. (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002)

66

C II

2 M.I.
p

69

2

2

72

2

2

C II

2

M.I.

75

2

2

2

de B al ⊕ y Coda

79

Coda

83

f

87

91

Φ III

Φ IX

94

Φ II

C II

rall.

Ilustración 34: pag 3 de la Tonada por despedida. (Sánchez, Piezas esenciales para guitarra, 2002)

Entrevistas

Juan Antonio Sánchez.

“Pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla”

Juan Antonio Sánchez nace el 7 de septiembre de en Berlín 1965 (Alemania). En 1974 su familia es exiliada a Argentina erradicándose en Buenos Aires donde un joven Juan Antonio Sánchez participa en diversas instancias de folclore latinoamericano tocando diversos instrumentos como la guitarra, la quena y flauta traversa. Inspirado por la Nueva Canción Chilena y la Nueva Trova Cubana. En 1981 regresa a Chile donde comparte escena con Ángel y Javiera Parra, posteriormente entra a estudiar al Conservatorio de la Universidad de Chile a estudiar composición y guitarra clásica con el maestro Oscar Ohlsen. (Consejo Nacional de la Cultura, 2016).

A comienzos de los noventa integra el grupo Terra Nova primer conjunto musical de renombre con Rodrigo “Peje” Durán en el Cello y Leo Baeza en la Flauta y dirección, la labor de este grupo como trío de cámara y música popular da fuerza y consolida en Sánchez su ambivalencia con el mundo docto y la música popular. A través de los 90’ Sánchez se gana su lugar y respeto en el ambiente de la música de fusión llegando a tocar con quién fuera uno de sus maestros indirectos Antonio Restucci en 1999 en el festival Guitarras del Mundo en Buenos Aires quién fue una fuerte influencia en la música instrumental para él.

Se destaca su trabajo como compositor importante parte del repertorio de la banda Entrama una de las bandas emblemáticas de la música fusión de raíz latinoamericana y su trabajo como solista debutando con su disco “Local 47” ganando el premio Altazor del 2002 en el cual se encuentra la “Tonada por Despedida”.

Como personaje Sánchez es un ciudadano del mundo, a lo largo de su vida le ha tocado vivir en gran parte de Latinoamérica, Mozambique, y varias partes de Europa, esto le ha entregado una variada experiencia cultural y sobretodo musical, pues, ha estado siempre conectado con la música que le rodea, esta es sin duda uno de los factores más importantes que definen su carácter musical y lo han forjado como el músico de fusión que es.

Actualmente Juan Antonio Sánchez se desempeña como músico independiente realizando diversas labores de composición, arreglos, intérprete, clases particulares además de tocar en Trío Sagare (con Antonio Restucci y Emilio García), dúo con Italo Pedrotti, proyecto para niños Purreira y banda de Eli Morris, está pronto a publicar 3 nuevos libros de partitura para guitarra además del taller de guitarra en la Universidad de Chile.

La siguiente entrevista es un resumen de una extensa conversación realizada el 26 de febrero de 2016 en el domicilio de Juan Antonio Sánchez en Santiago.

Cristian Villarroel: *¿Qué le lleva a conectarse con la fusión Latinoamericana?*

Juan Antonio Sánchez: Hay distintas vertientes, distintos afluentes que me llevan a esto que hago, en que creo y me gusta. Por un lado, hay una experiencia de vida personal que tiene que ver con las distintas músicas que he ido escuchando, que me han gustado y me han marcado eso es lo primero, debo hacerme cargo de lo que se escuchaba en mi casa 'o en mis casas' porque mis padres se separaron cuando era yo era niño, desde entonces tuve por lo menos dos casas, estaba lo que escuchaba mi mamá, mi padrastro, mi padre que retomé el contacto con él a los catorce o quince años. Me marco bastante el camino del autoexilio que nos llevó a Argentina, México, Panamá, Mozambique, entonces distintas situaciones musicales me enmarcaron. En lo que me inicié fue la raíz latinoamericana, digo que me inicié porque yo ahí aprendí a tocar un instrumento, fue cuando le pedí a un músico que estaba tocando en un asado a los 8 años que me enseñara a tocar lo que estaba haciendo, que era gracias a la vida en Charango. La Nueva Canción Chilena era la banda sonora de Latinoamérica por entonces, además de los repertorios Latinoamericanos vinculados a una cosa filosófica-política, ideológica en común que era lo Latinoamericanista como Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti pero también las influencias populares como Chabuca Granda, los tangos y los boleros... está eso, entonces aprendí a tocar la Quena con una arreglo de Advis de *'run run se fue pal norte'* y fue lo primero que toqué en un escenario, pero en mi casa se escuchaban los Beatles en el año 65' salió el 'Rubber soul' mi papá los fue a ver a Suecia, yo conozco todo los Beatles y son como parte de la familia, no pasa por el cedazo de la reflexión si me gustan o no, los acepto...después los he analizado, luego aprendí a escuchar tangos con mi padrastro Roberto, tangos clásicos de los 50' después Edmundo Riveros acompañado por guitarra. La nueva Trova Cubana me marco a los 11-12 años cuando aprendí a tocar guitarra, saqué canciones de Silvio Rodríguez y lo conocí en México, yo hacía a mis 12 años

canciones y se las mostré, era un ídolo para mí en ese momento, además yo tuve una pre-adolescencia muy revolucionaria, leí el 'Diario del Che en Bolivia' esa era mi preadolescencia, luego mi mamá escuchaba un disco de Jethro Tull 'minstrel in the gallery' pero no me gusta ningún otro disco porque ese era el que escuchaba yo, no tiene que ver con estilos ni con Anderson, tiene que ver con lo que escuchaba de niño y me marcó. Luego hay hitos de lo que escuchaba mi mamá como 'el misterio de las voces búlgaras que es un folclore más elaborado de Bulgaria con otras impostaciones y suena precioso.

Después empecé a tocar guitarra con profesores me enseñaron piezas, saqué cosas de Antonio Lauro, Leo Brouwer, Villalobos, ahí conocí ese universo, además tocaba en una peña en México y veíamos a otros músicos tanto folclore como cosas clásicas y a través de mi papá conocí la música brasileña, él está casado con Soledad Bravo lo que también influyó a mis 14 años más o menos. Y con todo eso llegué a estudiar licenciatura en música a la u de Chile, con eso debo agregar que desde siempre lo que más me gustaba de la música era inventar cosas hacer mis canciones (...) siempre me interesó crear, jugar y hacer mis propias cosas, leí a Emilio Sálgari y Julio Verne

C.V: -tenías inquietud creativa.

J.A.S: Claro, tenía toda una inquietud creativa (...) el resto es deducible, por cosas circunstanciales no pude seguir estudiando composición en la U pero después de 5 años en el conservatorio no me atraía la música contemporánea, ya que la universidad era excluyente de todo lo popular y folclórico (...) un músico fundamental es Egberto Gismonti como decir Bach, al estudiarlo se puede entender mejor la música que hago (...) teniendo claro que me gustaba componer y teniendo todas estas músicas que me habían influenciado, tuve claro que quería tener un grupo donde se mezclara todo, y donde pude hacer esto fue en el trio Terra Nova (...) había dos patas en Terra Nova, una que era la de la pega que eran los cancheo y la otra más ligada a lo artístico y creativa y eso derivó a Entrama donde si desarrollé más la composición y la creación y luego seguí solo.

Me gustaría agregar que hay algo con las situaciones tradicionales cerradas y rígidas con las que nunca me he sentido continuador, las entiendo y las respeto (...) desde el momento que estoy haciendo algo propio me empiezan a interesar elementos que escucho en distintos géneros y orígenes musicales y por otra parte pienso que todo lleva a la fusión, que el destino de las razas es la mezcla más que la pureza y que no se mezcle, y el destino de las culturas y la música es mezclarse en la medida que nos vamos comunicando y sobretodo ahora con el internet que es maravillosamente aterrador (risas) porque en dos segundos tu buscas algo, lo

escuchas y te influye, y yo nunca he estudiado ningún género musical acotadamente y en forma pulcra en eso, más bien me digo 'que interesante esto, ha y esto también y lo de allá'.

C.V: *¿Cuál es la inspiración tras la Tonada por Despedida, porqué el nombre y cuál es su significado?*

J.A.S: Por un lado, está el tema de la Tonada, hablemos un poquito de eso primero. Mi historia con el folclore chileno es igualmente patuda que todas mis historias musicales y filosóficas, tiene más que ver con una necesidad de conocer y aprender algo que me gusta más que estudiar metódica y sistemáticamente como se cultiva determinada situación. No me considero Folclorista como primera declaración, entonces las piezas inspiradas en el folclore chileno que he creado no son producto de un estudio del folclore chileno, no me quiero enorgullecer de eso pero así es como lo hice yo y he venido a conocer el folclore chileno fundamentalmente a través de Violeta Parra (...) es su obra como creadora lo que me resulta alucinante, ella propone una relectura del folclore chileno con sus creaciones, ella recopiló, reinterpretó y luego creo y dijo lo que tenía que decir con sus letras que no se conciben sin la música que las acompaña, además es muy interesante que ella fue una de las pocas creadoras de la Nueva Canción Chilena que hace música fundamentalmente chilena, a diferencia de otros autores que se inspiraban en el folclore de otros países, ella no, tuvo muchos ritmos del Sur, Pascuenses, además de tonadas y cuecas (...) luego conocí a Juan Falú que organiza el festival Guitarras del Mundo y ahí la primera vez que fui me arcó mucho porque vi creaciones propias y arreglos de música folclórica argentina; había Tangos, Chamamé, chacareras, malambos, guarañas, milongas, sambas rasgueos dobles en guitarra sola, entonces me pregunté qué pasa en nuestro país qué ocurre con la guitarra (...) entonces tengo que hablar de la guitarra, de la Tonada (...) ahí empecé a hacer cosas para la guitarra con la tonada y encontré que la tonada tiene unas posibilidades alucinantes de desarrollo para el instrumento (...) la Guitarra de raíz folclórica solista en Chile es un fenómeno poco desarrollado, hay algunos casos como Ricardo Acevedo en Valparaíso por ejemplo.

En el caso de la Tonada por despedida está el caso de una vivencia personal que la traduje en estos sonidos tan íntimos que luego al mostrarla me daba algo de pudor, pero al compartirla fue muy aceptada y me la pedían para hacer versiones y para sacarla (...) tiene tristeza y esperanza hay gente que cree que la hice por mi madre y la tocan en funerales y funciona, es una despedida después de todo.

No hay en esta pieza un correlato programático, es la música lo que avanza, es el sentido misterioso y natural de los equilibrios, los contrastes, las tensiones y los reposos, y las sorpresas lo que me conduce (...) es la música la que habla en sí misma (...) me considero un compositor instrumental fundamentalmente, en mi caso hay un sentido instrumental abstracto, una lógica de la música instrumental en sí misma, en el caso de la Tonada por despedida hay un impulso que tiene que ver con un estado de ánimo. Muchas veces cuando estoy en un estado de ánimo más bien bajo y agarro la guitarra, las manos encuentran una sonoridad que me alivia, traduce lo que estoy sintiendo y me estoy expresando, me gusta, eso comienza a empaparse de mi persona y le doy y le doy (...) comienza un proceso de desarrollo compositivo que tiene que ver con la música en sí misma y la armonía que es muy importante en la música que hago.

C.V: ¿tienes alguna metodología en cuanto a la composición?

J.A.S: No. Nada, ninguna, sé que tengo que volver, eso es lo único (...) Quisiera hablar de algunas cosas musicales de la Tonada. Primero la Introducción, luego situaciones que tienen que ver con la modalidad y situaciones guitarrísticas contrapuntísticas y luego armonías inesperadas y como resolverlas (...) Escribir desde el diapason, desde la práctica, la mano al lenguaje escrito puede ser algo complicado, casi toda la música que yo compongo es así y pueden pasar años antes de que la escriba (...) casi todos los temas que hago comienzan con una introducción, en este caso se va armando, comienza con este acorde como suspendido –guitarra en mano- hasta que llega este Sol que es como profético 'les voy a contar una historia triste' dice esta nota y luego la cuento. Lo siguiente es la modalidad; tónica-dominante no, se me desinfla el interés –revisa algunos acordes con la melodía para ejemplificar- y termina con este acorde suspendido de 4 que va a 3. Además, está lo contrapuntístico, hay gestos que son propios del estilo que son llevados a la guitarra polifónica y elementos poli rítmicos que es muy propio de muchos folclores sudamericanos de 6 contra 3 y la Armonía como algo inesperado - y repasamos la modulación del compás 61- a mí me parece que desde el punto de vista musical es el momento más interesante (...) se me duplica el valor solo por este pasaje (...) y terminamos felices y *borrachos*.

C.V: *¿Qué opina de los procesos de hibridación de las culturas Latinoamericanas, cree que la cultura popular se ha visto enriquecida o empobrecida por esta hibridación y mestizaje?*

J.A.S: Yo reflexionaría primero que ya Latinoamérica es una mezcla, yo soy Juan Antonio Sánchez Dittborn entonces en mi sangre inmediata tengo sangre española y alemana, por parte de padre hay una situación francesa, pero no soy español, tampoco soy alemán ni francés, pero tampoco soy mapuche...pero soy todo eso también (...) también hay culpa por lo menos en nuestra sociedad de que estamos usurpando tierras que no son de nuestros antepasados sanguíneos, es como que Chile fuera un poquito menos mezclado que el resto de Latinoamérica, es como si la sociedad chilena quisiera ser más orgullosa de un europeísmo en relación a otros países de Latinoamérica (...) los pueblos originarios están como confinados (...) en la música en Chile hay interés en lo latinoamericano mucho más que en el resto de Latinoamérica en el sentido que en Argentina se hace folclor Argentino, en Bolivia Boliviano en Perú peruano, en Chile se hace Latinoamericano mucho más que folclore chileno, a partir por lo menos desde los 60' (...) Latinoamérica parte siendo una cultura híbrida (...) entonces puedo entender esta situación de resistencia de las comunidades que pueden desaparecer como los Selk' nam que ya desaparecieron y es terrible, el punto es que uno está en otro lugar que no es ni el lugar del pueblo originario que uno quiere estarlo y decide estarlo como una bandera pero uno es un ciudadano de muchos lugares (...) ¿de dónde es uno? ¿Qué es lo foráneo y lo no foráneo? Por ejemplo, Yo viví en España y me sentía extranjero por los papeles pero acá también me siento extranjero...porque estoy endeudado, entonces ¿Dónde tengo espacio? ¿Quién es el Yo y quienes son los otros? Uno pensará que los otros son los poderosos y no son foráneos entonces lo foráneo no está lejos geográficamente, está aquí adentro en mi sociedad

C.V: *¿faltaría el dónde está el 'Nosotros'?*

J.A.S: Claro.

Yo no sé qué dirán los mapuches del trabajo de Holman pero yo pienso que es alucinante y totalmente válido, ahora, si no fuera aceptado sería igualmente válido (...) él mismo tiene que decidir que hace algo en lo que cree (...) es como si viniera los conservatorios europeos a censurarnos por usar armonía clásica Europea o si vinieran los EEUU a censurar el uso del Jazz (...) entonces todo es hibridación y tiene que serlo pero está el peligro y ahí uno entiende la resistencia de la globalización que todo lo banaliza todo lo superficializa y lo vende y es como el Mc Donalds (...) amigos de distintos países y mi infancia me hacen sentir que todos aportamos al otro sus experiencias, los taquitos, los asados, las tortillas de patatas,

la arepas, las empanadas chilenas y argentinas todo eso es mío, así mismo con las ideas y las opiniones.

Ernesto Holman.

“Debemos volver a los ritmos de nuestra tierra, nos debemos a ella...”

Ernesto Holman Grossi nace el 6 de diciembre de 1950, oriundo de Viña del Mar Ernesto se vio influenciado siendo adolescente por Pat Henry y los Diablos Azules, escuchaba además a Jimmy Hendrix y Led Zeppelin, además de Jack Bruce de la banda Cream y Jacco Pastorius. El desarrollo de los primeros tiempos de su carrera marco una línea que lo definiría como uno de los músicos más influyentes de la fusión y el rock progresivo en Chile. Entre 1980 a 1984 es bajista en la banda Congreso con la que graba “Viaje por la cresta del mundo”, “Ha llegado carta”, “Pájaros de arcilla” y posteriormente participa en “25 años de música”.

Estudió composición con Cirilo Vila y se tituló de Licenciatura en composición en el conservatorio de la Universidad de Chile habiendo pasado antes por Ingeniería Mecánica donde conoce a Alejandro Guarello y pasa estudiar Pedagogía en música, se mantiene en el mundo de la música docta hasta 1979 aproximadamente cuando pasa tocar en Congreso. (Consejo Nacional de la Cultura, 2016)

Eventualmente a raíz de una búsqueda personal se adentra en la cosmovisión mapuche y los ritmos propios de la tierra chilena aplicando sus elementos estéticos al Bajo y desarrollando un “lenguaje étnico” para este instrumento, buscando promover la práctica de los “ritmos de la tierra” aportando un importante material a la escuela de Bajo Chileno.

Actualmente Ernesto Holman se desempeña como músico independiente y realiza clases en facultad de artes de la Universidad Chile impartiendo el taller de ritmos ancestrales chilenos y clases de instrumento en la Escuela Superior de Jazz y trabaja en la producción de un nuevo disco de Bajo Solo titulado “Resonancias” y un disco para EtnoJazz Trio titulado “De Raiz”.

El discurso de Holman es simple; se trata de un retorno a nuestras raíces rítmicas, a la pulsación de la tierra y a reconectarse con nuestra esencia ancestral. No es posible separar los elementos musicales y estéticos de la experiencia espiritual con Holman ya que la música y la danza para él la forma más pura de expresar nuestra espiritualidad, toda conversación con él se bañará de misticismo y elementos simbólicos, sin embargo a nivel intelectual su propuesta es considerablemente interesante y no es fruto de un impulso antojadizo, sino de una larga reflexión musical y una búsqueda espiritual, representa un pilar en la inspiración de muchos músicos chilenos que ven en él un representante de nuestra

idiosincrasia como “Músicos chilenos” pues en su propuesta entrega una misión importante y grave a los músicos chilenos que es la de conectar al pueblo a través de su identidad, sus ritmos y lo que ha observado que somos en lo profundo de capas de imposiciones culturales foráneas.

La siguiente entrevista es un resumen de una extensa conversación realizada el 24 de febrero de 2016 en el domicilio de Ernesto Holman en Santiago se ha redactado a modo de relato, en un formato diferente al de la entrevista anterior con fin de mantener una continuidad lógica.

¿Tiene algún significado o razón en particular al hacer fusión en el bajo fretless de 6?

“yo partí con ese” me dice Ernesto apuntando con la mirada un viejo y elegante musicman de 4 cuerdas, sin trastes que parece tener muchas historias que contar. “Ha claro, ¿ese lo hizo Manolo después?, ¿no?” le digo al respecto del Ñamco⁵, el imponente Bajo fretless de 6 que se encuentra a mi lado. “Claro y este también está intervenido por el Manuel Orrego⁶” a lo que procede a contarme su historia: “Este bajo se llama ‘Moisés’ y es un musicman del Stingray del 80’ (...) la historia: yo soy viñamarino y lo deje en la casa de un amigo con quién solíamos improvisar en la calle Arlegui, en una maleta Fender antigua y un día de invierno llovió y el estero se salió, y este quedó bajo el agua, lo fui a buscar dos días después y lo saqué, no le había pasado nada, el circuito se dañó, si, y le había entrado agua en la barra de tensión y el mango se anduvo enchuecando (...) le dije al Manolo arréglamelo y el Manolo me dijo que iba a ponerle una lámina de Eucaliptus en el diapasón porque tenía que rasparlo para llegar a la barra de tensión (...) yo ya no quería usar fretless porque me había aburrido porque que me relacionaran con Jacco y pocos saben, pero estudiaba más a Jeffer que a Pastorius (...) y llega Manolo con el bajo listo para ponerle los trastes pero quiso que lo probara sin trastes primero...y aquí está (risas) con él grabé mi primer disco Ñamco” a continuación toca un fragmento de “Choike y Cueca” uno de los temas más populares del disco Ñamco “en este está todo” conduce. “Entonces, el fretless fue como una recopilación, porque justo coincide con mi apertura al mundo mapuche...y el que me representaba mejor era él... (Toca algunas frases en el fretless que terminan su

⁵ . Ñamco significa “Aguila” en Mapudungún y es el animal Totémico de Ernesto quién es uno de los pocos huincas aceptados en una comunidad Mapuche como un igual.

⁶ Manuel Orrego: Luthier Chileno considerado uno de los mejores lutieres de bajos y guitarras eléctricas de Latinoamérica, goza de fama y respeto entre los músicos de la zona central del país, uno de los bajos más famosos que ha fabricado es justamente el Ñamco de Ernesto Holman.

argumento) ...cantos chamánicos!” me dice “claro, puede hacer todas esas inflexiones” le digo. A continuación, expone toda una simbología con el nombre de Moises, ya que su figura representa también para él su misión personal, ya que Moises se volcó a sus raíces y abandonó la vida de egipcio para liberar a su pueblo. Me dice: “hay Resonancias, y es fundamental aquí, yo en las clases del ‘taller de ritmos ancestrales chilenos’ en *la chile* (la universidad) hacemos un análisis del viaje que hay que recorrer para reaccionar y volver a nuestras raíces desde esta perspectiva”

¿Qué opina de los procesos de hibridación de las culturas Latinoamericanas, cree que la cultura popular se ha visto enriquecida o empobrecida por esta hibridación y mestizaje?

“el fenómeno acá es la globalización, yo veo –para mí- una connotación negativa que llamo metástasis, como el cáncer...no pretendo ser puro, pureza por pureza”. A continuación cita la historia de la torre Babel “la humanidad entera está así, yo veo entropía acá” “en aquellos tiempos el hombre tenía una sola lengua e idénticas costumbres (...) fabriquemos ladrillos y cosámoslo al fuego y luego cambiaron la piedra por el ladrillo y el betún por la argamasa, dice...construyamos ciudades y una torre que llegue hasta el cielo –pa’ que nos hagamos famosos- y cuando el hombre cambia la piedra por el ladrillo que es una piedra artificial se desconecta y es el principio de cómo vivimos ahora, si tiras una cáscara de naranja se degradará un celular, no. La globalización ha significado el imponer criterios de un lugar a otro, cuando no corresponde tergiversando las cosas” en esta metáfora simboliza la desconexión. Continúa con la que él llama “la Metáfora de la Olla de teflón” continua: “ya, en eso estamos, que le vamos a hacer, nosotros no inventamos el bajo eléctrico al igual que la Olla de teflón de los gringos gracias a sus viajes al espacio, nosotros no la inventamos así que se la compramos, me la venden linda y se la compro, es su invento y su creación...pero, y ahí está la misión de los músicos chilenos, te compro la Olla pero el caldo lo hago yo, le pongo choclo, las papitas, etc. y armo la cazuela, a mi pinta, no le voy a comprar la comida y la receta a los gringos, eso se llama ‘resistencia cultural’ como los brasileños que tocan samba y batucada con instrumento que tampoco inventaron ellos, pero no hacen música en inglés ni se creen gringos, son brasileños, brasileños todo el rato. Entonces, como no puedo cambiar el sistema pero uso el sistema, así que ‘dar a cesar lo que es del cesar y a Dios lo que es de Dios’ entonces tomo el bajo eléctrico, el piano, la batería del cesar que se me impone, yo no lo inventé aquí, pero le pongo yo lo otro, lo divino lo que es la conexión con mi tierra que me hace crecer y me desarrolla

espiritualmente" (...) "aplico resistencia cultural y uso lo que me sirve" (...) "soy un ser nuestra civilización globalizada y uso el sistema pero yo tengo lo mío y apporto lo mío al sistema, que es lo que no ha hecho Chile que es un sumidero cultural total casi al 100% salvo para mi Victor Jara y Violeta Parra que pudo cantar como la Brenda Lee, pero no se contaminó" (...) "fue Folclorista hasta los años 60' y luego fue compositora" (...) "Es muy importante, habla muy bien de la Violeta Parra, es una señal de lo que debemos hacer, no se trata de tocar 'gracias a la vida' en Rock, no se trata de hacer reversiones de la violeta, hay que partir del concepto al que ella llegó, contactarse con la tierra y sus valores, fue Chilena, auténticamente Chilena, eso todo lo que ella desarrolló".

¿Cuál cree que debería ser el camino a seguir de nuestra Cultura al respecto? ¿Deberíamos replantearnos la forma en que nos hibridamos?

"Aquí no es solo la voluntad humana, sino que es la tierra la que habla" (...) Holman aspira a que llegemos al momento en que pasemos el momento de decimos "yo solía creerme tal y tal cosa, creía en el viejito de pascua pero ya no creo" ve a Chile como un adolescente de 16 años que no considera su esencia, no respeta a sus padres ni los tiene como modelo " a diferencia de otros países...yo he estado en Colombia, tú ves a un colombiano bailar la cumbia, primero la baila tomada, se lo toma en serio...¿Cómo la bailamos en Chile?... (voz de ebrio) 'viva conchemimaire el weeo y la piscola' no tiene nada que ver, ¿cómo baila el brasileño la samba? ¡Hacen un carnaval! Es un rito, lo conectan con sus ritos, para nosotros la cumbia es una Droga, es solo para liberar tensiones...no tenemos música ritual".

Con respecto a la cueca considera que la cueca "ha obstaculizado el desarrollo musical" (...) "no hecho culpas pero por algo lo ha sido" (...) "cuando la cueca estaba presente los folcloristas no permitieron la entrada del bajo si lo miras desde el punto de vista tecnológico y la importancia que tiene el bajo es relativamente nuevo, más o menos desde los años 50' pero el bajo reproduce frecuencias graves a una potencia que ningún instrumento natural produce, entonces se hizo popular y se empezaron a escuchar los bajos y la vibración sonora en el plexo que te hace bailar...¿Qué pasa con la cueca? No tiene bajos, tiene esa parte en el Zapateo y la tecnología ocupó un lugar a través de la radio y la cueca en la Radio es fome si se hubiese incorporado el bajo a la cueca quizá hubiese sido diferente pero no se permitió por que el sistema político implanta al huaso y la china como la imagen de la cueca y su representante, y en esa imagen el Bajo ni la Batería tenían cabida, en lo oficial en los colegios y las presentaciones oficiales, el huaso no toca bajo eléctrico, la cueca brava es cuento aparte pero lo oficial era así" (...)

“la cueca no desarrolló, la postal estática del huaso no crece” (...) “mi propuesta tiene una parte formal y una no formal, la cueca dura dos minutos y medio y tiene una estructura que respeto pero también uso su ritmo y como la batucada toco ritmo puro sin una estructura cerrada”(…) “eso es lo que yo apuesto, expandir el ritmo para que se pueda zapatear sin ninguna regla, apuesto a rescatar el ritmo de nuestra tierra”(…) “yo tocaba los jarrones de greda y me hicieron un reportaje en tierra adentro pero el chileno no es percusionista, no tiene amor por las percusiones hay pocos instrumentos de percusión chilenos” a Continuación saca un pandero y me confiesa que su gran vergüenza era no saber tocar pandero y me muestra algunos ritmos de cueca con el instrumento además de una forma optativa para obtener más armónicos del instrumento “¿y dónde está la cueca aquí?” me dice “está todo el rato porque rescato el ritmo”. Luego saca un tambor de lata con semillas de Chirimoya que produce un sonido más grave y algunos armónicos similares al acompañamiento de un charrango, interesante instrumento, entre improvisado y hecho con calma, un elemento propio de la mayoría de los instrumentos chilenos como el Tormento, el Charrango y la Guitarra de Palito. Hablamos un rato de la situación política del País, y me dice “Da igual la constitución, es la gente la que debe cambiar y el País cambiará” (...) “necesitamos un cambio cultural y aceptar nuestra raíz y nuestra identidad, no se trata de estudiar el lago de los cisnes, estamos desconectados y cada uno hace lo que quiere” (...) “el sistema nos atomizó, no hay raíz común, estamos dispersos y falta respeto” (...) “tengo amigos uruguayos que cuando vienen no creen lo agringados que somos, pero se es burdo” toma el ejemplo de Nueva Zelanda cuya imagen es el Mahorí y reciben a las visitas políticas con ritos mahori y sus jugadores de rugby hacen el Haka, tienen ancestros ingleses pero le rinden homenaje a “la tierra donde están parados”. Entonces hago una pequeña intromisión; “Claro, hay un elemento básico que reafirma lo que hace porque usted se llama Ernesto Holman Grossi y eso no suena a mapuche, entonces ¿Cómo conecta?” “Claro, pero me debo a mi tierra de ella me he alimentado, lo dije en una radio uruguaya, me plantearon ‘nosotros somos bajados de los barcos y tenemos ascendencia italiana’ a los que les dije ‘¿pero trajeron también leche, harina, agua y se sustentaron desde allá?’ ustedes se deben a la tierra que los alimenta, le debes el honor, el rito y la gratitud sea cual sea tu origen” (...) “lo esencial, lo básico es el ritmo y punto, el bajo venía de antes, en Estados Unidos fui desarrollando por mi cuenta la técnica para ser autosuficiente y tener una propuesta de solista con el Bajo, para cuando llego la iluminación ya tenía la técnica”

Información de audio.

Junto al presente trabajo de anexa además un archivo de audio presentado en un CD que contiene el archivo audio completo de las entrevistas en formato MP3 y la interpretación del arreglo realizado en Fretless de 6 por Cristian Villarroel.