

RENACER DEL GUITARRON CHILENO



A G E N P O C H

**ASOCIACION NACIONAL DE POETAS
POPULARES Y PAYADORES DE CHILE**

FONDART 1996

INTRODUCCION

Los Poetas Populares, cantores a lo Divino y a lo Humano, hemos ido creando y recreando la historia de Chile. El Verso y el Canto ha sido acompañado, por muchas generaciones, al compás del Guitarrón, instrumento que, por sus características, es único en América y en el mundo.

Cumpliendo con los acuerdos del Segundo Congreso Nacional de Poetas Populares, realizado en Curicó, el 12 de Octubre de 1994, hemos creído justo y necesario elaborar el presente trabajo que es un método de aprendizaje del Guitarrón Chileno, que contará con antecedentes históricos y un nutrido repertorio de "Toquíos a lo Pueta".

Queremos advertir que esto no es un método nuevo sino que proviene directamente de la tradición oral; es una observación, a partir de nosotros mismos, con la ayuda de los antiguos maestros guitarroneros.

Como poetas y cantores estamos concientes que debemos difundir nuestros valores.

El Santo Padre Juan Pablo II, en Abril de 1987, nos dijo: "El Canto en Guitarrón es un tesoro" y que "El Poeta Popular es el verdadero artista". Un tesoro no puede esconderse y dejar que se apolille, sino que debe darse a conocer, compartirlo, para que siga creciendo y se desarrolle... Con el tiempo nos hemos dado cuenta que el Papa tenía razón.

Confirmados en esta misión hemos reeditado la Lira Popular, la voz oficial de los poetas: la realización de Talleres de Poesía Popular y Guitarra Campesina en distintas comunidades de la Sexta Región y la organización de Encuentros a lo Divino y a lo Humano a través del país.

Este trabajo está dedicado, primeramente a nuestra familia, a todos nuestros hermanos poetas, cantores y payadores que conocen y quieren seguir conociendo el Guitarrón Chileno y por supuesto a los niños, jóvenes y profesores que quieren profundizar en nuestra cultura.

Agradecemos a FONDART esta oportunidad que nos brinda y estamos a vuestra disposición para vivir esta alegría de conocernos, verdaderamente, a través de "nuestra propia identidad" ...

AGENPOCH, Diciembre de 1996.

RESEÑA HISTORICA DEL GUITARRON CHILENO

El Guitarrón nace con la historia del Canto a lo Poeta y es uno de los instrumentos más representativos de nuestra tradición musical. Pero, a diferencia de la guitarra y el rabel, presenta un pasado indeterminado, ya que no hay testimonios de cronistas, ni de historiadores antiguos en Chile que lo revelen.

El único testimonio indirecto que podría relacionarse con su origen es el que cita Eugenio Pereira Salas en "Orígenes del Arte Musical en Chile", relatando que en el Perú el Padre Calancha, cronista del siglo XVI, habla de los coros de "Vihuelones" del Monasterio de la Encarnación ...

Desiderio Lizana, en 1911, señala que en las provincias mineras del norte y en las frías provincias allende el Maule se canta de otra manera. En éstas, sobre todo, es más conocido el rabel, que se toca parado sobre el muslo, que el corpulento y respetable guitarrón que se abraza apenas contra el pecho, como inspirador de poetas y poetisas arribanos, de las provincias bañadas por las fecundas aguas del Cachapoal: O'Higgins y Colchagua (actual Sexta Región).

Carlos Lavín, en su obra "El rabel y los instrumentos chilenos" (1955) nos dice: "El rabel y el Guitarrón de Chile representa honrosamente en América, la proliferación europea de instrumentos de cuerda de la Baja Edad Media y del Renacimiento".

Más adelante, mencionando algunas características físicas, musicales y funcionales del instrumento agrega:

"En concreta referencia al más complicado de los instrumentos chilenos, puede calificarse el Guitarrón como uno de los más originales del Nuevo Mundo. En virtud de su voluminosa caja y la curiosa dotación de 25 cuerdas, cuatro de las cuales actúan solamente por simpatía y se les llama "diablitos", exige una gran virtuosidad en el ejecutante, en orden a destacar sus grandes recursos tanto de timbre como de matices. Sus "bajones" y "tiples" son de gran fuerza. Puede dominar el "trémolo" (las cuerdas están muy juntas y algunas afinadas o al unísono o a la octava). Puede dominar el punteo y asocia y funde todos esos procedimientos en una técnica sonora absolutamente característica que sugiere el conjunto instrumental. Es tan sensible su superioridad que ha llegado a destacar ciertos pasajes típicos de su técnica, introduciéndolos en la frase vocal que domina en los "Cantos de Velorio" o en los "Cantos a lo Divino", haciéndolos asimismo, adoptar por la guitarra, simulando sus propios y peculiares sistemas de acompañamientos. Se comprende, de esta manera, que los laudistas chilenos (fabricantes de instrumentos) se hayan empeñado en decorar este instrumento madre".

En "Antología del folklore Musical Chileno", trabajo realizado por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, Samuel Claro nos presenta, en el quinto disco de este estudio, la reconstrucción histórica de la Paya entre Javier De la Rosa y el Mulato Taguada, contrapunto realizado en el pueblo de Curicó, en los últimos años del siglo XVIII, en vísperas de San Juan: "Con respecto de la música-canto y acompañamiento instrumental - ninguna de las versiones hasta ahora conocidas la conserva; sólo sus textos explicativos anexos hacen referencia al uso del Guitarrón".

Importante es tener presente que los diferentes toquitos que se utilizaron en la reconstrucción de esta Paya, fueron hechos por dos antiguos guitarroneros de la zona de Pirque (provincia de Cordillera, Región Metropolitana) : don Manuel Ulloa y don Isafas Angulo. Estos antecedentes nos pueden dar una idea de la antigüedad de nuestro Guitarrón, como también las diferentes formas poético-musicales que en él se interpretaban.

Víctor Manuel Rodón (" Contribución al estudio del Rabel Chileno ") nos habla de los instrumentos coloniales chilenos : "Los principales instrumentos de cuerda que, aparte del rabel, existieron en Chile durante la Colonia y que han subsistido hasta nuestros días son : el arpa, la guitarra y el Guitarrón ".

También se refiere al parecido del Guitarrón con la Vihuela o Guitarra Barroca, de origen europeo. Hace mención a las antiguas características de trastes móviles, iguales a los de los laúdes, en el número más o menos similar. En cuanto a la función del instrumento afirma que ha servido, tradicionalmente, de acompañamiento a la Poesía Popular cantada.

María Ester Greve, en su obra " La Estructura Musical del Verso Chileno ", señala : " Tanto la antigua guitarra renacentista como el Guitarrón Chileno contemporáneo, afinan análogamente sus 5 órdenes: por cuartas, con una tercera mayor entre los órdenes II y III ".

Otro aspecto importante de señalar es el problema lingüístico causado por el nombre del instrumento, que muchas veces confunde a instrumentos de diferentes características como el guitarrón mexicano, cuya principal función es la de " marcar el bajo " y que por ello podría catalogarse como una guitarra grande. La expresión de guitarra grande se usa frecuentemente como sinónimo de guitarrón, como es el caso de la guitarra acústica norteamericana de 12 cuerdas.

En Chile la palabra guitarrón como expresión de " guitarra grande " se ha registrado como sinónimo muy frecuente, para diferenciarla de la llamada " guitarra chica ", más que por mayor sonoridad por la multiplicación de las cuerdas y tamaño del clavijero.

Juan Uribe Echevarría en " Flor de Canto a lo Humano " dice: " Soldados, poetas, misioneros, funcionarios y aventureros españoles dieron a conocer e iniciaron el trasplante y adaptación de los Cantos a lo Poeta o Verso ".

Antonio Acevedo Hernández en " Los Cantores Populares Chilenos " señala que: " El Canto a lo Pueta se acompañó siempre del Guitarrón y el rabel de 3 cuerdas. El Guitarrón era el instrumento que parecía estar más de acuerdo con el sentir muy varonil de nuestro pueblo que tanta personalidad tenía en épocas pretéritas ".

Tal como se conoce hoy día el Guitarrón sólo existe en Chile ; por eso se supone que fue construido aquí. Tal vez un artesano y músico misionero (jesuita) quiso lograr más y mejor sonido para satisfacer necesidades acústicas según las condiciones en que se desarrollaba el Canto en las celebraciones de las festividades religiosas, lo que probaría la gran identificación entre el Canto a lo Pueta y el Guitarrón.

Como referencia sobre la antigüedad de su uso en Chile podríamos citar un Guitarrón que le regalaron a Violeta Parra en el Norte Chico, el que tenía una inscripción de plata que decía: " Familia Cortés Monrroy, Copiapó, 1808 ".

La tradición consigna el empleo del Guitarrón como instrumento para acompañar

el Verso y sus cultores los puetas y cantores. En menor medida ha acompañado canciones y danzas, como lo señala esta décima de un Verso del siglo pasado:

Un día salí a pasear
con la madama elegante,
llegué a la fonda al instante
y me puse a enamorar.

Luego la saqué a bailar
al toque de un Guitarrón
y por verle la opinión
en la fonda cabaloza:
tóquenme la resfalosa,
porque mis deseos son.

Una antigua cuarteta dice:

Afina bien tus alambres,
arregla tus postureos;
hace sonar bien los deos
en ese Guitarrón grande.

Otro ejemplo que nos comprueba lo popular que era el Guitarrón se puede apreciar en un Verso por Herencia de la obra de Desiderio Lizana "Cómo se canta la Poesía Popular":

Cuando se murió mi padre
dejó dicho al albacea
que me diese una batea
y un Guitarrón de esos grandes.

También le dijo a mi madre
que me entregase una sierra;
yo también toqué una perra
parida con treinta perros;
también cobraba un cencerro
CUANDO SALI DE MI TIERRA.

Sinónimo de Guitarrón es
"el sonoro instrumento":

Pulso el sonoro instrumento
cuando me pongo a cantar,
hago las cuerdas temblar
como si corriese viento.

De la Poesía Popular impresa en pleno auge (siglo XIX), dos clásicos puetas se desafían:

Hipólito Casas-Cordero:
Tengo listo el Guitarrón
y en la cancha mi caballo,
con precoz valor te payo
por tener ilustración.

Daniel Meneses responde :

*Ya estoy muy bien enterado
que cantar no es mucha ciencia,
solamente es experiencia
y ser un poco historiado.
Al que sea atarantado
le bajaré la opinión:
tocando en un Guitarrón
corrijo a los ideáticos,
ya que ellos son tan gramáticos
leyendo darán razón.*

CARACTERISTICAS FISICAS DEL GUITARRON

En lo que se refiere a la forma y tamaño de los antiguos guitarrones chilenos algunos investigadores encuentran que existe cierta semejanza de este cordófono con instrumentos Europeos de la época Renacentista y Barroca.

El cuerpo (caja) de nuestro Guitarrón es de menor tamaño que la guitarra actual y su forma muy parecida a instrumentos como la guitarra renacentista española y la guitarra barroca o vihuela.

La encordadura del Guitarrón se distribuye en las llamadas "órdenes", nombre que se da a los grupos de cuerdas que van afinados en un mismo tono o en sonido octavado y que varían, en su cantidad, de tres a seis cuerdas.

Tanto la guitarra barroca como la renacentista española y de la familia de los archilaúdes, el chitarrone, tienen, al igual que el Guitarrón chileno, ordenanzas y la diferencia es la cantidad de cuerdas que las componen. En los instrumentos europeos son órdenes de cuerdas dobles (2 cuerdas) y en el Guitarrón son órdenes de cuerdas múltiples (de 3 a 6 cuerdas).

También la afinación del Guitarrón Chileno es similar a la de estos instrumentos europeos: intervalos de cuarta entre I y II orden, tercera entre II y III y cuarta entre III y IV, y IV y V orden.

La entrestadura del Guitarrón, de tripa movable, también fue utilizada por los instrumentos medievales y renacentistas. Esta consiste en dividir el mástil en semitonos a través de 7 trastes hechos con las cuerdas de tripa más delgadas, que son torcidas en diferentes cantidades, de mayor a menor. El primer traste son 8 cuerdas torcidas (traste ubicado cerca del clavijero), luego el segundo son 7 y así, sucesivamente, hasta llegar al último traste de 2 cuerdas torcidas, que es el más delgado. Al decir entrestadura movable nos referimos a la posibilidad de sacar el traste del mástil en caso de que se rompa o se gaste. Por este motivo son amarrados, formando una trenza, que recibe el nombre de "chapecao" y que permite soltar y sacar en cualquier momento el traste.

Para que esta entrestadura no se mueva y altere el sonido afinado de los órdenes es colocada sobre dos pequeñas muescas en los extremos laterales del mástil siendo la cantidad de trastes más o menos similar a la de algunos instrumentos europeos, como por ejemplo los laúdes.

La característica más importante de nuestro Guitarrón chileno es la de los diablitos o tiples, que consisten en 4 cuerdas colocadas fuera del batidor, 2 a cada lado, que van desde el puente hasta el extremo de la caja de resonancia, al lado del mástil.

Esta característica se encuentra en varios tipos de instrumentos europeos, destacándose, principalmente, la familia de los archilaúdes, donde sus cuerdas podían alcanzar un largo de 1,5 metros o más, colocadas en forma paralela al brazo o mástil.

Las cuerdas laterales del Guitarrón son sólo 4 y en los archilaúdes se utilizaban de 5 a 8 cuerdas. El Guitarrón tiene sus cuerdas de 35 cm. de largo y el chitarrone alcanza un largo de 1,5 metros.

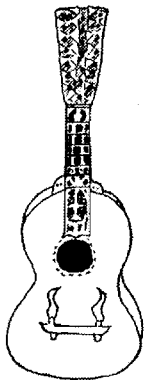
En el cordófono chileno se colocan 2 cuerdas por ambos lados del batidor y en los instrumentos europeos sólo por un lado, en la parte superior del batidor.

Al parecer el motivo de estas cuerdas fuera del batidor en los instrumentos europeos está relacionado con la práctica del "bordón", técnica que consiste en un acorde fundamental construido en el registro grave y medio, permitiendo la resonancia permanente de ciertas cuerdas al aire, que actúan como un apoyo armónico de la melodía conducida en las cuerdas agudas.

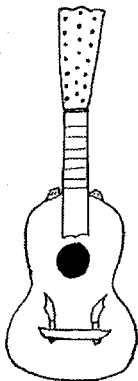
La práctica de esta técnica parece estar presente en nuestro Canto a lo Poeta. Es así como se ha podido comprobar que la afinación y toquos realizados en guitarra como también en el Guitarrón para el acompañamiento de ciertas formas musicales del Canto a lo Poeta tienen mucha semejanza con esta antigua técnica musical europea.

La diferencia que encontramos en el uso de estas cuerdas libres en el Guitarrón es que el apoyo armónico se realiza en el registro medio y agudo debido a la corta longitud de estas cuerdas y su uso no es permanente, sólo se realiza en algunos acordes.

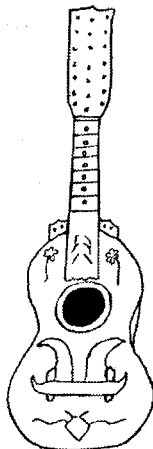
GUITARRONES CHILENOS



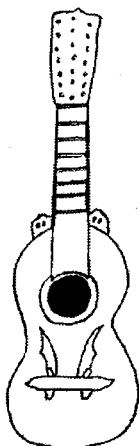
Guitarrón de Aculeo



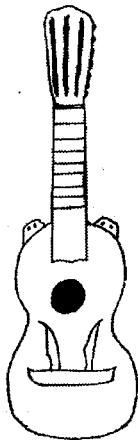
Rodolfo Lenz
(Aniceto Pozo)



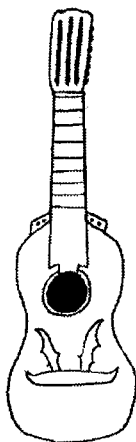
Instituto de Investigaciones
Musicales



Manuel Saavedra



Jóse Santos López



Francisco Astorga

LOS GUITARRONES OBSERVADOS

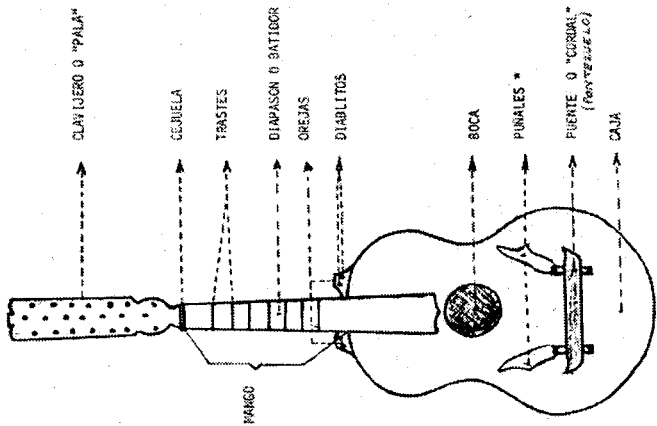
Guitarrones antiguos:

- Guitarrón de Aculeo, investigado por don Juan Uribe Echevarría, construido en la cárcel de Buín, perteneciente al cantor Samuel Valenzuela, muerto en 1955, a los 86 años de edad.
- Guitarrón del cantor Aniceto Pozo, investigado por Rodolfo Lenz, construido aproximadamente en el año 1900.
- Guitarrón del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, obsequiado por don Eugenio Pereira Salas, procedente de la familia Pozo de Santiago.
- Guitarrón del poeta y cantor don Manuel Saavedra, construido por el artesano Manuel Farfás, en el año 1910.

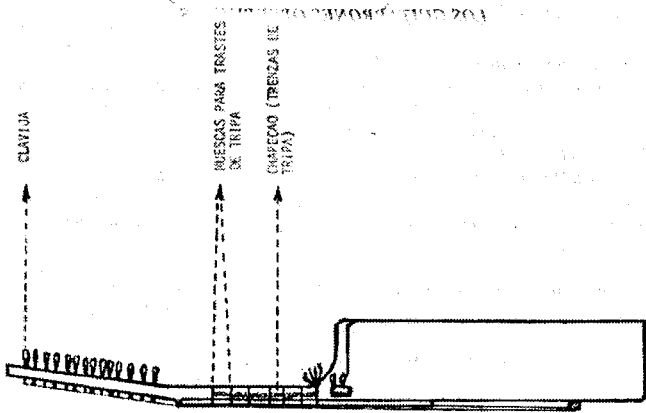
Guitarrones contemporáneos:

- Guitarrón del poeta José Santos López, construido por el artesano Edgardo Inzunza, en 1982.
- Guitarrón del poeta Francisco Astorga Arredondo, construido por el artesano Anselmo Jaramillo, en 1995.

Los guitarrones actuales han aumentado los trastes sobre el batidor (7, 8 hasta 10); han reemplazado las clavijas de madera por las de metal; se han sustituido los trastes de tripa trenzados por trastes metálicos; las cuerdas de tripa por las cuerdas metálicas. Notoria es la falta de decoraciones, como en los guitarrones antiguos, que tenían adornos de concheperla en blanco y negro y en el batidor figuras como corazones, palomas, cruces y las 3 naves de la iglesia.



* Para dar consistencia a la tapa y resistir la tensión de las cuerdas.



MEDIDAS COMPARATIVAS ENTRE GUITARRONES ANTIGUOS Y CONTEMPORANEOS.-

	Juan Uribe E. (Aculeo)	Rodolfo Lenz (Aniceto Pozo)	Instituto de Invest. Musicales	Manuel Saavedra	José Santos López	Francisco Astorga
1.- Caja						
Alto	17 cm.	13 cm.	11 cm.	11,5 cm.	12,7 cm.	13 cm.
Ancho superior	25 cm.	24 cm.	23,5 cm.	24 cm.	23,5 cm.	23 cm.
Ancho inferior	37 cm.	32 cm.	29,3 cm.	31,8 cm.	29,5 cm.	29 cm.
Largo	(45,5 cm.)	(45 cm.)	44,5 cm.	44,3 cm.	45 cm.	44 cm.
2.- Mástil						
Entre ceja y caja	27,5 cm.	23 cm.	25,6 cm.	23,5 cm.	25,2 cm.	29 cm.
Ceja	5,5 cm.	6 cm.	5,5 cm.	5,5 cm.	6,5 cm.	6,5 cm.
Número de trastes	7	7	7	7	8	8
3.- Clavijero						
Largo	22 cm.	23 cm.	27,3 cm.	28,5 cm.	26,3 cm.	24 cm.
Ancho inferior	(5,5 cm.)	(6 cm.)	5,5 cm.	5,5 cm.	6 cm.	6,5 cm.
Ancho superior	(11 cm.)	(11 cm.)	10,3 cm.	12,5 cm.	10,6 cm.	9
Clavijas &	3/7	3/7	3/7	3/7	3/7	3/7
4.- Cuerdas						
órdenes I	(3)	3	3	3	3	3
II	(3)	4	3	3	3	3
III	(4)	4	4	4	4	4
IV	(6)	5	6	6	6	6
V	(5)	5	5	5	5	5
Diablitos	4	4	4	4	4	4
Largo Total	(95 cm.)	(91 cm.)	97,4 cm.	96,3 cm.	96,5 cm.	97 cm.
& 3 Filas de a 7						

() cantidad aproximada

HIPOTESIS SOBRE LOS ORIGENES DEL GUITARRON

En la época de la Conquista de nuestras tierras la música europea utilizaba variados instrumentos, algunos de los cuales fueron traídos por los colonizadores: arpa, tambor, ajabeda, albogue, añafil, atabal, chirinúa, dulcema, guitarra morisca, galipe francés, laúd, órgano, pandero, salterio, sonaja, vihuela y zanfonia. Como podemos ver el Guitarrón no se encuentra entre estos instrumentos. De estos instrumentos los que aparecen en Chile durante el siglo XVI son : el órgano, la trompeta - instrumento militar- , pffanos, flautas, chirimías, guitarras, vihuelas y tambores.

Durante la Colonia, siglos XVII y XVIII, la actividad musical -música militar , religiosa y la que se utilizaba en las entreteniciones del pueblo- era controlada desde España. En la música religiosa se ocupaban instrumentos como: órgano, clave, arpa, violines, cajas y pffano. En la actividad musical realizada por el pueblo, en las llamadas tertulias, se utilizaban el clavecín, salterio, clavicordios, espinetas, violín, castañuelas, panderetas, guitarras y arpas, estas dos últimas fabricadas en Chile.

Este quehacer musical tuvo su existencia en las principales ciudades de Chile que habían en esa época: Santiago, Concepción y La Serena.

Lo más seguro es que el Guitarrón se habría utilizado dentro de la vida campesina de esas épocas, a raíz de la Evangelización de los indígenas que habitaban nuestras tierras, misión realizada especialmente por los jesuitas.

La población campesina estaba formada por indios y mestizos, estos últimos mezcla de españoles con indios. Fueron ellos los que recibieron la enseñanza de la Palabra de Dios por los religiosos, quienes utilizaron la Décima o Verso junto a melodías del canto gregoriano, que en esa época se empleara en los oficios religiosos , tanto en América como en España.

Los jesuitas fueron excelentes artesanos en instrumentos musicales y sus mejores alumnos fueron los indígenas quienes, teniendo gran facilidad para el aprendizaje, se destacaron como cantantes, instrumentistas y constructores de instrumentos.

En los tiempos de la República (siglo XIX), época de oro de la Poesía Popular, nace la Lira Popular, el Diario de los Poetas. Nuestro Guitarrón comienza a tener un gran desarrollo en Santiago, destacándose importantes laudistas (artesanos) y ejecutantes : Aniceto Pozo, guitarronero de Renca e informante de Rodolfo Lenz ("Sobre la Poesía Popular impresa en Santiago de Chile", 1919); C. Silva (guitarronero) conocido en Santiago como payador; Anselmo Velárdez (guitarronero) de Santiago; Ramón Reyes (guitarronero) de Barrancas. Todos ellos formaron parte de la gran escuela instrumental de este género.

DISPERSION GEOGRAFICA DEL GUITARRON

Nuestro Guitarrón no sólo tuvo popularidad en Santiago. En Colchagua se destaca el artífice Pedro Culén, que realiza los hermosos guitarrones incrustados con gran preciosismo en ornamentación. En otros lugares como Andacollo están Julio Morales y Manuel Quiroga Quiroz y en Mejillones Antonio Venegas, Gilberto Avila Aguirre y Luis Guerra Seura.

A comienzos del siglo XX el Canto a lo Pueta vuelve a su lugar natural de existencia

en la vida campesina, junto con el Guitarrón.

Puente Alto es uno de los principales centros de desarrollo del Guitarrón Chileno.

A este lugar llegaron guitarroneros de nombrada fama, como el llamado Zurdo Ortega, notable poeta de principios de siglo en Santiago y sus alrededores y también el poeta Liborio Salgado en compañía de su mujer, destacada intérprete del Guitarrón (procedentes de San Vicente de Tagua-Tagua), quienes se trasladan al centro de Puente Alto más o menos en el año 1920.

Otros destacados guitarroneros a mediados del presente siglo en Puente Alto son : Manuel Ulloa (El Principal); Manuel Pizarro (Lo Arcaya); Isafas Angulo (Las Vizcachas); Gabriel Soto (El Peñón); Juan de Dios Reyes (El Huingán); Juan Martínez (El Peñón); Ismael Pizarro Sandoval, Ismael Pizarro González y Mercedes Pizarro, todos ellos de El Principal.

Importante es mencionar a Lázaro Salgado Aguirre, hijo de Liborio Salgado, de San Vicente de Tagua-Tagua; Samuel Valenzuela, Manuel Cornejo (Aculeo); Florencio Cavieres, Manuel Pinto, Ramón Arredondo, Delfín Cantillana (La Punta de Codegua); Arturo Vera (Puente Alto) y Roberto Peralta (San Pedro de Melipilla).

Rodolfo Lenz nos dice en su trabajo: " El Guitarrón se usa casi exclusivamente para tocar entonaciones de poesía, de las cuales la mayor parte de los músicos saben sólo unas tres o cuatro; buenos cantores, como Aniceto Pozo, a veces más de una docena. Cuecas y tonadas se acompañan sólo excepcionalmente en el Guitarrón. Por otra parte, es posible arreglar las entonaciones de poesía para tocarlas en guitarra común. Un buen músico sabe transponer las melodías según el instrumento". (1919)

También se utilizó el Guitarrón en el acompañamiento de otras formas musicales, como vals, polcas y resfaldas, pero generalmente, solo instrumentales.

LOS ENCUENTROS DE POETAS Y CANTORES POPULARES

La principal actividad donde hoy día se utiliza el Guitarrón es el Encuentro de poetas y cantores. Los poetas y cantores populares participan en fiestas familiares y comunitarias, partidos de rayuela, encuentros de Payadores; novenas a la Santa Cruz, a la Virgen del Carmen, Velorios de Angelitos, etc.

Entre los actuales intérpretes del Guitarrón Chileno destacamos a Santos y Alfonso Rubio Morales (Puntilla de Pirque); Osvaldo Ulloa (El Principal); Juan Pérez Ibarra (Santa Rita de Pirque) y Manuel Saavedra (yerno de Juan de Dios Reyes), que actualmente vive en La Florida.

En la formación de los actuales guitarroneros han participado dos destacados intérpretes, poetas y cantores, de mediados de siglo: Manuel Ulloa y Juan de Dios Reyes. Juan de Dios Reyes formó como guitarronero a Santos Rubio, a través de él su hermano Alfonso, como también los poetas y cantores Manuel Gallardo (Aculeo) y Pedro Yañez (Campanario, Octava Región).

Entre otros guitarroneros podemos citar a Franklin Jiménez Leighton, que estudió con

Lázaro Salgado, en la Pincoya (Conchalí, Santiago); Francisco Astorga Arredondo (La Punta de Codegua) estudió con Manuel Gallardo Reyes (Aculeo) y Luis Cantillana Muñoz (La Punta de Codegua) quien a su vez aprendió de su padre Delfín Cantillana.

Jóvenes valores de la tradición guitarronera son : Juan Molina Mena y Moisés Chaparro Ibarra (Codegua); Carlos Pérez González (Pedro Aguirre Cerda, Santiago); Juan Bustamante Martínez, Cristian Zúñiga Villa (Rancagua) y Manuel Sánchez Sánchez (Lo Barnechea, Santiago). Juan Sánchez Salazar (Pailahueque, Novena Región); José Santos López Pinto (San Bernardo, Nos); Raúl "Talo" Pinto (Coquimbo IV Región) y Juan Araya Jaramillo (Rancagua).

Importante es destacar a baluartes del Canto a lo Poeta, como Luis Ortúzar Araya (el "chicolito" de Rauco, VII Región) y José Gervasio Acevedo (el "torito" de Nilahue, VI Región).

Con respecto al origen del Canto a lo Divino en Chile el Padre Miguel Jordá nos dice lo siguiente:

"Tengo la firme convicción de que los padres Jesuitas que se establecieron en Bucalemu y Convento en el año 1619 implantaron este método. Ellos fueron los primeros que utilizaron el Canto a lo Divino para evangelizar y difundieron el "Bendita sea tu pureza", que fue como la matriz de todos los versos a lo Divino. Dice el historiador P. Hanish en el libro "Historia de la Compañía de Jesús en Chile" que "en el año 1619 don Sebastián García Garreto (en el colegio de Bucalemu hay un cuadro colonial que representa eso) fundó en Bucalemu una casa de misioneros que recorrieran el país desde el Choapa hasta el Maule predicando a los indígenas. Esta misión circulante se hizo desde entonces cada año y duraba varios meses"; esto se hizo desde 1619 hasta 1770, año en que los Jesuitas fueron expulsados de Chile. Por tanto fueron 150 años de misiones itinerantes en que los misioneros iban de norte a sur predicando a indígenas, españoles y mestizos y les enseñaban a "cantar y rezar la Doctrina Cristiana en versos", como consta en muchos documentos de la época. Bucalemu, por lo tanto, habría sido el epicentro desde donde se irradió esta tradición. Además tenemos otra coincidencia: aquella zona de misiones comprendía la región entre el Choapa y el Maule, que es la zona donde actualmente se conserva la tradición del Canto a lo Divino". (Miguel Galleguillos, El patriarca del Canto a lo Divino).

Reiteramos una vez más que la zona donde es tradicional el Canto a lo Divino también es la zona tradicional del Guitarrón chileno, que nacería con el Canto a lo Divino.

En una paya "por preguntas y respuestas" Pedro Yañez pregunta al poeta Santos Rubio:

De guitarra y Guitarrón
se cuenta un mismo destino;
¿cuál de los dos es mejor
pa' cantar a lo Divino?

Responde Santos Rubio:

En la ley de los poetas
de la antigua tradición:
pa' cantar a lo Divino
se prefiere el Guitarrón.

Esto nos comprueba la profunda identificación del Guitarrón con el Canto a lo Divino. ¿Y el canto a lo Humano? Como dicen los maestros puetas "el Canto a lo Humano nació al otro día del Canto a lo Divino"...

Así como el Canto a lo Divino nace en la Sexta Región el Guitarrón Chileno también y probablemente en la zona de San Vicente de Tagua-Tagua. Cantores antiguos nos cuentan que de esta zona sería el famoso Mulato Taguada, payador que habría contrapunteado con don Javier de la Rosa, de Copequén (Coñico). Bernardino Guajardo, el más grande poeta Chileno "natural de Pelequén y en Malloa Bautizado" es de Tagua-Tagua. Y Lázaro Salgado, maestro de payadores, hijo de Liborio Salgado, que habría iniciado la cátedra de Guitarrón en Pirque; su familia también es oriunda de Tagua-Tagua. Además los cantores de las tierras taguatagüinas cantan "apuetizado", no estricto; el estilo "apuetizado" o libre, predominantemente punteado, se interpreta al compás del Guitarrón y el estilo estricto ("atonadado"), generalmente charrangueado, se acompaña de la guitarra traspuesta y el rabel o violín campesino.

La tradición del Canto a lo Pueta y el Guitarrón es una tradición familiar, transmitida de generación en generación; por eso creemos que mención especial merecen los puetas y cantores Arnoldo Madariaga, padre, hijo, nieto; ellos son de Casablanca (V Región).

Arnoldo Madariaga padre, al hablar del sonoro instrumento, nos dice: "Cómo no va a ser chileno el Guitarrón: tiene 4 diablitos, que vienen a ser la cuarteta del Verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del Verso más la despedía y 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocable; tiene 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquitos que debe saber el poeta; los dos puñales del Guitarrón nos dan a entender lo que es la Paya: desafío, duelo improvisado entre 2 cantores puetas; muchos guitarrones llevan tallada en su brazo una cruz o las naves de una Iglesia, lo que significa que el poeta es cantor a lo Divino y un espejo, lo que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente como al agua cristalina. (Hermosa descripción que sólo puede hacer un hombre de la tierra).

El Guitarrón y el Canto a lo Pueta tradicionalmente ha sido "el canto del hombre", pero también han destacado mujeres guitarroneras, como la señora de Liborio Salgado de la cual aprendió su hijo Lázaro, de San Vicente de Tagua-Tagua y actualmente María Cecilia Astorga, joven poeta y cantora de Punta de Codegua.

CARACTERISTICAS MUSICALES DEL GUITARRON

La encordadura del Guitarrón antiguo se compone de "cuerdas" propiamente tales de tripa, de "entorchados" sobre hilo de seda (llamados también "bordones") y de "alambres", que son "canutillos de alambre" estrados que siempre guardan cierta ondulación como si se sacara el alambre de la cuerda entorchada de un mi de guitarra. Todas las "cuerdas" son de un mismo grueso, algo más delgadas que un mi de violín y los "alambres" se sacan todos de un mismo canutillo, de modo que la diferente altura musical dependa sólo de la diferencia de tensión, que en toda la encordadura es relativamente escasa; por consiguiente el tono del instrumento es muy suave. Generalmente se usa en mismo entorchado para las tres cuerdas más graves.

Todas las cuerdas del Guitarrón están a muy corta distancia (poco más de dos milímetros, pues la ceja mide apenas seis centímetros y sujeta 21 cuerdas que hacia el pontezuelo se apartan un poco más (10 cm. para 25 cuerdas). Las cuerdas principales se tocan siempre por grupo, de tres hasta seis, con las uñas largas y bien cuidadas de los dedos pulgar, índice y medio y se distribuyen como siguen:

- 1.- Tres cuerdas.
- 2.- Tres alambres.
- 3.- 2 cuerdas primas, 1 alambre y un entorchado.
- 4.- 4 alambres, 2 entorchados.
- 5.- 4 alambres, 1 entorchado.

A estas cuerdas se agregan en cada lado 2 cuerdas más cortas, llamadas "tiples" o "diablitos", que sólo alcanzan desde el pontezuelo hasta el extremo de la caja, donde se hallan dos clavijas un poco más apartadas que en el pontezuelo; son las únicas que se tocan aisladamente. La afinación del Guitarrón es la siguiente:



Las notas blancas designan los entorchados, las negras los alambres, las corcheas las cuerdas y las semicorcheas los diablitos. Lógicamente la afinación del Guitarrón es mucho más baja que la de la guitarra; esta afinación varía entre La y Si normalmente, nunca más alto.

En la actualidad nuestro Guitarrón mantiene las 25 cuerdas que tenía en su nacimiento. Los cambios que se han encontrado en la encordadura del Guitarrón están

estrechamente unidos a los avances tecnológicos que se han producido en materia de instrumentos musicales. Es así como las cuerdas son las que se encuentran a la venta en los locales comerciales de música para guitarra. Hoy se usan en el Guitarrón cuerdas metálicas de guitarra: Mi (1era), Si (2da), Sol (3era) y entorchados sobre hilo de seda y metal correspondiente a Mi (6ta), La (5ta) y Re (4ta) de guitarra.

La entrestadura de los guitarrones antiguos era de tripa; ahora son fabricadas de bronce, alpaca y a veces de cobre. También se han reemplazado las clavijas de madera por las de metal. Algunos guitarrones actuales han aumentado el número de trastes, de 7 u 8 hasta diez.

Reiteramos que el Guitarrón tiene una sola afinación, **NO SE TRASPONE NI SE LE COLOCA CEJILLO, NO SE AFINA NI SE TOCA COMO GUITARRA**. Los diablitos se afinan a los acordes principales del toqufo a ejecutar, es decir, pueden cambiar de afinación.

Entre los artesanos del sonoro instrumento podemos citar a Guillermo Salvo, de Puente Alto; Edgardo Inzunza, de San Bernardo; Teodoro Vera, de Santiago; Rodemil Donoso, de San Antonio; Hermógenes Ramírez, de Santa Cruz (Colchagua); Yelcon Montero, de Valparaíso; Pablo Morales V. (Quinta Normal); Anselmo Jaramillo Guajardo, de Pudahuel y Segundo Tapia (Puente Alto).

LA INTERPRETACION DEL GUITARRON CHILENO

Creemos y estamos seguros que, para lograr comprender la gran riqueza musical e importante función de nuestro Guitarrón, debemos integrarnos, por completo, a nuestras tradiciones y costumbres populares participando en los encuentros de poetas, viviendo la fe religiosa que nos lleva a crear e interpretar el arte campesino conociendo sus valores con el verdadero sentido popular expresado a través del temple del Guitarrón, verdadero sonido del alma campesina...

Tradicionalmente el aprendizaje del Guitarrón ha sido realizado por los cantores populares a través de la enseñanza oral.

AFINACION DEL GUITARRON.-

Es muy importante la correcta afinación de los órdenes en el Guitarrón; una cuerda que esté mal templada produce de inmediato la desafinación del instrumento. Se aconseja tener cuidado con las ordenanzas que tienen sonidos octavados : III, IV y V orden.

Para realizar una correcta afinación del Guitarrón, logrando la octavación e igualdad de sonidos en las cuerdas, comenzaremos por templar el V orden:

- 1.- Hágase girar la primera clavija, de derecha a izquierda, ubicada en el clavijero número 3 hacia el lado conveniente (siempre hacia el lado izquierdo), hasta que el sonido de la cuerda sea igual al Re (sonido de la cuarta cuerda de la guitarra" por música").
- 2.- Del mismo modo realice esta actividad con las tres clavijas que siguen, de derecha a izquierda, hasta obtener el sonido Re. Deben estas 4 cuerdas quedar afinadas al unísono (llamaremos unísono al sonido de la misma altura). La quinta clavija, que corresponde a la

cuerda entorchada del V orden, debe ser girada igual que las anteriores, hasta lograr el sonido Re, pero una octava más baja que las 4 cuerdas anteriores.

3.- Para afinar el IV orden haga girar las dos últimas clavijas del clavijero número 3 y las 4 primeras clavijas, de izquierda a derecha, del clavijeras número 2. Siga el mismo procedimiento que el V orden hasta que se produzca al aire el sonido SOL, que será igual a la tercera cuerda de la guitarra y también al V orden pisado en el quinto espacio o traste.

Verifique el sonido de las cuerdas en unísono y el sonido de las cuerdas entorchadas, que van en una octava inferior, tercera y cuarta clavija, de izquierda a derecha, clavijero número 2.

4 La afinación del III orden es la más complicada debido a las dos octavas que hay que obtener. Se recomienda comenzar por las primas, que corresponden a la quinta y sexta clavijas del clavijero número 2. Gire estas clavijas hasta lograr el sonido DO, que será igual al IV orden pisado en el quinto espacio. Luego gire la última clavija, de izquierda a derecha, del clavijero número 2, que corresponde a la primera cuerda entorchada de este orden hasta lograr el sonido DO, que será igual a las cuerdas entorchadas del IV orden, pisadas en el quinto espacio. Finalmente gire la primera clavija, de izquierda a derecha, del clavijero número 1, que corresponde a la segunda cuerda entorchada del III orden, hasta lograr la octava inferior de la cuerda antes afinada. Esta cuerda es la más difícil de templar, ya que produce el sonido más grave del instrumento.

5.- Realizar la misma operación con el II orden, haciendo girar las clavijas segunda, tercera y cuarta, de izquierda a derecha, del clavijero número 1, hasta obtener el sonido MI, que será igual al III orden pisado en el cuarto espacio. Para una mayor exactitud en el sonido igualado pulsar sólo la primera cuerda entorchada del III orden.

6.- Finalmente realizar la misma operación con el I orden, girando las 3 últimas clavijas del clavijero número 1 hasta obtener el sonido LA, que será igual al II orden pisado en el quinto espacio.

Como se puede ver la afinación del Guitarrón es al revés de la guitarra: en vez de comenzar por el I orden lo hacemos por el V. Se recomienda verificar una y otra vez la correcta afinación del instrumento. Cada guitarronero da un temple especial a su Guitarrón, logrando así una sonoridad característica, pero en ningún caso produce un sonido desafinado.

AFINACION DE LOS TIPLES O DIABLITOS.-

Los tiples se afinan por terceras, esto es: el primero con el segundo y el tercero con el cuarto. Como su función es la de complemento armónico a los acordes realizados en los distintos órdenes, deben quedar muy bien templados.

1.- Hágase girar la clavija inferior número 1, ubicada bajo el I orden, pisado en el segundo espacio, pero en una octava inferior. Debemos tener presente que este tiple produce el sonido más agudo del instrumento, en este caso la nota SI.

2.- Luego gire la clavija número 2 hasta lograr el sonido SOL, que será igual al IV orden, pulsado al aire, una octava inferior. Otra forma de afinar este tiple es pisando el séptimo espacio del III orden produciendo en las cuerdas metálicas el sonido unísono de este tiple.

3.- Realizar la misma operación con la clavija número 3, hasta lograr el sonido FA #, que será igual al II orden pisado en el segundo espacio en una octava inferior. También se puede obtener el sonido unísono pisando el III orden en el sexto espacio.

4.- Finalmente se hace girar la clavija número 4 hasta lograr el sonido LA, que será igual al I orden pulsado al aire una octava inferior.

Por último queremos recordar que la afinación del instrumento puede variar de tono. Cada guitarrero la acomoda a su voz, pero nunca llega a un tono más agudo que SI tercera línea del pentagrama en llave de SOL en su I orden.

POSICION DEL GUITARRON Y USO DE LAS MANOS .-

La forma más común de tomar el Guitarrón es similar a la de nuestra guitarra tradicional. Esto es apoyando la cintura del Guitarrón sobre la pierna derecha, la que puede estar sobre la izquierda o al lado de ella, algo separada. El mango se levanta en forma leve. Otra manera de tomar el instrumento es apoyando la parte más ancha de la caja entre las dos piernas, colocando el brazo o mango hacia arriba, un poco más abajo que el hombro izquierdo.

En la mano derecha se utilizarán los dedos pulgar, índice y medio. El pulgar pulsará el V, IV y III orden; el índice pulsará el II orden y el medio el I orden. Para una buena pulsación de los órdenes es conveniente que las uñas de los dedos estén en perfecto estado, un poco más largas que lo normal, de forma redonda, para que se pueda tocar todas las cuerdas de cada orden con mayor precisión.

En la mano izquierda se utilizará, principalmente, los dedos índice, medio y anular.

MELODIAS O " ENTONACIONES " EN EL GUITARRON.

Las entonaciones a lo Poeta se dividen en dos períodos, generalmente de tres frases cada uno con un breve descanso entre cada décima del Verso.

El primer período está formado por los 4 primeros vocablos octosílabos y el segundo los otros 6 que completan el pie (décima). Para equilibrar la música y la poesía se repiten algunos vocablos, que en algunos casos es el primero, en otros el primero con el segundo y en los demás el tercero. Una parte importante en las entonaciones es la llamada " caída", que se produce después de los 4 primeros vocablos de la décima y al final de ella.

La mayoría de las entonaciones están en tonalidad mayor, basadas en la relación tónica - dominante, con intercambios modales. Hay predominio de pies binarios, tanto en la melodía como en el acompañamiento; la aparición de tresillos en el toqueto produce una gran riqueza rítmica contrastando con el ritmo del canto.

De las diferentes entonaciones se pueden apreciar dos estilos: uno Libre, de forma salmódica, con reminiscencias modales y uno Estricto, de forma más armónica, tipo juglaresca. El primer estilo puede apreciarse a través de la entonación "La común" y el segundo estilo a través de "La Rosa y Romero". Las entonaciones son

totalmente independientes del tipo de fundamento que se cante con ellas.

Así como las afinaciones en la guitarra tienen sus nombres heredados de la tradición los toquitos y entonaciones en el Guitarrón también lo tienen. Algunos dados por su característica musical, como "La tres fulminante"; por su estribillo, como "La Rosa y Azahar"; por la forma como se ordena la décima para cantarla, como "La de tres vocables" o porque son propias de algún lugar, como "La Codeguana" (Codegua). También los toquitos y entonaciones tienen el nombre del cantor que las creó o "las descubrió", como: "La de Honorio Quila por Desafío"; "La Pumantina", de Sergio Cerpa (el Puma de Teno). Honorio Quila (de Loica, San Pedro de Melipilla) y Sergio Cerpa son grandes creadores musicales en el cantar a lo Pueta, ya que se han destacado "con su propia entonación" a través de todo Chile.

ESCRITURA MUSICAL DEL GUITARRÓN CHILENO.-

Los órdenes se escribirán con números romanos; I - II - III - IV - V.

Los espacios del mango o diapason se escribirán con números árabes :

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 .

Los dedos de la mano izquierda se escribirán con números árabes entre paréntesis:

(1) , (2) , (3) , (4).

Los dedos de la mano derecha se nombrarán con la primera letra de su nombre: pulgar (P); índice (I); medio (M). La mano izquierda tiene sus posturas que se indicarán a continuación.

En cuanto al ritmo de las entonaciones se utilizará el pentagrama.

En caso que no se tenga conocimientos musicales se recomienda escuchar las grabaciones de los diferentes toquitos en Guitarrón.

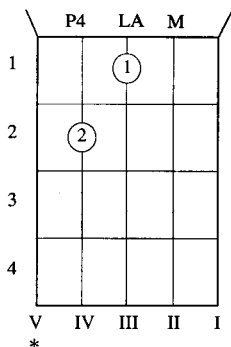
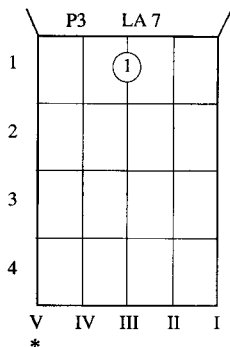
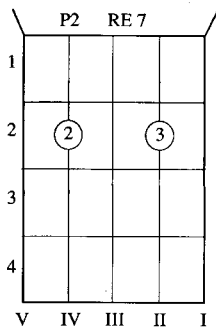
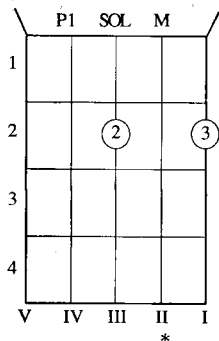
El Guitarrón, por las especiales características de su encordado, no se rasguea NISE CHARRANGUEA; se ejecuta punteando o "trinando" los órdenes con los dedos pulgar , índice y medio y cerca del pontezuelo, apoyando el dedo meñique, NO EN LA BOCA DEL INSTRUMENTO.

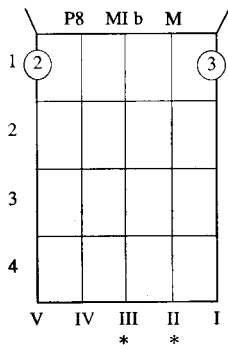
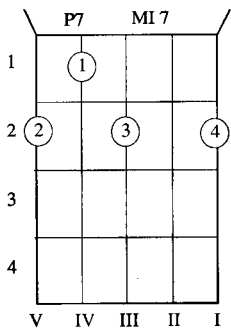
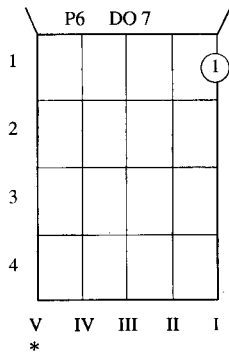
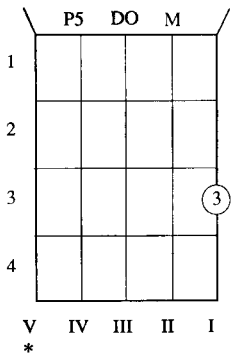
POSTURAS DEL GUITARRON.-

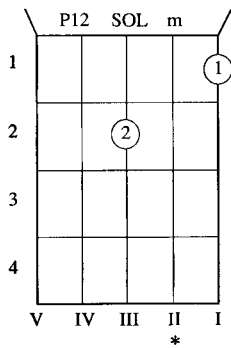
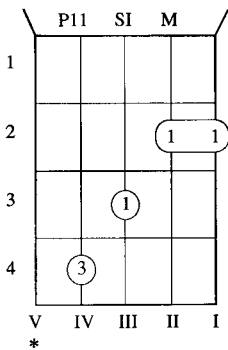
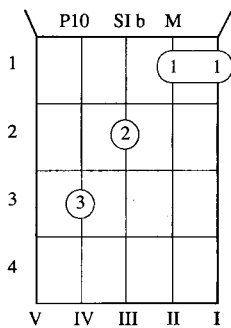
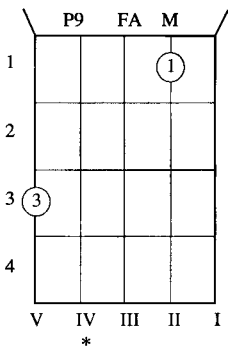
Las posturas irán enumeradas : P1, P2, P3, etc., junto con el nombre del acorde formado por la posición de los dedos (M=mayor, m= menor) de acuerdo a la tonalidad con que se afinó el instrumento. Debemos tener presente que estos nombres pueden cambiar debido a las variaciones en el tono de afinación del instrumento.

*= órdenes que no deben pulsarse.

b= bemol.







ESCALAS MUSICALES EN EL GUITARRON

Partiendo de la base que el Guitarrón está afinado en Sol Mayor podemos considerar tres escalas características:

1) Escala de Sol Mayor, de Re a Re.-

V-O II-O-2 (3) IV-O I-O-2 (3) III-O-2 (2)

P I I P M M P P

III-2 (2)-O I-2 (3)-O-IV-O II-2 (3)-O V-O

P P M M P I I P

V-O II-2 (3) I-O V-O II-2 (3) I-O IV-O-O-O

P I M P I M P P P

2) *Escala de Sol Mayor, de Fa a Fa.*

II-1(1) IV-O I-O-2(3) III-O I-5(3) III-4(1)-5(2)

I P MM P M P P

III-5(2) - 4(1) I-5(3) III-O I-2(3) - O IV-O II-1(1)

P P M P M M P I

II-1(1) I-O III-O II-1(1) I-O III-O IV-O-O-O

I M P I M P P P P

3) *Escala de Sol Mayor, de Sol a Sol*

IV-O I-O-2(3) III-O I-5(1)-7(3) III-6(1)-7(2)

P M M P M M P P

III-7(2) - 6(1) I-7(3) - 5(1) III-O I-2(3)-O IV-O

P P M M P M M P

IV-O I-2(3) III-2(2) IV-O I-2(3) III-2(2) IV-O-O-O

P M P P M P P P P

Las escalas deben tocarse muy ligadas, que quede sonando la nota anterior, para que así se produzca el efecto de "campanilleo", como dicen los guitarreros antiguos. Se trata de tocar el mayor número posible de cuerdas al aire.

ENTONACIONES Y TOQUIOS A LO PUETA **EN EL GUITARRON CHILENO**

- Los toquíos y entonaciones irán escritos en el pentagrama, en llave de Sol.
- La introducción de cada toquío irá además de la escritura en pentagrama, con la anotación cifrada arriba de ella: sus órdenes con números romanos y sus espacios con números árabes. La introducción de cada toquío normalmente es muy parecida al acompañamiento del canto (voz), que irá con sus posturas (acordes) y dedaje a usar en la mano derecha: pulgar, índice o medio.
- Como ya se dijo anteriormente existen entonaciones o melodías de Estilo Estricto y Estilo Libre.
- Las entonaciones de Estilo Estricto irán escritas con cifra indicadora (2/4, 3/4, 6/8, etc.) y barra de compás.
- Las entonaciones de Estilo Libre irán escritas sin cifra indicadora ni barra de compás.
- Para tener una idea cabal de la interpretación de los toquíos y entonaciones se recomienda escuchar las grabaciones, porque esta escritura musical es una aproximación al estilo del Canto a lo Pueta.
- Cada Entonación tiene su propio Toquío.
- Existen entonaciones y toquíos populares en todo el valle central, pero en cada lugar se le da un sello propio. Las entonaciones de Estilo Estricto también se pueden "apuetizar", todo depende del talento del cantor.
- Cada Entonación y Toquío irá con su décima correspondiente y un breve comentario de ella.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff contains a melodic line with a fermata over the final note. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *PI SOLM* and *RZ SOLM*. Below the lower staff are the rhythmic notations *PI* and *PI PPP PIM PPP*.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *LAZ* and *RZ*. Below the lower staff are the rhythmic notations *PI IP PIM*, *PI IP IP PIM*, and *PIPI PIM*.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *SOLM* and *RZ SOLM*. Below the lower staff are the rhythmic notations *PIPI PIM*, *PIPI*, *PIM PPP PII PIM PPP*.

P P P
 P I P P P L
 I P P I P P I P I
 P P P L I

P I P P
 P I P P I P I P I P I P P
 P I P P I P I P I P I P P

P I P P P P I P I P I P
 P I P P I P I P I P I P P

P P P P
 P I P P P L
 I P P I P P I P I P
 P P P I P I P

P I P P P I P P P P

3.- LA TENINA: Es de Teno, provincia de Curicó; se ha hecho famosa a través de muchos payadores. Entonación de Sergio Cerpa, "el Puma" de Teno.

VERSO POR ACTUALIDAD

Luis Ortúzar (Rauco- Curicó)

Hoy el mundo está implorando (bis)
 por hallarse corrompido,
 el bien se encuentra dormido
 y el mal con fuerza avanzando.
 Sigue pensando y pensando
 dividir la sociedad;
 crece y crece la maldad
 por culpa de la codicia
 y del ver tanta injusticia
 hoy sufre la humanidad.

3.- La Ferrina

Musical notation for the instrumental introduction of 'La Ferrina'. It consists of four staves of music in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with 'x' or 'y' above them. The piece ends with a double bar line.

Vocal notation for 'La Ferrina'. It features four staves of music in G major. The first staff is labeled 'VOZ' and contains the vocal melody. The second and third staves show guitar accompaniment with labels 'P1 SOLM' and 'P2 DOM' above them, and 'P1' and 'P2' below. The fourth staff shows further guitar accompaniment with labels 'P1' and 'P2' above, and 'SOLM' and 'REP' below. The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is an alto clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals. Labels above the bottom staff include "P1 SOLM" and "P5 DON". Labels below the bottom staff include "PI", "PII", "PPI", and "PI".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is an alto clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals. Labels above the bottom staff include "P4 LAM" and "P2 RE?". Labels below the bottom staff include "P P", "LI", "IPI", "PPI", "PI", "PIPI", "IPI", "IP", and "PIM".

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is an alto clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals. Labels above the bottom staff include "SOLM", "RE?", and "SOLM". Labels below the bottom staff include "P P P P P", "P", "P I P", "P", "P I I", "P I M", "P P I P I", "P", "P", "P".

Handwritten musical score with six systems of music. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The piano line includes chord symbols (DOM, SOLM) and fingering numbers (1-5) for the left hand.

System 1:
 Piano: *ps DOM* (1 1 1), *P, SOLM* (P P P), *DOM* (P P P)
 Fingering: I P P I P I P I P I

System 2:
 Piano: *SOLM* (P I I P I P L P I P P I), *DOM* (P P I P)

System 3:
 Piano: *SOLM* (P I I P I P I P I P I P I), *DOM* (I P I)

System 4:
 Piano: *DOM* (P P I P I P I P I P I P I P I), *DOM* (I P P I P I)

System 5:
 Piano: *DOM* (P I), *SOLM* (P I P), *DOM* (P P P)

5.- LA DEL DIABLO : Entonación exclusiva para cantar a lo Humano, especialmente por desafío o travesura. Uno de sus intérpretes destacados fue "El Profeta" Isaías Angulo, de Pirque.

VERSO POR DESAFIO

Manuel Sánchez (Lo Bamechea)

Para cantar he nacido,
para cantar lo que siento;
pa' gritar mis pensamientos
y no dejarlos dormidos.
Por pegar el alarido
tal vez sea irreverente,
pero es porque estoy conciente
que el consumo y el oprobio
son el más grande microbio
que está infectando a mi gente.

5.- La del Diablo

The musical score consists of several systems. The first system shows guitar tablature for the first line of the verse. The second system shows guitar tablature for the second line. The third system shows guitar tablature for the third line. The fourth system shows a vocal line (VOZ) with lyrics: P P L P I P P I P P I P P I I I P I P P I P I. The fifth system shows guitar tablature with lyrics: P P L P I P P I P P I P I I I P I P P I P I. The sixth system shows guitar tablature with lyrics: P P L P I P P I P P I P I I I P I P P I P I. The seventh system shows guitar tablature with lyrics: P P L P I P P I P P I P I I I P I P P I P I.

DOM FAM RE7 SOLM

PIPI P IMP IMP IMPIMPI P IMPPIPI PIMPPP

RE7 SOLM

PIMPPP

7.- LA SEGUNDINA : "Descubierta" por el poeta Segundo Correa, de El Durazno (Las Cabras). Se le atribuye su creación a don Miguel Galleguillos, de Loica (San Pedro de Melipilla).

LA MULTIPLICACION DE LOS PANES

Santiago Varas (San Vicente de Tagua-Tagua)

El Señor se dio el trabajo
 con sus leales vicarios
 de tomar un inventario (bis)
 del escaso comistrajo.
 Recorren de arriba a abajo
 y casi nada aparece;
 tan sólo un joven ofrece
 lo que lleva en su canasto
 como si dieran abasto (bis)
 cinco panes y dos peces.

7.- La Segundina

VOZ

PS REM PL AM PS REM

P I P I I P P I P I I P I

P I P I I I I P I M P P I P I I M P P I P P I

P I P I P P I I P I P I P P P I P I I P

11.- LA COLCHAGÜINA : Entonación cantada por todos los puetas de Colchagua y Cardenal Caro, como José Emiliano Vargas, Moisés Rojas (San Fernando) y Raimundo León (Pichilemu), entre otros.

AYUNO Y TENTACIONES

Santiago Varas (San Vicente de Tagua-Tagua)

En la soledad inmensa
de aquellos mares de arena
el tiempo transcurre apenas
y el Señor medita y piensa.
Pero aquella paz intensa
que Jesucristo sentía
Satanás la quebraría,
sembrando hiel y cizaña,
persistiendo con sus mañas
durante cuarenta días.

11.- la colchaguina

IV-012(3) III-2(2) V-02-4(2) IO IV-0001-4(3) III-4(2) V-02-2(3) IO IV-000, 0 II-333-4(3) IV-0 II-4(2) IV-0

III-01-4(3), V-01-5-5-5-5(3) III-010 II-01-4(2) 2(3) V-02-22-2(3) IV-0-12(3) IV-0-12(3) III-01-2(3) IV-0-12(3) V-01-0022(3)

I-2(3) 0 II-2(3) IV-01-22-2(3) IV-01-22-2(3) V-01-4(2) III-01-001-4(3) V-02-4(3) IO IV-000.

VOZ

PI SOLM
P I

PS DOM (R. Re?)
P P I P II

PI SOLM
P I P III

P2 Re?

PI SOLM RE? SOLM
P I P III P I M P

DOM (P2 Re?)
P L P P I P I P I P I P I P P

PI IP II I PL I P P I P I

SOL M
P P P

12.- LA DE PILAICITO : De Pilaicito, lugar al interior de La Punta de Codegua..
 Entonación "descubierta" por don Luis Cantillana, pueta de Romeral de Pilay.

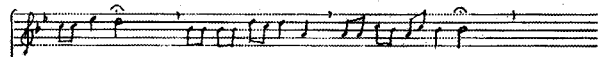
VERSO POR TRAVESURA

Manuel Sánchez (Lo Barnechea)

Yo no sé por cuál gallina
 dos gallos se disgustaron] bis
 y luego se marcornaron
 sin ruidos y sin bolina.
 Se tenían gran inquina
 y el odio era verdadero
 por ese tremendo pero
 que no acepta más que un fallo :
 no pueden haber dos gallos
 en el mismo gallinero.

12.- La de Pilaicito

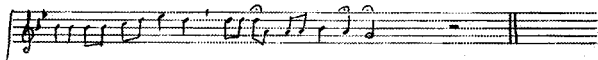
The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The guitar part includes a complex tablature system with letters (P, S, M, F, R, N, H, I, P, M, L, O, Q) and numbers (1-4) indicating fret positions. The score is divided into several systems, with a 'bis' section indicated by a bracket in the lyrics. The title '12.- La de Pilaicito' is written above the first system. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.



PROSIBH
P I P I P P I P I LP

PROSIBH
I H P P P H P H H P P I P I P P I P I

PROSIBH



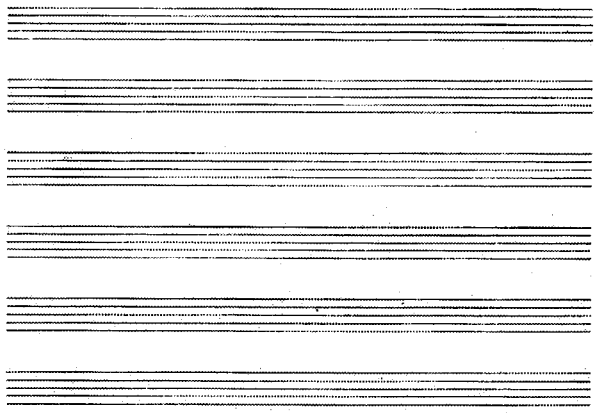
PROSIBH
P P M M

PROSIBH
P I H

PROSIBH
P P M H H P P P I P I M P P P

PROSIBH
M P

SOLM



P10 S1bM P5 DOM P10 S1bM P9 F#M-D07

 I P I P I M P I P M I P I I P P I I P I I P I P P P P

P6 D07 P9 F#M P10 S1bM P5 DOM F#M D07 F#M

 P M P I M P I P M M P M M P P I P I M P M P I I I

(S1bM) DOM S#M F#M

 P P P I P P I P I I M M P M I P I P I M P

S1bM DOM S1bM F#M D07 F#M

 I P M I P I I P P I I P I I P I P P P P M P I M P

S1bM DOM F#M D07 F#M

 I P M M P M M P P I P I M P M P I M P I

16.- LA ATONADADA : Entonación de acompañamiento muy especial y muy parecida a una tonada. Entre sus intérpretes se cuenta a Juan Pérez Ibarra, "el Ruiseñor" pircano (Santa Rita de Pirque).

POR LA VENTA DE UNA YEGUA

Salvador Pérez (Chancón-Rancagua)

Por fin, yo la iba a vender
 y mi mamá me decía:
 mira, tonto 'e porquería,
 ¿qué es lo que querís hacer?;
 ¿qué es lo que querís hacer?
 Tu yegua vais a vender,
 la que tanto te ha servido;
 te encontrarís muy aburrido;
 porque tenís yegua buena;
 en tu poder que se muera,
 tonto mal agradecido. (bis)

16.- La Atonadada

The musical score consists of several systems. The first system contains two staves of guitar tablature with rhythmic notation above. The second system contains two staves of guitar tablature. The third system contains two staves of guitar tablature. The fourth system contains two staves of guitar tablature. The fifth system is a vocal line with lyrics: "VOZ", "PI OSIAM", "SIAM", "PI SOLM", "SOLM", "PI DOM". The sixth system is a guitar accompaniment line with lyrics: "PI FAN", "PI OSIAM", "SIAM".

18.- SI TU TE VAS , ME VOY CON VOS : Pertenece al grupo de las entonaciones con estribillo. Pareciera que termina en el noveno vocablo, pero ahí está la picardía...

VERSO POR LAS DROGAS

Elías Zúñiga (Codegua)

Las drogas son el motivo
de que pasen muchas cosas
y la más triste y penosa
es un hogar destruido.
De hecho, los que han sufrido
en este caso son niños,
ya no tienen el cariño
ni el cuidado de sus padres:
el vicio es responsable
de este tan cruento martirio;
(si tú te vas, me voy con vos;
dame tu mano y adiós , adiós).

18.- Si tú te vas, me voy con vos

VOZ

P10 sibM (P9 FAM) P10 sibM

P1 P P I P I P L P P1 P P P I P P I P I

P2 P1 P P P F I I P I M P P1 P P I P I P L P (P9 FAM) P1

Handwritten musical score consisting of four systems of staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various dynamic markings such as *PRO SIBI*, *PI SOLM*, *P*, *PI*, *PP*, and *PPP*. The score is divided into sections by double bar lines.

System 1: Treble clef, one sharp. Dynamics: *PRO SIBI*, *PI SOLM*. Articulation: *P*, *PI*, *PP*, *PI*, *PI*, *P*, *PI*.

System 2: Treble clef, one sharp. Dynamics: *PRO SIBI*. Articulation: *P*, *PI*, *PP*, *PI*, *PP*, *PP*, *PI*, *P*, *PI*.

System 3: Treble clef, one sharp. Dynamics: *PI SOLM*, *PI SOLM*. Articulation: *P*, *PI*, *PP*, *PI*, *PPP*.

PI PPFAM PIMP PIP PIP P PIP PMP P PI

PI PI PP PI PIMP PIP PMP IMP IH

PIP PPI PI PIP PMP P PIP PMP P

21.- LA HUEMULINA : De Huemul, provincia de Curicó. En guitarra traspuesta se hace este toquío con la afinación llamada también "La Huemulina".

VERSO POR APOCALIPSIS

Luis Ortúzar (Rauco- Curicó)

Tiene doce fundamentos
la Misa en Jerusalén] bis
y doce puertas se ven
que adornan doce cimientos.
San Juan hizo un mandamiento,
en los muros se entretiene,
cuatro pilares contiene
gobernados por la historia
y el Templo que hay en la Gloria
doce mil estados tiene.

* afinar diablito N° 1: subir de Si a Do
y diablito N° 3: bajar de Fa# a Fa.

23.- LA LADEÁ': Entonación popular en todo el valle central, cantada en los desafíos de los antiguos puetas. Puede cantarse repitiendo el primero o el tercer vocablo.

REMOLIENDA DE PAJAROS

Salvador Pérez (Chancón-Rancagua)

Por alto llegó un quiltreo,
 por el bullicio más grande:
 señora, tóqueme un baile, (bis)
 que traigo zapatos nuevos.
 Si está bueno aquí me quedo,
 porque a mí me gusta mucho;
 enramado estaba el chucho,
 con la bandeja en la mano,
 y antes de servirle al traro
 se la brindó al aguilucho.

* afinar diablito N° 3: bajar de Fa# a Fa.

The musical score is written on five systems of two staves each. The top staff of each system contains the vocal melody, and the bottom staff contains the guitar accompaniment. The guitar part includes various rhythmic patterns and fingerings, indicated by letters (P, I, M, H, F, S, L, B) and numbers (1, 2, 3). Some letters are written in all caps, while others are in small caps. The score is in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

24.- LA PUMANTINA : Creación del "Puma" de Teno, Sergio Cerpa (Curicó). Con esta creación "El Puma" realiza su característica décima de Presentación y Desafío.

NOMBRES Y LUGARES

Juan Bustamante (Rancagua)

Soy Humberto en El Paiquito,
Javier en Santo Domingo;
en El Prado Rudecindo
y en Las Cabras Agapito.
En Los Culenes soy Tito,
en Popeta Saturnino;
en Las Palmas Secundino
y Carlos en La Marquesa
y por si a alguien le interesa
en Loica soy Bernardino.

25.- LA TRES PUENTES : Entonación aculeguana (Aculeo) utilizada, tradicionalmente, para cantar versos por el Juicio Final. Pablo Cerda y Manuel Gallardo son algunos de los buenos intérpretes de este toquío.

DESPEDIMIENTO DE ANGELITO

Salvador Pérez (Chancón-Rancagua)

Asómate , qué hora son
 por ver si aclara la aurora,
 que está llegando la hora
 de que me echen al cajón.
 En la Celestial Mansión
 nos habremos de encontrar,
 qué sacamos con llorar
 lágrimas todos los días
 sabiendo que en esta vida
 no hay gusto si no es pesar.

25.- La Tres Puentes

Musical notation for guitar accompaniment, featuring rhythmic patterns and fingerings. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for voice and piano accompaniment. The voice part is written in a single staff with lyrics. The piano accompaniment consists of two staves. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings (e.g., *PI*, *PP*, *P*, *PIAM*, *P4SIM*, *P4M7*, *PIAM*), and articulation marks. The key signature is one sharp (F#).

The image shows a handwritten musical score consisting of three systems. Each system has a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *PI*, *p*, *pp*, *ppp*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like *PI LAM*, *(P2 M17)*, and *PI LAM* written above the notes. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The vocal line is primarily composed of quarter and eighth notes with some rests. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

26.- LA PONTIFICIA : Entonación con la que se cantó al Papa Juan Pablo Segundo en su Encuentro con los Cantores a lo Divino en La Serena, en Abril de 1987.

A LA PURISIMA DE LA COMPAÑIA

Elías Zúñiga (Codegua)

Cada ocho de Diciembre, (bis)
 en este hermoso santuario,
 todito el pueblo mariano
 aquí se hace presente.
 Y con un problema urgente
 a la Virgen todos claman,
 a la Reina Soberana
 que tiene aquí su altar;
 como todo ha de brotar
 DEL TRONCO NACIO LA RAMA.

26.- La Pontificia

Voz
 P1 AM
 P2
 P3 P1 P2 P3
 P4 AM
 P5
 P6 P1 P2 P3 P4 P5 P6 P7 P8 P9 P10 P11 P12 P13 P14 P15 P16 P17 P18 P19 P20 P21 P22 P23 P24 P25 P26 P27 P28 P29 P30 P31 P32 P33 P34 P35 P36 P37 P38 P39 P40 P41 P42 P43 P44 P45 P46 P47 P48 P49 P50 P51 P52 P53 P54 P55 P56 P57 P58 P59 P60 P61 P62 P63 P64 P65 P66 P67 P68 P69 P70 P71 P72 P73 P74 P75 P76 P77 P78 P79 P80 P81 P82 P83 P84 P85 P86 P87 P88 P89 P90 P91 P92 P93 P94 P95 P96 P97 P98 P99 P100

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *PI*, *PIAN*, *PISSIM*, *PISSIMO*, and *PISSIMISSIMO*, along with fingerings like *I*, *II*, *III*, *IV*, and *V*.

System 1:
 Treble clef: $\text{F}\sharp_4$ $\text{G}\sharp_4$ $\text{A}\sharp_4$ $\text{B}\sharp_4$ $\text{C}\sharp_5$ $\text{B}\sharp_4$ $\text{A}\sharp_4$ $\text{G}\sharp_4$ $\text{F}\sharp_4$ $\text{E}\sharp_4$ $\text{D}\sharp_4$ $\text{C}\sharp_4$ $\text{B}\sharp_3$ $\text{A}\sharp_3$ $\text{G}\sharp_3$ $\text{F}\sharp_3$
 Bass clef: *PIAN*
 $\text{F}\sharp_3$ $\text{G}\sharp_3$ $\text{A}\sharp_3$ $\text{B}\sharp_3$ $\text{C}\sharp_4$ $\text{B}\sharp_3$ $\text{A}\sharp_3$ $\text{G}\sharp_3$ $\text{F}\sharp_3$ $\text{E}\sharp_3$ $\text{D}\sharp_3$ $\text{C}\sharp_3$ $\text{B}\sharp_2$ $\text{A}\sharp_2$ $\text{G}\sharp_2$ $\text{F}\sharp_2$
 Fingerings: *PI* *PI PI* *PIPP PI*

System 2:
 Treble clef: $\text{F}\sharp_4$ $\text{G}\sharp_4$ $\text{A}\sharp_4$ $\text{B}\sharp_4$ $\text{C}\sharp_5$ $\text{B}\sharp_4$ $\text{A}\sharp_4$ $\text{G}\sharp_4$ $\text{F}\sharp_4$ $\text{E}\sharp_4$ $\text{D}\sharp_4$ $\text{C}\sharp_4$ $\text{B}\sharp_3$ $\text{A}\sharp_3$ $\text{G}\sharp_3$ $\text{F}\sharp_3$
 Bass clef: *PISSIM* *PISSIMO*
 $\text{F}\sharp_3$ $\text{G}\sharp_3$ $\text{A}\sharp_3$ $\text{B}\sharp_3$ $\text{C}\sharp_4$ $\text{B}\sharp_3$ $\text{A}\sharp_3$ $\text{G}\sharp_3$ $\text{F}\sharp_3$ $\text{E}\sharp_3$ $\text{D}\sharp_3$ $\text{C}\sharp_3$ $\text{B}\sharp_2$ $\text{A}\sharp_2$ $\text{G}\sharp_2$ $\text{F}\sharp_2$
 Fingerings: *PI* *PIPP PI PPI* *PI PPIIIIP PIM* *PIPIPIIM*

System 3:
 Treble clef: $\text{F}\sharp_4$ $\text{G}\sharp_4$ $\text{A}\sharp_4$ $\text{B}\sharp_4$ $\text{C}\sharp_5$ $\text{B}\sharp_4$ $\text{A}\sharp_4$ $\text{G}\sharp_4$ $\text{F}\sharp_4$ $\text{E}\sharp_4$ $\text{D}\sharp_4$ $\text{C}\sharp_4$ $\text{B}\sharp_3$ $\text{A}\sharp_3$ $\text{G}\sharp_3$ $\text{F}\sharp_3$
 Bass clef: *PISSIMISSIMO*
 $\text{F}\sharp_3$ $\text{G}\sharp_3$ $\text{A}\sharp_3$ $\text{B}\sharp_3$ $\text{C}\sharp_4$ $\text{B}\sharp_3$ $\text{A}\sharp_3$ $\text{G}\sharp_3$ $\text{F}\sharp_3$ $\text{E}\sharp_3$ $\text{D}\sharp_3$ $\text{C}\sharp_3$ $\text{B}\sharp_2$ $\text{A}\sharp_2$ $\text{G}\sharp_2$ $\text{F}\sharp_2$
 Fingerings: *PIII PIF* *P* *PIII PIIPPP*

EL CANTOR DE GUITARRON

Anónimo

CUANDO UN CANTOR TA CANTANDO
TAN DICIENDO LOS DE AJUERA:
HIJO 'E MI ALMA. QUIEN TE VIERA
EN UN MONTE GRUESO HACHANDO.

Varios salen a pasear,
llevados de su afición,
al oír el Guitarrón
entrar luego a oír cantar.
En el modo de afinar
por cierto se están fijando
y los que están observando
le celebran su trío:
alegra mucho al oído
CUANDO UN CANTOR TA CANTANDO.

Fíjense en el posturo,
cómo cambia la postura;
en su buena encuadadura
resuenan sus mismos deos.
En tan afables deseos
la concurrencia pondera:
a la " Media Cuadra" entera
se le oye su dulce son ;
onde serís tan buen pión,
' TAN DICIENDO LOS DE AJUERA.

Ese sonoro instrumento
pa'l que canta es una guía,
mas si entiende la púesía
comprenderá el fundamento.
Las cuerdas, por el acento,
están en la orden primera:
en los diablitos espera
una respuesta agradable,
porque no falta quien hable:
HIJO 'E MI ALMA. QUIEN TE VIERA.

Los alambres y entorchados
en las clavijas rematan;
a la puentezuela se atan
cada cual por separado.
Además de sus cuidados
tiene aquel que está tocando;
los que ya se van caldeando
dicen: te viera en la hora
con un hacha cortadora
EN UN MONTE GRUESO HACHANDO.

Al fin, todo instrumentario,
aunque lo haga a veces bien,
siempre le ponen desdén
y lo exageran a diario.
De por fuerza, involuntario,
habrá que estar congeniando;
de aquellos que están gastando
varios a cantar se allegan
odiando, si no le pegan
le pasa como raspando.

Verso atribuido al poeta
Nicasio García (Concón - Valparaíso)
1880 aproximadamente.

VERSO DE UN CANTOR VIAJERO

Luis Paredes Palomino
San Vicente de Tagua - Tagua

BUSCANDO SABIOS AUTORES
ANDUVE POR LA TURQUIA;
EN AUSTRALIA NI EN HUNGRIA
NO TUVE COMPETIDORES.

Navegando sin segundo
bastante tiempo pasé,
pero jamás encontré
un buen poeta fecundo.
Las cinco partes del mundo
yo recorrí en los vapores;
dejando fama y honores,
admirado en toda Grecia,
después me salté a Venecia
BUSCANDO SABIOS AUTORES.

Siempre seguí con hazaña,
con asombro general,
me dirigí al Portugal
luciéndome en gente extraña.
Los cantores, en España,
aplaudieron mi púesía;
yo, con valor y energía,
surqué los mares polares;
entonando mis cantares
ANDUVE POR LA TURQUIA.

Con mi sonoro instrumento
proseguí con más afán;
en el imperio Alemán
mostré todo mi talento.
Observando el movimiento,
con bastante teoría,
busqué por la Somalia
quien me pudiera ganar,
pero no lo pude hallar.
EN AUSTRALIA NI EN HUNGRIA.

En los Estados Unidos,
en Francia y en Inglaterra,
trataron de darme guerra
varios cantores leídos.
Yo los dejé confundidos
con mis trovas superiores;
a esos grandes rimadores
les bajé el moño en cuestión;
trinando mi Guitarrón
NO TUVE COMPETIDORES.

Por último me embarqué
hacia el gran Imperio Chino;
un Cantor a lo Divino
allá tampoco encontré.
Venirme al acto, pensé
despejada mi memoria;
ya narré mi gran historia,
dejé fama en todas partes
y ahora, como con arte,
en Chile canto victoria.

Verso encontrado en varias
libretas de poetas antiguos de nuestra
Región.

VERSO A NUESTRA TRADICION

Lázaro Salgado Aguirre
San Vicente de Tagua- Tagua

LA PUESIA POPULAR
ESTABA COMO DORMIDA;
RESURGE AHORA A LA VIDA,
CON FUERZA ES SU DESPERTAR.

Yo me recuerdo que antaño
los poetas se explayaban
y en el Guitarrón cantaban
amores o desengaños.
Nada parecía extraño
en el arte de cantar;
quien sabía improvisar
muy alto su nombre estaba
y en todas partes reinaba
LA PUESIA POPULAR.

Había poetas de nombre,
como Liborio Salgado,
que nunca fue atropellado
en Chile por ningún hombre.
Pa' que el público se asombre
el fue el único en la vida
que con palabras floridas,
ante un público de gente,
oyéndolo reverente
ESTABA COMO DORMIDA.

En toda clase de fiesta
era buscado el poeta.
locomoción: la carreta,
el Guitarrón como orquesta.
Pregunto, quién me contesta
por qué se hallaba perdida
nuestra tradición querida
que hoy, como un niño travieso,
en este magno Congreso
RESURGE AHORA A LA VIDA.

Alzo muy alto mi voz,
al terminar mi tarea,
por la magnífica idea
que tuvo Diego Muñoz.
Por el poeta veloz
bueno para improvisar
que en la Lira Popular
escribe siempre espontáneo
que poco a poco su cráneo
CON FUERZA ES SU DESPERTAR.

Al fin, señores, termino
y termino al fin, señores;
mi sino comete errores,
comete errores mi sino.
Desmemoriado y sin tino,
sin tino y desmemoriado;
donde voy soy apreciado,
apreciado donde voy,
Salgado Lázaro soy,
yo soy Lázaro Salgado.

Verso cantado en el I Congreso
Nacional de Poetas Populares
realizado en la Universidad de Chile
(Santiago) en 1954.

DE FAMILIA DE TROVEROS

Francisco Astorga Arredondo
La Punta de Codegua

AFIRMENSE LOS POETAS
QUE AQUI VIENE MADARIAGA;
AFIRMENSE LOS POETAS
QUE AQUI VIENE MADARIAGA.

Con fulgor extraordinario
hoy florecen los parajes,
saludaré el gran coraje
de cantores legendarios.
En nuestro terreno agrario
se persiguen sabias metas:
las décimas y cuartetos
son preciosa inspiración;
al toque de un Guitarrón
AFIRMENSE LOS POETAS.

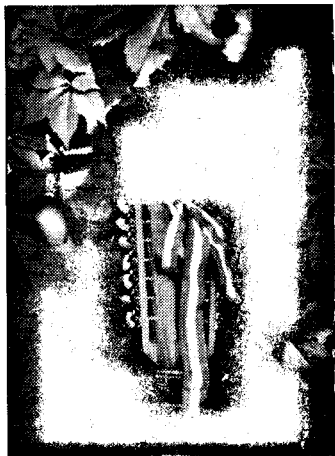
Al hombre de mano franca
lo saludo reverente,
se ha ganado humildemente
lo que de la tierra arranca.
Payador, no se desbanca,
la poesía lo embriaga;
hoy en día se le halaga
con galardón merecido;
atiendan los entendidos
QUE AQUI VIENE MADARIAGA.

Vino de Cuesta Ibacache,
pasó por María Pinto;
trajo guardado en su cinto
Versos que no tienen baches.
¿Quién habrá que se le encache
si le dará buena fleta?,
pues de la A hasta la Zeta
él comprende el alfabeto,
por eso se los advierto:
AFIRMENSE LOS POETAS.

En el terreno Loicano,
de la zona de San Pedro,
sin cometer ni un desmedro
se han trenzado dos baqueanos.
Dándose mano con mano
son hombres de buena paga;
nada estorbe ni deshaga
la dupla de padre e hijo;
pongan punto alto de fijo
QUE AQUI VIENE MADARIAGA.

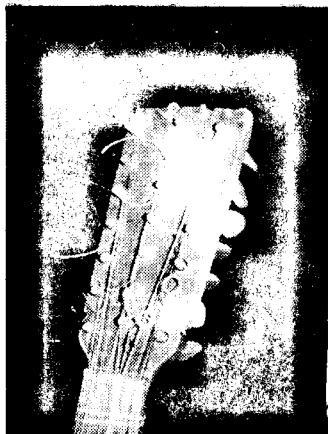
Me despido, ¡qué emoción !,
cogollito 'e verdolaga,
los "Arnoldos Madariagas"
se han ganado un Guitarrón.
Para mí es gran bendición
compartir esta alegría,
porque ahí se decidía
el más correcto camino:
ha ganado el campesino
y ha ganado la poesía.

Verso con media cuarteta
dedicado a Madariaga padre y
Madariaga hijo por haber ganado
un Guitarrón. (Loica -San Pedro de
Melipilla . Abril de 1991).

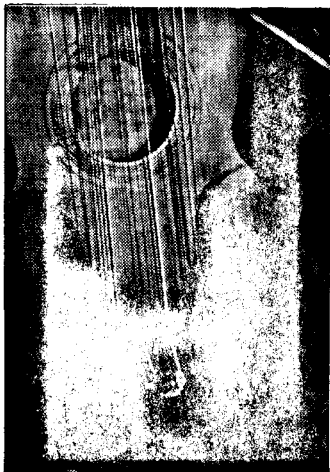


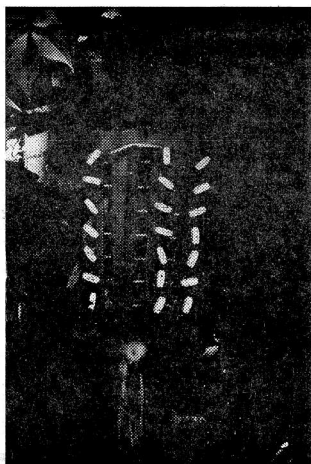
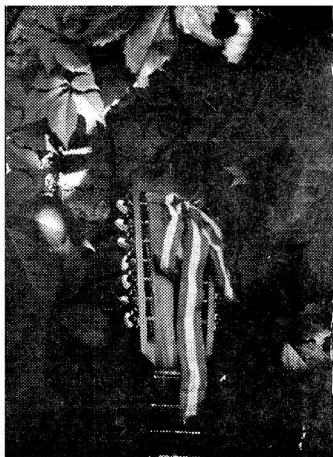
Guitarrón del Artesano Edgardo Inzunza
construido en 1980





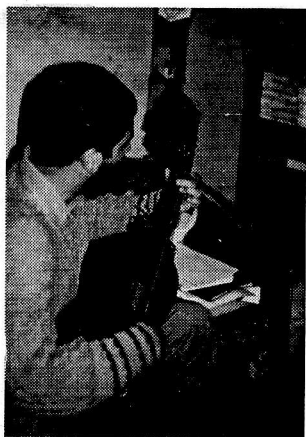
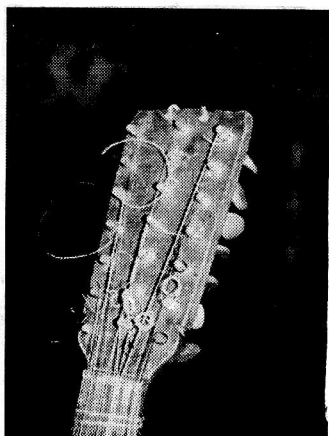
Guitarrón antiguo herencia de la familia
Astorga Arredondo, El Rincón
(La Punta de Codegua)



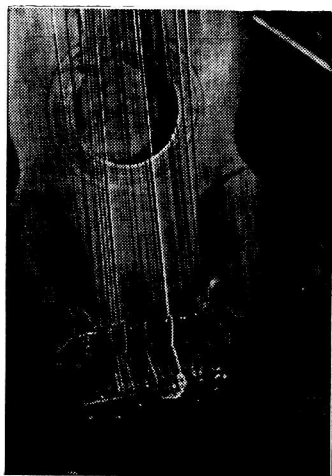


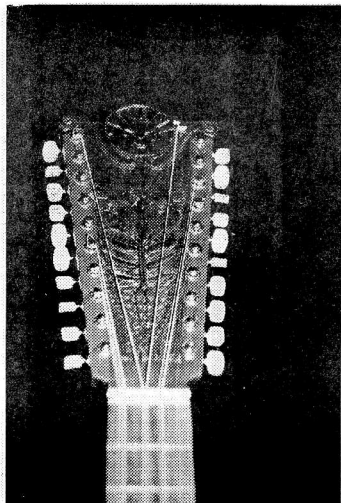
Guitarrón del Artesano Edgardo Inzunza
construido en 1980





Guitarrón antiguo herencia de la familia
Astorga Arredondo, El Rincón
(La Punta de Codegua)





Anselmo Jaramillo, artesano en guitarrón.
Muestra de pieza única





Manuel Sánchez, joven
guitarrero de Lo Barnechea



Juan Molina y Elías Zúñiga,
de Codegua,
Puetaas a lo Divino,
cantando a lo Humano

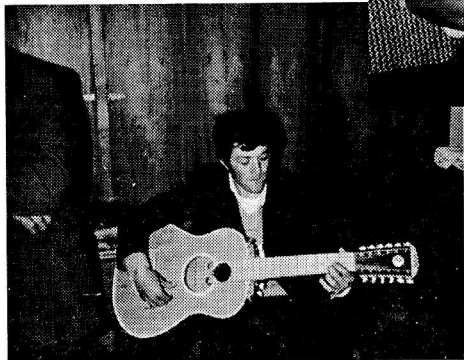
José Santos López,
guitarrero de Nos,
San Bernardo





Bautizo del
guitarrón, del
poeta Juan Araya.
Chancón (Rancagua),
Noviembre 1989

Juan Bustamante, poeta y cantor
de Rancagua



"Guitarrona" de Miguel
Angel Huerta, Huilco Alto,
Melipilla; tiene 16 cuerdas
(12 en la paleta más los 4
diablos), y está traspuesta
por "La común por tres".
Toca Arnoldo Madariaga hijo.



Arnolfo Madariaga padre (de chupalla), contrapunteando en décimas con el payador Pedro Yáñez, de Campanario, Octava Región

Luis Cantillana y Francisco Astorga, puntales del canto en guitarrón en La Punta de Codegua



CONCLUSIONES

Nuestra cultura debe desarrollar un papel importante en la Educación a través de sus valores morales y espirituales que permiten distinguir lo bueno y lo malo que recibe nuestro pueblo de lo nuevo que llega del extranjero, porque " no en todo progresa el progreso ".

La enseñanza de la cultura popular en el aula nos permite la integración de diferentes asignaturas como : Historia, Castellano, Educación Física, Filosofía, Artes Plásticas y Educación Musical, logrando así una verdadera formación integral del alumno.

En lo que se refiere a la enseñanza del Guitarrón en las escuelas y en instituciones que lo pidan creemos que es difícil, pero se puede partir con la formación de Talleres Escolares de Poesía Popular (que ya han dado resultado en nuestra VI Región) con lo cual se conocería el repertorio poético musical de nuestro Guitarrón; luego, a medida que los alumnos van realizando sus creaciones poéticas, incorporar la guitarra campesina y sus diferentes afinaciones y toquos a lo Poeta para así después trabajar el sonoro instrumento con los alumnos más aventajados (en poesía, canto y guitarra). Todo este trabajo se puede realizar especialmente en las regiones donde ha sido tradicional el uso del Guitarrón, dándole una mayor importancia a las comunidades campesinas, que son la raíz de " nuestro canto y poesía ".

Creemos en el método de nuestros maestros poetas, cantores y guitarroneros: hay que saber escuchar y hay que escuchar mucho; no es sólo tener talento sino querer lo que se hace ; hay que reencantarse con la naturaleza, con nuestra naturaleza; amar y respetar nuestra familia, escuchar a nuestros padres, especialmente a los ancianos; profundizar en lo Divino para conocer lo Humano y así ser voz de la comunidad y con la comunidad.

Sólo así podremos decir con el poeta Juan Araya:

*Al fin doy la despedía,
lindo jardín de azucena,
ya se me fueron las penas,
ya me volvió la alegría.
Las nobles manos que un día
dieron vida al Guitarrón
con sagrada inspiración
lo dieron al campesino
para su cantar divino
de chilena tradición.*

BIBLIOGRAFIA.

Francisco Astorga Arredondo: "El Canto a lo Poeta "..., Memoria de Título, Educación Musical, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1983. "La Lira Popular de la Sexta Región", archivo 1988- 1996. " 25 Poetas Populares de la Sexta Región", Rancagua, 1994.

José Santos López Pinto: " El Renacer del Guitarrón", Memoria de Título, Educación Musical, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1986.

"Miguel Galleguillos, el Patriarca del Canto a lo Divino" (P. Miguel Jordá), proyecto FONDART 1993.

Abel Fuenzalida Abarca: "Para reírse cien años", "Causeo 'e chancho", "Callampas y pencas tiernas" (imprenta El Labrador, Melipilla, 1970). " Abel Fuenzalida Abarca, Poeta Popular de San Pedro de Melipilla (P. Miguel Jordá - Gonzalo Carrasco), 1996.

Domingo Pontigo Meléndez: "Historia Sagrada en Décimas " (1986); " El Paraíso de América" (Historia de Chile), 1988. Publicaciones P. Miguel Jordá.

Padre Miguel Jordá Sureda: " Versos a lo Divino y a lo Humano" (1973), "La Sabiduría de un Pueblo" (1974), "El Catecismo Criollo" (1976), "El Mestas" y "La Biblia del Pueblo" (1977).

Juan Uribe Echevarría: " Cancionero de Alhué", "Cantos a lo Divino y a lo Humano en Aculeo", "Manuel Garrido, cantor glorioso" (1962); " Tipos y cuadros de costumbres en la Poesía Popular del siglo XIX" (1973); "Flor de Canto a lo Humano" (1974).

Desiderio Lizana: ¿"Cómo se canta la Poesía Popular"? (1912).

Rodolfo Lenz: "Sobre la Poesía Popular impresa en Santiago de Chile" (1919).

Diego Muñoz: "Poesía Popular Chilena" (1972).

Antonio Acevedo Hernández: "Los Cantores Populares Chilenos " (1933).

Eugenio Pereira Salas: "Notas sobre el origen del Canto a lo Divino en Chile ", Revista Musical chilena número 79. "Los orígenes del Arte Musical en Chile " (1941).

María Ester Grebe: " The Chilean Verso" (1967).

Gastón Soubllette: " Formas musicales básicas del folklore en Chile" (1962).

Carlos Lavín: "El rabel y los instrumentos chilenos " (1955) .

Víctor Manuel Rondón: "Contribución al estudio del Rabel chileno", Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, (1982) .

"Décimas de Violeta Parra" (Editorial Pomaire , 1978) .

"Gracias a la Vida - Violeta Parra, testimonio" (Bernardo Subercaseaux , P. Stambuck y J. Londoño, 1982).

Raquel Barros - Manuel Dannemann: "Violeta Parra, hermana mayor de los Cantores Populares": "La Poesía folklórica de Melipilla" (Revista Musical número 60). "El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto" (Revista Musical número 74), 1960. "Que es Folklore" (apunte Universidad de Concepción).

S. Villalobos, O. Silva, F. Silva, P. Estelle: "Historia de Chile " (1975).

Jorge Rodríguez: "Educación Musical - Segundo Medio" (1978).

Kurt Sachs: "Los instrumentos musicales " .

Enciclopedia de la Música - Codex número 15

Carlos Poblete Varas : "Historia de la Música Occidental" (1975).

Samuel Claro Valdés : "Oyendo a Chile", 1979.

Fidel Sepúlveda Llanos : "De la raíz a los frutos"(1994).

Carlos Vega: "La ciencia del Folklore" (1960).

Maximiliano Salinas Campos : "Canto a lo Divino y espiritualidad del oprimido en Chile" (1991). "La actitud religiosa del Poeta Popular Bernardino Guajardo" (1992).

ENCUENTROS DE CANTORES POPULARES

Canto a lo Divino :

Santa Cruz (Los Marcos de Codegua) , familia Pinto Pismante, Abril de 1996.

Cruz de Mayo (Los Hornos de Aculeo) , familia Gárate Gallardo , Mayo de 1996.

Virgen del Carmen (Peralillo de Aculeo) , familia Cerda Gamboa, Julio de 1996.

Purísima de Chancón (Rancagua) , familia Araneda Ampuero, Noviembre de 1996.

Canto a lo Humano :

El Rincón (La Punta de Codegua) , familia Astorga Arredondo , Febrero de 1996.

El Durazno (Las Cabras) , familia Correa Orellana , Mayo de 1996.

Encuentros Nacionales de Poetas Populares y Payadores :

Teno (Curicó) , Febrero de 1996; **Portezuelo (Chillán)** , Julio de 1996.

Encuentros Nacionales de Canto a lo Divino :

Basílica de Lourdes (Quinta Normal) , Febrero de 1996; **Templo de Maipú** , Septiembre de 1996.

ENTREVISTAS CANTORES POPULARES

Arnoldo Madariaga Encina (Casablanca).

Juan Pérez Ibarra (Santa Rita de Pirque).

José Gervasio Acevedo (Nilahue Alto).

Santos Rubio Morales (Puntilla de Pirque).

Anselmo Jaramillo Guajardo, guitarronero (Pudahuel).

José Santos López Pinto (Nos , San Bernardo).

Luis Cantillana Muñoz (La Punta de Codegua).

Manuel Gallardo Reyes (Aculeo).

Francisco Astorga Arredondo (La Punta de Codegua).

DISCOGRAFIA

"Antología del Folklore Musical Chileno" : reconstrucción de la Paya entre el Mulato Taguada y don Javier de la Rosa (Samuel Claro Valdés).

"El Guitarrón y el Canto a lo Puetá" , Hugo Arévalo acompañado de Guitarrón (1968).

"El Canto del Hombre", Pedro Yáñez acompañado de voces y Guitarrón de Santos Rubio y Manuel Gallardo hijo (1974).

"Canto por travesura" , Víctor Jara acompañado de voces y Guitarrón de Santos Rubio y Pedro Yáñez (1972).

"Cuatro Payadores Chilenos" : Pedro y Fernando Yáñez , Santos y Alfonso Rubio (1990).

Grabaciones en terreno realizadas a los puetas : Manuel Gallardo, Santos Rubio, Juan Pérez , José Santos López, Francisco Astorga y Luis Cantillana.

Archivos y grabaciones Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile (Honoría Arredondo).

"Canto a lo Humano y lo Divino en la Sexta Región" , Asociación Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile , AGENPOCH , proyecto FONDART 1995.

INDICE

<i>Reseña Histórica del Guitarrón Chileno</i>	pág. 5
<i>Características Físicas del Guitarrón</i>	pág. 8
<i>Guitarrones Chilenos</i>	pág.10
<i>Guitarrones Observados</i>	pág.11
<i>Medidas comparativas entre guitarrones Antiguos y Contemporaneos..</i>	pág.13
<i>Hipótesis sobre los Orígenes del Guitarrón.....</i>	pág.14
<i>Dispersión Geográfica del Guitarrón.....</i>	pág.14
<i>Los Encuentros de Poetas y Cantores Populares.....</i>	pág.15
<i>Características Musicales del Guitarrón.....</i>	pág.18
<i>La Interpretación del Guitarrón chileno.....</i>	pág.19
<i>Afinación del Guitarrón.....</i>	pág.19
<i>Afinación de los Tiples o Diablitos.....</i>	pág.20
<i>Posición del Guitarrón y uso de las manos.....</i>	pág.21
<i>Melodías o Entonaciones en el Guitarrón.....</i>	pág.21
<i>Escritura Musical del Guitarrón chileno.....</i>	pág.22
<i>Posturas del Guitarrón.....</i>	pág.23
<i>Escalas musicales en el Guitarrón.....</i>	pág.26
<i>Entonación y Toquíos a lo Pueta en el Guitarrón chileno.....</i>	pág.28
<i>La Común.....</i>	pág.29
<i>La Principalina.....</i>	pág.31
<i>La Tenina.....</i>	pág.33
<i>La Rosa y el Azahar.....</i>	pág.35
<i>La del Diablo.....</i>	pág.37
<i>Rosa y Romero.....</i>	pág.39
<i>La Segundina.....</i>	pág.41
<i>La Codeguana.....</i>	pág.43
<i>La Española.....</i>	pág.45
<i>La Pajarera.....</i>	pág.47
<i>La Colchaguina.....</i>	pág.49
<i>La de Pilaicito.....</i>	pág.51
<i>La Aculeguana.....</i>	pág.53
<i>Cueca. Solo instrumental.....</i>	pág.55
<i>La Dentradora.....</i>	pág.56
<i>La Atonadada.....</i>	pág.58
<i>La del Medio.....</i>	pág.60
<i>Si tu te vas, Me voy con vos.....</i>	pág.62
<i>La Larga.....</i>	pág.64
<i>La de tres Vocablos.....</i>	pág.66
<i>La Huemulina.....</i>	pág.68
<i>La tres Fulminante.....</i>	pág.70
<i>La Ladeá.....</i>	pág.72

<i>La Pumantina</i>	pág.74
<i>La tres Puentes</i>	pág.76
<i>La Pontificia</i>	pág.78
<i>Vals. Solo instrumental</i>	pág.80
<i>Tonada. Solo instrumental</i>	pág.81
<i>El Cantor de Guitarrón</i>	pág.82
<i>Verso de un Cantor viajero</i>	pág.82
<i>Verso a nuestra Tradición</i>	pág.83
<i>De Familia de Troveros</i>	pág.84
<i>Fotografías</i>	pág.85
<i>Conclusiones</i>	pág.91
<i>Bibliografía</i>	pág.92
<i>Encuentro de Cantores Populares</i>	pág.93
<i>Entrevistas Cantores Populares</i>	pág.93
<i>Discografía</i>	pág.94

Fe de Errata

En Contraportada en segundo verso debe decir:

Yo canto por divertir,
yo canto por alegrar,
yo canto por no llorar
y canto por ser Feliz.
Canto yo por prevenir
los males y los dolores;
canto a las aves y flores
al compás del Guitarrón
y canto con devoción
el Cantar de los Cantores.

Al hablar del instrumento
diríjome al Guitarrón:
con su alambre y su bordón
su sonoro es un portento.
Cinco ordenanzas le cuento:
tres de a cinco, dos de a tres;
del clavijero a sus pies
la entrastadura elegante;
cuatro diablitos cantantes
debe su caja tener.

Violeta Parra Sandoval
(San Carlos - Ñuble)

Yo canto por divertir,
yo canto por alegrar,
yo canto por ser feliz.
Canto yo por prevenir
los males y los dolores;
canto a las aves y flores
al compás del Guitarrón
y canto co devoción
el Cantar de los Cantores.

Miguel Galleguillos Herrera.
(Loica - San Pedro de Melipilla)