



UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE MÚSICA

GUITARRA CAMPESINA Y GUITARRÓN CHILENO: PROPUESTA DE UN NUEVO  
TOQUÍO A PARTIR DE MODELOS RÍTMICOS DEL GUITARRÓN CHILENO Y UNA  
PROFUNDIZACIÓN ARMÓNICA DE LAS GUITARRAS TRASPUESTAS

Estudiantes: Puebla Ramírez, Bastián  
Jara Contreras, Oscar  
Profesor guía: López Maya, Juan de Dios

Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Música

Chile, Noviembre 2022

<b>Índice</b>	
<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Justificación</b>	<b>3</b>
<b>Antecedentes</b>	<b>4</b>
<b>Marco Teórico</b>	<b>15</b>
<b>En cuanto al ritmo</b>	<b>15</b>
<b>Modelización y Modelos</b> .....	<b>15</b>
<b>Compás y Métrica</b> .....	<b>18</b>
<b>En cuanto a las posiciones y armonía</b>	<b>23</b>
<b>Toquíos Campesinos</b> .....	<b>23</b>
<b>Armonía en capas</b> .....	<b>25</b>
<b>Pregunta de Investigación</b>	<b>28</b>
<b>Objetivo general</b>	<b>28</b>
<b>Objetivos específicos</b>	<b>28</b>
<b>Marco Metodológico</b>	<b>29</b>
<b>Generalidades</b>	<b>29</b>
<b>En cuanto al guitarrón</b> .....	<b>29</b>
<b>En cuanto a la guitarra traspuesta</b> .....	<b>30</b>
<b>Tipo/diseño de investigación</b>	<b>30</b>
<b>Técnicas e instrumentos de recolección</b>	<b>31</b>
<b>Objetivos Específicos</b>	<b>31</b>
<b>Establecer un criterio de selección para las canciones a analizar</b> .....	<b>31</b>
<b>Analizar/segmentar las tres canciones escogidas</b> .....	<b>32</b>
<b>Obtención de paradigmas y modelos rítmicos</b> .....	<b>33</b>
<b>Establecer un criterio de selección para las afinaciones a estudiar</b> .....	<b>34</b>
<b>Diseñar nuevas posturas(acordes) para la guitarra traspuesta</b> .....	<b>34</b>
<b>Crear una composición con las nuevas posturas en la guitarra campesina:</b> .....	<b>35</b>
<b>Resultados</b>	<b>36</b>
<b>En01 Verso por desafío, Manuel Sánchez</b>	<b>36</b>
<b>En02 Verso por ecología, Francisco Astorga</b>	<b>37</b>
<b>En03 Verso por actualidad, Luis Ortúzar</b>	<b>38</b>
<b>En04 José vendido por sus hermanos, Juan Bustamante</b>	<b>39</b>
<b>Segmentación</b>	<b>40</b>
<b>Grupos paradigmáticos y modelos rítmicos</b>	<b>41</b>
<b>Afinación por tercera alta, funciones principales y nuevas posturas:</b>	<b>48</b>
<b>Posibilidades de acordes en todos sus grados:</b> .....	<b>50</b>

<b>Diagrama general de los movimientos en el dedaje al cambiar de acorde y funciones:.....</b>	<b>55</b>
<b>Posibilidades de acordes triádicos grados I-IV-V: .....</b>	<b>56</b>
<b>Posibilidades de acordes con inversiones .....</b>	<b>61</b>
<b>Posibilidades de cadencias enlazadas II – V - I , IV – V - I .....</b>	<b>62</b>
<b>Afinación “Por Argentina” y nuevas posibilidades de posturas: Tonalidad Fa mayor.</b>	<b>64</b>
<b>Posibilidades de acordes triádicos grados I-IV-V: .....</b>	<b>64</b>
<b>Posibilidades de acordes con inversiones .....</b>	<b>67</b>
<b>Posibilidades de cadencias enlazadas II – V - I , IV – V - I .....</b>	<b>68</b>
<b>Muestras aplicadas</b>	<b>70</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>71</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>73</b>

## **Resumen**

El siguiente trabajo de investigación tiene por objetivo proponer un acercamiento metodológico para elaborar recursos composicionales a través de la música tradicional chilena, en este caso desde las guitarras traspuestas y el guitarrón chileno, respetando su lógica y cuestionando las herramientas que el mundo académico nos entrega para analizar. Esta idea surge a partir de la escasa información musical encontrada de estos elementos, si bien el mundo campesino tiene muchas investigaciones musicológicas donde se recopilan entrevistas, vivencias y tradiciones, estas no aportan mucho al momento de describir o plasmar la riqueza musical de estos instrumentos. A nuestro punto de vista esto pasa por la dificultad de transcribir música de transmisión oral que no sigue la lógica de la música académica occidental. Es por esta razón que la proponemos una forma de análisis paradigmático para estudiar la heterometría del canto a lo humano y lo divino que toma ciertos preceptos de la lingüística estructural, este tipo de análisis viene a solucionar la típica barrera de la transcripción de la música de transmisión oral que consiste en variabilidad de interpretación de una misma idea musical. Esto complementado con el análisis fraseológico de Carlos Vega (1941) que critica como se entiende el compás y la métrica hasta su fecha y propone otra metodología para la escritura musical. Por el lado de la guitarra traspuesta tomamos las bases de Raúl Díaz (1997) y Patricia Chavarría (2015) que recopilaron las afinaciones repartidas por Chile, y a partir del libro de Pedro Bellora (2022), que hace un estudio armónico tonal a partir de la guitarra, propusimos nuevas posturas para ampliar el registro armónico de las afinaciones escogidas. Como conclusión logramos extraer modelos rítmicos del canto a lo humano y lo divino, establecimos una métrica en común que obedeciera a la lógica del estilo, propusimos una expansión armónica de las guitarras traspuestas y dimos un ejemplo de como se pueden aprovechar estos recursos.

Guitarrón chileno, Guitarra campesina, Análisis paradigmático, Métrica, Ritmo, Compas, Transposición, Finares, Toquíos, Entonaciones, Folclore, Tradición, Chile.

## Introducción

El presente estudio consistirá en la propuesta de un nuevo *toquío*<sup>1</sup> a partir del desarrollo de nuevas posturas de la guitarra traspuesta del mundo campesino y la definición de modelos rítmicos del guitarrón chileno en el contexto del *canto a lo humano y lo divino*, los cuales se caracterizan por dividirse en dos categorías completamente distintas siendo casi un mismo elemento musical y cultural.

A lo largo de esta investigación nos encontramos con que el estudio sobre el mundo folclórico campesino ha sido ampliamente estudiado desde un punto de vista musicológico, pero olvidado, omitido y/o incompleto desde el punto de vista del análisis musical. El mundo de la guitarra traspuesta corre con una mayor suerte en este tema ya que cuenta con varios estudios sobre sus aspectos musicales, aunque se remiten a preservar las formas tradicionales y no a proponer innovaciones. Mientras tanto el guitarrón chileno carece de análisis musicales profundos, veremos cómo si bien hay algunos registros que recopilan partituras, estos están hechos con herramientas analíticas poco adecuadas que dan como resultado partituras que son inexactas y difíciles de interpretar. Si bien la transcripción exacta de la música de transmisión oral es algo idílico en el sentido utópico de la palabra, esta tesis apunta a un método de transcripción claro, ordenado y congruente entre diferentes composiciones.

Como vimos en la búsqueda de un esquema de diferencias en posturas, tecnicismos, aspectos tímbricos y *toquíos* de la guitarra del mundo campesino, y también los ritmos inexactos y métricas que se generan en el guitarrón chileno por registros discográficos, nos encontramos con que si hay una búsqueda por innovar y proponer nuevas formas pero que están hechas de una manera empírica y lamentablemente carecen de un registro académico metodológico.

Tomando en cuenta estos puntos dejamos claro que nuestra intención es innovar a partir de los recursos folclóricos y no un estricto trabajo etnomusicológico, la inquietud de esta tesis apunta a una búsqueda popular y no a una rigurosa y estricta transcripción exacta, después de todo a nuestro punto de vista la inexactitud en la ejecución de la música de transmisión oral es lo que identifica a esta forma de enseñanza cultural e interpretación folclórica. Debido a esto la investigación se llevó a cabo con una metodología que aplica preceptos de la

---

<sup>1</sup>Toquío: Forma particular de tocar una melodía y su acompañamiento armónico de cada cantor, más información en: El guitarrón en el Departamento de Puente Alto, Revista Musical Chilena, N°74, 1960

*lingüística estructural*, metodología sacada principalmente de Simha Arom (2002), esto con el fin de identificar patrones o rasgos estilísticos del corpus escogido. La búsqueda de modelos rítmicos y grupos paradigmáticos fueron la respuestas que encontramos a la necesidad de analizar música de transmisión oral respetando su lógica y tradición, no encontrábamos satisfactorio llegar y analizar esta música con herramientas doctas que no fueron diseñadas para este tipo de *toquíos* y que por lo tanto terminan deformando la idea que el músico/cultor quería expresar en realidad.

Siguiendo la misma línea escogimos un análisis fraseológico que nos ayudará a complementar este análisis paradigmático. Carlos Vega (1941) musicólogo argentino crítico de cómo se estaba llevando a cabo la escritura de compás y la métrica hasta su fecha, propone una metodología de análisis que respete la idea del músico en su cabeza cuidando que el papel pautado no desvirtúe esa idea con sus compases y métricas.

Por parte de la guitarra campesina el documento que se presenta es una herramienta para conocer el mundo de posibilidades musicales y variaciones para poder fomentar su empleo y difundir tal conocimiento. La metodología que se entrega ha sido desarrollada para facilitar el aprendizaje, conocer estructuras de finares campesinos, proponer variantes y para que cuando la memoria pueda traicionar a quien práctica, esta investigación la refresque.

La afinación campesina tradicional suele tener tres funciones armónicas que son tónica, subdominante y dominante según Raúl Díaz (1997). Sucede lo mismo con las diferentes afinaciones que existen en nuestro país, está inquietud que surge de la no exploración de las múltiples posibilidades que nos ofrece la guitarra campesina, al seguir anclado a su tradición de transmisión oral, nos llevó a analizar sus estructuras para poder diseñar nuevas posturas que nos habrá la posibilidad de llevar lo campesino a lo popular.

Estas propuestas parten desde el libro de Pedro Bellora (2015) que encara la armonía en su libro *Armonía en capas*, mostrando que no solo existe una forma de ver la armonía, la idea que rescatamos de esto es que la guitarra campesina no solo puede verse de una forma, existen múltiples formas de encarar estos finares, dándonos posibilidades cambiando el sonido, tonalidad y posturas que no se han visto antes, con cuerdas que no se pulsan, permitiendo que suene un mayor número de cuerdas al aire, dando una mejor sonoridad al instrumento.

## **Justificación**

Al ser este un tema poco estudiado consideramos que es importante intentar diseñar un sistema definido para la aproximación a una estética musical folclórica chilena para todo músico que esté en busca de ésta, en definitiva, lo que buscamos es aportar a la profundización y desarrollo de nuevas ideas a partir de la música folclórica chilena, respetando la lógica con la que se desarrollan y se enseña la música de transmisión oral. Consideramos importante que todo músico que esté en un proceso de incorporación de elementos folclóricos chilenos dentro de sus composiciones tenga un esquema/guía que los ayude a lograr ese objetivo.

Además, este proyecto deja un registro actualizado de los aspectos musicales del canto a lo humano y lo divino, esto aportará desde un punto de vista educativo al exhibir estos elementos folclóricos y tradiciones. También el desarrollo de este sistema permitió aproximarse a una nueva búsqueda con resultados que intentan crear una propuesta más arriesgada en la música de raíz chilena.

Como último punto a señalar decimos que todo este proceso tendrá un aporte metodológico a partir del análisis y el estudio de la particular interpretación del estilo, más específicamente en las afinaciones transpuestas no convencionales y en su ritmo inexacto.

## Antecedentes

El hombre desde sus orígenes manifiesta una estrecha vinculación con la música. De hecho, ésta constituye un vehículo de expresión de estados anímicos, es un medio que induce formas alternativas de conciencia y que despierta sensaciones y sentimientos que van desde la animalidad a la máxima espiritualidad. Es un reflejo de las vivencias experimentadas por un grupo humano y del momento histórico en que se manifiestan. Siendo traspasadas de generación en generación, completan la información escrita, facilitando un acercamiento fidedigno a la realidad histórica.

El canto a lo poeta es un frondoso árbol que tiene más de 400 años. Es una de las tradiciones más antiguas de Chile y goza de plena vigencia en nuestra zona central. Es la poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela. (Francisco Astorga, 2000, p. 1)

Existen diferentes cantos aplicados a diferentes contextos comunitarios, (Arce, 2007) los dos más reconocidos son:

- Canto a lo divino: Su origen se podría remontar a la llegada de los jesuitas a Chile, cuando la evangelización se realizaba a través de música y prosa (versos bíblicos en décimas). Este canto se realiza en las vigilias de las fiestas religiosas y consiste en cantar durante una noche décimas de temática bíblica ante una imagen sagrada.
- Canto a lo humano: Es una manifestación que ha tenido su origen en el canto a lo divino, se escribe también en décimas y se interpreta en melodías preestablecidas (entonaciones) especiales para este tipo de prosa. Lo que lo diferencia del canto a lo divino es su temática, ya que relata hechos cotidianos, historias, eventos, noticias, pudiéndose asociar su función a la de los trovadores.

¿Cómo se relaciona el canto a lo poeta y a lo divino con la guitarra traspuesta? La guitarra traspuesta siempre irá ligada al canto al canto a lo humano y a lo divino debido a que sus exponentes cantaban con la guitarra afinada en diferentes tipos de entonaciones dentro de las mismas ruedas que son un conjunto de *puetas* que van cantando y tocando en orden diferentes entonaciones que van dedicadas a lo humano o a lo divino dependiendo del contexto (las melodías que se usan para cantar a lo poeta se denominan *entonaciones*). Existen *entonaciones* que se cantan en todo el valle central, como "La común" y *entonaciones* que

son propias de cada pueblo o rincón, como "La Codeguana", de la localidad de Codegua. Los acompañamientos en guitarra del verso son técnicas que están enraizadas sólidamente en la tradición y principios que fueron transmitidos oralmente de maestro a discípulo. Los Cantores de esta rama del folklore chileno afinan la guitarra en el tono que les acomode, también dependiendo la zona geográfica en donde se encuentre algunas veces suele variar ya que en la zona centro suele tocarse más una entonación que otra, en el Sur otra distinta y así sucesivamente.

Reseña de algunos cantores populares:

- **Adán del Carmen Escobar Gallardo.** *Nació en agosto de 1920 en Los Aromos; trabajó en faenas agrícolas.*

Aprendió el Canto a lo Pueta a los 12 años, viendo cantar en Velorios de Angelitos. Desde niño compartió con los hermanos Correa, siendo el canto lo más importante de su vida.



Imagen de *Savia Chilena tradiciones de la comuna de las cabras*  
(José Ortiz, 1995)

**Alonso Manuel Matta Mondaca:** *Nació el 20 de marzo de 1935. En La Manga (Comuna de San Pedro) vivía en Santa Clarisa, se dedicaba a la agricultura.*

Aprendió el canto a lo divino de su abuelo Juan Ramón Matta (en La Manga). Se acompaña de Guitarra traspuesta y afinada y domina más de 10 entonaciones.



Imagen de *Savia Chilena tradiciones de la comuna de las cabras*  
(José Ortiz, 1995)

- **Luis Alberto Espinoza Olgún:** *Nació el 5 de marzo de 1919 en la localidad de Los Quillayes, comuna de Las Cabras, vivía en El Carmen. Su actividad principal fue trabajar en faenas agrícolas*

A los 15 años se inició como cantor con Adrián Sánchez, Cantando en Velorios de Angelitos. Dentro de su repertorio podemos decir que canta a lo Humano y a lo Divino, cuecas y tonadas antiguas. Toca guitarra traspuesta y afinada.

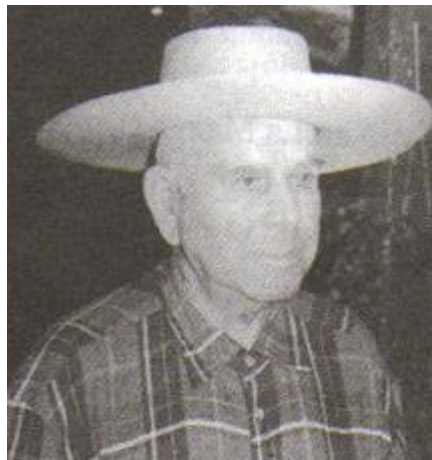


Imagen de *Savia Chilena tradiciones de la comuna de las cabras*  
(José Ortiz, 1995)

- **Oswaldo “Don Chosto” Ulloa:** *Nació en el valle de Pirque en el año 1936 y vivió toda su vida en EL Principal. Se dedicaba a la agricultura*

Don Chosto sabía tocar la guitarra traspuesta y el guitarrón que lo dominó de forma autodidacta. Considerado junto a Santos Rubio como los mayores exponentes de guitarrón.

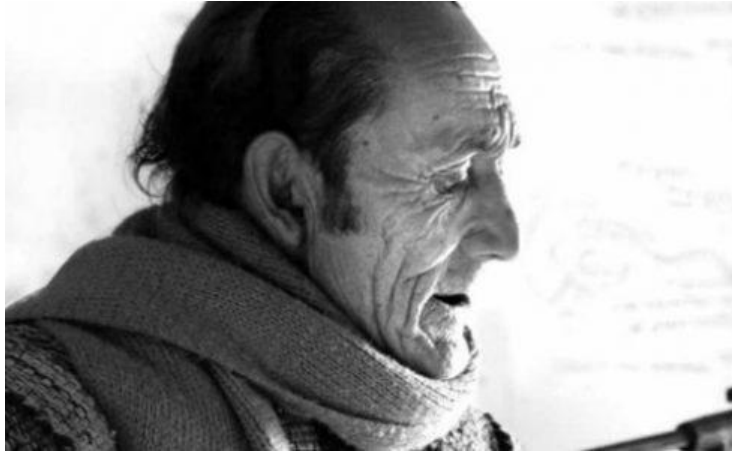


Imagen de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-128683.html>

- **Santos Rubio:** *nació en el valle Pirque, el 4 de diciembre de 1938, específicamente en La Puntilla*

Ciego de nacimiento y con oído absoluto tocaba guitarra, guitarrón, acordeón, arpa y rabel. Innovó en el encordado del guitarrón adoptando las cuerdas de nylon y dejando atrás el encordado metálico tradicional.



Imagen de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-128681.html>

La guitarra traspuesta es una forma de tocar la guitarra con un sinfín de afinaciones, es una guitarra de tradición oral que llegó desde Europa – España a América y se repartió en las distintas culturas, en Chile se instauró principalmente en la zona campesina, donde las cultoras (es), hicieron de estas afinaciones parte de su día a día. No hay escuelas académicas que enseñen esta forma particular de tocar la guitarra, pero si existen cultoras (es) que imparten talleres sobre esta práctica del instrumento.

Por otro lado el guitarrón chileno, también conocido como *guitarra grande*, es un instrumento que suele acompañar musicalmente a la tradición del canto a lo Poeta (Antigua Tradición de los Huasos Campesinos, poesía popular, musical y literaria de la zona central de Chile). Se desconoce exactamente el origen del guitarrón chileno, no existen muchos datos previos a la década de los sesenta, pero hay un consentimiento sobre su procedencia y que estrictamente lo liga a la historia chilena hasta el día de hoy y a todas las obras del Canto a lo Divino, A lo Poeta, A las *Payas* y Canto a lo Humano. A continuación los textos con los que fuimos definiendo el estado del arte.

(Acevedo, 1997) en su libro *Toquíos Campesinos, Formas tradicionales de Tañer<sup>2</sup> la guitarra en la zona Centro - Sur de Chile* tuvo el objetivo de hacer un estudio analítico y descriptivo, basado en un intenso trabajo de campo realizado en localidades rurales de la zona centro-sur del país y en particular en la IX región. Este trabajo es considerado como la biblia de los *finares* (afinaciones) campesinos gracias a la cantidad de afinaciones que recopila. Aquí el profesor Raúl presenta en su libro una forma no tradicional de tocar la guitarra y un lenguaje distinto al de la afinación tradicional que lo separa de otras guitarras de América.

De igual manera Chavarría en su libro *La guitarra es la que alegra* (2015). Santiago, Chile. Realizó una investigación a través de los años, aproximadamente 50 años de estudio en terreno con los testimonios de 120 cantautoras nacionales, el objetivo principal fue aportar a la herencia musical con un libro de 85 páginas y un DVD educativo que contiene experiencias de diversas afinaciones para guitarra campesina (traspuesta), técnicas musicales, repertorio y todo esto acompañado con fotografías y testimonios de distintos momentos de la vida en el campo, donde el canto y la guitarra han sido siempre fundamentales.

La investigación de (Ulloa Uribe & Arévalo Escobar, 2009) *Guitarra Tradicional Chilena, Estudio y Repertorio para Guitarra Sola Técnicas de ejecución* (p.43-49) muestra diferentes técnicas de ejecución para la guitarra campesina, estudia repertorios, afinaciones y técnicas desarrolladas por cultores de las regiones del Biobío y Araucanía, en síntesis, diferente tipos de toquíos. Esta investigación da como resultado la publicación de un libro y un CD que

---

<sup>2</sup> Tañer: Tocar un instrumento musical, en especial algunos existentes desde antiguo (como las campanas, la flauta, el laúd, el arpa o la lira). Definición de Oxford Languages

reúne lo investigado y resulta un gran aporte a las escasas publicaciones que existen en nuestro país sobre música de raíz campesina.

En el libro *Armonía en capas* (Bellora, 2015), encontramos un método de armonía aplicado a la guitarra, se enfoca en como dice su autor “Tocar sin pensar y hacer música libremente”, este libro se va actualizando todo el tiempo y nos permite entender la armonía a través de la guitarra, acordes, construcción de escalas, modos, funciones armónicas, etc. El objetivo de este libro es lograr dominar la armonía para poder desligarse de esta misma y hacer todo más libremente al tener interiorizado estos conocimientos. Es un estudio muy didáctico, no hace perder el interés del lector y hace que sea más fácil de comprender sus contenidos.

En el proceso de escribir una nueva manera de encarar la armonía, ocurre una especie de ironía: *estoy recomendando un método que no es el que yo usé.*

Así como un padre cría a sus hijos de una manera distinta a su propia historia, este libro es simplemente lo que me hubiera gustado tener cuando empecé a practicar la armonía. Creo que lo interesante es poder ver el modo en el que el método está planteado, más que el método en sí... Esto puede ser realmente útil para desarrollar tu propia manera de entender estas cuestiones. Aunque se podría decir que “la teoría y la música es una sola”, las aproximaciones hacia ellas son infinitas; en definitiva, cada uno de estos caminos (tantos como personas lo recorren) lleva a una práctica – y por lo tanto a una música- completamente distinta. (Pedro Bellora. 2015-2022, p.679)

En cuanto al estudio del guitarrón chileno nos encontramos con que los estudios hasta la fecha no tocan las posibilidades rítmicas del guitarrón, entre los artículos que buscamos sobre el guitarrón encontramos los siguientes:

López Jaime, Romero Tamara. (2009). *Solo recita el que no sabe tocar* [Memoria conducente al título de Periodista]. Universidad de Chile. Este estudio es un repaso histórico del desarrollo del guitarrón, a partir de este trabajo nos podemos dar cuenta que la investigación del tema está alejada de nuestros propósitos, pero nos da una visión general de cómo esta tradición se ha ido conservando y desarrollando. Lo mismo pasa con artículos como *De la guitarra grande al guitarrón amplificado* de Claudio Mercado (2007) que se centra en la preservación histórica del guitarrón y no en un estudio musical de este. Aquí nos encontramos

con un trabajo etnográfico donde se entrevista y se deja registro de cómo estos cantos se pasan de generación en generación y la importancia que tienen estos en las comunidades estudiadas. Otros artículos que ejemplifica como se ha llevado el estudio del tema es *El guitarrón chileno y su armonía tímbrica* de José Pérez de Arce (2007), este es un estudio organológico donde se exploran las posibilidades tímbricas del instrumento gracias al particular orden y encordado de las cuerdas, pero nuevamente se escapa de nuestro objetivo de un análisis musical.

Los estudios que más se acercan a una transcripción del canto a lo humano y a lo divino son; *El guitarrón en el departamento de Puente Alto* de Raquel Barros y Manuel Dannemann (1959), en este artículo se hace un repaso general del instrumento, se teoriza su posible origen, se deja registro de la comunidad en donde fue estudiado, se hace un breve repaso organológico, se estudian los elementos literarios del canto y se hace una aproximación a los elementos musicales del estilo. Respecto a esto último Barros y Dannemann (1959) exponen que:

Nuestras notaciones musicales tienen un valor relativo, tanto en su aspecto rítmico como melódico, lo que no es más que un producto de la imprecisión normal de la interpretación folklórica, notablemente acentuada en este género. Naturalmente, cuando una misma *entonación* es cantada por *puetas* diferentes, las variantes son mucho mayores (p.40)

Es debido a esto que en las transcripciones de este estilo hasta la fecha carecen de una métrica establecida, como explicaremos más adelante a nuestro punto de vista esto se debe a que las herramientas de escritura musical tradicional no se adecuan a la lógica de cómo estas fueron compuestas o improvisadas.

Un libro que tiene mayor número de transcripciones es *El renacer del guitarrón chileno* (AGENPOCH, 1996). Con su investigación nos dejan el material de un libro y una grabación en casete, investigación de los cantores Francisco Astorga y Juan Carlos Bustamante sobre el guitarrón y el canto a lo poeta a lo largo de varios versos y entonaciones. El objetivo de esta investigación va dirigido a la educación, la enseñanza de la cultura popular, darle importancia a las comunidades campesinas con dicho instrumento que nace desde allí, como dice en el libro. El libro nos deja con una escritura y comprensión musical del instrumento

bastante avanzada desde sus afinaciones hasta su escritura y posturas, pero al momento de ver las transcripciones nos encontramos de nuevo con la falta de una métrica clara, en algunas creaciones podemos encontrar métricas que varían entre el 6/8, 3/4, 2/4, 4/4 incluso 5/8 causando así varias *heterometrías*<sup>3</sup> que al momento de compararlas con el registro auditivo siguen sin ser exactas y difíciles de descifrar. Aun así esto nos deja un punto por dónde empezar y un registro auditivo de varios cultores y sus interpretaciones en una buena calidad sonora.

Otros registros auditivos de buena calidad que se pueden analizar son: el disco de Alfonso Ureta *A lo Humano y lo Divino* (2020), este disco nos ofrece una serie de composiciones más conservadoras o fieles a como se tocan estos cantos tradicionalmente, también el disco de Manuel Sánchez *Guitarrón a lo Poeta Volumen II* (2021) en donde se atreve a experimentar pero sin perder la esencia, este disco nos da a entender que la profundización de estos ritmos son posibles, al igual que la canción *Agiüta de Cordillera* de Los del Maipo (2020) que proponen una interpretación con una orquestación más popular, pero estos temas nos deja algunas preguntas, ¿Podemos llegar a esto de una manera metodológica y no intuitiva?, ¿Qué es lo que hace que todas las variaciones rítmicas suenen familiares entre sí?, ¿En realidad es imposible transcribir este estilo de una manera exacta.

Por el lado del análisis musical consideramos pertinente repasar libros académicos que tocaran los temas del ritmo y la expresividad con el fin de tener una mayor comprensión del tema a investigar/analizar, pero nos encontramos que las herramientas desarrolladas por la academia no son del todo útiles al momento de aplicarlas a la música de transmisión oral.

Mathis Lussy en su Tratado *Musical expression, accents, nuances, and tempo, in vocal and instrumental music* (1874) da los cimientos de cómo se entendería el estudio de la expresión musical en el mundo académico. Este tratado es el primer estudio sobre el tema y da una pauta clara de cómo se deberían tocar correctamente las piezas con sus acentos tanto explícitos como implícitos. Si bien este tratado parte de un estudio orgánico de múltiples interpretaciones y que la imposición de leyes de expresividad fue algo necesario para que la música occidental académica tuviera una evolución, estas herramientas no funcionan cuando

---

<sup>3</sup> Heterometría: Presencia de múltiples métricas en una pieza musical, estas pueden presentarse de manera cíclica ( $4/4 - 6/8 - 4/4 - 6/8$ , Etc.) o libre.

se las saca de su contexto. Conceptos como el “acento métrico”, “acento rítmico” y el “acento expresivo” quedan cortos por cómo se entiende la métrica y las ideas musicales más fundamentales para la academia.

Lo mismo pasa con libros como *Mether as Rhythm* de Christopher F. Hasty (1997) o *Harmonic Rhythm* de Josep P. Swain (2002), dos libros que en su contexto académico funcionan, profundizan e innovan en materia de ritmo, acentos y métrica, pero que están hechos para entender una cultura musical que poco y nada tiene que ver con la música folclórica u originaria a la que apuntamos. En el libro *El ritmo musical* de Edgar Willems (1964) podemos encontrar explicado cómo hasta esa fecha el estudio del ritmo fue poco explorado por la música académica occidental, además de que en la mayoría de los casos las definiciones de ritmo son confusas o erróneas.

La mayor parte de las teorías de música actualmente en boga hablan, en el capítulo del ritmo, ¡hablan solamente de los compases! La causa de esta lamentable confusión de términos debe provenir de una confusión en el pensamiento. La diferencia entre el compás y el ritmo debería ser puntualizada desde el comienzo de la enseñanza. Es preciso comenzar por despertar, en los principiantes, el sentido del ritmo, este instinto tan humano; el compás vendrá a su tiempo, cuando se trate de enseñar a medir el ritmo viviente, que se ha practicado ya bajo diferentes formas, con el fin de escribirlo. (p.48)

Entonces nos encontramos con que el estudio del ritmo académico aun partiendo en algunos casos de un análisis interpretativo resulta torpe para nuestro objetivo, ya no solo por las diferencias culturales de cómo se entienden estos conceptos, sino que también por cómo el estudio del tema se enfoca usualmente y también por cómo las herramientas de escrituras son poco útiles al intentar sacarlas de su contexto.

Carlos Vega en su libro *Fraseología; Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular* (1941) explica cómo las herramientas teóricas que había estudiado hasta la fecha les resultaban defectuosas para su propósito que era transcribir música de transmisión oral. Uno de los problemas principales que plantea este texto es como el desarrollo de la escritura ha afectado el cómo comprendemos y pensamos la música. Desde un punto de vista académico el compositor está

constantemente pensando en alturas, intervalos, acordes, funciones, etc. El pensar musical en este caso está fuertemente ligado a la escritura, tanto que es muy difícil separarlas, pero en realidad esa es una forma extremadamente técnica de entender la música. Para el músico de transmisión oral la escritura y música está completamente separada, en la mayoría de los casos la escritura ni siquiera existe, “Cuando el músico está creando, no dice para sus adentros: a este sol le voy a añadir un fa, ambos con duración de corcheas, y después pondré un mí, etc. ¡No! Si así fuera, no compondrían los analfabetos musicales” (Vega, 1941, p.20). A partir de esta premisa Carlos Vega desarrolla una nueva forma metodológica de entender y estudiar la música y lo aplica analizando obras clásicas y populares

Por otro lado, Simha Arom en un artículo titulado *Modelización y modelos en las músicas de tradición oral* (2001) enseña los resultados de su estudio etnográfico en África Central sobre la cultura Aka, tanto sus coros como sus conjuntos de trompas de los Banda-Linda. Este estudio muestra cómo superar los problemas de analizar música de transmisión oral, música polifónica que en una primera escucha puede parecer simple, pero que oculta una complejidad que no se soluciona aplicando las herramientas típicas que da la música docta. A partir de la necesidad de encontrar una herramienta de análisis adecuada para la tarea surge la idea de modelización y modelos, estos conceptos no son exclusivos de la música y tienen su origen en el estudio de la lingüística y la fonología-. En el contexto musical Arom (2001) define modelo como:

El enunciado mínimo, la referencia última de cada entidad musical (sea ésta estrictamente rítmica, melódico-rítmica o polifónica) y está en el origen de todas las realizaciones culturalmente aceptadas. Constituye la realización mínima (documentada o virtual) la más simplificada, de una entidad musical y, en razón de ello, contiene en estado implícito, como entre líneas, todas sus virtualidades.

Por modelo tenemos que entender una representación sonora a la vez global y simplificada de una entidad musical; el modelo remarca su singularidad por el hecho de que condensa, en una depuración, el conjunto de sus rasgos pertinentes y solamente ellos.

El modelo equivale a la realización más simple de un fragmento, mientras pueda ser identificada como tal por los detentores de la tradición a la que pertenece. (p. 211)

Como profundizaremos más adelante, Simha Arom y Carlos Vega llegan a soluciones que se complementan muy bien para los objetivos de nuestro trabajo ya que comprenden la lógica con la que la música de transmisión oral es creada y no se dejan llevar por el tecnicismo que propone el análisis musical convencional.

Otra investigación que toca el tema de los modelos como opción de análisis musical es *Software de análisis de músicas de tradición oral basado en el análisis paradigmático musical* de José Hernández y Lénica Reyes (2012). En este artículo proponen la creación de un programa computacional que ayude al análisis paradigmático en los procesos de *segmentación* y *conmutación* para la creación de modelos. También mencionar a la investigación *La petenera preflamenca como forma musical: Naturaleza genérica y rasgos estilísticos* hecha por José Hernández Jaramillo (2009) de donde sacamos las ideas de cómo organizar gráficamente las segmentaciones y grupos paradigmáticos. Como indica su nombre este estudio profundiza en la petenera, una rama de la música flamenca que tiene dificultades para asociarla o emparentarla con sus formas hermanas.

## **Marco Teórico**

### **En cuanto al ritmo**

#### **Modelización y Modelos**

Modelización y Modelos en las músicas de tradición oral de Simha Arom es un artículo publicado el 2001 en un libro de etnomusicología que recopila los estudios de los musicólogos y etnomusicólogos más influyentes en los últimos 50 años por sus aportes significativos en el área. Como explicamos anteriormente este estudio desarrolla los conceptos de modelos y modelización como unidad mínima e indivisible para el análisis musical, esta forma de análisis viene a solucionar un problema típico que se presenta al momento de intentar transcribir música de tradición oral que es la variabilidad en la ejecución de una misma pieza o segmento musical, ya sea del mismo o de diferentes intérpretes. Simha Arom (2001) ejemplifica esta situación de la siguiente manera:

Sabemos que una pieza de música tradicional nunca se interpreta dos veces de forma exactamente igual. Cuando pedimos a un músico que repita un enunciado que acaba de interpretar, el resultado acústico puede percibirse como sensiblemente diferente en relación con su primera ejecución.

El diálogo que entonces se produce entre el investigador y el intérprete es del tenor siguiente: «¡Pero esto no es lo mismo que antes!», exclama el investigador. El músico, en cambio, afirma que las dos interpretaciones «son iguales; la misma». Si postulamos que la práctica de los músicos nativos procede de un saber ancestral, que proviene de un sistema coherente, tendremos que admitir que su afirmación también tiene que ser coherente. (p. 216)

Entonces nos encontramos con que el objetivo de la investigación que es establecer modelos/paradigmas/patrones ya cuenta con una metodología establecida y consolidada que apunta al objetivo de este proyecto. José Miguel Hernández y Lénica Reyes Zúñiga en su artículo “Software de análisis de músicas de tradición oral basado en el análisis paradigmático musical” (2012) definen este análisis de la siguiente forma:

El análisis paradigmático es una metodología de análisis que retoma ciertos preceptos de la lingüística estructural para aplicarlos a la música, con el objeto de

identificar las estructuras subyacentes de una música determinada, y diversos musicólogos y etnomusicólogos han empleado esta metodología en sus investigaciones. Este análisis permite identificar los elementos musicales invariables, así como los variantes de una o varias obras, obteniendo los paradigmas musicales que representan al corpus analizado en el plano estructural. (p. 543)

Así mismo Simha Arom (2001) en su artículo profundiza en estos preceptos de la lingüística estructural:

Cinco conceptos, extraídos de la lingüística estructural, parecen necesarios y a la vez suficientes para el análisis y la modelización de gran número de sistemas musicales transmitidos por vía oral. Son los conceptos de unidad distintiva pertinente o fenómeno, segmentación, clase paradigmática o paradigma, conmutación y clase de equivalencia.

Dos de los cinco, segmentación y conmutación, son en realidad operaciones de tratamiento de los datos que permiten derivar los otros tres: las unidades distintivas pertinentes o fonemas, las clases paradigmáticas o paradigmas y las clases de equivalencia. (p. 208)

A nuestro punto de vista podemos separar estos cinco conceptos en dos grupos, herramientas de análisis y herramientas de verificación. Las herramientas de análisis, como su nombre lo indica, son los conceptos que sirven para segmentar y cualificar las partes de la pieza musical. Estos conceptos son: unidades distintivas pertinentes, segmentación y clases paradigmáticas. Por otro lado, las herramientas de verificación son las pruebas que sirven para demostrar que la interpretación analítica es correcta. Estos conceptos son: conmutación y clases de equivalencia.

Centrándonos en las herramientas de análisis, Hernández y Zuñiga (2012) definen el proceso de *segmentación* como “Partición de la pieza en segmentos que puedan ser comparados. Los segmentos constituyen la unidad mínima de significación de una frase musical y estos generalmente son determinados por el criterio de repetición.” (p.544). En términos lingüísticos, trata sobre establecer los límites entre una palabra con el fin de identificar sus morfemas, o sea, expresiones mínimas que mantienen un significado, Simha Arom (2001) lo expresa de la siguiente manera:

La segmentación es un procedimiento que consiste en segmentar un enunciado -una cadena ordenada de elementos pertenecientes a un conjunto-, en dividirlo en unidades discretas que representarán, cada una, un morfema, o sea, la más pequeña unidad formal dotada de significación. (p.209)

Una vez que termina el proceso de segmentación estos se separan por grupo de acuerdo a sus similitudes y al criterio de repetición por el que fueron identificados. Estas similitudes vienen a partir de *unidades distintivas pertinentes*, sobre esto Simha Arom (2001) expone:

En música el equivalente de la unidad fonemática lingüística está constituido por una señal melódica mínima; se define por su contraste pertinente de altura en relación a otras señales del mismo tipo, que en su conjunto constituyen un sistema escalar, una escala musical. (p. 2019)

Como resultado los segmentos que pertenezcan a un mismo grupo serán susceptibles a poder intercambiarse unos por otros, es decir, el proceso de segmentación dará como resultado la obtención de paradigmas. Simha Arom (2001) define paradigma en este contexto como:

Conjunto de unidades que tienen entre ellas una relación virtual de sustituibilidad: pertenecen a un mismo paradigma todas las unidades susceptibles de sustituirse unas por otras en un mismo contexto. Los términos de un paradigma deben-por definición-comportar un elemento que les sea común y uno o diversos elementos variantes, y presentar al mismo tiempo rasgos parecidos y rasgos diferentes.

*En el análisis musical se aplica la noción de clase paradigmática al conjunto de términos que pueden figurar en un sitio concreto de una secuencia musical.* (p. 209)

Es desde este análisis paradigmático que surgen los procesos de conmutación y clase de equivalencia, Simha Arom (2001) lo expone de la siguiente manera: “Tenemos que entender por conmutación la operación que consiste en sustituir los términos pertenecientes a un mismo paradigma unos por otros, y también el principio en virtud del cual esa operación puede realizarse”(p.210). Quiere decir que el proceso de conmutación servirá para poner a prueba la identidad paradigmática del grupo de segmentos estudiado, así dando como resultado la pérdida del sentido/significado o la verificación de su equivalencia. Sobre esto último Simha Arom (2001) expone:

Dos o más unidades constituyen una clase de equivalencia o están en equivalencia distribucional cuando se ven afectadas por una misma distribución dentro de un marco determinado. La equivalencia es la relación que existe entre dos elementos que pueden encontrarse en entornos idénticos o en entornos, ellos mismos, equivalentes. (p. 210)

En síntesis, si lo que denominamos como herramientas de verificación resultaron confusas o directamente equivocadas nos dimos cuenta de que análisis paradigmático no está cumpliendo con la función de su propia definición y volvimos de nuevo a la primera etapa de análisis hasta encontrar grupos efectivamente paradigmáticos.

Por último, algunas consideraciones o dudas que pueden surgir y tenemos que mencionar sobre este texto, una de ellas es sobre la fecha del desarrollo de la investigación, y la otra es sobre la muestra de estudio que se utilizó para esa investigación y la diferencia que hay con la nuestra. Se podría decir que la investigación de Simha Arom es antigua, partiendo la primera publicación de estos estudios en 1970, pero en realidad estos estudios sobre la cultura Aka en el centro de África culminan en la publicación de su libro “African polyphony and polyrhythm, Musical structure and methodology” (1991) publicado en la universidad de Cambridge. Es el trabajo de toda una vida y es uno de los pilares en esta área de estudio etnomusicológico que, por lo demás, no ha sido muy trabajada por la comunidad.

Por otro lado, el estudio de la polifonía musical en una cultura ubicada en el centro de África poco y nada tiene que ver con el estudio rítmico del guitarrón chileno ubicado en el sur de Latinoamérica, el nivel de complejidad musicales abismalmente diferente, pero con una metodología clara como la que ya proponen estas investigaciones, esta diferencia no debería ser problema al ya tener una pauta clara con la que trabajar y adaptar. Quizá el problema más grave que podemos encontrar es la falta de una métrica clara en este tipo de análisis, pero eso pretendemos cubrirlo con el trabajo que propone Carlos Vega.

### **Compás y Métrica**

“Fraseología; proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular” de Carlos Vega es un libro de dos volúmenes publicado en 1941 en donde se propone una metodología para el análisis fraseológico de

obras tanto doctas como populares/folclóricas desde un punto de vista crítico a como se estaba confundiendo la función de la escritura musical con la de la música en sí. “En el ambiente culto, la escritura musical es el instrumento de la transmisión. Pero la escritura no es la música sino el medio de que se sirve el creador para fijar su pensamiento.” (Vega, 1941, p. 329).

El libro es un estudio completo de análisis fraseológico de alturas, ritmo y métrica del cual solo utilizaremos las dimensiones del análisis rítmico y métrico, este estudio en sí viene a complementar el análisis paradigmático que queremos llevar a cabo, este último al carecer de una manifestación métrica nos provoca una inquietud que pretendemos responder. ¿Puede la música del canto a lo humano y lo divino tener un análisis métrico concreto?, con el fin de obtener un estudio estilístico contundente nos propusimos a resolver esta pregunta.

Debemos dejar en claro que la metodología que propone Carlos Vega (1941) parte desde conocimientos tradicionales por lo que algunos términos serán familiares, pero resignificados por la visión del autor que ya hemos mencionado. Estos conceptos son los siguientes:

- *Unidad simple*: Nota suelta, denominación que se le da a una nota suelta que será el eje de partida para darle una valoración a las demás notas. (denominador del compás)
- *El pie*: La mente con la intención de ordenar el discurso musical pensado, pone acentos periódicos, estos básicamente pueden ser binarios (acento que se repite cada dos notas) o ternario (acento que se repite cada tres notas).
- *Dipodias, tripodias y tetrapodias*: No son más que la agrupación de pies, por ejemplo, si tomamos como unidad simple una corchea y usamos un pie binario, formaremos un grupo de dos corcheas, pero si unimos dos pies binarios en un solo grupo (dipodia) nos quedarían cuatro corcheas en un solo grupo. (numerador del compás)

Teniendo estos conceptos básicos claros Carlos Vega (1941) empieza a desarrollar como él entiende el análisis fraseológico:

Nosotros hemos adoptado la palabra frase, por no traer una nueva voz; pero advertiremos desde ya que la nomenclatura del fraseo tradicional es indecisa y confusa. Los autores emplean esa y otras voces (motivo, inciso, célula, grupo, período, etc.) con significación inconsecuente, y siempre, dentro de un mismo

tratado, una palabra de esas se refiere a hechos distintos. En consecuencia, nosotros llamamos frase a lo que nosotros mismos definimos como tal, unas veces coincidiendo y otras discrepando con los tratadistas del fraseo. (p. 43)

A nuestra apreciación, esto está muy en sintonía con lo que propone el análisis paradigmático, Carlos Vega (1941) continúa exponiendo que:

La frase musical es una totalidad conceptual indivisible. Encierra un pensamiento completo pero interdependiente, relativa o absolutamente conclusivo. Un trozo de ella carece de sentido musical, pero la consideramos interdependiente porque la frase, si enuncia, desarrolla y concluye un conflicto rítmico, deja planteado un problema de altitudes que reclama la audición de otras frases. (p. 43)

Podemos concluir entonces que hay una cierta lógica de trasmisión oral en lo tradicional que se olvida o se deja en segundo plano en su análisis, algo que va más allá (o que está antes, según de donde se mire) del registro de la escritura, una tradición auditiva que va formando una intuición musical.

Existen, en efecto, formas regulares y constantes de “melodizar” que los compositores vienen aprendiendo auditivamente desde fecha inmemorial, y que nuestra teoría moderna ignora. Estas formas, transmitidas de generación en generación, han sido usadas con o sin conciencia por millones de músicos. Fuerza de ley tienen. (Vega, 1941, p. 43)

No pretendemos decir que los dos mundos musicales que estamos tratando de unir tengan una relación primigenia inherente al ser humano y su pensamiento musical, consideramos que esa afirmación necesita un estudio minucioso que lo demuestre, de hecho si tomamos en cuenta la diversidad de culturas en la música de trasmisión oral y como el mundo docto ha construido su lenguaje hace muy difícil creer que tal afirmación sea plausible, pero si nos remitimos específicamente a nuestro objeto de estudio que sería el *canto a lo humano y lo divino* nos encontramos de hecho con una cultura musical altamente colonizada que toma varias características del mundo occidental europeo, entonces quizás parte de esta afirmación deja de ser tan inverosímil por el contexto al cual lo estamos aplicando.

Volviendo a la exposición de Carlos Vega (1941) el termina de exponer y categoriza su análisis del fraseo en dos conceptos:

Un compositor (rico, pobre, sabio, analfabeto: de las ciudades o de la campaña) auditivamente experimentado en composición, puede concebir una idea musical, “original”. En cuanto no nos recuerde otra idea anterior igual o parecida. Ahora en el acto de intuir la frase, el autor cae siempre en una sucesión de pocos sonidos que se apoyan fatalmente en dos ineludibles puntos grávidos, puntos de comprensión situados en la nota inicial de cada pie o dipodia o tripodia o tetrapodia. Cada uno de esos dos puntos recibe una descarga de intención. La frase termina con la segunda descarga.

Nosotros llamaremos a esos puntos, *capital* (de “capul”, cabeza) y *caudal* (de “cauda”, cola).(p. 43)

En síntesis, podemos entender los puntos *capital* y *caudal* como un clásico esquema de pregunta y respuesta, puntos de gravedad que surgen a partir de la necesidad de dar sentido a una frase/discurso musical.

Ahora pasemos a definir el compás, Vega (1941) cuestiona como el tradicionalismo hasta su fecha trata la línea divisoria para separar las ideas de una forma periódica y sistemática, creando así acentuaciones que no se relacionan con lo idea primigenia de la frase o idea musical, entonces propone:

Yo emplearé, entonces, la línea divisoria prescindiendo de su función antigua, como si fuera el signo >, pero de ningún modo como límite de compases iguales, aunque muchas veces los compases encierran igual suma de valores. La línea divisoria, pues, no caerá cada tantos tiempos, sino únicamente antes de cada punto de comprensión. Es decir, que distinguiremos con ella los puntos A (*capital*) y B (*caudal*). (p. 47)

Es así como Carlos Vega le quita la función a la línea divisoria como signo que acentúa a la nota siguiente, en cambio, le da el atributo de divisor de ideas musicales, un signo de comprensión que nos ayude a identificar los puntos de gravedad *capital* y *caudal*. Por otro lado, su función de agrupar valores pasa a un segundo plano, o más bien, es traspasado ese atributo al sistema de pies, dipodia, tripodia y tetrapodia.

En cuanto a la determinación del compás, en comparación al sistema tradicional los resultados son casi lo mismo, pero se llega de diferente manera. Como explicamos anteriormente la *unidad simple* será el denominador del compás (2=blanca), (4=negra), (8=corchea), etc. Mientras que el numerador del compás será determinado por los grupos de pies ternarios y binarios. Es importante reconocer dentro de qué categoría es el pie que estamos analizando ya que determina los acentos que tiene, por ejemplo, si tienes una *dipodia ternaria* con un denominador de corchea (6/8), el acento rítmico dará un acento cada 3 corcheas, o sea, el acento rítmico el 6/8 que todos conocemos. En cambio, si tenemos una *tripodia binaria* con un denominador de corchea (6/8), nos encontramos con que el acento se repetirá cada dos corcheas, o sea, el acento rítmico será algo más parecido a un (3/4), pero no lo es, la denominación de (3/4) pertenece a un *pie ternario de negra*, y esta tiene un acento cada 3 negras, la acentuación rítmica en los tres casos son diferentes.

Esto se entiende mejor con los fenómenos de contracción, variación y subdivisión. Se trata de la misma manera tradicional, por ejemplo, un pie normal de dos corcheas se puede *contraer* a una negra, se puede *variar* a un saltillo o saltillo inverso y se puede *subdividir* en galopa, galopa inversa, síncopa, cuartina, etc. Pero la confusión llega al momento de contraer, si tenemos una *dipodia binaria de corcheas* (4/8) tendremos un acento cada dos corcheas, si esas cuatro corcheas las contraemos dará como resultado dos negras, entonces ese grupo de dos negras podríamos confundirlas con un *pie binario de negras* (2/4), pero no son iguales, en el contexto de la *dipodia binaria de corcheas* (4/8) las dos negras tendrían una acentuación, mientras que en el pie binario de negras (2/4) solo tendría acento la primera. Lo mismo pasa a la inversa si subdividimos en pie de negras (2/4) a cuatro grupos de corcheas.

En resumen, el cambio más significativo que nos propone Carlos Vega en realidad es la forma en que el análisis musical deja de tener como prerequisite determinar la métrica de la frase, dado a que eso pasa a ser en realidad nuestro resultado. Una vez el análisis paradigmático de los resultados esperados, tendremos los segmentos en la que podremos determinar su *unidad simple*, al mismo tiempo esos segmentos ya será por definición una frase o idea musical, o sea, ya tendrá un compás definido, finalmente a partir de las dos variantes ya resueltas despejamos la tercera que será a qué categoría de pies pertenece dando como resultado la métrica.

La consideración más clara que se presenta en este libro es ¿por qué este texto y no otro más actualizado?, consideramos que este es el texto que más se acomoda a nuestra forma de ver el análisis musical para las creaciones de transmisión oral, y el que más comulga con nuestras inquietudes. Como ya hemos mencionado antes, el análisis rítmico/expresivo tradicional obedece una lógica que no encaja bien con la realización de la música de transmisión oral en donde esta carece de una notación desarrollada para su propio contexto y en donde la espontaneidad está antes que al tecnicismo, con esto último no estamos negando la facultad de músico o cultor popular que se diferencia a la persona no músico, si no que nos referimos a cómo se entienden las teorías musicales que surgen desde la práctica, ¿cómo podemos hacer un análisis rítmico/expresivo exhaustivo de la música de transmisión oral cuando esta carece de una escritura?, en realidad todo nos indica que hay que partir desde un punto más básico, crear un puente que nos acerque el mundo docto con el mundo folclórico, primero intentemos descifrar la métrica que en realidad nos ofrece el canto a lo divino y esto es lo que encontramos en Carlos Vega, un análisis metodológico desde un punto de vista latinoamericano crítico por como el tecnicismo y la escritura se devora el pensar musical.

### **En cuanto a las posiciones y armonía**

#### **Toquíos Campesinos**

El objetivo de *Finares Campesinos* de Raúl Díaz es dar a conocer los múltiples tipos de afinaciones no tradicionales, afinaciones distintas a la tradicional *mi si sol re la mi* y conocer los distintos tipos de toquíos y tañeados de la guitarra no tradicional.

El Profesor Raúl Díaz en su investigación muestra la estructuración de los toquíos campesinos, finares, tañeados, afinaciones que en algún momento se habían olvidado, gran parte de estos finares son de tradición oral. Utilizaremos este texto adentrándonos a sus raíces folklóricas para así poder entender los finares campesinos y llegar a ver claramente las estructuras musicales de estas afinaciones.

Este texto habla desde lo folclórico, lo campesino y de cómo debemos mantener las tradiciones para que perduren en el tiempo, como Díaz (1997) dice en una parte de este libro “Le exige sólo empaparse de la tradición. Nacer con ella y en ella” (p.48). No es un fallo, pero si una característica que ¿Por qué no podría cambiar?, ¿por qué no se puede variar lo folclórico y no ser visto de una mala manera por los cultores campesinos? Hay un dicho que

dice “Las afinaciones son 40 y las que sabe las 40, se la lleva el diablo” (Chavarría, 2015 p.49). Esto no significaba que realmente te llevaría el diablo si uno se aprende las 40 afinaciones, esto lo decían porque los cultores(as) eran celosos con sus conocimientos y no querían que el alumno superara al maestro aprendiendo más de ese tipo “Límite” de 40 afinaciones.

Este texto es como la biblia de los finares campesinos, armónicamente y estructural formando un pilar recopilatorio muy completo de toquíos campesinos. Ya sabemos que existen las formas tradicionales de tocar la guitarra traspuesta, las que han pasado por generaciones de cultores a través de los años y no ha sufrido variaciones en sus estructuras armónicas, en este proyecto veremos tres:

1. La tercera alta, *do# – la – fa# – re – la – re*, recopilada por Deidamia Veloso - Raúl Díaz, estas afinaciones a veces suelen cambiar de nombre según la zona en la cual se encuentre, por ejemplo, en Carahue se conoce como “Tercera” informada por Deidamia Veloso.

“Por segunda” recogida por Patricia Chavarría se utiliza en Cauquenes, en Perquenco se conoce como “Por tercera Baja” y su informante es María Molina, y todas estas afinaciones con nombres distintos siguen siendo la misma afinación, suelen subir o bajar un tono completo siguiendo con la misma estructura según el cantor a lo divino en cual esta guitarra este acompañando, también suelen tener solo tónica, dominante y subdominante en sus grados armónicos.

2. Otra de las afinaciones más conocidas es la “Segunda Alta”, cuya afinación su estructura es *mi – do – sol – do – sol – do*, sus nombres variados son “Por la orilla”, utilizado en San Carlos y fue informada por Raúl Díaz Acevedo, “Redoblada”, recopilada por Francisco Astorga y se emplea en Codegua, “Por el diablo”, informada por Sixto Cortés y se utiliza en Illapel.
3. “Variante de Tercera Alta” *re – la – fa# – re – la – re*, también llamada “Por medio piano”, informada por René Inostroza utilizada en Villarrica, conocida también como “Por Música”, informante Remigia Abarzúa - Raúl Díaz A, empleada en Temuco, “Por Banda” recogido por Filomena Lagos - Raúl Díaz A, muy utilizada en Cunco.

En relación a esto Diaz (1997) expone en *diagramas* los acordes y sus funciones tonales, entonces nos damos cuenta que solo priman tres acordes en cada afinación, un acorde de tónica, otro de subdominante y otro de dominante, en algunos casos no hay subdominante. Lo mismo pasa en el texto de Patricia Chavarría (2015), y en tantos otros. Dada a la naturaleza del área de estudio de donde salen las investigaciones, las recopilaciones hechas tienen como objetivo conservar la tradición y todo queda ahí, con esta apreciación no pretendemos hacer una crítica a esto, de hecho, los valoramos ya que nos hace dar cuenta de que hay una veta la cual minar. Tampoco hacemos una crítica severa al acotado número de acordes, la música folklórica pertenece a su contexto, su cultura y se desarrolla en funcionalidad de eso. Pero la ambición de este proyecto busca algo más, ¿dónde están esos subdominantes que faltan?, ¿podemos encontrar nuevas estructuras acordales que aporten a una profundización armónica?, la realidad es que el acotado número de posiciones para estas afinaciones deja como resultado un desarrollo armónico a proporción y nuestra propuesta requiere un desarrollo más profundo en este campo.

En conclusión, nuestro objetivo apunta a complementar las afinaciones ya traspasadas por años y años de tradición oral con la profundidad armónica también desarrollada por años y así formular un nuevo toquío como resultado de esta fusión entre ambos mundos musicales, lo folklórico y el mundo popular. En base a esta inquietud proponemos una análisis estructural al diapason de cada afinación, acá es donde entra Pedro Bellora.

### **Armonía en capas**

Armonía en capas de Pedro Bellora (2022) es un libro en formato PDF que es difundido de manera cien por ciento en línea y es un método de armonía musical aplicado a la guitarra, parte de su objetivo principal es enseñar armonía a través de la guitarra siguiendo la lógica del propio instrumento y sus instrumentos gráficos como la *tablatura* y el *diagrama*. Según el texto, la armonía es lo menos importante de la música, hay cosas mucho más relevantes que esto como por ejemplo la melodía, ritmo, etc. Pero lo que realmente importante para su autor es lo que se quiere expresar musicalmente y justamente por esas razones se debe dominar la armonía para poder trascenderla y enfocarse solo en cosas importantes.

Utilizaremos este texto para entender y plantear la forma y la estructura armónica de acordes, escalas, funciones armónicas, desde su nota raíz, su autor dice “el verdadero objetivo de una

buena receta es plantear un camino que lleve a una nueva versión de sí misma: que ayude a generar una receta mejorada, adaptada, o simplemente distinta”. (p. 679). Entonces, ¿Por qué no se podría variar la estructura armónica de la guitarra campesina? Pedro Bellora muestra que existen infinitudes de caminos que se pueden utilizar para llegar a una “Buena receta ” y este texto nos muestra un camino simple y estructurado de la armonía aplicado a la guitarra, para que se pueda tocar sin pensar y construir música de una forma libre.

Dejamos claro que nuestro proyecto no buscó salirse de lo tradicional en la armonía, seguimos manteniéndonos en un contexto tonal que impone una jerarquía entre notas para causar un ambiente de reposo y tensión (grados armónicos), pero como ejemplificamos anteriormente, aún en la propuesta de trasposiciones de la guitarra campesina la armonía tradicional que se utiliza sigue siendo básica, o más bien, funcional a sus objetivos y contexto cultural. Entonces nuestro objetivo en realidad es llegar desde el diapasón y la transposición a formar estructuras armónicas más complejas.

Bellora (2022) empieza a ejemplificar el concepto de armonía en capas de la siguiente manera:

Por ejemplo en un acorde de Am (“LA menor”), ¿cuál es la nota más básica?, ¿Cuál es la nota que seguro queda bien, que resulta la más interior al acorde?... bueno, es fácil. Sobre un Am la nota más básica es un LA. (p.15)

Este proceso básico se repitió en cada nota del acorde en diferentes octavas hasta que formemos arpeggios de tétradas de diferentes especies (mayor, menor, etc.) y diferentes posiciones en el mástil. El resultado de este paso básico de todo instrumento melódico/armónico nos dará un patrón en la *tablatura* que cambiará según la transposición que estemos estudiando.

Este proceso lo repetimos hasta obtener el nombre de la nota de cada traste podremos obtener una visión general de cómo se distribuyen las notas por el diapasón de la guitarra en cada afinación, pero esto termina siendo confuso, Bellora(2022) propone:

- División en vertical: Sin mover la mano, ya que tenemos cuatro dedos, podemos tocar cuatro notas por cuerda. Esto sería “tocar en posición”.

- División en horizontal: No hace falta encarar las seis cuerdas a la vez. En principio vamos a ver las dos cuerdas más graves.

En base a lo anterior, en principio la idea es aprender las notas de la guitarra usando los tres sectores básicos de la guitarra, únicamente en las dos cuerdas más graves. Esto es porque las escalas y los acordes suelen estar anclados en base a su nota-raíz más grave; por ejemplo, cuando querés tocar una escala de SIb lo más común es poner la mano en base a la nota-raíz más grave que tenga esa escala (en 6ta o 5ta cuerda).

Por lo tanto, si sabés las notas de las dos cuerdas más graves vas a poder encontrar rápidamente escalas y acordes. (p. 26)

Teniendo en cuenta que estamos en un instrumento que pertenece al sistema temperado, si tomamos una cuerda y observamos las notas que se distribuyen a los largo de los primeros doce trastes veremos que se presenta la escala cromática, entonces a partir de estos doce trastes podemos definir *sectores*, Bellora(2022) lo expone de la siguiente manera:

En cada cuerda sucede que, si vas al traste 12, tenés la misma nota que en el traste 0 (cuerda al aire). Es decir que si la 6ta cuerda al aire es un “MI”, en el traste 12 tendrás también la nota “MI” pero una octava más aguda. Así que después del traste 12 las notas se repiten, ya que el traste 1 es la misma nota que el traste 13; estas son buenas noticias, porque significa que solo tenemos que aprender las notas de los primeros 12 trastes.

Pues bien, como tenemos 4 dedos (bah, tenemos 5 pero el pulgar está del otro lado del mango) eso genera 3 posiciones que llamaremos los tres sectores básicos de la guitarra. (p. 27)

Sobre esta base podemos definir diagramas por sectores que nos mostrarán las notas de una manera más ordenada y legible de cada afinación. También en función de estos *diagramas* y *tablaturas* podremos establecer las escalas, acordes y sus posiciones en el mástil y así finalmente profundizar el campo armónico de cada afinación.

## **Pregunta de Investigación**

El estudio de este tema como mencionamos anteriormente está muy poco desarrollado en el mundo académico pero explorado por la parte de la composición musical, entonces nos vemos en la obligación de partir por una investigación más acotada ya que carecemos de estudios que se relacionen directamente con nuestro objetivo de innovar a partir y respetando la lógica de las raíces folclóricas de transmisión oral. Desde esta delimitación de nuestras capacidades nace nuestra pregunta: ¿Qué es necesario para diseñar un toquío a partir de recursos folclóricos chilenos?

La propuesta de un nuevo sistema de composición o un análisis para el diseño de un posible ensamble a partir de los timbres estudiados tendrá que esperar a que los cimientos de esta corriente de estudio se establezcan. Partir por el diseño de un toquío nos ayudará a ese propósito y nos ayudará a comprender cuales son las herramientas necesarias para analizar música de transmisión oral y tener como resultado una escritura que sea más esclarecedora.

## **Objetivo general**

Diseñar un nuevo toquío para la guitarra traspuesta a partir de los ritmos del guitarrón chileno

## **Objetivos específicos**

- Establecer un criterio de selección para las canciones a analizar
- Analizar cuatro introducciones de canciones que usen el guitarrón chileno
- Establecer modelos rítmicos a partir del análisis
- Establecer un criterio de selección para las afinaciones a estudiar
- Diseñar nuevas posturas(acordes) para la guitarra traspuesta a partir de las posiciones básicas ya instauradas
- Crear una composición con las nuevas posturas en la guitarra campesina

## **Marco Metodológico**

### **Generalidades**

#### **En cuanto al guitarrón**

El análisis paradigmático que llevamos a cabo es de carácter mixto, como hemos descrito anteriormente, el proceso con el cual se identifican los paradigmas se basa en la comparación y distinción de las particularidades de un discurso y frase musical (altura, ritmo y/o armonía). En palabras de José Hernández y Leónica Reyes (2012) “Este análisis permite identificar los elementos musicales invariables, así como las variantes de una o varias obras, obteniendo los paradigmas musicales que representan al corpus analizado en el plano estructural.” (p.542).

La investigación básicamente se divide en dos grandes pasos. La fase de segmentación en donde a partir de criterios posteriormente descritos se separaron cuatro introducción de entonaciones en varios segmentos para después compararlos y agruparlos por similitud. Esta parte fue meramente cualitativa ya que solo se limitó a observar, comparar, agrupar y no manipular las muestras estudiadas. “Estudios que se realizan sin la manipulación deliberada de variables y en los que sólo se observan los fenómenos en su ambiente natural para analizarlos” (Sampieri, 2014, p.152).

Por otro lado, la fase paradigmática requirió la manipulación de estos elementos para la comprobación de la naturaleza paradigmática entre frases musicales, o sea, esta fase es experimental. Rubén López-Cano (2014) enmarca la experimentación dentro de métodos cuantitativos y lo define de la siguiente manera:

El experimento es la observación controlada de una muestra de la realidad que se pretende estudiar. En ellos, el investigador gestiona una variable independiente (elementos o acciones que son manipuladas y controladas por el investigador) que tendrá efectos directos en una variable dependiente (los resultados observables tras aplicar la variable independiente). El objetivo de la investigación es determinar las relaciones que existen entre ambas variables y en qué medida una es causante de la otra. (p. 106)

Esta manipulación se limitó a la creación de cuadros de segmentación, transposición de algunas frases musicales y la agrupación de estas frases entre sí según su grupo paradigmático. Aún así, la fase paradigmática también contiene procesos cualitativos en

donde se analizaron los segmentos en para determinar elementos rítmicos repetidos por lo tanto esta investigación está más balanceada hacia lo cualitativo.

### **En cuanto a la guitarra traspuesta**

En esta segunda fase la investigación fue exploratoria, por tratarse de una primera aproximación a un diseño de un nuevo toquío para guitarra traspuesta campesina a partir de recursos folclóricos chilenos ya establecidos y sobre esta base generar algún tipo de interpretación y ejecución con la información sistematizada. “los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes” (Orlando, 2006).

Por otro lado, la investigación empírica, tiene como finalidad captar información relevante para el análisis de la situación que se estudia, en algunos casos se establece un marco conceptual derivado de la revisión de algunos textos que tratan del asunto o de la sistematización de experiencias e información empírica disponible.

### **Tipo/diseño de investigación**

El tipo de investigación que usamos fue Experimentos de acción sobre la marcha, Rubén López-Cano (2014) define este tipo de investigación de la siguiente manera:

cuando una acción predeterminada es realizada con un fin preestablecido. Este tipo de experimento tiene funciones de testeo y las acciones pueden ser afirmadas, cuando se produce lo que se ha previsto, o negadas cuando esto no ocurre. Pero puede haber casos en que las acciones experimentales produzcan resultados inesperados o involuntarios. En este tipo de trabajo no sólo es pertinente la pregunta ¿Has obtenido lo que pretendías?, sino también ¿Te ha gustado el resultado? (p. 174)

Los resultados obtenidos de esta investigación además de estar basados en la prueba y error están sujetos a nuestras decisiones al momento de escoger los patrones por los que nos guiamos. José Hernández y Leónica Reyes (2012) indican, “No existe una única representación paradigmática posible de estos elementos, sino que puede haber varias según los elementos que se consideren constantes.” (p. 545). Indicado esto, recordamos que los resultados de esta investigación además de tener como ambición tomar recursos de la música

folclórica chilena también están sujetos a una búsqueda artística de un toquío original y practicable.

### **Técnicas e instrumentos de recolección**

Para la transcripción y el análisis de los cuatro toquíos se utilizaron los programas Musescore 3.6 y Guitar Pro 7.5. Los instrumentos musicales que sirvieron como apoyo durante el proceso fueron una guitarra acústica transpuesta a la afinación correspondiente y un teclado midi.

### **Objetivos Específicos**

#### **Establecer un criterio de selección para las canciones a analizar**

Como expusimos anteriormente, el material teórico musical y audiovisual que existe es escaso, y el único que cumple con todos los requisitos para la naturaleza de esta investigación fue *El renacer del guitarrón chileno* publicado por AGENPOCH (1996). Este libro que recopila las creaciones de varios cultores en *formato de audio*<sup>4</sup> y partitura nos da una base sólida con la que empezar a trabajar, el audio tiene una calidad lo suficientemente buena para ser sujeto de un análisis, las transcripciones hechas a mano son legibles y nos dan una idea de cómo el músico pensó las frases musicales y por último todas las canciones son recopiladas directamente desde la tradición y su contexto sin pasar por lo popular o lo docto.

A partir de esta base de datos tomamos tres canciones que cumplieran con los siguiente requisitos. *Las canciones deben estar escritas sin una indicación métrica y sin línea de compás*. Si la métrica de la canción está escrita creemos que es por dos posibles razones, una es que el cultor escribió a sabiendas de una teoría musical europea, eso iría en contra de nuestro objetivo de estudio al ya presentar una influencia externa al tradicionalismo. La otra posibilidad es que otra persona se haya hecho cargo de la transcripción, en ese caso pasa lo mismo, lo escrito pasa a estar influido por los conocimientos teóricos del transcriptor lo que desvirtuaría lo que el cultor quiso expresar. Por otro lado, la ausencia de una línea divisoria nos da a entender que la frase expresada en el papel es una idea fluida a la que es difícil separarla por las métricas convencionales, o que la partitura fue escrita por el mismo cultor ignorante de la teoría académica. El segundo filtro fue solo analizar las introducciones de las

---

<sup>4</sup> Se puede encontrar los audios en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=tq1fFxfIFbk>

entonaciones, estas además de tener como foco principal el guitarrón prescindiendo del canto, son improvisadas y capturan mejor la ejecución del guitarrón. Como podrán apreciar en los resultados los temas escogidos tienen una estructura definida que se resumirían en Principio, Desarrollo, Bajada, Final. Otro requisito sería que todas las canciones sean de diferente autoría, en este caso todas las canciones del libro son de distintos cantores.

### **Analizar/segmentar las tres canciones escogidas**

Una vez escogido el corpus se analizó y se transcribió auditivamente usando el método de análisis fraseológico de Carlos Vega (1941) anteriormente descrito. Aparte del análisis auditivo se contó con las partituras de las canciones para su comparación, esto dio como resultado la coincidencia en algunos de los patrones rítmicos antes expuestos y la reorganización de otros, pero este análisis fraseológico en realidad vino a establecer un acento y una separación por compás que antes no estaba. Cada entonación se le concedió un código de identificación, *En01, 02, 03, 04*, después de completar la transcripción de las canciones se identificaron las frases musicales (segmentos) reconocidas como ideas con pregunta (capital) y respuesta (caudal) al mismo tiempo que se les daba un análisis armónico y se les daba un número de guía para saber cuántas frases tiene la entonación y tener una forma de identificarlas de forma más cómoda.

Como podrán ver más adelante, las partituras estarán cifradas como  $2+3/8$ , esta métrica surge para explicar la idea primigenia de cómo se van pensando los toquíos, que es una sucesión de ideas *binarias más ternarias*, no confundir esta métrica con un  $5/8$ , esta última métrica quiere decir que se tocan dos corcheas más tres de forma periódica mientras que el  $2+3/8$  lo que expresa es más parecido a un fluir de la conciencia, una técnica narrativa en donde se pretende representar de manera realista como una persona piensa, algo aparentemente no estructurado ni lineal pero que va recogiendo fragmentos de ideas o conceptos anteriores. Esta métrica también nace a partir de la necesidad de simplificar la lectura, como podrán ver más adelante en los modelos rítmicos, las métricas que aparecen a partir de los pies dentro de las frases musicales dan como resultado información demasiado densa para una lectura fluida.

Después se identificaron las secuencias melódicas de cada frase, estas secuencias consisten la sucesión de notas escritas en blancas omitiendo las notas repetidas consecutivas y en este

caso en específico eliminando las células repetidas de forma seguida, estas células reiteradas son un recurso estilístico que enriquece el ritmo más no aportan información relevante a este tipo de análisis. Además, algunas frases fueron transpuestas para que todas las secuencias quedarán en *Sol mayor*, dentro del análisis armónico nos encontramos con pequeñas modulaciones o *V/V* que interferían con nuestro objetivo de identificar líneas melódicas similares al cambiar de armadura.

Finalmente las secuencias melódicas se ordenaron de izquierda a derecha siguiendo el orden natural de la entonación, cuando una secuencia tenía elementos similares a una ya escrita se pone debajo de esta y cuando aparezca una nueva seguida de esta última se pondrá en la misma altura, pero saltándose los espacios necesarios para no quedar debajo de una secuencia no relacionada. Los grupos resultantes se etiquetaron según el orden por el que se forman, o sea, *A, B, C, D, etc.*, a excepción del principio que es *P*, también se identifican las frases finales como *final* y la penúltima como *Bajadas*. Esta forma de ordenar los segmentos está sacada de la investigación *la petenera preflamenca como forma musical: naturaleza genérica y rasgos estilísticos* hecha por José Hernández (2009).

### **Obtención de paradigmas y modelos rítmicos**

Ahora los segmentos agrupados de cada entonación se juntan en un solo grupo y se distribuyen según su etiqueta, o sea, todas las partes *P* juntas, todas las *Bajadas* juntas y los  *finales* juntos. En este caso los principios y los finales resultaron tener una estructura melódica similar por lo que *P* y  *finales* quedaron dentro de un mismo grupo paradigmático. En el caso de los grupos de desarrollo (*A, B, C, D*) se comprobaron todos entre sí dando como resultado los grupos *En02D-03Bajada* y *En03B-04B*. Por último los grupos dentro de entonaciones que no se emparejaron con otros se trataron aparte, estos grupos son: *En01A, En01B, En 02A* y *En02B*.

Finalmente formado ya todos los grupos paradigmáticos se expresaron los modelos rítmicos que contenían cada uno, los segmentos que no pertenecían a ningún grupo formado se trataron todos en un grupo aparte. Los *modelos rítmicos* se entienden por la extracción meramente rítmica de una frase sin tomar en cuenta su altura, en este caso en concreto si se identificó en qué momento de la frase se cambiaba de grado armónico con el fin de tener más claro los *puntos de gravedad* de esta.

Como podrán ver, las métricas utilizadas en esta parte del análisis son demasiado densas, en un contexto de análisis nos ayudaron a entender cómo se formaban las ideas musicales, pero desde un punto de vista práctico resultan aún más tediosas que las deformaciones producidas por el análisis docto, pero al mismo tiempo más detalladas y en sintonía con la idea del estilo a nuestro punto de vista. Tomando como referencia el análisis fraseológico de Carlos Vega (1941) definimos como denominador de *corchea* (8) por ser la duración de nota predominante en cada frase analizada, aparte de esta duración encontramos negras y semicorcheas, pero estas no son más que contracciones, variaciones y subdivisiones de este denominador. Por la parte de *numerador* nos encontramos con la suma de varios, por ejemplo  $6+6+2/8$ , esto se complementa con grupos de dos (=) o tres ( $\equiv$ ) líneas que aparecerán arriba de los numeradores para identificar si la idea que expresa ese número es *binaria* o *ternaria* respectivamente, esto también se verá expresado en la escritura/agrupación de corcheas por compás.

#### **Establecer un criterio de selección para las afinaciones a estudiar**

Con el objetivo de experimentar nuevas posibilidades armónicas en la guitarra dentro del mundo campesino chileno, escogimos dos afinaciones. El primer finar escogido fue la Tercera alta, por su baja dificultad al momento de ser ejecutada y la popularidad que prevalece entre los cultores nacionales en cuanto a la guitarra campesina chilena, y además, nos da la oportunidad de subir la primera cuerda medio tono para tener nuevas posibilidades de acordes. La segunda afinación que fue escogida es Por Argentina, este finar fue escogido por la similitud estructural que tienen ambas afinaciones, Estos finares campesinos se mantenían con sus estructuras de acordes I-IV-V sin variar sus posibilidades armónicas, debido a esto, fue parte del desarrollo de esta investigación.

#### **Diseñar nuevas posturas(acordes) para la guitarra traspuesta**

Una vez fueron seleccionadas y analizadas estas afinaciones siguiendo la propuesta de estudio anteriormente desarrollada de Pedro Bellora (2022), se realizó una breve categorización de las posibilidades en sus posturas(acordes), y distribución de dedaje por grados armónicos y ciertas cadencias musicales como por ejemplo; I-IV-V, II-V-I. ya seleccionados estos finares se fue desarrollando poco a poco las nuevas posturas de acordes con sus respectivos dedajes simplificados en acordes triádicos, ¿existían más posibilidades de formar acordes?, si, existen pero debido a la complejidad de su ejecución que es casi

imposible de tocar, no aparecen en esta investigación. Se graficaron estas posturas en diagramas, al ser una representación visual del mástil de la guitarra, con acordes I-IV-V pero con diferentes tipos de dedajes en el mástil de la guitarra. En la afinación Tercera alta subimos la primera cuerda de Re sostenido a Mi y esto nos permitió desarrollar más las posturas de acordes con ciertos dedajes más simplificados al momento de pulsar las cuerdas, seleccionamos de cuatro a cinco acordes por grado I-IV-V entre la separación de cuatro trastes y con estas posturas formamos cadencias de acordes. También se establecieron similitudes con la afinación Tercera alta y Por argentina, pero en esta última existen menos posibilidades de formar acordes con respecto a la afinación Tercera alta debido a su estructura, en estos finares traspuestos hay varias cuerdas que no se pulsan, se tocan al aire, lo que da como resultado una mejor sonoridad.

#### **Crear una composición con las nuevas posturas en la guitarra campesina:**

Una vez determinadas, analizadas y estudiadas estas estructuras armónicas de la guitarra campesina, se procedió a diseñar un nuevo toquío para la guitarra campesina chilena, estructurando de una forma distinta la distribución del dedaje sobre el mástil (cuello de la guitarra), dándole un universo inmenso de nuevas posibilidades de sonoridad distinto a lo conocido llevando la guitarra campesina a un ámbito musical popular no estrictamente folclórico y más acomodado a la música de raíz. En la composición se utilizaron los ritmos del guitarrón ya estudiados y los dos finares campesinos empleando ambos toquíos armonizados entre sí, generando un nuevo toquío a partir de los ritmos del guitarrón chileno, se generaron nuevas sonoridades al unir las dos guitarras superponiendo acordes entre sí.

## Resultados

Toquíos escogidos y sus análisis Dieciocho toquíos pasaron el filtro de selección de los cuales se escogieron cuatro al azar, los toquíos son:

### En01 Verso por desafío, Manuel Sánchez

**Verso por desafío**  
Entonación: La del diablo

Manuel Sánchez

1 <sup>IV</sup><sub>F</sub>

Capital Caudal

2 <sup>V</sup><sub>G</sub>

Capital Caudal

3 <sup>I = IV</sup><sub>C</sub>

Capital Caudal

4 <sup>V</sup><sub>D</sub>

Capital Caudal

5 <sup>I</sup><sub>G</sub>

Capital Caudal Capital Caudal

6 <sup>I</sup><sub>G</sub>

Capital Caudal

7 <sup>V</sup><sub>D</sub> <sup>I</sup><sub>G</sub> <sup>V</sup><sub>D</sub> <sup>I</sup><sub>G</sub>

Capital Caudal

## En02 Verso por ecología, Francisco Astorga

## Verso por ecología

Entonación: La pajarera

Francisco Astorga

1  $I$   $V$   $I$   $V$   $I$

Capital Caudal Capital Caudal

2  $V$   $I$

Capital Caudal

3  $V$   $I$

Capital Caudal

4  $V/V$   $V = I$   
 $A$   $D$

Capital Caudal

5  $V$   $I = V$   
 $A$   $D$

Capital Caudal

6  $I$   $V$   $I$

Capital Caudal Capital Caudal

7  $V$   $I$

Capital Caudal

8  $V/V$   $I = IV$   $V$   $I$   
 $A$   $G$   $A$   $D$

Capital Caudal

9  $V$   $I = V$   
 $A$   $D$

Capital Caudal

10  $I$   $V$   $I$   $V$   $I$

Capital Caudal Capital Caudal

11

## En03 Verso por actualidad, Luis Ortúzar

## Verso por actualidad

Entonación: La Tenina

Luis Ortúzar

1  $\frac{2}{8}$  I G V D I G

Capital Caudal

2 IV C

Capital Caudal

3 V/V A V D

Capital Caudal

4 IV C I G V D

Capital Caudal

5 I G V D I G V D I G

Capital Caudal

## En04 José vendido por sus hermanos, Juan Bustamante

## José vendido por sus hermanos

Entonación: La larga

Juan Bustamante

1  $I$   $IV$   $V$   $I$   $V$   $I$   
 $G$   $C$   $D$   $G$   $D$   $G$

Capital Caudal

2  $IV$   
 $C$

Capital Caudal

3  $V/V$   $V$   
 $A$   $D$

Capital Caudal

4  $IV$   $I$   
 $C$   $G$

Capital Caudal

5  $I = IV$   $V$   $I = V$   
 $G$   $A$   $D$

Capital Caudal Capital Caudal

6

7  $I$   $V$   $I$   $V$   $I$   
 $G$   $D$   $G$   $D$   $G$

Capital Caudal

## Segmentación

### En01 Verso por Desafío, Manuel Sánchez

1 Trans. P 2 Trans. A 3 Trans. B

4

5 6 Bajada 7 Final

### En02 Verso por ecología, Francisco Astorga

1 P

2 3 A 4 Trans. B

5 Trans. 6 C 7 D

8 Trans. 9 Trans. 10 Bajada

11 Final

### En03 Verso por actualidad, Luis Ortúzar

1 P 2 A 3 Trans. B 4 Bajada

5 Final

**En04** José vendido por sus hermanos, Juan Bustamante

1 P 2 A 3 Trans. B 4 C

5 Trans.

6 Bajada

7 Final

**Grupos paradigmáticos y modelos rítmicos**

Los grupos paradigmáticos que se formaron son los siguientes:

**Paradigma P:**

En02 1 2 y 11 Final En03 5 Final En04 7 Final

En01 7 Final

En03 1 En04 1

En04 1

En01 1 No concluyente

**Paradigma Bajada:**

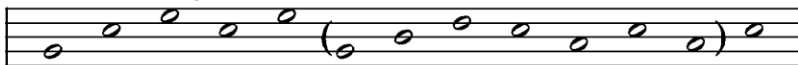
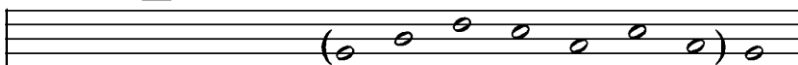
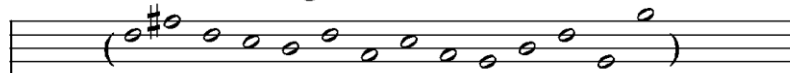
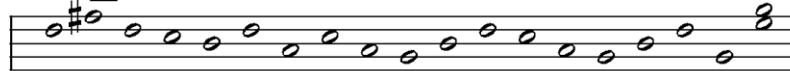
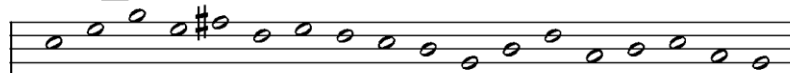
En01 6 En01 6

En02 10 En04 6

En01 1

Linea Simplificada

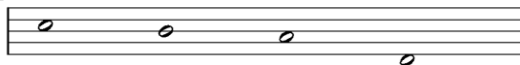
En 03 4 No concluyente

Paradigma **En02D-03Bajada**:**En 03** [4] Bajada**En02** [7] "D"Paradigma **En03B-04B**:**En03** [3] "B" Paradigma **En03B-04B****En04** [3] "B"**En04** [5] "B"

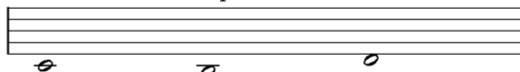
Grupos de segmentos que no encontraron grupo con otras entonaciones:

**En 01** [2] Paradigma **En01A**

[4]

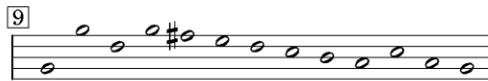
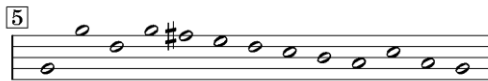
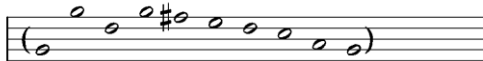
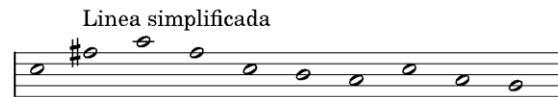
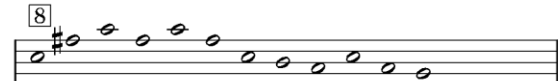
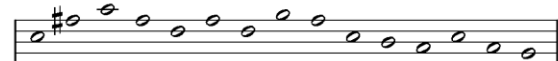


Linea simplificada

**En 01** [3] Paradigma **En01B**

[5]



En02<sup>3</sup> Paradigma En02AEn 02 <sup>4</sup> Paradigma En02B

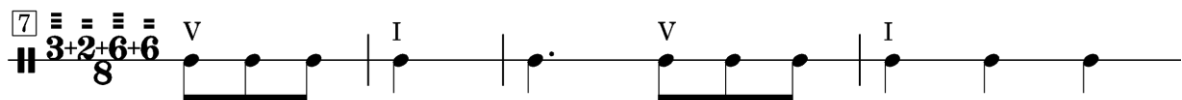
Con estos grupos podemos definir las siguientes cosas:

- Todas las introducciones de entonaciones escogidas tienen una estructura en común
- Los inicios y los finales de las introducciones pertenecen a una misma idea que se centra en establecer la tonalidad central
- El principio de En01 es el único segmento que no pertenece a *P*, pero coincide con el grupo *Bajada*, si escuchamos el tema podemos decir que En01 parte la introducción del toquío con una bajada extendida

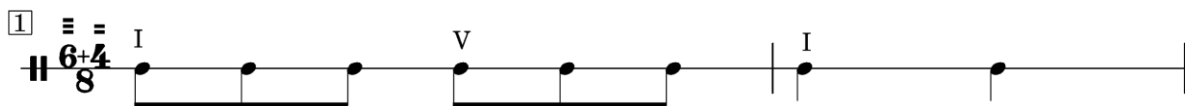
Estos grupos nos dan un criterio para separar los modelos rítmicos expuestos a continuación:

Modelos rítmicos **P**:

## En01



## En02



## En03

①  $\frac{4+6+8}{8}$  I V I

## En04

①  $\frac{6+9+8+3+4}{8}$  I IV V I V I

⑤  $\frac{6+6+12}{8}$  I V I V I

⑦  $\frac{4+6+4+6+8}{8}$  I V I V I

## Modelos rítmicos bajada:

## En01

①  $\frac{4+6}{8}$  IV

⑥  $\frac{6+2}{8}$  I

## En02

⑩  $\frac{9+6}{8}$  V I V I

## En04

⑥  $\frac{6+6+2}{8}$  V I

Modelos rítmicos **En02D-03Bajada:****En02**

$\boxed{7}$   $\frac{3+6}{8}$  I V I  
 $\boxed{4}$   $\frac{9}{8}$  IV I V

Modelos rítmicos **En03B-04B:****En03**

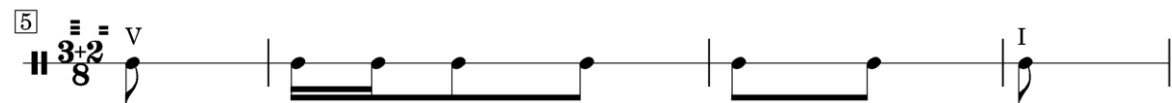
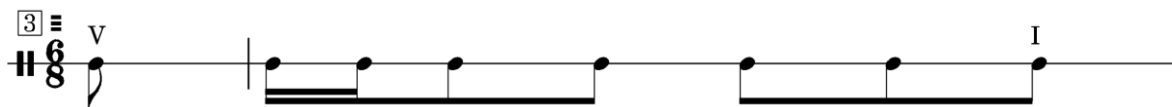
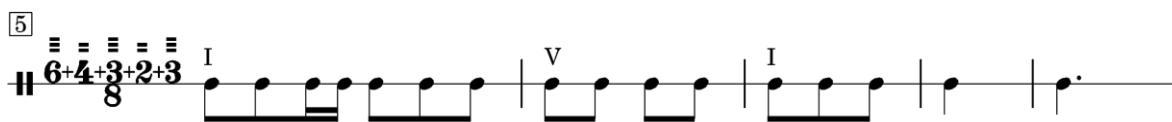
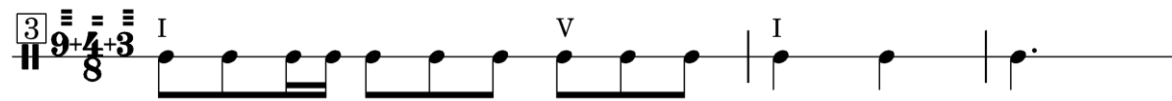
$\boxed{3}$   $\frac{8+18+2}{8}$  V I

**En04**

$\boxed{3}$   $\frac{2+21+2}{8}$  V I  
 $\boxed{5}$   $\frac{10+9+6}{8}$  IV V I

Modelos rítmicos **En01A:**

$\boxed{2}$   $\frac{4+3}{8}$  IV V  
 $\boxed{4}$   $\frac{6}{8}$  IV V

Modelos rítmicos **En01B:**Modelos rítmicos **En02A:**Modelos rítmicos **En02B:**

4



Modelos rítmicos **sin grupo**:**En02**

⑥  $\frac{12}{8}$  V I

**En03**

②  $\frac{10+6+8}{8}$  IV

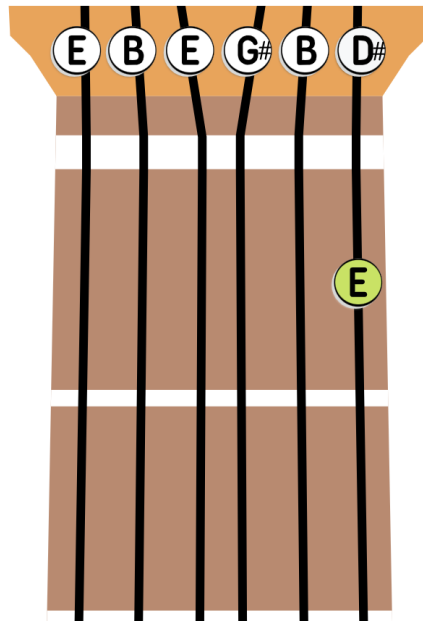
**En04**

②  $\frac{9+4}{8}$  I IV

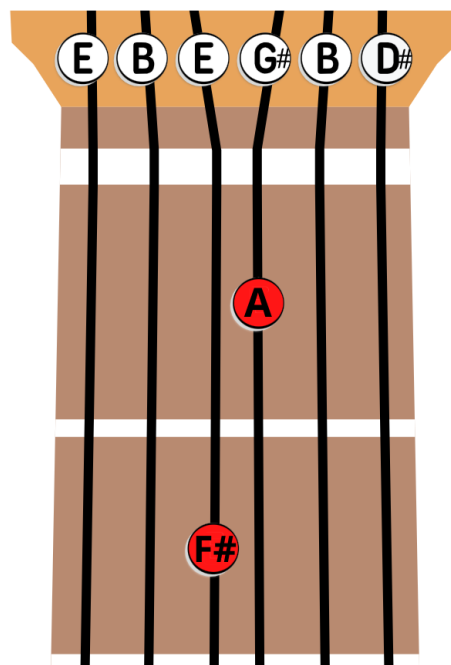
④  $\frac{3+14}{8}$  IV I

## Afinación por tercera alta, funciones principales y nuevas posturas:

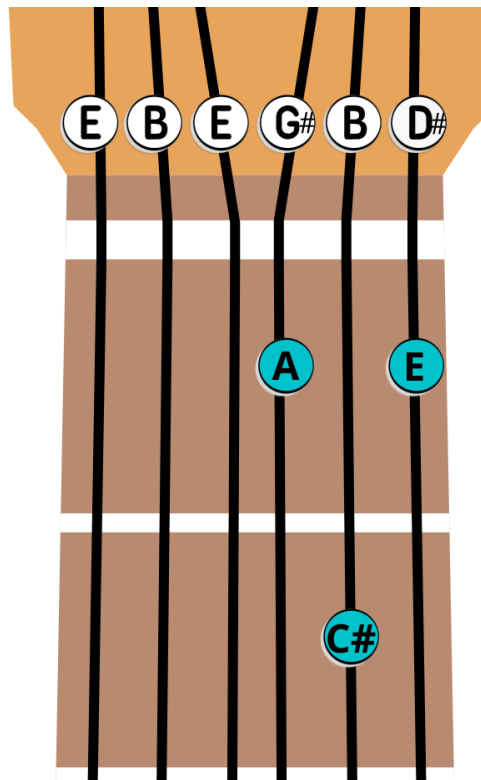
1. Función de tónica en afinación traspuesta Tercera Alta:



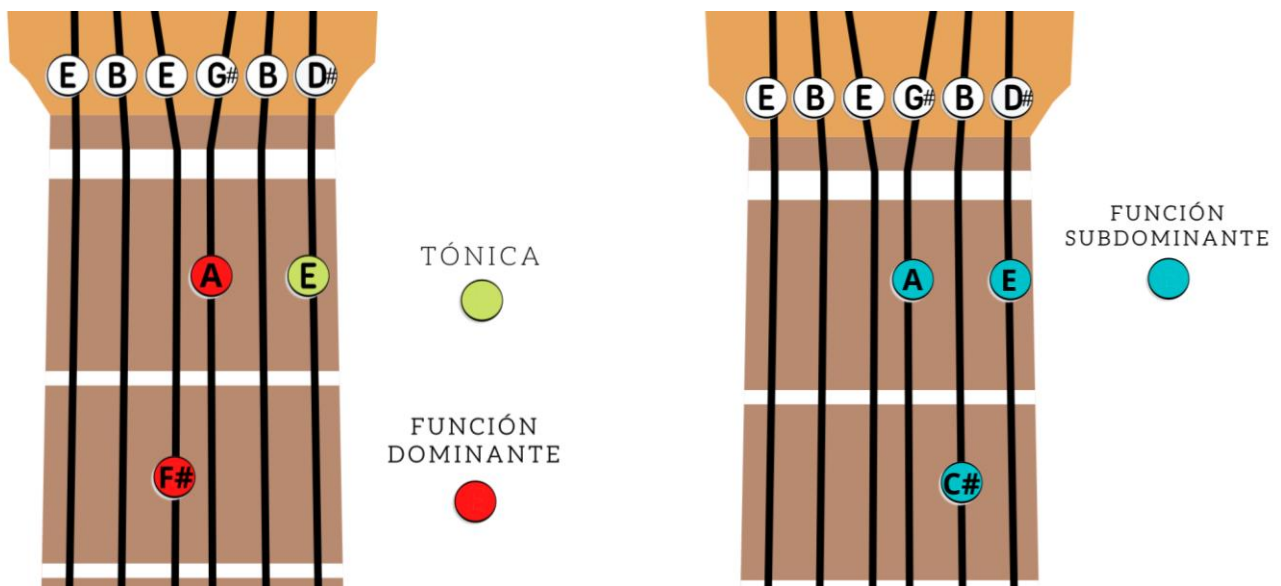
2. Función de Dominante:



### 3. Función de Subdominante:



- Principales grados de afinación Tercera Alta graficado en el mástil :

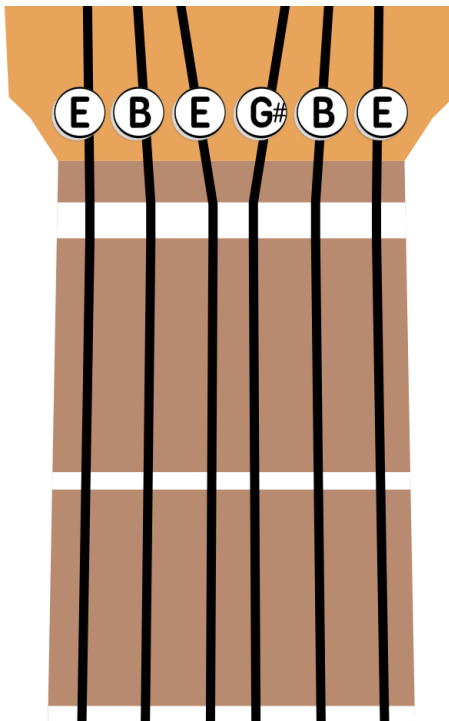


A esta afinación al momento de ejecutarla le subimos medio tono a la primera cuerda (de Re sostenido a Mi) para posibilitar el desarrollo de un dedaje que nos permitiera experimentar otras posibilidades dentro del contexto campesino.

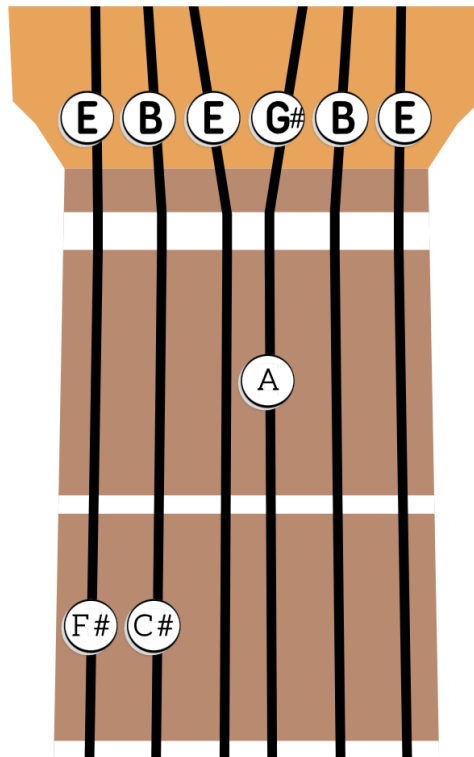
Las posibilidades son las siguientes:

### **Posibilidades de acordes en todos sus grados:**

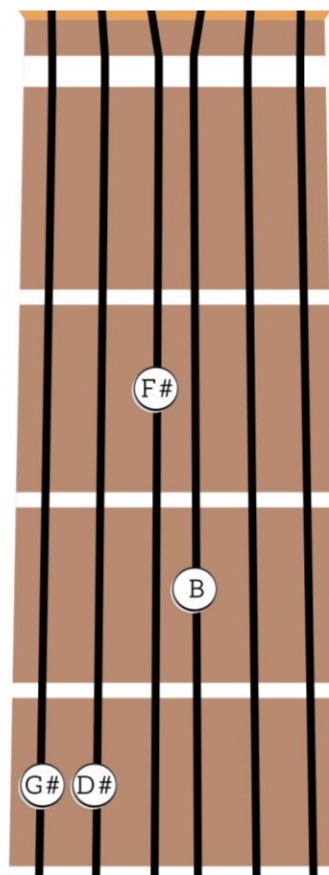
1. Afinación Tercera Alta Abierta: E mayor



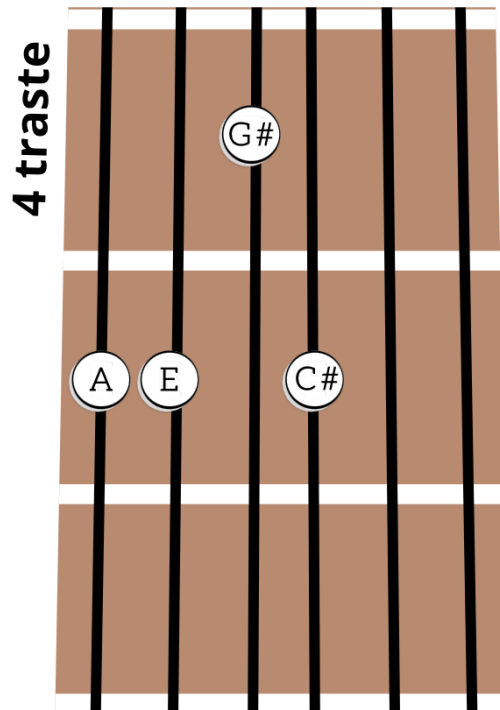
2. Segundo grado: F#m7, agregando la segunda cuerda (B) es un F#m7 (add11)



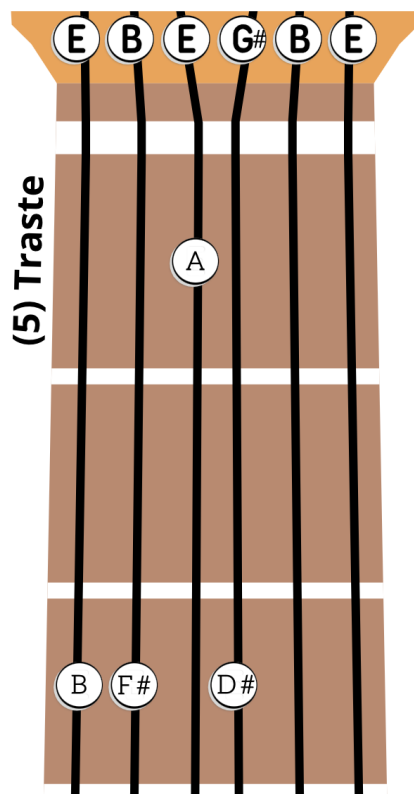
3. Tercer grado: G#m7 , si se incluye la nota E es add (b13)



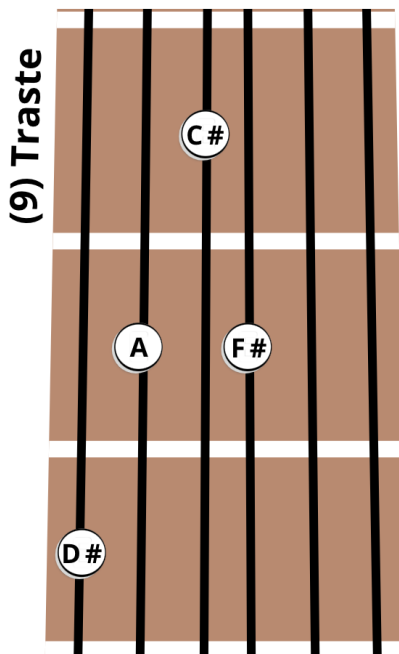
4. Cuarto grado: Amaj7, agregando la segunda cuerda (B) es un Amaj9



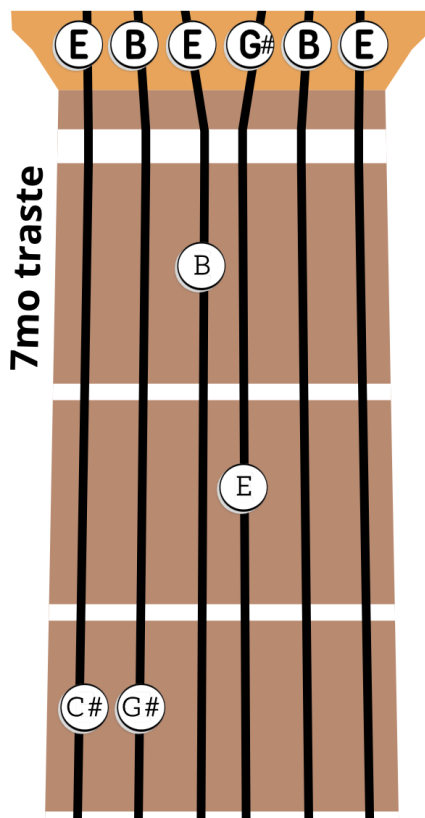
5. Quinto grado acorde B7, agregando la nota (E) es un B7 (add11)



6. Sexto grado acorde C#m7:



7. Séptimo grado D#m7, agregando la primera cuerda(E) se adhiere el b9 (D#m7b9)



8. Tónica a la octava:

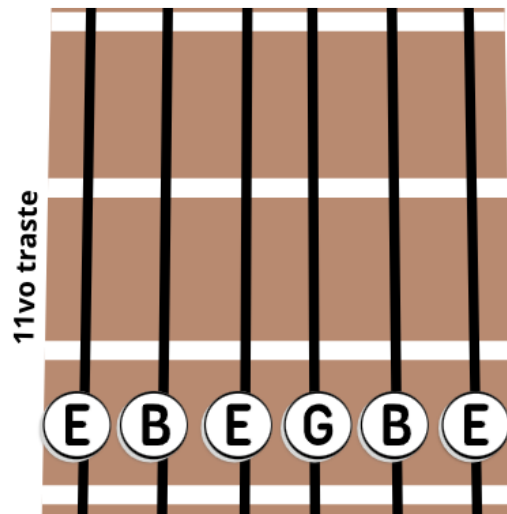
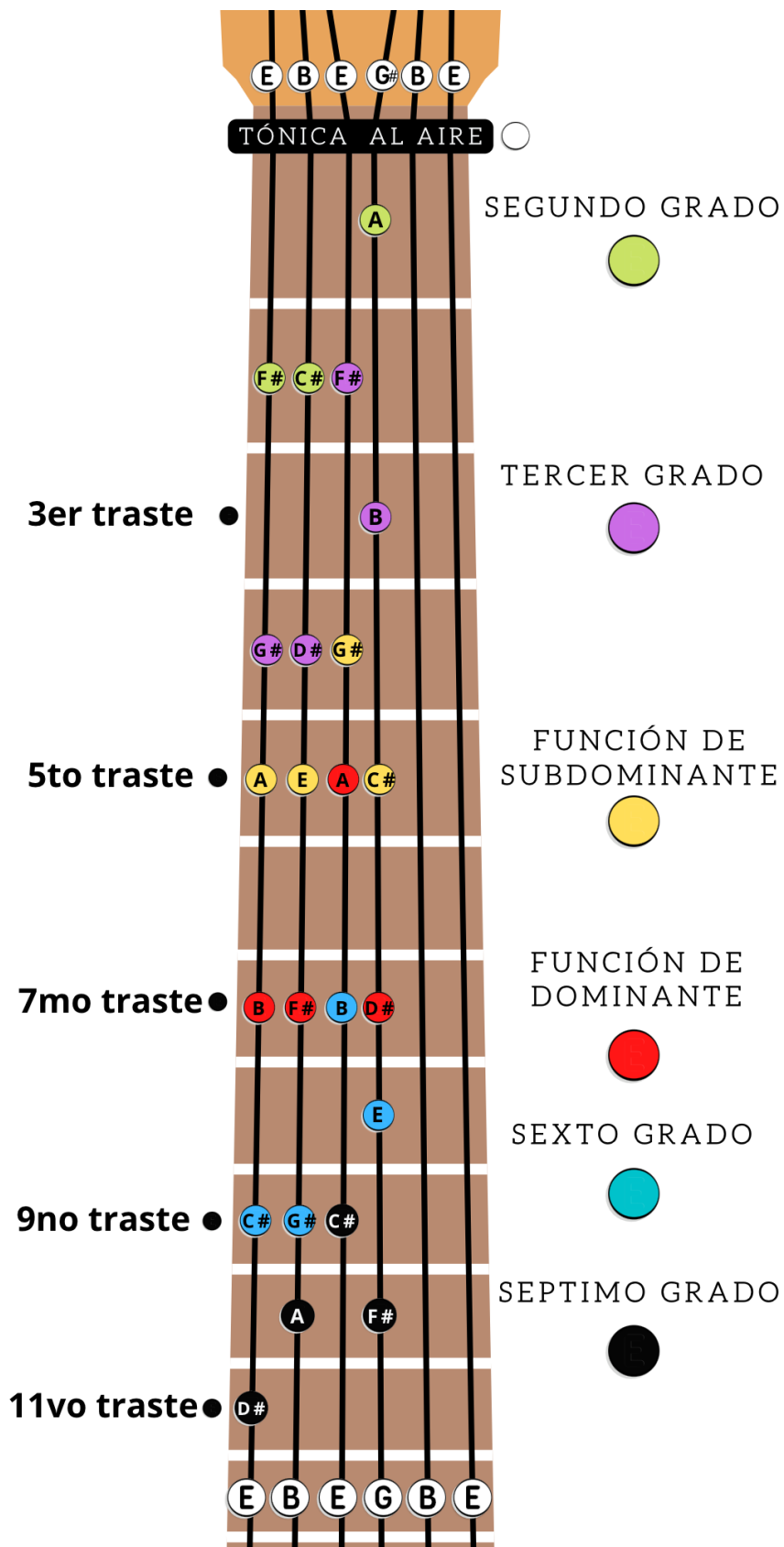
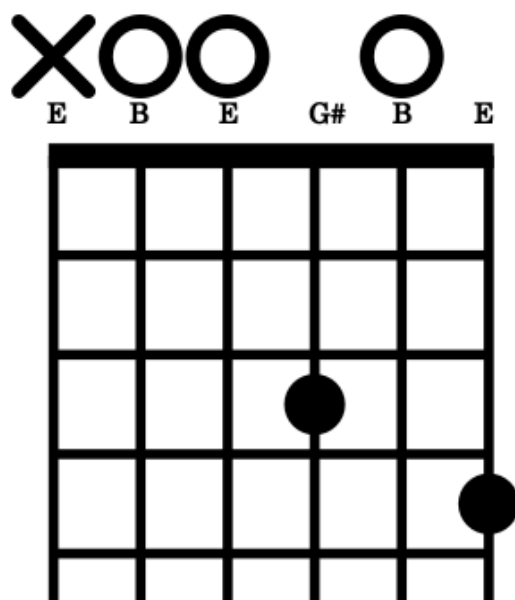
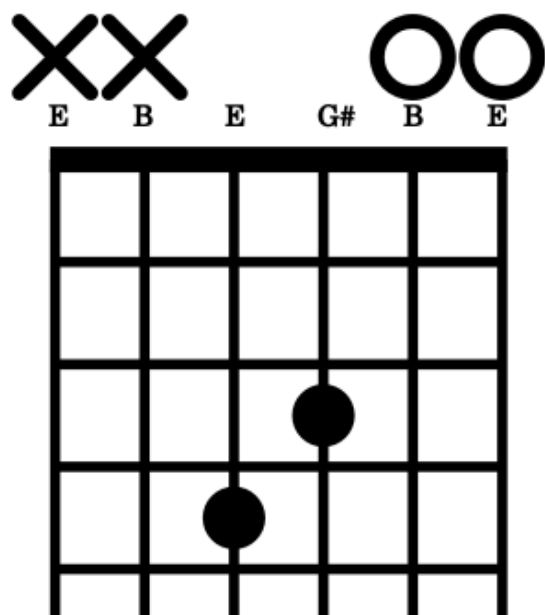
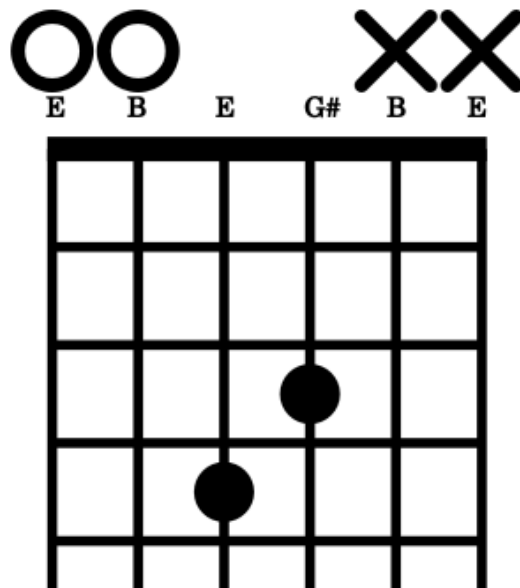
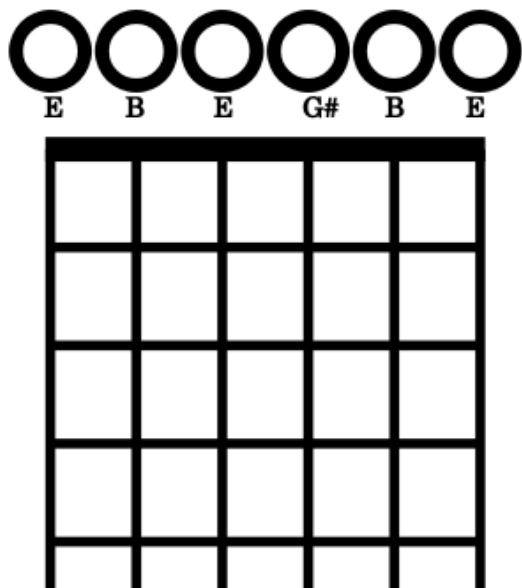


Diagrama general de los movimientos en el dedaje al cambiar de acorde y funciones:

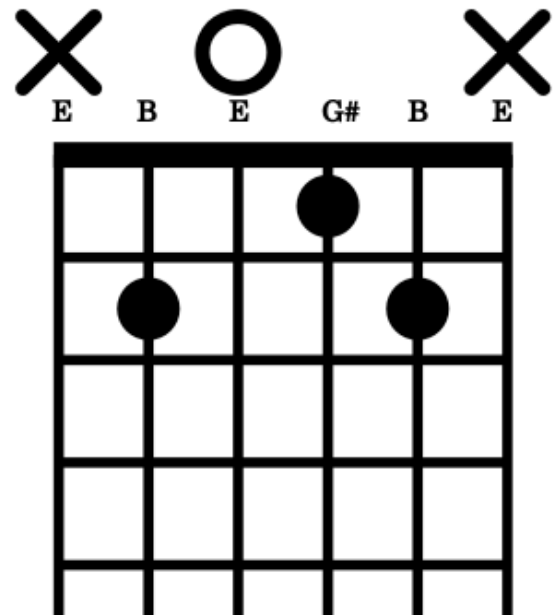
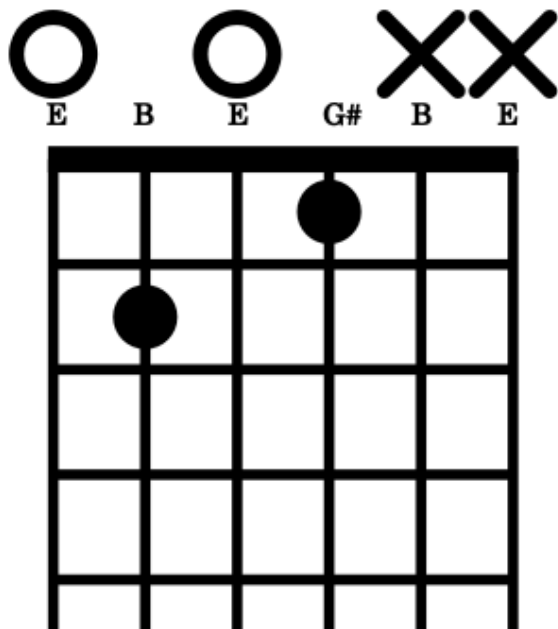
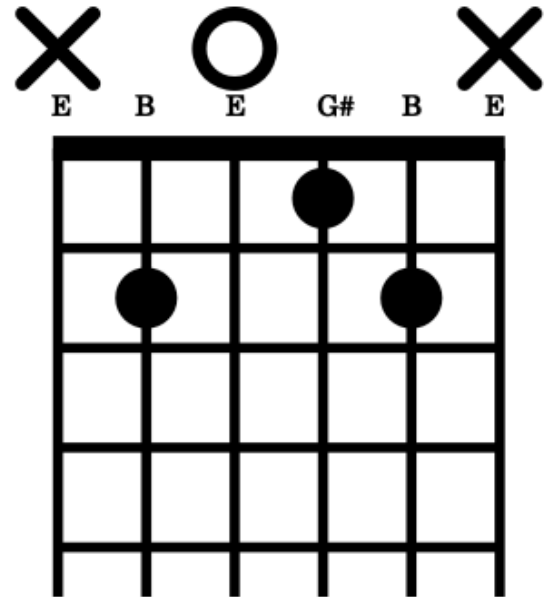
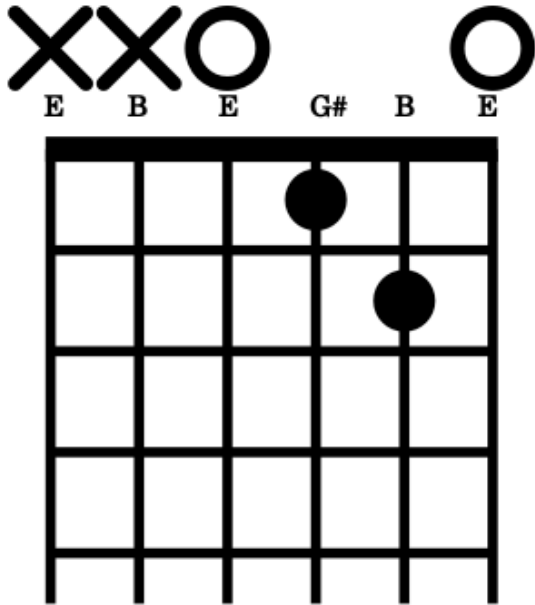


### Posibilidades de acordes triádicos grados I-IV-V:

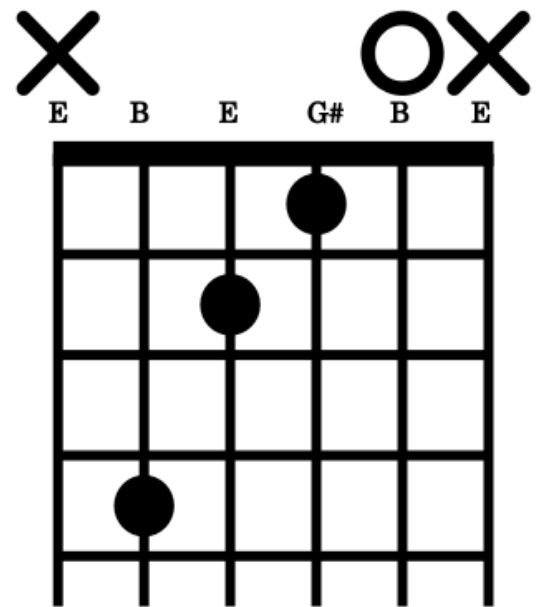
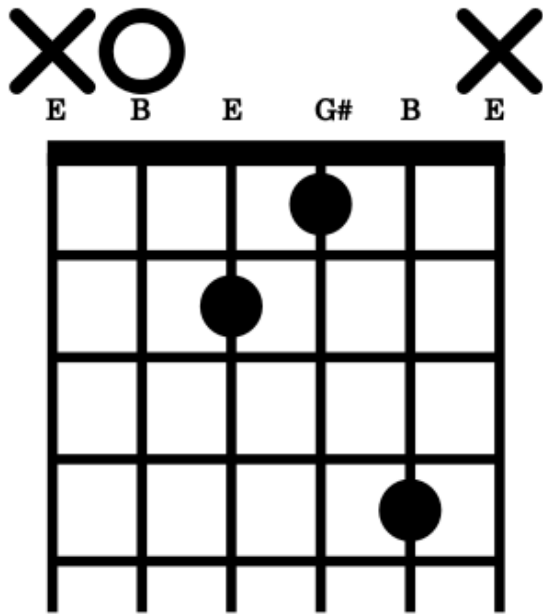
- Acordes triádicos : Mi Mayor



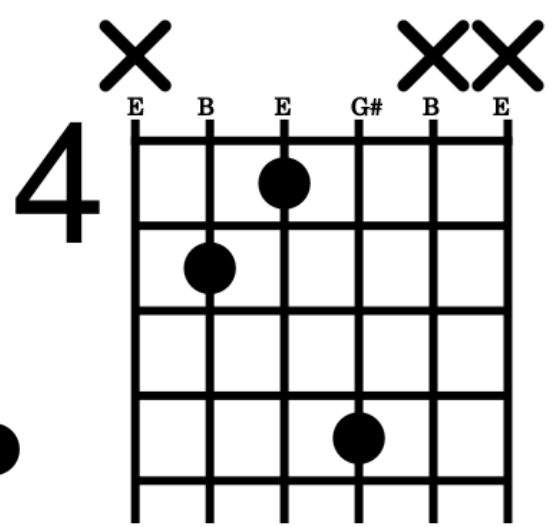
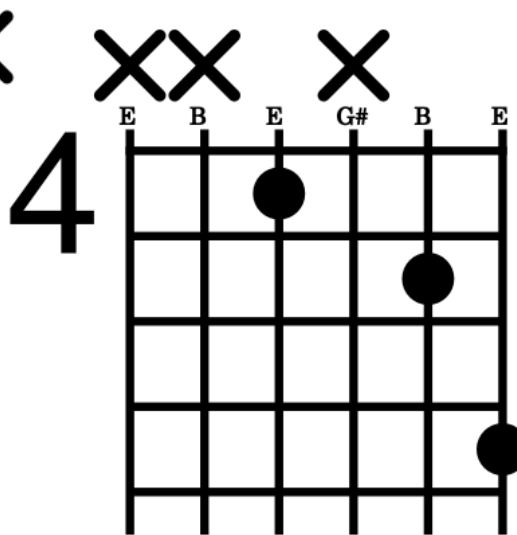
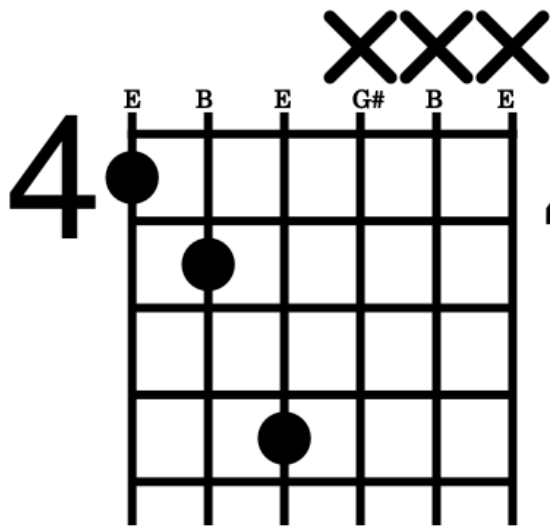
- Acordes Triádicos La mayor:



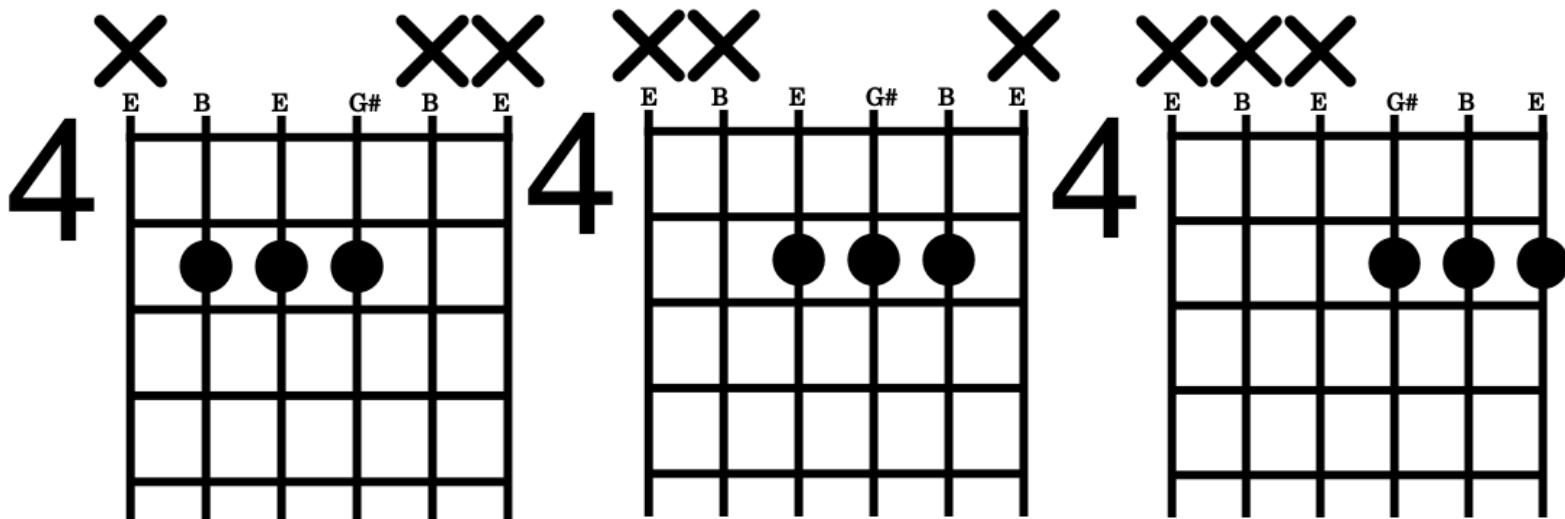
- Acordes triádicos de Si mayor 7:



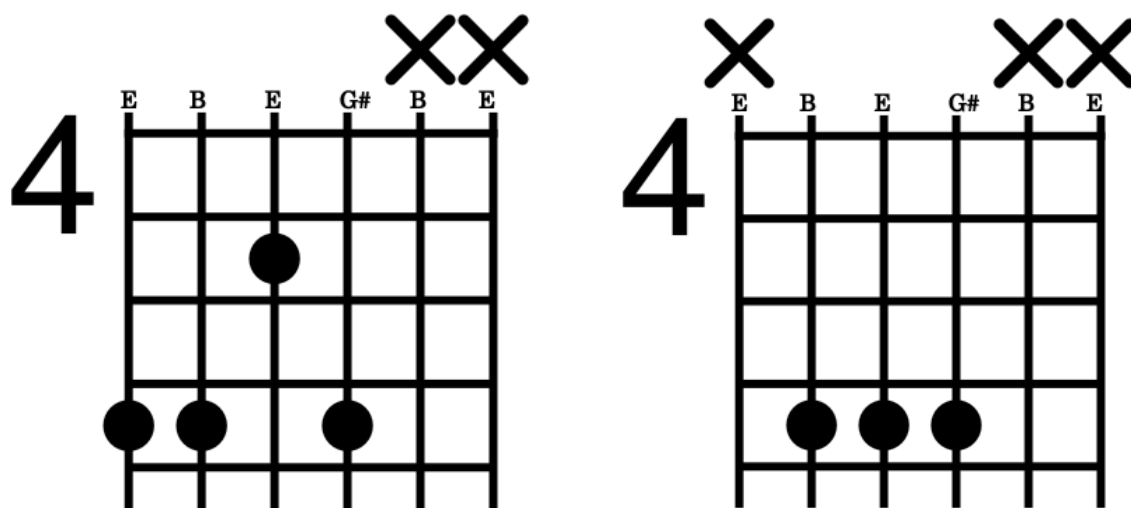
- Acordes triádicos de Mi mayor desde el cuarto traste:



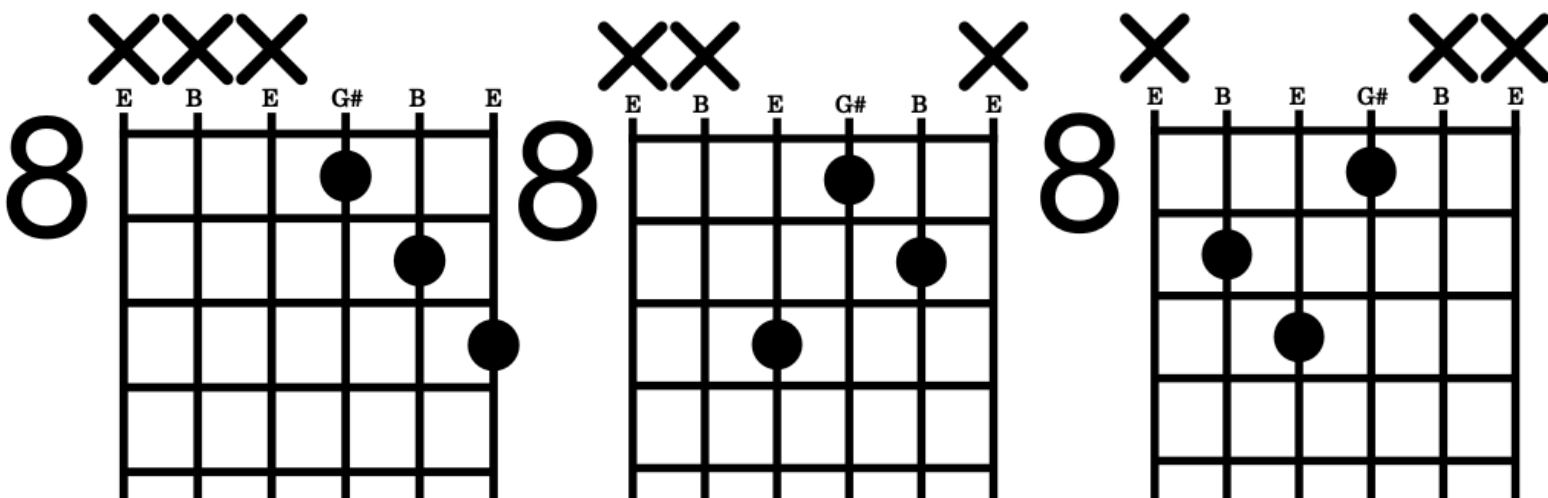
- Acordes triádicos de La mayor desde el cuarto traste:



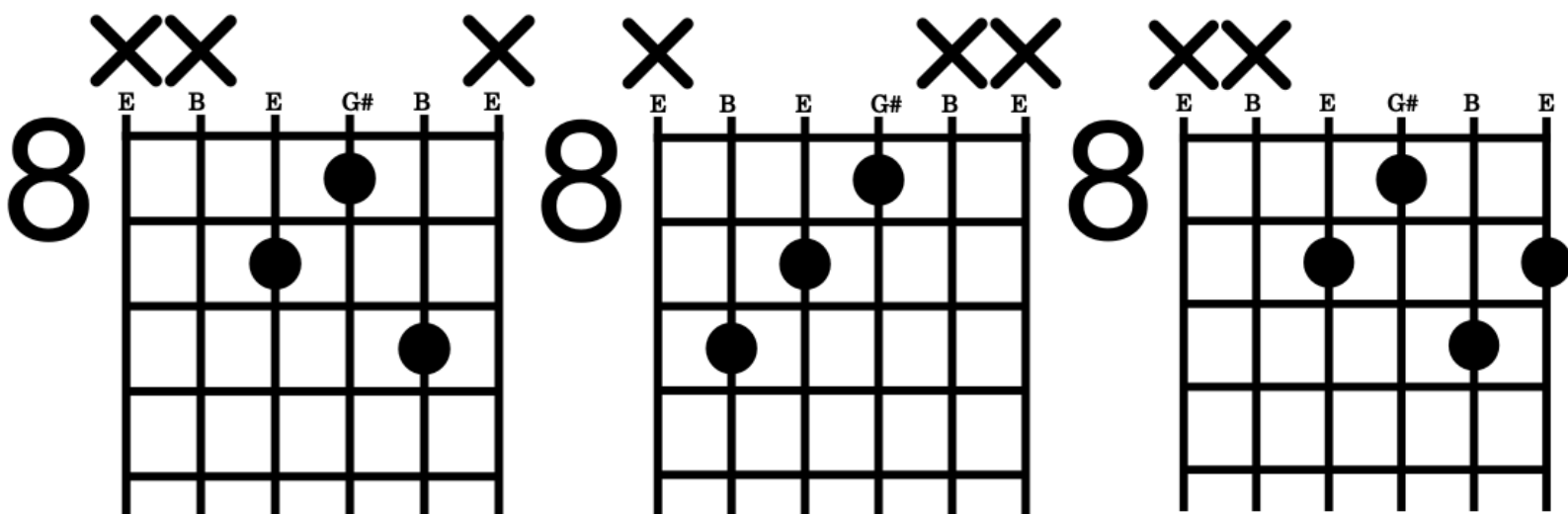
- Acordes triádicos con 7ma de Si mayor desde el cuarto traste:



- Acordes triádicos de Mi mayor desde el octavo traste:

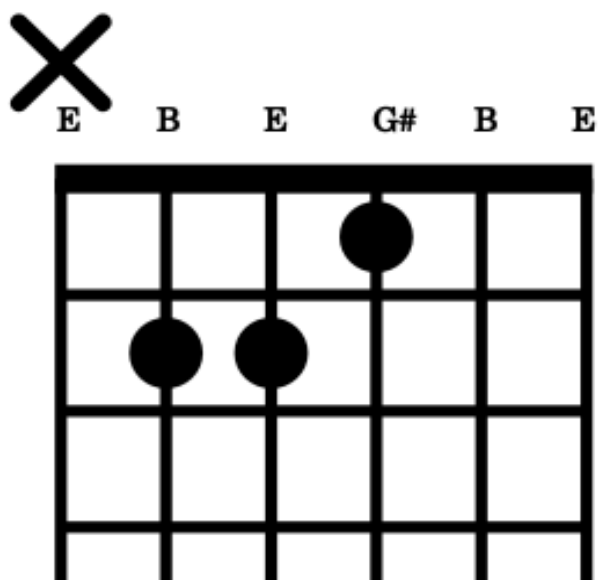


- Acordes triádicos de La mayor desde el octavo traste:

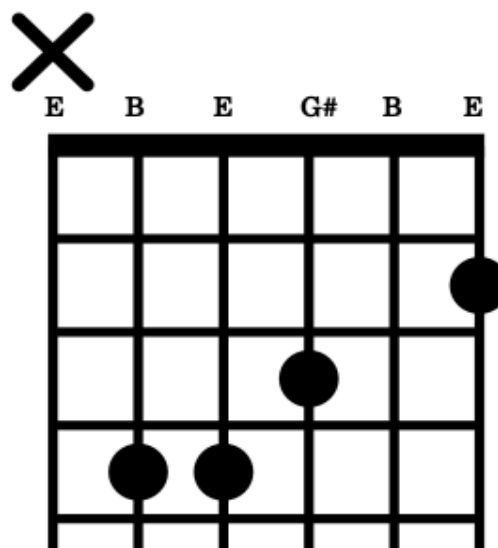


## Posibilidades de acordes con inversiones

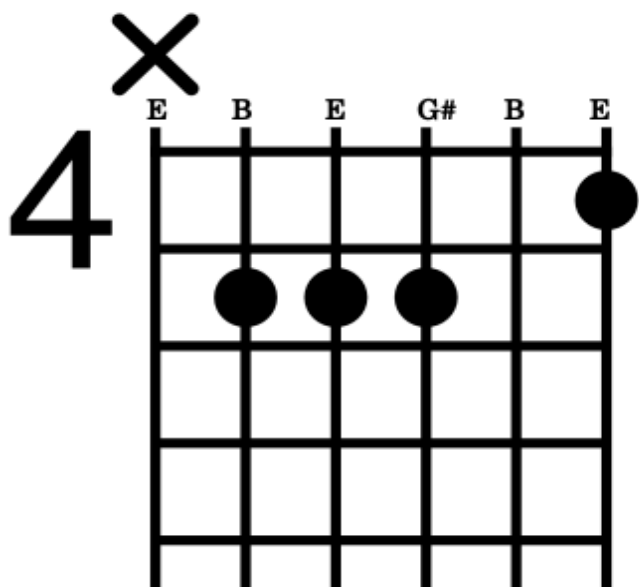
II grado en segunda inversión



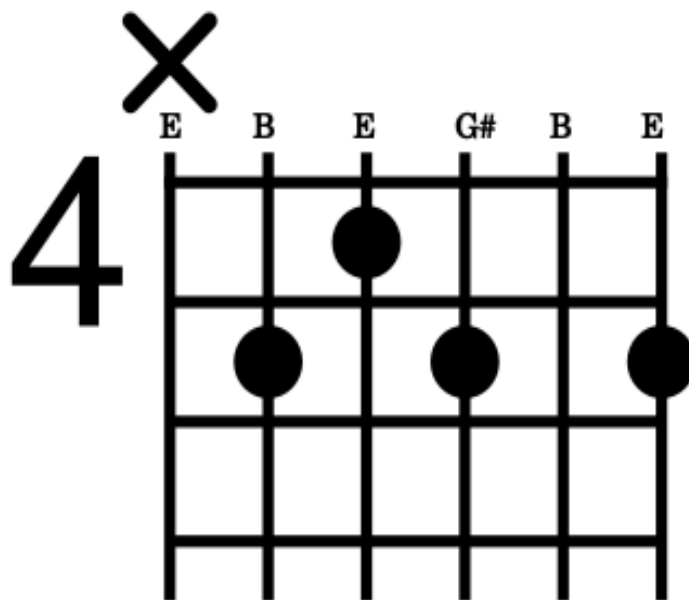
II grado segunda inversión con  
Su 7ma en la primera cuerda



IV grado en segunda inversión  
con 7ma mayor en la primera cuerda

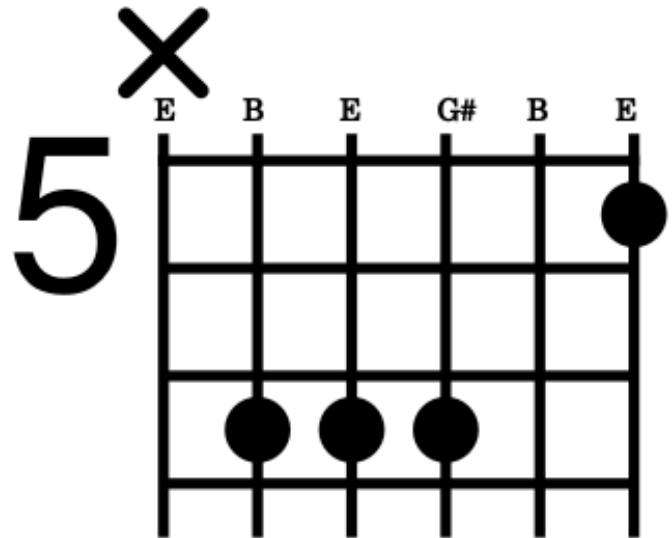
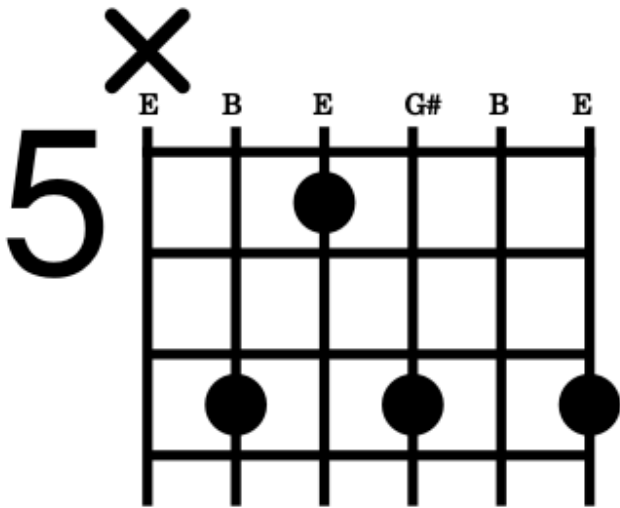


IV grado en segunda inversión  
con su 7ma mayor en la 4ta cuerda



V grado dominante en segunda inversión  
con su 7ma en la 4ta cuerda

V grado dominante con la 7ma  
en la primera cuerda



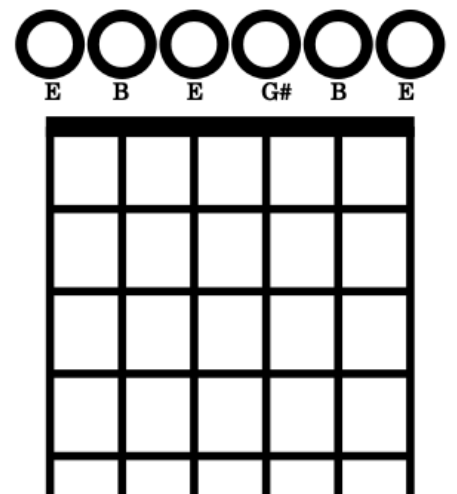
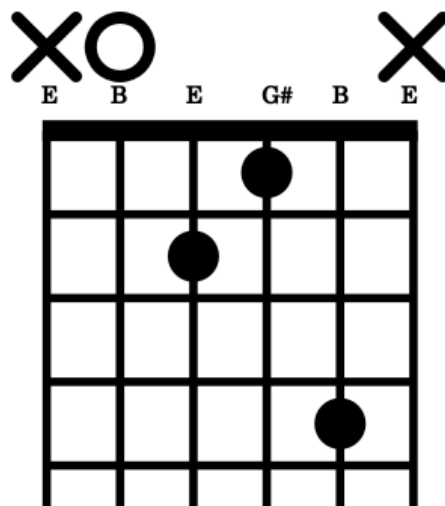
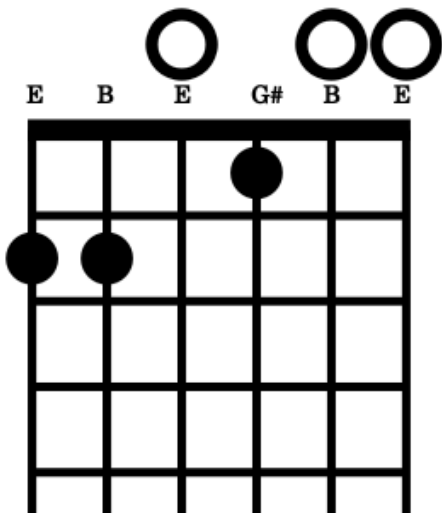
Posibilidades de cadencias enlazadas II - V - I, IV - V - I

Cadencia II-V-II

II grado

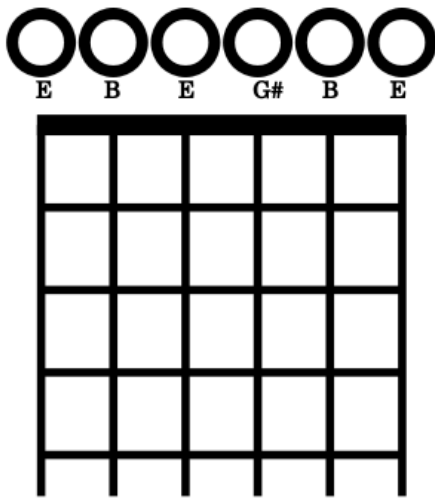
V7 grado

I grado

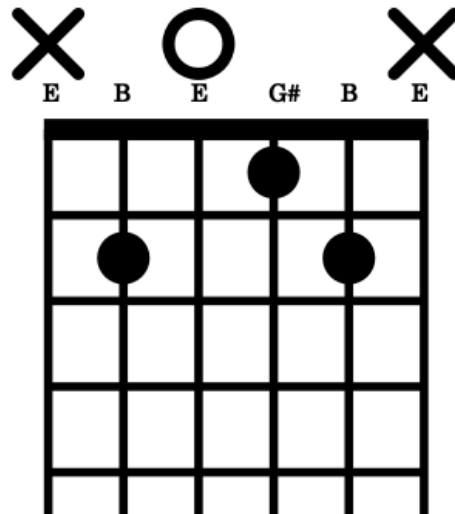


## Cadencia I- IV-V

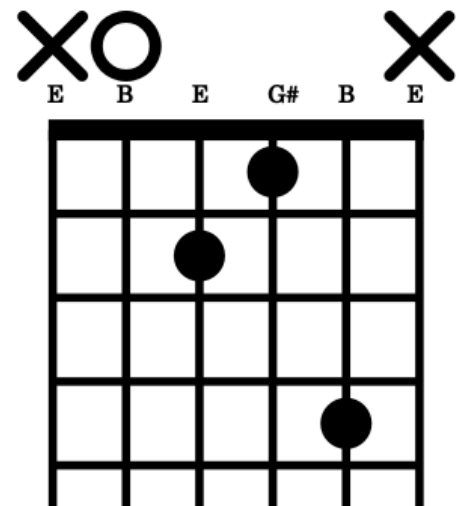
I grado



IV grado



V grado



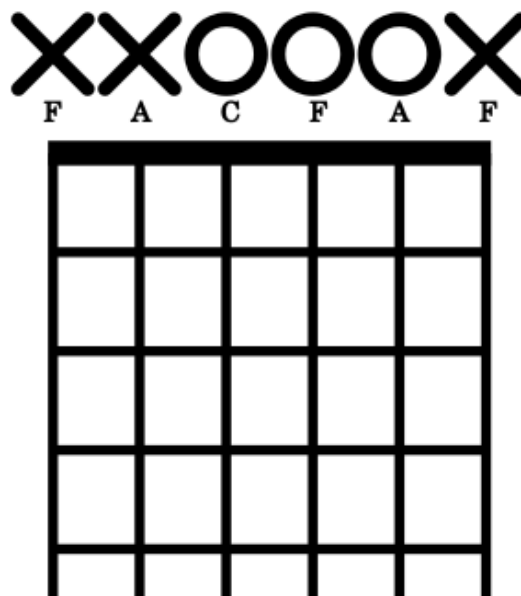
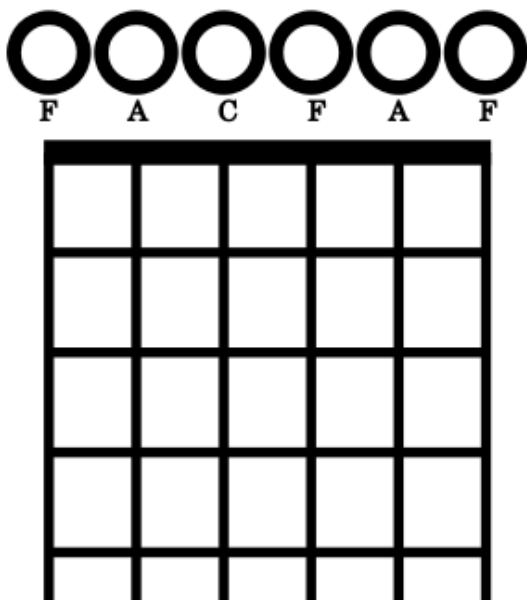
Con estos diagramas de acordes establecemos que:

- Con estas posturas formamos cadencias de acordes
- Existen muchas posibilidades de formar acordes, nuevas posturas
- Hay posturas que no aparecen en esta tesis por ser incómodas al momento de tocar
- Aparecen cuatro a cinco acordes por grado I-IV-V, entre separación de cuatro trastes
- Al subir medio tono la primera cuerda de Re sostenido a Mi, permite un mayor desarrollo a las posturas de acordes con dedajes más simples al momento de pulsar las cuerdas

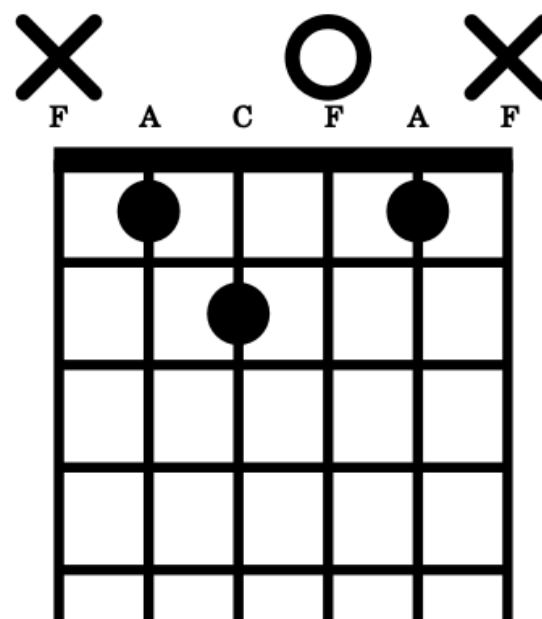
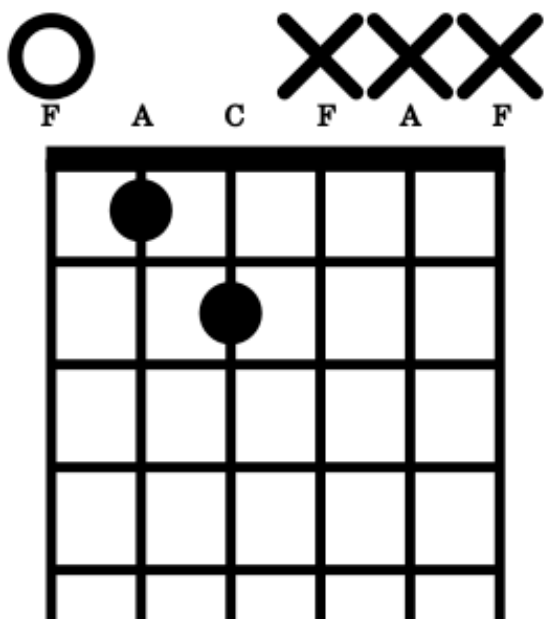
**Afinación “Por Argentina” y nuevas posibilidades de posturas: Tonalidad Fa mayor.**

**Posibilidades de acordes triádicos grados I-IV-V:**

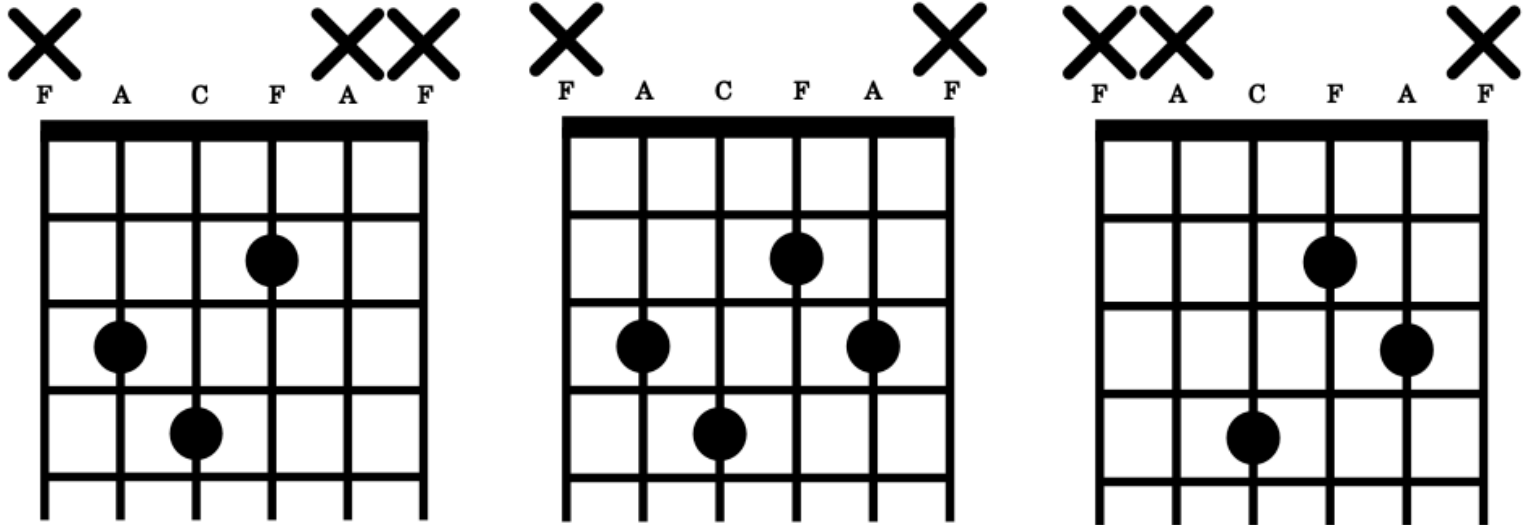
- Acordes Triádicos de Fa mayor:



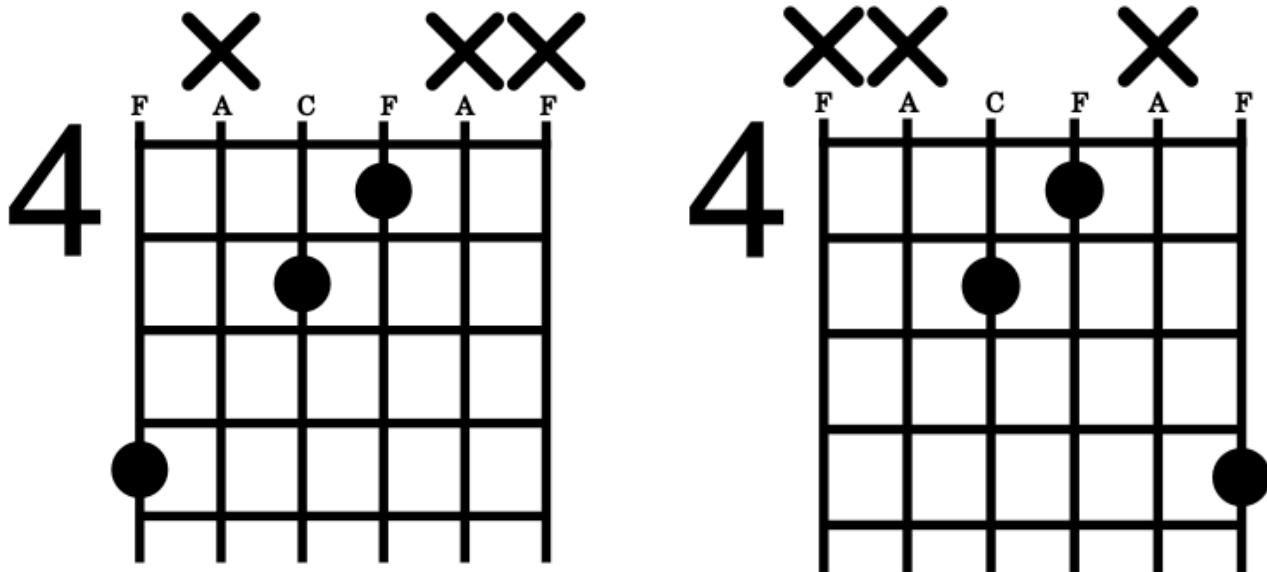
- Acordes Triádicos de Bb mayor:



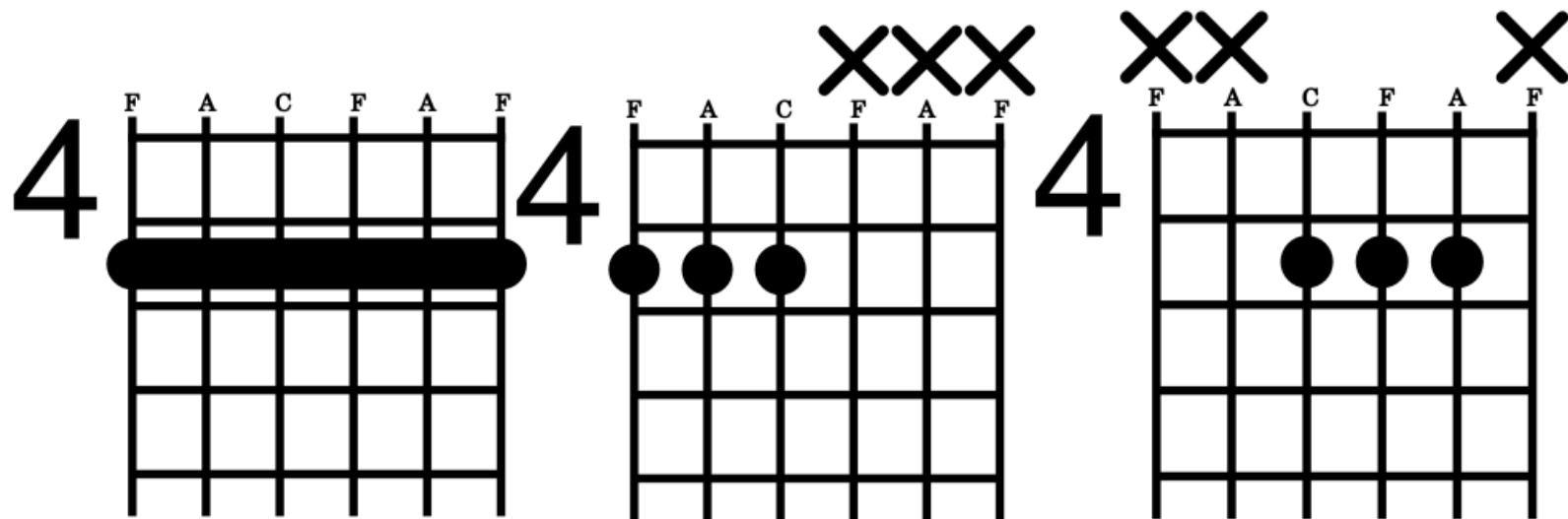
- Acordes Triádicos de C mayor:



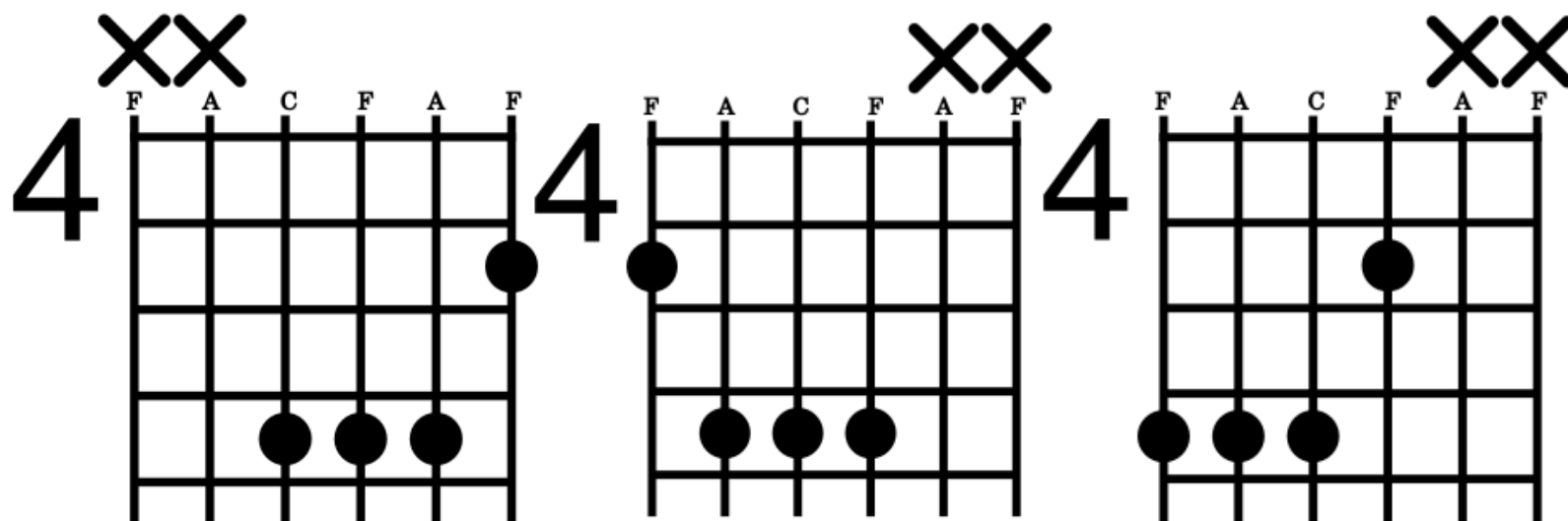
- Acordes triádicos desde el cuarto traste Fa mayor:



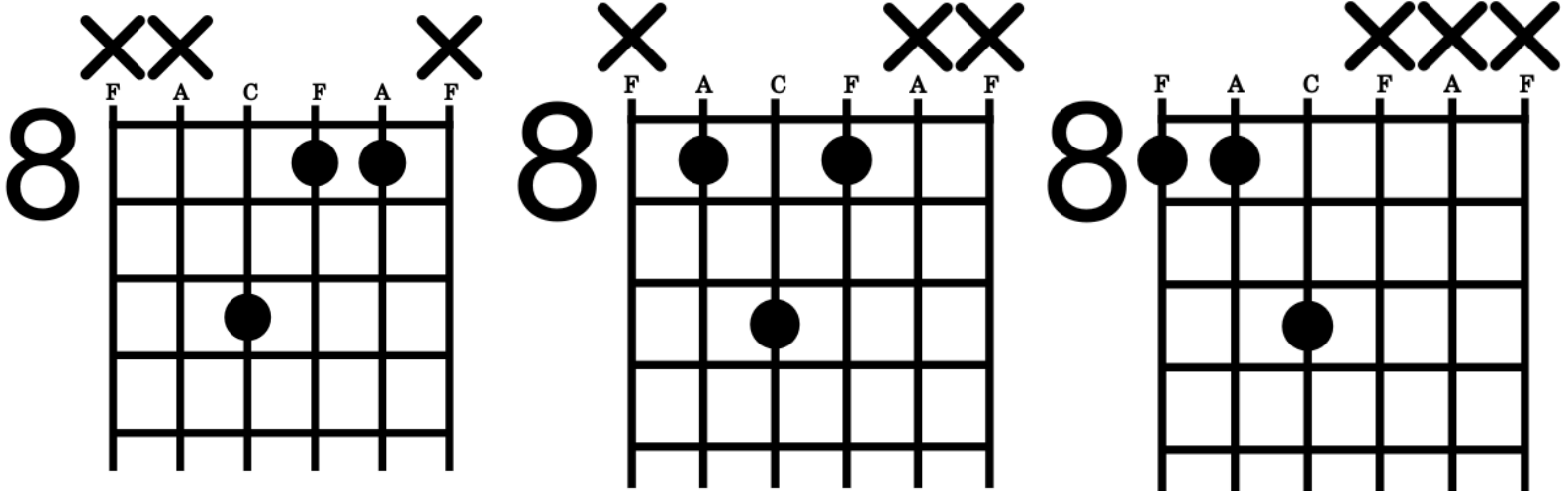
- Acordes triádicos desde el cuarto traste Bb mayor:



- Acordes triádicos desde el cuarto traste C mayor con 7ma:



- Acordes triádicos desde el octavo traste Bb mayor:

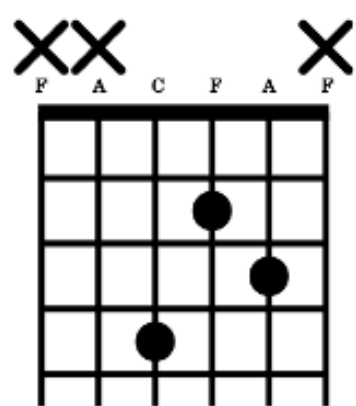
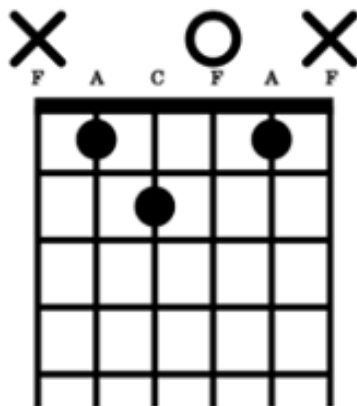
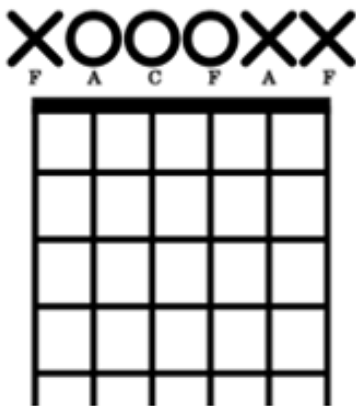


### Posibilidades de acordes con inversiones

I grado en primera inversión

IV grado en primera inversión

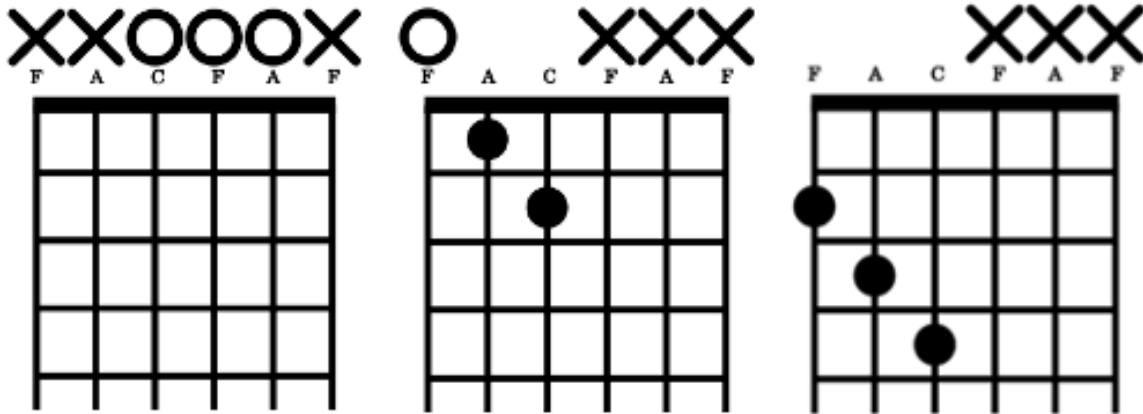
V grado en primera inversión



I grado en segunda inversión

IV grado en segunda inversión

V grado en segunda inversión



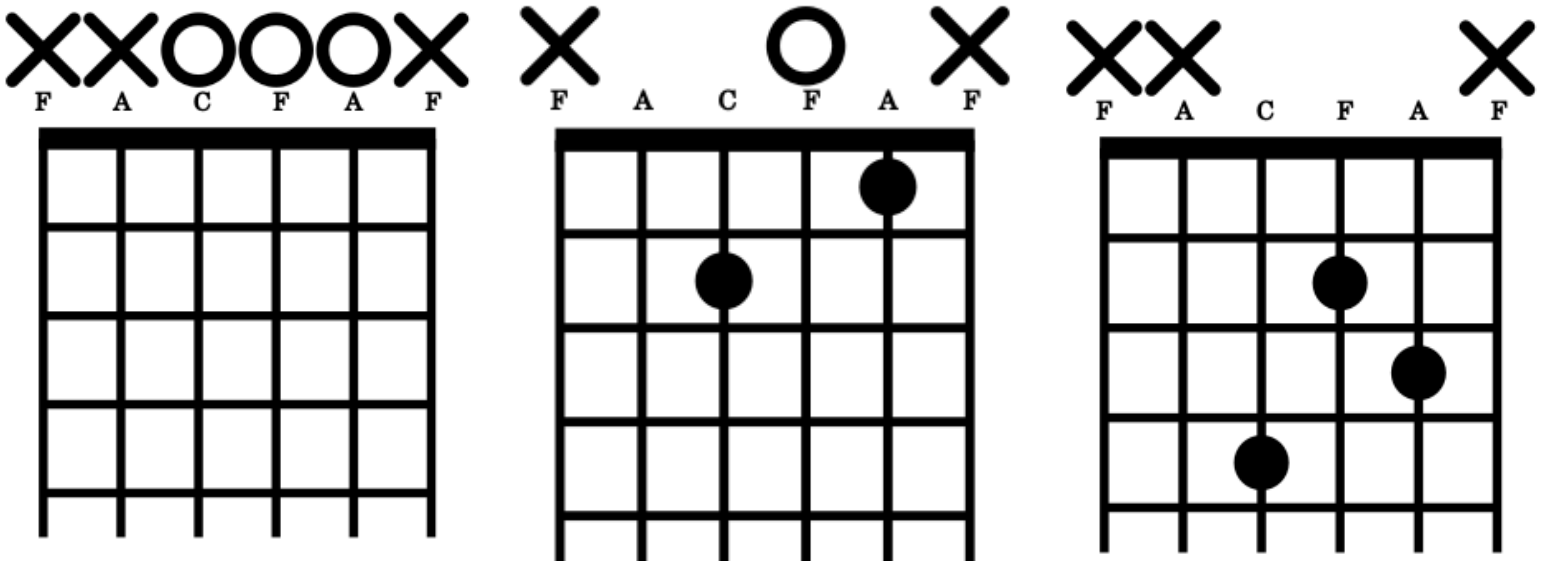
Posibilidades de cadencias enlazadas II – V - I, IV – V - I

- Cadencia I-VI-V

I grado

IV grado

V grado

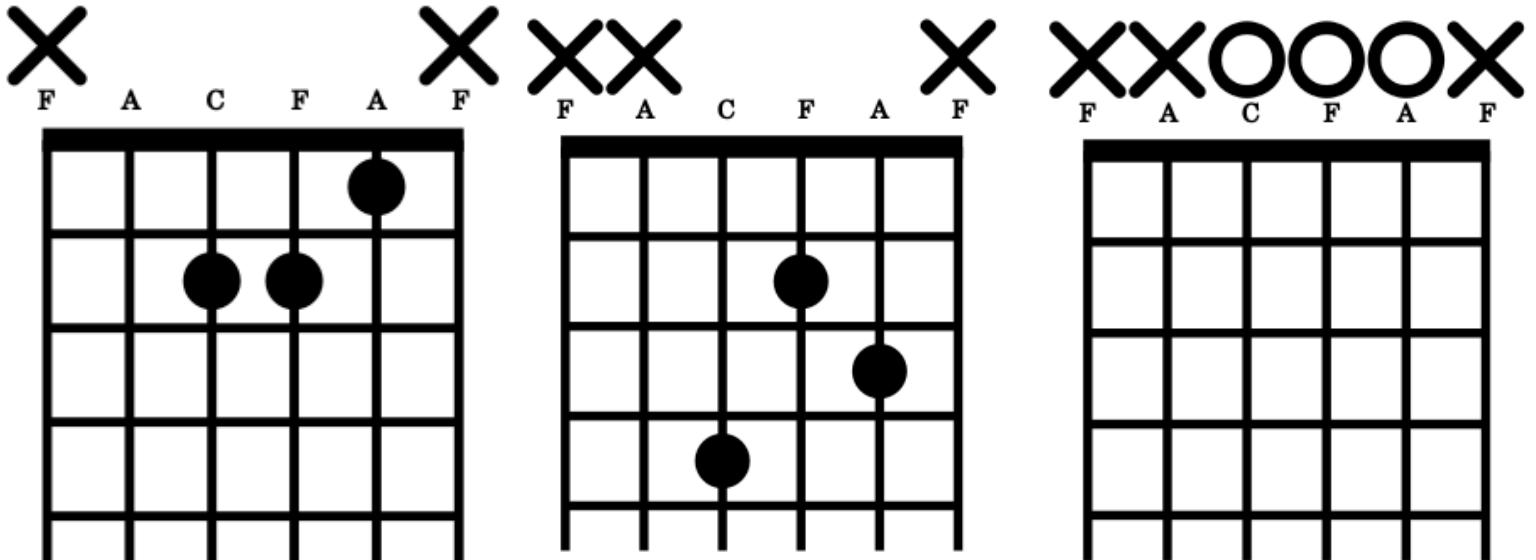


- Cadencia II-V-I

Segundo grado

V grado

I grado



Con estos diagramas de acordes establecemos que:

- Existen menos posibilidades de formar acordes en comparación con el finar *tercera alta abierta*, debido a la estructura de esta afinación
- Aparecieron posturas similares a las de la afinación *Tercera Alta abierta*
- Hay posturas que no aparecen en esta tesis por ser muy incómodas
- Hay varias cuerdas que no se pulsa, permitiendo un mayor número de cuerdas al aire, lo que da una mejor sonoridad.

Muestras aplicadas

Muestra

Bastián P. Ramírez  
Oscar J. Contreras

Tercera alta

Por Argentina

4

Alt.

Arg.

7

Alt.

Arg.

## Conclusiones

Esta investigación tuvo como objetivo a lo largo de su abordaje plantear un acercamiento metodológico para la elaboración de recursos compositivos a través de la música tradicional chilena en este caso desde las guitarras transpuestas y el guitarrón chileno, respetando su lógica y cuestionando las herramientas que el mundo académico nos entrega para analizar. Y así con los toquíos analizados de entonaciones del canto a lo humano y a lo divino en el guitarrón chileno y el planteamiento de experimentar nuevas posibilidades armónicas en la guitarra dentro del mundo campesino fuimos poco a poco hilando esta investigación. Durante este proceso surgieron preguntas como: ¿Cómo podemos hacer un análisis rítmico/expresivo exhaustivo de la música de transmisión oral cuando esta carece de una escritura? ¿Se puede transcribir de manera exacta el canto a lo humano y lo divino?; ¿Qué herramientas son necesarias?; ¿Son las herramientas académicas tradicionales óptimas para esta investigación?; ¿Cómo podemos proponer una expansión armónica del estilo respetando la tradición que investigamos? A estas preguntas y problemas se les intentó dar una solución a partir de la búsqueda crítica de herramientas que nos permitiera abordar el mundo campesino desde lo académico aprovechando la poca sinergia que tienen estos dos para plantear la hipótesis principal de esta tesis: Si bien la música folclórica y de transmisión oral objetivo de este trabajo obedece a otra lógica desde su génesis, sigue siendo música tonal que obedece a ciertos patrones y estructuras familiares, por lo tanto el análisis musical es posible siempre y cuando se pueda comprender la naturaleza de esta música y adaptar o crear nuevas herramientas que obedezcan esta lógica.

Para responder estas preguntas esta tesis se dividió en dos partes, por un lado, está el guitarrón chileno en el contexto del canto a lo humano y lo divino en donde nos encontramos con una serie de heterometrías de estilo libre pero que obedecen a una lógica cíclica entre ideas binarias y ternarias además de una serie de células rítmicas que recuerdan a las típicas tonadas y cuecas de la zona centro de Chile. El análisis musical fue un desafío que requirió la unión de dos herramientas que fueron el análisis paradigmático principalmente desarrollado por Simha Arom (2002) y el análisis fraseológico de Carlos Vega (1940), el estudio y la adaptación de estas herramientas dio como resultado:

- El establecimiento de la métrica  $2+3/8$  que como expusimos anteriormente cumple con señalar este fluir de la conciencia en donde las ideas binaria y ternarias se van intercalando sin tener necesariamente una cantidad de corcheas determinadas.
- La redefinición de la línea de compás que ya no sirve para acentuar o separar un número periódico de notas, si no que cumple el rol de marcar cuando las ideas pasan a ser binarias o ternarias
- La identificación de estructuras en las introducciones de las entonaciones que contienen una introducción, desarrollo, bajada y conclusión
- La extracción de grupos de modelos rítmicos que caracterizan al estilo musical

Por otro lado, están las guitarras transpuestas del mundo campesino que nos propuso múltiples afinaciones y posibilidades armónicas con las que experimentar. Los dos finares escogidos entre todos tuvieron una gran sinergia al momento de tocar juntos y cubrir las limitaciones del otro debido a sus afinaciones dando por ejemplo una guitarra la triada base y la otra las tensiones. Por último el cambio de afinación de la primera cuerda de la tercera alta permitió el desarrollo de posturas más cómodas y más elaboradas armónicamente.

En cuanto a las limitaciones de esta investigación volvemos a recordar que este trabajo no se hizo pensando en un trabajo etnomusicológico duró, más bien lo pensamos desde un punto de vista compositivo que busca desarrollar una metodología para acercarse a la música de raíz, es por esto que los modelos o grupos paradigmáticos expuestos no son concluyentes para definir el estilo en su generalidad, para aquello se necesita un estudio etnomusicológico y un grupo de muestra mucho más amplio y de fuentes más directas.

Dicho esto, respondemos a la pregunta principal: ¿Qué es necesario para diseñar un toquío a partir de recursos folclóricos chilenos? Tenemos el agrado de decir que en este trabajo pudo identificar y combinar las herramientas de análisis adecuadas, si bien todas las músicas de transmisión oral tienen sus particularidades y por lo tanto no podemos afirmar que esto funcionara en otro contexto, miramos con buenos ojos la aplicación de estas herramientas a un rasgo general por su flexibilidad al momento de cuestionar la escritura tradicional y la capacidad de extraer los modelos rítmicos más característicos del estilo escogido.

## Bibliografía

- AGENPOCH. (1996). *Renacer del Guitarrón Chileno*. Chile: Fondart.
- Palacios, M. L. (2006/2017). *La Tonada*. Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Roberto Hernández Sampieri, C. F. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Rubén López Cano, Ú. S. (2013). *Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya, Esmuc.
- Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. *Resonancias Vol. 11*, 57-82.
- Arce, J. P. (2007). El guitarrón chileno y su armonía tímbrica. *Resonancias Vol. 11*, 22-55.
- López Jaime, Romero Tamara. (2009). *Solo recita el que no sabe tocar* [Memoria conducente al título de Periodista]. Universidad de Chile.
- Acevedo Díaz Raul. (1997). *Toquíos Campesinos. Formas tradicionales de Tañer la guitarra en la zona centro - sur de Chile*: Fondart: Chile.
- Zemelman Chavarria Patricia. (2015). *La guitarra es la que alegra*. Santiago, Chile.
- Ulloa Uribe Héctor, Arévalo Escobar Fernando. *Guitarra Tradicional Chilena, Estudio y Repertorio para Guitarra Sola Técnicas de ejecución* (pág 43-49). Valparaíso, Chile.
- Vera, A. (2016). La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino. *Revista Musical Chilena*, 70(225), pp. 9 – 49.
- Dannemann, M., & Barros, R. (1960). El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto. *Revista Musical Chilena*
- Rivera Volosky, I. (2020). A lo Humano y lo Divino. Alfonso Ureta (voz y guitarrón chileno), [Publicación digital] Pirque: producción independiente, 2020. *Revista Musical Chilena*.

- Lussy, M. (1874). *Musical Expression, Accents, Nuances, and Tempo, in Vocal and Instrumental*
- Swain, Joseph Peter. *Harmonic Rhythm : Analysis and Interpretation*. New York, Oxford University Press, 2002.
- Christopher F. Hasty. *Meter as rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Willems, Edgar. *El ritmo musical : estudio psicológico*. 3<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1993. (José Miguel Hernández Jaramillo, 2012)
- Vega, Carlos (1941). *Fraseología Proposición de Un Nuevo Método Para la Escritura y Análisis de Las Ideas Musicales y Su Aplicación Al Canto Popular*. Buenos Aires, Argentina.
- Arom, S. (2001). Modelización y modelos en la música de tradición oral. *Las culturas musicales* , 203-232.
- José Miguel Hernández Jaramillo, L. R. (2012). *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos: Por uma Musicologia Criativa*. Lisboa: Tagus Atlanticus Associação Cultural.
- Hernández, J. (2009). La Petenera Preflamenca como forma musical: Naturaleza genérica y rasgos estilísticos [Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla]. <http://www.gerinel.org/ficheros/TesisJMhJ.pdf>
- Bellora, P. (2022). *Armonía en capas*(1.<sup>a</sup>ed.). Creative Commons [https://www.pedrobellora.com.ar/descargas/armonia%20en%20capas/armonia%20en%20capas%20\[www.pedrobellora.com.ar\].pdf](https://www.pedrobellora.com.ar/descargas/armonia%20en%20capas/armonia%20en%20capas%20[www.pedrobellora.com.ar].pdf)