



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES – ESCUELA DE MÚSICA

## **LA TIERRA EN LAS MANOS**

### **El Chamamé al piano.**

Alumno: Cristian Sandoval Riquelme

Profesor Guía: Juan Núñez Olguín

Tesis para optar al grado académico de Licenciado/a en Música  
Tesis para optar al título de Intérprete Musical, Mención Piano.

Santiago de Chile  
2022

## Agradecimientos

En primer lugar, todos los deseos y motivaciones artísticas que pude experimentar a lo largo de mi vida fueron fomentados por mi madre *Regina*, y a mi padre *Eduardo*. Ambos, desde la infancia me dieron el espacio de exploración para que afloraran todas las ideas que fueran de mi interés. Agradezco todos esos espacios musicales, de ensayos de coro y de conjunto folclórico, otorgados por mi madre, quién fuera junto a mi hermana y muchas otras amistades de la familia, mis primeras maestras y maestros musicales. Todas y todos hicieron que, siempre sintiera el valor de seguir adelante con el estudio de la música, a pesar de cualquier obstáculo. Por lo tanto, son a quiénes les quiero dedicar este trabajo de culminación, ya que, en este momento, lo que escribo, se inspira totalmente en el apoyo incondicional que me brindaron durante toda mi vida.

Agradezco también a mi hermana *Gini*, por todos esos momentos de terapia, amistad, confidencias y salvavidas, en dónde el ánimo decaía, y no sabía por dónde seguir. También destaco con mucha emoción todos los momentos hermosos y difíciles junto a ella, que compartimos durante todos estos años viviendo en esta ciudad. A Rodrigo también por su amistad...

Agradezco a la vida, por darme una familia tan especial y siempre en la búsqueda de nuevas aventuras...

También agradezco a Pablo Bruna, quién fue mi primer maestro de piano en esta universidad, por su confianza y honestidad cada vez que lo necesité.

A Marcelo Nilo, quién junto a Pablo Bruna y Alejandro Rivas, son los principales responsables de que exista la posibilidad de estudiar interpretación musical en la academia.

Al profesor Juan Núñez, a quién destaco por su preocupación y dedicación en la labor de profesor guía de mi primera investigación musical.

A Sebastián Castro, quién es hoy en día, mi maestro de piano, y que ha compartido sus conocimientos y experiencias en el divertido y hermoso mundo del Jazz.

A mis compañeras y compañeros de la carrera, con quiénes los momentos de risa no faltan y no faltarán, a todas y todos, les deseo el mejor de los caminos musicales, y espero nos sigamos encontrando hoy y siempre.

# Índice

## 1. Marco Introductorio:

1.1 Motivación del estudio.....	5
1.2 Nuevos aires al piano chileno.....	6
1.3 Planteamiento del problema.....	7
1.4 Objetivos de la investigación.....	9
1.4.1 Objetivo general.....	9
1.4.2 Objetivos específicos.....	9

## 2. Marco Teórico:

2.1 ¿Origen del Chamamé?.....	10
2.1.1 Contextualización geográfica y cultural.....	10
2.1.2 Referencias musicales del chamamé.....	14
2.2. Raíces estilísticas.....	16
2.2.1 Aspectos musicales generales.....	16
2.2.2 De forma y rítmica.....	16
2.2.3 Del acordeón, el bandoneón y el discurso lírico.....	19

## 3. Marco metodológico:

3.1 Tipo de investigación.....	20
3.2 Muestra.....	21
3.3 Recolección.....	22
3.3.1 Análisis de datos.....	24

<b>4. Del proceso creativo:</b> .....	25
4.1 Relato del arreglo para <i>Kilómetro 11</i> .....	26
4.2 Relato del arreglo para <i>Alma guaraní</i> .....	31
4.3 Partituras completas.....	33
4.3.1 Partitura de <i>Kilómetro 11</i> .....	33
4.3.1.1 Letra de <i>Kilómetro 11</i> .....	36
4.3.1.2 Enlace para escuchar el arreglo.....	36
4.3.2 Partitura de <i>Alma guaraní</i> .....	37
4.3.2.1 Letra de <i>Alma guaraní</i> .....	41
4.3.2.2 Enlace para escuchar el arreglo.....	41
<b>5. Análisis de datos:</b> .....	42
5.1 Introducción a nuestro análisis.....	42
5.2 Categorías y preguntas.....	43
5.2.1 Aspectos de base.....	43
5.2.2 Aspectos técnicos de la pieza.....	44
5.2.3 ¿Confusión o epifanía?.....	49
5.2.4 Reflexiones finales.....	51
<b>6. Conclusiones</b> .....	55
Bibliografía.....	57
Anexo n°1: Categorías y preguntas.....	58
Anexo n°2: Transcripción entrevista.....	61

## 1.1 Motivación del estudio

Sin saber por qué, en el momento en que escuché por primera vez el Chamamé y su característica sonoridad, tuve la sensación de que era algo conocido, casi familiar. De ahí en adelante este género siempre tuvo emocionalmente, un impacto positivo, de nostalgia, de una infancia y de una tierra perdida en el olvido.

Mi padre, quien es una persona nacida en el sur campesino chileno, conoció este género musical ya que en la frontera Chile-Argentina, y en todos los alrededores cercanos, se escucha el Chamamé. Fue él quién me comentó alguna vez, que, en sus viajes trasandinos, tuvo la oportunidad de disfrutar de esta música tanto en el norte de Argentina, como también en el sur de Chile. Me parecía muy particular en ese entonces, el hecho de que un mismo género folclórico se festejara en varios sectores del Cono sur con distancias territoriales muy extensas. El hecho es que claramente en ese entonces, no contaba con que este género musical tuviese un recorrido geográfico impulsado por fenómenos de migración, que lo difundieron junto a una evolución otorgada genuinamente por cada sector que le atribuiría su propia impronta identitaria.

Con los años, gracias a un amigo músico, quien alguna vez me facilitó un acordeón que poseía, pude entrar en el mundo de este instrumento maravilloso y muy desafiante. Ya que el aprendizaje fue de manera autodidacta, comencé a buscar tutoría y material de estudio en internet sobre cómo abordarlo. Encontré variada música folclórica y tropical entre los muchos estilos. Pude observar que la mayoría de los grandes exponentes folclóricos de acordeón tienen el Chamamé en sus repertorios, desarrollado a niveles de ejecución artística profesional.

Decidí entonces hacer un pequeño viaje en el Chamamé, inicialmente para servirme de este como materia prima y tener así un contexto musical para el desarrollo de este estudio. También

para la combinación de algunas propias pasiones musicales, ya que, a través de este estudio, se me dará la oportunidad de componer el material musical fundamental de este trabajo.

En primer lugar, elijo esta expresión musical tradicional y popular, por una inclinación natural e intuitiva hacia su sonoridad y expresividad. La segunda motivación es que, a través de este género especial, podré desarrollar el arte de la escritura de arreglos que en este caso será para el piano.

Además, este trabajo pretende motivar a más Intérpretes y/o estudiantes de música a que se sirvan del folclor latinoamericano para su estudio, creación de arreglos y composición, como manera de identificación con las características musicales de nuestra zona geográfica, y por supuesto fusionándolas con las nuevas ideas conforme a la actualidad.

## **1.2 Nuevos aires al Piano chileno**

Si bien éste no será el primer archivo que hable sobre el Chamamé, el enfoque de éste mas bien está centrado en la concientización sobre la existencia de ritmos disponibles, que están poco desarrollados por la escuela chilena y menos aún por la escuela del Piano. La idea es aportar con una novedad musical en este contexto, a la gran gama de posibilidades rítmicas y estilísticas que a futuro pudieran ser abordadas por profesores/as y alumnos/as, al momento de estudiar y componer.

Es importante para el fin de este estudio, dar a conocer un material de nivel de ejecución media, para estudiantes de música en general. Este será un ejemplar con que el estudiante de música podrá conocer un poco de la historia de la procedencia, tradición musical y estilística del Chamamé, y luego tocar a través de un ejemplo de alguna composición más típica y representante del folclor, pero actualizadas para un intérprete académico.

Existe bastante desarrollo del Chamamé en Brasil, Paraguay y principalmente Argentina en lo que respecta al bandoneón, acordeón y guitarra. Hay muchos grandes “exportadores” de Chamamé en territorios de la antigua cultura guaraní. Entonces una de las importancias de este estudio es el rescate y alusión a ritmos que pudieran estar siendo omitidos por los intérpretes chilenos, especialmente en el piano.

A partir de esta pequeña muestra, se pretende aportar con un grano de arena a la descentralización musical capitalina, de la igualmente respetable música que se maneja hoy en día en el ámbito de la academia clásica y del jazz en Santiago de Chile.

### **1.3 Planteamiento del problema**

En primera instancia lo más coherente sería revisar el material metodológico existente, respecto del chamamé para piano, y así poder sustentar con algo escrito de carácter más “oficial”, fuera de lo que solo se puede alcanzar a apreciar audiovisualmente en internet.

¿Puedo buscar y encontrar material escrito para Piano en el Chamamé, con el fin de contrastar el contenido musical que se desea desarrollar en este archivo?

Buscando en la red, para poder hacer un contraste con material precedente, he podido identificar partituras de folclor principalmente correntino (Argentina), casi todo perteneciente al siglo XX, en formato de clave americana con melodía principal en páginas sueltas, de diversas escrituras manuales y ediciones, pero nada que haga un acercamiento a la utilización de conceptos actualizados dentro del estudio académico. Sólo encontré algunos ejemplares en doble pentagrama, pero en cualidades de escritura y resolución visual deficientes, además de poseer texturas muy básicas y no tan bien planteadas desde el punto de vista de la ejecución del piano.

El material existente para piano en Internet sugiere poco sobre el acompañamiento armónico-rítmico. No pretendemos en ningún caso, solucionar por completo o en gran parte la escasez y desarrollo del material escrito para el chamamé aplicado al piano, pero sí pretendemos dar un primer impulso, para echar a andar la imaginación creativa en cuanto a la ejecución y técnica del piano y la potencial cualidad rítmica desarrollable en base a los ritmos folclóricos.

Otro problema identificado es que hay poca actualización respecto de la escuela moderna de la armonía. Existen eso sí en Argentina, intérpretes contemporáneos, que desarrollan variadas interpretaciones musicales en este género, como son Lito Vitale o Andrés Beeuwsaert de Acaseca trío, pero no en un nivel de alcance del estudiante de música, ya que estos artistas no ofrecen arreglos o composiciones escritas, ni mucho menos, detalles de patrones musicales y/o estilística, más bien lo que podemos observar, nace naturalmente de su potencial de improvisación y conocimiento empírico de los géneros musicales.

Vuelvo a señalar que las pretensiones de este estudio simplemente tienen que ver con dejar un aporte musical basado en un género poco abordado en Chile, no se pretende demarcar, definir, ni menos limitar a las futuras creaciones, así como tampoco deslegitimar el escaso material precedente y escrito que existe a nuestro alcance.

## **1.4 Objetivos de la investigación**

### **1.4.1 Objetivo general**

Lo fundamental en este estudio es aportar material pianístico moderno, escrito en arreglo clásico de doble pentagrama, para piano, de nivel medio para estudiantes de música, basado en el chamamé, que desarrolle y/o despierte en las y los estudiantes, el interés por la exploración creativa, dentro de ritmos folclóricos presentes en las distintas zonas de la tierra a nuestro alcance.

### **1.4.2 Objetivos específicos**

a. Objetivar lo que es el chamamé en cuanto a la estilística, indagar un poco en las raíces históricas y luego desarrollar un ejemplar que indique la configuración musical a utilizar, llevando al piano, lo más certeramente posible, el lenguaje del bandoneón, acordeón y guitarra.

b. Luego de entender este punto, se tratará de relacionar esta configuración, en una transcripción y arreglos de un chamamé aplicado al piano, a través de elaboración de un material pianístico que pueda acercarse lo más posible al lenguaje académico sin perder las nociones principales de lo que podría ser necesario para representar un género musical como el chamamé.

c. Por último, se pretende dejar un precedente que sirva de inspiración para fomentar que las y los nuevos intérpretes, y estudiantes de música en general, puedan sentirse libres y motivados a desarrollar nuevas, propias y originales creaciones musicales.

## 2.1 ¿Origen del Chamamé?

### 2.1.1 Contextualización geográfica y cultural.

La mayoría de las teorías y relatos sobre el origen del Chamamé apuntan hacia la fusión de raíz guaraní-europea, resultado de la llegada de las reducciones jesuitas, que traían consigo la literatura española. Se dice que el fenómeno del asentamiento en la selva guaraní no le era muy favorable a la ocupación colonial civil, por la limitada acumulación de excedentes posibles del desarrollo agrícola, sin embargo, los grupos jesuitas priorizaron el sector selvático y las cuencas superiores de los ríos como sector ideal para el desarrollo de la misión jesuítica, a través de la música, la danza y el canto. Posteriormente, en el momento de la disolución de la Compañía de Jesús, la población guaraní se iría dispersando en zonas más urbanizadas del territorio, llevando consigo su cultura ya entremezclada. (Oviedo, s.f.)

Algunos decían que con la palabra Chamamé intentaban referirse a algo que está improvisado y un poco tomado a la ligera, (García, 2016) mientras que otras leyendas populares dicen que la palabra *chamamé* es una palabra compuesta, y que en guaraní significaría *estar bajo la lluvia con el alma*. (Oviedo, s.f.) Nada de esto es necesariamente oficial ya que, en discusiones sobre la leyenda popular y oral, hay tantas variaciones de las historias, como personas que las relatan. Algunos relatos argentinos apuntan a que estuvo siempre latente en el empeño colectivo y popular, a pesar de sus similitudes musicales, la intención por la separación de la *polca paraguaya*, con lo que se estaba forjando en el conurbano bonaerense como *chamamé*, aunque teóricamente podemos observar claramente una relación muy cercana en la configuración musical y estilística, tanto de la *polca paraguaya*, *el rasguido brasileño*, *la chacarera*, *el gato*, *el chamamé* y un larga lista de géneros folclóricos, independientemente de las limitaciones geográficas. Si bien el chamamé fue

desarrollado en el mundo semi-urbanizado, no solo pertenecería a la cultura del campesino, ya que posteriormente perteneció también al acervo popular urbano.

“El nombre Chamamé se afirmó definitivamente en la región desplazando a todas las denominaciones anteriores (polka correntina, litoraleña, canción correntina y chamamé correntino) que hacían referencia a este estilo de música de baile. Según Olga Fernández Latour en Melfi (1978) la referencia más antigua del vocablo chamamé se remonta a 1827 cuando apareció en un artículo de periódico porteño “el Bonaerense”. (García, 2016, p. 24)

Aun así, cabe destacar que, en rigor, el chamamé como concepto, es un bien netamente popular ya que, como folclor, en sus contextos urbano y campesino, no ha sido reconocido como patrimonio del folclor de ningún país del Cono sur. Las historias reunidas sobre el contexto sociocultural de este género en el mundo campesino (provincia de Corrientes y alrededores), envuelven en un mismo contexto el tocar instrumentos, el baile, el canto, los ensayos, presentaciones, festivales, las reuniones amistosas y el *sapukay*<sup>1</sup>. Algunas de las historias populares y el material recopilado por cultores e historiadores como Rubén Pérez Bugallo, concuerdan y apuntan a que la corriente colonizadora, a través de la llegada de los jesuitas al Paraguay, mezclada con la música y el paisaje sonoro de la cultura guaraní, serían el origen de esta música.

“Según Rubén Pérez Bugallo, el chamamé es el resultado de una mezcla entre, en primer término, ciertas formas musicales españolas que, durante la conquista, fueron ingresando al continente americano por el Perú, siguieron su camino hacia el Paraguay y llegaron luego a la Argentina y, en segundo término, algunas danzas centroeuropeas populares en el siglo XIX, como el vals y la mazurka. Pérez Bugallo discute específicamente la idea de

---

<sup>1</sup> En el contexto de popular del chamamé, el *sapukay* es un “grito” o sonido vocal en manifestación de energía y éxtasis

que el chamamé tenga un origen guaraní. Hay un basamento, explica, hispano-peruano, con un compás en seis por ocho, propio del llamado cancionero ternario colonial, sobre el que se agregan aquellas formas europeas en tres por cuatro. El autor, dice que el género se origina en plena guerra civil argentina, entre los litoraleños (habitantes del Litoral) que bregaban por la autonomía del territorio y los que apoyaban a la administración central del país desde Buenos Aires. Se cuentan historias acerca de chamamés interpretados por las bandas militares después de las batallas, de uno y de otro bando, y hasta hace algunas décadas había ciertos chamamés que no podían tocarse en época electoral porque suscitaban reacciones violentas de parte de los militantes de los distintos partidos, surgidos a mediados del siglo XIX en el contexto de ese enfrentamiento entre Corrientes y Buenos Aires. Pero además la milicia tiene una importancia particular por ser uno de los principales vehículos de las formas musicales entre las distintas partes de la colonia (Oviedo, s.f., pp. 1 y 2)

El *romancero español* es un libro de literatura poética llevado por los jesuitas, el cual presenta una estructura o forma que consiste en, poesías no estróficas con un número indefinido de versos octosílabos, cada uno de estos versos agrupados de a dos (pares e impares), los cuales van rimando en los pares. (Raigoza, 2010) Entonces en Paraguay, donde la cultura guaraníca poseía sus propias singularidades culturales y sonoras del idioma y música, sumado a la instrucción literaria y cultural de los colonizadores, nos ofreció como fruto musical del sincretismo, un género que podemos conocer desde mediados del siglo XX como *chamamé*. Aunque estas características musicales del sector paraguayo de la selva y el Rio Paraná, se conocieron en ese entonces en ritmos como *la Polka Paraguaya, la Galopa, la Guaranía, el Rasguido* y algunos otros géneros folclóricos. Las características rítmicas de estos géneros musicales, mezclado con las sonoridades de las palabras agudas del lenguaje guaraní, fueron dando forma a la corriente gestora de lo que luego

llamaríamos *chamamé*, la cual prosiguió su camino cruzando los límites de la frontera paraguaya, en un lado entrando hacia Misiones, y por el otro extremo entrando por Formosa, ambas localidades de Argentina. (Raigoza, 2010)

El viaje del Chamamé sigue por el Chaco, localidad cercana en donde se practica chamamé, aunque se da bajo la influencia de Corrientes (que es la provincia apegada al río Paraná, más representativa de este género). Cuentan las historias que la migración desde Corrientes a los obrajes y faenas algodonales del Chaco, llevaron consigo el género musical, introduciéndolo en el colectivo Chaqueño. (Raigoza, 2010, Agudelo, 2012)

Entre 1930 y 1950, en la necesidad de migración interna, desde las provincias a ciudades más grandes, se entremezcló el gusto musical que acompañaba a los obreros provincianos hasta las ciudades de Buenos Aires y Rosario, para las construcciones del puerto, el ferrocarril, servicios públicos, agencias estatales, fuerzas armadas, de seguridad y todo respecto del mecanismo capital en general, siguiendo también su viaje, hasta las provincias patagónicas junto a los faeneros de las viñas y los poblados mineros. (Oviedo, s.f.)

“La migración de los habitantes de la provincia de Corrientes hacia Buenos Aires empieza a surgir en la primera mitad del siglo XX. haciendo que el Chamamé inicie su expansión con el arribo a la capital de los músicos correntinos. (...) El Chamamé comenzó a ser objeto de ensayos de fusión, recreación y a presentarse en teatros centrales capitalinos y de las grandes ciudades. (...) La difusión radial por entonces (década del '40), marcaba los rumbos de todo lo que fuera música del litoral. Con posterioridad y enmarcado en este proceso de migración interna iniciado años atrás (el éxodo correntino hacia Buenos Aires, en busca de mejoras económicas), surgen las "bailantas" como punto de encuentro y nostálgicas recordaciones del terruño natal. Esto en primera instancia permite que la danza del

Chamamé se sume a estos lugares y que poco a poco con el tiempo se constituyan como sitios de reunión regular de la práctica chamamecera.” (Raigoza, 2010, pp. 2 y 3)

Hasta aquí pareciera ser que la difusión de este género se mueve con la cultura popular y de acuerdo con las necesidades migratorias de los obreros. Pero a partir de los años ochenta, el chamamé comienza a entrar en difusión por medio de artistas radiales más conocidos e influyentes de Argentina como eran: Pocho Roch, Cacho Gonzales Vedoya, Mercedes Sosa, Teresa Parodí, Antonio Tarragó Ros, entre muchos otros. (Raigoza, 2010)

### **2.1.2 Referencias musicales del chamamé.**

Actualmente, podemos considerar distintas fuentes chamameceras, tomando como principales exponentes distintas localidades de Brasil y Argentina. Chile también posee frutos musicales en este género, pero muy localizada en la zona sur austral y en zonas fronterizas con Argentina.

Sería demasiado arbitrario y extenso determinar cuál o cuáles fueron los personajes más importantes de un género musical, pero tomaremos consciencia sobre algunos nombres de artistas que desarrollaron su discografía y que también poseen hoy en día grabaciones disponibles en plataformas virtuales, a los cuales consideraremos como ejemplos, ya que son exponentes muy conocidos en la escena musical folclórica del cono sur, y además son los referentes en los cuales pondremos nuestra principal atención, y sin perder de vista también, el hecho de entender quiénes son los que marcaron historia con sus hitos musicales en el desarrollo de esta corriente.

Ya que el desarrollo más icónico del género se da en Argentina, tomaremos referencias musicales de este sector y de ese tipo de chamamé, para relatar brevemente sobre algunos de los artistas más influyentes del conurbano bonaerense, a los cuales hacen referencia la mayoría de los chamameceros.

Mario del Tránsito Cocomarola, quien fue acordeonista, bandoneonista, compositor y autor folclorista argentino. Nacido en 1918, este artista ofreció al folclor popular, obras icónicas y el himno de Corrientes como “Kilómetro 11”, que será uno de los materiales que desarrollaremos como *arreglo*, en nuestro estudio del chamamé. (Zubieta, s.f.)

Roque Librado González, acordeonista y compositor nacido en 1934, fue compañero acordeonista del grupo musical de Tránsito Cocomarola, compositor de “Los Yacarecitos”, composición ícono del chamamé. (Zubieta, s.f.)

Raúl Barboza, acordeonista, autor y compositor, de ascendencia guaraní, nace en 1938 en Buenos Aires. Categorizado desde niño como prodigio del acordeón, grabó con su padre y el “Conjunto correntino Irupe” a la edad de 12 años. Fue el primer exponente en representar la música correntina en Europa y Japón. (Zubieta, s.f.)

Nini Flores, acordeonista y bandoneonista, quien seguiría el ejemplo de Raúl Barboza, nació en el año 1966, hijo de folclorista conocido, también fue exponente internacional, ya que posteriormente en el año 1993 viaja junto a su hermano “Rudi Flores” a Francia y España, donde grabarán su primer disco llamado *Chamamé, musique du Paraná* (Zubieta, s.f.)

## 2.2. Raíces estilísticas

### 2.2.1 Aspectos musicales generales.

El ensamble tradicional del *chamamé maceta*, el *chamamé kangue*, *chamamé Rory*, *chamamé caté*, *chamamé orillero*, (Agudelo, 2012) que llevan canto y baile, consta de guitarra(s), acordeón(es) y/o bandoneón. Estos tipos de Chamamé son del que se puede apreciar en el conurbano, en las zonas rurales y campesinas (Misiones, Formosa, Corrientes, El Chaco).

El *maceta* es el chamaméailable, *para levantar polvo con los pies en el patio*. Mientras que, el *kangue* es un tipo de chamamé más melancólico y de temáticas más nostálgicas. El *Chamamé caté* comparte la lírica nostálgica del *kangue*, pero en guaraní. El *Chamamé Rory* posee temática de diversión y buen humor. En el caso del *Chamamé orillero o estilizado*, los ensambles más modernos y urbanos, se enfocan en la música instrumental y en algunos casos son ejecutados con instrumentos como el Contrabajo y/o Piano incorporados. La diferencia entre los tipos de *chamamé* radica en sus temáticas más no en su música. (Agudelo, 2012) Debemos tener en cuenta el hecho de que el fenómeno del *chamamé*, así como el de la mayoría de los géneros folclóricos, son un conjunto de variables que conllevan el canto, la danza, el discurso y ensamble instrumental. Pero nosotros pondremos nuestra atención en lo que respecta a la configuración musical-instrumental netamente.

### 2.2.2 De forma y rítmica

Se puede decir que el chamamé en su forma básica se configura en la forma de A+B, la B normalmente funciona como puente entre la exposición del tema principal (A) y las variaciones de esta misma (A+ o A prima). Queremos hacer la salvedad de que esta forma no es una regla, ya que

el chamamé no se basa en una coreografía, como sería el caso de una *chacarera* o una *cueca por ejemplo*, sino que se basa en un paso, como varios otros ritmos populares.

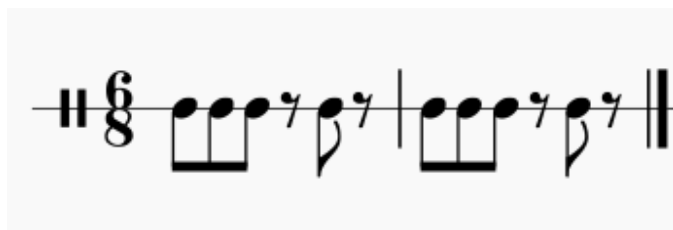
Normalmente el chamamé se va desarrollando en la idea de *tema con variaciones*, y en la mayoría de los casos, en cadencias de “I – V – I” utilizando a veces el “IV y ii”. También pueden llevar giros armónicos hacia otros grados cercanos, lapsos de cambio en el eje tonal hacia la relativa menor y/o relativa mayor, a través de acordes dominantes. (Agudelo, 2012) Los ejecutantes van tocando con destreza, el rol que les corresponde sostener ya sea de expresión melódico-discursiva o de acompañamiento armónico-rítmico. Aunque puede ser no tan sencillo, ya que un entendimiento primordial e imprescindible, sobre la configuración rítmica del chamamé, es la característica rítmica que comparte con muchos otros géneros musicales del cono sur como el *malambo*, *chacarera*, *cueca*, *tonada*, *zamacueca*, *polka*, *marinera*, etc. Es la *hemiola* o *polirritmia* producida por la fusión del 6/8 más el 3/4. Este es un factor fundamental a tener en cuenta, y es necesario para entender el género y adentrarse a tocar.

-Polirritmia de 6/8 y 3/4

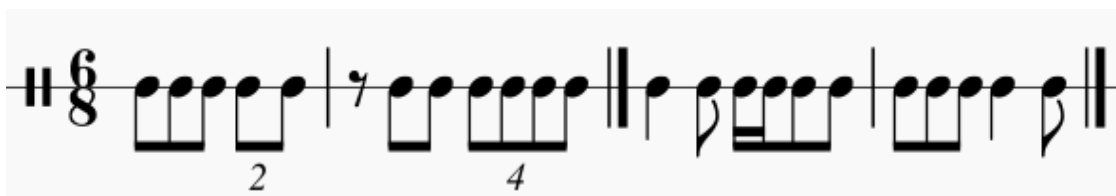


El 6/8 será el *sentir* rítmico de la melodía, sumando además figuras rítmicas más complejas como el cuatrillo y el dosillo. El instrumento que sustente la función armónico-rítmica llevará sólidamente el 3/4, que por lo general será la guitarra, y también podría ser sustentado por el acordeón. Lógicamente si nuestro ensamble de instrumentos fuera más estilizado y moderno, el contrabajo y el piano, pueden distribuir claramente estas dos bases *métricas*.

En este ejemplo visualizamos el *sentir rítmico* más común del chamamé en el flujo del 6/8:



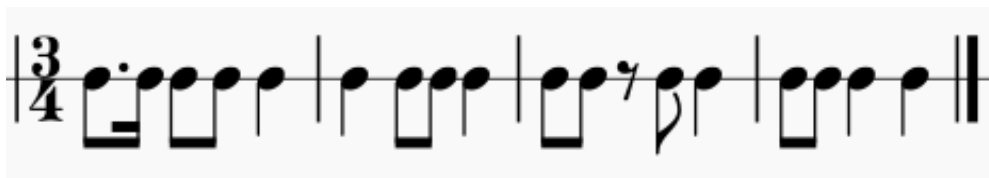
En el siguiente ejemplo, algunas figuras rítmicas combinadas en 6/8, que suelen apreciarse más comúnmente en las melodías, aunque igual podemos observar, acompañamientos que se dejan llevar por estas figuras en algunos casos.



Sentir rítmico en 3/4:



Algunas figuras rítmicas combinadas del ¾:



### 2.2.3 Del acordeón, el bandoneón y el discurso.

El Acordeón *de botones o de Piano*, si va ensamblado junto a un bandoneón, tiene la misión de sustentar rítmicamente la base armónica, además de hacer juegos melódicos que vayan aportando a la claridad armónica al discurso musical. Si no hay Bandoneón en el ensamble, el acordeón suele asumir la tarea melódica, compartiéndola también con la guitarra, aunque esta última en menor medida. Los primeros fueron el *acordeón de botones*, el cual llamaban *acordeón verdulera* en su versión diatónica, y posteriormente el modelo de versión cromática, diseñada por el acordeonista *Roque Librado González*. (Zubieta, s.f.) Este aerófono fue introducido en la segunda mitad de los años 1800 desde Alemania, en las regiones de Corrientes y alrededores. Este nuevo timbre causó alta apreciación entre los ejecutores intérpretes y desplazó en la zona a los instrumentos más clásicos de la época como el arpa, violines y flautas. (Agudelo, 2012)

El Bandoneón, por su riqueza tímbrica, suele tener por sobre el acordeón, el trabajo de cantar las melodías con expresividad y profundidad, para luego también hacer variaciones e improvisaciones intensas y apasionadas sobre el tema principal. Este instrumento aerófono al igual que el acordeón, fue introducido en Argentina en la primera mitad del 1900, complementando así la sonoridad del acordeón y guitarra.

Los cantos también son el hilo conductor melódico del chamamé en lo que respecta a la tradición y el poblado campesino. Las temáticas hablaban de la vida, el campo, personajes lugareños, animales, la naturaleza, el amor, patriotismo, actividades laborales, la guaina<sup>2</sup>, la madre, la amistad, el río Paraná, entre otros. Si bien esta música, en su desarrollo previo al contexto urbano llevaba cantos de solistas, en español y en guaraní, a dúos cantados por terceras y sextas, posteriormente se fue estilizando y tomando cada vez más la característica de música instrumental para escuchar y apreciar, y ya no tanto para bailar y cantar.

---

<sup>2</sup> *Mujer* en idioma guaraní.

### 3.1 Tipo de investigación

Este estudio basará su propuesta desde una investigación de tipo cualitativa, ya que estará orientado principalmente a describir un fenómeno cultural. Es muy importante la observación de las características desde una mirada fenomenológica, ya que serán éstas, las que nos darán a entender cómo se entremezclaron sus cualidades étnicas, sociales, pero principalmente teórico-musicales, en la búsqueda y seguimiento de una línea a la cual apegarnos para la creación de nuestro material.

Si bien este estudio posee cualidades descriptivas en primera instancia, ya que se pretende identificar u objetivar, cuáles son las características y rasgos importantes que configuran a un chamamé, el principal enfoque metodológico no será este. Nuestro estudio tiene una misión exploratoria, en lo que concierne a la escuela del piano.

“Los estudios exploratorios se realizan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que tan solo hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio, o bien, si deseamos indagar sobre temas y áreas desde nuevas perspectivas.” (Hernández Sampieri et al., 2006 p. 100).

Esta definición del enfoque exploratorio, es fundamental como premisa para la materialización de la propuesta que queremos ofrecer en esta tesis, ya que, si bien el chamamé como tal, ya ha sido medianamente documentado desde una mirada etnomusicológica, lo que se pretende aquí es, enfocar la atención en la creación y desarrollo de materiales actualizados, que planteen desde la observación e investigación de sus características, una recreación de una configuración textural-musical, de un género musical que ha sido poco desarrollado y/o estudiado en la escuela del piano académico. Las características que clasificarían a este estudio, dentro de la

descripción de tipo exploratoria, según Hernández-Sampieri (et al., 2006) nos plantean que, en la mayoría de los casos, el material de estudio es escaso y poco desarrollado. En otras palabras, lo que este estudio pretende ofrecer, a modo de ejemplo es, una nueva propuesta de como servirnos de los géneros musicales existentes, para emular y ejecutarlos en un instrumento con tantas posibilidades musicales como es el piano.

### 3.2 Muestra

Nuestra muestra se extraerá del registro escrito y auditivo de una conversación con un destacado profesor de la *UAHC*<sup>3</sup> especializado en la enseñanza del piano y conocedor del repertorio folclórico-clásico. Lógicamente, queremos dejar abierta la opción de que, cualquiera de las o los estudiantes, que se sientan interesados por tocar nuestros arreglos, puedan hacerlo. De hecho, esto sería muy favorable para nuestros objetivos de investigación planteados en nuestro marco introductorio.

Pero nuestro principal interés, es por las observaciones del experto<sup>4</sup>, que tanto como intérprete o como compositor y arreglista clásico-popular, debe enfrentarse diariamente al aspecto creativo cada vez que se requiere diseñar una interpretación musical. Las preguntas que se formularán al experto son principalmente de tipo teórico musicales y se abordarán desde la conversación sobre los aspectos técnicos de interpretación y texturales de los arreglos para piano.

Sin embargo, aparte de complementar esta muestra con algunos relatos registrados del proceso de composición musical, los cuáles documentaremos en nuestro cuarto capítulo, y que

---

<sup>3</sup> Universidad Academia de Humanismo Cristiano. (Santiago de Chile)

<sup>4</sup> “En ciertos estudios es necesaria la opinión de individuos expertos en un tema. Estas muestras son frecuentes en estudios cualitativos y exploratorios para generar hipótesis más precisas o la materia prima del diseño de cuestionarios.” (Hernández Sampieri et al., 2006, p. 588)

estarán basados en algunos métodos autoetnográficos planteados por López-Cano y San Cristóbal (2014, p. 138), es muy importante recurrir a la entrevista con nuestro experto, quien es un destacado profesor y músico de la escuela actual del piano académico en Santiago-Chile. En este caso, nuestro experto entrevistado será Pablo Bruna, con quien hablaremos previamente para solicitarle que, luego de cierto tiempo, el que sea necesario y determinado por él mismo para el estudio de nuestra pieza, nos otorgue una entrevista, con el objeto de extraer de su experiencia, las visiones y perspectivas que él quisiera destacar o enfatizar, en función de mejorar el enfoque que podemos tomar en un futuro intento por conectar con una observación musical lo más certera posible, que nos acerque a las características primordiales que sean necesarias para representar un género musical. El objetivo sería que, luego de nuestra entrevista podamos analizar y mejorar nuestra observación aguda, y así en el futuro, esta nos permita detectar estratégicamente cuáles son los factores a los cuáles debemos poner más atención, en la representación de un estilo musical que no fue hecho inicialmente para ser interpretado en piano.

### **3.3 Recolección**

El material argumentativo que logremos reunir a través de unidades de muestra como prácticas y luego conversaciones con las personas practicantes de la pieza, nos irán ofreciendo una posibilidad de registro auditivo y escrito del proceso, así como también intentaremos generar muestras audiovisuales de las entrevistas y resultado de prácticas.

Si bien, el material musical que vamos a proponer y estudiar será de un carácter bastante arbitrario ya que será compuesto desde la capacidad de observación y toma de notas de quien escribe, es justamente eso lo que buscamos en un estudio de carácter propositivo. El hecho de que el resultado de nuestra entrevista provenga de un solo entrevistado, además de un relato de tipo

autoetnográfico del investigador, nos permite ubicar claramente este estudio en un enfoque cualitativo, ya que en palabras de Hernández-Sampieri: “En el proceso cualitativo, es un grupo de personas, eventos, sucesos, comunidades, etcétera, sobre el cual se habrán de recolectar los datos, sin que necesariamente sea representativo del universo o población que se estudia.” (Hernández Sampieri et al., 2006).

Dentro de los datos que documentaremos en el cuarto capítulo, el cual estará basado completamente en un proceso de tipo autoetnográfico, serán el trabajo de arreglo musical e interpretación, los procesos que nos darán a través de la constante experimentación y reflexión de la instancia creativa, el acercamiento a los datos que necesitamos para formular nuestro relato.

“Uno de los elementos que más habitualmente distingue la autoetnografía en investigación artística de la que se hace en otros ámbitos, es que no solo rememora hechos del pasado, sino que registra minuciosamente acontecimientos presentes desarrollados durante el proceso mismo de la investigación-creación.” (Hernández Sampieri et al., 2006, p. 142)

Aparte del trabajo enfocado en lo netamente pianístico (a través de *ensayo y error*), nuestra composición se complementará también con todo el material útil que podamos recopilar de estudios etnomusicológicos y audiovisuales que se encuentren en repositorios virtuales o internet en general.

“De acuerdo con el papel que juega dentro de todo el entramado de la investigación, la autoetnografía puede formar la investigación, informar la investigación u operar heurísticamente dentro de la investigación” (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 146). Las características de la autoetnografía de tipo *informadora* es la que nos interesa en esta ocasión ya que los datos que poseemos de los estudios actuales tienen relativamente el mismo valor que los datos autoetnográficos que obtengamos del proceso creativo. Las estrategias que utilizaremos, para generar un material de análisis musical coherente, que aporte a las necesidades de nuestra

investigación, se irán determinando en el transcurso del ejercicio, ya que el mismo proceso *arreglo musical*, nos irá dando la pauta de necesidades investigativas y categorías a tomar en cuenta.

### 3.3.1 Análisis de datos.

La *práctica*, es una unidad de análisis categorizada por Hernández-Sampieri et al, (P. 584), la cual nos dará una muestra de ciertos parámetros que determinaremos, por ejemplo, la claridad textural de la pieza o la dificultad técnica de ejecución de esta. La práctica de la obra será de libre acceso para quienes estén dispuestas o dispuestos a estudiarla, y lógicamente posean manejo técnico requerido. Pero, el factor principal de análisis tiene que ver con concretar una instancia de conversación y entrevista pactada previamente con el experto practicante, principalmente para que nos cuente de manera libre, cuál fue su apreciación del proceso y resultado de su práctica. Nuestra entrevista será de tipo *semi-estructurada*<sup>5</sup>, es decir, será guiada con una cierta cantidad de preguntas que nacerán de las *categorías de análisis* que determinamos, en base a las técnicas de *análisis de datos cualitativos* planteadas por Hernández Sampieri et al., 2006, (p.142)”. Luego, dentro de la misma conversación, se le solicitará a modo de colaboración si pudiera interpretarnos la pieza en cuestión, con el fin de evaluar desde el punto de vista del investigador, la claridad de la escritura y si fueron entendidas las intenciones expresivas y discursivas de la pieza musical.

---

<sup>5</sup> Las entrevistas semiestructuradas, por su parte, se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados (es decir, no todas las preguntas están predeterminadas). (Hernández-Sampieri et al., 2006, p. 597)

#### 4. Del proceso creativo

Debo decir que inicié esta composición de arreglos, sin pretensiones respecto de los avances concretos por cada sesión de trabajo, aun así, pude notar que, se logró un primer objetivo que advertí durante el proceso, y esto tiene que ver con que, las sesiones se fueron determinando natural y totalmente en la búsqueda de la conexión con el disfrute del ejercicio.

Sin querer, mi acercamiento desde la infancia con la cultura del piano clásico me fue conectando con recuerdos de los cientos de piezas para piano de muchos compositores de piano clásico como son *Schubert, Haydn, Bach o Mozart* en el continente europeo, o Tchaikovsky y Glinka en la época del *romanticismo* ruso por nombrar algunos. El punto es que, el hecho de que el ejercicio se haga través de canciones folclóricas populares, me parece que lo conecta conceptualmente con el ejercicio hecho por estos compositores indispensables en el estudio del piano clásico, los cuáles utilizaban *mazurcas, minuetos, fandangos o Polcas* como materias primas para poder elaborar sus elegantes *suites* y pequeñas piezas para piano. Cabe decir que esta última danza nombrada es también una forma de llamar al chamamé, de hecho, la *Polca correntina* es, por decirlo de alguna manera, el nombre que precede al termino *chamamé* en el vecino país argentino. Obviamente este alcance de nombre no es casual, y se produce por el proceso de sincretismo cultural producido por la colonización europea en América, aunque para ese tema hay literatura más específica y notables estudios a los cuáles se puede recurrir<sup>6</sup>, y al tratarse de un tema histórico y etnomusicológico que no domino ni es mi área de estudio, no puedo ni deseo abordarlo en este apartado de carácter más autoetnográfico<sup>7</sup>. Sólo lo comento a modo de ejemplificar una de las sensaciones que me acompañaron al momento de componer este arreglo musical.

---

<sup>6</sup> Para profundizar en este aspecto recomiendo: “Las venas abiertas de América Latina”. Galeano E. (1971)

<sup>7</sup> Es preciso aclarar que el presente capítulo no es una autoetnografía como tal, sino más bien un análisis musical de la pieza, utilizando algunos rudimentos de esta materia, en los términos planteados por López-Cano y San Cristóbal (2014) (P. 138-140)

Elegí en primera instancia comenzar la composición en una métrica de 3/4 tomando en cuenta como se aborda comúnmente la base rítmica en la guitarra y/o los bajos del acordeón. Normalmente, para abordar la base de un género polirítmico (3/4 y 6/8) como el chamamé, es común pensar en esta agrupación. Pero luego al ir probando en el piano, noté que quedaba un poco complejo *ortográficamente*, para la lectura de la melodía que se maneja en 6/8, así que decidí cambiar la cifra métrica, pero manteniendo, aun así, una lógica textural de 3/4 en cuanto a la base rítmica representada en la escritura de la mano izquierda.

#### 4.1 Relato del Arreglo para “Kilómetro 11”

Elegí esta pieza popular que, me atrevería a decir que es la más conocida de los temas de Mario del Tránsito Cocomarola, e incluso del chamamé en general. Este fue uno de los principales motivos por lo cual escogí este ícono del género, y que además por ser un tema con muy poca información armónica y melódica de base, dejaba mucho espacio para poder crear e ir probando sonoridades y recursos, simplemente en la búsqueda de la subjetiva *belleza* auditiva.

Partí la primera parte de la composición con una introducción muy simple utilizando un “molde” de acorde construido en base a intervalos de quintas. Fueron ubicados de manera consecutiva, bajando en el registro del piano por intervalos de tercera hasta llegar al punto que me pareciera consecuente con el inicio del motivo principal.

Llegada esta parte, la cual llamaremos “A”, quise introducir la melodía ejecutada por la mano derecha, y acompañada por una segunda voz, casi idéntica rítmicamente, y paralela en intervalos de terceras, cuartas, quintas y sextas según me parecieran más apropiadas para mantener una buena conducción melódica, y tomando en cuenta también, el tratamiento del balance del *voicings* (o de *voces internas*) observados verticalmente, en cada tiempo de los compases. En la mano izquierda vamos llevando el acompañamiento rítmico de base, el cuál va acentuando alternadamente, los tiempos fuertes del 3/4 o 6/8, además de ir rellenando en los tiempos débiles con acordes o intervalos que completen el *voicing* junto con las melodías de la mano derecha. Esta lógica de la textura descrita anteriormente se va repitiendo similar a lo largo de toda la pieza.



La parte B funciona como puente o estribillo de la canción. Este consta en un principio de sólo 2 funciones armónicas, dominante y tónica, (C y G7) que se mantienen sólo hasta el fin de la frase dónde utiliza una *salida* a través de un acorde que no pertenece a la tonalidad, que sería *Eb*, con el fin de colorear un poco más esta melodía que asciende y desciende entre la 4ta y 5ta octava del teclado. (Figura compás 25 al 29)



Compás de Eb en cuadro rojo, seguido de 2 compases más de retorno a la tónica C, desde la dominante G7 : (Figura Compás 30)

La siguiente parte la llamaremos A+ o A prima, ya que, si bien tiene un tratamiento distinto en cuanto a la melodía y el timbre del registro, se basa en la misma estructura armónica y misma idea melódica que en la frase original del tema. Quise re-exponer el tema principal en un registro más agudo para darle otra sonoridad y una sensación distinta, *infantil*, como de *cajita musical*, la cual comienza a descender enseguida hasta recuperar el registro medio, y seguir así hasta la llegada de la salida hacia la B+ o B prima.

Esta B prima consta del mismo puente descrito en la B, pero con algunas subdivisiones rítmicas en la melodía y también el acompañamiento de la mano izquierda, que le otorgan un poco más de movilidad y vivacidad al motivo reiterativo del tema original.

65 Parte B+

Utilizo luego una célula rítmica de tétradas descendientes también presentadas anteriormente en la pieza, para utilizarlas como *freno* de la marcha que traemos hasta ese entonces, a través de un *ritardando* ubicado en la tercera vez que se repite el motivo.

70 ♩. = 67

En esta parte (la *coda*), quise utilizar el motivo inicial y presentarlo en distintos tonos fuera de la tonalidad base, para ir buscando la sensación de acercamiento al final de la pieza.

75

Llegando al final, tomé un extracto de un pequeño motivo del tema original para utilizarla repitiéndola en distintas alturas de la escala buscando una sensación de eco en *diminuendo*, que va preparando los acordes finales.



Los 2 acordes finales serán precedidos, con una apoyatura de medio tono abajo. Este es un recurso muy utilizado por algunos compositores del chamamé argentino, y casi siempre se utiliza como final de estos.

En rojo un acorde de B6 como acorde de apoyatura, hacia los 2 acordes finales de C y C69



A modo de reflexión, con respecto a este primer arreglo, quisiera relatar que, emocionalmente, fue un proceso motivante y entretenido, de corta duración, pero muy intenso, exhaustivo y de mucha concentración. Todo esto era necesario sincronizarlo con el hecho de que el momento y espacio fuera lo más tranquilo posible, para poder otorgarme la conexión con una sensación de infancia y de nostalgia. Antes de comenzar sentía mucha incertidumbre, especialmente en lo que tiene que ver con el conocimiento y experiencia necesaria para lograr el objetivo, o dicho de otra manera, había cierta inseguridad en lograr representar el chamamé en un instrumento como el piano. Mi sorpresa fue que la creación fluyó de manera natural e intuitiva gracias al análisis musical estudiado durante el proceso teórico de esta investigación. El hecho de dejar que la composición del arreglo comenzara al momento posterior de la propuesta

metodológica, me otorgó el tiempo necesario para asimilar todas las características musicales estudiadas.

#### 4.2 Relato del Arreglo para “Alma guaraní”

Luego de terminar el primer arreglo sentí deseos de volver a intentarlo con otro chamamé, elegí el siguiente por gusto personal, pero que a la vez es un poco menos conocido y con un desarrollo armónico un poco más elaborado. Esta segunda obra, la compuso Damasio Esquivel<sup>8</sup>. Este arreglo está dividido en tres partes que son: A, B y C. La A tiene dos variaciones de textura, las cuales clasificamos en: A+ y A++ respectivamente. A diferencia del primer arreglo, este posee dentro de sus características, un giro armónico hacia la relativa mayor, el cual se encuentra en la parte B. El tratamiento ritmico-armónico, es similar la mayor parte de las veces, aunque con ciertas variaciones. Notamos que, al escoger un *tempo* un poco más acelerado, el *swing* del ritmo comienza a sentirse de manera distinta, lo cual me hace pensar en cambiar la forma de agrupar algunas rítmicas de la melodía. Para ser más específico, quisiera comentar sobre un fenómeno que tiene consecuencias en la manera de agrupar algunos pasajes. Y es que, como los tiempos fuertes en 6/8, son el 1 y el 4, las corcheas van quedando naturalmente agrupadas de a tres, como en el siguiente ejemplo:



---

<sup>8</sup> Fallecido compositor y bandoneonista argentino, (1919-2012)

Pero, al ir subiendo la velocidad, y al haber escuchado variedad de chamamés, pude notar que, la sensación rítmica de esta agrupación de *triple-corcheas*, comienza a acercarse casi imperceptible, a una galopa en muchos de los casos, aunque esta galopa no es evidente, y de hecho, al escuchar chamamé, muchas veces nos da la sensación de que estuviera “en medio de” la *triple-corchea* y la *galopa*. A este fenómeno, lo quise bautizar como *swing de chamamé*, tomando como referencia la *corchea swing* del jazz, que, aunque se escribe como dos corcheas normales unidas, tiende a sonar parecido a un saltillo. En cualquier caso, al igual que en nuestro *swing de chamamé*, el cambio no es absoluto, y también queda en una “cuerda floja” entre un *saltillo* y una *doble-corchea*. Entonces, para ejemplificar este fenómeno, tomamos un recurso rítmico-melódico, que se repite en muchos casos de la primera y segunda composición. Ambas son agrupaciones de cuatro notas consecutivas dentro de una *negra con punto*, así que, me siento tentado a creer que, el *tempo* con el que abordamos la pieza va a determinar algunas diferencias al expresar los valores rítmicos.



Si bien podríamos decir que, en estos dos ejemplos observamos figuras definitivamente distintas, al tocar el arreglo, con y sin este *swing de chamamé*, las figuras rítmicas tienden a confundirse. Esta duda me hizo reevaluar la forma de abordar algunos detalles, así que tomé la decisión de escribir el segundo arreglo asumiendo el *swing de chamamé*, el cual me hizo agrupar algunos ritmos de manera distinta en este segundo.

A continuación, dejaremos expuestos los arreglos completos de, *Kilómetro 11* y *Alma guaraní...*

# Kilómetro 11

## Chamamé para piano

Tránsito Cocomarola

$\text{♩} = 90$   
 $\text{♩} = 70$   
*p*  
*mp*  
*sfz*  
**A**  
**B**

2

Measures 28-31. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. Measure 29 continues the melodic line. Measure 30 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *mf*. Measure 31 continues the melodic line.

Measures 32-35. Measure 32 continues the melodic line. Measure 33 has a key signature change to one flat (B-flat) and a dynamic marking of *mf*. Measure 34 continues the melodic line. Measure 35 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *mf*.

Measures 36-39. Measure 36 continues the melodic line. Measure 37 has a key signature change to one flat (B-flat) and a dynamic marking of *mf*. Measure 38 continues the melodic line. Measure 39 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *mf*.

Measures 40-44. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. Measure 41 continues the melodic line. Measure 42 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *mf*. Measure 43 continues the melodic line. Measure 44 has a key signature change to one flat (B-flat) and a dynamic marking of *mf*.

Measures 45-48. Measure 45 continues the melodic line. Measure 46 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *mf*. Measure 47 continues the melodic line. Measure 48 has a key signature change to one flat (B-flat) and a dynamic marking of *mf*.

Measures 49-52. Measure 49 continues the melodic line. Measure 50 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *mf*. Measure 51 continues the melodic line. Measure 52 has a key signature change to one flat (B-flat) and a dynamic marking of *mf*.

54 B

4 3 1 2

Red.

b.d.

58

b.d.

63

68 ♩. = 58 Coda

Red.

Red.

Red.

Coda

74

*Rallentando poco a poco*

Red.

79 ♩. = 68 *Ritardando subito*

*mp*

*A tempo regular*

*dim.*

*mf*

Red.

**Letra Kilómetro 11**

Nerendápe aju jevy, de nuevo a implorar tu amor  
 Solo hay tristeza y dolor al hallarme mombyry  
 La culpa manté arecó de los tiempos que he sufrido  
 Por eso es que ahora he venido a cangyete aico

Anike nderesarái que un día a este cantor  
 Me ha dicho llena de amor: nderehe'ÿ ndavy'ái  
 Che ndaikuaái angaité si existe en tu pensamiento  
 Aquel puro sentimiento rerekóva che rehe

Ani nde poch yanga chendive  
 Desengañoite mante areko  
 Che ákâ tavy anga oikuaa  
 Nderehe kuña che upéicha Aiko

Ani nde poch yanga chendive  
 Desengañoite mante areko  
 Che ákâ tavy anga oikuaa  
 Nderehe kuña che upéicha Aiko

*Enlace para escuchar nuestro arreglo de Kilómetro 11* <https://youtu.be/zq2Tmmqwtik>

# Alma Guaraní

Arreglo de Chamamé para piano

Damasio Esquivel

$\text{♩} = 90$

*p*

**A**

6

*mf*

11

**A+**

17

22

*p*

2

Musical score for measures 26-30. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. A dynamic marking of *mf* is present in measure 28.

Musical score for measures 31-35. A section marker **B** is placed above measure 31, with the instruction *Expresivo y cantado* written above it. The right hand has a more expressive melodic line with slurs and ties. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. A four-measure rest is indicated in the left hand at the start of measure 31.

Musical score for measures 36-39. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The music concludes with a final chord in measure 39.

Musical score for measures 40-44. A section marker **C** is placed above measure 40, with the instruction *bailado y bien rítmico* written above it. The right hand features a rhythmic melody with eighth notes and slurs. The left hand has a simple bass line with quarter notes. A four-measure rest is indicated in the left hand at the start of measure 40.

Musical score for measures 45-48. The right hand has a rhythmic melody with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with quarter notes. A four-measure rest is indicated in the left hand at the start of measure 45. A dynamic marking of *mf* is present in measure 47.

Musical score for measures 49-52. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with quarter notes. A four-measure rest is indicated in the left hand at the start of measure 49.

53

56

**A++**

*p*

*Destacar mano izquierda*

60

*mp*

65

*mf*

*vuelve melodia en la derecha*

*Explosivo y luego cantado*

70

**B**

*sffz*

*mf*

75

*Suave y delicado*

4

C

79 Baile, jugueteón y divertido

*mp*

83

*mf*

88

*Rallentando gradual*

*dim.*

92

*Ritardando*

*Tempo libre*

8

*p*

*cresc.*

96

*(cresc.)*

*f*

*p*

*poco a poco bajando la velocidad.*

**Letra de Alma Guaraní:**

Raza del guayaki, la selva no te ha olvidado

Tu alma guaraní, perdura en el suelo amado

Y desde el verdor del monte natal

La brisa sutil del tiempo estival

Nos vuelve a traer tu voz secular

Es la misma que ayer echaba a volar al viento

Cuitas de un querer con hondo y nativo acento

Es la voz racial que no morirá

Mientras el crisol de algún mbaraka

Su pena o su amor convierta en cantar

/ Alma guaraní, quietud de los naranjales

Alma guaraní, lamento de los yerbales

Vibra tu tradición en la luz y en la flor

Lo mismo que el manantial

Sin ningún rumor aflorando vas

Yen riego de amor bendiciendo estás

Alma guaraní, la heredad natal /x2

Enlace para escuchar nuestro arreglo de Alma guaraní: <https://youtu.be/HSx1w15I6XI>

## 5. Análisis de los datos

### 5.1 Introducción a nuestro análisis

Para analizar los datos obtenidos nos basamos en las técnicas de *categorización*<sup>9</sup> de unidades de análisis de datos cualitativos, propuestos anteriormente en nuestro capítulo: *marco metodológico*, y que están basadas en el texto de la guía de Metodología de investigación de Hernández Sampieri et al., 2006.

De las tres categorías que diseñamos, dividimos cada una en distintas cantidades de subcategorías según las necesidades investigativas. Luego de cada una de estas subcategorías elaboramos las preguntas que le hicimos a nuestro experto entrevistado. Algunas preguntas nacen de nuestros objetivos de investigación planteados al final de nuestro capítulo uno, otras nacen del análisis de nuestra bitácora autoetnográfica, en la cual registramos el proceso de composición de los arreglos musicales, y que fue relatado en nuestro capítulo cuatro. Finalmente, los datos que se obtuvieron nacen de la confrontación de estos tres pilares fundamentales, que en muy breves palabras son: 1° nuestros objetivos y problemas de investigación, 2° la experiencia del ejercicio creativo registrado por el *investigador* y 3° la entrevista con el *experto*.

En esta instancia debemos dejar expuesto que, los datos que registramos de la entrevista se extrajeron de la práctica que hizo el experto en base al primer arreglo musical expuesto en esta tesis, la cual lleva por nombre *Kilómetro 11*, y de la interpretación de la segunda composición llamada *Alma guaraní*, por parte del investigador.

---

<sup>9</sup> “Categorías Deben guardar una relación estrecha con los datos.” (...) “En la codificación cuantitativa, las categorías son como "cajones" conceptuales; en la cualitativa son conceptos, experiencias, ideas, hechos relevantes y con significado.” (Hernández-Sampieri et al., 2006, p. 641). En nuestro caso nos competen la codificación cualitativa.

## 5.2 Categorías y preguntas

**5.2.1 Aspectos de base**, es el nombre de nuestra primera categoría de análisis, y lo que se busca, es esclarecer aspectos que tienen que ver principalmente con el chamamé. Pero, en esta instancia de la investigación, el chamamé pasa a ser casi una *excusa*, con la cuál intentamos profundizar, en lo que tiene que ver con la utilización de ritmos folclóricos llevados al piano. De esta primera categoría, como explicábamos antes, elaboramos dos subcategorías:

La primera subcategoría lleva por nombre, *Sobre el chamamé*. La pregunta que elegimos en esta subcategoría es: *¿Tiene alguna cercanía con el chamamé?* El objeto de esta pregunta es detectar justamente desde que punto de conocimiento del estilo, se enfrenta el experto a la práctica de nuestro arreglo musical.

A pesar de que, nuestro entrevistado comienza diciéndonos que, no tiene ningún conocimiento sobre el chamamé, al seguir complementando su experiencia nos damos cuenta de que no es tan así, y que conoce bastantes aspectos superficiales, y que son conocimientos muy generales, y que la mayoría de los intérpretes que han incursionado en el folclor saben, por ejemplo que, es un género que no tiene nacionalidad específica, también maneja conocimiento sobre en que zonas más o menos se manifiesta esta tradición musical, que nace de una danza, de una danza festiva, que en Santiago no se conoce casi nada, y que no hay material para piano, salvo una composición de Ariel Ramírez<sup>10</sup>. Consideramos que este punto de partida es suficiente para el desarrollo de esta investigación, ya que nuestro enfoque no es el chamamé como finalidad, sino el folclor en general.

La segunda subcategoría lleva por nombre, *El piano académico y el rescate de ritmos folclóricos*. Claramente esta subcategoría hace hincapié en la utilización de ritmos folklóricos como materia prima para la composición y/o arreglos para piano. La pregunta que elegimos para esta

---

<sup>10</sup> Compositor y pianista argentino, fallecido en el año 2010.

subcategoría es: *¿Tiene experiencia con el diseño y ejecución de ritmos folclóricos abordados en el piano?* El objeto de esta pregunta es extraer de nuestro entrevistado, experiencias de procesos similares de interpretación y/o composición en base a ritmos folclóricos.

Si bien nuestro entrevistado no maneja en profundidad, los aspectos del chamamé pudimos detectar que, si tiene mucha experiencia con géneros folclóricos, lo que es muy beneficioso, ya que justamente lo que se hizo en este ejercicio, fue utilizar un ritmo folclórico como materia prima para el trabajo musical. Nos cuenta que sus experiencias nacen del jazz fusión, también de su participación en distintas asociaciones con músicos de la escena del jazz chileno, y de su estudio personal de composiciones de destacados músicos latinoamericanos como Pedro Humberto Allende<sup>11</sup>. Nos comenta que, en todos los años de participación como pianista de la orquesta del Festival del huaso de Olmué, jamás escuchó un chamamé. Este es un dato que nos corrobora el poco conocimiento popular del chamamé en la zona centro de nuestro país, y que, de hecho, es uno de los motivos centrales de haber escogido este género folclórico, y no otro que pueda haber sido ya documentado de manera profunda por otros músicos nacionales.

**5.2.2 Aspectos técnicos de la pieza** es el nombre que escogimos para nuestra segunda categoría y como el nombre lo sugiere, lo que buscamos es detectar cuales son los puntos en los que nuestros arreglos musicales tienen aciertos y/o desaciertos técnicos. Para esta categoría elaboramos seis subcategorías tomando en cuenta aspectos musicales y pianísticos.

La primera subcategoría tiene que ver con la *Textura* de nuestro arreglo. Este aspecto tiene que ver con una *acertada* combinación de armonía, ritmo y melodía, las cuáles idealmente puedan confluir sin fricción apoyándose y sustentándose entre sí, y principalmente ofrecer un texto que sea posible de ejecutar, y que idealmente sea cómodo para él o la intérprete. La pregunta que escogimos

---

<sup>11</sup> Compositor chileno, Premio Nacional de Arte en 1945, fallecido en 1959.

para esta subcategoría es: *¿además de tener una combinación sonora entendible, posee nuestra partitura una textura cómoda para él o la ejecutante?*

La respuesta de nuestro entrevistado, nos desvalida un poco el sentido de la pregunta, pero de todas maneras nos aporta una forma distinta de ver esta materia. Lo que expone en base a nuestra pregunta, es que, el trabajo del intérprete es *hacer* o lograr que la ejecución sea cómoda. De igual manera nos confirma, corrigiendo nuestro enfoque, que nuestra partitura, efectivamente tiene una lógica pianística, y que a verla puede reconocerla como tal. Aun así, uno de los puntos que pudimos notar en nuestro primer arreglo, también fue notado por nuestro entrevistado, y es que posee muchos pasajes complejos de ejecutar de la manera que fueron expuestos, específicamente en el tratamiento rítmico de la mano izquierda, principalmente por la extensión requerida para su ejecución. Este hecho nos deja claramente, la tarea de *corregir* o mejorar optimizando de mejor forma los recursos planteados, ya que coincidimos en que, la misma información puede variar en el tratamiento y aun así expresar lo mismo, pero de manera mucho más cómoda. En lo que sí hace mucho hincapié nuestro entrevistado, es en la poca información dada, sobre articulaciones y dinámicas, que son necesarias para aportar a que la interpretación no pierda las intenciones musicales necesarias de un ritmo folclórico como este.

La segunda subcategoría habla de la *Ortografía musical*. Para aclarar esta definición un tanto metafórica, el objeto de este punto tiene que ver con corroborar la legibilidad del texto musical, en cuanto a si se expresan claramente las ideas y planteamientos musicales representados en el papel. La pregunta para esta subcategoría es: *¿Respetar las "normas" de escritura que le otorguen un claro entendimiento a la idea musical?*

Aquí hace hincapié en lo que nos decía en la respuesta anterior, de que faltaría un poco de información respecto articulaciones y dinámicas, pero lo enfoca hacia otro fenómeno, y es que una de las tareas más importantes, con la cuál un intérprete mejora su ejecución, es a través de

*sumergirse* en la cultura y la investigación que este haga detrás del estilo o género que desea abordar e interpretar. En este punto el investigador hace referencia al concepto de *swing de chamamé* inventado por el mismo, que si bien fue expresado al inicio de nuestros arreglos, luego fue sacado de la partitura previo a la entrevista, porque dudamos de que alguien que no conoce el género, pueda reproducir esta indicación, ya que no tiene referencia al respecto. Pero, si nos basamos en el hecho de que la tarea de un intérprete también pasa a ser la de un investigador musical, quizás debemos volver a evaluar el considerar este concepto, como parte de las indicaciones estilísticas expuestas en nuestro arreglo musical, ya que asumiríamos en este caso que, en el ejercicio de práctica, el intérprete se verá forzado a poner su atención en el estilo, previo a lanzarse en la interpretación.

La tercera subcategoría tiene que ver con la *Dificultad*. Como dijimos en nuestro segundo objetivo específico de investigación, lo que se intenta es generar un material de nivel medio, que pueda ser ejecutado por estudiantes de música y/o interpretación, con el objeto de que el material musical expuesto sirva de motivación y entretención para la exploración y descubrimiento, y no un obstáculo difícil de superar. Entonces la pregunta que formulamos: *¿Es esta obra, una pieza de nivel medio que pueda ser interpretada por estudiantes de música?*

Aquí nuestro entrevistado nos responde con una pregunta de vuelta, la cual nos hace ser un poco más específicos, ya que nos cuestiona cuáles serían los parámetros con los cuales podamos categorizar un nivel medio. Así que, para ser más certeros con el enfoque, explicamos que un nivel medio estaría ubicado, para nosotros y en el caso de nuestra universidad, en un estudiante que ya maneja lenguaje y haya estudiado bastante del repertorio planificado en la cátedra de piano, y que posea trayectoria tocando, pero que aún no posea el título profesional de intérprete.

Nuestro entrevistado nos dice que este aspecto es variable por distintos factores, que tienen que ver, lógicamente, con las fortalezas y debilidades únicas de cada individuo: destreza

técnica, musicalidad, experiencia tocando, cultura, madurez, etcétera. Pero pensando en términos evaluativos de la asignatura de piano, nuestro entrevistado ubica estos arreglos en el tercero o cuarto año, que es justamente el punto, en donde imaginábamos el estudio de éstos. Pablo nos hace la salvedad antes de pasar a la siguiente pregunta, de que, en el caso de la carrera de pianistas clásicos, dónde las y los estudiantes profundizan y se toman mucho más tiempo por cada nivel, ubicaría estas piezas en un séptimo año, pero, que probablemente este estudiante tenga mejores resultados, por todo lo mencionado antes.

-La cuarta subcategoría tiene que ver con la *armonía*. Si bien hablamos de la relación entre melodía armonía y ritmo en la primera subcategoría, en ese punto tenía que ver más con la comodidad de la textura en la ejecución. Y aunque la textura abarca estos tres aspectos<sup>12</sup>, lo que buscamos en este punto, es saber desde la opinión de nuestro experto si la armonía utilizada, visto desde las tensiones y movimientos de voces utilizados, ofrecen un aporte de riqueza en *colores*<sup>13</sup>. La pregunta es: *Tratándose de un género folclórico y de naturaleza "tonal" por decirlo de alguna forma, la armonía de nuestra pieza ¿ofrece en su tratamiento sonoro: acordes, tensiones y voice leading, manteniendo aun así la consonancia entre melodía y acompañamiento?*

Nuestro entrevistado está muy de acuerdo con que nuestras obras poseen muchos movimientos melódicos internos (voice leading), y pasos cromáticos que son adornos y detalles estéticos que le dan mucho color al discurso musical, pero se los atribuye al folclor en general, como una característica presente en muchos ritmos folclóricos, como la cueca, por ejemplo. En cualquier caso, nos comenta que le parece muy bien el hecho de rescatar todas estas técnicas de coloreo y plasmarlas en el arreglo, ya que de esa forma rescatamos características que aportan más *realismo* y semejanza con la tradición folclórica en nuestra música.

---

<sup>12</sup> Melodía, armonía y ritmo.

<sup>13</sup> Aunque este pueda ser un concepto abstracto y discutible, en música, el color se asocia a las distintas sensaciones que nos envuelven, gracias al tratamiento armónico principalmente.

-Nuestra quinta subcategoría es el *Ritmo*. Al igual que en la cuarta subcategoría, ya habíamos hablado de este aspecto, el cual también fue abordado en la primera subcategoría, pero la diferencia es que, en esta, lo que intentamos es saber si se logró o no, representar la movilidad de un género musical que nace del baile y que en su configuración instrumental de base<sup>14</sup> el aspecto rítmico es primordial. Nuestra pregunta es: *Tomando en cuenta que el chamamé es una danza, ¿Se logró reflejar en el tratamiento rítmico de la obra, elementos musicales que aporten movilidad y vivacidad?*

Este punto es interesante, ya que toca un aspecto que teníamos planificado un poco más adelante en nuestra entrevista, y que tiene que ver con la velocidad de ejecución del chamamé. Desde su apreciación, nuestros arreglos poseen muchos juegos rítmicos que aportan efectivamente movilidad y vivacidad, pero que hay que tener cuidado con la velocidad ya que podrían perderse y pasar desapercibidos como tal, abordándolos con una velocidad demasiado rápida. El análisis que hacemos como investigadores, es que, si quisiéramos tomar una velocidad más acelerada, tendríamos que reducir cierta cantidad de detalles, que podrían eventualmente hacernos tropezar con el *andar* y el *fluir* de la música. Algunas cosas que sí podemos agregar en función de añadir más movilidad son: articulaciones, marcaciones, dinámicas, *fortísimos*, *sforzattos*, y a veces agregar o fragmentar secciones que tengan texturas un poco más percutivas y no tan melódicas. Y podemos así, aprovechar que, el folclor en general tiene secciones claras, dónde normalmente hay una parte *cantábile* y un parte de clímax, que nos dejarán siempre la invitación a hacer más énfasis en estas diferencias de carácter e intención a través de las herramientas musicales.

-Y la última subcategoría lleva por nombre *Conceptos modernos*, la cual está enfocada en saber si las técnicas pianísticas de las piezas fueron reconocibles o si guardan relación con material existente del conocimiento de nuestro entrevistado, ya sea de piezas folclóricas que el conozca y

---

<sup>14</sup> Bandoneón, acordeón y guitarra

que hayan sido utilizados en otros repertorios latinoamericanos, como también de ejercicios técnicos de voicings de acordes y en general conceptos de la escuela popular o clásica del piano. Esta pregunta a diferencia de las demás es un poco más técnico-pianística y deja abierta la posibilidad a nuestro experto de proporcionarnos nuevas ideas de las innumerables posibilidades que pudimos haber desaprovechado en el ejercicio de la composición de nuestro arreglo musical. La pregunta es simple: *¿Qué aspectos técnicos y pianísticos que usted reconoce y/o utilice, logra percibir o en las piezas?*

En este punto, Pablo reconoce en secciones como la intro y la coda, voicings modernos que tienen que ver directamente con el lenguaje y técnicas de piano, y que normalmente no se aplican mucho en el folclor tradicional, sino en el jazz. Claramente estos recursos son del gusto de nuestro entrevistado, ya que, en un comienzo nos cuenta que su incursión en el folclor tiene que ver en gran parte, con el jazz fusión, y nos invita a seguir probando ideas de este tipo en las próximas composiciones que podamos realizar.

**5.2.3 ¿Confusión o epifanía?** Este es el nombre de nuestra tercera categoría, la cual nace en el momento de hacer la segunda composición, ya que nuestra experiencia en el estilo se vio en medio de una transformación de asimilación de las características musicales, en medio del intento por plasmarlas en el papel. Y como esta comparativa se dio de manera natural, quisimos incluirla necesariamente, como una duda a resolver. El nombre de esta categoría nace en primera instancia, de la confusión de no saber cómo expresar ciertos valores rítmicos de manera certera. Pero, también visto de otro punto de vista, si esta confusión surgió desde la experiencia de práctica y la mejora en la agudeza y precisión de la escritura musical, también se puede interpretar como una revelación, un alumbramiento o epifanía musical. Pero no está todo dicho, y la opinión de nuestro experto en esta materia nos dirá otra cosa.

-*Swing* es el nombre de la primera subcategoría. Notamos que la sensación rítmica de la segunda composición, al ser más rápida va tomando un tipo de *swing*, el cual hace cambiar la forma de agrupar algunas subdivisiones rítmicas de la melodía. La pregunta es *¿cree usted que el swing se va dando por la velocidad, o pasa solo por cambiar el enfoque interno de la sensación rítmica?*

Nuestro entrevistado nos pide un ejemplo. Le mostramos un claro ejemplo, donde comparamos un *cuatrillo*, y un *corchete* de dos semicorcheas y dos corcheas. Ambas figuras evidentemente distintas, poseen una característica similar, y es que, se introducen cuatro notas, en la duración de una *negra con punto* en los dos casos, y ambos dan como resultado, una característica rítmico-melódica muy notoria y común del chamamé. La confusión y la pregunta nacen de no saber cuál de las dos posturas asumir, en el caso de asumir este *swing de chamamé* como la manera de sentir la *marcha*, o el *andar*, nos hace utilizar el *cuatrillo*, pero si tomamos una velocidad más lenta y sin este *swing*, la figura que se acerca más es la de *dos semicorcheas y dos corcheas*. Pablo nos intenta explicar que, si bien, a pesar de ser figuras distintas, esto se podría escribir de ambas maneras, ya que, en el caso del ejemplo conversado, este *swing de chamamé* estaría en “la mitad” entre una figura y otra por decirlo de alguna forma, y difícilmente encontraremos una escritura musical que describa exactamente como debiese ser la representación rítmica del chamamé. Y lo más importante de todo esto es que, a fin de cuentas, la interpretación va a depender de otros factores, como el conocimiento y cultura que tenga el intérprete sobre el ritmo o género que desea abordar, ya que independiente de cómo sea la escritura, si este conoce bien el género, de todas maneras, lo ejecutará según sus conocimientos y experiencia sobre el estilo.

-El nombre de nuestra segunda subcategoría es, *el folclor y el swing*. Aunque esta pregunta ya va medianamente respondida en la subcategoría anterior, quisimos dejarla de todas formas, para ahondar un poco más sobre este tema que tanto nos hizo pensar y dudar. La pregunta es: *¿se puede escribir una representación bien lograda en partitura, de ritmos folclóricos como el chamamé,*

*tomando en cuenta que, gran parte del lenguaje que tiene que ver con este tipo de fenómenos rítmicos?*

Para respondernos, nuestro entrevistado nos termina de aclarar, yendo directo al grano, y dando cuenta de que, toda escritura es una aproximación, comparándola también con la escritura verbal. Hay cosas que, a pesar de buscar la mejor manera de escribirlas, no podrían llevar el mismo contenido que posee el habla en su ejecución. Y es un excelente ejemplo, porque claramente la música es un mensaje y un discurso al igual que el discurso lírico y verbal, por lo tanto este tipo de fenómenos, se pueden extrapolar en el lenguaje musical. Y para terminar de sacarnos de nuestro embrollo mental sobre la escritura, nos hace ver que, si en la partitura estuviera todo exactamente dicho, entonces no habría nada que interpretar, y que justamente el trabajo de interpretación consiste en echar a andar toda la experiencia y bagaje que sustentan al intérprete. En esta pregunta consideramos que tuvimos un éxito rotundo, ya que las dudas fueron despejadas cortándolas de raíz, ya que estábamos enfocando con el *lente* equivocado, y estábamos lejos de ver el fenómeno real que había detrás de esta situación.

**5.2.4 Reflexiones finales** es el título de nuestra tercera categoría, y la intención de esta es corroborar si nuestros objetivos de investigación se pudieron plasmar y llegar a conectar con nuestro practicante. Probablemente estos cuestionamientos de investigación no hayan pasado por el pensamiento de nuestro entrevistado, ya que no ha tenido la oportunidad de leer sobre nuestros objetivos, pero como son preguntas muy concretas, son posibles de responder muy brevemente. Escogimos sólo tres subcategorías:

-La primera subcategoría lleva por nombre *Precedente*. Escogimos este nombre ya que como expusimos en nuestro capítulo uno, nuestro tercer objetivo era dejar un precedente a través

del chamamé, ya que este género no ha sido abordado en la escuela chilena académica del piano. Nuestra pregunta es: *¿Siente que esta partitura pudiera contribuir eventualmente para acercarse al chamamé?*

Nuestro entrevistado nos confirma que, efectivamente hay casi nada de material o repertorio de piano basado en el chamamé, nos cuenta que, en sus treinta años de carrera, jamás ha encontrado material de este tipo, salvo el chamamé de Ariel Ramírez nombrado anteriormente. Pablo nos recalca el hecho, de que, entre que exista y no exista un material, siempre será mejor que exista, y que el valor de estos ejercicios tiene que ver con el interés por la exploración de las posibilidades musicales, teóricas, técnicas, armónicas y estéticas de los tratamientos musicales para el piano, esa es la contribución. También queremos destacar una frase que Pablo citó, de la gran artista chilena Violeta Parra, ella dijo alguna vez que: *al arte se le paga con creatividad*, y eso es justamente lo que nos dimos el gusto de hacer, a través de esta instancia de investigación, estudiar y aprender un género musical, bajo la premisa de ofrecer un fruto que nace de la creatividad, y que además, calzaría perfecto con los objetivos del perfil de egreso de la carrera de interpretación de nuestra universidad, ya que lo que se busca es justamente la constante reflexión de nuestra música latinoamericana.

-La segunda de nuestras subcategorías lleva el nombre de *Nuevos intérpretes*. Esta subcategoría también guarda relación con nuestro tercer objetivo, pero en esta, la intención es saber a través de la opinión de nuestro experto, si el ejercicio planteado sirve para invitar a futuras generaciones de intérpretes a elaborar y diseñar ejecuciones de géneros folclóricos en sus instrumentos. La pregunta es: *¿Cree que este ejercicio funciona bien para motivar a próximas generaciones de estudiantes de música a probar el ejercicio de la composición y arreglos, basándose en los géneros musicales que estén a su alcance?*

El entrevistado nos confirma que, de todas maneras, un ejercicio como este va a servir de motivación, pero, va a depender de factores de difusión. En este punto, Pablo nos aconseja que, quizás pudiéramos intentar ofrecer este material a través de grabaciones o exposiciones en eventos que tengan que ver con investigaciones musicales, y así tener la instancia para mostrar los resultados de la investigación. Aun así, es inevitable el hecho de que las futuras generaciones de intérpretes tendrán toda la libertad de revisar, tanto este, como todos los trabajos de investigación de los años anteriores, y en ese caso, la difusión interna dentro de la comunidad académica se mantendrá disponible cien por ciento.

-La tercera, y final, es una *Reflexión personal del entrevistado*. Intentamos en esta subcategoría que se produzca una opinión abierta de parte del experto, dejando que su visión nos complete la nuestra, con datos que pudiéramos estar pasando por alto y que sean de relevancia para nuestro estudio. La pregunta con la cuál queremos provocar esta instancia es: *¿Podría dar alguna opinión, de la naturaleza que estime conveniente respecto de la obra, ya sea como crítica constructiva, felicitación o consejo para futuros trabajos musicales?*

El resultado de esta pregunta, fue una expresión emocional y personal de nuestro entrevistado, quién nos hizo saber que sentía mucho orgullo de que nuestra investigación se haya dado de esta forma y a través de este camino de exploración, ya que en este punto ganamos todos: gana la cultura, la escuela del piano chileno, la docencia, la música, las publicaciones de nuestro repositorio académico, el conocimiento personal del investigador, etcétera, y además, nos perfila una posibilidad en el mundo profesional académico, que tenga que ver justamente con el área que hemos abordado en esta tesis.

Otro beneficio que destaca Pablo en este punto, y que además tiene que ver con nuestros objetivos de investigación, es el trabajo de rescate, de géneros musicales que se encuentran dentro de nuestro folclor popular, pero que se conocen muy poco y están localizadas en sectores muy

aislados e ignorados por la cultura popular centrina de nuestro país. Entonces este humilde trabajo, de una humilde universidad, puede ser el inicio de una serie de posibilidades multidisciplinarias con las cuáles el intérprete puede explorar, además de tocar, enseñar, grabar y componer, ya que como hemos visto a través de nuestro análisis, el trabajo de investigación debe ser integral, a la hora de poder generar una buena interpretación musical.

## 6. Conclusiones

Quisiera expresar en esta parte final de nuestra investigación que, desde nuestra experiencia de investigación, creemos que se nos otorgaron gran parte de los resultados esperados. Eso sí, algunos de los objetivos se verán con el pasar del tiempo, por ejemplo, el hecho de incentivar a más estudiantes a servirse de ritmos folclóricos y/o poco abordados, para sus estudios e investigaciones académicas. De todas maneras, esperamos con ansias, que este ejercicio de investigación sirva a futuro, para motivar a que se genere más repertorio a través de tradiciones folclóricas.

En cuanto al propósito de objetivar el chamamé en términos históricos y estilísticos, creemos que se logró y se vio comprobado en el hecho de que, los arreglos quedaron dentro del lenguaje pianístico, pero sin perder las nociones de chamamé que considerábamos imprescindibles. Creemos que el ejercicio observación y de estudio estilístico y musical del chamamé, nos dio las herramientas mínimas suficientes, como para crear, junto al mundo del piano, un resultado coherente con ambos mundos. Tuvimos una experiencia creativa muy entretenida y que además tuvo resultados positivos y aprobados por nuestro experto.

También hay cosas que, a nuestro parecer, quedaron inconclusas. Quizás sería bueno seguir con la línea de investigación del concepto del *swing* perteneciente a cada ritmo folclórico. Este concepto fue utilizado en nuestra investigación para ejemplificar sensaciones sutiles, que tienen que ver con la tradición y el lenguaje musical específico de cada género y estilo. En este punto queremos explicitar y volver a hacer hincapié en que, este concepto de *swing de chamamé* ha sido inventado por nosotros con fines explicativos de nuestra investigación, y tiene que ver con necesidades del lenguaje de escritura musical y no es un concepto utilizado en el ambiente chamamecero.

Respecto de nuestras obras, algunos factores fueron corregidos y mejorados, luego de la entrevista con nuestro experto, y creemos que se mejoraron y se realzaron mucho más las características expresivas necesarias, ya que la opinión y lectura que puede hacer una persona que revisa el arreglo, sin haber participado en el proceso de creación musical, que además conoce de piano y de ritmos folclóricos, puede ser a fin de cuentas, mucho más objetiva, que la visión que podamos tener nosotros como investigadores, al no ser expertos compositores y/o arreglistas. Además, al haber participado tan profundamente de la investigación, es probable que hayamos asumido sin darnos cuenta, nociones del lenguaje como parte del nuestro, y que pasamos por alto explicitar dentro de la escritura de nuestros arreglos.

Otro punto importantísimo, es una lección que obtuvimos de la entrevista con nuestro experto, y esta lección tiene que ver con el entendimiento obtenido desde el punto de vista de la profesión de intérprete, específicamente en lo que tiene que ver con la investigación necesaria, y que es requerida para elaborar una buena interpretación. Para ser más específicos, diremos que caímos en cuenta de que, más allá del contenido expresado en el papel, lo que determinará a fin de cuentas una buena interpretación, será el nivel de estudio e investigación sociocultural, estilística y teórico-musical que haga el intérprete detrás de la ejecución final de la música. Esto nos perfila una misión, que debemos mantener profesionalmente como intérpretes, y que nos servirá para lograr los objetivos musicales que nos proponemos a futuro.

## Bibliografía:

- Oviedo, F. *Chamamé “Si no te besa la luna, te acaricia el Paraná”* [Ebook] (pp. 1 - 15). Recuperado el 21 de mayo de 2022, de [https://www.academia.edu/44165236/Chamam%C3%A9\\_Ficha\\_Bibliogr%C3%A1fica\\_y\\_A\\_puntos](https://www.academia.edu/44165236/Chamam%C3%A9_Ficha_Bibliogr%C3%A1fica_y_A_puntos).
- Raigoza, S. (2010). *EL CHAMAMÉ: CONSTRUYENDO UN SIGNIFICADO HOY EN BUENOS AIRES Y EL CONURBANO BONAERENSE*. [Libro electrónico] (págs. 1 - 14). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Recuperado el 21 de mayo de 2022, de [https://www.academia.edu/54356888/El\\_Chamam%C3%A9\\_construyendo\\_un\\_significado\\_hoy\\_en\\_Buenos\\_Aires\\_y\\_el\\_Conurbano\\_Bonaerense](https://www.academia.edu/54356888/El_Chamam%C3%A9_construyendo_un_significado_hoy_en_Buenos_Aires_y_el_Conurbano_Bonaerense).
- Agudelo, J. (2012). *APORTES A LA FORMACIÓN MUSICAL DEL ACORDEONISTA A PARTIR DE LOS RITMOS CORRIDO, VALS PERUANO, CHAMAMÉ Y FORRÓ*. Tesis, Bogotá. <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1516>
- García, J. (2016). *HOMENAJE LATINOAMERICANO: EL PASILLO COLOMBIANO, EL CHAMAME ARGENTINO Y LA BOSSA NOVA BRASILEÑA*. Tesis, Bogotá. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4498>
- Zubieta, M. *Fundación memoria del Chamamé*. Fundacionmemoriadelchamame.com. Recuperado el 21 de mayo de 2022, de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/>.
- López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC.
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación*. (4a ed.). McGraw-Hill.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós.

<b>Título</b>	<b>DE LA TIERRA A LAS MANOS El Chamamé al piano.</b>
<b>Alumno/a</b>	<b>Cristian Eduardo Sandoval Riquelme</b>

**Pregunta o problema de investigación** (resumido en un párrafo corto)

Podemos observar poco material de chamamé para piano, además de ser material antiguo y de bajo desarrollo académico.

**Objetivo General**

Aportar material pianístico a la escuela del piano, que sea más moderno y detallado, basado en el chamamé.

**Objetivos Específicos**

- 1.- Objetivar que es el chamamé, en términos históricos y estilísticos.
- 2.- Elaborar un material pianístico que pueda acercarse lo más posible al lenguaje académico, sin perder las nociones principales de lo que es necesario para representar un género musical como el chamamé.
- 3.- Dejar un precedente que sirva de inspiración y/o material de estudio, con el objeto de fomentar e invitar a que las y los nuevos intérpretes desarrollen nuevas composiciones y sonoridades en base a géneros folclóricos y/o poco desarrollados en la escuela académica.

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	PREGUNTAS
1.- Algunos conceptos básicos.	<p>-Sobre el chamamé.</p> <p>-El piano académico y rescate de ritmos folclóricos.</p>	<p>1.1- ¿Tiene alguna cercanía con el chamamé?</p> <p>1.2- ¿Tiene experiencia con el diseño y ejecución de ritmos folclóricos abordados en el piano?</p>
2.- Aspectos técnicos de la pieza	<p>-Textura</p> <p>-Ortografía musical</p> <p>-Dificultad</p> <p>-Armonía</p> <p>-Rítmica</p> <p>-Conceptos modernos</p>	<p>2.1- ¿además de tener una combinación sonora entendible, posee nuestra partitura una textura cómoda para él o la ejecutante?</p> <p>2.2- ¿Respeta las “normas” de escritura que le otorguen un claro entendimiento a la idea musical?</p> <p>2.3- ¿Es esta obra, una pieza de nivel medio que pueda ser interpretada por estudiantes de música?</p> <p>2.4- Tratándose de un género folclórico y de naturaleza “tonal” por decirlo de alguna forma, la armonía de nuestra pieza ¿ofrece en su tratamiento sonoro: acordes, tensiones y voice leading, manteniendo aun así la consonancia entre melodía y acompañamiento?</p> <p>2.5-Tomando en cuenta que el chamamé es una danza, ¿Se logró reflejar en el tratamiento rítmico de la obra, elementos musicales que aporten movilidad y vivacidad?</p> <p>2.6- ¿Qué aspectos técnicos y pianísticos que usted reconozca y/o utilice, logra percibir o en las piezas?</p>
3.- ¿Confusión o epifanía?	<p>El swing.</p> <p>El folclor y el swing.</p>	<p>3.1 ¿cree usted que el swing se va dando por la velocidad? o pasa solo por cambiar el enfoque interno de la sensación rítmica?</p> <p>3.2 ¿se puede escribir una representación bien lograda en partitura, de un ritmo folclórico como el chamamé, tomando en cuenta que gran parte del lenguaje que tiene que ver con este tipo de fenómenos rítmicos?</p>

4.-Reflexiones finales	<p>Precedente</p> <p>-Nuevos interpretes (inspiración)</p> <p>Reflexión personal del entrevistado</p>	<p>4.1- ¿Siente que esta partitura pudiera contribuir eventualmente para acercarse al chamamé?</p> <p>4.2- ¿Cree que este ejercicio funciona bien para motivar a estudiantes de música a probar el ejercicio de la composición y arreglos, basándose en los géneros musicales que estén a su alcance?</p> <p>4.3- ¿Podría dar alguna opinión, de la naturaleza que estime conveniente respecto de la obra, ya sea como crítica constructiva, felicitación o consejo para futuros trabajos musicales?</p>
------------------------	---	--

<b>Título</b>	<b>DE LA TIERRA A LAS MANOS El Chamamé al piano.</b>
<b>Alumno/a</b>	<b>Cristian Eduardo Sandoval Riquelme</b>

<b>CATEGORÍA 1: Punto de partida</b>	
<b>PREGUNTA</b>	<b>RESPUESTAS</b>
1.1 ¿Tiene alguna cercanía con el chamamé?	<p>Entrevistado: Ninguna, ninguna, o sea lo he escuchao', no lo he bailao', eam, y yo creo que, más que na' por una cuestión geográfica nomás po, cachai, porque la verdad los chamamés que he escuchado son los que he podido escuchar cuando he viajado a Punta Arenas nomás po, entonces como que viviendo en la zona central digamos, no, para nada. Y el único acercamiento que tengo si, como con el estilo, es un chamamé que he leído de Ariel Ramírez, y que quedé de mandártelo y no te lo he mandado (sonríe)</p> <p>Investigador: si, si lo encontré</p> <p>Entrevistado: jah lo encontraste!, ya, entonces ese es como el único. Se que es una danza, sé que, bueno, en Punta Arenas como que es más difícil hablar de lo que es argentino y de lo que es de Magallanes es cómo lo mismo, por eso hablan de la república independiente de Magallanes, ahí tienen mucho mucho roce con la cultura del país ee, Argentina, entonces obviamente claro, hay mucho argentino que cruza pa acá y obviamente el chamamé es parte del repertorio folclórico tradicional de Punta Arenas eso entonces eso he visto digamos y lo que me ha pasado respecto de chamamé.</p>
1.2 ¿Tiene experiencia con el diseño y ejecución de ritmos folclóricos abordados en el piano?	<p>Entrevistado: eeeee, si, de manera más bien estilizada, eee por el lado del jazz fusión, ¿no cierto?, que ha habido o hubo y debe haber aún, todavía, ciertas tendencias a tocar un jazz más chileno básicamente, entonces, emm en el ámbito de la fusión, si claro hay muchoooo,,,, tonadas, ee incluso e incluso tituladas así, no? Pablo Lecaros que es un bajista chileno importante tiene mucho, yo he tocado con él y gracias a eso he podido acceder a esos ritmos, ee tiene tonadas, tiene huaynos, tiene música mapuche también, entonces ahí como que hay ciertos elementos en cuanto a las raíces. Dentro del repertorio clásico del piano también, están las tonadas de Pedro Humberto Allende, emm que también son de carácter popular chileno, así las titula él y obviamente que hay mucho ritmo y rudimentos que están basados en el folclor.</p>

	<p>Investigador: con usted recuerdo que estudiamos algunas tonadas de Pedro Humberto Allende, y me sirvieron bastante, también estudié con Sebastián Castro después, unas obras Carlos Aguirre también, entonces, que también me sirvieron un montón pa imaginarme de repente, porque uno no sabe de pronto, como abordar ritmos, como, de tipo latinoamericano, de repente, es un poco complejo, incluso, de leer partituras...</p> <p>Entrevistado: Claro, la otra experiencia que tuve harto fue en el Festival del huaso de Olmué, porque toqué hartos años ahí en la orquesta, y ahí se armó una orquesta folclórica, así la titulaba Germán Concha, quién era el director que falleció, y que era el director del ballet nacional, del Bafona, entonces básicamente estaba formada la orquesta por, ee, instrumentos folclóricos, quena, charango, guitarras, quenas, arpa, acordeón, y a eso se le sumó, ¿no cierto?, una base de batería, teclados, bajo, guitarra eléctrica, entonces, y ese es un festival folclórico entonces obviamente lo que se tocaba ahí eran cuecas, tonadas, básicamente y música nortina, ee, huaynos, trotes, cacharpayas y cosas así, pero fíjate que, no recuerdo un chamamé en el festival de Olmué.</p> <p>Investigador: Claro, ese es más centralizado,</p> <p>Entrevistado, si, si si por que el festival de Olmué como que es más bien una <i>postal</i> del Folclor</p> <p>Investigador: Claro, si, el chamamé no está centralizado y no se ve acá, de hecho, yo por eso tomé un estilo como el chamamé que, pasa a ser un poco como el folclor de Chile, pero, pero no se conoce tanto, entonces igual como que, digamos, “me aproveché” de eso, de que hay falta de contextos donde se vea chamamé, y menos en la escuela del piano académico.</p> <p>Entrevistado: Hay, la nada, la nada po, nada ósea yo te digo, lo único que he encontrado, así como chamamé, ha sido la partitura de Ariel Ramírez, que hizo un librito justamente, como de estudios para piano, pero basado en música folclórica argentina, tiene cuecas también, eee, tiene chamamé, tiene samba, tiene milonga, tiene de todo un poquito y claro, ahí hay ¡un! chamamé, malambo también, chacarera y eso.</p>
--	---

CATEGORÍA 2: Aspectos técnicos	
PREGUNTA	RESPUESTAS
2.1 ¿además de tener una combinación sonora entendible (entre ritmo, armonía y melodía), posee nuestra partitura una textura cómoda para él o la ejecutante?	<p>Entrevistado: eeeee, esa es una pregunta difícil de responder por que, lo que hacemos nosotros los intérpretes es hacerla cómoda, entonces claro, si tú me preguntas si tiene una lógica de escritura pianística yo te diría que sí, cachai digamos, yo veo una partitura para piano, y no veo una partitura que se incómoda para el piano. Tiene pasajes difíciles, tiene cosas que solucionar, pero eso va a depender de la técnica de cada pianista que enfrente esta partitura, por ejemplo, todos los acordes que abarcan por ejemplo la mano izquierda que van con décimas ¿cierto?, ¿do sol mi cierto?, son difíciles de abordar digamos, sobre todo cuando tienes una seguidilla con esa interválica, tres negras ahí, no es difícil, pero no es llegar y tocarlo, para una mano chica como la mía,</p> <p>Investigador: claro yo igual lo noté después de escribir, uno de repente cae en el “error” de escuchar la composición desde el computador con el midi secuenciado, y uno va escuchando ahí y dice: aah está bien, pero porque claro sonoramente está bien, pero uno cae de repente en no probar en el piano también, como.... de repente puede cansar un poquito eso.</p> <p>Entrevistado: si, va a depender también deee, que es lo que necesitas, o sea, si estás poniendo ese acorde así, distribuido de esa manera, es porque, yo pienso que, tu necesitas que suene así, ¿no? Porque también, porque es un acorde de do, ¿y podrías hacerlo simplificado ese pasaje ¿no?, entonces va a depender también de eso, de, a que nivel quieres poner tú la partitura porque si quieres hacer una partitura de chamamé, por ejemplo, y tú tomas la misión de difundir el chamamé, y quieres eemm, difundir y que se toque la partitura, la pregunta cabe, a que nivel quieres que se toque o se pudiera tocar, entonces si estamos hablando por ejemplo de un chico que está, un estudiante que está en segundo año, y quisiera tocar un chamamé, es muy posible que algunos pasajes de tu composición y de la textura que pusiste, le resulten como, difíciles de tocar, entonces también, es lo que pasa con el repertorio pa’ las orquestas juveniles, que se hacen concursos, y lo que se hacen, son composiciones para que la puedan tocar las orquestas juveniles, entones en una orquesta infantil, por ejemplo, los arreglos y composiciones van a tener, mucha nota al aire pa’ las cuerdas, blancas y negras, y con eso ya tenemos, sonando, entonces también si tienes una misión como de difundir a nivel de disponer un repertorio que incluya el chamamé con fines didácticos, a lo mejor habría que hacer una versión.. o simplificar, hacer más fáciles cierto, algunos pasajes no? ¿Me entiendes?, ahora si quisieras, poner un chamamé en un nivel mucho más alto, obviamente puedes complicarlo aún más po, puedes hacer, o sea, el mismo chamamé, con un arreglo mucho más difícil, mucho más vistoso tal vez, con muchas más notas, con mucho más registro, muchos más adornos, con mucha más fantasía por decirlo así no?, entonces va a depender de donde quieras poner tu esa partitura, de en qué nivel la quieras poner, entonces, porque dentro de las tonadas de Pedro Humberto Allende hay</p>

	<p>tonadas que son bastante fáciles, pero hay otras que son bien difíciles, y están todas agrupadas en el mismo librito no?, las 12 tonadas, entonces ahí habría que ver, bueno el arreglo es, la composición es la que es, yyy, habría como que situarla, no es necesario pero, habría que situarla, si yo la quisiera incorporar por ejemplo, dentro del repertorio pa' los estudiantes de la carrera, yo tendría que inmediatamente empezar a ver, a un alumno de primero difícil, de segundo, mm uno aventajado sí, uno de tercero ya, podría ser un desafío, pero espero que uno de cuarto o quinto año lo haga sin problema, claro, lo importante es que tiene un lenguaje pianístico, eso es lo importante, que tenga una lógica pianística, y son pasajes que no solamente son difíciles en tu composición, sino que son pasajes que son universales al repertorio pianístico, por es que esos acordes con décimas los vas a encontrar en Chopin y en todas partes, en el jazz en Chopin, en Beethoven, en todas partes.</p> <p>Investigador: También de repente tiene que ver un poco, no sé cómo llamarlo, pero como con el ataque de esos bloques de acordes porque uno como compositor, puede exponerlo como bloque, o como arpeggio, o separado en dos (toca ejemplo en piano),</p> <p>Entrevistado: Claro, lo puedes quebrar, o arpeggiar, es lo que hacemos po', yo cuando encuentro pasajes ee, bueno, ahora al momento de leerlo no lo toqué en bloque, tuve que arpeggiar o quebrar, claro, uno vaaa, lo importante acá es la música, ósea obviamente, uno va solucionando para que la cosa sea lo más musicalmente, resulte lo más musicalmente posible claro. Lo que sí echo de menos en tu partitura es: dinámica y articulaciones, yo creo que por que, en todas estas partituras folclóricas, viven mucho de la articulación, y como del sabor que tiene que tener el chamamé por que el chamamé igual es un, por lo menos el chamamé que yo he escuchado es como bien vivo, claro, es vivo, tiene mucha actividad, es como muy lúdico así como que tiene harta cosita, eeeee, entonces tal vez en la partitura, eché de menos así a primera vista, dinámicas ¿no cierto?, algunos acentos, igual aparecen algunos por ahí, pero, <i>crescendo</i>, secciones ¿no cierto?, hay una B, hay como un estribillo, me entiendes, entonces mientras mayor información pongas ahí tú en la partitura es mejor, porque de repente uno no sabe si quieres que suene ligado de aquí hasta aquí (señala una sección), o si respiras acá, cortar acá, notas picadas, ese tipo de cosas, poner mayor información para tocar la intención, porque, para encontrar la intención con la cual tiene que sonar el chamamé, porque para alguien que nunca ha escuchado, o no vive, no ha vivido el chamamé, va a ser difícil poder encontrar o imaginar cuál es el espíritu o el aire que trae, no son solamente las notas.</p> <p>Investigador: Claro justamente la siguiente pregunta tiene que ver con eso...</p>
<p>2.2 ¿Respetan las "normas" de escritura que le otorguen un claro entendimiento a la idea musical?</p>	<p>Investigador: Esta tiene que ver con la ortografía que, en términos metafóricos, la ortografía tiene que ver con la escritura lógicamente. (procede a preguntar).</p> <p>Entrevistado: Claro, faltaría un poquito más, claro, porque es lo que pasa con la música popular básicamente y es la tarea de un intérprete, o sea mientras más culto sea, mientras más conozca un intérprete, va a tener mayor herramienta para abordar cualquier partitura, y poder imaginar ¿cierto?, que éstas notas van a sonar mejor así, o debiesen sonar así, eeee, porque claro, todas las danzas tienen un carácter po, tienen una manera de ser deeee, que las hacen únicas ¿no?, porque de repente un chamamé te puede sonar a otra cosa, puede correr ese riesgo entonces, y a pesar que pueda tener los ritmos, puede que este chamamé</p>

	<p>empiece a sonar como un, muy parecido a otro género, o a otra danza, como están todos en 6/8, entonces claro, podría como confundirse, mmm por ejemplo, ésta (refiriéndose a la segunda composición), que tiene como tanta armonía, yo me podría confundir de repente, podría pensar que no es un chamamé, y en ese caso la primera que mostraste, esa tiene mucho más carácter, tal vez porque los chamamés que he escuchado siempre han estado en un modo mayor, y me llamó la atención este que era en un modo menor.</p> <p>Investigador: si, si, este pertenece a otra época de la historia de la música argentina, por que los 2 son temas eee, argentinos, de Corrientes</p> <p>Entrevistado: ¿Son del mismo compositor?</p> <p>Investigador: No, el primero se llama Mario del Tránsito Cocomarola y el segundo es de Damasio Esquivel, y claro, de hecho, hay unas preguntas que tienen que ver claramente con eso, yo le puse “swing de chamamé” pero se lo borré, aquí decía <i>con swing de chamamé</i>, porque no hallé otra forma de explicarlo la verdad...</p> <p>Entrevistado. No, pero es una buena indicación porque resulta que, si yo me encuentro con una partitura que dice “con swing de chamamé”, me está diciendo que en el fondo yo debiese conocer el swing del chamamé, entonces me obliga también a que, en el fondo tengo que asumir una responsabilidad pa’ que suene como chamamé, y si yo no sé de chamamé, cual es el swing, entonces me obliga a mi como intérprete a averiguar cómo suena el chamamé, y en ese sentido claro, te va a ayudar mucho</p> <p>Investigador: Claro, de hecho, si uno lee una partitura de Duke Ellington de jazz, no puede tocar corchea cuadrada po, tiene que asumir también en ese caso, de escuchar cómo se toca la corchea swing...</p> <p>Entrevistado: por eso te digo que, mientras más cultura tenga un intérprete, va a tener muchas mayores herramientas digamos, para poder reproducir con todo su sabor eee, lo que “el chamamé tiene”.</p>
<p>2.3 ¿Es esta obra, una pieza de nivel medio que pueda ser interpretada por estudiantes de música?</p>	<p>Entrevistado: Nivel medio, ¿Qué sería nivel medio? (ambos se ríen),</p> <p>Investigador: Claro, yo pondría un nivel medio entre un no-principiante y un profesional, como, no básico, como cuando uno es estudiante no profesional, pero ya con conocimientos.</p> <p>Entrevistado: Ya. Mira, hay varios factores ahí, porque, primero es la destreza técnica que tengas, pero también otra es la madurez musical que uno tiene, y a veces no van de la mano, a veces tenemos pianistas que son super ágiles, y que en términos técnicos tienen destrezas, pero no tienen mucha musicalidad, les falta todavía carrete, les falta más cultura o madurez, eee, hay otros que son muy musicales, pero les falta técnica, entonces es como difícil de responder, pero pensando en la carrera, como para contextualizarla ¿no?, en la carrera nuestra acá en la <i>Uahc</i>, que es una carrera de cinco años, claro yo diría que, esta partitura, así como yo me la imagino, sonando, digamos en términos de excelencia, debiese estar entremedio del tercer y cuarto año, ¿cachái?, ahí la sitúo, pero claro, si tomas por ejemplo, lo que sería en el término medio de una carrera de pianista clásico, que son doce años, ahí claro tenemos más tiempo, tenemos mucha mayor</p>

	<p>eee, la podemos ubicar más adelante, la podemos ubicar en un séptimo año, claro la podemos ubicar efectivamente en un séptimo año, si alguien lleva siete años tocando piano, obviamente que alguien que lleva siete años tocando piano ya ha tocado mucha música, y tiene la madurez que te digo, musical digamos, de conocimiento y la cultura, entonces al abordarla, es muy posible que, ese pianista y ese estudiante, tenga mejores resultados musicales que el nuestro que la podría tocar en un cuarto año, o sea hay una directa proporción entre los años que llevas tocando piano y estudiando, a cuando aboradas una partitura.</p>
<p>2.4 Tratándose de un género folclórico y de naturaleza “tonal” por decirlo de alguna forma, la armonía de nuestra pieza, ¿ofrece en su tratamiento sonoro: acordes, tensiones y voice leading, manteniendo aun así la consonancia entre melodía y acompañamiento?</p>	<p>Entrevistado: ¡Sí!, y es una de las cosas bonitas que tiene el chamamé, o sea por un lado tienes una melodía que está en la soprano que, por lo que yo he escuchado, es bastante simple, es como muy fácil de cantar, de hecho, muchas son canciones, pero, lo bello que hay ¿no cierto?, y eso queda acá con el instrumento, los instrumentos que puedan acompañar al chamamé son justamente todos los pasos cromáticos, todas las anticipaciones y resoluciones que van eee, diferidas, en donde de repente si uno se detiene, va a encontrar, una disonancia, pero si continúa caminando, en la música va a encontrar que eso tiene sentido porque resuelve después, y en ese sentido, tu arreglo, tu composición o arreglo, tiene esas cositas, de elementos, dee, hay un juego deliberado encuentro yo digamos, que es parte también del lenguaje po, o sea, yo veo que los chamamés y no solamente los chamamés, sino que, varios géneros folclóricos, juegan mucho con los pasos cromáticos, por ejemplo el final ¿no?, termina en do!, pero tú atacas un si mayor antes, con sexta o que se yo, entonces ese paso cromático, yo lo reconozco como parte del chamamé ¿verdad?, el chamamé termina así, o la gran mayoría, no se llega a la tónica así a través de la dominante, como que hay un adornito cromático al final, la partitura de Ariel (Ramírez), también la termina así, pero él hace como (toca ejemplo en el piano), y es lo mismo, es un adorno muy característico, es como, fijate que en otros estilos no lo he encontrado, y el chamamé trae como esa colita y es muy bonito y muy característico, y yo creo que de eso se trata también ¿no?, de ir buscando, de encontrar esos detalles, es como cuando por ejemplo tu tocas cueca, acompañar cueca, tienes que conocer los adornos pues, es parte del lenguaje, y eso está, y todos los pasos cromáticos también, eso está bien, está súper bien.</p>
<p>2.5 Tomando en cuenta que el chamamé es una danza, ¿Se logró reflejar en el tratamiento rítmico de la obra, elementos musicales que aporten movilidad y vivacidad?</p>	<p>Entrevistado: Sí, y mira, hay un factor importante en esto también, y es la velocidad del chamamé, a la velocidad que la toques, o a la velocidad que se quiera lograr, porque efectivamente, mientras más rápida la música, se hace difícil también si hay mucho juego rítmico, por la velocidad, entonces finalmente como que si hay un término medio de velocidad, que permita ¿no cierto?, jugar rítmicamente, sin que esto se sature, porque aquí es como,,, si te pasaste la echaste a perder, y si le falta, también como que la echaste a perder, o sea, como que hay que buscarle justo el término medio, pero, la rítmica que está abordada, o sea, es la típica de la que uno espera de un chamamé,,, 6/8, que estén las corcheas, no representaste un chamamé con puras negras con punto del 6/8, están las corcheas, de hecho este arreglo de acá por ejemplo, tiene esta irregularidad cierto, de los cuatrillos por decirlo así, éstas agrupaciones irregulares, que son como parte del fraseo, lo que sí yo echo de menos, bueno, es una cuestión de interpretación también, porque uno cuando empieza a ver una música, hace una lectura, pero cuando ya empiezas como a abordar el estilo, y pasa toda la música, uno empieza a profundizar en el estilo, entonces, yo he visto por ejemplo que el chamamé, tiene muchos más acentos, o sea, tiene cosas muy acentuadas, muy rítmicas, muy... (toca ejemplo en el piano una textura rítmica y</p>

	<p>articulada), es mucho más percutido el piano, así como con mucho más sonido, y eso claro, de repente si eso está anotado, acentos y <i>fortissimos</i>, y <i>sforzattos</i>, ayuda hartito.</p> <p>Investigador: Claro, de pronto eso tiene que ver un poco con el gusto personal del compositor, porque en mi caso siempre tiendo caer en un trabajo como de “piezas de reloj”, juegos de voces pequeños y de repente eso puede ser un poco contrario al chamamé...</p> <p>Entrevistado: Pero es que tiene que tener de todo, o sea, porque tienes una A y una B,,, en la cueca tienes el zapateado’, y es como un climax, en la salsa tienes no sé, la parte de, la improvisación, entonces como que cada,,, como que el chamamé, para mí, no es así como una danza plana, puede entonces, tener estos pasajes cromáticos más finos en el sentido de la armonía y de la conducción de las voces y de todo, pero también vemos que tiene un aspecto super rítmico que, donde la cosa se afirme en términos de,,, o sea, tal vez puedas hacer un chamamé, super cantado, y también puedes hacer un chamamé super rítmico, entonces si tienes elementos tal vez no de tanta armonía, y quizás más rítmicos, más percusión, más percutidos, entonces tal vez si tienes de los dos, por ejemplo en el primero, tienes una parte acá, que es como la que yo distingo como la B, que bueno tú la marcaste como la B, (toca fragmento B del arreglo y compara con un ejemplo de textura distinta), entonces si toco esta mano izquierda con presencia y con fuerza y todo esto vivo,,, eee, no te podís’ quedar quieto, tenís que entrar bailar nomás po, o sea, así como que se prende, entonces, claro, eso si tú lo anotas, y le pones así como: “Póngale” o “sin miedo”, con acentos, con esto, con esto otro, la cosa puede cambiar hartito en ese sentido, entonces tal vez, por eso es que echo de menos esas indicaciones, porque, y es cosa de anotarlas nomás, “¡Prendido!”, “prende”, “esto se ilumina”, “esto es fiesta”, no sé, así como, to’ pa’ fuera,,, no es intimidad, no hay intimidad, ni melódica ni rítmica, es escandaloso, en todo aspecto, además que tú haces la pausa, (toca fragmento donde está la intención de pausa), entonces como que falta como para encontrarle el carácter ¿eh?, para que luzca, porque yo veo claro, siento que el chamamé, es un estilo que luce, y es llamativo.</p>
<p>2.6 ¿Qué aspectos técnicos y pianísticos que usted reconozca y/o utilice, logra percibir o en las piezas?</p>	<p>-Entrevistado: Si, claro, suponte acá la intro del <i>kilómetro 11</i>, ahí obviamente hay un <i>voicing</i> que, va a ser difícil que encuentres en el folclor,</p> <p>-Investigador: Claro, tiene que ver con el piano.</p> <p>-Entrevistado: Claro, tiene que ver con el piano, tiene que ver con aplicaciones de otros contextos musicales ¿cierto?, la misma progresión, si escuchamos el folclor, de chamamé, no vamos a encontrar una intro así, emm, carente de melodía, aquí es como el color ¿no?, entonces como que tiene componentes más bien colorísticos, con respecto a la armonía. Y en la progresión también de la coda, esa armonía que, tiene una armonía más sofisticada, sacadas tal vez del lenguaje del jazz, este pasaje de aquí también (tocando piano), como que se escapan un poco de la tradición, ¡y está bien!, o sea, yo creo que, justamente de eso se trata,</p> <p>-Investigador: si, justamente esa era mi idea, mezclar estos dos mundos, de tratar de meter el chamamé en este mundo, y es como un puntapié inicial, la idea es como seguir mejorando, y hacer cosas que respeten también los estilos, y funcionen también académicamente.</p>

CATEGORÍA 2: ¿Confusión o epifanía?	
PREGUNTA	RESPUESTAS
<p>Notamos que la agrupación rítmica de la 2da composición al ser más rápida va tomando un tipo de swing/groove el cual hace cambiar la forma de agrupar algunas subdivisiones rítmicas de la melodía. Dicho esto: ¿cree usted que el swing se va dando por la velocidad? ¿o pasa solo por cambiar el enfoque interno de la sensación rítmica?</p>	<p>Entrevistado: ¿Podrías ejemplificar en que partes?</p> <p>Investigador: (Toca los ejemplos en el piano de una similitud auditiva entre dos figuras rítmicas evidentemente distintas)</p> <p>Entrevistado: Mira, no sabría que decirte específicamente, porque yo veo que de cualquiera de las formas que pusiste, eee, son contextos distintos para mí, porque por ejemplo en el caso del cuatrillo, es lo único que está sonando, yo no escucho una armonía básicamente, escucho un contexto armónico gracias a que aparece la-mi-si, y el cuatrillo parte en un do, entonces en mi cabeza va a sonar algo menor, pero todos los cuatrillo lucen, melódicamente, o sea, es como una frase sola, como una monodia, no hay acompañamiento. En cambio, en el otro, tiene un contexto armónico que aparece ahí, entonces, ¿en qué se parecen?, ¿Cuál es la similitud?, tal vez el ritmo ¿no?, de todas maneras en las dos tienes cuatro notas, en la agrupación, la cantidad de notas que aparecen dentro de la negra con punto, entonces yo podría tocar esto como un cuatrillo (toca figura regular de los ejemplos, pero como cuatrillo irregular), y podría también falsear esto, como lo tienes escrito acá (viceversa), porque son cuatro notas, entonces va a depender mucho, del intérprete, va a depender mucho de como lo quieras frasear. Pa' mí son distintas las situaciones, porque aquí estamos partiendo, y parte con estas figuras, y parte una línea sola, y una línea sola, sin nada que la sostenga, necesita obligatoriamente, un lucimiento, porque hay melodía, básicamente, no sé si va por ahí la pregunta.</p> <p>Investigador: si, es un poco complejo, a mí también me confunde bastante, por ejemplo, acá los cuatrillos van como acompañamiento (toca otro pasaje para tratar de ejemplificar la pregunta). Y esos cuatrillos entonces podrían eventualmente ser escritos así ¿o no? (señalando la otra forma de agrupación). Ahora si uno los escucha secuenciados en el midi del computador suenan cuadrados, y por ende es distinto a como suena tocado realmente en el piano, entonces ¿sería bueno poner o especificar en la partitura que esto debe llevar un <i>swing de chamamé</i>? ¿O es mejor tratar de escribir las figuras exactamente como debieran sonar?</p> <p>Entrevistado: no, no, no,,, un cuatrillo es un cuatrillo, un cuatrillo no son 2 semicorcheas y 2 corcheas, o sea, uno es taca tan tan y el otro es tacataca (solfea ritmos), o sea son cosas absolutamente distintas, acá tenemos 6/8 y allá ese pasaje es un 4 contra 3, o sea, hay una cosa de polirritmia, y hay un ritmo irregular, acá en el pasaje de esta partitura donde tienes 2 semicorcheas y 2 corcheas, no tienes un ritmo irregular, o sea, está todo dentro de la "norma" por decirlo así, pero acá lo llamativo justamente es el ritmo irregular, tu tomaste, en vez de dividir la unidad de tiempo en tres, la dividiste en cuatro, y eso resulta en un juego rítmico, que le da riqueza, o sea, obviamente que no es lo mismo, uno es como, obvio, en la zona de confort por decirlo así, y el otro es exótico, pa la métrica, el cuatrillo es un ritmo exótico pal' 6/8, entonces obviamente que la da mucha más riqueza rítmica, porque no solamente estás trabajando con la subdivisión lógica del 6/8, sino que además estás poniendo ritmos que son de otro mundo, de otro</p>

lado, que claramente no son del 6/8, entonces ahí estás contraponiendo dos cosas, y eso le da riqueza a la música, entonces el cuatrillo no es igual a las 2 *semicorcheas con 2 corcheas*. Es igual en el sentido de que, yo como intérprete, a lo mejor me cuesta el cuatrillo, entonces me voy a acercar a las 2 *semicorcheas con 2 corcheas*, o, tal vez manejo tanto el chamamé, que yo veo las *semicorcheas con corcheas* y las toco como cuatrillo de puro choro noma que soy, de puro darle onda, entonces, no, yo creo que son dos cosas distintas y si yo veo un cuatrillo, voy a tratar de tocar un cuatrillo lo mejor posible, y voy a tratar de darle todo el sabor del chamamé, pero con respecto a tu pregunta, yo creo que todo va en encontrar el sentido y la mejor interpretación de lo que es un chamamé, yo creo que el mismo contexto de la pieza, te va a dar el cómo tocar el cuatrillo, porque claro, no porque apliques aquí, va a ser un chamamé, tienes que darle el sentido y el gusto y el swing del chamamé a toda la pieza, no solamente en ese ritmo,

Investigador: Entonces, quizás ese tipo de detalles, no son tan relevantes en el momento de la interpretación...

Entrevistado: no, porque, por eso es que escribimos el ritmo, por eso es que tu escribiste un cuatrillo, y escribiste 2 *semicorcheas con 2 corcheas* ahí, o sea, lo tienes super claro, o sea, ese es el ritmo, sin duda hay un juego rítmico interesante entre estas dos figuras, pero, aunque haga una figura bien y la otra también, y yo no sé lo que es el chamamé, yo voy a tocar notas, y un ritmo, y no va a sonar chamamé, o va a sonar un chamamé medio, insípido, así como que algo le falta, entonces, yo creo que, las cosas van de la mano, en el sentido de que, mientras tú, o sea, creo que el swing no va a depender de que si tu toques así o así este ritmo, yo creo que el swing va a depender de que si tú conoces bien el contexto de este, y ojalá que como intérprete puedas vivir el chamamé, ir a ver chamamé, ver como se baila, el ambiente, yo creo que también es una cuestión super importante, cual es el ambiente ¿cachai?, porque, ese ese el ambiente que de alguna manera tú tienes que recrear aquí po, porque hay que tratar que los arreglos, las composiciones sean, sobre todo si están basadas en tradiciones, sean lo menos de laboratorio posible, y que no queden descontextualizadas, y ojalá poder ir a vivir el chamamé, ver como se baila, ojalá te saquen a bailar, y si no sabes bailar, vas a tener que inventar, pero lo vas a vivir en el cuerpo, yo creo que también va en eso, si tú bailas chamamé, a la hora de tocar chamamé yo creo que... Carlos Aguirre, ¿Cómo se metió en el folclor, como metió el piano al folclor?, y me lo explicó, se sentó así como estás tú, y se puso frente al piano, y puso puros tambores entre el piano y él, y se puso instrumentos de percusión, entonces empezó a tocar los ritmos de los géneros folclóricos, y de repente empezó, en vez de pegarle al tambor, puso la mano en el piano, y empezó a trasladar todo los aspectos rítmicos, todos los no sé, una chacarera, (solfea onomatopeyas rítmicas simulando chacarera), o sea, ese ritmo de la chacarera que, lo hizo con tambores, empezó a cambiarlo por notas en el piano, o por acordes en el piano, entonces de esa manera, lo que él hizo primero, fue impregnarse del ritmo, para después buscar como aplicarlos en el piano. Cuando tú vas a Cuba, y quieres estudiar piano-salsa, te ponen a tocar tumbadoras, o sea el aspecto rítmico es súper súper importante, entonces, que lo es lo que te otorga a ti, te impregna del estilo, o del género, de una manera mucho más natural, porque aboradas el aspecto rítmico, y si lo bailas, es mejor todavía, entonces yo creo que, estar en una fiesta donde se baila chamamé, donde se come lo que se come en una fiesta donde se baila chamamé, con gente que baila chamamé, con músicos que tocan chamamé, te vas con esa experiencia, y aboradas estas partituras, las vas a tocar con una ventaja sobre quién no ha vivido eso, absolutamente, y el cuatrillo o la otra figura, van a

	<p>estar de acuerdo a lo que tú viviste. Entonces el cuatrillo o las corcheas no son garantías de que vaya a sonar como chamamé, entonces, tenemos un problema de traducción de estilo, por eso es buen que, por eso es que la música se enseña así po, de uno a uno, porque en el fondo se transmiten las vivencias, los conocimientos se transmiten así, pero como es folclor, y el folclor es colectivo, o sea, es como parte de un pueblo, parte de una comunidad, vivir esas cosas es súper importante pa' poder adquirirlas ¿no?, porque por ejemplo, las tonadas de Pedro Humberto Allende, tienen un lenguaje súper bitonal, algunas, modales otras, tienen una rítmicas de 7/8, 11/8, y después viene un compás de 3/4, tiene una parte lenta y una parte rápida, pero porque son de carácter popular chileno, entonces yo veo que efectivamente al tocar las tonadas, tienen ritmos de tonada, entonces pa' mi eso igual es familiar, entonces, aunque el lenguaje se súper difícil de asimilar, porque son bitonales, algunas secciones de las tonadas, está eso que hace que esto tenga sentido, que por último tiene este sentido ritmico, y aquí hay varios elementos, tenemos motivo musical, hay una melodía, hay una velocidad, hay una rítmica, hay una agrupación que yo reconozco como chamamé, y si aparece el cuatrillo yo voy a tratar que todo eso cuaje de la mejor manera.</p>
<p>¿se puede escribir una representación bien lograda en partitura, de un ritmo folclórico como el chamamé, tomando en cuenta que gran parte del lenguaje, tiene que ver con este tipo de fenómenos rítmicos?</p>	<p>Entrevistado: Toda la escritura es una aproximación, si fuese una certeza, no habría nada que interpretar, ¿cachai?, un intérprete hace eso. Intenta traducir un poema, del inglés al español, o del español al inglés, no se puede porque no hay traducción literal, por eso es que hay buenas traducciones, y malas traducciones, por eso es que el Google traductor, a veces te funciona bien, y a veces no po', entonces, y por eso existen los intérpretes, que efectivamente claro, la escritura, nos estamos tratando de aproximar nomás, sobre todo en la música folclórica, tiene cosas que son medias como difíciles de medir, porque lo que ha hecho la escritura, es justamente medir todo, el ritmo y todo, pero, yo puedo tener la figura súper bien, clara, una síncopa, y si no sé... lo que le pasa por ejemplo a los tecladistas, si yo no reproduzco en mi cuerpo, una frase de brass, (onomatopeya de sonidos de bronce), por ejemplo eso: ¡tu tum pa!, o sea yo me imagino las trompetas así, pegando el cornetazo así pero a todo chanco, eee, y yo tengo esa frase para hacerla en un teclado, aunque yo tenga el mejor sonido pa' teclado, si yo no tengo el ímpetu, o el gesto adquirido, o no me lo imagino, va a ser difícil que eso que está escrito, suene como brass, ¿cachai?, necesito la intención po', necesito el lenguaje, necesito el "como se dice", no es solamente el "que es lo que tengo que decir", es además, el "como lo tengo que decir", por eso es que aunque tu aprendas español, y eres alemán, y aprendes español, llegas a Chile y no entiendes nada po', sabes español, pero acá las cosas se dicen de otra manera,</p> <p>Investigador: El texto no va a ser determinante entonces en el resultado de la interpretación...</p> <p>Entrevistado: El texto es importante porque, porque es la manera que yo como intérprete, puedo acceder, ¿cómo podría yo haber accedido a tu partitura si no tengo la partitura?, por la audición, tendría que haber escuchado, tendrías que haberme mandado una grabación de tu arreglo. Pero si yo la quisiera tocar, entonces yo me enfrento a la partitura, pero las notas que están ahí, no son el chamamé po', el chamamé es lo que va a sonar, por eso te digo que es una aproximación, es como, mira, esto es lo que hay que tocar, éstas son las notas, éstos son los ritmos, ahora, con eso es que tiene que sonar a chamamé, y eso no lo entrega la gráfica, por eso te decía yo que echaba de menos, más articulaciones, ciertos énfasis, zonas en las que hay que tocar <i>piano</i>, o que hay que tocar <i>mezzoforte</i>, o <i>fortissimo</i>, algo que me diga "suéltate, "entramos a la fiesta", y para que me sirva eso,,, para yo imaginarme una interpretación po', y no estar</p>

	<p>dependiendo de una lectura. Mas encima escoger dedo, porque de repente yo puedo escoger dedaje pensando que es ligado, pero a lo mejor me doy cuenta conociendo el estilo, que no había que hacerlo ligado, y que había que hacerlo <i>stacatto</i>, entonces toda mi reflexión con respecto al ligado se fue a las pailas, perdí el tiempo, cierto, porque era <i>stacatto</i>, entonces si esos <i>stacattos</i> están escritos, nos facilitas la pega. Entonces por eso te digo, es una aproximación, pero si suena bien o no, a lo mejor las dos suenan bien, por ejemplo, si se lo pasas a una flauta, a lo mejor es muy melódico, a lo mejor con silencio queda más rítmico, entonces, esas son las cosillas que de repente, tu tal vez como intérprete, decidir. La cuestión es que, si tú me pones ligado, yo lo voy a hacer, si tú me pones <i>stacatto</i>, yo lo voy a hacer, y tú tienes todo el derecho a decirme: ¡pero maestro!, ahí es ligado, ¿Por qué me está haciendo un silencio de corchea?, y yo no te voy a dicitir po', si es lo que está escrito, de todas maneras, tratamos de ser lo más fieles a la partitura, pero, damos por hecho que, si no hay nada, hay que tocar ligado.</p>
--	--

<b>CATEGORÍA 2: Reflexiones finales</b>	
<b>PREGUNTA</b>	<b>RESPUESTAS</b>
<p>¿Siente que esta partitura pudiera contribuir eventualmente para acercarse al chamamé?</p>	<p>O sea, cualquier partitura sirve, hay que partir de esa base, es mejor una partitura que exista, a que no exista, de todas maneras, sobre todo en un género que se conoce poco, por una cuestión geográfica de todas maneras, además por que no ha sido abordado, digamos, y menos ha sido abordado académicamente, como partituras para piano, no es el caso de la tonadas, que aunque tampoco hay tantas, la verdad, pero, de chamamé menos, conozco una, y llevo como 30 años en la cuestión, la de Ariel Ramírez, entonces, la música folclórica es como muy simple, entonces lo que se hizo en un principio justamente, es abordar esa simpleza, y por eso tu encuentras, acompañamientos súper básicos, con acordes en estado fundamental, y básicamente lo que hay es una melodía, una forma, y algunas suertes de acompañamientos,</p> <p>Investigador: Yo, el rescate mayor que hice para poder escribir estos arreglos fue escuchar a intérpretes argentinos, porque si bien, de las partituras que encontré, podía rescatar algunas cosas como melodías, lo que hice digamos para el tratamiento rítmico y armónico, es escuchar a intérpretes, que son argentinos y que tienen experiencia empírica tocando chamamé, pero que no tienen nada escrito, uno tiene que observarlos y tratar de aprender al observar nomás.</p> <p>Entrevistado: Bueno, eso es lo que pasa con el folclor, porque el folclor es de tradición oral, el folclor es como el resultado musical de una cultura, de una comunidad, entonces, no es necesario escribirlo, pero, cuál es el valor que veo yo, lo que veo yo es justamente que, el chamamé es un ritmo muy poco conocido, es muy sabroso, ósea es como muy entretenido, yyy, y la contribución que tú haces, con respecto a hacer un arreglo, pero, además, tener una inquietud</p>

artística, estética, con respecto a la armonía, o con respecto a situaciones musicales puntuales, o sea, creo que de eso se trata también ¿no?, o sea, una cosa es reproducir lo que siempre se ha hecho, y otra es aportar en términos artísticos, en términos de poder expandir más aún, el folclor, Violeta Parra lo dijo, dijo: *Al folclor se le paga con creatividad*. ¿cachai?, que quería decir ella con eso, quería decir que, no repitas todo, atrévete a más, sino no habría hecho su obra, *El gavián*, tu escuchai eso y escuchai música contemporánea, escuchai un pelacable así, terrible, las anticuecas, ¿en qué categorías están las anticuecas?, ¿es folclor, o es música clásica basada en folclor?, no lo sabemos, ella no estudió música, pero si fue una creadora, entonces, yo creo que ese es el valor que tiene, de en el fondo, tu tomas un chamamé, lo difundes, pero, además le pones algo tuyo, que tiene que ver con armonía nueva, colores nuevos, texturas, cosas interesantes nuevas, y eso es lo que necesitamos, necesitamos tener las raíces, pero también no quedarse atrás, porque si no se transformarían en piezas de museo, tienen que tener algo nuevo, por eso es que en el jazz ocurrió la fusión, todo busca expandirse, todo busco así como agrandar y abarcar más.

Investigador: por eso para mí, la intención siempre fue, dejar la puerta abierta, de hecho, no tiene que ver con delimitar como se toca el chamamé, en ningún caso, por ningún motivo, la idea es justamente es dejar abierta la posibilidad de que otras personas, hagan el mismo ejercicio, ojalá.

Entrevistado: Bueno, eso es lo que esperamos porque, justamente, en el perfil de egreso de la carrera, lo que se busca es eso, que haya una reflexión de la música latinoamericana, y tú lo estás haciendo, tú lo estás haciendo, cien por ciento con ese objetivo, estás abordando el chamamé, música latinoamericana, música de Chile, estás arreglando, estás aportando en un estilo que ha sido súper poco visto, lo estás mostrando, y eso va contribuyendo, ahora yo sé que hay tres partituras de chamamé, la de Ariel Ramírez y las tuyas, entonces si me preguntan, oye, ¿tenís partitura de chamamé?, sipó, tengo tres, entonces, y es lo que pasa con los músicos, con los intérpretes, por ejemplo Carlitos Aguirre, claro, ahí está el folclor, pero, ahora hay gente que puede disfrutar más el folclor, que antes, porque a lo mejor, no le gustaba el folclor antes, pero si le gusta el folclor que hace Carlos Aguirre, porque claro él tiene otra armonía, otra estética sonora, y lo mismo pasa acá... tu podrías perfectamente... la música da para todos, la música es inclusiva, la música trata de unir todo y tú lo puedes hacer con la música, entonces, tu podrías hacer un chamamé, con guitarra eléctrica, y puedes hacer un chamamé con armonía modal, puedes hacer un chamamé dodecafónico, puedes hacer lo que quieras de hecho.

Investigador: Esa es la idea, tomar ideas del folclor como materia prima para poder crear.

Entrevistado: Exacto, o sea cuáles son las obras más famosas de Pedro Humberto Allende, desde el punto de vista del Piano, las tonadas po', obvio... una joya, esa es una joya de la literatura chilena para piano, y ¿en qué está basado?, en tonadas. O sea, son compositores que han tenido la ocurrencia afortunada, afortunada pa' nosotros, de tomar un lenguaje, haber tomado las tonadas y haber hecho esto.

<p>¿Cree que este ejercicio funciona bien para motivar a estudiantes de música a probar el ejercicio de la composición y arreglos, basándose en los géneros musicales que estén a su alcance?</p>	<p>Entrevistado: Si, pero, hay que hacer más trabajo todavía. Sería bueno que, si tú tienes esta tesis, esto se pudiera compartir, y hay que buscar la manera de difundir eso, o sea, no basta con que yo lo sepa, va a tener mucho mayor alcance si lo podemos difundir, o sea, ojalá que estas partituras pudieran ser publicadas, ojalá hubiese una grabación de esto, ojalá hubiese eventos donde tu pudieras participar y exponer, de que se trató tu investigación, cuáles fueron los resultados, claro, en la medida que más se sepan, va alumbrando el camino para otros.</p> <p>Investigador: A nosotros nos pasó como tesis este año, que el mismo profesor nos ofrecía distintas tesis para que nosotros fuéramos observando, entonces probablemente eso suceda los próximos años, y de esa forma también va a llegar a otras personas que digan, a ver, no tengo ninguna idea pa' la tesis, y probablemente se encuentren con las primeras tesis de la carrera de interpretación de la universidad.</p> <p>Entrevistado: así va a ser, justamente, esto es una posta, cuando tus haces una investigación, tu no partes de cero, tú partes desde lo que se ha publicado, entonces, uno aporta hasta ahí, el otro toma desde ahí y expande ese conocimiento, así vamos construyendo el conocimiento. La teoría dice acá, y luego aparece otra con otro estudio y dice: oye sí, pero esta parte no es así, y queda la escoba porque aah estábamos equivocados, pero ahora sí, y después va a venir otro y va a decir, sabes que no, la cosa es así, no es el big band, lo que sea, no tenemos certeza, pero ahora, quién quiera estudiar un chamamé, va a tener un referente, va a estudiar, va a buscar, ¿hay libros de chamamé? no, ¿hay tesis? Si po', y se van a encontrar con la tuya.</p>
<p>¿Podría dar alguna opinión, de la naturaleza que estime conveniente respecto de la obra, ya sea como crítica constructiva, felicitación o consejo para futuros trabajos musicales?</p>	<p>Entrevistado: O sea, de partida siento orgullo de que hayas hecho este trabajo , y estés en esto, de que efectivamente pienso que la misión de haber hecho una carrera, haber instalado, de que la universidad haya instalado una carrera con el perfil que se quiso contribuir a la sociedad, porque de eso se trata, está claramente cumplido, porque aquí, ganamos todo, gana la cultura, gana el pianismo chileno, por decirlo así, la docencia, gana la música, ganan las publicaciones, gana el conocimiento que tú has podido construir con tu tesis, te perfila en tu cabeza profesionalmente también, o sea, tu puedo perfectamente ir a presentar tu tesis a cualquier parte del mundo, a un simposio de música, y es lo que yo te recomiendo si quieres seguir el mundo académico, tiene todo eso, sociedades de profesores de música, que también van estudiantes, y pones tu ejemplo, no hay que hacer nada espectacular, simplemente lo que tú encontraste, tus reflexiones, y tu trabajo también, entonces, claro, ojalá que con el tiempo no tengamos solo 3 partituras de chamamé, sino 20, 50, y no solamente de chamamé, si no que todos los ritmos folclóricos, con armonía modal, con voicings cuáticos, con bitonalidad, con todos los condimentos que la música pueda soportar, y no solamente pal piano, sino pal piano con acordeón, con guitarra, como agrupaciones, ojalá pudiéramos tener chamamés pa ser tocados en una big band, pero, ya está po, falta que llegue un arreglador nomás que le gusta arreglar para big band, o un profesor de composición y arreglos que diga, ¡ya!, vamos a hacer un arreglo de chamamé, y ¿de dónde sacamos chamamé?, y alguien va a decir, yo tengo dos y hay un tercero por ahí de un compositor argentino importante, y hagámoslo. Y se echa a andar una cuestión, entonces, me parece que, nada po, escogiste un súper tema, porque además, uno puede aplicarlo y replicarlo para otros estilos y para otras situaciones musicales también que pasan, y sobre todo con el folclor porque de alguna manera, porque chamamé, ni siquiera se baila en Santiago, se baila en Punta Arenas, y no se baila en otra parte del</p>

	<p>mundo, o sea, en Argentina, pero en el sur de Argentina, entonces, como que un baile de esas comunidades, de esa gente, de esas comunidades geográficas, es como ir al rescate también de eso, y la valoración. Entonces por donde lo veas, puedes ver el alcance de lo que puede ser un trabajo súper humilde, de un estudiante de una universidad súper humilde, que no se conoce, y que estamos tratando de hacer esta cosa artística, y la consecuencia de eso, lo que pueda irradiar, no lo sabemos, y tu ojalá sigas en este camino, o sea, igual puedes hacer una, o sea, esto que has hecho, puede ser una de tus actividades profesionales, no solamente tocar allá y acá, o hacer clases, sino que también puedes hacer esto, porque uno como músico hace todas esas cosas: arregla, compone, graba, toca, enseña, diseña, claro, entonces inclúyelo entre tus hábitos musicales, y dentro de 10 años vas a tener un material que puedes publicar, vender, que puedes hacerte tus lucas, publicadas al mundo, ahora el internet, un e-book, se hace gratis, el drive, etcétera, te puedes hacer un libro digital, lo puedes publicar, lo puedes regalar, vender, o sea, me parece que... están las grabaciones también, las puedes grabar, hacer tu disco de repertorio latinoamericano.</p> <p>Investigador: Bueno profe, yo le agradezco entonces por su tiempo y sus palabras que me sirven un montón para lo que estoy haciendo, por que en verdad esas cosas que usted me dice yo ya las he pensado antes, pero, de repente que te lo diga otra persona también ayuda a que se materialice un poco más como una idea, porque hay una cierta aprobación de personas con las que uno se mueve y respeta también en el ámbito o el área. Y agradecerle también por el trabajo que usted ha hecho con nosotros, como intérpretes nuevos de la carrera, que somos los primeros que vamos a salir de esta carrera de interpretación, y considero personalmente que le debo bastante, y más aún ahora que me dio el material de análisis de mi tesis...</p> <p>Entrevistado: No, o sea, yo siento orgullo, bacán, además, que fue algo que nadie te impuso, tú decidiste por aquí y ya, súper bien, felicitaciones...</p> <p>Investigador: Gracias profe.</p>
--	--