

**UNIVERSIDAD MAYOR  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DIRECCIÓN DE POST GRADOS**

VISIÓN COMPARATIVA DE LAS AFINACIONES DE LA GUITARRA TRADICIONAL EN  
CHILE, PERÚ Y ARGENTINA.

TESIS PARA OPTAR AL GRADO  
ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN ARTES  
MUSICALES MENCIÓN CULTURA TRADICIONAL

Estudiante:

Andreu Muñoz, Andrea Paz

Profesor guía: Mg. José Patricio Quintanilla Silva

AÑO: 2017

## DEDICATORIA

Dedico este trabajo, que me inicia en la búsqueda de respuestas, a todas las maestras y maestros, que sin saberlo, inundan con generosa inspiración esta investigación.

La Guitarra que yo toco  
Es herencia del ayer,  
Es sonido del mester  
Y es gran vicio de los locos.  
Es saber de más que pocos  
Que con savia y gran esmero  
Sostuvieron los copleros  
En los versos populares,  
Cuatro, cinco y seis cantares  
Aún vibran por los senderos.

SOLO USO ACADÉMICO

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos aquellos que me apoyaron en este proceso de alguna manera, en primera instancia a Ramón Andreu Ricart, mi padre, que me ha mostrado el camino de la búsqueda sostenida y fructífera. Agradezco también, a mi hermana Silvia Andreu Muñoz por toda su ayuda; y al “tío” Osvaldo Cádiz Valenzuela que generosamente ha estado presente con su conocimiento y amorosamente sigue siendo un puente constante de los saberes inagotables de Margot Loyola Palacios. Agradezco a Patricio Quintanilla Silva por guiar de manera formal este trabajo y también a la “tia” Lucy Casanova Toledo, que desde mi niñez ha estado dispuesta y atenta de mi andar. Agradezco también, y de manera especial, a mi compañero Marcelo Maldonado Cornejo, por apoyarme, contenerme y asistirme con tanto amor durante todo este proceso.

Agradezco a Cecilia Astorga A., Francisco Astorga A. y Fernando Escobar A. que generosamente accedieron a ser entrevistados; y a Héctor Uribe por aportar en el instrumento recogedor de datos. Agradezco haber conocido a Raúl Díaz Acevedo, que al alero de la guitarra me concedió una tarde en su sureña casa, donde no solo me mostró parte del material que ha recopilado por décadas, sino que también, me entregó el adelanto inédito de su próximo trabajo. Finalmente, de Chile, agradezco de manera especial a Patricia Chavarría Zemelman por estar siempre dispuesta a compartir su saber sobre la cultura y el patrimonio bajo una mirada crítica y sensible.

De Perú, agradezco a Luis Salazar M., a Javier Echeopar M., a Raúl García Z., a Rolando Carrasco S. y a Alberto Juscamaita G.; por recibirme en sus hogares y por mostrar interés en compartir sus conocimientos. De Argentina doy las gracias a Ercilia Moreno C. por empatizar con mi inquietud y responder a mis llamados de ayudas. Doy gracias también a don Atilio Reynoso y a su señora María Cristina, por recibirme tan cariñosamente en su casa, por mantener constantemente el contacto entre nosotros,

por llevarme a conocer a Miguel Hours y Noemí Derosa de San Miguel del Monte; y a Juan Cruz, que en su familiar hogar nos recibiera tan atentamente. Agradezco también, a Carlos Bello por compartir el sentimiento profundo que esconden los temples, a Raúl Aranda por su saber, a Susana Valdéz y Audolía Cofré por compartir el oficio de las cantoras del otro lado de la cordillera; y a Edgardo Jara y Angélica Aguín por recibirme tan cariñosamente en su hogar de Neuquén.

A todos ellos doy las gracias infinitas por ser mis comprometidos cómplices.

SOLO USO ACADÉMICO

## ÍNDICE

	Página
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO I:</b>	
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	2
1.1 PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	2
1.1.1 Formulación	2
1.1.2 Fundamentación, Conveniencia y Relevancia de la Investigación	2
1.1.3 Valor teórico y metodológico	4
1.1.4 Implicancia práctica	4
1.1.5 Delimitación temporal y espacial	4
1.1.6 Consecuencia	5
1.1.7 Viabilidad	5
1.2 OBJETIVO GENERAL	6
1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	6
1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	7
<b>CAPÍTULO II:</b>	
MARCO TEÓRICO	8
2.1 EL ORIGEN E HISTORIA DE LA GUITARRA	8
2.1.1 La Guitarra de cinco órdenes	13
2.1.2 El siglo XVIII: un siglo de transición	19
2.1.3 La Guitarra y su presencia en el siglo XIX y XX	19
2.1.4 La Guitarra de seis órdenes simples	22
2.1.5 El modelo clásico de la Guitarra	27
2.2 PRECURSORES DE LA GUITARRA EN CHILE, PERÚ Y ARGENTINA	30
2.3 EVOLUCIÓN DE AFINACIONES O TEMPLES	34
2.4 LA GUITARRA TRADICIONAL EN CHILE Y SUS DIVERSAS	50

AFINACIONES	
2.5 AFINACIONES PUBLICADAS EN CHILE	55
2.6 Afinaciones publicadas de Perú	69
2.7 Afinaciones publicadas de Argentina	78
<b>CAPITULO III:</b>	
MARCO METODOLÓGICO	90
3.1 Tipo de estudio	90
3.2 Dimensiones de estudio	92
3.3 Instrumento de recolección de datos	94
3.4 Instrumento de presentación de resultados	97
3.5 Validación de instrumento	99
3.6 Análisis de registros autorales en Chile, Perú y Argentina	101
3.6.1 Afinaciones registradas en Chile	101
3.6.2 Afinaciones registradas en Perú	109
3.6.3 Afinaciones registradas en Argentina	113
<b>CAPITULO IV:</b>	
PRESENTACIÓN DE RESULTADOS	120
4.1 Presentación	120
4.1.1 Los entrevistados	122
4.1.2 Resultados de la Dimensión N° 1	124
4.1.3 Resultados de la Dimensión N° 2	125
4.1.4 Resultados de la Dimensión N° 3	138
4.1.5 Resultados de la Dimensión N° 4	141
4.1.5 Resultados de la Dimensión N° 5	144
<b>CAPITULO V:</b>	
CONCLUSIONES	148
5.1 Conclusiones en relación con el problema	148

5.2 Conclusiones en relación con el objetivo general	148
5.3 Conclusiones en relación con los objetivos específicos	148
5.4 Conclusiones en relación con la pregunta de investigación	149
5.5 Conclusiones en relación con el contenido del Marco Teórico	150
5.6 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 1, Formación	150
5.7 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 2, Afinaciones	151
5.8 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 3, Repertorio	156
5.9 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 4, Vigencia	157
5.10 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 5, Bibliografía	158
5.10 Otras Conclusiones	160
<b>BLIBLIOGRAFÍA</b>	166
<b>ANEXOS</b>	172

SOLO USO ACADÉMICO

## RESUMEN

En la presente investigación se da resultado al problema de acceso a un material comparativo sobre la guitarra tradicional y sus distintas afinaciones en Chile, Perú y Argentina, gracias al análisis de la bibliografía existente y la aplicación en terreno de un instrumento recogedor de datos, compuesto por preguntas abiertas, en 16 cultores tradicionales de los tres países mencionados; todos ellos pertenecientes al mundo oral, académico y/o mixto, de un rango de edad que fluctúa entre los 35 a 95 años. Todo esto guiado por un paradigma mixto, donde el cuantitativo se verá presente en el análisis de las publicaciones, y el paradigma cualitativo ayudará a comprender el saber de los cultores inmersos en una realidad cultural que está en constante movimiento. Como resultado, aquí podrá observar 142 temples correspondientes a los tres países, que han sido comparados en su composición Interválica, repertorio, vigencia e instancias de ejecución.

Conceptos claves:

Guitarra Tradicional  
Temples y Afinaciones  
Cultor Tradicional  
Visión Comparativa



## ABSTRACT

This research aims to solve the problem presented by the current lack of access to a comparative resource regarding the Chilean, Peruvian, and Argentine Traditional Guitar, and their different tunings, by means of an analysis of the available bibliography and the on-site application of an open-ended question data collection instrument. Interviewees were sixteen traditional performers (*cultores tradicionales*) from the three countries, belonging to the oral, academic and/or mixed traditions, ranging from 35 to 95 years of age. Research was guided by a mixed paradigm: a quantitative analysis of the previous publications, and a qualitative study of the data collected, aimed to comprehend both the knowledge of the interviewees and their relation to an ever-changing culture. As a result, this investigation presents 142 tunings (*temple*s) from the three countries, which have been compared on their intervallic composition, repertoire, validity and performance instances.

Keywords:

Traditional Guitar

Tunings

Traditional Performers

Comparative Study

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación está enfocada a desarrollar un análisis comparativo de las distintas afinaciones cultivadas en la guitarra de Chile, Perú y Argentina; en el marco de la música tradicional y de raíz, visualizando sus características y estableciendo puntos de encuentro y/o diferencias en esta práctica, a partir de la revisión bibliográfica y entrevistas a cultores pertenecientes a los países ya mencionados, con el objetivo de crear acceso a información relacionada a la guitarra con distintos temples.

Según el diccionario de la R.A.E. (2016), un análisis se refiere a la distinción y separación de las partes de algo para conocer su composición y sobre el término comparativo dice servir para hacer comparación.

Gracias al aporte de las maestras recién mencionadas y junto al de a Raúl Díaz Acevedo, Héctor Uribe Ulloa, Fernando Escobar y Sergio Sauvalle, en Chile esta información ya se ha sistematizado en publicaciones, donde principalmente se exponen cuantas y cuáles son las características de las afinaciones que se han encontrado, cual ha sido el tipo de repertorio relacionado, cuáles son las zonas de cultivo y en que manifestaciones se ha llevado a cabo.

Las publicaciones chilenas existentes, son sistematizaciones de información de carácter serio y de calidad, por lo que, la presente investigación buscará analizar el trabajo escrito en otros países donde se adoptó y adaptó esta práctica de afinación en la guitarra, con el objetivo de establecer puntos de encuentros y diferencia entre los tres países mencionados.

## **CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

### **1.1 PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

#### **1.1.1 Formulación**

Acceso a un material de guitarra y sus diversas afinaciones, que analice comparativamente dimensiones de encuentro entre cultores de la guitarra de la música tradicional y de raíz folclórica de Chile, Perú y Argentina.

#### **1.1.2 Fundamentación, Conveniencia y Relevancia de la investigación.**

*“La tradición asoma presencia en estos afinares campesinos, la herencia se manifiesta en sus toquíos, la identidad se hace carne y vida en los sarmentosos dedos de una anónima cantora” (Díaz, R. 1994).*

Los tres países mencionados, han vivido de manera simultánea el proceso de adopción y adaptación de la práctica y cultivo de la guitarra con diversas afinaciones aplicadas al repertorio local. Al observar esta realidad no podemos quedar indiferentes ya que esta práctica sigue vigente, y no solo en los antiguos cultores, sino que también en generaciones actuales; hecho que nos podría asegurar que este conocimiento seguirá siendo transmitido a través de la oralidad y la vía académica.

En términos de la conveniencia de realizar esta investigación, podemos decir que este trabajo está dirigido a la valoración de nuestra música de identidad y a reconocernos en esta práctica con dos de nuestros países vecinos, como americanos mestizos herederos de un saber musical Europeo que ha sido adaptado a cada una de las realidades y necesidades locales y que esta información beneficia la comprensión del fenómeno de adopción y adaptación de la transferencia cultural tradicional.

Por otra parte, la relevancia la podemos asociar con que a partir de la liberación de la sociedad chilena hacia la concreción de la democracia, se ha acrecentado la necesidad de reconocernos como pueblo y cada día trabajamos para lograr reconstruir una identidad local. La efervescencia juvenil se ha vuelto a tomar las calles, salas y teatros con manifestaciones artísticas de toda índole, en lo musical hemos podido gozar de la reapropiación de la música folclórica a través de nuevas generaciones de cuequeros, chinchineros, payadores, cantores e intérpretes de instrumentos tradicionales.

En Chile, desde los inicios del cultivo de la guitarra y sus afinaciones, nunca se ha dejado de practicar y cada día podemos ver a más gente que conoce o bien ha escuchado hablar de esto. Existe una nueva generación que no solo está interesada en las afinaciones de la guitarra para desarrollar un camino en la interpretación, cumpliendo el rol de transmisor del cancionero tradicional, sino que también, se está cosechando dentro de la actual sociedad creadores que relatan el presente a través de un repertorio inspirado en la raíz.

Y para que la cadena no se corte no solo es necesario nutrir con conocimientos relacionados a la identidad a los actuales intérpretes y creadores, sino que también a los pedagogos que forman a las futuras generaciones, que sin duda, si se forman desde las raíces se verá la cosecha de un fruto nutrido por la identidad y valoración por lo propio.

### **1.1.3 Valor teórico y metodológico**

Esta investigación busca complementar el conocimiento existente relacionado a la Guitarra y sus afinaciones situando esta práctica no solo en Chile, sino también en relación con Perú y Argentina.

El aporte teórico específico es la entrega de información relacionada de las afinaciones en Perú y Argentina y la relación de esta con la Guitarra chilena, mientras que en términos metodológicos, esta investigación nos permitirá realizar cuadros comparativos de la práctica de afinaciones distintas a la común entre Chile, Perú y Argentina a través del estudio de la bibliografía existente y las entrevistas a conocedores de esta guitarra en los tres países.

### **1.1.4 Implicancia práctica**

La solución del problema planteado nos aportará nuevos conocimientos sobre la Guitarra y sus afinaciones que complementarán la bibliografía existente y el traspaso oral; y por otra parte nos proporcionará la posibilidad de reconocernos con características comunes con dos de nuestros países vecinos.

### **1.1.5 Delimitación temporal y espacial**

En términos temporales, esta investigación ha partido, de manera formal, en el mes de Octubre del 2015 ya que gracias al Fondo de Cultura realicé una gira al Perú para presentar un concierto didáctico llamado “La Cueca, La Tonada y la Guitarra Traspuesta”, viaje que complementé con el estudio de la bibliografía relacionada y entrevistas a intérpretes y cultores de la Guitarra Solista Andina.

Como se debe acotar el territorio a investigar, en términos espaciales, dentro de los países latinoamericanos he decidido estudiar Perú y Argentina por ser países vecinos y antiguos virreinos influyentes en el tráfico de información por América del sur. Específicamente el primer acercamiento para estudiar Perú será su capital Lima y Cusco; y en Argentina Buenos Aires y Neuquén, quedando abierta la posibilidad de visitar otros lugares si la investigación lo amerita y el tiempo lo permite. Lo mismo sucederá en Chile siendo las principales ciudades de estudio la región Metropolitana, del Maule y Biobío.

#### **1.1.6 Consecuencia**

Esta investigación, que ofrece una visión comparativa de las afinaciones de la guitarra tradicional de Chile, Perú y Argentina, se plantea como un aporte desde el punto de vista teórico y práctico, ya que a través de ella se complementarán los estudios realizados hasta el día de hoy y abrirá nuevos caminos para futuras investigaciones relacionadas a nuestros orígenes y la cultura tradicional de Chile como integrante del continente americano.

#### **1.1.7 Viabilidad**

Este trabajo es viable, ya que, gracias a la vigencia de esta práctica se cuenta con los contactos directos con cultores y expertos académicos en el tema, lo que facilitará la visita en terreno para el estudio del recurso humano vivo y escrito.

A modo de complemento bibliográfico y de encuentro con cultores o estudiosos, se considera la visita a Lima, Cusco, Neuquén y Buenos Aires, posiblemente otras

ciudades también, para recabar la información necesaria y para registrar de manera audiovisual las entrevistas que se realizarán en terreno.

## **1.2 OBJETIVO GENERAL**

Analizar comparativamente la información sobre las características de la guitarra y sus afinaciones en Chile, Perú y Argentina que nos proporcionarán las entrevistas a diferentes cultores; junto a su repertorio y la bibliografía existente.

## **1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

1.3.1 Identificación de las afinaciones cultivadas y su repertorio en Chile, Perú y Argentina junto a sus características teórico musicales.

1.3.2 Revisión de los registros de terreno (audio y/o audiovisuales) en el caso que existieran.

1.3.3 Realización de un catastro sobre las publicaciones relacionadas en Chile, Perú y Argentina.

1.3.4 Sistematización de los resultados de esta investigación comparativa que será compartida en una publicación que se complementará con registro audiovisual realizado en terreno.

1.3.5 Análisis de las publicaciones existentes y las entrevistas que se realizarán, con el objetivo de establecer puntos de encuentro y diferencias entre las afinaciones distintas a la común de la guitarra en Chile, Perú y Argentina.

#### **1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿De qué manera es posible identificar características propias y compartidas de la guitarra tradicional y sus afinaciones en Chile, Perú y Argentina?

SOLO USO ACADÉMICO



## **CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO**

### **2.1 EL ORIGEN E HISTORIA DE LA GUITARRA**

Cuando nos referimos a la Guitarra, hablamos de un instrumento musical de cuerda compuesto por una caja de resonancia en forma de ocho, un mástil largo con trastes, y cuerdas, generalmente seis, que se hacen sonar con los dedos. R.A.E. (2016).

Los escritos que revisamos en este Marco Teórico, nos dicen que su origen y formación sigue siendo un misterioso y complejo tema y que pese a los incansables esfuerzos de musicólogos y expertos no se ha podido recabar las suficientes pruebas documentales y datos históricos concretos que nos indiquen donde y cuando se le dio a luz, de qué instrumento proviene o a qué pueblo o cultura se le puede atribuir su creación. Sin embargo, si se profundiza en el conocimiento del contexto histórico - cultural europeo y la evolución de los instrumentos musicales es posible establecer ciertas conclusiones.

Es necesario remontarse a las civilizaciones de Oriente Medio compuestas por Babilonios, Sumerios, Caldeos, Asirios, Hititas, Hebreos, Egipcios, entre otros. ya que el uso de instrumentos musicales de cuerdas era bastante habitual. Estos instrumentos, que estaban contruidos con palos, cuerdas de tripa y caparazones de animales, se les considera los antepasados de los que serán comunes en Europa en la edad media, luego de que los griegos, romanos y árabes vivieran el proceso de adopción, adaptación y los introdujeran al continente.

Altamira, C. (2005) explica que, de los instrumentos que surgieron en Europa se nombra a la Guitarra Morisca y la Guitarra Latina, que en otros países recibe también el nombre de Guiterne, Guitere, quinterne, gittern, ghittern. Sus características aún son algo diferentes a las que conocemos en la actualidad, según expertos en el tema en los

siglos XIV y XV aparecerá en la península ibérica el primer modelo definido y generalizado de la guitarra clásica o española, forma que se adoptará en otros países de Europa.

Por otra parte, Pedrell, F. (1901) en su libro: Emporio científico e histórico de organografía musical antigua Española, cita a Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, para mencionar que en su: Libro de Buen Amor (1330 y 1343), hace una distinción entre la Guitarra Morisca y la Guitarra Latina. El autor además menciona que los moros de España, procedentes de los árabes de Asia y África deben haberla introducido en el transcurso de su permanencia en el país Ibérico, pero también se inquieta interrogándose al pensar si acaso podría haberse cultivado la guitarra en España y que por eso llamaráse Latina, y también lo hace se pregunta sobre la pérdida de su tabla inferior acaparazonada. De estas interrogantes puede concluirse que, quizás, la antigua Kithara fue introducida en España por los romanos y que la árabe, también llamada Koutra en Argelia, Túnez y Alejandría; y Kitra en Marruecos, pudo modificarse alisando la tapa inferior del instrumento.

En relación al origen, Ramos, I. (2005) en su libro: Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles, expone que existen dos hipótesis: la primera sería la que sostiene que el instrumento proviene de las formas musicales grecolatinas y cristianas que llegaron a la Península Ibérica por el sur de Europa, y la segunda sería la que defiende que la guitarra procede de las culturas árabes y musulmanas que entraron en la Península por el norte de África.

Es por esto que más que un instrumento de raíces únicamente europeas o árabes se le debe considerar como un instrumento que nació de la unión de ambas corrientes, aunque físicamente su parecido sea más a la guitarra latina y la vihuela, debemos considerar que estos instrumentos evolucionaron bajo una considerable influencia de las formas y características árabes.

El mismo texto establece que desde el siglo XIII, los instrumentos preferidos en el ambiente cortesano serán las Vihuelas, Guitarra y Laúdes. Poco a poco la música instrumental fue independizándose del canto, lo que motivo a los instrumentistas dejar la púa para empezar a tañar los instrumentos con los dedos con objeto de conseguir un mayor desarrollo del punteado. En el siglo XV los músicos cortesanos se inclinarán por el uso de la Vihuela y el Laúd por sus superiores posibilidades técnicas, por consecuencia, las guitarras serán relegadas al uso popular.

Destaca también que la Guitarra Morisca, siendo el segundo instrumento de cuerda de procedencia árabe, alcanzó gran popularidad en los reinos hispanos de la Edad Media, sin embargo, el limitado desarrollo técnico que ofrecían sus tres cuerdas que se rasgueaban para acompañar canciones y su origen musulmán, originan su desaparición en el siglo XV. A pesar de la influencia musulmana y de la similitud de apariencia con la Guitarra Morisca, la Guitarra Latina logra salvarse gracias a su apelativo y a sus líneas occidentalizadas. Cuando el mundo cristiano marginó los instrumentos de origen musulmán, entre ellos también el Laúd, la guitarra no necesitó más el apellido de latina para diferenciarse de la morisca y pasó a llamarse guitarra a secas, añadiéndole si acaso de cuatro órdenes, haciendo alusión al número de pares de cuerdas con el que contaba.

Establece que con el paso del tiempo fue redondeando su caja en forma de ocho y refinando su construcción hasta el siglo XV, consiguiendo un aspecto similar al que conocemos hoy, aunque todavía de tamaño más pequeña, la boca cubierta con marquetería y las escotaduras poco pronunciadas. Con esta forma la guitarra se difundió en gran parte del continente desplazando a otros instrumentos parecidos que habían surgido en la Edad Media, dando paso a nuevos modelos como la guitare rizzio francesa o la chitarra battente italiana.

También sentencia que en el siglo XV, al ser marginado el laúd por su procedencia árabe y al ser relegada la guitarra al uso popular, los músicos cortesanos

desarrollaron la música polifónica en la Vihuela, es por esto que en el periodo renacentista fue considerada: Guitarra Culta, ya que era habitual en casa y palacios de nobles y burgueses; y su uso y aprendizaje será considerado signo de distinguida educación. Los reyes también se suman a este apogeo promoviendo el arte vihuelístico. En sus comienzos la vihuela era más pequeña y se tocaba con arco para acompañar canciones. Con el pasar del tiempo aumenta su tamaño y se pasa de tocar con plectro al uso de los dedos, ya que al tener seis y hasta siete cuerdas proporciona al intérprete mayores posibilidades en su ejecución musical.

La similitud entre guitarras y vihuelas produjo que en muchas zonas de España se confundieran ambos instrumentos, incluso en Portugal y en las colonias españolas en América donde fueron llevadas por los colonizadores se siguiera llamando vihuela a la guitarra durante varios siglos a pesar de que la primera desapareció de la práctica musical en el siglo XVII, ya que a finales del siglo anterior la guitarra asume un repentino éxito como acompañante de bailes, canciones y modas musicales llegadas desde Italia junto al clave y violines, desplazando rápidamente a la vihuela de los salones cortesanos.

Pedreira, M (2016), en su selección de lecturas sobre la historia de la guitarra relata que existe coincidencia en afirmar que la guitarra se originó en España en algún momento anterior al 1.500, sin embargo, en esta época la guitarra genérica era llamada vihuela, viola y guitarra.

Rey, N. (1993), aporta que en el siglo XVII la guitarra con contorno en forma de ocho acaba imponiendo sus características en toda Europa, hasta el punto de que ya a nadie se le ocurrirá en adelante llamar: guitarra, un instrumento con fondo abombado y clavijero en hoz. En España la equiparación guitarra=vihuela había ocurrido cien años antes, por lo menos.

En relación a esto, establece que en el siglo XVI vihuelas y guitarras eran prácticamente el mismo instrumento, aunque el número de cuerdas y su temple y afinación, el tamaño y el uso social parecen ser elementos diferenciadores a tener en cuenta. Los modelos más grandes, con mayor número de cuerdas y de uso más serio, se llamarían, según esto, Vihuelas, mientras que los de menor tamaño, menor número de cuerdas, hasta cuatro órdenes y de utilización más popular serían conocidos como Guitarras

La relación de la vihuela y la guitarra es muy estrecha, hasta el punto con decir que en siglo XVI puede hablarse de un tipo genérico de vihuela-guitarra. Bermudo J. (1555) y Fuenllana M. (1554) equiparan ambos instrumentos diferenciándolos solo por el número de cuerdas y en el uso que se le daba.

Establecen que en el siglo XVI y en periodos anteriores el termino vihuela era utilizado para nombrar a varios instrumentos, tales como: Vihuela de arco, hoy conocida como viola de gamba, vihuela de péñola, tocada con plectro en la Edad Media y la Vihuela de mano, antecesor de la guitarra. Antes del siglo XIX eran comunes los instrumentos de cuerdas con órdenes dobles o triples, afinadas al unísono o en octavas. La vihuela común tenía seis órdenes dobles afinadas al unísono.

Ramos, I. (2005), señala que la vihuela de seis órdenes era el modelo más habitual, pero que también existieron de cinco y siete órdenes y que en todas ellas el orden más agudo solía llevar una sola cuerda, como en la guitarra, cuerda conocida en España como prima. Sus cuerdas solían ser de tripa, aunque las graves, también conocidas como bordonas, eran entorchadas con hilos de sedas. Su afinación era variada según la ejecución instrumental, tamaño de la vihuela y el gusto del intérprete.

El autor indica también que en España la guitarra de cuatro órdenes fue relegada al uso popular por ser técnicamente inferior que la vihuela, en países como Francia, Italia e Inglaterra, este instrumento fue adoptado por los músicos cortesanos desde

principios del siglo XVI, aunque en un papel secundario por el protagonismo del laúd. Precisamente los laudistas franceses, que también tocaban guitarra, serán los que publicaran las primeras obras en exclusiva para guitarra de cuatro órdenes, poniéndose en 1551 y 1555 a la venta en París nueve libros con tablaturas para guitarra, compuestos por los laudistas Adrien Leroy, cuatro libros, Guillaume de Morlays, tres libros, Gregor Brayssing, un libro y Simón Gorlier, un libro, en los que se incluían principalmente fantasías, danzas: gallardas, pавanas, alemandas, entre otras y acompañamientos de salmos y canciones, o sea, un repertorio similar al de la Vihuela.

Pedreira, M. (2016), manifiesta que la Guitarra inicia su carrera como la hermana menor de la Vihuela y su aceptación y uso social caen desde un principio en apreciaciones extremas. Por un lado se construyen Guitarras finas y caras, y se publica para ella música de calidad comparable a la de la Vihuela y el Laúd mientras que en el otro extremo de la escala social, aparece como un instrumento propio del pueblo.

El autor establece que esta versatilidad de la Guitarra ha sido una característica consistente durante toda la historia del instrumento y que gracias al quinto orden que se le suma al instrumento y al desbordante éxito que obtiene este instrumento como ideal acompañamiento de las danzas cortesanas, es que la Vihuela a fines del siglo XVI pierde protagonismo y en apenas dos décadas el selecto instrumento fue dejado de lado por los reyes, desapareciendo definitivamente de escena en el siglo XVII, ya que también cesa su construcción.

### **2.1.1 La Guitarra de cinco órdenes**

Ramos, I. (2005), dice que sin duda el hecho fundamental para que la Guitarra progresara artísticamente y se convirtiera en un instrumento con presencia en los selectos círculos musicales, será, en el siglo XVI, la incorporación de un quinto orden doble de cuerdas y su repertorio de acompañamiento de las danzas de moda de la

aristocracia. Durante mucho tiempo se atribuyó la implantación del quinto orden en la guitarra al escritor español, y aficionado a este instrumento, Vicente Espinel (1550 – 1624), debido a que sus amigos y colegas Lope de Vega y Miguel de Cervantes así lo señalaran en alguna de sus novelas, pero esta teoría fue desechada posteriormente, ya que el músico Juan Bermudo cita Guitarras de cuatro y cinco ordenes en su obra de 1555: Declaración de instrumentos, cuando Vicente Espinel era solo un niño.

También podemos encontrar alusión a las cuerdas de la guitarra en el libro de Pedrell F. (1901) que menciona la Guitarra Latina como Guitarra primitiva que se mantiene estacionaria con sus cuatro órdenes de cuerdas hasta que el poeta y maestro capilla Vicente Espinel le añade la quinta orden por los años 1570 y cuando la guitarra invade el terreno de la Vihuela aumentan sus cuerdas hasta seis.

Doizi, N. (1650), dice que lo que ha podido hallar en relación a la historia de la guitarra es saber que es un instrumento muy antiguo en España de 4 órdenes y que Vicente Espinel, a quien conoció personalmente, le acrecentó la quinta cuerda que hoy llamamos prima y que por esta evolución en Italia la llaman Guitarra Española. En su libro: Nuevo modo de cifras para tañer la guitarra con variedad y perfección hace una férrea defensa del instrumento señalando que con estas cinco órdenes goza de alta perfección tal como el Órgano, Clavicordio, Arpa, Laúd y Tiorba; y propone un nuevo método para tocar que incluyen las cifras de números y letras existentes, con el fin de lograr que este instrumento no sea concebido solo para pasacalle y lograrse en su ejecución mayor variedad y consonancias en la música. Al respecto determina que la imperfección de la guitarra no nace de ella, mas de aquello, que no conocen la perfección que tiene.

Lara, J. (1993), en su libro: Vicente Espinel. Historia y antología de la Guitarra, comentan que no se puede asegurar que fuera él quien le agregó la quinta cuerda a la guitarra, claro que pudiendo ser también, pero sí dignificó este instrumento que solo se tocaba en ambientes populares.

En el mismo texto se puede leer un trabajo literario realizado por Andrés de Claramonte en Sevilla el año 1613, que dice:

Pues el gran Padre Espinel  
En cinco nos la a templado  
Si al varón divino y fiel  
Quatro órdenes le an cantado;  
Cante en cinco órdenes él.

Cano, M. (1986), en su libro: La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte Flamenco, también hace referencia a Bermudo, J. señalando que en su tratado menciona guitarras de cinco órdenes, siendo esto con fecha anterior, y también hace alusión al tratado de música de Alfarabi, escrito a mediados del siglo IX en el que al hablar de la Kithara o Quitar árabe dice que este instrumento de cinco cuerdas, tan célebre que puede compararse con el moderno Laúd. Por tanto, hemos de asociar la gran importancia en la evolución de la guitarra a Vicente Espinel por dejar fijada la afinación de estas cinco cuerdas: La, Re, Sol, Si, Mi, adición de la primera sencilla y la difusión de esta afinación en sus constantes viajes por España e Italia

Joan, A. (1586), en su texto: Pequeño tratado para guitarra española de cinco órdenes, manifiesta que por obra y gracia de Vicente Espinel, la Guitarra de cinco órdenes entra en su primera época de oro y comienza a ser conocida como Guitarra Española. Por consecuencia del interés que siembra en músicos dedicados a otros instrumentos surge la investigación sobre los diversos efectos sonoros que podían ser obtenidos por el instrumento.

También se puede leer a Radole, G. (1982), en su libro Laúd, Guitarra y Vihuela haciendo alusión a la incrementación de la quinta orden a la guitarra del renacimiento en España, lugar en el que apenas había tenido incidencia hasta finales del siglo XVI.



Menciona también que, siguiendo el ejemplo del Laúd, que extendió su registro hacia los graves, se le añadió también a la guitarra un quinto coro.

Radole, G. (1982), establece que lo más importante de este hecho es que esta guitarra se utilizará en toda Europa hasta finales del siglo XVIII con el nombre de Guitarra Española. Este hito supuso también cambios en el aspecto exterior del instrumento, ya muy semejante al modelo actual. Aumenta su volumen la caja de resonancia y la elaboración en conjunto es más refinada, especialmente por lo que toca a los adornos. El orificio en la tabla armónica asume la forma elegante de una rosa. El fondo acostumbra a ser plano. En Italia se mantendrá el curvo.

El breve tratado de Joan Carles i Amat (1572 – 1642) llamado Guitarra Española de cinco órdenes (1596), fue el primero del país y al ser tan práctico y sencillo se publicarán varias ediciones con diferentes títulos, la última en 1819. La más antigua que se conserva data de 1626 y lleva el título de Guitarra Española y Vandola, en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes. Este tratado instruye principalmente en el estilo rasgueado para acompañar danzas de la época como, Gallardas, Villanos, Pavanillas, Paseos e Italianas. Amat menciona la guitarra de cinco órdenes con el primero sencillo, la segunda y tercera dobles afinadas al unísono y la cuarta con la quinta dobles afinadas en la octava. Además ofrece afinaciones en doce notas diferentes para adecuarse al distinto tono de voz de cada cantante.

Como ya mencionamos, a comienzos del Barroco, a principios del siglo XVII, la guitarra goza de un arrollador auge como instrumento acompañante de canciones y danzas cortesanas. La nueva guitarra española se convertirá en un instrumento habitual en los círculos musicales de toda Europa y será a partir de entonces cuando su técnica comience a progresar realmente, aprovechando los avances que desarrollados por el laúd y la vihuela durante el Renacimiento. A pesar de que la moda del rasgueado, que impulsó el éxito de la guitarra, era un uso técnicamente limitado que provocó el rechazo de un sector de la elite musical, su popularidad en la época contribuyó a despertar el

interés por el estudio y aprendizaje del instrumento ya que poco a poco se fueron explorando nuevas posibilidades artísticas.

Luego del pionero tratado de Joan, A. (1596), se publicarán un gran número de obras para guitarra en España, Italia y Francia, en lo que, además del rasgueado se irá definiendo las técnicas de otros estilos como el punteado y el estilo mixto. Los guitarristas barrocos italianos y españoles seguirán usando la tablatura por cifra del Renacimiento mientras que en Francia, Inglaterra y Alemania en vez de cifras utilizaban letras para indicar las cuerdas que había que pulsar o los trastes que correspondían y las letras de los acordes eran distintas, y en el caso de Francia e Inglaterra las cuerdas se dibujaban en orden inverso, colocando la más aguda arriba y la más grave abajo.

La primera obra que se destaca en el periodo Barroco es: Nuova inventione d'intervalatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagnola, publicado en 1606 por el Italiano Girolamo Montesardo. En 1626, Luis de Briceño, músico de la corte de Felipe IV, contribuye a la difusión de la nueva guitarra española publicando en París: Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, como también hará más tarde en Italia su sucesor en la corte española Nicolas Doizi de Velasco (1640), que publicó en Nápoles: Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, cuando pasó al servicio del Virrey de Nápoles. También de gran trascendencia para el progreso artístico del instrumento fue la obra del italiano Paolo Foscari, pues fue el primero en introducir el punteado junto al rasgueo en su obra: Cinque libri della chitarra spagnola (1640). A lo largo del siglo XVII las composiciones y tratados para guitarra fueron innumerables, sobre todo en Italia, y en menor medida en Francia y España.

Los conocimientos del punteado heredados de la vihuela y el laúd favorecerán la aparición de obras con mayor complejidad artística, como la obra Instrucción de música sobre guitarra española de Gaspar Sanz (1674), obra que obtiene mayor repercusión musical del periodo Barroco. Al paso de unos años se publica un tratado de menor

calidad a cargo de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677) llamado Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y el arpa. A finales de siglo el guitarrista Mallorquín Francisco Guerau, capellán y músico de cámara de Carlos II, publica la obra muy alabada Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española (1694), en el que además de ofrecer obras muy bellas con estilo exclusivamente punteado, demuestra que este estilo se había impuesto entre los guitarristas a finales del siglo XVII y que el progreso musical de la guitarra había alcanzado un considerable desarrollo. La última gran obra española del período Barroco fue Resumen de acompañar la parte con la guitarra (1714) de Santiago de Murcia.

Gaspar, S. (1674), comenta que en Italia, donde la guitarra española convivía con la chitarra battente, el número de guitarristas fue extraordinario durante el siglo XVII, entre los cuales destacaron excelentes intérpretes como Giovanni Colonna, Lelio Colista y las figuras de la prestigiosa escuela de Bolonia, como Giovanni Granatta, Ludovico Roncalli, Domenico Pellegrini y Angelo Michele Bartolotti, todos ellos autores de importantes tratados y obras para guitarra. Pero entre los guitarristas italianos del Barroco, el más reconocido fue Francesco Corbetta (1615 - 1681), considerado por Gaspar Sanz como el mejor de todos los guitarristas.

Por otra parte, en Francia la guitarra barroca alcanzará su máximo apogeo durante el reinado de Luis XIV, apasionado del instrumentos y creador del cargo de Maestro de guitarra del Rey, siendo ocupado este puesto por Francesco Corbetta, Jourdan de Lasalle y después el guitarrista francés más importante del período Robert de Visée.

Ramos, I. (2005), determina que la enorme popularidad de la guitarra en la cortes y salones aristocráticos de muchos países europeos durante el Barroco motivó que los instrumentos de la época fueran decorados de manera considerablemente recargada a imitación de la vihuela renacentista o las guitarras Rizzio y battente, y aunque se seguían fabricando modestos modelos para el pueblo llano, en las cortes era

común encontrar guitarras decoradas con oro, nácar y marfil. Los luthiers de fama de la época fueron: el francés Alexander Voboam, los italianos Matteo Sellas y Gaetano Bono o los alemanes Joachim Tielke y Jacobus Stadler.

### **2.1.2 El siglo XVIII: un siglo de transición**

Pedreira, J (2016), señala que luego del auge que tuvo la guitarra durante el siglo XVII, las primeras décadas del siglo XVIII representaron una etapa decadente en la producción guitarrística.

En relación a este periodo Altamira, C. (2005), menciona que tras las últimas obras publicadas a principios del siglo XVIII la guitarra barroca iniciará su decadencia artística, estancada en su función cortesana y superada por las nuevas formas musicales que empezaban a destacar y que prestaban mayor atención a otros instrumentos como el pianoforte, violín o el cello. Aunque durante la mayor parte de este siglo no se producirán avances ni novedades artísticas para la guitarra en la mayor parte de Europa, se puede considerar esta época un período de transición en el que el instrumento tendrá que adaptarse, dejando atrás su limitada función como acompañante de danzas y canciones, desarrollando sus cualidades técnicas para poder integrarse como instrumento de concierto en la recién nacida música clásica. Como consecuencia, desde mediados del siglo XVIII se introducirán en la guitarra una serie de cambios físicos que transformarán notablemente su presencia y sus características, acercando el instrumento al modelo de concierto de nuestros tiempos.

### **2.1.3 La Guitarra y su presencia en el siglo XIX y XX**

Pedreira M. (2016), dice que a pesar de la buena construcción que se desarrolló y de las excelentes pinturas que se crearon del instrumento, la segunda mitad del siglo

XIX, fue una época pobre para la guitarra de concierto, que no había podido recuperar terreno perdido ante el piano. Su ejecución persistía principalmente en los estudiantes, campesinos y Gitanos.

Los escritores Harvey Turnbull, Frederic Grunfeld, Tom y Mary Evans; coinciden en señalar que en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX constituyen una de las épocas más oscuras de la historia de la guitarra, un período en que la guitarra había sido abandonada como instrumentos culto y que solo se utilizaba para la música popular.

El autor manifiesta que esta parece ser una tendencia común entre los estudiosos que se han dedicado a la historia de la guitarra: todo el mundo parece estar de acuerdo en que, desde cerca de 1850, la guitarra había sido considerada un instrumento vulgar y de segunda clase, y que solo la aparición en las salas de concierto de Francisco Tárrega y de Andrés Segovia la había redimido.

A propósito del olvido de la guitarra, a principios del siglo XX, Segovia se empeñó en una campaña en pro del mejoramiento de la reputación del instrumento, pues consideraba que la guitarra estaba asociada casi fatalmente con los malos lugares y las bebidas alcohólicas. Sin embargo, al contrario de la opinión de Segovia, la segunda mitad del siglo XIX fue una época de gran actividad guitarrística, tanto en Europa como en América, albergando una impresionante cantidad de compositores e intérpretes activos procedentes de Europa, América Latina y los Estados Unidos.

Algunos nombres de destacados compositores-guitarristas Europeos son: de Italia Marco Aurelio Zani de Ferranti (1801 – 1878), de Francia Napoleón Coste (1806 – 1883) y de Viena Johann Kaspar Mertz (1806 – 1856) son los representantes de la tradición musical romántica. En España sobresalen los guitarristas Trinitario Huerta y Caturla (1804 – 1875), Antonio Giménez Manjón (1866 – 1919) y el compositor Juan Parga (1843 – 1899). De Inglaterra se distingue Josefa Catherine Pelzer (1821 – 1895),

más conocida por su nombre de casada, Mme. Sidney Pratten, su pupilo Ernest Shand (1868 – 1924). De Italia el compositor-guitarrista Giulio Regondi (1822 – 1872). De Alemania se puede mencionar a Adam Arr (1811 – 1866), de Rusia, la tradición de guitarra incluye nombres como Andreas O. Sichra (1772 – 1861), Simeón N. Aksenow (1773 – 1853) y Marcus D. Sokolowsky (1818 – 1883).

Una de las influencias más importantes para la guitarra del siglo XX gira en torno al grupo de músicos españoles cuyo maestro e inspirador fue Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852 – 1909). Su trabajo como compositor, transcriptor, técnico, recitalista y profesor de guitarra es reconocido en la actualidad como un punto de partida. Entre los intérpretes más destacados de la escuela moderna de la guitarra, de principios del siglo XX, se encuentran varios de los discípulos de Tárrega: Josefina Robledo, Pepita Roca, Estanislao Marco, Daniel Fortea, Pascual Roch, María Rita Brondi, Miguel Llobet y Emilio Pujol.

Miguel Llobet (1878 – 1938) inició la práctica de asociarse con grandes compositores no guitarristas y de su colaboración con Manuel de Falla nació, la que muchos consideran, la primera obra verdaderamente importante de la guitarra moderna, el *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy* (1921). La técnica de Tárrega fue reunida y sistematizada por Emilio Pujol (1886 – 1980), cuya Escuela razonada de la guitarra (1934), se mantiene hasta hoy como uno de los acercamientos más completos y detallados a la técnica del instrumento. Otro aporte de Tárrega y sus discípulos fue el iniciar la tradición de transcribir para guitarra moderna obras originales para otros instrumentos, iniciándose con obras para piano u orquesta de sus contemporáneos Albéniz, Granados y Falla, y de maestros antiguos no guitarristas como Bach, Haendel y Scarlatti. Después, principalmente por los esfuerzos de Emilio Pujol, hicieron exploraciones en el repertorio de la vihuela y la guitarra española, transcribiendo muchas de sus obras.

Andrés Segovia (1893 – 1987) a pesar de declararse autodidacta también se vio influenciado por Tárrega. Si bien no fue el primero ni el mejor guitarrista del siglo XX, su desarrollo como concertista tuvo alcance a mucha gente gracias a las presentaciones que ofreció. También incrementó el acervo musical de la guitarra a través de transcripciones y encargos a compositores célebres; y en su faceta de maestro formó a importantes guitarristas.

Gracias al trabajo de muchos guitarristas en asociación con compositores de primera línea, en la segunda mitad del siglo XX, se han producido obras cada vez más complejas para el instrumento. La guitarra ha invadido campos de los que antes habían permanecido al margen, como la música dodecafónica, la serial-integral, la aleatoria, la electroacústica, la canción culta, el concierto con orquesta, entre otros.

Entre los principales guitarristas europeos que pautearon nuevos derroteros estéticos desde mediados del siglo XX están sin lugar a dudas Narciso Yepes, Julián Bream, John Williams y el dúo de Ida Presti y Alexandre Lagoya, entre otros. Sin desdeñar el legado de los *clásicos*, en la guitarra comienzan a superarse gradualmente viejos estereotipos de interpretación a la par que se enriquece el repertorio con obras más a tono con las tendencias y sonoridades contemporáneas.

#### **2.1.4 La Guitarra de seis órdenes simples**

Radole, G. (1982), nos menciona que en el siglo XVIII la guitarra sufre algunos cambios, siendo estos la extensión de su registro con la añadidura de la sexta cuerda, también se le quitan las cuerdas dobles y para acrecentar su sonido, su caja se alarga y se abre completamente la rosa situada en el centro del tablero armónico. Se estima que la concreción de la sexta cuerda debiera ser aproximadamente hacia mediados de siglo, a pesar que los testimonios directos y los instrumentos llegados hasta nosotros se remontan a los últimos años. Los dos primeros modelos, uno realizado en Marsella por

el italiano Pietro Lippi y el otro en Viena por Michael Ignatius son del 1787 y a la vez el fabricante alemán de laúdes Naumann de Weimar adoptó la sexta cuerda el año siguiente. Las coincidencias de fechas de este fenómeno que se ha producido en lugares tan diversos como lejanos es la mejor prueba de que la sexta cuerda ya era un hecho consumado.

Comenta que la nueva versión del instrumento puede describirse de la siguiente forma: la caja de resonancia tiene forma de ocho; el tablero armónico queda adornado en su centro por la rosa, cuya circunferencia presenta una cuidada elaboración. En su parte inferior se sitúa el puente o caballete para la fijación de las cuerdas; la parte posterior totalmente llana, constituye el fondo; tablero armónico y fondo quedan unidos por las tiras que modelan la forma del instrumento. El mango se articula en dos partes: el mango propiamente dicho, con una tira de ébano en su parte superior en la que se incrustan unas barras metálicas o trastes, y la cabeza, ligeramente doblada hacia atrás, con las clavijas para regular la tensión de las cuerdas.

Y, a propósito de la longitud de la trastera, argumenta que convendrá hacer notar que hacia finales del siglo XVIII era unos 8 o 9 cm. más corta que la actual. Ello facilitaba la técnica de la mano izquierda, si bien repercutía negativamente en el volumen sonoro, tan buscado actualmente. En fin, las cuerdas que entonces eran de tripa hoy lo son metálicas o de nailon (Radole, 1982, p. 125).

Altamira, C. (2005), en relación a los cambios de la guitarra destaca que se le añadió el sexto orden al instrumento, - el orden grave superior- , y que poco después se sustituyeron las cuerdas quedando como órdenes simples. Con estos cambios la nueva guitarra satisfacía las aspiraciones musicales de la época y comenzó a generalizarse entre los intérpretes profesionales, pues las cuerdas simples ofrecían un sonido limpio en el punteado y permitían una más fácil afinación, mientras que la sexta cuerda grave mejoraba las posibilidades tonales y armónicas y permitía el recurso de los bajos. Además, se comenzarán a utilizar, a partir de entonces de forma estable, los



bordones para las cuerdas graves, que eran cuerdas fabricadas con hilo de seda entorchado de metal, en sustitución de las antiguas cuerdas de tripa. Y por otro lado para afinar las cuerdas de la guitarra se incorporará en la cabeza del mástil de los instrumentos de concierto el nuevo clavijero mecánico de metal con clavijas de hueso o marfil, en vez de la tradicional cabeza plana con tornillos de madera.

También, en el siglo XVIII se le implanta a la guitarra el diapason con trastes fijos de metal que se extenderán hasta la boca de resonancia dejando de lado las antiguas marcaciones con cuerdas de tripas atadas al mástil. Para mayor sonoridad también se le aumenta el tamaño y se le estrecha la cintura, dándole la forma de ocho con la parte inferior más ancha y se eliminan los elementos decorativos típicos del Barroco, como el rosetón, fabricándose a partir de entonces guitarras con el agujero o boca descubierta y una apariencia más estilizada y sobria. Por último, en la búsqueda de mayor volumen en su sonido, se empezará a incorporar en la guitarra varas de refuerzo que se adosaban en la parte interior de la caja del instrumento para permitir una mejor proyección del sonido.

Medina, P. (1997), en el capítulo I del volumen VIII del libro *La Guitarra en la Historia*, expone que en el primer diccionario de terminología musical escrito por el Sevillano Fernando Palatín, realizado entre 1803 y 1818, se define el término Guitarra como instrumento musical hecho de madera, de cuyo cuerpo, que es hueco, sale un mástil con trastes, que contiene el diapason; ordinariamente se compone de cinco órdenes de cuerdas, aunque hoy ya se hacen con seis y siete órdenes, y se llama guitarra de bajos.

En cuanto a la palabra orden, para Palatín, F. (1818), se define como la disposición de cuerdas puestas en línea, como el arpa, o duplicadas como en la guitarra. Lo cierto es que también habla de órdenes de tres cuerdas y de órdenes simples, de una cuerda, pero en esencia lo que nos dice Palatín es que el arquetipo de la guitarra, aun en el siglo XIX, es de cinco órdenes y asocia las más recientes de seis y

siete órdenes a funciones del bajo. Con esto podemos deducir que la transición de la guitarra barroca hacia los nuevos modelos que acabarían desembocando en la moderna guitarra de seis cuerdas constituye un proceso temporalmente muy dilatado que ha dejado sus huellas en la segunda mitad del siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX.

Pedreira, M. (2016), también hace referencia sobre los cambios y la transición de la guitarra entre los años 70 del siglo XVIII y los 50 del siglo XIX. Menciona que por un lado algunos constructores pretendían introducir cambios radicales en la estructura del instrumento mezclándolo con otros o alterando sensiblemente la cantidad de cuerdas y/o disposición de los trastes, intentos que fueron llamados Guitarras Excéntricas. Todos estos instrumentos mezclados probaron su incapacidad funcional, prácticamente no existe música para ellos.

Otros constructores se decidieron a introducir tan solo unos cambios al modelo común de la guitarra española. Como también menciona Radole, G. (1982) y Ramos, I. (2015) se incrementaron las latitudes de la caja, se eliminaron los órdenes dobles en favor de las seis cuerdas sencillas y se redujeron los ornamentos. La roseta deja de cubrir la boca, se empezaron a usar trastes fijos de metal y el diapasón, antes al ras con la tapa, se construyó elevado y sobrepuesto a ella.

Señalan que los cambios más importantes afectaron al número de cuerda y al barreado de la tapa. Los franceses e italianos eliminaron una de las dos cuerdas de cada par y al dejar la guitarra con cinco cuerdas le agregaron una cuerda afinada al intervalo de cuarta inferior de la más grave. En cambio los españoles, por características de su música, le agregaron un orden doble y luego, tal vez por influencia de las guitarras francesas e italianas, restaron una cuerda de cada par, y la guitarra quedó con seis cuerdas sencillas.

Describen que la guitarra española, al igual que sus antecesoras, tiene en la parte interior de la tapa dos o tres barras transversales que le dan consistencia y le permiten resistir el tirón de las cuerdas, barras que para algunos inhiben la vibración de la tapa inferior. Los abanicos son unas barras de maderas que van pegadas a la tapa y abriéndose en forma de abanico, desde la boca y pasando bajo el puente, evitando el uso de las barras transversales y permite que la tapa resista la tensión de las cuerdas, optimizando su capacidad acústica. Los abanicos se han utilizado en casi todas las guitarras desde 1850 aproximadamente.

En cuanto al repertorio y papel social de la guitarra de seis órdenes en el temprano siglo XIX, Pedreira, J. (2016) menciona que se conoce música escrita desde 1776, en un reducido número de libros: Explicación para tocar la guitarra de punteado, 1776, del veracruzano Juan Antonio de Vargas y Guzmán; Obra para guitarra de seis órdenes, 1780, de Antonio de Ballesteros; Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, 1792, de Federico Moretti; Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes, 1799, de Antonio Abreu; y Arte de tocar la guitarra española por música, 1799, de Fernando Ferandiere. Para guitarra de cinco cuerdas muy poco queda: Nouvelle Méthode, 1790, de Anthoine Lemoine, donde también incluyó algunas piezas para guitarra de seis cuerdas.

El 1763, Michel Corrette publica en Paris Les dons d'Apollon, donde la música se presenta en tablatura y simultáneamente en notación musical en clave de sol, con una rudimentaria indicación de la duración de las notas. A partir de este momento cada vez más la música fue editada en notación común, y para 1800, el único libro que salía de las prensas aún con tablatura era el de Amat, J. (1596), también especifica que la guitarra de seis cuerdas fue el instrumento para el que más música se inscribió a principios del siglo XIX, las guitarras de seis y cinco órdenes se fueron abandonando gradualmente, y para 1830 prácticamente no se usaban.

La música de este periodo fue escrita por guitarristas-compositores, siendo los más representativos: Fernando Sor (1778-1839), Ferdinando Carulli (1770-1841) y Mauro Giuliani (1781-1829). La música de Sor, al margen de sus Sonatas, consta en su mayor parte de divertimentos, variaciones, minuets, fantasías, petites piéces, estudios de alto contenido pedagógico, valeses y toda clase de música incluida bajo títulos tales como piezas de sociedad, piezas de salón, bagatelas, caprichos, etc. De este periodo tenemos gran cantidad de dúos y canciones con acompañamiento más o menos elaborado de guitarra, sin hacer uso del rasgueado.

Al igual que en los siglos anteriores, la guitarra del siglo XIX es vilipendiada sin límites o adorada sin reserva. Luigi Boccherini (1743-1805), compositor del estilo Clásico, estuvo conectado con la guitarra durante su estancia en España; opinaba que la guitarra era cosa de bárbaros y que se toca de una manera ridícula y se hacen cosas absurdas, sin embargo escribió seis quintetos para guitarra y cuerdas muy apreciados hoy en día, principalmente por ese estilo español que él consideraba tan ridículo. En contraposición, en el carnaval de Roma, en 1822, dos mendigos ciegos tocaban la guitarra, eran Paganini y Rossini. Se sabe que compositores de la talla de Schubert y Berlioz eran guitarristas, aunque no hayan compuesto ninguna obra de interés para el instrumento.

### **2.1.5 El modelo clásico de la Guitarra**

Pedreira M. (2016), comenta sobre el español: Antonio Torres Jurado (1817 – 1892), siendo Licenciado del servicio militar, a los pocos meses de su alistamiento comenzó a trabajar en carpintería. En 1840 se traslada a Granada, donde aprende a construir guitarras en el taller de José Pernas. En 1854 se establece en Sevilla, donde es apadrinado por Julián Arcas, quien lo pone al tanto sobre los problemas de sonido que, sobre todo de volumen, que los guitarristas encontraban en los instrumentos de entonces. En 1869 termina su llamada primera época, de la que se dice que

corresponden sus mejores instrumentos. No obstante, al no tener el sustento suficiente, en 1870, se traslada a Almería para instalar un bazar de porcelanas y cristalerías. Entre 1880 y 1892 transcurre su segunda época como constructor guitarrero, pero ya solo trabaja para sus amigos y no para subsistir. Torres también era un buen ejecutante. Al caer la tarde tocaba su instrumento y el barrio entero guardaba silencio para oírle.

Entre los principales aportes de Torres está el haber establecido la longitud adecuada del trastero y el tiro de las cuerdas en 65 cm. que desde entonces es su longitud estándar. Otro aspecto fue el perfeccionamiento de las barras armónicas colocadas en forma de abanico para una mejor proyección del sonido. Con el considerable avance de este sistema, introducido a finales del siglo XVIII, el constructor andaluz consiguió incrementar en forma significativa el volumen y profundidad sonora de la guitarra al tiempo en que aumentaba su tamaño y reducía el grosor de las tapas de la caja de resonancia, haciéndolas más ligeras y flexibles. Además de realizar estos cambios esenciales, Torres Jurado introdujo otros fundamentales para que la guitarra de concierto adquiriera las cualidades y el diseño del modelo clásico: aumentó la anchura del mástil, mejoró las prestaciones del puente, diseñó las líneas sobrias y estilizadas del instrumento, y utilizó maderas y barnices de primera calidad.

Sus guitarras lograron una imagen impecable y un sonido potente, profundo y aterciopelado que hasta entonces no se había alcanzado. Como consecuencia, no tardó en influir al resto de los guitarreros españoles y europeos, que adoptaron de manera unánime las reglas básicas de su técnica y diseño, convirtiendo el modelo de Torres Jurado desde entonces en el canon de la guitarra clásica contemporánea.

En febrero del 1869, Tárrega adquirió su primera guitarra de Antonio Torres, la que le acompañó por más de veinte años.

Antonio Torres no sólo diseñó las líneas maestras de la guitarra clásica, sino las líneas básicas de la construcción de la guitarra flamenca en el último tercio del siglo

XIX, señalando el camino a guitarreros posteriores que serían los responsables de definirlos de una manera más específica.

El despertar nacionalista tras la invasión napoleónica a España fortaleció las formas musicales del país frente a las modas extranjeras, y entre aquellas, el flamenco destacaba por su vitalidad. Las diferencias constructivas entre la guitarra popular y la clásica se debían a una simple cuestión económica: mientras que para las guitarras de conciertos se utilizaban maderas nobles importadas de América, Asia o África (arce, palosanto, ébano) y se incorporaba el clavijero mecánico, en la fabricación de guitarras para aficionados con menos recursos se recurría a maderas más asequibles como el ciprés para los aros y el fondo, y se mantenía la tradicional cabeza del mástil plana con clavijas de madera.

Tabla comparativa de cuatro guitarras de Antonio Torres.

Año de construcción	1854	1859	1862	1883
Longitud total	96 cm.	97.5	99.6	99
Longitud de cuerda	65	65	64.5	65
Longitud de caja	46	47	48	48
Latitud de caja, lóbulo superior.	26.1	27	26	27.2
Latitud de caja en cintura	22.2	23	21.5	23.4
Latitud de caja, lóbulo inferior	34	35.3	34.7	36
Profundidad de caja	92.2-10.2	9-10	8.9-9.5	8.9-9.3

Para terminar el punto sobre los orígenes e historia de la guitarra finalizo citando a Pedreira M. (2016), que nos menciona que desde el siglo XIX el empleo de la guitarra solista, ya sea clásica o folklórica, tuvo una obvia preponderancia en los países de Latinoamérica de mayor vinculación con Europa, y especialmente con la península Ibérica, tanto por la continua recepción de inmigrantes, como por la frecuencia con que arribaban destacados intérpretes del instrumento, quienes frecuentemente se radicaban de manera temporal o definitiva en el nuevo mundo.

## **2.2 PRECURSORES DE LA GUITARRA EN CHILE, PERÚ Y ARGENTINA**

Pedreira M. (2016), establece que en Perú, del primer cuarto de siglo es preciso mencionar al guitarrista ayacuchano Osmán del Barco. Víctor Echave fue guitarrista y compositor cuzqueño. Otros guitarristas significativos fueron el doctor Sauri, profesor del Instituto Bach, prestigiosa escuela de música que fundó Andrés Sas; y Juan Brito Ventura esforzado primer maestro del naciente Conservatorio Nacional de Música.

También de la misma época mencionada, Humberto Pimentel y Luis Justo Caballero, fueron grandes intérpretes que viajaron a España para continuar sus estudios. Javier Echeopar y Denys Fernández constituyen el punto más alto de la historia de la guitarra clásica hasta nuestros días.

El autor reafirma que los géneros folklóricos y populares del instrumento tienen dos manifestaciones principales: la guitarra andina y la costeña. De la guitarra andina los más destacados son Raúl García Zárate y Manuel Prado Alarcón. Gran exponente de la guitarra costeña fue Oscar Avilés y posteriormente Carlos Hayre Ramírez. Los Ascues, Vázquez y los Santa Cruz formaron dinastías de músicos populares.

Por otra parte, en Argentina, establece Pedreira que, Julio Salvador Sagreras (Buenos Aires, 1879 – 1942), desde 1899, alternó la actividad concertística con la

composición y la enseñanza, que impartiera como exponente máximo de la antigua escuela española a través de sus cátedras de solfeo y guitarra en la Academia de Bellas Artes, donde formó a numerosos intérpretes, entre ellos al destacado Antonio Sinópoli (Buenos Aires, 1878 – 1964). En 1905 fundó la Asociación Guitarrística de Buenos Aires y es autor un método en varios volúmenes, llamado Lecciones para guitarra, y de unos Estudios dirigidos a desarrollar una técnica superior.

Del mismo autor rescatamos que, Abel Fleury (Dolores, Buenos Aires, 1903 – 1955), nació en una familia de trabajadores, a los 11 años su madre le enseña los primeros acordes de un estilo y una milonga. Estudia armonía con Honorio Sicardi y en la capital se da a conocer gracias a Fernando Ochoa que lo hizo participar de sus audiciones radiales. Dio conciertos en los rincones más insólitos y además dirigió los famosos *escuadrones de guitarras*, constituidos por entre 12 a 15 intérpretes. Realiza giras por Chile, Uruguay, Brasil, España, Francia, Bélgica y Portugal; coronándose como uno de los primeros difusores de la música latinoamericana en Europa. Su repertorio estaba compuesto por música de compositores latinoamericanos y clásicos europeos. Fleury no fue un folklorista, sino un artista de formación clásica, sin embargo supo traducir fielmente el espíritu de la pampa húmeda y darle trascendencia universal a través de sus melodías.

Por otra parte, se menciona que, Atahualpa Yupanqui (Buenos Aires, 1908 – Nîmes, Francia, 1992), cuyo verdadero nombre fue Héctor Roberto Chavero. Aprender guitarra con el maestro Bautista Almirón. A los 9 años viaja con su familia a Tucumán, provincia a la que volverá repetidas veces a lo largo de su vida, ya que se enamora de las zambas de esa tierra. Muchas de sus canciones han sido dedicadas al Tucumán o han evocado a su gente y sus parajes: Luna tucumana, Nostalgias tucumanas, Adiós Tucumán, Zamba del grillo, La tucumanita, La pobrecita, La raqueña, entre otras.

Durante su adolescencia regresa a Buenos Aires, a Junín, donde además de desempeñarse como músico, cultiva diferentes oficios, tales como: hachero, arriero,



cargador de carbón, entregador de telegramas, oficial de escribanía, corrector de pruebas y periodista. Participó en las luchas sociales, llegando a ser perseguido y encarcelado por sus convicciones políticas. Traspasa las fronteras nacionales y en 1948 canta en París con Edith Piaf, ciudad en la que se estableció por un tiempo. El payador perseguido, primero en forma de disco y luego de libro, es su obra más completa. En 1965 apareció el libro en forma de ensayo *El canto del viento. El arriero, Trabajo, quiero trabajo y la milonga Los ejes de mi carreta* son tres de sus canciones más populares de todo el mundo.

El texto relata que a los once años, Eduardo Falú (Salta, Argentina, 1923 – Buenos Aires, 2013), comienza a tocar la guitarra. Enamorado de la música andina y en medio de un clima poético, que representaba en ese momento la ciudad de Salta, enraizada desde siempre con la tradición española, Eduardo conoció a los grandes poetas del momento; y con Cesar Perdiguero compone su primera obra: *Tabacalera*. Más tarde escriben: *Por el San Bernardo y Huaitiquina*, esta última dedicada a la construcción del ferrocarril a Chile que nunca se terminó.

En 1945 se establece en Buenos Aires junto a Cesar Perdiguero, con quien se preocupaba de escribir obras con ritmos andinos, como el Carnavalito, Huaino y el Bailecito; y de esa intensa búsqueda nace *India madre*. En 1950 graba su primer disco y conoce a Jaime Dávalos, con quien crea *Zamba de la Candelaria*, con algunos versos de Arturo Dávalos, reconstruidos luego por Jaime. De regreso a Buenos Aires estudia armonía con Carlos Guastavino. En 1959 viaja a París, donde ofrece conciertos y graba su disco *Falú en París*. Luego actúa en Roma, ofrece más de 400 conciertos en Japón y también se presenta en España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Gracias a su relación con Ernesto Sábato, se hace posible la creación *Romance de la muerte de Juan Lavalle*. En 1999 escribe su *Segunda Suite Argentina* y en 2007 se filma la vida y obra de Eduardo Falú.

Sobre José Martínez Zárate (Buenos Aires, 1923 – 1993) y Graciela Pomponio (Mago, Argentina, 1926 – Buenos Aires, 2007), el texto menciona que, egresaron como profesor superior y armonía del Conservatorio Nacional *Carlos López Buchardo* de Buenos Aires y desarrollaron como docentes en Argentina, Brasil y Francia; formando a destacados intérpretes. Fue reconocida también su labor como dúo, fueron acompañados por las principales orquestas de Argentina, París, Salzburgo, Ámsterdam, Viena, Nueva York, México, Bogotá, entre otros. Grabaron una docena de discos en Europa y colaboraron con diversas emisoras de radio y canales de televisión europeos y de América. Jorge Martínez es además autor de varios libros para la enseñanza del instrumento, obras originales y transcripción.

Por su parte, en Chile, el libro dice que la cátedra de guitarra se instaló en el Conservatorio en 1938, a cargo del español Albor Maruenda, siendo sus discípulos Liliana Pérez Corey, quien fuera la primera chilena a cargo de una cátedra de guitarra en el Conservatorio, y Arturo González Quintana, ambos profesores de Luis López.

Para la guitarra no fue fácil entrar a la academia. La tradición española era vista como música de salón, y la práctica popular, denostada por las elites. Luis Orlandini comenta en: La historia del éxito de la guitarra chilena, de Romina De la Sotta que un gran detractor que tuvo la guitarra, fue Domingo Santa Cruz (1899 - 1987), pero, uno de los primeros que no le hizo caso y empezó a crear un repertorio para la guitarra fue don Darwin Vargas, un visionario en los años 50 y 60, al igual que Gustavo Becerra.

Se especifica que después de los pioneros, la segunda generación chilena contó con intérpretes como Jorge Rojas (1944) y Eulogio Dávalos (1945), quien reside en Barcelona, donde tuvo su propia academia y hoy preside el concurso Miguel Llobet. Desde los años sesentas, comenzó a crecer el mapa guitarrístico local, a partir de los tres pioneros. Ernesto Quezada, que fue formado por Liliana Pérez y Luis López es un maestro de referencia en la Universidad de Chile. Un intérprete de la tercera generación, que recibe los aplausos de sus colegas, entre ellos de Romilio Orellana, es

Luis Orlandini (1964), quien se formara con Ernesto Quezada y ha publicado una veintena de discos individuales y ha grabado para otros veinte.

Oscar Ohlsen (1944), es el referente en el instituto de Música de la Universidad Católica, quien estudió con los tres pionero y con Edmundo Vásquez; y además difunde el instrumento hace 22 años en su programa radial Guitarra de radio Beethoven. Guillermo Nur es el primer titulado de la cátedra de Ohlsen, y hoy es un reconocido formador de la Universidad Católica de Valparaíso. Y mientras Eugenia Rodríguez, en honor a su maestra, fundó en la Escuela Moderna el concurso nacional Liliana Pérez Corey, Alberto Cumplido (1958) es el creador del Festival Entrecuerdas.

### **2.3 EVOLUCIÓN DE AFINACIONES O TEMPLES**

Es importante mencionar que en la búsqueda de bibliografía para conseguir contenido relacionado a los temples antiguos de la guitarra se encuentran variados autores, aunque el acceso a ellos no se consigue en una mirada superficial, con esmero se logra hallarlos. En este estudio no mencionaremos a todos para no redundar en la información hasta aquí entregada, ya que la mayoría se basa en las fuentes de Juan Bermudo y Emilio Pujol.

Como este trabajo está centrado en el uso de la guitarra tradicional y sus distintos modos de afinar o templar, y para comprender mejor esta práctica citaremos al diccionario de la Real Academia Española para definir ciertos conceptos.

La RAE (2016), establece para el concepto Afinar, la capacidad de poner a tono justo los instrumentos musicales con arreglo a un diapasón o acordarlos bien unos con otros, también dice que es cantar o tocar entonando con perfección los sonidos.

Para el concepto Templar, determina que corresponde a poner en tensión o presión moderada algo, puede ser una cuerda, una tuerca o el freno de un carruaje. Dice que es disponer un instrumento de manera que pueda producir con exactitud sonidos que le son propios.

Destacar que Bermudo, J. (1555) menciona que la guitarra común tiene cuatro órdenes y que comúnmente tiene dos temples, uno se llama a los nuevos y otro a los viejos.

La guitarra con el temple a los nuevos o a los altos está compuesta por un ámbito, que ofrecen sus cuerdas al aire, de siete tonos o catorce semitonos; y el intervalo, o la distancia entre sus cuerdas, se compone de la siguiente manera:

- De la cuarta cuerda a la tercera: su intervalo es de una cuarta justa, o sea, cinco semitonos.
- De la tercera cuerda a la segunda: su intervalo es de una tercera mayor, o sea, cuatro semitonos.
- Y de la segunda cuerda a la prima: su intervalo es de una cuarta justa, o sea, cinco semitonos.

Luego, nos aclara que esta guitarra y su temple no es otra cosa que una vihuela sin su sexta cuerda y la prima, dice que la guitarra a los nuevos tienen todas cuatro cuerdas: en el temple, y disposición de las cuatro de la vihuela común: que serán sacadas la sexta y prima. Dijo que si la vihuela queréis hacer guitarra a los nuevos: quitadle la prima y sexta y las cuatro cuerdas que le quedan: son de la guitarra. Y si la guitarra queréis hacer vihuela: poned una sexta y una prima.

El temple de la guitarra a los viejos o a los bajos tiene por variación del temple a los nuevos la cuarta cuerda, que suelen bajarla un tono. El ámbito de sus cuerdas al

aire está compuesto por una distancia de ocho tonos o dieciséis semitonos. La distancia de sus cuerdas, entonces, se compone de la siguiente manera:

- De la cuarta cuerda a la tercera: su intervalo es de una quinta justa, o sea, siete semitonos.
- De la tercera cuerda a la segunda: su intervalo es de una tercera mayor, o sea, cuatro semitonos.
- Y de la segunda cuerda a la prima: su intervalo es de una cuarta justa, o sea, cinco semitonos.

El Fray Juan Bermudo nos aclara que este temple mas es para romances viejos y música golpeada: que para música del tiempo. El que quiere descifrar para guitarra buena música: sea en el temple de los nuevos indicando que de los instrumentos deben seguir a la música y como la música cambiara, se debían cambiar los temples de los instrumentos.

También nos da las instrucciones para afinar las cuerdas por comparación.

- Para templar la guitarra a los nuevos por octavas se hará de la siguiente manera:
- Apretada la segunda cuerda en el tercer traste da con la cuarta cuerda al aire una octava
- La prima apretada también en el tercer traste da una octava con la tercera cuerda al aire.

Para templar la guitarra a los nuevos por unísonos, o notas iguales, se hará de la siguiente forma:

- Apretada la cuarta cuerda en el quinto traste da con la tercera cuerda al aire notas al unísono

- Apretada la tercera cuerda en el cuarto traste da con la segunda cuerda al aire notas al unísono
- Apretada la segunda cuerda en el quinto traste da con la prima al aire notas al unísono.

Para templar la guitarra a los viejos por octavas, se hará de la siguiente forma:

- Apretada la segunda cuerda en el primer traste da con la cuarta cuerda al aire una octava.
- y la prima apretada también en el tercer traste da una octava con la tercera cuerda al aire.

Y para templar la guitarra a los viejos por unísonos, o notas iguales, se hará de la siguiente forma:

- Apretada la cuarta cuerda en el séptimo traste da con la tercera cuerda al aire notas al unísono
- Apretada la tercera cuerda en el cuarto traste da con la segunda cuerda al aire notas al unísono
- Apretada la segunda cuerda en el quinto traste da con la prima al aire notas al unísono.

En cuanto a la cantidad de trastes sugiere colocar en la guitarra diez como en la vihuela, ya que los cortos o abreviados en música no le ponen más de cinco o seis. El autor, en su tratado, menciona que el tañedor también puede usar el mismo temple con otras alturas:

El autor aclara que, esta misma guitarra suelen tañer a los viejos: y no hay otra diferencia entre ambas que en la de los viejos bajan la cuarta cuerda un tono.

Luego de explicar que los temples a los nuevos y a los viejos se pueden usar partiendo de cualquier nota pero manteniendo los intervalos entre sus cuerdas, menciona también una guitarra antiquísima y de otra nueva, con otros temples: la Guitarra del gran Mercurio, donde ámbito que ofrecen sus cuerdas al aire es de seis tonos o doce semitonos, y los intervalos que separan sus cuatro cuerdas son los siguientes:

- De la cuarta cuerda a la tercera, su intervalo es de una cuarta justa, o sea, cinco semitonos.
- De la tercera cuerda a la segunda, su intervalo es de un tono, o sea, dos semitonos.
- De la segunda cuerda a la prima, su intervalo es de una cuarta justa, o sea, cinco semitonos.

Y, la guitarra en Mejor Temple, que posee el mismo ámbito que la de Mercurio ya que sólo se cambia la tercera cuerda, que se baja un semitono. Por tanto estos son los intervalos de sus cuerdas:

- De la cuarta cuerda a la tercera, su intervalo es de una tercera mayor, o sea, cuatro semitonos.
- De la tercera cuerda a la segunda, su intervalo es de una tercera menor, o sea, tres semitonos.
- De la segunda cuerda a la prima, su intervalo es de una cuarta justa, o sea, cinco semitonos.

Para una guitarra de cinco órdenes nos señala los siguientes intervalos entre sus cuerdas:

- De la quinta cuerda a la cuarta, su intervalo es de una quinta justa, o sea, siete semitonos.

- De la cuarta cuerda a la tercera, su intervalo es de una cuarta justa, o sea, cinco semitonos.
- De la tercera cuerda a la segunda, su intervalo es de una tercera mayor, o sea, cuatro semitonos.
- De la segunda cuerda a la prima, su intervalo es de una tercera menor, o sea, tres semitonos.

El ámbito que ofrece este temple, con sus cuerdas al aire, es de 19 semitonos, y para templar mediante comparación de cuerdas el autor explica lo siguiente:

- Apretada la quinta cuerda en el séptimo traste, da unísono con la cuarta cuerda al aire; y apretada la cuarta en el quinto forman octava.
- Apretada la cuarta cuerda en el quinto traste, da unísono con la tercera cuerda al aire; y apretada la tercera en el séptimo forman octava.
- Apretada la tercera cuerda en el cuarto traste, da unísono con la segunda cuerda al aire; y la segunda cuerda apretada en el octavo llegan a ser octavas.
- Apretada la segunda cuerda en el tercer traste, da unísono con la prima al aire; y apretada la primera en el noveno traste formaran octavas.

Bermudo, J. (1555) también nos indica que se puede hacer una guitarra de cinco órdenes, correspondiente a cinco deducciones, la cual está compuesta por un ámbito, de sus cuerdas al aire, de siete tonos o catorce semitonos; coincidiendo con el ámbito de la guitarra de cuatro órdenes con el temple a los nuevos. Los intervalos entre cada una de sus cuerdas son los siguientes:

- De la quinta cuerda a la cuarta, su intervalo es de una segunda mayor, o sea, dos semitonos.
- De la cuarta cuerda a la tercera, su intervalo es de una cuarta justa, o sea, cinco semitonos.



- De la tercera cuerda a la segunda, su intervalo es de una cuarta justa, o sea, cinco semitonos.
- De la segunda cuerda a la prima, su intervalo es de una segunda mayor, o sea, dos semitonos..

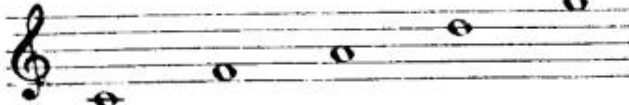
Finalmente siete son los temples que nos señala Fray Juan Bermudo, en distintos capítulos de su libro Declaración de instrumentos, es importante aclarar que el orden de las cuerdas están escritas como las presenta el autor: de la cuarta o la quinta, siendo esta la más grave; a la prima, siendo esta la más aguda.

<b>Nombre</b>	<b>Afinación</b>	<b>Interválica por semitonos</b>	<b>Ámbito de sus cuerdas al aire</b>
A los nuevos	Sol – Do – Mi - La	5 – 4 - 5	7 tonos o 14 semitonos
A los viejos	Fa – Do – Mi - La	7 – 4 - 5	8 tonos o 16 semitonos
De Mercurio	No menciona	5 – 2 - 5	6 tonos o 12 semitonos
En mejor temple	No menciona	4 – 3 - 5	6 tonos o 12 semitonos
De cinco órdenes	No menciona	7 – 5 – 4 - 3	19 semitonos
A cinco deducciones	Fa–Sol–Do–Fa–Sol	2 – 5 - 5 - 2	7 tonos o 14 semitonos
Otras cinco deducciones	No menciona	No menciona	17 semitonos

En cuanto a la guitarra de cinco órdenes mencionada por Bermudo, si bien, menciona el ámbito de sus órdenes o cuerdas al aire, e intervalos que se producen entre ellas, no define la altura específica de su quinta cuerda al menos, como para saber el nombre de las otras, sin embargo, en un pasaje de su libro menciona que si se

Cuerda }  
Corde }      5      4      3      2      1

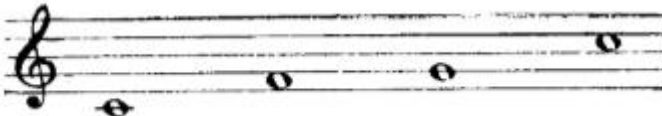
Ej. { 7  
Ex. {



A musical staff in treble clef showing a sequence of five notes. The notes are on the lines G4, A4, B4, C5, and D5. Above the staff, the fingerings 5, 4, 3, 2, and 1 are indicated for each note respectively.

Cuerda }  
Corde }      4      3      2      1

Ej. { 8  
Ex. {



A musical staff in treble clef showing a sequence of four notes. The notes are on the lines G4, A4, B4, and C5. Above the staff, the fingerings 4, 3, 2, and 1 are indicated for each note respectively.

Cuerda }  
 Corde }      5      4      3      2      1

Ej. | 9  
 Ex. |

SOLO USO ACADÉMICO

Cuerda }  
 Corde }      5      4      3      2      1

Ej. | 10<sup>a</sup>  
 Ex. |

Cuerda }  
 Corde }      5      4      3      2      1

Ej. | 10<sup>e</sup>  
 Ex. |

Cuerda }  
 Corde }      5      4      3      2      1

Ej. | 10<sup>b</sup>  
 Ex. |

Cuerda }  
 Corde }      5      4      3      2      1

Ej. | 10<sup>f</sup>  
 Ex. |

Cuerda }  
Corde } 5 4 3 2 1

Ej. { 10<sup>c</sup>  
Ex. {

Cuerda }  
Corde } 5 4 3 2 1

Ej. { 10<sup>g</sup>  
Ex. {

Cuerda }  
Corde } 5 4 3 2 1

Ej. { 10<sup>d</sup>  
Ex. {

Cuerda }  
Corde } 5 4 3 2 1

Ej. { 10<sup>h</sup>  
Ex. {

Cuerda }  
Corde } 7 6 5 4 3 2 1

Ej. { 11  
Ex. {

Cuerda }  
Corde } 6 5 4 3 2 1

Ej. { 12  
Ex. {

Cuerda }  
 Corde }      6    5    4    3    2    1

Ej. { 14  
 Ex. {

SOLO USO ACADÉMICO

Cuerda }  
 Corde }      5    4    3    2    1

Ej. { 19<sup>a</sup>  
 Ex. {

*Notación convencional*

Cuerda }  
 Corde }      5    4    3    2    1

Ej. { 19<sup>b</sup>  
 Ex. {

*Efecto real - Effet réel*

Cuerda }  
Corde } 6 5 4 3 2 1

Ej. { 20<sup>a</sup>  
Ex. {

*Notación convencional*

Cuerda }  
Corde } 6 5 4 3 2 1

Ej. { 20<sup>b</sup>  
Ex. {

*Efecto real - Effet réel*

Cuerda }  
Corde } 5 4 3 2 1

Ej. { 21<sup>a</sup>  
Ex. {

*Notación convencional*

Cuerda }  
Corde } 5 4 3 2 1

Ej. { 21<sup>b</sup>  
Ex. {

*Efecto real - Effet réel*

Cuerda }  
Corde } 5 4 3 2 1

Ej. { 22<sup>a</sup>  
Ex. {

*Notación convencional*

Cuerda }  
Corde } 5 4 3 2 1

Ej. { 22<sup>b</sup>  
Ex. {

*Efecto real - Effet réel*

Ejem. )  
Exem. ) 112

a)

6<sup>♯</sup> 5<sup>♯</sup> 4<sup>♯</sup> 3<sup>♯</sup> 2<sup>♯</sup> 1<sup>♯</sup>

Ejem. )  
Exem. ) 113

b)

6<sup>♯</sup> 5<sup>♯</sup> 4<sup>♯</sup> 3<sup>♯</sup> 2<sup>♯</sup> 1<sup>♯</sup>

Ejem. )  
Exem. ) 114

c)

6<sup>♯</sup> 5<sup>♯</sup> 4<sup>♯</sup> 3<sup>♯</sup> 2<sup>♯</sup> 1<sup>♯</sup>

Ejem. )  
Exem. ) 115

d)

6<sup>♯</sup> 5<sup>♯</sup> 4<sup>♯</sup> 3<sup>♯</sup> 2<sup>♯</sup> 1<sup>♯</sup>

Ejem. )  
Exem. ) 116

e)

6<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

Detailed description: A musical staff in treble clef showing a descending scale. The notes are G4, F4, E4, D4, C4, and B3. Fingerings are indicated above the notes: 6<sup>a</sup> for G, 5<sup>a</sup> for F, 4<sup>a</sup> for E, 3<sup>a</sup> for D, 2<sup>a</sup> for C, and 1<sup>a</sup> for B. The notes are connected by a slur. There are some markings below the staff, possibly indicating fingerings for the left hand.

Ejem. )  
Exem. ) 117

6<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

Detailed description: A musical staff in treble clef showing a descending scale. The notes are G4, F4, E4, D4, C4, and B3. Fingerings are indicated above the notes: 6<sup>a</sup> for G, 5<sup>a</sup> for F, 4<sup>a</sup> for E, 3<sup>a</sup> for D, 2<sup>a</sup> for C, and 1<sup>a</sup> for B. The notes are connected by a slur. There are some markings below the staff, possibly indicating fingerings for the left hand.

Ejem. )  
Exem. ) 118

6<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

Detailed description: A musical staff in treble clef showing a descending scale. The notes are G4, F4, E4, D4, C4, and B3. Fingerings are indicated above the notes: 6<sup>a</sup> for G, 5<sup>a</sup> for F, 4<sup>a</sup> for E, 3<sup>a</sup> for D, 2<sup>a</sup> for C, and 1<sup>a</sup> for B. The notes are connected by a slur. There are some markings below the staff, possibly indicating fingerings for the left hand.

SOLO USO A  
ÉMICC



A B C D E F G



H I J K L M



SOLO USO ACADL

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo



SOLO C  
ACADÉMICO

## 2.4 LA GUITARRA TRADICIONAL EN CHILE Y SUS DIVERSAS AFINACIONES

*“Nunca pudo soñar don Diego de Nicuesa cuando desembarca en las costas del Panamá en el año 1502, como ya hemos indicado, que aquella frágil y mimosa guitarra, que lleva más en su corazón que en sus manos, sería la clave para abrir las puertas a la esperanza y a la concordia entre los pueblos unidos por una misma lengua, por una misma cultura, por una misma música”* (Leal, L. 1987, p. 49).

Leal, L. (1987), en su libro: Antología Iberoamericana de la Guitarra, también reconoce que cuando el instrumento llega a América, se hace símbolo unificador de puntos tan distantes como Tierra del Fuego y San Diego, y que pronto, eligiendo horizontes, forma su nuevo hogar. Comenta que esta misma guitarra, llevada por aguerridos soldados, fornidos campesinos o místicos clérigos, sirve para consolar, no solo su nostalgia, sino para alegrar la tristeza y toma tal carta de naturaleza, en su nuevo hogar, que, aun hoy día, en algunos pueblos originarios, se fabrican guitarras de la misma forma y con la misma técnica, y les estiman como su instrumento más genuino.

Pereira, E. (1941), en su libro Los Orígenes del Arte Musical en Chile, nos dice no saber a punto fijo la fecha de la introducción de la guitarra en Chile, que no se ha podido encontrar datos fehacientes, pero que imagina que vendría con los primeros conquistadores. Específica que en Argentina aparece antes de 1597, sin embargo, podemos deducir que el uso del instrumento estaba presente, gracias a la popularidad que gozaba en España y en algunos escritos citados por Salas aparece mencionado el Alférez Real, Don Pedro de Miranda, quien habría manejado la guitarra tan bien como su espada

La educación religiosa ofrecida por los misioneros franciscanos y jesuitas del siglo XVI, integraba a los nuevos fieles a través del canto en versos, y en relación a esto, Chavarría, P. (1997), junto a Paula Mariángel e Isabel Araya, mencionan como agentes transculturizadores de la décima glosada como instrumento de evangelización. Detallan que esta se sostuvo y proyectó alrededor de la música, que constituía un medio de expresión ritual fundamental para todos los pueblos. Con el tiempo, el mundo popular recurre y comienza a apropiarse de estas formas métricas para contar los sucesos cotidianos y extraordinarios, mundanos y sagrados, que les son propios. De tal modo, irán alegrando y recreando, entonces, tanto celebraciones religiosas como fiestas y reuniones que pueblan su cotidiano

Las autoras mencionadas, también citan a Lenz, R. (1919), quien menciona que durante el siglo XVIII la poesía recorría principalmente dos causas: la femenina en manos y voz de la cantora, y la masculina en el pallador.

Héctor Uribe y Fernando Escobar (2009), en su libro: Guitarra Tradicional Chilena, mencionan que hacia 1709, un viajero francés, enumera los instrumentos musicales tocados por las damas chilenas, siendo estos: la espineta, las castañuelas, la pandereta, la guitarra y el arpa, predominando estos dos últimos, que eran fabricados en nuestro país. Luego comentan que ya adentrados en el siglo XIX, la identidad nacional se ve reflejada en la cueca y en las chinganas, donde la guitarra y el arpa van a ser símbolo de los instrumentos populares, con la cantora como principal protagonista.

La cantora, según Loyola, M. (2006), nos lleva inevitablemente a los campos de la zona central de Chile, describiendo que una cantora no es diferente al resto de las mujeres campesinas, sino que forma parte de ese mismo universo, donde a una mujer le toca ser de todo un poco: partera, rezadora, meica, santiguadora, tejedora, alfarera, amasandera, compositora de huesos, de modo que el canto es sólo parte de su vida.

También describe que cuando se lee sobre la relación de la cantora con su guitarra, fuerte lazo que aun se puede ver en terreno, se describe a esta mujer de voz sonora atribuyéndole al instrumento personalidad e identidad.

*“La cantora es un ser sensible que reflexiona sobre su instrumento. Las cantoras dicen: La guitarra canta; La guitarra ríe; La guitarra se enoja cuando la toca otra persona; La guitarra llora cuando alguien se muere, vistiéndose con género negro; La guitarra se enferma, por eso después de levantarnos, la acostamos tapadita para que no se resfríe; La guitarra pide ají cacho’e cabra para evitar la humedad o pide que la sahúmen con romero para mejorar su voz. Muchas cantoras nos han comentado también, que su guitarra fue bautizada en una gran fiesta cuando se tocó por primera vez, donde no faltaba la aspersion del vino y los pesos que se ponían dentro de su caja para que nunca faltara el dinero”.* (Loyola, M. 2006, p.117-118).

Chavarría, P. (2015), a través de la siguiente copla, reafirma el vínculo manifestado por Loyola, M, expresado en:

*Esta guitarra que toco  
Tiene boca y sabe hablare  
Y le faltan los ojitos  
Pa ayudarme a llorare.*

En su texto agrega que voz y guitarra están ligadas a la tierra y lo celestial, y el don de practicar este oficio es considerado un regalo de Dios que cada cantora pone al servicio de la comunidad en los momentos en que se requiere: trillas, santos como San Juan, San Francisco, San Antonio, finalización de novenas, ramadas, casamientos, carreras a la chilena y tantos otros espacios en los que la música es considerada fundamental dentro de un ciclo de trabajo, devoción o celebración.

Por otra parte, Díaz, R. (1994), en su libro *Finaires Campesinos*, nos comenta que con guitarra en mano, él o la cantora campesina construye música y ritmo. Las exigencias de este canto y este ritmo las resuelve utilizando las técnicas tradicionales, que desde el Medioevo español hasta sus manos han ido, de generación en generación, transmitiéndose. Uno de los recursos más utilizados es, precisamente la afinación; la multiplicidad de afinaciones.

Astorga, F. (2000), en *El canto a lo poeta*, publicado por la Revista Musical Chilena, nos dice que en este canto también se emplea la guitarra traspuesta, que es la guitarra chilena por excelencia, y se utiliza con otras afinaciones, indica también que la totalidad de los poetas populares trasponen la guitarra y que existen afinaciones para cinco y seis cuerdas, considerando que algunas de estas afinaciones derivan de las usadas por la vihuela española en el siglo XVI.

De su repertorio se desprende la siguiente Decima que refiere a la Guitarra:

En lo Humano y lo Divino  
cuidemos la Tradición:  
suene fuerte el guitarrón,  
que acompaña el buen camino.  
Que siempre se oigan los trinos  
de la guitarra traspuesta  
y la Paya, siempre fresca,  
nunca deje de brotar;  
así vamos a lograr  
que la poesía crezca.

En relación, también, al uso de la guitarra con distintas afinaciones en el canto a lo poeta, Juan Uribe (1962), en su libro *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*,

describe que el merito del guitarrista se aprecia en la variedad de sus toquíos y postureos correspondientes.

Complementa que los entendidos distinguen diferentes postureos o posiciones de los dedos en el mástil o brazo de la guitarra: la común; la doble común; la tapada o aplastada; la de tres naves; la arrastrada; la de Emiliano Vargas o la del Diablo.

Existe en la tradición, la creencia que son 40 las afinaciones de la guitarra y que ningún cantor o cantora puede aprender más que esta suma, ya que se hace acreedor de un castigo sobrenatural, y en relación a este dicho, Díaz, R. (1994), citando a René Inostroza, cantor popular de Villarrica, nos comparte que quien aprende la afinación 41 se lo lleva el diablo, porque tal habilidad sólo es posible ser ostentada por el malo. Otra versión que expone es que quien aprende la afinación 41 comienza a olvidar automáticamente las otras que ya dominaba, también cita al guitarrero y cantor Manuel Apablaza de Constitución quien dice que la afinación 41 sólo podía ser aquella que, poniendo los dedos de tal modo que dibujaran una cruz, servía para combatir al diablo.

En relación a esta misma creencia, Uribe, H. y Escobar, F. (2009), dicen que en la tradición popular se dice que cuarenta son los finares, para referirse a las afinaciones que existen, pero quien logra el dominio de todas ellas se lo lleva el diablo.

Raúl Díaz Acevedo, ha publicado dos libros, el primero llamado Finares Campesinos (1994), y el segundo Toquíos Campesinos (1997). Ambas publicaciones están dedicadas al uso de la guitarra tradicional cultivada principalmente en la zona centro sur de Chile. En estos dos libros se desarrolla el uso de las afinaciones o finares ejecutados en la guitarra, siendo el libro Finares Campesinos el que especifica una gran cantidad de temples, y aludiendo a la creencia de que existen 40 afinaciones dice que nadie pone en duda hoy, que en Chile, existen más de 40 afinaciones para la guitarra usada en la música tradicional. Entre los dos libros, suman un total de 60 temples.

## 2.5 AFINACIONES PUBLICADAS EN CHILE

Carlos Vega (1946), en su libro Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina; y en Música Folklórica de Chile, de la Revista Musical Chilena (1959), nos menciona las siguientes afinaciones registradas en Chile.

Nº	Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI –V –IV –III –II –I)	Interválica	Zona y Comentarios
1	Sin Nombre	Mi-La-Mi-La-Si-Mi	4J-5J-4J-2M-4J	Isla de Chiloé Para LaM, Lam y su dominante
2	Sin Nombre	Mi-La-Re-Fa-Sol#-Do	4J-4J-3m-2aum-4dis	Puerto Montt
3	Sin Nombre	Mi-La-Re-Fa#-Sol-Do	4J-4J-3M-2m-4J	Puerto Montt Para DoM
4	Por Trasporte	Mi-Sol-Do-Sol-Do-Mi	3m-4J-5J-4J-3M	Valdivia Cómodo para DoM
5	Baja Sencilla	Re-La-Re-Fa#-La-Si	5J-4J-3M-3m-2M	Chiloé Cómodo para Re M.
6	Por Trasporte	Re-La-Re-La-Re-Fa#	5J-4J-5J-4J-3M	Concepción Cómodo para ReM.
7	Tercera Alta (en Chile)	Re-La-Re-Fa#-La-Do#	5J-4J-3M-3m-3M	San Juan Valdivia, Chile Cómodo para ReM.



Raquel Barros y Manuel Dannemann en 1964 publican un artículo, en la Revista Musical Chilena, llamado: Introducción al Estudio de la Tonada; en el cual comparten un análisis sobre este género musical. En él afirman que “el acompañamiento está confiado por excelencia a la guitarra, cuya afinación clásica suele ser ignorada por sus cultivadores folklóricos, que adoptan otras, como por tercera alta: Re-La-Re-Fa#-La-Do#, por trasporte: Mi-Do#-La-Mi-La-Mi, entre otras, con las cuales se obtiene una posición más fácil de la mano izquierda:

<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI -V -IV -III -II -I)	<b>Interválica</b>
Tercera Alta	Re-La-Re-Fa#-La-Do#	5J-4J-3M-3m-3M
Por Trasporte	Mi-La-Mi-La-Do#-Mi	4J-5J-4J-3M-3m

Por otra parte, María Ester Grebe (1965), hace un estudio, para su tesis de Licenciatura, sobre la estructura musical del verso folklórico; y en la que menciona las afinaciones usadas por su informante de Melipilla. Esto de Grebe no estaba.

<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI -V -IV -III -II -I)	<b>Interválica</b>
1	Normal	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J
2	Trinado por Uno	X-Sol-Do-Sol-Do-Mi	X-4J-5J-4J-3M
3	La Redoblada y Trinado	Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi	5J-4J-5J-4J-3M
4	La Media Cuadra	X-Do-Do-Sol-Do-Mi	X-U-5J-4J-3M
5	La Media Cuadra	Sol-Sol-Do-Sol-Do-Mi	U-4J-5J-4J-3M
6	Trinado Común	X-Sol-Re-Sol-Si-Re	X-5J-4J-3M-3m

7	Trinado a lo Poeta	Re-Sol-Re-Sol-Si-Re	4J-5J-4J-3M-3m
8	Común	X-Sol-Do-Sol-Si-Re	X-4J-5J-3M-3m
9	Común	Mi-La-Mi-Sol#-Si-Re	4J-5J-3M-3m-3m
10	La Proquenina	X-Mi-La-Sol-Si-Re	X-4J-7m-3M-3m

El autor Raúl Díaz (1994 y 1997) en sus publicaciones detalla las siguientes afinaciones.

Nº	Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI -V -IV -III -II -I)	Interválica	Zona
1	Común, Normal, Por Academia, Por Guitarra, Por Música, Por Solfeo, Por Correcta, Por Escuela, Por Oído, Por Primera, Por Derecha, Por Normal	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J	Longaví
2	Por Armonía	Si-Si-Mi-Sol#-Si-Si	U-4J-3M-3m-U	Villarrica
3	Por Rabel	Re-La-Re-Fa#-La-La	5J-4J-3M-3m-U	X Región
4	Por Armonía	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Si	U-5J-4J-3M-U	Villarrica
5	Tercera Falseada	Re-La-Re-Fa#-Do#-Do#	5J-4J-3M-5J-U	Los Ángeles
6	Transporte Falseado	Fa-Fa-Sib-Fa-Re-Re	U-4J-5J-6M-U	Villarrica
7	Por Mandolino	Do-Sol-Do-Sol-Mi-Mi	5J-4J -5J-6M-U	VIII Región

8	Baja Sencilla	Re-La-Re-Sol-Si-Re	5J-4J-4J-3M-3m	Isla de Chiloé
9	Tercera Alta (Variante)	Re-La-Re-Fa#-La-Do	5J-4J-3M-3m-3m	X Región
10	Común por Tres	Re-Sol-Re-Fa#-La-Do	4J-5J-3M-3m-3m	Codegua
11	Baja Sencilla	Re-La-Re-Fa#-La-Si	5J-4J-3M-3m-2M	Carlos Vega la señala como afinación chilena
12	Variante de Do, Por Educación o Compuesta Punteada	Fa-Sib-Re-Fa-La-Do	4J-3M-3m-3M-3m	VI Región  IX Región
13	Por Parte de Música	Sol-Si-Re-Sol-Si-Re	3M-3m-4J-3M-3m	Temuco
14	Por Bandolina	Mi-Si-Re-Sol-Si-Re	5J-3m-4J-3M-3m	Temuco
15	Prima Baja, Comb. De Cuerdas, Por Mandolino, Por Prima Baja, Por Cuadrilla, Por Primera	Mi-La-Re-Sol-Si-Re	4J-4J-4J-3M-3m	Huiscapi Huiscapi Allipen, Tco. Allipen, Tco. Cunco y Tco Codegua
16	Por Escala, Al Oído, Al o Por el Aire, Por Segunda y Tercera, La Española, Por la Cuyana, Por Falso, Al Aire, Por Música, Segunda Alta, Media Música,	Re-Sol-Re-Sol-Si-Re	4J-5J-4J-3M-3m	Carahue Temuco Cunco Linares Linares Pirque Longaví Longaví Angol Las Hortencias San Fdo.

	<p>Por Cítula, Tercera Alta,</p> <p>Mandolino, Por Cuadrilla, Quinta Final, Transporte Argentino, Por Tres Cuerdas, Quilimarina, Transporte Triste, Transporte Cuyano,</p> <p>Por Solfa, La Aplastada, Trinado a lo Poeta, La Cruzada, La Españolita.</p>			<p>Villarrica Ercilla San Fabián de Alico Hualqui Colcura Sta. Juana Santiago Cauquenes Quilimarí Afquintúe Colchagua/ Perquenco Valparaíso Aculeo Codegua Quilimarí Rauco VII Reg.</p>
17	Común por Dos	Re-Sol-Do-Sol-Si-Re	4J-4J-5J-3M-3m	Codegua
18	Por Transporte menor	Mi-Sol-Do-Sol-Do-Mib	3m-4J-5J-4J-3m	Cauquenes
19	Por Finare	Mi-La-Re-Fa-Sol#-Do	4J-4J-3m-2aum-4dis	Puerto Montt
20	<p>Tercera Alta, Por Tercera, Por España, Por Solfa, Por la Temucana, Por Segunda, Por Tercera Baja</p>	Re-La-Re-Fa#-La-Do#	5J-4J-3M-3m-3M	<p>Constitución Cunco Quirihue Sta. Juana Osorno Cauquenes Perquenco</p>
21	Por Solfa,			Huentelauquén

	Huemulina Huemulina	Re-Sol-Re-Fa#-La-Do#	4J-5J-3M-3m-3M	Curicó Rauco VII Reg.
22	Doble Común	Do#-Mi-Re-Fa#-La-Do#	3m-7m-3M-3m-3M	Melipilla
23	Tercera Baja	La-Fa#-La-Fa#-La-Do#	6M-3m-6M-3m-3M	Villarrica
24	Tercera Menor	Re-La-Re-Fa-La-Do#	5J-4J-3m-3M-3M	Villarrica
25	Por Re Menor	Mi-La-Re-Sol-Si-Mib	4J-4J-4J-3M-4dis	Villarrica
26	Medio Transporte, Correteada	Sol-Do-Mi-Sol-Do-Mi	4J-3M-3m-4J-3M	IX Región
27	Por Cuerda al Aire, Por Transporte	Fa-Do-Mi-Sol-Do-Mi	5J-3M-3m-4J-3M	IX Región Santiago
28	Por Transporte	Mi-Do-Mi-Sol-Do-Mi	6m-3M-3m-4J-3M	VIII Región
29	Baulín, Afinación del Diablo	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M	Parinacota
30	Segunda Alta	Fa-La-Re-Sol-Do-Mi	3M-4J-4J-4J-3M	Cunco y Villarrica
31	Segunda Alta, Por Música, Por Segunda, Por España, Arrequintá, Valdiviana	Mi-La-Re-Sol-Do-Mi	4J-4J-4J-4J-3M	Temuco, Temuco, Padre las Casas Pirque, Longaví, X Reg.
32	Segunda Alta	Do-La-Re-Sol-Do-Mi	6M-4J-4J-4J-3M	VIII Región
33	Transporte por 2ª, La Media Cuadra	Sol-Do-Do-Sol-Do-Mi	4J- U -5J-4J-3M	Chillan y VI Región
34	Por Arpa, La Media Cuadra	Sol-Sol-Do-Sol-Do-Mi	U -4J-5J-4J-3M	Puchuncaví
35	Transporte	Mi-Sol-Do-Sol-Do-Mi	3m-4J-5J-4J-3M	Temuco, Labranza, Valdivia y Concepción

36	Transporte, Común Baja, Por Romana, Por la Orilla, Por el Diablo, La del Diablito, Por la Floja, Por Orilleo, Por Segunda, Por Segunda, Por Segunda Alta, Redoblada, Por Encima, Por Falso, La Temucana	Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi	5J-4J-5J-4J-3M	VII a IX Reg. Sta. Juana Valparaíso San Carlos Illapel Valle del Elqui Cauquenes Valparaíso Villucura Longaví Codegua Codegua, Codegua, Illapel, Illapel
37	Por Armonía Alta	Re-La-Re-La-La-Re	5J-4J-5J- U-4J	IX Región
38	Para La Mayor	Mi-La-Mi-La-Si-Mi	4J-5J-4J-2M-4J	Isla de Chiloé
39	Por Tercera	Mi-La-Re-La-Si-Mi	4J-4J-5J-2M-4J	Graneros
40	Media Escalera	Re-La-Re-La-Si-Mi	5J-4J-5J-2M-4J	VIII Región
41	Por Banda, Por el Aire, Por Música, Por Música, Por Piano, Medio Piano	Re-La-Re-Fa#-La-Re	5J-4J-3M-3m-4J	Huiscapi Cunco Temuco Las Hortencias Temuco Villarrica
42	De Medio Brazo	Mi-La-Mi-Sol#-Si-Mi	4J-5J-3M-3m-4J	IX Región
43	Por la de Parra	Mi-Sol#-Si-Sol#-Si-Mi	3M-3m-6M-3m-4J	Quinchamalí
44	Para Cueca y Baile de Tierra	Mi-Sol-Mi-Sol-Si-Mi	3m-6M-3m-3M-4J	No indica
45	Por la Salonera	Mi-Do-Re-Sol-Si-Mi	6m-2M-4J-3M-4J	Llanquihue

46	Por el Aire, Por Una, Por Bemol Piano, Por Argentina	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	3M-3m-4J-3M-4J	Cunco Villarrica Gorbea y Angol
47	Por Guitarra (Para Sol M y Mi M)	Mi-Si-Re-Sol-Si-Mi	5J-3m-4J-3M-4J	Cunco
48	Para Sib	Fa-Sib-Re-Sol-Si-Mi	4J-3M-4J-3M-4J	De uso Académico
49	Postura Larga	Mi-Fa#-Si-Mi-Sol#-Do#	2M-4J-4J-3M-4J	X Región
50	Para Fa	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J	De uso académico
51	Para Re Mayor Para de Zorra	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	5J-4J-4J-3M-4J	Constitución X Región
52	Para Sol Mayor	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	4J-5J-4J-3M-4J	De uso académico
53	Por Cuarta y Quinta	Mi-Sol-Do-Sol-Si-Mi	3m-4J-5J-3M-4J	Codegua
54	Segunda Alta	Do#-Sol-Do-Sol-Si-Mi	5dis-4J-5J-3M-4J	San Fabián de Alico
55	Guitarra Común, Medio Piano, Medio Transporte	Do-Sol-Do-Sol-Si-Mi	5J-4J-5J-3M-4J	Angol IX Región Chiloé
56	De Matilla Por Guitarrón	Mi-La-Re-Fa#-Si-Mi	4J-4J-3M-4J-4J	Matilla Codegua
57	Media Escalera	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	5J-4J-3M-4J-4J	VIII Región
58	De Medio Brazo	Mi-La-Mi-Sol#-La#-Mi	4J-5J-3M-2M-5dis	X Región
59	Por la Cuerda Prima	Re-La-Re-Fa#-La-Mi	5J-4J-3M-3m-5J	VIII Región
60	Por Argentina	Sol-Si-Re-Sol-Si-Sol	3M-3m-4J-3M-6m	Villarrica
61	Por la Sencilla	Re-Sol-Re-Fa#-Si-Re	4J -5J -3M -4J -3m	X Región
62	Por Volare	Mi-La-Re-Sol#-Si-Mi	4J-4J-4aum-3m-4J	Vilcún

Francisco Astorga (2000), en El Canto a lo Poeta menciona los siguientes ejemplos:

<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>
La Común por Dos	X-Sol-Do-Sol-Si-Re	4J-5J-3M-3m
La Común por Tres	Sol-Re-Sol-Fa-La-Do	5J-4J-7m-3M-3m

Loyola, M. (2006), en su libro La Tonada, aclara que la guitarra se afina de acuerdo a dos patrones: la afinación clásica occidental y por finares o trasposiciones. Nos comenta también, sobre la facilidad con que generalmente las cantoras afinan su guitarra, y que no solo elige una trasposición apropiada a sus posibilidades vocales, sino que además escoge una adecuada para cada tonada.

Para afinar su guitarra lo hace ajustando las alturas desde la primera cuerda hasta la sexta, siguiendo un estricto orden descendente, y en el común de los casos la cantora no afinar la sexta cuerda y a veces tampoco la quinta. Manifiesta que estas dos últimas cuerdas quedan en alturas indeterminadas y al ser rasgueadas suenan, como diríamos en lenguaje folklórico, charrangueadas, es decir, aportan una sonoridad similar a un pedal de carácter más tímbrico que armónico, en algunos casos la cantora tiene el cuidado de tocar solo las cuerdas que están templadas. Con esto podemos distinguir dos bloques sonoros en la guitarra traspuesta, las cuatro primeras cuerdas que cumplen funciones armónicas que demandan la melodía y otro estático de alturas indeterminadas que no son funcionales al acorde armónico.



Loyola también menciona el uso de dos guitarras, sonando a dúo, con afinación común pero con una un tono más baja que la otra, y además otra modalidad, que en el mundo rural se le llama guitarras casadas, consistente en afinar ambos instrumentos con afinaciones compuestas por interválicas distintas.

Ejemplo de guitarras casadas para interpretar un repertorio en la tonalidad de Do Mayor:

Guitarra nº1	Por la común:	Mi – La – Re – Sol – Si – Mi VI V IV III II I
Guitarra nº2	Por trasporte o La Pajarera:	Do – Sol – Do – Sol – Do – Mi VI V IV III II I

Afinaciones publicadas por Margot Loyola Palacios (2009).

Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI – V – IV – III – II – I)	Interválica
Por la común, Por Música, Por Piano o Guitarra Afiná	Mi–La–Re–Sol–Si–Mi	4J-4J-4J-3M-4J
La Pajarera	Do–Sol–Do–Sol–Do–Mi	5J-4J-5J-4J-3M
Segunda Alta o Arrequinte	Mi–La–Re–Sol–Do–Mi	4J-4J-4J-4J-3M
Tercera Alta	Mi–Sol#–Mi–Sol#–Si–Re#	3M-6m-3M-3m-3M
La Argentina	Mi–La–Do#–Mi–La–Do#	4J-3M-3m-4J-3M
La Cuyana o La Maestra	Re–Sol–Re–Sol–Si–Re	4J-5J-4J-3M-3m

Héctor Uribe y Fernando Escobar (2009), en su libro *Guitarra Tradicional Chilena* detallan las siguientes afinaciones:

<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI -V -IV -III -II -I)	<b>Interválica</b>
Por Común Por Música	Mi-La-Re-Sol -Si -Mi	4J-4J-4J-3M-4J
Por Transporte	Do -Sol -Do -Sol -Do -Mi	5J-4J-5J-4J-3M
Por Cuadrilla Por Bandolina	Re -Sol -Re -Sol -Si -Re	4J-5J-4J-3M-3m
Por Tercera alta Por Tercera	Re-La-Re-Fa#-La-Do#	5J-4J-3M-3m-3M

Chavarría, P. (2015), en su libro *La Guitarra es la que Alegra* cita a la señora Iduvina Villegas, cantora de trillas de Pilén, quien, sobre las afinaciones expresaba que existen las afinaciones grandes y las chicas. Las afinaciones grandes son las comunes y las chicas son los transportes. Con esto se refería como afinaciones grandes a la afinación universal, ya que cada postura o acorde corresponde a una afinación, es decir, si ella canta en la afinación de Do mayor estar practicando una afinación; y las afinaciones chicas corresponderían a todos los transportes, finares o temples.

La autora expresa que genéricamente, en nuestros campos a todos los cambios de afinaciones se les llama transportes, trasportes o guitarra trasportá, y también algunas de ellas en particular reciben uno de estos nombres. De la misma manera, sucede que una afinación puede ser denominada con diferentes nombres en la misma zona, comuna o región, y a su vez, un mismo nombre puede corresponder a diferentes afinaciones en distintos lugares.

Afinaciones publicadas por Patricia Chavarría, correspondientes a las más antiguas y practicadas en las regiones del Biobío y Maule Sur.

<b>N</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Comuna</b>	<b>Provincia y Región</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI-V-IV-III-II-I)	<b>Interválica</b>	<b>Repertorio</b>
1	Por Tercera alta  Por Solfa  Por Tercera  Por España  Por Segunda	Concepción, Hualqui, Florida, Lota  Santa Juana  San Fabián de Alico  Quirihue  Cauquenes	Concepción, Biobío    Ñuble, Biobío    Cauquenes, Maule	Re-La-Re- Fa#-La-Do#	5J-4J-3M 3m-3M	Cuecas,  Valses punteados y Tonadas trinadas
2	Por Común Baja  Por Transporte     Por Segunda Por la Orilla     Por Orilleo	Santa Juana  Concepción, Hualqui, Penco, Florida, Lota, Chillán, Quillón  San Fabián de Alico  San Carlos, Quirihue, Chanco, Cauquenes, Pelluhue    Pelluhue	Concepción, Biobío    Ñuble, Biobío    Cauquenes, Maule	Do-Sol-Do- Sol-Do-Mi	5J-4J-5J- 4J-3M	Cuecas,  Tonadas a los novios,  Tonadas amatorias,  Valses y Corrios
3	Por transporte Argentino  Por Mandolino	Concepción  Hualqui	Concepción, Biobío	Re -Sol -Re - Sol -Si -Re	4J - 5J - 4J 3M - 3m	Cuecas,  Marchas punteadas

	Por Cuadrilla Por Quinta Final Por Argentina Por tres cuerdas	Lota, Santa Juana Santa Juana Tomé (Rafael) Cartago, Pelluhue	Ñuble, Biobío Cauquenes, Maule			Y Tonadas
4	Por Transporte	Curepto	Talca, Maule	Fa-Do-Mi- Sol-Do-Mi	5J-3M- 3m-4J-3M	Tonada
5	Por Transporte	San Fabián de Alico	Ñuble, Biobío	Re-Sol-Do- Sol-Si-Re	4J-4J-5J- 3M-3m	Cuecas
6	Por Segunda Alta Por otro transporte	Concepción, Hualqui, Santa Juana San Fabián de Alico	Concepción, Biobío Ñuble, Biobío	Mi-La-Re- Sol-Do-Mi	4J-4J- 4J- 4J-3M	Cuecas
7	Por otro Transporte o variante de Transporte	San Fabián de Alico	Ñuble, Biobío	Do-Sol-Do- Sol-Si-Mi	5J-4J- 5J- 3M-4J	Tonadas
8	Común Sencillo o Común Simple	Cauquenes (Pilén)	Cauquenes, Maule	Re-La-Re- La-Si-Re	5J-4J- 5J- 2M- 3m	Cuecas y Corridos
9	Por Música Por Guitarra Por Derecha Por Común Por Oído Por Academia Por la Larga	Comunas del Maule y Biobío	Regiones del Maule y Biobío	Mi-La-Re- Sol-Si-Mi	4J-4J- 4J- 3M-4J	Valses, Polcas, Cuadrillas punteadas Tonadas, Cuecas, Refalosas, Porteñas, Chapecaos

Señalar que: la afinación por Transporte de Curepto es un acorde de segundo grado con séptima y novena agregada, el que actúa como dominante del tono y que la afinación Por Segunda Alta es considerada como una variante de la afinación Común o Por Música.

Patricia Chavarría, también comenta que se encontró con dúos de guitarras que en ocasiones ambas afinaban Por Común pero una guitarra todo un tono más abajo, o bien, a veces afinaban una guitarra en una afinación y la otra en otra afinación.

También Sergio Sauvalle, en relación a las afinaciones campesinas, comenta que su práctica muestra una tendencia al uso de registros más bajos que la afinación universal, y que esta varía según la necesidad vocal del cantor o cantora.

Su aporte se relaciona con las siguientes afinaciones.

Nº	Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI –V –IV –III –II –I)	Interválica	Informante
1	Por Ravel,	Mi-La-Re-Fa#-La-Mi	4J-4J-3M-3m-5J	Raúl Díaz A.
	Por transporte	Re-La-Re-Fa#-La-Mi	5J-4J-3M-3m-5J	Raúl Díaz A.
2	Tercera alta con variante Doble común	Si-Mi-Re-Fa#-La-Do#	4J-7m-3M-3m-3M	Santos Rubio Fco. Astorga
3	Usada por los cantores de Petorca	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Re	U-5J-4J-3M-3m	María E. Grebe
4	Tercera baja falseá	Do-Mi-Sol-Sol-Do-Do	3M-3m-U-4J-U	Juan V. Ortiz
5	Tercera Falseada Alta	Mi-Sol-Do-Sol-Do-Do	3m-4J-5J-4J-U	Juan V. Ortiz
6	Para Fa Mayor	Do-Sol-Do-La-Do-Mi	5J-4J-6M-3m-3M	Oswaldo Jaque

7	Temple del Diablo	Mi-Do-Do-La-Do-Mi	6m-U-6M-3m-3M	Talo Pinto
8	Variantes de Arpa	Re-Sol-Re-Sol-Sib-Re	4J-5J-4J-3m-3M	Patricia Chavarría
9	Pa' tocar por Servicio	Sib-Mib-Sol-Sol-Si-Re	4J-3M-U-3M-3m	Juan Ortiz
10	Traspuesta por encima	Fa#-La-Re-Fa#-La-Re	3m-4J-3M-3m4J	Juan Ortiz
11	Afinación Compuesta de Vihuela	Sol-Re-Re-Fa#-La-Do#	5J-U-3M-3m-3M	Juan Ortiz
12	Falseá	Re-La-Re-Fa#-Re-Re	5J-4J-3M-6m-U	Juan Ortiz
13	Común por Dos, La de do, Por educación y compuesta	Do-Sol-Do-Sol-Si-Re	5J-4J-5J-3M-3m	Santos Rubio Patricia Chavarría
14	Tercera Baja	Re-Fa#-La-Fa#-La-Do#	3M-3m-6M-3m-3M	Raúl Díaz

## 2.6 Afinaciones publicadas de Perú

Luis Salazar (2014), en su libro Método de Guitarra Andina Peruana, nos dice que la guitarra, es un instrumento que ha sabido adaptarse a los diferentes géneros musicales de los pueblos andinos; de allí el nombre de Guitarra Andina Peruana, detalla de que como es sabido, en el Tahuantinsuyo se privilegió el binomio melodía-percusión: los instrumentos de viento y las voces realizaban la melodía y los tambores de diferentes tamaños la acompañaban. Algunos tambores contaban con cuerdas y hasta ahora las tienen. Por ese motivo, la primera imagen que se hicieron los naturales del Perú ante una Vihuela fue la de un instrumento acompañante del canto, es decir, un instrumento de percusión.

El uso de la guitarra, en la zona andina del Perú, ha ido adquiriendo características propias, tanto así, que puede ser definida con un estilo particular, constituido de un conjunto de técnicas y un repertorio que la han diferenciado de otros estilos. Si bien estamos hablando que su ámbito geográfico se origina en la cordillera

de los Andes, en la actualidad, y debido a la migración, la guitarra andina tiene gran presencia en otros lugares, sobre todo en Lima.

Salazar, comenta que, aunque no se tengan referencias sobre el uso de la guitarra andina y sus temples en la época antigua, cree que seguramente ya entonces se fueron creando y adaptando hasta llegar a nuestros días.

Félix Villarreal (1958), en su publicación: Las Afinaciones de la Guitarra en Huánuco, Perú, lamenta que los informantes no pudieran explicarnos nada sobre el origen y la procedencia de la guitarra en ese lugar, porque ya la tradición ha perdido memoria de este hecho. Tampoco saben la razón por la que adoptan diversos nombres las afinaciones. Pero sí están muy seguros de la técnica de ejecución y demuestran extraordinaria habilidad en el uso del instrumento.

Villarreal nos dice que fueron seis las afinaciones que encontraron en la estancia de Nupe, departamento de Huánuco, y que cada una de ellas tiene nombres específicos. Cada uno de los temples es para guitarra de seis órdenes, por lo que presume que no pueden ser anteriores del siglo XVIII; época en la que se impone el uso de la guitarra de seis órdenes, siendo el Padre Basilio, Fray Miguel García, a quien se le atribuye esta invención.

Detalle de los temples registrados por el autor.

Nº	Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI –V –IV –III –II –I)	Interválica	Zona y Comentario
1	Temple Normal Temple Llano	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J	En todas las zonas
2	Temple Arpa Dos de	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	3m-4J-3M-4J-4J	Huánuco También en Cajatambo, Lima; y

	Noviembre			Chiquián, Ancash.
3	Transporte Llano Bordón	Fa-La-Re-Sol-Do-Mi	3M-4J-4J-4J-3M	Huánuco  También en Chiquián
4	Tampishino	Fa#-La-Do#-Fa#-Si-Mi	3m-3M-4J-4J-4J	Huánuco  También en Cajatambo
5	Plebeyo Plebecito	La-Si-Re-Fa#-La-Mi	2M-3m-3M-3m-5J	Huánuco
6	Wagrilla  Sánchez Cerro	Fa#-La-Mi-Fa#-Do#-Mi	3m-5J-2M-5J-3m	Huánuco  También en Oyón, Checras y Churín, Lima.  Cerro de Palco y Queropalca, Huánuco.

En 1978 se publica en Lima el libro Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú, publicado por el Instituto Nacional de Cultura; realizado por Josafat Roel Pineda, Alida Salazar, Cesar Bolaños y el maestro chileno Fernando García.

En la publicación ofrecen una visión muy completa sobre los instrumentos usados en el territorio vecino y sus afinaciones, y en cuanto a la guitarra o Vihuela, o Bihuela, o Viguela, dice que lo corriente es que este instrumento, que se tañe en todo el Perú, se rasquee y se puntee; sin embargo, en ocasiones, para realizar los bajos se toca con uñeta en el pulgar, además detallan siete variedades de Guitarras, en cuanto a materiales de construcción, forma y cantidad de órdenes, aclarando que podrían haber más.



Temples de la guitarra que se mencionan en el libro.

<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>
1	Común o Comunacha	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J
2	Carnaval Mayor	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Mi	5J-4J-3M-3m-4J
3	Baulín	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M

Pinto, A. (1987), es autor del artículo Afinaciones de la Guitarra en Ayacucho y en él describe los siguientes temples.

<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>	<b>Géneros musicales y Tonalidad</b>
1	Sexta en Fa o Sexta Elevada	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J	Para Rem Haynos y Yaravíes
2	Temple Arpa	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	3m-4J-3M-4J-4J	Para Rem y ReM Haynos y Carnavales
3	Variante Temple Arpa	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	5J-4J-3M-4J-4J	Para Rem y ReM Haynos y Carnavales
4	Comuncha	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	3M-3m-4J-3M-4J	Para Mim Haynos
5	Modificación de Raúl García Zarate al Temple Comuncha	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	4J-5J-4J-3M-4J	Para Mim y SolM No menciona
6	Temple Transportado, Diablo o Baulín	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M	Para Solm Haynos y Yaravíes

7	Modificación de Raúl García Zarate al Temple Transportado, Diablo o Baulín	Fa-Sib-Re-Sol-Do-Mi	4J-3M-4J-4J-3M	Para Solm No menciona
---	--	---------------------	----------------	--------------------------

Luis Salazar (1988 y 2014), comenta que cuando es solo una cuerda de la guitarra la que se altera de la afinación universal, es generalmente una bordona, y cuando se alteran dos o tres cuerdas, son las bordonas y la segunda y/o la tercera cuerda.

*“La razón de esto, es permitir que las cuerdas cuarta, quinta y sexta pulsadas al aire den algunas notas específicas de la tonalidad mayor y la relativa menor. La escala pentatónica en la que se basan las melodías de los huaynos peruanos da solo dos acordes, uno mayor y otro menor. De esta manera, se busca que una de las cuerdas al aire sea la tónica de la tonalidad mayor –generalmente la quinta o tercera y en algunos casos las tres – y también que una de las cuerdas sea la tónica de la tonalidad menor.”* (p. 115).

Afinaciones publicadas por Salazar L.

Nº	Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI –V –IV –III –II –I)	Interválica	Zona
1	Normal, Llana, Común, Estándar	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J	Ancash
2	Amable, Quinta Baja, Corisino	Mi-Sol-Re-Sol-Si-Mi	3M-5J-4J-3M-4J	Ancash
3	Bordón  Transporte, Llano	Fa-La-Re-Sol-Do-Mi	3M-4J-4J-4J-3M	Ancash  Huanuco
4	Cajatambino, Gorgor, Mallqui	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	5J-4J-3M-4J-4J	Ancash

	Mil Ochenta Arpa, Transportado, Diablo			Cajatambo Ayacucho
5	2 de Noviembre Arpa, 2 de noviembre Arpa, Transportado, Diablo	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	3m-4J-3M-4J-4J	Ancash Huanuco Ayacucho
6	Víctima	Mi-La-Do#-Fa#-Si-Mi	4J-3M-4J-4J-4J	Ancash
7	Fa# Tampishino	Fa#-La-Do#-Fa#-Si-Mi	3m-3M-4J-4J-4J	Ancash Huanuco y Cajatambo
8	Conchucano, Raín Wagra	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Mi	5J-4J-3M-3m-4J	Ancash Cajatambo
9	No se menciona nombre Diablo, Baulín, Transportado	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M	Ancash Ayacucho
10	Sánchez Cerro, Recuaíno Wagrilla, Sánchez Cerro Sánchez Cerro	Fa#-La-Mi-Fa#-Do#-Mi	3m-5J-2M-5J-3m	Ancash Huanuco Cajatambo
11	Do#	Do#-Mi-Si-Fa#-Si-Mi	3m-5J-5J-4J-4J	Ancash
12	Plebeyo, Pueblecito	La-Si-Re-Fa#-La-Mi	2M-3m-3M-3m-5J	Huanuco
13	Mahuli, Llano	Fa-La-Do-Sol-Do-Mi	3M-3m-5J-4J-3M	Cajatambo

14	Sexta en Fa	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J	Ayacucho
15	Sexta en Re	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	5J-4J-4J-3M-4J	Ayacucho
16	Sexta en Re y Quinta en Sol	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	4J-5J-4J-3M-4J	Ayacucho
17	Comuncha, Morucho	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	3M-3m-4J-3M-4J	Ayacucho
18	Diablo, Baulín, Transportado	Fa-Sib-Re-Sol-Do-Mi	4J-3M-4J-4J-3M	Ayacucho

Salazar, menciona que el repertorio que se relaciona con estos temples es el de los Huaynos, Yaravíes, Villancicos, Tonadas de danzas de tijeras y Carnavales.

Es importante mencionar que Raúl Díaz Acevedo (1994), en su libro *Financas Campesinos*, también menciona temples tradicionales cultivados en el Perú. En esta ocasión no los detallaremos ya que ya fueron mencionados, pero en el cuadro resumen se podrán apreciar.

Sergio Sauvalle, (1994) en su trabajo sobre la guitarra, también menciona afinaciones usadas en el Perú. En el cuadro, que a continuación se muestra, se exponen los temples que no han sido nombrados.

Nº	Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI –V –IV –III –II –I)	Interválica
1	Para Acompañar Huaynos	Fa-Si-Re-Sol-Si-Mi	4aum-3m-4J-3M-4J
2	Para Acompañar Yaravíes	Re-Si-Re-Sol-Si-Mi	6M-3m-4J-3M-4J
3	Temple Baulín	Re-Sib-Re-Fa#-Si-Mi	6m-3M-3M-4J-4J

Camilo Pajuelo (2005), en su tesis de maestría, desarrolla una investigación en torno a la vida y obra del guitarrista andino Raúl García Zárate; y en relación a su técnica dedica unas páginas para detallar los temples ejecutados por el intérprete, manifestando que los temples o afinaciones, muy probablemente, constituyen la huella más clara del proceso de adaptación que experimentó la guitarra en Latinoamérica. En otras palabras, estaríamos frente a la mayor evidencia de la forja de una identidad indoamericana a través del arte guitarrístico.

Las afinaciones presentadas en el siguiente cuadro son las que Camilo Pajuelo recogió de Raúl García Zárate, oriundo de Ayacucho, y aclara que la principal función de los temples es facilitar la ejecución de los solos de guitarra, aunque en ocasiones también se emplean como acompañamiento de la voz. Los géneros musicales mencionados en el cuadro, son los que García Zárate interpreta con cada afinación, y para especificar estos es que he decidido dejar las afinaciones que anteriormente ya fueron mencionados.

<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>	<b>Tonalidad y Género Musical</b>
1	Natural	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J	Lam y Mim Carnaval, cueca, chuscada, danza, habanera, huayno, huayñu, marinera, muliza, sicuri, triste con fuga de tondero, vals.
2	En Re (Variante a)	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J	Rem Araskaska, carnaval, chuscada, huayno, muliza, pasacalle, pirwalla pirwa, yarqa aspiy.
3	En Re (Variante b)	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	5J-4J-4J-3M-4J	Rem, ReM y Sim Danzante, fox incaico, habanera, motivo religioso, pasillo, qaylli, triste con fuga de huayno, vidala, yaraví, zamba.
4	Temple Arpa,	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	3m-4J-3M-4J-4J	Sim y ReM

	Temple Baulín			huaynos campesinos carnavales y mulizas.
5	Variante Arpa, Baulín	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	5J-4J-3M-4J-4J	Sim Carnaval, huayno, muliza.
6	Comuncha, Morochuco	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	3M-3m-4J-3M-4J	Mim Huayno.
7	Variante Comuncha, Morochuco	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	4J-5J-4J-3M-4J	Mim y SolM atipanacuy, carnaval, huayno, cachua, toril.
8	Diablo, Transportado	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M	Solm Cánticos religiosos, drama musicalizado, huayno, vals.
9	Variante Diablo, Transportado	Fa-Sib-Re-Sol-Do-Mi	4J-3M-4J-4J-3M	Solm Cánticos religiosos, drama musicalizado, huayno, vals.
10	Otra variante del Temple Diablo	Re-Sib-Re-Sol-Do-Mi	6m-3M-4J-4J-3M	Solm No menciona.

Pimentel, I. (2008), en su Método Teórico y Práctico de la Guitarra Folklórica Andina, menciona cinco temples para ejecutar, para los cuales propone una compleja metodología de cifras. En su libro menciona los temples: Conchucano, Gorgor, Amable y Sánchez Cerro, que también menciona Luis Salazar; y además agrega una afinación no tradicional, a la cual se adjudica su creación, aclarando que la bautizó con el nombre de su tierra natal: Acchas.

Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI -V -IV -III -II -I)	Interválica
Acchas	Do-Sol-Re-Sol-Si-Mi	5J-5J-4J-3M-4J

## 2.7 Afinaciones publicadas de Argentina

Ercilia Moreno Chá junto a Atilio Reynoso, en el año 2001, realizan una publicación de un disco compacto y un librito, llamado: Cantares tradicionales de la provincia de Buenos Aires, República Argentina. Ercilia Moreno, a cargo de los textos, va relatando el camino que ha realizado la música tradicional de la Argentina a través de publicaciones en manos de autores especializados, y en relación al instrumento que nos convoca, nos dice que la presencia de la guitarra está documentada en la campaña bonaerense por las crónicas de viajeros desde el siglo XVII, y en el XIX por las obras de pintores costumbristas como Carlos Enrique Pellegrini (1800-1875) o Juan León Palliere (1823-1887). Bajo los nombres de discante, tiple, charango, vigüela, vihuela, viola o lira, aparece también en poesías, novelas costumbristas, documentos periodísticos o estudios históricos.

En relación a las transformaciones que este instrumento ha venido sufriendo, desde su llegada a la Argentina para el período de la colonia, comenta que no es fácil seguirlas; pero que se puede presumir que también se usaron, al igual que en Europa, guitarras de cuatro y cinco órdenes dobles, a las que luego siguió el reemplazo del encordado doble por el simple, el añadido de la sexta cuerda, el reemplazo del clavijero a presión por el mecánico, y el del encordado de tripa o nervio animal, alambre o seda por el de acero y nylon usado en la actualidad.

El primer libro que recoge descripciones de música y danzas tradicionales de Argentina fue Ventura Lynch; su primera edición es de 1883 y su reedición de 1925, titulado: Cancionero Bonaerense.

Ventura Lynch (1883), nos comenta que los temples están sujetos a la voluntad del tocador, pues si bien ellos tienen sus tiempos predilectos para sus composiciones, no están ceñidos a ninguna otra regla musical que pueda servirnos para que la tomemos como base.

Cuatro son los temples que detalla el autor en dicha publicación.

<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>
1	Por Guitarra	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J
2	Temple del Piano	Sol-Sol-Re-Sol-Sol-Re	U-5J-4J-U-5J
3	Sexta en Fa natural	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J
4	Quinta en Do natural	Mi-Do-Re-Sol-Si-Mi	6m-2M-4J-3M-4J

Vega, C. (1946), en su libro: Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina, comenta que es sabido, que en la guitarra artística, hay obras que exigen la modificación de la altura común de las cuerdas para mejor adecuación técnica a la tonalidad propuesta. Son todavía comunes, en el ambiente culto el descenso de la sexta de mi a re, y algunas veces, además, el de la quinta de la a sol. Pues bien; en el ambiente rural, las combinaciones que se obtienen por modificación de las alturas se cuentan por decenas.

El autor también propone que esta gran variedad de temples es producto de un vigoroso desenvolvimiento americano y que en la Argentina tiene especial importancia en las zonas del centro y del este, determina en su texto que en ningún lugar del país se encuentra hoy la variedad y diversidad que nos ofrece el ambiente folklórico de Córdoba y San Luis, y sin duda, no fueron inferiores, antaño, en las otras provincias del litoral, particularmente en la de Buenos Aires.

También aclara que el uso de las afinaciones se originan, principalmente, con dos propósitos: primeramente facilidad para hacer las posiciones con la mano izquierda y por otra parte mayor sonoridad del instrumento, en parte porque quedan más cuerdas al aire, en parte porque las otras son más precisamente pisadas.



En Relación a los nombres que se le da a cada afinación, nos aclara que es común que un mismo nombre se aplique a diferentes afinaciones, manifiesta que muchos de esos nombres le parecen formas deturpadas de voces que antaño tuvieron sentido claro. Cuando oye el nombre de falso, no puede dejar de recordar fa, sol, es decir, la denominación de dos notas musicales; cuando oye el nombre de dos, se piensa en la nota do; cuando dicen en fas, se relaciona con la nota fa.

Temples descritos por Carlos Vega.

<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>	<b>Zona y Comentarios</b>
1	Normal	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J	En todas las zonas
2	Por Falso y Derecho Sexta en Re	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	5J-4J-4J-3M-4J	San Luis Córdoba Cómodo para ReM. Usual, también, en la guitarra artística
3	Segunda en Do#	Mi-La-Re-Sol-Do#-Mi	4J-4J-4J-4aum-3m	Neuquén Cómodo para ReM
4	Por Falso Sexta en Fa	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J	Salta San Luis Cómodo para FaM
5	Fa y Sol Sexta en Sol	Sol-La-Re-Sol-Si-Mi	2M-4J-4J-3M-4J	Salta San Luis Cómodo para SolM
6	Para Si menor Para Re Mayor Sexta en Re y	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	5J-4J-3M-4J-4J	Jujuy  Cómodo para Sim,

	tercera en Fa#			ReM y su dominante
7	Por Falso Sexta en Re y quinta en Sol	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	4J-5J-4J-3M-4J	San Luis CÓMODO para SolM y su dominante
8	Quinta en Sib y segunda en Do	Mi-Sib-Re-Sol-Do-Mi	5dis-3M-4J-4J-3M	Salta CÓMODO para SibM. Conviene en las canciones bimodales
9	Temple de Sol Sexta y tercera en Fa#	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	3m-4J-3M-4J-4J	San Juan CÓMODO para Fa#m y LaM. Conviene en las canciones bimodales
10	Fa y Sol por Temple Alto Sexta en Sol y quinta en Si	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	3M-3m-4J-3M-4J	San Luis CÓMODO para Mim
11	Sexta en Sol y quinta en Sib	Sol-Sib-Re-Sol-Si-Mi	3m-3M-4J-3M-4J	Santiago del Estero. CÓMODO para Solm y SibM
12	Sexta en Sol y quinta en Do	Sol-Do-Re-Sol-Si-Mi	4J-2M-4J-3M-4J	San Juan San Luis Córdoba CÓMODO para DoM
13	Temple por Falso Temple del Diablo Por Falso	Re-Sol-Re-Sol-Si-Re	4J-5J-4J-3M-3m	San Luis Córdoba San Juan CÓMODO para SolM y su dominante
14	Por Música Para Mi	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Mi	5J-4J-3M-3m-4J	Córdoba San Luis CÓMODO para Mi M
15	Por Música	Mi-Sib-Mi-Sol#-Si-Mi	5dis-4aum-3M-3m-4J	No menciona

16	Para Sol menor	Fa-Sib-Re-Sol-Do-Mi	4J-3M-4J-4J-3M	Jujuy CÓMODO para Sib y su dominante; ReM y Solm. Para melodías bimodales.
17	Por Música Por Falso Medio Dos Por Falso Medio Bajo Por Alemán	Sol-Si-Re-Sol-Si-Re	3M-3m-4J-3M-3m	Córdoba San Luis CÓMODO para SolM
18	Por Medio Tres	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M	Jujuy Tucumán Córdoba CÓMODO para Solm, su dominante y SibM. Para melodías bimodales.
19	Por Música	Sol-Do-Mi-Sol-Si-Mi	4J-3M-3m-3M-4J	San Luis
20	Por Falso Temple del Diablo	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Re	U-5J-4J-3M-3m	San Luis Córdoba CÓMODO para SolM
21	Por Falso Por Igual	Re-Sol-Re-Sol-Re-Fa#	4J-5J-4J-5J-3M	Catamarca CÓMODO para SolM y Solm.
22	No menciona .	Re-La-Re-Fa#-La-Do#	5J-4J-3M-3m-3M	San Juan Valdivia, Chile CÓMODO para ReM.
23	Medio Dos en Fas	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Re#	5J-4J-3M-3m-3M	Córdoba CÓMODO para MiM.
24	Medio Tres	Fa-Do-Mi-Sol-Do-Mi	5J-3M-3m-4J-3M	Córdoba CÓMODO para FaM.
25	Por Medio Tres	Sol-Do-Do-Sol-Do-Mi	4J-U-5J-4J-3M	San Luis

	Temple del Diablo			Córdoba Cómodo para DoM.
26	Temple del Diablo	La-Do-Do-La-Do-Mi	3m-U-6M-3m-3M	San Luis Cómodo para Lam y DoM. Para melodías bimodales.
27	Temple del Tiple	Sol-La-Re(8)-Sol-Si-Mi	2M-17s/t-4J-3M-4J	Córdoba

Del número 2 al 5, se modifica la altura normal de una sola cuerda, del número 6 al 12, se modifican dos cuerdas, del número 13 al 20, modifican tres cuerdas, del número 21 al 25, modifican cuatro cuerdas, la número 26, modifica cinco cuerdas.

En 1967 el Fondo Nacional de las Artes, de Buenos Aires, publica el libro Folklore Musical y Música Folklórica Argentina, siendo el volumen IV dedicado a la guitarra. En él se hace mención al uso de los temples en la guitarra, nombrando, a parte del normal, el que tiene la sexta cuerda en Re, segunda en Do#, sexta en Fa y sexta en Sol.

Isabel Aretz (1980), en su libro El Folklore Musical Argentino nos habla sobre la guitarra y sus temples, comentando que la afinación de la guitarra, que, en el ambiente ciudadano es uniforme, mi-si-sol-re-la-mi, de la prima a la sexta, en el ambiente campesino se modifica continuamente para facilitar la ejecución de rasgueos en diversos tonos. También comenta que antiguamente, para obtener una mayor riqueza sonora, cuando se ejecutaba a dos guitarras era común ver una en afinación normal y la otra transportada, con lo que se obtenía una mayor riqueza sonora.

En cuanto a la denominación de las afinaciones nos dice que los nombres de estos temples varían también al infinito en el ambiente popular. Manifiesta que en general puede decirse que al músico campesino llama temple por derecho o normal a la

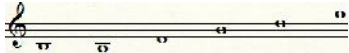
afinación común y por falso o por comodines a las modificaciones, pero luego usa diversos nombres para designar en particular a cada nuevo temple.

En relación con la forma de ejecución, escribe que varía según se emplee como instrumento acompañante o como solista: Rasgueada o punteada. En cuanto al rasgueo, este se puede iniciar desde la sexta cuerda o la primera, lo que proporciona diferente efecto auditivo, o en forma alternada sobre unas y otras, y según se intercalen acordes golpeados con la mano cerrada. Los rasgueos se usan sobre todo para bailes o acompañamiento de la voz u otro instrumento melódico.

A continuación se describen los temples que Isabel Aretz menciona en libro El Folklore Musical Argentino (1980) y Música Tradicional de la Rioja (1978).

<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>
1	Para Mib Mayor y Do menor	Mib-Sib-Do-Fa-La-Re	5J-2M-4J-3M-4J
2	Para Sib Mayor	Re-Fa-Sib-Fa-Sib-Re	3m-4J-5J-4J-3M
3	Para Sib Mayor	Fa-Sol-Do-Fa-Sib-Re	2M-4J-4J-4J-3M
4	Falso del Diablo Para Sib Mayor y Sol menor	Re-Sol-Re-Sol-Sib-Re	4J-5J-4J-3m-3M
5	Falso Derecho Para Sib Mayor y Sol menor	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M
6	Para Fa Mayor	Fa-Do-Mi-Sol-Sib-Mi	5J-3M-3m-3m-4aum
7	Medio Tres Para Fa Mayor y Re menor	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J
8	Para Do Mayor	Do-Sol-Do-Sol-Si-Mi	5J-4J-5J-3M-4J
9	Tono de Arpa Medio Do	Sol-Do-Re-Sol-Si-Mi	4J-2M-4J-3M-4J

	Para Do Mayor		
10	Para Do Mayor y La menor	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J
11	Derecho en Sol Temple para Chacarera Para Sol Mayor	Sol-La-Re-Sol-Si-Mi	2M-4J-4J-3M-4J
12	Música Por Falso Falso para Cuecas Para cantar Zambas y Décimas Para Sol Mayor	Re-Sol-Re-Sol-Si-Re	4J-5J-4J-3M-3m
13	Para Sol Mayor y Mi menor	Mi-La-Re-Sol-Si-Re	4J-4J-4J-3M-3m
14	Para Re Mayor	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	5J-4J-4J-3M-4J
15	Para Re Mayor	Mi-La-Re-Sol-Do#-Mi	4J-4J-4J-4aum-3m
16	Para Re Mayor y Si menor	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	3m-4J-3M-4J-4J
17	Para La Mayor	Mi-La-La-Mi-La-Do#	4J-U-5J-4J-3M
18	Para La Mayor y Fa# menor	Fa#-La-Do#-Fa#-Si-Mi	3m-3M-4J-4J-4J
19	Para Mi Mayor	Mi-La-Re#-Fa#-Si-Mi	4J-4aum-3m-4J-4J
20	Para Mi Mayor	Mi-Si-Re#-Fa#-Si-Mi	5J-3M-3m-4J-4J
21	Para Mi Mayor y Do# menor	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Re#	5J-4J-3M-3m-3M
22	Falso Derecho	Mi-La-Re-Sol-Do-Mi	4J-4J-4J-4J-3M
23	Igual al Aire	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Mi	5J-4J-3M-3m-4J
24	Falso Por Música	Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi	5J-4J-5J-4J-3M
25	La Sexta en Sol	Sol-La-Re-Sol-Si-Re	2M-4J-4J-3M-3m
26	Medio Falso	X-Sol-Do-Sol-Do-Mi	X-4J-5J-4J-3M
27	En Sol para Tono Para Cueca	Fa-La-Do-La-Si-Re	3M-3m-6M-2M-3m
28	Temple para Zamba	Mi-Si-Mi-Sol-Si-Mi	5J-4J-3m-3M-4J

29	Por derecho del 5º para abajo y la 6ª igualada en 2ª	Si-La-Re-Sol-Si-Mi 	2M-4J-4J-3M-4J
30	Medio Tres	Fa-Do-Re-Sol-Do-Mi	5J-2M-4J-4J-3M
31	Sin nombre	Sol-Sib-Re-Sol-Si-Mi	3m-3M-4J-3M-4J
32	Por Falso	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Re	U-5J-4J-3M-3m

SOLO USO ACADÉMICO

<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b>	<b>Interválica</b>	<b>Zona</b>
	(VI –V –IV –III –II –I)		
Por Falso	Re-Fa-Sib-Fa-Sib-Re	3m-4J-5J-4J-3M	El Galpón, Metán
Por Falso	Re-Re-Sol-Re-Sol-Re	U-4J-5J-4J-5J	San Lorenzo, R. de la Frontera
Igual del Diablo	Re-Sol-Re-Sol-Si-Re	4J-5J-4J-3M-3m	Rosario de la Frontera

Raúl Díaz Acevedo (1994), también menciona afinaciones usadas en Argentina.

<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>
La Turca	Fa-Sib-Re-Sib-Re-Mi	4J-3M-6m-3M-2M
La Turca	Fa-La-Re-Sib-Re-Fa	3M-4J-6m-3M-3m
Para FaM	Fa-Do-Re-Sol-Sib-Mi	5J-2M-4J-3m-4aum
Para Sol	Sol-Si-Re-Sol-Si-Sol	3M-3m-4J-3M-6m

Rubén Pérez Bugallo junto a Atilio Reynoso, en 1995, publican un disco compacto que se complementa con un librito, llamado: Música criolla tradicional de la provincia de Buenos Aires, República Argentina. En él, Pérez Bugallo, a cargo de la investigación y textos, habla de cada uno de los géneros musicales y templos que Reynoso interpreta

<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>
Para Sib	Fa-Sib-Re-Fa-Sib-Re	4J-3M-3m-4J-3M

Moreno E. (2001), comenta que la costumbre de dar diferentes afinaciones a la guitarra se traspasa a América, desarrollándose en las zonas rurales. Carlos Vega e Isabel Aretz alcanzaron a recoger entre 1946 y 1952 cincuenta y tres afinaciones, sin embargo, ninguna de ellas pertenece al ámbito bonaerense.



Algunas de ellas se describen así:

<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>	<b>Zona</b>
1	Temple A	Re-La-Re-Fa#-La-Re	5J-4J-3M-3m-4J	Buenos Aires y Mar del Plata
2	Temple B	Mi-Sol#-Si-Sol#-Si-Mi	3M-3m-6M-3m-4J	Buenos Aires
3	Temple C	Mi-Sol-Si-Sol-Si-Mi	3m-3M-6m-3M-4J	Buenos Aires
4	Temple D	Fa-La-Do-Fa-La-Re	3M-3m-4J-3M-4J	Mar del Plata
5	Temple E	Re-Sol-Re-Sol-Re-Mi	4J-5J-4J-5J-2M	Mar del Plata y Viedma, prov. De Río Negro
6	Temple G	Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi	5J-4J-5J-4J-3M	Viedma, prov. De Río Negro
7	Temple H	Fa-Do-Mi-Sol-Do-Mi	5J-3M-3m-4J-3M	Ramos Mejía
8	Temple I	Re#-Sol#-Re#-Sol-Si-Mi	4J-5J-4dis-3M-4J	Mar del Plata

La autora manifiesta que estos antiguos temples, que ya casi nadie recuerda en el ámbito bonaerense, eran generalmente ejecutados para las danzas en razón de que su uso facilitaba la posición de la mano izquierda, y mejoraba la sonoridad de los acordes emitidos al ampliar el número de cuerdas que sonaban al aire. Comenta que muchas de estas afinaciones antiguas trataban de afinar la guitarra de modo tal que las cuerdas al aire dieran uno de los acordes básicos sobre los que ejecutarían.

Montanaro, B. (1983 y 2015) también detalla afinaciones de la guitarra tradicional Argentina.

<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI –V –IV –III –II –I)	<b>Interválica</b>
1	No menciona	Si-La-Re-Sol-Si-Mi	2M-4J-4J-3M-4J
2	No menciona	Mi-La-Re-Fa#-Si-Mi	4J-4J-3M-4J-4J

3	No menciona	Mi-La-Mi-Sol#-Si-Mi	4J-5J-3M-3m-4J
4	No menciona	Re-Fa#-Re-Sol-Si-Re	3M-6m-4J-3M-3m
5	No menciona	Mi-La-Mi-Sol#-Do#-Mi	4J-5J-3M-4J-3m
6	No menciona	Re-Sol-Do-Sol-Si-Mi	4J-4J-5J-3M-4J
7	No menciona	Re-Sol-Fa#-Fa#-Si-Mi	4J-7M-U-4J-4J
8	No menciona	Fa-La-Re-Fa-La-Re	3M-4J-3m-3M-4J
9	No menciona	Sol-Sol-Do-Sol-Do-Mi	U-4J-5J-4J-3M
10	No menciona	Sol-Sol-Do-Mi-La-Mi	U-4J-3M-4J-5J
11	No menciona	Do-Mi-Do-Mi-La-Re	3M-6m-3M-4J-4J-
12	Del Diablo	Sol-Fa-Do#-Sol-Do-Mi	2M-5aum-5dis-4J-3M
13	No menciona	Re-La-Re-La-Si-Mi	5J-4J-5J-2M-4J
14	No menciona	Do-La-Re-Sol-Si-Mi	6M-4J-4J-3M-4J
15	No menciona	Mi-Sol#-Si-Sol-Si-Mi	3M-3m-6m-3M-4J

SOLO USO ACADÉMICO

## **CAPITULO III: MARCO METODOLÓGICO**

### **3.1 Tipo de estudio**

Cook, T. (1986), establece que la palabra paradigma comenzó a ser utilizada en el campo de la investigación en la década del 70 por el sociólogo Thomas Kuhn, para hacer referencia con ella a las efímeras conquistas del mundo científico que luego de un determinado tiempo eran desplazadas por otras, por nuevos paradigmas o paradigmas nacientes, siempre dentro de un mismo esquema estructural para dar explicación al surgimiento de las revoluciones científicas.

En base a lo expuesto, el término paradigma lo utilizamos para referirnos a una opción, postura o modo sistemático de investigar, respondiendo así a una determinada forma de ver el mundo, el conocimiento humano y sus procesos de producción.

Manifiesta que también se les llama paradigma a los marcos teórico - metodológicos utilizados por el investigador para interpretar los fenómenos sociales en el contexto de una determinada sociedad. Ahora bien, dentro de la rama de la investigación, podemos mencionar dos paradigmas metodológicos básicos a los cuales recurrir con la finalidad de encontrar solución a un problema determinado; estos son el paradigma cualitativo y el paradigma cuantitativo, los que utilizamos según el conocimiento que queramos adquirir en torno a la realidad y las técnicas de investigación que empleamos.

Menciona que el paradigma Cuantitativo se basa en la teoría positivista del conocimiento a fines del siglo XIX y principios del siglo XX; tiene como finalidad principal el rigor y la precisión que la ciencia requiere dentro del positivismo. En este paradigma, lo más importante es lo medible o todo lo que se haga válido a través de la objetividad, dejando así automáticamente fuera de toda investigación científica a lo subjetivo, razón por la cual, los valores, creencias o ideas del investigador

no deben interferir con el problema a estudiar. Utiliza además métodos estadísticos, basándose en fenómenos observables y susceptibles de medición, análisis matemáticos y control experimental para lograr establecer relaciones estadísticas. Estos métodos han sido desarrollados fundamentalmente con la finalidad de confirmar o verificar teorías.

En segundo lugar, comenta que el paradigma Cualitativo, que nació como una alternativa al racionalismo del paradigma cuantitativo, considera que existen problemáticas que no se pueden comprender desde esa perspectiva, tales como los fenómenos culturales o ciertos fenómenos sociales que son más susceptibles a la descripción que a lo meramente medible y surge fundamentalmente de la antropología, el interaccionamiento simbólico, la etnografía, entre otras.

Su fundamento es humanista y para él no existe una realidad estática sino que múltiples realidades donde los individuos son vistos como agentes activos en la determinación y construcción de las diferentes realidades. Este paradigma además tiene el atributo de ser próximo a los datos y por ende poseer una perspectiva “desde dentro”, siendo además no generalizador y abocado a casos aislados, lo cual le permite asumir una realidad dinámica. Este método se desarrolla fundamentalmente para descubrir o generar teorías.

Ibarra, C. (2011), expone que las investigaciones exploratorias son aquellas que pretenden darnos una visión general, de tipo aproximativo, respecto a una determinada realidad. Este tipo de investigación se realiza especialmente cuando el tema elegido ha sido poco explorado y reconocido, y cuando más aún, sobre él, es difícil formular hipótesis precisas o de cierta generalidad.

Según Domínguez, S. (2011), la investigación exploratoria es un diseño de investigación cuyo objetivo principal es reunir datos preliminares que arrojan luz y

entendimiento sobre la verdadera naturaleza del problema que enfrenta el investigador, así como descubrir nuevas ideas o situaciones. Se caracteriza en que la información requerida es definida libremente, el proceso de investigación es flexible, versátil y sin estructura. El concepto estructura hace referencia al grado de estandarización impuesto en el proceso de recolección de datos.

En consecuencia, el paradigma a guiar la presente investigación será uno mixto, donde el cuantitativo se verá presente en el análisis de las publicaciones existentes que hablen de datos duros como la cantidad y características de las afinaciones cultivadas en la guitarra tradicional de Chile, Perú y Argentina; lo que proporcionará cifras pequeñas que no merecen hacer un análisis estadístico ya que el objetivo es lograr llegar a un análisis comparativo para visualizar puntos de encuentro y diferencias entre esta práctica cultivada, en los tres países mencionados. Por otra parte, el paradigma cualitativo ayudará a comprender los fenómenos culturales y sociales en que el individuo se sitúa, ya que las entrevistas estarán enfocadas a recoger la información que existe en el saber colectivo, dentro de una realidad cultural que está en constante movimiento. Además, esta investigación será exploratoria, ya que este estudio comparativo tiene como objetivo proporcionar una visión general, de tipo aproximativo, del uso de las afinaciones en los tres países; punto de encuentro poco explorado.

### **3.2 Dimensiones de estudio**

Según Hernández, R. (2010), una variable es una propiedad que puede variar y cuya variación es susceptible de medirse u observarse. De manera que entendemos como cualesquiera característica, propiedad o cualidad que presenta un fenómeno que varía, en efecto puede ser medido o evaluado.

Por otra parte, según Arias, F. (2006), las dimensiones son elementos integrantes de una variable compleja la cual es el resultado de su descomposición o análisis. Su uso se aplica en variables complejas ya que estas no pueden ser estudiadas como un todo, sino que las variables deben desglosarse en unidades constitutivas. En función de los objetivos las dimensiones pueden ser consideradas como variables autónomas.

Así también, según Sabino, C. (2014), las dimensiones surgen al subdividir o descomponer a la variable compleja en cualidades más simples y por lo tanto más fáciles de medir. A cada una de las sub cualidades resultantes de dicha subdivisión que en conjunto conforman la variable se describe como dimensiones, donde se entiende por dimensión a un elemento significativo de una variable que tiene una relativa autonomía.

Por la naturaleza de la investigación, se ha optado por utilizar dimensiones de estudio las que quedarán definidas de la siguiente manera.

Dimensión 1: Formación. Esta indicará si el cultor de la guitarra tradicional con afinaciones, ha adquirido este saber a través de la academia, por transmisión oral o de manera mixta.

Dimensión 2: Afinaciones. La construcción interválica de las afinaciones será el parámetro para registrar las afinaciones encontradas.

Dimensión 3: Repertorio. Este punto pretende registrar el repertorio que el cultor ejecuta en la guitarra con afinaciones diferentes a la común.

Dimensión 4: Vigencia. Se busca visualizar la zona de cultivo activa del repertorio y sus afinaciones.

Dimensión 5: Bibliografía. Corresponde a toda la información teórica registrada de la cual el cultor da cuenta y conocimiento como parte de su propia formación.

Toda la información que a partir de ahora se busque o se incorpore estará regida bajo el prisma de las Dimensiones determinadas, siendo estas el límite y el encuadre de los datos que se puedan registrar.

### **3.3 Instrumento de recolección de datos**

Esta recolección de datos está organizada en una entrevista de pregunta abierta, organizadas según las dimensiones ya especificadas para esta investigación.

La selección de entrevista abierta se realiza pensando en que los cultores asociados al repertorio tradicional, son parte de diversos momentos comunitarios en donde la celebración y la recreación están presentes. En otras instancias les corresponde ser testigos cercanos del dolor, del sufrimiento y el desamor, siempre a partir del acompañamiento musical que ellos aportan a las emociones de su comunidad.

En este contexto, la investigación considera de gran valor y pertinencia permitir la expresión ampliada de sus entrevistados lo que nos dará dos resultados a compartir: la información específica y necesaria para dar respuesta a nuestra pregunta de investigación y por otra parte el registro anecdótico que se incorporará a los Anexos en forma textual.

Para eso, presento el formato de entrevista con el cual se recogerá la información aportada por los cultores entrevistados para esta investigación.

Instrumento N° 1: Entrevista.

Fecha:	Hora:
Lugar:	Término:
Nombre entrevistado:	Edad:
Lugar de Origen:	Lugar de residencia:

Dimensión	Preguntas
Formación	<p>¿Hace cuanto tiempo toca usted Guitarra?</p> <p>¿Cuánto tiempo al día le dedica al instrumento?</p> <p>¿Hace cuanto que tiene su actual instrumento?</p> <p>¿De qué manera comenzó a aprender?</p> <p>¿Dónde aprendió y se acuerda con quién?</p> <p>¿Sabe usted dónde estudiaron y aprendieron sus profesores?</p>
Afinaciones	<p>¿Se acuerda quién le enseñó a afinar su guitarra?</p> <p>¿Cuánto tiempo le costó aprender a afinar su guitarra?</p> <p>En relación a la forma común de afinación: mi, si, sol, re. la, mi,</p> <p>¿De cuantas formas distintas puede usted afinar y tocar su guitarra?</p> <p>¿Podría indicarme las notas de las otras afinaciones?</p> <p>Esas otras afinaciones, distintas a la común, ¿Cómo las identifica, les ha puesto nombre o son nombradas por la gente de alguna manera?</p>



Repertorio	<p>En esas otras afinaciones:</p> <p>¿Sabe usted el nombre del tipo de repertorio que usted toca?</p> <p>¿De donde aprendió usted el repertorio que toca?</p> <p>¿Podría indicar los orígenes del repertorio que usted toca?</p> <p>¿Podría mencionar lugares y momentos en donde usted toca ese repertorio?</p> <p>¿Podría mencionar lugares y momentos en los que otras personas tocan ese repertorio? (fiestas, manifestaciones sociales-culturales, etc)</p> <p>¿Existen momentos del año en que ejecute con mayor frecuencia este repertorio?</p>
Vigencia	<p>En relación a las afinaciones distintas a la común:</p> <p>¿Sabe usted si hay más afinaciones de las que usted conoce?</p> <p>¿Podría mencionar los lugares geográficos donde se tocan o se tocaron?</p> <p>¿Quiénes las tocan, hombres o mujeres?</p> <p>¿Sus ejecutantes son del mundo académico u oral?</p> <p>¿Sabe usted la manera en que se ha traspasado el conocimiento de estas afinaciones? (oralidad, academia, publicaciones u otros)</p> <p>¿Cuál o cuáles de las afinaciones mencionadas son las más comunes?</p> <p>¿Podría mencionar los nombres de algunos intérpretes o cultores y su lugar de origen? (cultores naturales, interpretes académicos, compositores de raíz)</p>
Bibliografía	<p>¿Conoce usted profesores que enseñen sobre estas formas de afinar y su repertorio?</p> <p>¿Sabe usted en qué lugar enseñan a sus alumnos?</p> <p>¿Sabe si utilizan algún tipo de libro al enseñar?</p> <p>¿Usted conoce registros de audio o audiovisuales de cultores naturales o expertos ejecutando estas afinaciones?</p> <p>¿Sabe de documentales relacionados al tema?</p> <p>¿Usted conoce algún catastro de intérpretes académicos y/o cultores</p>

	naturales? ¿Sabe si existen transcripciones en partituras? ¿Qué bibliografía relacionada con el tema conoce usted? ¿Usted ha realizado alguna publicación fonográfica u otra publicación?
--	--

### 3.4 Instrumento de presentación de resultados

Una vez realizadas las entrevistas y procesada toda la información que los cultores hayan logrado aportar, para el momento de presentar la información, se ha determinado un cuadro resumen por Dimensión investigada.

Cada cuadro resumen será acompañado por un comentario inspirado en el Objetivo General de esta investigación, mediante el cual se brindará respuesta a la pregunta que ha generado este trabajo.

Instrumento N°2: Cuadro de resultados.

<b>Cuadro de resultado: Dimensión N° 1 Formación.</b>		
Indica si el cultor de la guitarra tradicional con afinaciones, ha adquirido este saber a través de la academia, por transmisión oral o de manera mixta.		
Chile	Perú	Argentina
Oral:	Oral:	Oral:
Académica:	Académica:	Académica:
Mixta:	Mixta:	Mixta:
Comentario		

<b>Cuadro de resultado: Dimensión N° 2, Afinaciones</b>					
Transcripción de la construcción interválica y registro de las afinaciones encontradas.					
Nº	Interválica	Afinación estandarizada (VI-V-IV-III-II-I)	Chile	Perú	Argentina
Comentario					

<b>Cuadro de resultado: Dimensión N° 3, Repertorio.</b>			
Registro del repertorio que el cultor ejecuta en la guitarra con afinaciones diferentes a la común.			
Forma Musical	Chile	Perú	Argentina
Información encontrada	Información encontrada	Información encontrada	Información encontrada
Comentario			

<b>Cuadro de resultado: Dimensión N° 4, Vigencia.</b>			
Se busca visualizar la zona de cultivo activa del repertorio, sus ejecutantes y sus afinaciones.			
Ejecutante	Chile	Perú	Argentina
Información encontrada	Información encontrada	Información encontrada	Información encontrada
Comentario			

<b>Cuadro de resultado: Dimensión N° 5, Bibliografía.</b>			
Corresponde a toda la información teórica registrada de la cual el cultor da cuenta y conocimiento como parte de su propia formación.			
Clasificación	Chile	Perú	Argentina
	Información encontrada	Información encontrada	Información encontrada
Comentario			

### 3.5 Validación de instrumento

Para la validación de los instrumentos anteriormente expuestos, se utilizó el formato de expertos, es decir, profesionales de destacada labor en el área de la investigación y de la temática de esta investigación.

Patricia Chavarría Z. (1946), oriunda de Concepción, conocedora del mundo rural y su cosmovisión campesina. A los 17 años se inicia en el camino de la búsqueda del saber que transmite la oralidad, siendo la región del Biobío y el Maule las proveedoras de los conocimientos relacionados a la identidad y la sabiduría popular. Tras cinco décadas de ininterrumpida labor, Patricia imparte cursos, seminarios y actividades artísticas en todo Chile y el extranjero. El año 1985, comienzan los reconocimientos para ella, teniendo en su haber un gran número de instancias reconocedoras de su mérito; destacándose el premio Margot Loyola Palacios, recientemente entregado por la más alta autoridad de la república, en la categoría de investigación año 2016. Su trayectoria la acompañan variadas publicaciones fonográficas y escritas.

María Lucy Casanova T. (1947), oriunda de la localidad de Rosario, Sexta Región. A los 8 años de edad, junto a su familia, se traslada a Santiago. En 1976 se recibe como Profesora en Educación Musical; y entre los años 1972 y 1974 a la carrera de Etnomusicología creada y dirigida por la doctora María Ester Grebe V. Su incansable vocación la ha desarrollado en la docencia en cultura tradicional artística, tanto en la educación escolar así como en la formación de profesores de Educación Musical y de Artes Visuales en distintas universidades del país.

En 1967 funda el conjunto folklórico infantil Los Parralitos y en 1984 el conjunto folklórico infantil Remolino. Entre las publicaciones cuentan artículos sobre cultura tradicional infantil y libros sobre la materia: Cultura Tradicional, Base para la Acción Educativa en el Aula (1913), Valoración de la Cultura Tradicional mediante la Educación Artística, orientada al Segundo Ciclo de Educación General Básica (2007), y en registros fonográficos: Vamos Jugando al Hilo de Oro y Adivinanzas para Vivir y Cantar (2013).

Entre los años 1981 y 1984 fue presidenta del equipo fundador de la Asociación Metropolitana de Folklore, AMFOLCHI, entre 1998 y 2004 fue integrante del equipo de coordinación artística de Centro Cultural Carmen 340 del MINEDUC y CNC; y permanentemente está participando en foros, congresos, festivales, programas radiales y de T.V en universidades y otros medios de comunicación

Héctor Uribe U. (1973), es profesor de música y licenciado en educación de la Universidad de Concepción. Además cuenta con estudios de musicología en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es miembro de la Sociedad Española de Musicología y socio fundador de IOV-Chile. Su trabajo profesional lo ha desarrollado en torno a la cultura de tradición oral, realizando diversos estudios y publicaciones.

Entre sus trabajos destacan: Folklore y tradición del minero del carbón (1998); Misa campesina de la cuenca del carbón (2004); Lota sonidos con memoria (2008),

Guitarra Tradicional Chilena (2009), que publicara junto a Fernando Escobar; entre algunos artículos publicados en Valladolid y la revista Oralidad de la UNESCO, Habana.

### **3.6 Análisis de registros autorales en Chile, Perú y Argentina**

Como primera instancia, se realiza una revisión bibliográfica existente sobre las afinaciones cultivadas en la guitarra de Chile, Perú y Argentina.

Esta información se presenta en el Marco Metodológico debido a que la información de todos los autores ha sido organizada, asociada y sobre todo reestructurada en un cuadro resumen por país, es decir, se ha variado la presentación que tiene en sus textos originales. Cada uno de los cuadros resumen sirve de acercamiento y apoyo que orienta y facilita de alguna manera la recolección de datos de esta investigación que en segunda instancia se encuentra enfocada en la entrevista directa con cultores pertenecientes a Perú, Argentina y Chile.

#### **3.6.1 Afinaciones registradas en Chile**

De Chile, son 85 afinaciones las que se han logrado recabar en distintas publicaciones, todas ellas conocidas bajo diferentes nombres a lo largo del país y que son detalladas a lo menos por 10 autores.

Cabe destacar que existen autores que desarrollan investigación en dos o en los tres países como es el caso de Bruno Montanaro R.: Guitares Hispano-Américaines, y en su segunda publicación relacionada: Instruments À Cordes Hispano-Américains. Un autor que comparte información de Chile y Perú es el chileno: Sergio Sauvalle Echavarría, con su trabajo: Antecedentes históricos, Técnicas de ejecución y Afinaciones.

Además, fue consultada la publicación de Carlos Vega, en la Revista Musical Chilena: Música Folklórica de Chile, Francisco Astorga Arredondo: El canto a lo poeta, incluido en la Revista Musical Chilena, Raquel Barros y Manuel Dannemann, en el documento: Introducción al Estudio de la Tonada. Para la Revista Musical Chilena, Patricia Chavarría Zemelman: La Guitarra es la que Alegra y de Raúl Díaz Acevedo: Toquíos Campesinos y Finares Campesinos, quien en su segundo libro mencionado también describe afinaciones de Perú y Argentina.

María Ester Grebe Vicuña, aporta desde: La estructura musical de verso folklórico, Estudio crítico de sus elementos modales y otros arcaísmos, por otra parte, Margot Loyola Palacios con: La Tonada, testimonios para el futuro, y Héctor Uribe Ulloa junto a Fernando Escobar: Guitarra Tradicional Chilena. Estudio y repertorio para guitarra sola.

Para efectos de información, en el capítulo dedicado a la Bibliografía, se encuentran los datos completos.

A continuación el cuadro resumen de las afinaciones publicadas de Chile. Los nombres que están en negrita son los que coinciden en más de un autor.

<b>Chile</b>				
<b>Nº</b>	<b>Nombre de la afinación</b>	<b>Afinación estandarizada</b> (VI -V -IV -III -II -I)	<b>Interválica</b>	<b>Publicada por</b>
1	Común, Normal, Por Academia, Por Guitarra, Por Música, Por Solfeo, Por Correcta, Por Escuela, Por Oído, Por Primera,	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J -4J -4J -3M -4J	Todos los autores

	Por Derecha, Por Normal			
2	<b>Por Armonía</b>	Si – Si –Mi-Sol#-Si-Si	U -4J -3M -3m -U	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
3	Por Rabel	Re-La-Re-Fa#-La-La	5J -4J -3M -3m-U	Raúl Díaz
4	<b>Por Armonía</b> La media cuadra	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Si	U -5J -4J -3M -U	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
5	<b>Tercera Falseada</b>	Re-La-Re-Fa#-Do#-Do#	5J-4J-3M-5J-U	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
6	<b>Transporte Falseado</b>	Fa-Fa-Sib-Fa-Re-Re	U-4J-5J-6M -U	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
7	Por Mandolino	Do-Sol-Do-Sol-Mi-Mi	5J -4J -5J -6M -U	Raúl Díaz
8	Baja Sencilla	Re-La-Re-Sol-Si-Re	5J -4J -4J -3M -3m	Raúl Díaz
	No menciona			B. Montanaro
9	Tercera Alta (Variante)	Re-La-Re-Fa#-La-Do	5J-4J-3M-3m-3m	Raúl Díaz
10	Común	Re-Sol-Re-Fa#-La-Do	4J-5J-3M-3m-3m	María E. Grebe
	<b>Común por Tres</b> Por el Hijo Pródigo Por Astronomía			Raúl Díaz Sergio Sauvalle
11	<b>Baja Sencilla</b>	Re-La-Re-Fa#-La-Si	5J-4J-3M-3m-2M	Carlos Vega Raúl Díaz Sergio Sauvalle
	No menciona			B. Montanaro
12	<b>Variante de Do,</b> <b>Por Educación o</b> <b>Compuesta</b> <b>Punteada</b>	Fa-Sib-Re-Fa-La-Do	4J-3M-3m-3M-3m	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
13	<b>Por Parte de</b> <b>Música</b>	Sol-Si-Re-Sol-Si-Re	3M-3m-4J-3M-3m	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
14	Por Bandolina	Mi-Si-Re-Sol-Si-Re	5J-3m-4J-3M-3m	Raúl Díaz
	Por Mandolina			Sergio Sauvalle
15	Prima Baja, Combinación de Cuerdas, Por Mandolino, Por Cuadrilla, Por Primera <b>Por Prima Baja</b> Variante de la Española	Mi-La-Re-Sol-Si-Re	4J-4J-4J-3M-3m	Raúl Díaz
				Sergio Sauvalle
16	<b>Por Escala,</b>	Re-Sol-Re-Sol-Si-Re	4J-5J-4J-3M-3m	Raúl Díaz



	<p>Al Oído, Al o Por el Aire, Por Segunda y Tercera, La Española, Por Falso, Al Aire, Por Música, Segunda Alta, <b>Media Música,</b> Por Cítula, Tercera Alta, Quilimarina, Transporte Triste, Transporte Cuyano, Por Solfa, La Aplastada, Trinado a lo Poeta, La Cruzada, La Españolita. Por la Cuyana <b>Por Cuadrilla,</b> <b>Por Mandolino</b> <b>Transporte</b> <b>Argentino,</b> <b>Quinta Final,</b> <b>Por Tres Cuerdas,</b> Por Argentina</p> <p><b>Por Cuadrilla</b> Por Bandolina</p> <p><b>La Cuyana</b> La Maestra</p> <p><b>Media Música,</b> <b>Por Escala</b> La Española</p> <p>Por Transporte</p> <p>Trinado a lo Poeta</p>			<p>P. Chavarría</p> <p>Héctor Uribe y Fdo. Escobar</p> <p>Margot Loyola</p> <p>Sergio Sauvalle</p> <p>R. Barros – M. Dannemann</p> <p>María E. Grebe</p>
17	<p>Común por Dos</p> <p>Por Transporte</p> <p>No menciona</p>	Re-Sol-Do-Sol-Si-Re	4J-4J-5J-3M-3m	<p>Raúl Díaz</p> <p>P. Chavarría</p> <p>B. Montanaro</p>

18	Por Transporte menor Por Transporte	Mi-Sol-Do-Sol-Do-Mib	3m-4J-5J-4J-3m	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
19	<b>Por Finare</b>	Mi-La-Re-Fa-Sol#-Do	4J-4J-3m-2aum-4dis	Carlos Vega Raúl Díaz
20	Por la Temucana, Por Tercera Baja <b>Por Solfa,</b> <b>Por España,</b> <b>Por Segunda,</b> <b>Tercera Alta,</b> <b>Por Tercera,</b>  <b>Tercera Alta</b>  No menciona	Re-La-Re-Fa#-La-Do#	5J-4J-3M-3m-3M	Raúl Díaz  Patricia Chavarría  Héctor Uribe y Fdo. Escobar  Carlos Vega Sergio Sauvalle R. Barros – M. Dannemann  B. Montanaro
21	Por Solfa, <b>Huemulina</b> Variante de Tercera Alta	Re-Sol-Re-Fa#-La-Do#	4J-5J-3M-3m-3M	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
22	Doble Común	Do#-Mi-Re-Fa#-La-Do#	3m-7m-3M-3m-3M	Raúl Díaz
23	Tercera Baja	La-Fa#-La-Fa#-La-Do#	6M-3m-6M-3m-3M	Raúl Díaz
24	<b>Tercera Menor</b>	Re-La-Re-Fa-La-Do#	5J-4J-3m-3M-3M	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
25	Por Re Menor	Mi-La-Re-Sol-Si-Mib	4J-4J-4J-3M-4dis	Raúl Díaz
26	<b>Medio Transporte,</b> Correteada  <b>La Argentina</b>  <b>Medio Transporte</b>	Sol-Do-Mi-Sol-Do-Mi	4J-3M-3m-4J-3M	Raúl Díaz  Margot Loyola  Sergio Sauvalle
27	Transporte <b>Por Cuerda al Aire</b> <b>Por Transporte</b>	Fa-Do-Mi-Sol-Do-Mi	5J-3M-3m-4J-3M	Sergio Sauvalle Raúl Díaz P. Chavarría
28	<b>Por Transporte</b>	Mi-Do-Mi-Sol-Do-Mi	6m-3M-3m-4J-3M	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
29	Baulín, Afinación del Diablo  Temple del Diablo	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M	Raúl Díaz  Sergio Sauvalle
30	<b>Segunda Alta</b>	Fa-La-Re-Sol-Do-Mi	3M-4J-4J-4J-3M	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
31	Por Música,	Mi-La-Re-Sol-Do-Mi	4J-4J-4J-4J-3M	Raúl Díaz

	Por Segunda, Por España, Arrequintá, Valdiviana <b>Segunda Alta,</b> Por Otro Transporte  <b>Segunda Alta</b> Arrequinte			P. Chavarría  Sergio Sauvalle Margot Loyola
32	Segunda Alta	Do-La-Re-Sol-Do-Mi	6M-4J-4J-4J-3M	Raúl Díaz
33	La Media Cuadra <b>Transporte por 2ª</b>	Sol-Do-Do-Sol-Do-Mi	4J- U -5J-4J-3M	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
34	La Media Cuadra <b>Por Arpa</b>  La Media Cuadra	Sol-Sol-Do-Sol-Do-Mi	U -4J-5J-4J-3M	Raúl Díaz Sergio Sauvalle  María E. Grebe
35	<b>Transporte</b> Por Encima  Por la Orilla  No menciona	Mi-Sol-Do-Sol-Do-Mi	3m-4J-5J-4J-3M	Carlos Vega Raúl Díaz  Sergio Sauvalle  B. Montanaro
36	Transporte, Por Romana, Por el Diablo, La del Diablito, Por la Floja, Por Segunda Alta, Redoblada, Por Falso, La Temucana Por la Orilla  Por Encima <b>Por Transporte</b> <b>Por la Orilla,</b> <b>Común Baja,</b> <b>Por Orilleo,</b> <b>Por Segunda,</b> <b>Por Transporte</b>  La Pajarera  La Redoblada y Trinado  No menciona	Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi	5J-4J-5J-4J-3M	Raúl Díaz           P. Chavarría  Héctor Uribe Fdo. Escobar Carlos Vega  Margot Loyola  María E. Grebe  B. Montanaro
37	<b>Por Armonía Alta</b>	Re-La-Re-La-La-Re	5J-4J-5J- U-4J	Raúl Díaz

				Sergio Sauvalle
38	<b>Para La Mayor</b>	Mi-La-Mi-La-Si-Mi	4J-5J-4J-2M-4J	Carlos Vega Raúl Díaz
	No menciona			B. Montanaro
39	Por Tercera	Mi-La-Re-La-Si-Mi	4J-4J-5J-2M-4J	Raúl Díaz
40	Media Escalera	Re-La-Re-La-Si-Mi	5J-4J-5J-2M-4J	Raúl Díaz
41	Por el Aire, Por Música, Por Música, Por Piano, Medio Piano <b>Por Banda,</b>	Re-La-Re-Fa#-La-Re	5J-4J-3M-3m-4J	Raúl Díaz
				Sergio Sauvalle
42	De Medio Brazo	Mi-La-Mi-Sol#-Si-Mi	4J-5J-3M-3m-4J	Raúl Díaz
43	Por la de Parra	Mi-Sol#-Si-Sol#-Si-Mi	3M-3m-6M-3m-4J	Raúl Díaz
44	<b>Para Cueca y Baile de Tierra</b>	Mi-Sol-Mi-Sol-Si-Mi	3m-6M-3m-3M-4J	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
45	Por la Salonera	Mi-Do-Re-Sol-Si-Mi	6m-2M-4J-3M-4J	Raúl Díaz
46	Por el Aire, Por Una, Por Bemol Piano, <b>Por Argentina</b>	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	3M-3m-4J-3M-4J	Raúl Díaz
				Sergio Sauvalle
47	Por Guitarra <b>Para Mi y Sol M</b>	Mi-Si-Re-Sol-Si-Mi	5J-3m-4J-3M-4J	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
48	Para Sib	Fa-Sib-Re-Sol-Si-Mi	4J-3M-4J-3M-4J	Raúl Díaz
49	Postura Larga	Mi-Fa#-Si-Mi-Sol#-Do#	2M-4J-4J-3M-4J	Raúl Díaz
50	Para Fa	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J	Raúl Díaz
51	Pata de Zorra <b>Para Re Mayor</b> Por Re	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	5J-4J-4J-3M-4J	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
52	Para Sol Mayor	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	4J-5J-4J-3M-4J	Raúl Díaz
53	Por Cuarta y Quinta	Mi-Sol-Do-Sol-Si-Mi	3m-4J-5J-3M-4J	Raúl Díaz
54	Segunda Alta	Do#-Sol-Do-Sol-Si-Mi	5dis-4J-5J-3M-4J	Raúl Díaz
55	Guitarra Común, Medio Transporte <b>Medio Piano,</b> Por segunda Alta	Do-Sol-Do-Sol-Si-Mi	5J-4J-5J-3M-4J	Raúl Díaz
	Por Otro Transporte, Variante de Transporte			Sergio Sauvalle  P. Chavarría
56	Por Guitarrón <b>De Matilla</b>	Mi-La-Re-Fa#-Si-Mi	4J-4J-3M-4J-4J	Raúl Díaz Sergio Sauvalle
57	Media Escalera	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	5J-4J-3M-4J-4J	Raúl Díaz
58	De Medio Brazo	Mi-La-Mi-Sol#-La#-Mi	4J-5J-3M-2M-5dis	Raúl Díaz
59	Por la Cuerda Prima	Re-La-Re-Fa#-La-Mi	5J-4J-3M-3m-5J	Raúl Díaz

	Por Ravel Por transporte			Sergio Sauvalle
60	Por Argentina  Por Una	Sol-Si-Re-Sol-Si-Sol	3M-3m-4J-3M-6m	Raúl Díaz  Sergio Sauvalle
61	La común por Dos  Común	X-Sol-Do-Sol-Si-Re	X-4J-5J-3M-3m	Fco. Astorga Sergio Sauvalle  María E. Grebe
62	La Común por Tres	Sol-Re-Sol-Fa-La-Do	5J-4J-7m-3M-3m	Fco. Astorga
63	Tercera Alta	Mi-Sol#-Mi-Sol#-Si-Re#	3M-6m-3M-3m-3M	Margot Loyola
64	Común Sencillo o Común Simple	Re-La-Re-La-Si -Re	5J-4J-5J-2M-3m	P. Chavarría
65	Por Música Por Guitarra Por Derecha Por Común Por Oído Por Academia Por la Larga	Mi-La-Re-Sol-Si -Mi	4J -4J-4J-3M-4J	P. Chavarría
66	Por Ravel, Por transporte	Mi-La-Re-Fa#-La-Mi	4J-4J-3M-3m-5J	Sergio Sauvalle
67	Tercera alta con variante Doble común	Si-Mi-Re-Fa#-La-Do#	4J-7m-3M-3m-3M	Sergio Sauvalle
68	Usada por los cantores de Petorca	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Re	U-5J-4J-3M-3m	Sergio Sauvalle
69	<b>La Proquenina</b>	X-Mi-La-Sol-Si-Re	4J-7m-3M-3m	María E. Grebe Sergio Sauvalle
70	Tercera baja falseá	Do-Mi-Sol-Sol-Do-Do	3M-3m-U-4J-U	Sergio Sauvalle
71	Tercera Falseada Alta	Mi-Sol-Do-Sol-Do-Do	3m-4J-5J-4J-U	Sergio Sauvalle
72	Para Fa Mayor	Do-Sol-Do-La-Do-Mi	5J-4J-6M-3m-3M	Sergio Sauvalle
73	Temple del Diablo	Mi-Do-Do-La-Do-Mi	6m-U-6M-3m-3M	Sergio Sauvalle
74	Variantes de Arpa	Re-Sol-Re-Sol-Sib-Re	4J-5J-4J-3m-3M	Sergio Sauvalle
75	Pa´ tocar por Servicio	Sib-Mib-Sol-Sol-Si-Re	4J-3M-U-3M-3m	Sergio Sauvalle
76	Traspuesta por encima	Fa#-La-Re-Fa#-La-Re	3m-4J-3M-3m-4J	Sergio Sauvalle
77	Afinación Compuesta de Vihuela	Sol-Re-Re-Fa#-La-Do#	5J-U-3M-3m-3M	Sergio Sauvalle
78	Falseá	Re-La-Re-Fa#-Re-Re	5J-4J-3M-6m-U	Sergio Sauvalle
79	Común por Dos,	Do-Sol-Do-Sol-Si-Re	5J-4J-5J-3M-3m	Sergio Sauvalle

	La de do, Por educación y compuesta			
80	Tercera Baja	Re-Fa#-La-Fa#-La-Do#	3M-3m-6M-3m-3M	Sergio Sauvalle
81	Para Do Mayor	Mi-La-Re-Fa#-Sol-Do	4J-4J-3M-2m-4J	Carlos Vega
82	Trinado por Uno	X-Sol-Do-Sol-Do-Mi	X-4J-5J-4J-3M	María E. Grebe
83	La Media Cuadra	X-Do-Do-Sol-Do-Mi	X-U-5J-4J-3M	María E. Grebe
84	Trinado Común	X-Sol-Re-Sol-Si-Re	X-5J-4J-3M-3m	María E. Grebe
85	Común	X-Sol-Do-Sol-Si-Re	X-4J-5J-3M-3m	María E. Grebe

### 3.6.2 Afinaciones registradas en Perú

De Perú, son 24 afinaciones las que se han logrado recabar en distintas publicaciones, conocidas bajo diferentes nombres en el país y que son detalladas a lo menos por 9 autores.

Los textos consultados y cuya información se encuentra incorporada en el siguiente cuadro son los siguientes.

Desde el Instituto Nacional de Cultura, datos extraídos del Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú, de Camilo Pajuelo: Raúl García Zárate, Fundamentos para el estudio de su vida y obra. De Iver Pimentel Leiva, su trabajo: Método Teórico y Práctico de la Guitarra Folklórica Andina.

Arturo Pinto aporta desde: Afinaciones de la Guitarra en Ayacucho, Luis Salazar Mejía, desde: Método de Guitarra Andina Peruana. Félix Villarreal Lara, con su investigación llamada: Las Afinaciones de la Guitarra en Huánuco. Además aportan

Bruno Montanaro, Sergio Sauvalle y Raúl Díaz, con los textos anteriormente mencionados

En el capítulo dedicado a la Bibliografía, se encuentran los datos completos.

Perú				
Nº	Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI -V -IV -III -II -I)	Interválica	Publicada por
1	<b>Temple Normal</b> <b>Temple Llano</b> <b>Común, Estándar</b> O Comunacha	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J	Todos los autores
2	<b>Temple Arpa</b> <b>Dos de Noviembre</b> Transportado, Diablo  Baulín, <b>Arpa</b>  <b>Dos de Noviembre</b>  No menciona	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	3m-4J-3M-4J-4J	Félix Villarreal Luis Salazar  Camilo Pajuelo Arturo Pinto  Raúl Díaz A.  B. Montanaro
3	<b>Transporte</b> <b>Llano</b> <b>Bordón</b>  <b>Por Transporte</b>  No menciona	Fa-La-Re-Sol-Do-Mi	3M-4J-4J-4J-3M	Félix Villarreal Luis Salazar  Raúl Díaz A.  B. Montanaro
4	<b>Tampishino</b> Fa#  <b>Tampishino</b>  No menciona	Fa#-La-Do#-Fa#-Si-Mi	3m-3M-4J-4J-4J	Félix Villarreal Luis Salazar  Raúl Díaz A.  B. Montanaro
5	<b>Plebecito</b> <b>Plebeyo</b> Pueblecito  <b>Plebecito</b>  No menciona	La-Si-Re-Fa#-La-Mi	2M-3m-3M-3m-5J	Félix Villarreal Luis Salazar  Raúl Díaz A.  B. Montanaro

6	<b>Wagrilla</b> <b>Sánchez Cerro</b> Recuaíno  <b>Wagrilla</b>  <b>Sánchez Cerro</b>  No menciona	Fa#-La-Mi-Fa#-Do#-Mi	3m-5J-2M-5J-3m	Félix Villarreal Luis Salazar  Raúl Díaz A.  Iver Pimentel  B. Montanaro
7	Quinta Baja, Corisino <b>Amable</b>  No menciona	Mi-Sol-Re-Sol-Si-Mi	3M-5J-4J-3M-4J	Luis Salazar  Iver Pimentel  B. Montanaro
8	Cajatambino, <b>Gorgor</b> , Mallqui, Mil Ochenta, Trasportado, Diabolo <b>Arpa</b> , Baulín  Variante Temple Arpa  <b>Gorgor</b>  Baulín y <b>Arpa</b>	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	5J-4J-3M-4J-4J	Luis Salazar  Camilo Pajuelo  Arturo Pinto  Iver Pimentel  B. Montanaro
9	Víctima No menciona	Mi-La-Do#-Fa#-Si-Mi	4J-3M-4J-4J-4J	Luis Salazar B. Montanaro
10	Raín, Wagra, <b>Conchucano</b>  No menciona  Carnaval Mayor	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Mi	5J-4J-3M-3m-4J	Luis Salazar Iver Pimentel  B. Montanaro  Mapa Raúl Díaz A.
11	<b>Baulín</b> , <b>Diablo</b> , <b>Transportado</b>  <b>Baulín</b>  Bawlín  <b>Diablo</b>	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M	Luis Salazar Arturo Pinto Camilo Pajuelo  Sergio Sauvalle Mapa  Raúl Díaz A.  B. Montanaro
12	Do# No menciona	Do#-Mi-Si-Fa#-Si-Mi	3m-5J-5J-4J-4J	Luis Salazar B. Montanaro
13	Mahuli, Llano No menciona	Fa-La-Do-Sol-Do-Mi	3M-3m-5J-4J-3M	Luis Salazar B. Montanaro



14	<b>Sexta en Fa</b> Sexta Elevada  En Re (Variante A)  <b>Temple para Fa</b>  No menciona	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J	Luis Salazar Arturo Pinto  Camilo Pajuelo  Raúl Díaz A. Sergio Sauvalle  B. Montanaro
15	Sexta en Re	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	5J-4J-4J-3M-4J	Luis Salazar Camilo Pajuelo
16	Sexta en Re y Quinta en Sol  Modif. Comuncha o Morochuco  <b>Temple para Sol</b>	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	4J-5J-4J-3M-4J	Luis Salazar  Arturo Pinto Camilo Pajuelo  Raúl Díaz A. Sergio Sauvalle
17	<b>Comuncha,</b> <b>Morochuco</b>  <b>Comuncha</b>  Arpa y <b>Comuncha</b>	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	3M-3m-4J-3M-4J	Luis Salazar Camilo Pajuelo  Arturo Pinto Sergio Sauvalle  B. Montanaro
18	Baulín, <b>Diablo, Transportado</b>  Modif. Transportado, Diablo o Baulín,  No menciona	Fa-Sib-Re-Sol-Do-Mi	4J-3M-4J-4J-3M	Luis Salazar Camilo Pajuelo  Arturo Pinto  B. Montanaro
19	Otra variante del Temple Diablo  Adaptación de Raúl García Z.	Re-Sib-Re-Sol-Do-Mi	6m-3M-4J-4J-3M	Camilo Pajuelo  B. Montanaro
20	<b>Para Acompañar</b> <b>Huaynos</b>	Fa-Si-Re-Sol-Si-Mi	4aum-3m-4J-3M- 4J	Sergio Sauvalle B. Montanaro
21	<b>Para Acompañar</b> <b>Yaravies</b>	Re-Si-Re-Sol-Si-Mi	6M-3m-4J-3M-4J	Sergio Sauvalle B. Montanaro
22	Temple Baulín	Re-Sib-Re-Fa#-Si-Mi	6m-3M-3M-4J-4J	Sergio Sauvalle
23	Temple Diablo	Sol-Sib-Sol-Re-Do-Mi	3m-6M-5J-7m-3M	Sergio Sauvalle
24	Baulín Arpa	Re-Si-Re-Fa#-Si-Mi	6M-3m-3M-4J-4J	B. Montanaro

### 3.6.3 Afinaciones registradas en Argentina

De Argentina, son 71 afinaciones las que se han logrado recabar en distintas publicaciones, conocidas bajo diferentes nombres en el país y que son detalladas a lo menos por 9 autores.

Los textos consultados y cuya información se encuentra incorporada en el cuadro resumen son, de Isabel Aretz: El Folklore Musical Argentino y Música Tradicional de la Rioja. Desde el Fondo Nacional de las Artes, la publicación titulada: Folklore Musical y Música Folklórica Argentina, del autor Ventura Lynch, los textos llamados: La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República y Folklore Bonaerense.

La investigadora Ercilia Moreno Chá y Atilio Reinoso, comparten su: Cantares tradicionales de la provincia de Buenos Aires, Rubén Pérez Bugallo: Folklore Musical de Salta, el mismo autor junto a Atilio Reinoso: Música criolla tradicional de la provincia de Buenos Aires, y Carlos Vega: Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina. Además, aportaron Bruno Montanaro y Raúl Díaz con los libros mencionados.

Para efectos de información, en el capítulo dedicado a la Bibliografía, se encuentran los datos completos

Argentina				
Nº	Nombre de la afinación	Afinación estandarizada (VI -V -IV -III -II -I)	Interválica	Publicada por
1	Normal Por Derecho Común Por Guitarra	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	4J-4J-4J-3M-4J	Todos los autores

2	<b>Temple del Piano</b>	Sol-Sol-Re-Sol-Sol-Re	U-5J-4J-U-5J	Ventura Lynch B. Montanaro
3	<b>Por Falso y Derecho</b>  Sexta en Re  Para Re Mayor  No menciona	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	5J-4J-4J-3M-4J	Carlos Vega Raúl Díaz A.  Fondo Nac.  Isabel Aretz  B. Montanaro
4	<b>Segunda en Do#</b>  No menciona  <b>Para Re Mayor</b>	Mi-La-Re-Sol-Do#-Mi	4J-4J-4J-4um-3m	Carlos Vega Fondo Nac.  B. Montanaro  Isabel Aretz Raúl Díaz A.
5	Por Falso <b>Sexta en Fa</b>   <b>Por Falso</b>  Para Fa Mayor y Re menor	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	3M-4J-4J-3M-4J	Carlos Vega Fondo Nac. Ventura Lynch B. Montanaro  Raúl Díaz A.  Isabel Aretz
6	Sexta en Sol <b>Fa y Sol</b>  No menciona  Sexta en Sol  Para Sol Mayor	Sol-La-Re-Sol-Si-Mi	2M-4J-4J-3M-4J	Carlos Vega Raúl Díaz A.  B. Montanaro  Fondo Nac.  Isabel Aretz
7	Quinta en Do  No menciona	Mi-Do-Re-Sol-Si-Mi	6m-2M-4J-3M-4J	Ventura Lynch  B. Montanaro
8	Para Re Mayor <b>Para Si menor</b>  No menciona	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	5J-4J-3M-4J-4J	Carlos Vega Raúl Díaz A.  B. Montanaro
9	<b>Por Falso</b>  Sexta en Re y Quinta en Sol  No menciona	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	4J-5J-4J-3M-4J	Carlos Vega Raúl Díaz A.  R. Pérez B. y A. Reynoso  B. Montanaro

10	<b>Quinta en Sib y segunda en Do Para Sol menor</b>  No menciona	Mi-Sib-Re-Sol-Do-Mi	5dis-3M-4J-4J-3M	Carlos Vega Raúl Díaz A.  B. Montanaro
11	<b>Templo de Sol</b>  Para Re Mayor y Si menor  No menciona	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	3m-4J-3M-4J-4J	Carlos Vega Raúl Díaz A.  Isabel Aretz  B. Montanaro
12	<b>Fa y Sol por Tiemplo Alto</b>  Medio Tres Requintado  Templo D  Arpa , Guitarra	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	3M-3m-4J-3M-4J	Carlos Vega Raúl Díaz A.  R. Pérez B. y A. Reynoso E. Moreno y A. Reynoso  B. Montanaro
13	<b>Sexta en Sol y quinta en Sib</b>  Para Sol menor  No menciona No menciona	Sol-Sib-Re-Sol-Si-Mi	3m-3M-4J-3M-4J	Carlos Vega  Raúl Díaz A.  Isabel Aretz B. Montanaro
14	<b>Sexta en Sol y quinta en Do</b>  Por Dos  Para Do Mayor  No menciona	Sol-Do-Re-Sol-Si-Mi	4J-2M-4J-3M-4J	Carlos Vega  Raúl Díaz A.  Isabel Aretz  B. Montanaro
15	<b>Templo por Falso Por Falso Temple del Diablo</b>  Para Sol Mayor  Igual del Diablo  No menciona	Re-Sol-Re-Sol-Si-Re	4J-5J-4J-3M-3m	Carlos Vega Raúl Díaz A.  Isabel Aretz  R. Pérez Bugallo  B. Montanaro
16	<b>Para Mi Por Música</b>	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Mi	5J-4J-3M-3m-4J	Carlos Vega Raúl Díaz A.

	Temple A y J Igual al Aire No menciona			E. Moreno y A. Reynoso  Isabel Aretz  B. Montanaro
17	Por Música No menciona	Mi-Sib-Mi-Sol#-Si-Mi	5dis-4aum-3M-3m-4J	Carlos Vega  B. Montanaro
18	<b>Para Sol menor</b> No menciona	Fa-Sib-Re-Sol-Do-Mi	4J-3M-4J-4J-3M	Carlos Vega Raúl Díaz A.  B. Montanaro
19	Por Música Por Falso Medio Dos Por Falso Medio Bajo <b>Por Alemán</b> No menciona	Sol-Si-Re-Sol-Si-Re	3M-3m-4J-3M-3m	Carlos Vega  Raúl Díaz A.  B. Montanaro
20	<b>Por Medio Tres</b>  Para Sib Mayor y Sol menor  Diablo, <b>Por Medio Tres</b>	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	3m-3M-4J-4J-3M	Carlos Vega Raúl Díaz A.  Isabel Aretz  B. Montanaro
21	<b>Por Música</b> No menciona	Sol-Do-Mi-Sol-Si-Mi	4J-3M-3m-3M-4J	Carlos Vega Raúl Díaz A.  B. Montanaro
22	Por Falso <b>Temple del Diablo</b> No menciona	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Re	U-5J-4J-3M-3m	Carlos Vega Raúl Díaz A.  B. Montanaro
23	<b>Por Falso Por Igual</b> No menciona	Re-Sol-Re-Sol-Re-Fa#	4J-5J-4J-5J-3M	Carlos Vega Raúl Díaz A.  B. Montanaro
24	<b>Medio Dos en Fas</b>  Para Mi Mayor y Do# menor No menciona	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Re#	5J-4J-3M-3m-3M	Carlos Vega Raúl Díaz A.  Isabel Aretz  B. Montanaro
25	<b>Medio Tres</b>	Fa-Do-Mi-Sol-Do-Mi	5J-3M-3m-4J-3M	Carlos Vega

	Temple H			Raúl Díaz A. E. Moreno y A. Reynoso B. Montanaro
26	Temple del Diablo <b>Por Medio Tres</b>  Para La Mayor  No menciona	Sol-Do-Do-Sol-Do-Mi	4J-U-5J-4J-3M	Carlos Vega Raúl Díaz A.  Isabel Aretz  B. Montanaro
27	<b>Temple del Diablo</b>  No menciona	La-Do-Do-La-Do-Mi	3m-U-6M-3m-3M	Carlos Vega Raúl Díaz A.  B. Montanaro
28	Temple del Tiple VI en Sol, IV en Re.	Sol-La-Re(8)-Sol-Si-Mi	2M-17s/t-5J-3M-4J	Carlos Vega
29	<b>Para Mib Mayor y Do menor</b>  No menciona	Mib-Sib-Do-Fa-La-Re	5J-2M-4J-3M-4J	Isabel Aretz Raúl Díaz A.  B. Montanaro
30	<b>Para Sib Mayor</b>  Por Falso  No menciona	Re-Fa-Sib-Fa-Sib-Re	3m-4J-5J-4J-3M	Isabel Aretz Raúl Díaz A.  R. Pérez Bugallo  B. Montanaro
31	<b>Para Sib Mayor</b>  No menciona	Fa-Sol-Do-Fa-Sib-Re	2M-4J-4J-4J-3M	Isabel Aretz Raúl Díaz A.  B. Montanaro
32	<b>Para Sib Mayor y Sol menor</b>  No menciona	Re-Sol-Re-Sol-Sib-Re	4J-5J-4J-3m-3M	Isabel Aretz Raúl Díaz A.  B. Montanaro
33	Para Fa Mayor  No menciona	Fa-Do-Mi-Sol-Sib-Mi	5J-3M-3m-3m-4aum	Isabel Aretz  B. Montanaro
34	<b>Para Do Mayor</b>  No menciona	Do-Sol-Do-Sol-Si-Mi	5J-4J-5J-3M-4J	Isabel Aretz Raúl Díaz A.  B. Montanaro
35	<b>Para Sol Mayor y Mi menor</b>	Mi-La-Re-Sol-Si-Re	4J-4J-4J-3M-3m	Isabel Aretz Raúl Díaz A.

	No menciona			B. Montanaro
36	Para La Mayor y Fa# menor	Fa#-La-Do#-Fa#-Si-Mi	3m-3M-4J-4J-4J	Isabel Aretz
	No menciona			B. Montanaro
37	<b>Para Mi Mayor</b>	Mi-La-Re#-Fa#-Si-Mi	4J-4aum-3m-4J-4J	Isabel Aretz Raúl Díaz A.
38	<b>Para Mi Mayor</b>	Mi-Si-Re#-Fa#-Si-Mi	5J-3M-3m-4J-4J	Isabel Aretz Raúl Díaz A.
	No menciona			B. Montanaro
39	Por Falso	Re-Re-Sol-Re-Sol-Re	U-4J-5J-4J-5J	R. Pérez B.
	No menciona			B. Montanaro
40	Para Sib	Fa-Sib-Re-Fa-Sib-Re	4J-3M-3m-4J-3M	R. Pérez B. y A. Reynoso
41	La Turca	Fa-Sib-Re-Sib-Re-Mi	4J-3M-6m-3M-2M	Raúl Díaz A.
42	La Turca	Fa-La-Re-Sib-Re-Fa	3M-4J-6m-3M-3m	Raúl Díaz A.
43	Para FaM	Fa-Do-Re-Sol-Sib-Mi	5J-2M-4J-3m-4aum	Raúl Díaz A.
44	Para Sol	Sol-Si-Re-Sol-Si-Sol	3M-3m-4J-3M-6m	Raúl Díaz A.
45	Temple B	Mi-Sol#-Si-Sol#-Si-Mi	3M-3m-6M-3m-4J	E. Moreno y A. Reynoso
46	Temple C	Mi-Sol-Si-Sol-Si-Mi	3m-3M-6m-3M-4J	E. Morenos y A. Reynoso
	No menciona			B. Montanaro
47	Temple E	Re-Sol-Re-Sol-Re-Mi	4J-5J-4J-5J-2M	E. M. y A. R.
48	Falso, Por Música	Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi	5J-4J-5J-4J-3M	Isabel Aretz
	Temple G			E. Morenos y A. Reynoso
	No menciona			B. Montanaro
49	Temple I	Re#-Sol#-Re#-Sol-Si-Mi	4J-5J-4dis-3M-4J	E. Morenos y A. Reynoso
50	No menciona	Fa-La-Re#-Fa#-Si-Mi	3M-4aum-3m-4J-4J	B. Montanaro
51	No menciona	Mi-La-Re-Fa#-Si-Mi	4J-4J-3M-4J-4J	B. Montanaro
52	La Sexta en Sol	Sol-La-Re-Sol-Si-Re	2M-4J-4J-3M-3m	Isabel Aretz
	No menciona			B. Montanaro

53	No menciona	Mi-La-Mi-Sol#-Si-Mi	4J-5J-3M-3m-4J	B. Montanaro
54	Medio Tres	Fa-Do-Re-Sol-Do-Mi	5J-2M-4J-4J-3M	Isabel Aretz
55	No menciona	Re-Fa#-Re-Sol-Si-Re	3M-6m-4J-3M-3m	B. Montanaro
56	No menciona	Mi-La-Mi-Sol#-Do#-Mi	4J-5J-3M-4J-3m	B. Montanaro
57	No menciona	Re-Sol-Do-Sol-Si-Mi	4J-4J-5J-3M-4J	B. Montanaro
58	No menciona	Re-Sol-Fa#-Fa#-Si-Mi	4J-7M-U-4J-4J	B. Montanaro
59	No menciona	Fa-La-Re-Fa-La-Re	3M-4J-3m-3M-4J	B. Montanaro
60	E n Sol para Tono Para Cueca	Fa-La-Do-La-Si-Re	3M-3m-6M-2M-3m	Isabel Aretz
61	No menciona	Sol-Sol-Do-Sol-Do-Mi	U-4J-5J-4J-3M	B. Montanaro
62	No menciona	Sol-Sol-Do-Mi-La-Mi	U-4J-3M-4J-5J	B. Montanaro
63	No menciona	Do-Mi-Do-Mi-La-Re	3M-6m-3M-4J-4J	B. Montanaro
64	Del Diablo	Sol-Fa-Do#-Sol-Do-Mi 	2M-5aum-5dis-4J-3M	B. Montanaro
65	Falso Derecho	Mi-La-Re-Sol-Do-Mi	4J-4J-4J-4J-3M	Isabel Aretz
66	No menciona	Re-La-Re-La-Si-Mi	5J-4J-5J-2M-4J	B. Montanaro
67	No menciona	Do-La-Re-Sol-Si-Mi	6M-4J-4J-3M-4J	B. Montanaro
68	No menciona	Mi-Sol#-Si-Sol-Si-Mi	3M-3m-6m-3M-4J	B. Montanaro
69	Temple para Zamba	Re-La-Re-Fa-La-Re	5J-4J-3m-3M-4J	Isabel Artez
70	No menciona Por derecho del 5º para abajo y la 6ª igualada en 2ª	Si-La-Re-Sol-Si-Mi 	2M-4J-4J-3M-4J	B. Montanaro Isabel Aretz
71	No menciona Medio Falso	X-Sol-Do-Sol-Do-Mi	X-4J-5J-4J-3M	B. Montanaro Isabel Aretz



## CAPITULO IV: PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

### 4.1 Presentación

El presente trabajo se ha desarrollado, de manera formal, desde el segundo semestre del 2015. El motor que ha mantenido la disciplina para sistematizar, es el amor que mueve mi inquietud por reconocernos y comunicarnos de manera directa, no solo dentro de nuestro territorio, sino que también, más allá de las fronteras.

Para que la valoración por la identidad se haga concreta, debemos desglosar cada una de las aristas que esta tiene, para así, enfocarnos cuidadosamente en una de sus ramas, que sin cesar nos irán mostrando mas y mas racimos de frutos que esperan por nuestras manos ser recogidos con el fin de alimentarnos en un amoroso compartir.

La guitarra es el instrumento que une a Latinoamérica, entre sí; y con Europa. Hemos podido constatar que desde los orígenes de este instrumentos su cultivo se ha mantenido vigente sin pausa, y que los cambios que ha vivido se han ido desarrollando a la par con los cambios que ha sufrido el ser humano en su entorno social, natural y espiritual.

El fenómeno que sufre el repatriado, es que no solo en su cuerpo físico se traslada a un nuevo mundo, sino que, con él lleva su saber y su identidad. El repatriado, quizás involuntaria e inconscientemente, busca sentirse unido a la tierra que le vio crecer, y una forma de lograrlo es apegándose al universo sonoro que vibraba en sus oídos antes de partir. En esta vibración se encuentra muy presente la manifestación

musical, que puede ser perseguida con un afán artístico, o bien social; con este último me refiero a buscar la satisfacción propia junto al de su entorno próximo.

La oralidad no tiene reglas, tiempo, ni modo; simplemente persiste en su quehacer traspasando su saber sin hacer juicio alguno; siendo el receptor-puente, el que generosamente no corta la cadena y sensiblemente cultiva un conocimiento que rinde homenaje a los antiguos y su linaje. El hombre cultivador-transmisor acopia y ofrece el invaluable conocimiento; y decimos invaluable porque en este terreno nunca nos referiremos a lo concretamente material, sino, a la magia que traen las palabras y sonidos que viajan siglo, tras siglo, y generosamente, de un continente a otro.

El mundo rural ha sido el cofre que por siglos ha guardado el tesoro de lo humano: las relaciones, que sin su sagrada comunicación nos haría personas neófitas de la ignorancia por desconocer nuestra identidad.

He aquí un transpirado esfuerzo por establecer conexiones entre Chile, Perú y Argentina, a través de la guitarra.

Pregunta de investigación: ¿De qué manera es posible identificar características propias y compartidas de la guitarra tradicional y sus afinaciones en Chile, Perú y Argentina?

Las dos actividades propuestas para responder a la pregunta de investigación, han sido la meticulosa revisión bibliográfica relacionada; y la salida a terreno para aplicar una entrevista compuesta de preguntas validadas por expertos en la materia.

Por un lado la revisión bibliográfica, entrega una idea de la visualización que ha tenido la práctica de la guitarra y sus afinaciones, donde los registros históricos proporcionan la imagen de la situación actual al momento de sistematizar la información sobre esta práctica; y por otro lado he considerado de suma importancia establecer contacto con la palabra viva que generosamente ofrecen los cultores de esta práctica, que no solo entregan respuestas concretas a las inquietudes, sino que también, aportan con su importante opinión sobre este ejercicio desde un lugar sensible.

*“Cuando uno viaja hacia atrás, de alguna manera, uno empieza a construir un camino hacia delante, y esa condición hace que uno tenga más respeto por todas estas cosas y que no se mueva por aprender un montón de afinaciones. Prefiero aprender tres o cuatro pero tocarlas profundo. Este arte es femenino, por eso tiene mucha hondura”.*

Carlos Bello, Cipolletti, prov. de Río Negro, Argentina.

#### **4.1.1 Los entrevistados**

A continuación se muestra un cuadro con los nombres de los entrevistados de cada país, con su respectiva edad, lugar de origen, lugar de residencia y lugar donde fue aplicado el Instrumento N° 1, La Entrevista.

Los 16 entrevistados, fueron contactados previamente a la visita en terreno a través de internet; consultando a conocidos y desconocidos por aquellas personas que cultivan la guitarra tradicional con afinaciones. El rango etario de los informantes fluctúa entre los 35 a 95 años.

<b>País</b>	<b>Nombre</b>	<b>Edad</b>	<b>Lugar de Origen</b>	<b>Lugar de residencia</b>	<b>Lugar de la entrevista</b>
Chile	Patricia Chavarría z.	70 años	Concepción, VIII región.	Penco, VIII región.	Penco, VIII región.
	Raúl Díaz A.	67 años	Constitución, VIII región.	Temuco, IX región.	Temuco, IX región.
	Francisco Astorga A.	56 años	Codegua, VI región.	La Punta, VI región.	Santiago, reg. Metropolitana.
	Cecilia Astorga A.	49 años	Rancagua, VI región.	Santiago, reg. Metropolitana.	Santiago, reg. Metropolitana.
	Fernando Escobar A.	53 años	Valparaíso	Concepción, VIII región.	Concepción, VIII región.
Perú	Javier Echeopar M.	60 años	Lima	Lima	Lima
	Luis Salazar M.	60 años	Ancash	Lima	Lima
	Raúl García Z.	82 años	Huamanga, Ayacucho	Lima	Lima
	Rolando Carrasco S.	35 años	Lima	Lima	Lima
	Alberto Juscamaita	95 años	Ayacucho	Cusco	Cusco
Argentina	Atilio Reynoso O.	77 años	Ameghino, prov. de Buenos Aires	Aedo, prov. de Buenos Aires.	Aedo, prov. de Buenos Aires.
	Juan Cruz B.	69 años	La Peregrina, Mar del Plata	Mar del Plata, prov. de Buenos Aires	La Peregrina, Mar del Plata
	Reinaldo Miguel H.	53 años	San Miguel del Monte, prov. de Buenos Aires	San Miguel del Monte, prov. de Buenos Aires	San Miguel del Monte, prov. de Buenos Aires
	Audolía Cofré Z.	48 años	Los Menucos, prov. Río Negro.	Chos Malal, prov. de Neuquén.	Chos Malal, prov. de Neuquén.

	Susana Valdéz	44 años	Andacollo, prov. de Neuquén.	Chos Malal, prov. de Neuquén.	Chos Malal, prov. de Neuquén.
	Carlos Bello G.	58 años	Quilmes, prov. Bs As	Cipolletti, prov. Río Negro.	Cipolletti, prov. Río Negro.

#### 4.1.2 Resultados de la Dimensión N° 1

El siguiente cuadro presenta los resultados obtenidos a partir de las entrevistas realizadas a los cultores en los tres países, las entrevistas se encuentran en extenso en el capítulo dedicado a los Anexos.

<b>Cuadro de resultado: Dimensión N° 1, Formación.</b>		
Indica si el cultor de la guitarra tradicional con afinaciones, ha adquirido este saber a través de la academia, por transmisión oral o de manera mixta.		
Chile	Perú	Argentina
Formación Oral: Raúl Díaz Cecilia Astorga Francisco Astorga	Formación Oral: Raúl García Alberto Juscamaita	Formación Oral: Atilio Reynoso Juan Cruz Miguel Horus Susana Valdéz Audolía Cofre
Formación Académica: No se reconoce a ninguno de los entrevistados en esta opción.	Formación Académica: Rolando Carrasco Javier Echeopar	Formación Académica: No se reconoce a ninguno de los entrevistados en esta opción.

Formación Mixta: Patricia Chavarría Fernando Escobar	Formación Mixta: Luis Salazar	Formación Mixta: Carlos Bello
Comentario		
<p>En el cuadro se observa que en Chile: 3 de los 5 entrevistados se han formado de manera oral y 2 de ellos de manera mixta. En Perú: 2 de los 5 entrevistados se han formado de manera oral, 2 de ellos en la academia y uno de manera mixta. Y en Argentina: 5 de los 6 entrevistados se han formado de manera oral y uno de ellos de manera mixta.</p>		

#### 4.1.3 Resultados de la Dimensión N° 2

En este punto se podrán observar los temples que en su totalidad fueron recabados, en fuentes bibliográficas y en la aplicación del instrumento de recogida de datos, pero antes de llegar al cuadro comparativo de las afinaciones de los tres países, a continuación se presenta un cuadro por país con las afinaciones ejecutadas por los entrevistados, con la finalidad de observar cuales de estos temples son comunes entre los cultores de cada país. .

Afinaciones usadas por los entrevistados de Chile				
Patricia Chavarría	Raúl Díaz	Francisco Astorga	Cecilia Astorga	Fernando Escobar
	Sexta en Re Re-La-Re-Sol-Si-Mi			
Por Transporte o Por la Orilla Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi 5J-4J-5J-4J-3M	Por Transporte Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi 5J-4J-5J-4J-3M	La Redoblada Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi 5J-4J-5J-4J-3M	Sin nombre Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi 5J-4J-5J-4J-3M	Por Transporte Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi 5J-4J-5J-4J-3M
Otro Transporte Do-Sol-Do-Sol-Si-Mi 5J-4J-5J-3M-4J	Guitarra Común Do-Sol-Do-Sol-Si-Mi 5J-4J-5J-3M-4J			
Segunda Alta Mi-La-Re-Sol-Do-Mi 4J-4J-4J-4J-3M	Segunda Alta Mi-La-Re-Sol-Do-Mi 4J-4J-4J-4J-3M			Segunda Alta Mi-La-Re-Sol-Do-Mi 4J-4J-4J-4J-3M
Transporte Argentino, Por Cítula Re-Sol-Re-Sol--Si-Re 4J-5J-4J-3M-3m	Por Bandolina Re-Sol-Re-Sol--Si-Re 4J-5J-4J-3M-3m	Trinado a lo Poeta Re-Sol-Re-Sol--Si-Re 4J-5J-4J-3M-3m	Sin Nombre Re-Sol-Re-Sol--Si-Re 4J-5J-4J-3M-3m	Por Cítula Re-Sol-Re-Sol--Si-Re 4J-5J-4J-3M-3m
Tercera Alta, por España, por Solfa. Re-La-Re-Fa#-La-Do# 5J-4J-3M-3m-3M	Tercera Alta Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Re# 5J-4J-3M-3m-3M	Tercera Alta, por Una Re-La-Re-Fa#-La-Do# 5J-4J-3M-3m-3M		
Variante de Tercera Alta Re-La-Re-Fa#-La-Re 5J-4J-3M-3m-4J	Por Banda Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Mi 5J-4J-3M-3m-4J			
Común Simple o Común Sencilla Re-La-Re-La-Si-Re 5J-4J-5J-2M-3m				
Por Transporte Fa-Do-Mi-Sol-Do-Mi 5J-3M-3m-4J-3M				

	Prima Baja Mi-La-Re-Sol-Si- Re 4J-4J-4J-3M-3m			
	Al Aire, Variante de Arpa Re-Sol-Re-Sol- Sib-Re 4J-5J-4J-3m-3M			
		Común por Dos Re-Sol-Do-Sol- Si-Re 4J-4J-5J-3M-3m		
		Común por Tres Re-Sol-Re-Fa#- La-Do 4J-5J-3M-3m- 3m		
Comentario				
Se observa que el rango de las afinaciones usadas por los entrevistados fluctúa de 2 a 9 temples y que de un total de 14, sólo 2 son comunes entre todos ellos.				

Afinaciones usadas por los entrevistados de Perú				
<b>Rolando Carrasco</b>	<b>Luis Salazar</b>	<b>Javier Echeopar</b>	<b>Raúl García Zárate</b>	<b>Alberto Juscamaita</b>
Quinta en Sol, Corisino Mi-Sol-Re-Sol-Si- Mi 3m-5J-4J-3M-4J	Quinta en Sol, Amable, Corisino Mi-Sol-Re-Sol-Si- Mi 3m-5J-4J-3M-4J			
Sexta en Re Re-La-Re-Sol-Si- Mi 5J-4J-4J-3M-4J	Sexta en Re Re-La-Re-Sol-Si- Mi 5J-4J-4J-3M-4J	Sexta en Re Re-La-Re-Sol-Si- Mi 5J-4J-4J-3M-4J	Sexta en Re Re-La-Re-Sol- Si-Mi 5J-4J-4J-3M-4J	



Temple Decente Fa-La-Re-Sol-Si- Mi 3M-4J-4J-3M-4J	Sexta en Fa Fa-La-Re-Sol-Si- Mi 3M-4J-4J-3M-4J	Sexta en Fa Fa-La-Re-Sol-Si- Mi 3M-4J-4J-3M-4J	Sexta en Fa Fa-La-Re-Sol- Si-Mi 3M-4J-4J-3M-4J	
Sexta en Fa# Fa#-La-Re-Sol- Si-Mi 3m-4J-4J-3M-4J				
Para Do# menor Mi-Si-Mi-Sol#-Si- Mi 5J-4J-3M-3m-4J	Para Do# menor Mib-Sib-Mib-Sol- Sib-Mib 5J-4J-3M-3m-4J			
Temple Arpa Re-La-Re-Fa#-Si- Mi 5J-4J-3M-4J-4J				
Temple Baulín, Diablo, Transportado Fa-Sib-Re-Sol- Do-Mi 4J-3M-4J-4J-3M				Temple Baulín,  Fa-Sib-Re- Sol-Do-Mi 4J-3M-4J-4J- 3M
Variante temple Baulín Sol-Sib-Re-Sol- Do-Mi 3m-3M-4J-4J-3M		Temple Baulín Sol-Sib-Re-Sol- Do-Mi 3m-3M-4J-4J-3M	Temple Diablo Sol-Sib-Re-Sol- Do-Mi 3m-3M-4J-4J- 3M	
Para Sol Mayor Re-Sol-Re-Sol-- Si-Mi 4J-5J-4J-3M-4J		Temple Decente Re-Sol-Re-Sol-- Si-Mi 4J-5J-4J-3M-4J		
Sin Nombre Re-Sol-Re-Sol-- Si-Re 4J-5J-4J-3M-3m				
Temple ángel Re-La-Re-La-Re- Re 5J-4J-5J-4J-U				
			Temple Morochuco Sol-Si-Re-Sol- Si-Mi 3M-3m-4J-3M-4J	

### Comentario

Se observa que el rango de las afinaciones usadas por los entrevistados fluctúa de 1 a 11 temples y que de un total de 12, ninguna es común entre todos los entrevistados.

Afinaciones usadas por los entrevistados de Argentina					
Atilio Reynoso	Miguel Hours	Juan Cruz	Susana Valdéz	Audolía Cofré	Carlos Bello
Sexta en Re Re-La-Re-Sol- Si-Mi 5J-4J-4J-3M- 4J		Sexta en Re Re-La-Re-Sol- Si-Mi 5J-4J-4J-3M-4J			
Sexta en Re y Quinta en Sol Re-Sol-Re- Sol-Si-Mi 4J-5J-4J-3M- 4J	Comodín  Re-Sol-Re- Sol-Si-Mi 4J-5J-4J-3M- 4J	Sexta en Re y Quinta en Sol Re-Sol-Re-Sol- Si-Mi 4J-5J-4J-3M-4J			
Medio Tres Requintado, Fa-La-Do-Fa- La-Re 3M-3m-4J-3M- 4J	Requintado  Sol-Si-Re- Sol-Si-Mi 3M-3m-4J- 3M-4J	Arpa  Fa-La-Do-Fa- La-Re 3M-3m-4J-3M- 4J			
Sin nombre Fa-Sib-Re-Fa- Sib-Re 4J-3M-3m-4J- 3M	Medio Tres Fa#-Si-Re#- Fa#-Si-Re# 4J-3M-3m- 4J-3M	Sin nombre Mi-La-Do#-Mi- La-Do# 4J-3M-3m-4J- 3M			
Sin nombre Fa-Do-Mi-Sol- Do-Mi 5J-3M-3m-4J- 3M		Sin nombre Re-La-Do#-Mi- La-Do# 5J-3M-3m-4J- 3M			
Sin nombre Mi-Si-Mi-Sol#- Si-Mi	Temple del Diablo Mi-Si-Mi- Sol#-Si-Mi				

5J-4J-3M-3m-4J	5J-4J-3M-3m-4J				
		Yanteiro Fa-La-Re-Fa- La-Re (tono menor) 3M-4J-3m-3M-4J			
	Comodín Mi-La-Re-Fa#-Si-Mi 4J-4J-3M-4J-4J				
	Comodín de dos cuerdas Mi-Sib-Re-Sol-Si-Fa 5dis-3M-4J-3M-5dis				
					Variante de Guitarrón Re-La-Re-Fa#-Si-Mi 5J-4J-3M-4J-4J
					Sin Nombre Re-Si-Re-Fa#-Si-Mi 6M-3m-3M-4J-4J
			Tercera Alta Re-La-Re-Fa#-La-Do# 5J-4J-3M-3m-3M	Tercera Alta Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Re# 5J-4J-3M-3m-3M	Tercera Alta Re-La-Re-Fa#-La-Do# 5J-4J-3M-3m-3M
					La Escalera, Temple del Diabolo Re-Sol-Re-Sol--Si-Re 4J-5J-4J-3M-3m
					Variante de Tercera Alta Re-La-Re-Fa-

					La-Do# 5J-4J-3m- 3M-3M
					Por Transporte Do-Sol-Do- Sol-Do-Mi 5J-4J-5J-4J- 3M
				Segunda Alta Mi-La-Re- Sol-Do-Mi 4J-4J-4J- 4J-3M	
<b>Comentario</b>					
Se observa que el rango de las afinaciones usadas por los entrevistados fluctúa de 1 a 6 temples y que de un total de 16, ninguna es común entre todos los entrevistados.					


A continuación el cuadro con las afinaciones de los tres países, donde se establecen las de uso común. El nombre que se le asigna a cada uno de los temples es el que coincide con más de un autor, o bien, como le denominó más de un entrevistado.

<b>Cuadro de resultado: Dimensión N° 2, Afinaciones</b>					
Transcripción de la construcción Interválica y registro de las afinaciones encontradas de Chile, Perú y Argentina.					
N°	Interválica	Afinación estandarizada (VI-V-IV-III-II-I)	Chile	Perú	Argentina
1	4J-4J-4J-3M-4J	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	Por Común	Estándar	Por Guitarra


2	U-4J-3M-3m-U	Si-Si-Mi-Sol#-Si-Si	Por Armonía	-	-
3	5J-4J-3M-3m-U	Re-La-Re-Fa#-La-La	Por Rabel	-	-
4	U-5J-4J-3M-U	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Si	Por Armonía	-	-
5	3M-3m-U-4J-U	Do-Mi-Sol-Sol-Do-Do	Tercera baja falseá	-	-
6	3m-4J-5J-4J-U	Mi-Sol-Do-Sol-Do-Do	Tercera Falseada, alta	-	-
7	5J-4J-5J-4J-U	Re-La-Re-La-Re-Re	-	Temple Ángel	-
8	5J-4J-3M-5J-U	Re-La-Re-Fa#-Do#-Do#	Tercera Falseada	-	-
9	5J-4J-3M-6m-U	Re-La-Re-Fa#-Re-Re	Falsea	-	-
10	U -4J -5J -6M -U	Fa-Fa-Sib-Fa-Re-Re	Transporte Falseado	-	-
11	5J-4J-5J-6M-U	Do-Sol-Do-Sol-Mi-Mi	Por Mandolino	-	-
12	5J-4J-3M-3m-2M	Re-La-Re-Fa#-La-Si	Baja Sencilla	-	-
13	4J-3M-6m-3M-2M	Fa-Sib-Re-Sib-Re-Mi	-	-	La Turca
14	4J-5J-4J-5J-2M	Re-Sol-Re-Sol-Re-Mi	-	-	Temple E
15	5J-4J-5J-2M-3m	Re-La-Re- La-Si-Re	Común Sencilla	-	-
16	3M-3m-6M-2M-3m	Fa-La-Do-La-Si-Re	-	-	En Sol para Tono, Para Cueca
17	5J-4J-3M-3m-3m	Re-La-Re-Fa#-La-Do	Variante Tercera Alta	-	-
18	4J-5J-3M-3m-3m	Re-Sol-Re-Fa#-La-Do	Común por Tres	-	-
19	4J-3M-U-3M-3m	Sib-Mib-Sol-Sol-Si-Re	Pa´ tocar por Servicio	-	-
20	4J-3M-3m-3M-3m	Fa-Sib-Re-Fa-La-Do	Variante de Do, Por Educación	-	-
21	3M-3m-4J-3M-3m	Sol-Si-Re-Sol-Si-Re	Por Parte de Música	-	Por Alemán
22	5J-3m-4J-3M-3m	Mi-Si-Re-Sol-Si-Re	Por Bandolina Por Mandolina	-	-

23	2M-4J-4J-3M-3m	Sol-La-Re-Sol-Si-Re	-	-	La VI en Sol
24	4J-4J-4J-3M-3m	Mi-La-Re-Sol-Si-Re	Por Prima Baja	-	Para SolM y Mim
25	5J-4J-4J-3M-3m	Re-La-Re-Sol-Si-Re	Baja Sencilla	-	-
26	X-5J-4J-3M-3m	X-Sol-Re-Sol-Si-Re	Trinado Común	-	-
27	U-5J-4J-3M-3m	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Re	Usada por los cantores de Petorca	-	Temple del Diablo
28	4J-5J-4J-3M-3m	Re-Sol-Re-Sol-Si-Re	Por Escala, La Cuyana	Sin nombre	Temple del Diablo
29	3M-6m-4J-3M-3m	Re-Fa#-Re-Sol-Si-Re	-	-	No menciona
30	X-4J- 5J-3M-3m	X-Sol-Do-Sol-Si-Re	La común por Dos	-	-
31	4J-4J-5J-3M-3m	Re-Sol-Do-Sol-Si-Re	Común por Dos	-	-
32	5J-4J-5J-3M-3m	Do-Sol-Do-Sol-Si-Re	La de Do	-	-
33	3M-4J-6m-3M-3m	Fa-La-Re-Sib-Re-Fa	-	-	La Turca
34	X-4J-7m-3M-3m	X-Mi-La-Sol-Si-Re	La Proquenina	-	-
35	5J-4J-7m-3M-3m	Sol-Re-Sol-Fa-La-Do	La Común por Tres	-	-
36	4J-5J -3M-4J-3m	Re-Sol-Re-Fa#-Si-Re	Por la Sencilla	-	No menciona
37	3m-4J-5J-4J-3m	Mi-Sol-Do-Sol-Do-Mib	Por Transporte menor	-	-
38	4J-4J-4J-4um-3m	Mi-La-Re-Sol-Do#-Mi	-	-	Para ReM
39	3m-5J-2M-5J-3m	Fa#-La-Mi-Fa#-Do#-Mi	-	Wagrilla, Sánchez Cerro	-
40	5J-U-3M-3m-3M	Sol-Re-Re-Fa#-La-Do#	Afinación Compuesta de Vihuela	-	-
41	5J-4J-3M-3m-3M	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Re#	Tercera Alta	-	Medio Dos en Fas, Tercera Alta
42	4J-5J-3M-3m-3M	Re-Sol-Re-Fa#-La-Do#	Huemulina	-	-
43	3M-6m-3M-3m-3M	Mi-Sol#-Mi-Sol#-Si-Re#	Tercera Alta	-	-
44	3m-7m-3M-3m-3M	Do#-Mi-Re-Fa#-La-	Doble	-	-

		Do#	Común		
45	4J-7m-3M-3m-3M	Si-Mi-Re-Fa#-La-Do#	Tercera alta con variante Doble común	-	-
46	4J-5J-4J-3m-3M	Re-Sol-Re-Sol-Sib-Re	Variante de Arpa	-	Para Sib Mayor y Sol menor
47	3m-U-6M-3m-3M	La-Do-Do-La-Do-Mi	-	-	Temple del Diablo
48	6m-U-6M-3m-3M	Mi-Do-Do-La-Do-Mi	Temple del Diablo	-	-
49	3M-3m-6M-3m-3M	Re-Fa#-La-Fa#-La-Do#	Tercera Baja	-	-
50	6M-3m-6M-3m-3M	La-Fa#-La-Fa#-La-Do#	Tercera Baja	-	-
51	5J-4J-6M-3m-3M	Do-Sol-Do-La-Do-Mi	Para Fa Mayor	-	-
52	5J-4J-3m-3M-3M	Re-La-Re-Fa-La-Do#	Tercera Menor	-	Variante de Tercera Alta
53	4J-3M-3m-4J-3M	Fa-Sib-Re-Fa-Sib-Re	Medio Transporte, La Argentina	-	Para Sib
54	5J-3M-3m-4J-3M	Fa-Do-Mi-Sol-Do-Mi	Por Cuerda al Aire	-	Medio Tres
55	6m-3M-3m-4J-3M	Mi-Do-Mi-Sol-Do-Mi	Por Transporte	-	-
56	5J-2M-4J-4J-3M	Fa-Do-Re-Sol-Do-Mi	-	-	Medio Tres
57	3m-3M-4J-4J-3M	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	Baulín	Baulín	Por Medio Tres
58	4J-3M-4J-4J-3M	Fa-Sib-Re-Sol-Do-Mi	-	Diablo Transportado	Para Sol menor
59	5dis-3M-4J-4J-3M	Mi-Sib-Re-Sol-Do-Mi	-	-	V en Sib y II en Do
60	6m-3M-4J-4J-3M	Re-Sib-Re-Sol-Do-Mi	-	Otra variante del Temple Diablo	-
61	2M-4J-4J-4J-3M	Fa-Sol-Do-Fa-Sib-Re	-	-	Para Sib Mayor
62	3M-4J-4J-4J-3M	Fa-La-Re-Sol-Do-Mi	Segunda Alta	Llano, Bordón	-
63	4J-4J-4J-4J-3M	Mi-La-Re-Sol-Do-Mi	Segunda Alta	-	Falso Derecho

64	6M-4J-4J-4J-3M	Do-La-Re-Sol-Do-Mi	Segunda Alta	-	-
65	2M-5aum-5dis-4J-3M	Sol-Fa-Do#-Sol-Do-Mi 	-	-	Del Diablo
66	X-U-5J-4J-3M	X-Do-Do-Sol-Do-Mi	La Media Cuadra	-	-
67	4J-U-5J-4J-3M	Sol-Do-Do-Sol-Do-Mi	Transporte por 2ª	-	Por Medio Tres
68	3M-3m-5J-4J-3M	Fa-La-Do-Sol-Do-Mi	-	Mahuli, Llano	-
69	X-4J-5J-4J-3M	X-Sol-Do-Sol-Do-Mi	Trinado por Uno	-	Medio Falso
70	U-4J-5J-4J-3M	Sol-Sol-Do-Sol-Do-Mi	Por Arpa	-	No menciona
71	3m-4J-5J-4J-3M	Re-Fa-Sib-Fa-Sib-Re	Transporte	-	Para Sib Mayor Falso
72	5J-4J-5J-4J-3M	Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi	Por Trasporte Por la Orilla	-	-
73	4J-5J-4J-5J-3M	Re-Sol-Re-Sol-Re-Fa#	-	-	Por Falso, Por Igual
74	3m-6M-5J-7m-3M	Sol-Sib-Sol-Re-Do-Mi	-	Temple Diablo	-
75	4J-4J-3m-2aum-4dis	Mi-La-Re-Fa-Sol#-Do	Por Finare	-	-
76	4J-4J-4J-3M-4dis	Mi-La-Re-Sol-Si-Mib	Por Re Menor	-	-
77	5J-4J-5J- U-4J	Re-La-Re-La-La-Re	Por Armonía Alta	-	-
78	4J-4J-3M-2m-4J	Mi-La-Re-Fa#-Sol-Do	Para Do Mayor	-	-
79	4J-5J-4J-2M-4J	Mi-La-Mi-La-Si-Mi	Para La Mayor	-	-
80	4J-4J-5J-2M-4J	Mi-La-Re-La-Si-Mi	Por Tercera	-	-
81	5J-4J-5J-2M-4J	Re-La-Re-La-Si-Mi	Media Escalera	-	No menciona
82	3m-4J-3M-3m-4J	Fa#-La-Re-Fa#-La-Re	Traspuesta por encima	-	-
83	5J-4J-3M-3m-4J	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Mi	Por Banda	Conchuca no	Por Música
84	5dis-4aum-3M-3m-4J	Mi-Sib-Mi-Sol#-Si-Mi	-	-	Por Música
85	4J-5J-3M-3m-4J	Mi-La-Mi-Sol#-Si-Mi	De Medio Brazo	-	No menciona
86	4J-4J-4aum-3m-4J	Mi-La-Re-Sol#-Si-Mi	Por Volare	-	-
87	3M-3m-6M-3m-4J	Mi-Sol#-Si-Sol#-Si-Mi	Por la de	-	Temple B



88	4J-3M-3m-3M-4J	Sol-Do-Mi-Sol-Si-Mi	Parra	-	-	Por Música
89	3M-4J-3m-3M-4J	Fa-La-Re-Fa-La-Re	-	-	-	No menciona
90	5J-4J-3m-3M-4J	Re-La-Re-Fa-La-Re	-	-	-	Temple para Zamba
91	3m-6M-3m-3M-4J	Mi-Sol-Mi-Sol-Si-Mi	Para Cueca y Baile de Tierra	-	-	-
92	4J-5J-4dis-3M-4J	Re#-Sol#-Re#-Sol-Si-Mi	-	-	-	Temple I
93	4J-2M-4J-3M-4J	Sol-Do-Re-Sol-Si-Mi	-	-	-	VI en Sol y V en Do
94	5J-2M-4J-3M-4J	Mib-Sib-Do-Fa-La-Re	-	-	-	Para Mib Mayor y Do menor
95	6m-2M-4J-3M-4J	Mi-Do-Re-Sol-Si-Mi	Por la Salonera	-	-	Quinta en Do
96	3M-3m-4J-3M-4J	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	Por Argentina	Morochuco, Comuncha	-	Por Tiemple Alto
97	4aum-3m-4J-3M-4J	Fa-Si-Re-Sol-Si-Mi	-	Para Acompañar Huaynos	-	-
98	5J-3m-4J-3M-4J	Mi-Si-Re-Sol-Si-Mi	Para Mim y SolM	-	-	-
99	6M-3m-4J-3M-4J	Re-Si-Re-Sol-Si-Mi	-	Para Acompañar Yaravies	-	-
100	3m-3M-4J-3M-4J	Sol-Sib-Re-Sol-Si-Mi	-	-	-	VI en Sol y V en Sib
101	4J-3M-4J-3M-4J	Fa-Sib-Re-Sol-Si-Mi	Para Sib	-	-	-
102	2M-4J-4J-3M-4J	Sol-La-Re-Sol-Si-Mi	Postura Larga	-	-	Fa y Sol
103	2M-4J-4J-3M-4J	Si-La-Re-Sol-Si-Mi 	-	-	-	Por derecho del 5º para abajo y la 6ª igualada en 2ª
104	3m-4J-4J-3M-4J	Fa#-La-Re-Sol-Si-Mi	-	Sexta en Fa#	-	-
105	3M-4J-4J-3M-4J	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	Para Fa	Sexta en Fa	-	Sexta en Fa
106	5J-4J-4J-3M-4J	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	Para Re Mayor	Sexta en Re	-	Por Falso y Derecho

107	6M-4J-4J-3M-4J	Do-La-Re-Sol-Si-Mi	-	-	No menciona
108	U-5J-4J-3M-4J	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Mi	-	-	Temple Chacarera
109	3M-5J-4J-3M-4J	Mi-Sol-Re-Sol-Si-Mi	-	Corisino, Amable	-
110	4J-5J-4J-3M-4J	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	Para Sol Mayor	Temple para Sol	Por Falso
111	5J-5J-4J-3M-4J	Do-Sol-Re-Sol-Si-Mi	-	Acchas	-
112	3m-4J-5J-3M-4J	Mi-Sol-Do-Sol-Si-Mi	Por Cuarta y Quinta	-	-
113	4J-4J-5J-3M-4J	Re-Sol-Do-Sol-Si-Mi	-	-	No menciona
114	5dis-4J-5J-3M-4J	Do#-Sol-Do-Sol-Si-Mi	Segunda Alta	-	-
115	5J-4J-5J-3M-4J	Do-Sol-Do-Sol-Si-Mi	Medio Piano	-	Para Do Mayor
116	2M-17s/t-5J-3M-4J	Sol-La-Re(8)-Sol-Si-Mi	-	-	Temple del Tiple
117	3M-3m-6m-3M-4J	Mi-Sol#-Si-Sol-Si-Mi	-	-	No menciona
118	3m-3M-6m-3M-4J	Mi-Sol-Si-Sol-Si-Mi	-	-	Temple C
119	4J-7M-U-4J-4J	Re-Sol-Fa#-Fa#-Si-Mi	-	-	No menciona
120	5J-3M-3m-4J-4J	Mi-Si-Re#-Fa#-Si-Mi	-	-	Para Mi Mayor
121	3M-4aum-3m-4J-4J	Fa-La-Re#-Fa#-Si-Mi	-	-	No menciona
122	4J-4aum-3m-4J-4J	Mi-La-Re#-Fa#-Si-Mi	-	-	Para Mi Mayor
123	6M-3m-3M-4J-4J	Re-Si-Re-Fa#-Si-Mi	-	-	Sin nombre
124	6m-3M-3M-4J-4J	Re-Sib-Re-Fa#-Si-Mi	-	Temple Baulín	-
125	3m-4J-3M-4J-4J	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	-	Temple Arpa Dos de Noviembre	Temple de Sol
126	4J-4J-3M-4J-4J	Mi-La-Re-Fa#-Si-Mi	De Matilla	-	No menciona
127	5J-4J-3M-4J-4J	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	Media Escalera	Gorgor	Para Si menor
128	3M-6m-3M-4J-4J	Do-Mi-Do-Mi-La-Re	-	-	No menciona
129	3m-3M-4J-4J-4J	Fa#-La-Do#-Fa#-Si-Mi	-	Tampishino	Para La Mayor y Fa# menor
130	4J-3M-4J-4J-4J	Mi-La-Do#-Fa#-Si-Mi	-	Víctima	-
131	3m-5J-5J-4J-4J	Do#-Mi-Si-Fa#-Si-Mi	-	Do#	-

132	5J-3M-3m-3m-4aum	Fa-Do-Mi-Sol-Sib-Mi	-	-	Para Fa Mayor
133	5J-2M-4J-3m-4aum	Fa-Do-Re-Sol-Sib-Mi	-	-	Para FaM
134	4J-5J-3M-2M-5dis	Mi-La-Mi-Sol#-La#-Mi	De Medio Brazo	-	-
135	5dis-3M-4J-3M-5dis	Mi-Sib-Re-Sol-Si-Fa	-	-	Comodín de Dos Cuerdas
136	U-5J-4J-U-5J	Sol-Sol-Re-Sol-Sol-Re	-	-	Temple del Piano
137	2M-3m-3M-3m-5J	La-Si-Re-Fa#-La-Mi	-	Plebecito	-
138	4J-4J-3M-3m-5J	Mi-La-Re-Fa#-La-Mi	Por Ravel	-	-
139	5J-4J-3M-3m-5J	Re-La-Re-Fa#-La-Mi	Por la Cuerda Prima	-	-
140	U-4J-3M-4J-5J	Sol-Sol-Do-Mi-La-Mi	-	-	No menciona
141	U-4J-5J-4J-5J	Re-Re-Sol-Re-Sol-Re	-	-	Por Falso
142	3M-3m-4J-3M-6m	Sol-Si-Re-Sol-Si-Sol	Por Argentina	-	Para Sol

#### Comentario

Se observa que son 142 las afinaciones recabadas de Chile, Perú y Argentina; de las cuales 23 son comunes entre Chile-Argentina, 3 son comunes entre Perú-Argentina, una es común entre Chile-Perú y 9 son comunes entre los tres países.

#### 4.1.4 Resultados de la Dimensión N° 3

En el siguiente cuadro se puede observar la dimensión Repertorio, donde se especifican las formas musicales ejecutadas por los entrevistados y las comunes entre los tres países.

**Cuadro de resultado: Dimensión N° 3, Repertorio.**

Registro del repertorio que el cultor ejecuta en la guitarra con afinaciones diferentes a la común.

<b>Forma Musical</b>	<b>Chile</b>	<b>Perú</b>	<b>Argentina</b>
Formas Musicales	-	-	Los Amores
	-	-	Calladito
	Canto a lo divino	-	Glosa cantada por Estilo a la Virgen María
	Canto a lo humano	-	-
	-	Carnavales	-
	-	-	Chacarera
	-	-	Chotis
	-	-	Cielito
	Corridos	-	-
	Cuadrilla	-	-
	Cueca	-	Cueca
	-	Danza de Tijeras	-
	-	-	Escondido
	-	-	Estilo
	-	-	Gato
	-	-	Habanera
	-	Huayno	
	-	-	La Huella
	Las Lanchas	-	-
	Marchas	-	-

	-	Marineras	-
	Mazurca	-	Mazurca
	-	-	Milonga
	-	Muliza	-
	-	Pasacalle	-
	Patiné	-	-
	Polka	-	Polka
	-	-	El Prado
	Romance	-	Romance
	-	-	Término
	-	-	Triste
	-	-	Triunfo
	Tonada	-	Tonada
	Vals	-	Vals
	-	Yaraví	-

#### Comentario

En el cuadro se observan que 13 formas musicales fueron mencionadas por los entrevistados chilenos, 7 formas musicales fueron mencionadas por los entrevistados peruanos; y 22 formas musicales fueron mencionadas por los entrevistados argentinos. Todas ellas ejecutadas en la guitarra con temples especiales.

Entre Chile y Perú, se observa la ausencia de formas musicales comunes, sucediendo lo mismo entre Perú y Argentina; y entre Chile y Argentina se observan 7

formas musicales comunes.

#### 4.4.5 Resultados de la Dimensión N° 4

Para obtener una visión general sobre la vigencia de esta práctica, en los tres países, se presenta el siguiente cuadro, donde se compara el género de quienes principalmente cultivan las afinaciones en la guitarra, si existe gente joven que este consultando sobre el tema, instancias donde salga a relucir el repertorio antes descrito; y si sus ejecutantes son principalmente del mundo oral, académico o mixto.

Es importante aclarar, que al igual que el repertorio mencionado en el cuadro anterior, las instancias descritas en donde se ejecutan las afinaciones en la guitarra, sólo serán las que fueran citadas por los entrevistados. No se descarta la posibilidad, al igual que el repertorio, que existan más instancias y formas musicales.

#### **Cuadro de resultado: Dimensión N° 4, Vigencia.**

Se busca visualizar el género de sus ejecutantes, si existe gente joven consultando sobre la guitarra con afinaciones, las instancias de cultivo del repertorio y modo que se cree adquirir este saber.

<b>Ejecutante</b>	<b>Chile</b>	<b>Perú</b>	<b>Argentina</b>
Género: femenino, masculino o ambos.	P. Chavarría: Ambos	L. Salazar: Principalmente hombres	A. Reynoso: Generalmente hombres
	R. Díaz: Ambos	R. Carrasco: Principalmente hombres	J. Cruz: Generalmente hombres

	F. Astorga: Ambos	J. Echecopar: Principalmente hombres	M. Hours: Generalmente hombres
	C. Astorga: Ambos	R. García: Hombres	C. Bello: Ambos
	F. Escobar: Principalmente mujeres	A. Juscamaita: Hombres	S. Valdéz: Mujeres
			A. Cofré: Ambos
¿Hay gente joven que le consulte?	P. Chavarría: Sí, mucho.	L. Salazar: Sí	A. Reynoso: Sí
	R. Díaz: Sí, Poco	R. Carrasco: Sí	J. Cruz: No
	F. Astorga: Sí, mucho	J. Echecopar: Sí	M. Hours: Sí, poco
	C. Astorga: Sí, mucho	R. García: Sí	C. Bello: Sí
	F. Escobar: Sí	A. Juscamaita: Sí	S. Valdéz: Sí
			A. Cofré: Sí
Instancias donde se ejecutan las afinaciones	Actos de la Municipalidad	-	-
	-	-	Bautizos
	-	Carnavales	-
	Casamientos	-	Casamientos
	Choclones (reuniones políticas)	-	-
	Colegios	-	Colegios
	Cumpleaños	-	Cumpleaños
	Encuentros de cantoras	-	Encuentros de cantoras
	Escenarios	Escenarios	Escenarios
	-	Festivales	Festivales
Fiestas religiosas	Fiestas religiosas	Fiestas religiosas	

	-	Fiestas rituales	-
	trabajos y fiestas rurales	Trabajos comunitarios andinos	trabajos y fiestas rurales
	Reuniones familiares	Reuniones familiares	Reuniones familiares
	Vigilias de Canto a lo Divino en Iglesias y casas particulares.	-	-
Sus ejecutantes son principalmente del: mundo oral, académico o mixto.	P. Chavarría: Oral	L. Salazar.: Mixto	A. Reynoso: Oral
	R. Díaz: Oral	R. Carrasco: Mixto	J. Cruz: Oral
	F. Astorga: Oral	J. Eche copar: Oral	M. Hours: Oral
	C. Astorga: Oral	R. García: Oral	C. Bello: Oral
	F. Escobar: Oral	A. Juscamaita: Oral	S. Valdéz: Oral
			A. Cofré: Oral

#### Comentario

Sobre al género que principalmente cultivan las afinaciones, en Chile uno de 5 entrevistados cree que son mujeres y los 4 restantes comentan ser ambos géneros. En Perú los 5 entrevistados mencionan que son principalmente hombres; y en Argentina uno menciona que principalmente son mujeres, 3 que son hombres y 2 ambos géneros.

En cuanto a la existencia de gente joven consultando sobre este saber, 4 de los entrevistados chilenos declara que si existe, 1 que con poca frecuencia. En Perú los 5 entrevistados reconocen existencia de interés; y en Argentina 4 reconoce existencia, uno con poca frecuencia y uno declara no recibir consultantes interesados.



El cuadro expresa también, existir 4 instancias comunes entre Chile - Argentina, una instancia común entre Perú – Argentina; y 4 comunes entre los tres países.

Los entrevistados de Chile, en su totalidad, reconocen que el aprendizaje de este saber sigue siendo principalmente oral, al igual como reconocen los 6 entrevistados de Argentina; en cambio, en Perú 3 de ellos creen que principalmente se transmite este conocimiento de manera oral y dos de manera mixta.

#### 4.1.5 Resultados de la Dimensión N° 5

##### **Cuadro de resultado: Dimensión N° 5, Bibliografía.**

Corresponde a toda la información publicada en formato libro, que desarrollan o tocan el tema de las afinaciones de la guitarra, de la cual el entrevistado da cuenta y conocimiento como parte de su propia formación.

<b>Chile</b>	<b>Perú</b>	<b>Argentina</b>
Música Folklórica de Chile. Revista Musical Chilena. Carlos Vega. 1959.	Las Afinaciones de la Guitarra en Huanuco, Perú. Revista Musical Chilena. Félix Villarreal. 1958.	La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República. Ventura Lynch. 1883.
Introducción al Estudio de la Tonada. Rev. Musical Chilena. Raquel Barros y Manuel Dannemann. 1964.	Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú. Instituto Nacional de Cultura. 1978.	Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina. Carlos Vega. 1946.
La estructura musical de verso folklórico. Estudio crítico de sus elementos	Afinaciones de la Guitarra en Ayacucho. Arturo Pinto. 1987.	Folklore Musical y Música Folklórica Argentina. Fondo Nacional de las Artes. 1967.

modales y otros arcaísmos. María Ester Grebe. 1965.		
Antecedentes históricos, Técnicas de ejecución y Afinaciones. Sergio Sauvalle. 1994.	Música para Guitarra del Perú. Javier Eche copar y Manuel Prado. 1990.	Folklore Musical y Música Folklórica Argentina. Qualiton. 1967.
Finares Campesinos. Raúl Díaz. 1994.	Raúl García Zárate. Fundamentos para el estudio de su vida y obra. Camilo Pajuelo. 2005.	Música Tradicional de la Rioja. Isabel Aretz. 1978.
Toquíos Campesinos. Raúl Díaz. 1997.	Partituras de Música Andina para Guitarra. Volumen I. Rolando Carrasco. 2005.	El Folklore Musical Argentino. Isabel Aretz. 1980.
Canto, Palabra y Memoria Campesina. P. Chavarría, I. Araya y P. Mariángel. 1997.	Teórico y Práctico de la Guitarra Folklórica Andina. Iver Pimentel. 2008.	Folklore Musical de Salta. Rubén Pérez. 1988.
Esta guitarra que toco. Patricia Chavarría. 1999.	Método de Guitarra Andina Peruana. Luis Salazar. 2014.	Música criolla tradicional de la provincia de Buenos Aires. Rubén Pérez y Atilio Reynoso. 1995.
El canto a lo poeta. Revista Musical Chilena. Francisco Astorga. 2000.	Guitares Hispano-Américaines. Bruno Montanaro. 1983.	Cantares tradicionales de la provincia de Buenos Aires. Ercilia Moreno y Atilio Reynoso. 2001.
La Tonada. Margot Loyola. 2006.	Instruments À Cordes Hispano-Américains. Bruno Montanaro. 2015.	Desde la Guitarra. Carlos Bello. 2009.
Guitarra Tradicional Chilena. Héctor Uribe y Fernando Escobar. 2009.		Guitares Hispano-Américaines. Bruno Montanaro. 1983.
La Guitarra es la que Alegra. Patricia Chavarría. 2015.		Instruments À Cordes Hispano-Américains. Bruno Montanaro. 2015.

Guitares Hispano-Américaines. Bruno Montanaro. 1983.		
Instruments À Cordes Hispano-Américains. Bruno Montanaro. 2015.		
Registros de audio y/o audiovisuales con acceso público.		
Archivo de Cultura Tradicional Patricia Chavarría. <a href="http://www.archivodeculturatradicional.cl/">http://www.archivodeculturatradicional.cl/</a>	Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.	Fondo de las Artes
Fondo Margot Loyola.	Internet	Internet
Archivo de literatura oral. Biblioteca Nacional.		
Facultad de Artes, Universidad de Chile		
Internet		
Comentario		
<p>El total de las publicaciones relacionadas es de 32 libros, siendo 12 las que hablan sobre las afinaciones en Chile, 8 de Perú, 10 de Argentina y 2 que mencionan los tres países.</p> <p>En cuanto a los registros de audio y/o audiovisuales con acceso público en Chile, los entrevistados reconocen 4 instancias formales, en Perú y en Argentina una. Además,</p>		

todos entrevistados reconocieron el internet como una fuente válida de consulta para registros de terreno de este tipo.

SOLO USO ACADÉMICO

## **CAPITULO V: CONCLUSIONES**

### **5.1 Conclusiones en relación con el problema**

Si consideramos que el problema planteado en esta investigación fue el acceso a un material de guitarra y sus diversas afinaciones, que analice comparativamente los puntos de encuentro entre Chile, Perú y Argentina; puedo satisfactoriamente comentar que se ha dado respuesta al problema y que este trabajo se plantea como el inicio de una investigación que merece mucho más tiempo sostenido y sistemático para seguir en desarrollo.

En cuanto al proceso de estudio, sin dudas, fue desafiante y enriquecedor; ya que al no tener acceso directo a la bibliografía y cultores de Perú y Argentina, tuve que generar un plan de gestión para contactar a la gente desde Chile e idear una planificación que optimizara los recursos y el tiempo a ocupar en las salidas a terreno. Finalmente, todo este despliegue hizo posible dar respuesta al problema.

### **5.2 Conclusiones en relación con el objetivo general**

Para satisfacer el objetivo general, siendo este el analizar comparativamente las características de la guitarra y sus afinaciones en los tres países, se han ideado cuadros en los cuales se ubicó la información recabada en la bibliografía y entrevistas, de manera ordenada y visible, para conseguir la comparación y sus resultados.

### **5.3 Conclusiones en relación con los objetivos específicos**

Los objetivos específicos se lograron de forma progresiva. La identificación de las afinaciones cultivadas en Chile, Perú y Argentina se consiguió, en primer lugar, con

la ardua búsqueda de la bibliografía relacionada a través de las publicaciones existentes en las bibliotecas públicas y personales de nuestro territorio, sin embargo, sin cruzar las fronteras hubiese sido imposible conseguir toda la información vertida en este trabajo, es por esto lo fundamental de la visita a las bibliotecas e instituciones de los dos países vecinos. Además de esto, a través de internet se logra conseguir ciertos libros que hablan del tema y otros fueron consultados en el año 2014, cuando visité bibliotecas en España. En consecuencia, se logró generar un catastro de libros relacionados a la guitarra y sus afinaciones, y establecer puntos de encuentros entre el modo de ejecutar esta práctica.

Las entrevistas aplicadas fueron indispensables para satisfacer todos estos objetivos y conocer cuáles son los registros de terreno previos existentes. Además, esta experiencia genera el contacto vivo con el cultor, que no solo maneja cierta información concreta, sino, que también realiza una declaración de intereses emocionales, simbólicos y afectivos con este saber que viene de los antiguos. El contacto con cada uno de ellos abrió un pequeño y profundo mundo que dice más que las palabras y que es imposible describir en una investigación científica.

Cada una de las entrevistas fue grabada en formato audiovisual, pero en función a los plazos establecidos, que presionan a darle un fin formal a esta investigación, y por no tener los recursos para poner la edición en manos de expertos, se hizo imposible realizar la selección de las 16 entrevistas realizadas, por lo que no se pudo lograr el objetivo específico de adjuntar un registro audiovisual a este trabajo.

#### **5.4 Conclusiones en relación con la pregunta de investigación**

Para responder la pregunta de investigación, se ideó el plan de rastreo de la información publicada y la aplicación del instrumento recogedor de datos en las entrevistas, para situarla en distintos cuadros comparativos, con el objeto de analizar y

recoger los resultados. Afortunadamente la investigación le da respuesta a todo y me deja tranquila concebir este primer paso como un logro. De todos modos, creo importante recalcar que este tema merece mucho más tiempo para ser profundizado, pero el estar consciente que esta investigación es exploratoria, por no existir un estudio previo que relacione a estos tres países de la manera desarrollada en este trabajo, declaro quedar tranquila y motivada para seguir.

### **5.5 Conclusiones en relación con el contenido del Marco Teórico**

Cuando hablamos que la práctica de la guitarra y sus distintos temples es parte del saber de los antiguos que se ha traspasado, sin descanso, hasta el día hoy; se hace fundamental tener en conocimiento cual es el entorno que ha rodeado la guitarra en su desarrollo musico-social. Para esto, he generado un Marco Teórico, capítulo al que le dedique bastante tiempo, que proporciona una visión sobre los orígenes, historia y desarrollo del instrumento. Además, en este capítulo, se relata el uso de los temples en la España antigua, en Chile, Perú y Argentina, todo esto con la intención de que el lector de este trabajo pueda comprender lo desarrollado en esta investigación.

### **5.6 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 1, Formación**

Al hacer un análisis sobre las dimensiones establecidas en esta investigación, concluyo que fueron las apropiadas ya que gracias a estas se logró hacer un testeo sobre cinco puntos relevantes.

Para analizar la dimensión N° 1 consideré, que una persona ha adquirido el saber de la guitarra y sus afinaciones de manera oral, cuando este conocimiento ha sido incorporado de manera progresiva: mirando, imitando y/o aprendiendo de guitarra

a guitarra; todo esto sin un método académico. Si la persona posterior a esto, adquirió conocimientos dentro de la academia, igualmente se ha definido como aprendizaje oral.

Para definir que una persona adquirió este saber de manera mixta, se consideró a quienes se iniciaron en la academia y posterior a esto se sometieron al aprendizaje oral, directamente con cultores.

Finalmente, para definir que una persona adquirió este saber bajo la formación académica, se consideró a quienes adquirieron este conocimiento de manera formal; y la relación establecida con cultores naturales se desarrolló bajo las herramientas académicas.

Bajo estos criterios, se definió que, de los 16 entrevistados:

- 10 de ellos se formaron bajo las enseñanzas de la oralidad
- 2 de ellos bajo la formación académica
- Y 4 de ellos adquirieron el conocimiento de manera mixta

	<b>Chile</b>	<b>Perú</b>	<b>Argentina</b>
Oral	3	2	5
Académica	0	2	0
Mixta	2	1	1

## **5.7 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 2, Afinaciones**

Para generar el cuadro comparativo de las afinaciones de Chile, Perú y Argentina se estableció la relación Interválica de todas las cuerdas de la guitarra, desde la nota más grave a la más aguda, vale decir, de la sexta a la primera cuerda. Luego de definir



la Intervállica de cada temple, se enumeró en el cuadro, por orden ascendente del intervalo que se genera entre la primera y segunda cuerda, dando por resultado:

- 10 afinaciones que entre la primera y segunda cuerda existe un unísono,
- 3 afinaciones que entre la primera y segunda cuerda existe un intervalo de segunda mayor,
- 25 afinaciones que entre la primera y segunda cuerda existe un intervalo de tercera menor,
- 35 afinaciones que entre la primera y segunda cuerda existe un intervalo de tercera mayor,
- 2 afinaciones que entre la primera y segunda cuerda existe un intervalo de cuarta disminuida,
- 55 afinaciones que entre la primera y segunda cuerda existe un intervalo de cuarta justa,
- 2 afinaciones que entre la primera y segunda cuerda existe un intervalo de cuarta aumentada,
- 2 afinaciones que entre la primera y segunda cuerda existe un intervalo de quinta disminuida,
- 6 afinaciones que entre la primera y segunda cuerda existe un intervalo de quinta justa,
- Y una afinación que entre la primera y segunda cuerda existe un intervalo de sexta menor.

Además, en cuanto a su composición Intervállica, en el cuadro se observa que:

- 5 son las afinaciones que no se especifica la altura de la sexta cuerda,
- 10 son las afinaciones que se describe unísono entre la primera y segunda cuerda,
- 2 son las afinaciones en que se describe unísono entre la segunda y la tercera,
- 3 son las afinaciones en que se describe unísono entre la tercera y la cuarta cuerda,

- 5 son las afinaciones en que se describe unísono entre la cuarta y quinta cuerda,
- Y 9 son las afinaciones que se describe unísono entre la quinta y la sexta cuerda.

Todas las afinaciones expuestas en el gran cuadro, dan un total de 142, incluida la afinación por común, de las cuales 23 son comunes entre Chile-Argentina, 3 son comunes entre Perú-Argentina, una es común entre Chile-Perú y 9 son comunes entre los tres países.

Afinaciones comunes entre Chile y Argentina				
Nº	Interválica	Afinación estandarizada (VI-V-IV-III-II-I)	Chile	Argentina
1	3M-3m-4J-3M-3m	Sol-Si-Re-Sol-Si-Re	Por Parte de Música	Por Alemán
2	4J-4J-4J-3M-3m	Mi-La-Re-Sol-Si-Re	Por Prima Baja	Para SolM y Mim
3	U-5J-4J-3M-3m	Sol-Sol-Re-Sol-Si-Re	Usada por los cantores de Petorca	Temple del Diablo
4	4J-5J -3M-4J-3m	Re-Sol-Re-Fa#-Si-Re	Por la Sencilla	No menciona
5	5J-4J-3M-3m-3M	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Re#	Tercera Alta	Medio Dos en Fas, Tercera Alta
6	4J-5J-4J-3m-3M	Re-Sol-Re-Sol-Sib-Re	Variante de Arpa	Para Sib Mayor y Sol menor
7	5J-4J-3m-3M-3M	Re-La-Re-Fa-La-Do#	Tercera Menor	Variante de Tercera Alta
8	4J-3M-3m-4J-3M	Fa-Sib-Re-Fa-Sib-Re	Medio Transporte, La Argentina	Para Sib
9	4J-3M-3m-4J-3M	Fa-Sib-Re-Fa-Sib-Re	Medio Transporte, La Argentina	Para Sib
10	5J-3M-3m-4J-3M	Fa-Do-Mi-Sol-Do-Mi	Por Cuerda al Aire	Medio Tres
11	4J-4J-4J-4J-3M	Mi-La-Re-Sol-Do-Mi	Segunda Alta	Falso Derecho
12	4J-U-5J-4J-3M	Sol-Do-Do-Sol-Do-Mi	Transporte por 2ª	Por Medio Tres
13	X-4J-5J-4J-3M	X-Sol-Do-Sol-Do-Mi	Trinado por Uno	Medio Falso
14	U-4J-5J-4J-3M	Sol-Sol-Do-Sol-Do-Mi	Por Arpa	No menciona
15	3m-4J-5J-4J-3M	Re-Fa-Sib-Fa-Sib-Re	Transporte	Para Sib Mayor

16	5J-4J-5J-4J-3M	Do-Sol-Do-Sol-Do-Mi	Por Transporte Por la Orilla	Falso
17	5J-4J-5J-2M-4J	Re-La-Re-La-Si-Mi	Media Escalera	No menciona
18	4J-5J-3M-3m-4J	Mi-La-Mi-Sol#-Si-Mi	De Medio Brazo	No menciona
19	3M-3m-6M-3m-4J	Mi-Sol#-Si-Sol#-Si-Mi	Por la de Parra	Temple B
20	6m-2M-4J-3M-4J	Mi-Do-Re-Sol-Si-Mi	Por la Salonera	Quinta en Do
21	2M-4J-4J-3M-4J	Sol-La-Re-Sol-Si-Mi	Postura Larga	Fa y Sol
22	5J-4J-5J-3M-4J	Do-Sol-Do-Sol-Si-Mi	Medio Piano	Para Do Mayor
23	4J-4J-3M-4J-4J	Mi-La-Re-Fa#-Si-Mi	De Matilla	No menciona

Afinaciones comunes entre Perú y Argentina

Nº	Interválica	Afinación estandarizada (VI-V-IV-III-II-I)	Perú	Argentina
1	4J-3M-4J-4J-3M	Fa-Sib-Re-Sol-Do-Mi	Diablo Transportado	Para Sol menor
2	3m-4J-3M-4J-4J	Fa#-La-Re-Fa#-Si-Mi	Temple Arpa Dos de Noviembre	Temple de Sol
3	3m-3M-4J-4J-4J	Fa#-La-Do#-Fa#-Si-Mi	Tampishino	Para La Mayor y Fa# menor

Afinaciones comunes entre Chile y Perú

Nº	Interválica	Afinación estandarizada (VI-V-IV-III-II-I)	Chile	Perú
1	3M-4J-4J-4J-3M	Fa-La-Re-Sol-Do-Mi	Segunda Alta	Llano, Bordón

Afinaciones comunes entre Chile, Perú y Argentina.

Nº	Interválica	Afinación estandarizada (VI-V-IV-III-II-I)	Chile	Perú	Argentina
1	4J-4J-4J-3M-4J	Mi-La-Re-Sol-Si-Mi	Por Común	Estándar	Por Guitarra
2	4J-5J-4J-3M-3m	Re-Sol-Re-Sol-Si-Re	Por Escala, La Cuyana	Sin nombre	Temple del Diablo
3	3m-3M-4J-4J-3M	Sol-Sib-Re-Sol-Do-Mi	Baulín	Baulín	Por Medio Tres
4	5J-4J-3M-3m-4J	Mi-Si-Mi-Sol#-Si-Mi	Por Banda	Conchucano	Por Música
5	3M-3m-4J-3M-4J	Sol-Si-Re-Sol-Si-Mi	Por Argentina	Morochuco, Comuncha	Por Tiemple Alto
6	3M-4J-4J-3M-4J	Fa-La-Re-Sol-Si-Mi	Para Fa	Sexta en Fa	Sexta en Fa
7	5J-4J-4J-3M-4J	Re-La-Re-Sol-Si-Mi	Para Re Mayor	Sexta en Re	Por Falso y Derecho
8	4J-5J-4J-3M-4J	Re-Sol-Re-Sol-Si-Mi	Para Sol Mayor	Temple para Sol	Por Falso
9	5J-4J-3M-4J-4J	Re-La-Re-Fa#-Si-Mi	Media Escalera	Gorgor	Para Si menor

Chile tiene el número más alto de afinaciones registradas, siguiéndole Argentina y luego Perú. Sin embargo, cada uno de los entrevistados, en la práctica, afina su guitarra de una a once formas distintas.

Para visualizar esta conclusión presento el siguiente cuadro:

	Total afinaciones recabadas en bibliografía y entrevistados	Total afinaciones ejecutadas por todos los entrevistados	Rango de las afinaciones ejecutadas por cada entrevistados
Chile	85	14	2 a 8
Perú	27	12	1 a 11
Argentina	75	16	1 a 6

## 5.8 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 3, Repertorio

Para visualizar el repertorio que se ejecuta en la guitarra con temples especiales en Chile, Perú y Argentina, se han ubicado las formas musicales mencionadas por los entrevistados, en un cuadro comparativo, el cual arrojó existir ausencia de formas musicales comunes entre Chile –Perú y Perú – Argentina; en cambio entre Chile y Argentina se reconocen 7 formas musicales de común uso:

Nº	Formas musicales comunes entre Chile y Argentina
1	Canto Religioso
2	Cueca
3	Mazurca
4	Polka
5	Romance
6	Tonada
7	Vals

Es importante mencionar que en Argentina fueron 5 las localidades que visité, 3 de ellas pertenecientes a la Provincia de Buenos Aires y 2 a la Patagonia. En Aedo, San Miguel del Monte y Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires, las formas musicales comunes con Chile, ejecutadas por los entrevistados, fueron: una glosa cantada por Estilo a la Virgen María, Mazurca, Polka, Vals. En Neuquén y Chos Malal, fueron el Vals, Romance, la Cueca y la Tonada; siendo estas dos últimas las principales formas musicales ejecutadas por las cantoras; figura femenina que ameniza todo tipo de celebraciones requeridas por su entorno, muy similar a la figura de la cantora chilena, en su forma de cantar y repertorio.

## 5.9 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 4, Vigencia

Este punto se desarrolló para obtener una visión panorámica sobre el género de quienes principalmente cultivan las afinaciones en la guitarra, si existe gente joven que este consultando sobre el tema, instancias donde salga a relucir el repertorio antes descrito; y si sus ejecutantes son principalmente del mundo oral, académico o mixto.

Para entender el resultado de lo mencionado, se presentan algunos cuadros de resumen.

Opinión de los entrevistados sobre el género de quienes principalmente cultivan las afinaciones en la guitarra			
<b>Género</b>	<b>Chile</b>	<b>Perú</b>	<b>Argentina</b>
Femenino	1	0	1
Masculino	0	5	3
Ambos	4	0	2

Opinión sobre la existencia de gente joven que va a consultarle sobre los temples			
<b>Se consulta</b>	<b>Chile</b>	<b>Perú</b>	<b>Argentina</b>
Si	4	5	4
No	0	0	1
Poco	1	0	1

Según las respuestas de los entrevistados, podemos concluir que afortunadamente existe interés por las nuevas generaciones en aprender el uso de la

guitarra y sus diversas afinaciones, lo que nos puede hacer presumir que su uso seguirá en vigencia.

En cuanto a los lugares se pudo visualizar la existencia de 4 instancias comunes entre Chile - Argentina, una instancia común entre Perú – Argentina; y 4 comunes entre los tres países, siendo estas cuatro últimas: los escenarios, las fiestas religiosas, los trabajos comunitarios y reuniones familiares.

Y por último, en cuanto a como reconocen, principalmente, el aprendizaje de los ejecutantes de la guitarra con afinaciones, podemos observar que principalmente se cree que el aprendizaje sigue siendo oral, a excepción de Perú.

<b>Aprendizaje</b>	<b>Chile</b>	<b>Perú</b>	<b>Argentina</b>
Oral	5	3	6
Académico	0	0	0
Mixto	0	2	0

### **5.10 Conclusiones en relación a la Dimensión N° 5, Bibliografía**

Para esta dimensión se generó un cuadro, que más que comparativo, es informativo, con el objeto de poner en conocimiento del lector, los títulos relacionados al uso de la guitarra y sus afinaciones. No se descarta la posible existencia de otras publicaciones.

El total de las publicaciones relacionadas es de 32 libros, siendo 12 las que hablan sobre las afinaciones en Chile, 8 de Perú, 10 de Argentina y 2 que mencionan

los tres países. Estos últimos dos últimos libros corresponden a Bruno Montanaro, siendo el primero de 1983 y el último del 2015.

A continuación se detalla un cuadro con la cantidad de publicaciones relacionadas por país y el ámbito de sus fechas. En la fila que describe el año de la publicación reciente no se consideró la de Bruno Montanaro, 2015.

	<b>Chile</b>	<b>Perú</b>	<b>Argentina</b>
Número de publicaciones	12	8	10
Publicación más antigua	1959	1958	1883
Publicación reciente publicada en el país	2015	2014	2009

Si comparamos la cantidad de publicaciones realizadas por país podríamos presumir que en Chile se le ha dado más importancia a este tema que en los otros dos países, pero como este estudio no buscó saber si hay apoyos gubernamentales para la edición de material relacionado, no se puede saber si es falta de interés de los investigadores o falta de interés de parte de las autoridades para sacar a la luz nuevas publicaciones.

En cuanto a los registros de audio y/o audiovisuales con acceso público, sucede lo mismo, por lo que solo me limitaré a decir que en Chile, los entrevistados reconocen 4 instancias formales, y en Perú y en Argentina una. Además, todos los entrevistados reconocen el internet como una fuente válida de consulta para registros de terreno de este tipo.



## 5.10 Otras Conclusiones

Todo lo anteriormente expuesto no se expresa como un resultado absoluto. Cada una de las entrevistas nos proporciona una imagen y contenido de lo que el entrevistado tiene más a mano en ese momento. La experiencia de visitar más de una vez a un cultor dice que de a poco, este, puede ir mostrando mas, por lo que los resultados de estas entrevistas se toman como parte, y no un total, de su saber.

El desarrollo de esta investigación, comienza con decidir sumergirme en el origen y la historia de la guitarra, para así, obtener una visión panorámica del uso que se le concedió en Europa en general; y en España en particular. En cuanto a esto, pude observar que los antiguos escritos ofrecen relatos, en los que sobre su origen se postulan teorías y sobre su práctica se redactan descripciones de quienes se relacionaron con el instrumento como agentes activos del entorno musical de la época.

En aquellos relatos pude darme cuenta que la guitarra ofreció su sonido en los finos salones cortesanos y también en el álgido pueblo llano; donde sus ejecutantes fueron experimentando los cambios estructurales que sufría el instrumento que buscaba amplificar su sonido; y que por consecuencia fue modificando su tañer.

Gracias a J. Bermudo (1555), podemos verificar que la práctica de afinar la guitarra, de una u otra manera, se viene realizando, por lo menos, desde hace cinco siglos atrás; y que la forma de templar sus cuerdas se ha mantenido, siendo el principal modo la igualación de su altura o por comparación de octavas. El autor comenta, que para ese entonces, la guitarra reinaba entre la plebe, y que su uso estaba destinado para el acompañamiento de la voz y la música golpeaba, refiriéndose con esto último al rasgueo.

Hoy, esta situación no ha cambiado mucho. Aun se puede observar el toquido que se desarrolla en los múltiples rasgueos y melodías pulsadas, donde solo la cantidad de órdenes y las formas musicales han ido variando; porque el atesoramiento de este conocimiento sigue estando en el saber popular, donde la oralidad cumple el rol de la enseñanza.

Una característica, que podemos presumir común con la guitarra antigua, es el observar que hasta el día de hoy el uso de la sexta cuerda no es obligatorio. En la experiencia con los entrevistados y en la bibliografía revisada, se confirma lo antes dicho, ya que se puede ver la indicación de templar la sexta cuerda igual que la quinta, o bien, no designarle a la sexta cuerda una altura definida. Francisco Astorga, vasto conocedor del canto a lo humano y lo divino, advierte de esto mismo, agregando que además esta situación puede repetirse con la primera cuerda. Cuando entrevisté a Miguel Hours, de San Miguel del Monte, provincia de Buenos Aires; templó su guitarra con un comodín de dos cuerdas para cantar una glosa por Estilo, dedicada a la Virgen María, aclarando que la sexta cuerda no se toca.

Con esto podemos deducir que los temples especiales que consideran las seis cuerdas son posteriores al año 1800 y que todos aquellos que tienen la primera con la segunda; y la quinta con la sexta cuerda igualada, o su sexta cuerda no especificada, son descendientes directos de la guitarra antigua.

Otra característica común del uso actual con el de antaño, es el considerar la distancia Interválica que se le debe dar a una cuerda con otra y no el nombre de la nota que se le debe asignar a cada cuerda. Aun, en su mayoría, los entrevistados tienen muy claro en que traste se debe pisar una cuerda para igualarla u octavarla con otra,

consiguiendo así la afinación necesaria; y en algunos casos, sin saber a qué tonalidad corresponde. Si consideramos que este uso se ha mantenido, principalmente, en el mundo oral, debemos saber que la altura de sus cuerdas puede variar, no así, la distancia entre un orden y otro.

En los tres países estudiados podemos ver que la designación de uno o más nombres a cada afinación es variada y libre, es más bien la repetición de como se aprendió, escuchó, o con qué se le relaciona a cada temple. Juan Cruz, por ejemplo, luego de templar su guitarra; y al responder mi pregunta sobre el nombre de ese temple, comenta: “Arpa, por esta razón (toca), suena muy a arpa. Yo toque el Arpa en algún momento de mi vida, son 36 cuerdas, es diatónica, y cuando uno arma el acorde en Sol suena a esto”, también, F. Astorga en relación a una afinación abierta, que da el acorde de Do mayor, comenta: “Mire, allá yo también escuchaba que muchas cantoras le llamaban también Por Arpa a esta afinación porque se adaptaba muy bien con el arpa”. También, hubo entrevistados que prefirieron no darle nombre a las afinaciones, justamente por la múltiple existencia de estos que se reconocen para una misma afinación, o por los variados temples que se les denomina con el mismo nombre.

También es importante aclarar, que todo lo expuesto en este trabajo no se expresa como un resultado absoluto. Cada una de las entrevistas nos proporciona una imagen y contenido de lo que el entrevistado tiene más a mano en ese momento. La experiencia de visitar más de una vez a un cultor dice que de a poco, este, puede ir mostrando mas, por lo que los resultados de estas entrevistas se toman como parte, y no un total, de su saber.

En cuanto al proceso del trabajo investigativo se hace importante mencionar ciertos puntos. No quisiera dejar la posibilidad de desahogarme en estos escritos que

personalmente hago. Desde un comienzo se me alertó y se me concientizó que este estudio no es un libro, pero sí una tesis que pondría en desafío mis capacidades.

Inmersa en el tozudo entusiasmo de querer relacionar la guitarra chilena con afinaciones, con dos de sus países vecinos, es que me propuse comenzar las salidas a terreno de manera anticipada, iniciándome por primera vez con un instrumento formal de recogida de datos y ya no sólo en busca de la experiencia vivencial. Al regreso del Perú, y ya con el profesor guía designado, pude darme cuenta que la inexperiencia científica hizo que aplicaré de manera poco rigurosa el instrumento. Sin embargo, al transcribir las entrevistas del incaico país, me di cuenta que igualmente logré recabar la información necesaria para llegar a las conclusiones que hoy presento. Posterior a esto, y al tomar conciencia del instrumento que seguiría aplicado, me embarqué en el viaje por Argentina y sur de Chile, donde las preguntas tampoco pudieron mantener su orden, ya que en muchas ocasiones el entrevistado fue respondiendo más de una pregunta a la vez.

Como consecuencia de esto, podemos reflexionar en que la sabiduría oral muta, no tiene forma y crece silvestre lejos de la academia, sin embargo, nos proporciona el saber de los antiguos sin mostrar atisbo alguno de mezquindad.

Hoy, con la premura del tiempo que aprieta las ansias de seguir desarrollando este tema, emprendo la retirada de este trabajo y lo entrego con virtudes y falencias, que al igual que como seres humanos tenemos.

Quedaron muchas personas en la espera de entregar su saber, pero que, nuevamente por el tiempo, no pude llegar a ellos para aplicar la entrevista. Es que los recursos y las distancias geográficas lo hacen difícil. Lo bueno de esto, es que quedan

muchas puertas abiertas que me indican el camino a seguir para continuar desarrollando este trabajo de investigación que no tiene término, así como tampoco se le ve fin a su práctica gracias a las nuevas generaciones que nos estamos apropiando de ella.

Sin duda queda mucho por comprender, y no digo por descubrir ni rescatar, porque la cultura no se pierde, se transforma. Con la partida de los cultores mayores, hacia el descanso profundo, no se acaba el tesoro del saber. No solo es esa generación la que tiene el conocimiento de los antiguos. Los actuales también, solo que de otra forma y desde otro lugar.

Doy gracias a las personas que minuciosamente entrevistaron, recopilaron y se nutrieron del saber de las generaciones anteriores para dejar el vasto conocimiento que hoy ofrecen.

Quizás ya no es el cancionero, el foco a reconocer, sino, el volver a romper fronteras que unan un conocimiento que se desarrolla de infinitas maneras.

Para terminar expongo la siguiente pregunta y regalo los posteriores versos:

¿De qué manera es posible identificar características propias y compartidas de la guitarra tradicional y sus afinaciones de América?

La guitarra es creadora,  
Y es sonido que embelesa  
Si hasta la alta realeza  
Rinde culto a esta señora.  
De los verso' es decidora,  
De la danza es oficiante,  
Junto a sabios, principiantes  
Y andariegos transmisores;  
La guitarra brinda honores  
A versistas y cantantes.

Andrea Andreu Muñoz

SOLO USO ACADÉMICO

## BIBLIOGRAFÍA

Afinaciones de la Guitarra en el Perú. Fuente:  
<http://www.musicaperuana.com/espanol/afinaciones.htm>

Amat, Joan Carles: *Guitarra Española, y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco órdenes*. Barcelona 1596.

Aretz, Isabel: *El Folklore Musical Argentino*. Ricordi. Buenos Aires, 1980.

Aretz, Isabel: *Música Tradicional de la Rioja*. INIDEF. Venezuela, 1978.

Arias, F.: *El proyecto de investigación, guía para la elaboración*. Editorial Episteme. Caracas, 1997.

Astorga, Francisco: *El canto a lo poeta*. Revista Musical Chilena. Volumen 54, Nº 194. Santiago, 2000.

Barros, Raquel; Dannemann, Manuel: *Introducción al Estudio de la Tonada*. Revista Musical Chilena, vol. 18, Nº 89, (pp. 105 – 114). Universidad de Chile. Santiago, 1964.

Bello, Carlos: *Desde la Guitarra*. Universidad Nacional del Comahue y Consejo Federal de Inversiones. Neuquén, 2009.

Bermudo, Juan: *Declaración de instrumentos*. Osuna, 1555.

Cano Tamayo, Manuel. *La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte Flamenco*. Ediciones Giralda. Córdoba, 1986.

Chavarría, Patricia; Araya, Isabel; Mariángel, Paula: *Canto, Palabra y Memoria Campesina*. FONDART. Valdivia, 1997.

Chavarría, Patricia: Archivo de Cultura Tradicional. Fuente: <http://www.archivodeculturatradicional.cl/>

Chavarría, Patricia: *La Guitarra es la que Alegra*. Editorial Cuarto Propio. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Concepción, 2015.

Cook T.D. y Reichardt Ch. S.; *Métodos Cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*; Ediciones Morata S.A., Madrid, 1986.

De la Sotta, Romina: *La historia del éxito de la guitarra chilena*. Fuente: [http://www.guitarraclasica.cl/vb/showthread.php?39-La-historia-de-%E9xito-de-la-guitarra-cl%E1sica-chilena-\(parte-1\)&s=dbc080c4d6b68675f7c648eb7b9cc1b4](http://www.guitarraclasica.cl/vb/showthread.php?39-La-historia-de-%E9xito-de-la-guitarra-cl%E1sica-chilena-(parte-1)&s=dbc080c4d6b68675f7c648eb7b9cc1b4)

Díaz Acevedo, Raúl: *Finaves Campesinos*. Trazos. Temuco, 1994.

Díaz Acevedo, Raúl: *Toquíos Campesinos*. Imprenta Trazos. Temuco, 1997.

Doizi de Velasco, Nicolao: *Nuevo modo de cifras para tañer la guitarra con variedad y perfección*. Nápoles Egidio Longo entre 1630 y 1650.

Domínguez, S.: Investigación Exploratoria. Recuperado en Octubre del año 2016. <http://www.stelladominguez.com/2011/03/inexploratoria/> , 2011.

Echecopar, Javier: *Melodías Virreinales del Siglo XVIII. Música Peruana para Guitarra*. Carrillo-Echecopar. Lima, 1992.



Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo – Americana. Tomo XIV. Espasa Calpe S. A. Madrid, 1912.

Fondo Nacional de las Artes: *Folklore Musical y Música Folklórica Argentina*. Volumen IV. Editorial Colmeona. Buenos Aires. Argentina. 1967.

Gran Enciclopedia Rialp. Tomo XIII. Ediciones Rialp. Madrid, 1979.

Grebe, María Ester: *La estructura musical de verso folklórico. Estudio crítico de sus elementos modales y otros arcaísmos*. Tesis para optar al grado de licenciada en ciencias y artes, mención en musicología. Universidad de Chile. Santiago, 1965.

Hernández, R; Fernández, C.; y Baptista, L.: *Metodología de la Investigación*. Mc Graw Hill. México, 2010.

Ibarra, C.: Investigaciones exploratorias. Rescatado en Septiembre del año 2016. <http://metodologadelainvestigacinsiis.blogspot.com/2011/10/tipos-de-investigacion-exploratoria.html?m=1> , 2011.

Instituto Nacional de Cultura: *Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú*. Ediciones OMD. Lima, 1978.

Lara Garrido, José y Garrote Bernal, Gaspar. *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. Tomo I. Editorial Diputación provincial de Málaga. 1993.

Leal Pinar, Luis: *Antología Iberoamericana de la Guitarra*. Editorial Alpuerto SA. Madrid 1987.

Loyola, Margot: *La Tonada*. Testimonios para el futuro. LSL Impresores Ltda. Viña del Mar, 2006.

Lynch, Ventura: *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*. Imprenta de la Patria Argentina. Buenos Aires, 1883.

Lynch, Ventura: *Folklore Bonaerense*. RML Ediciones. Buenos Aires, 1953.

Montanaro, Bruno: *Instruments À Cordes Hispano-Américains*. Imprenta F. Paillart. Abbeville, 2015.

Montanaro, Bruno: *Guitares Hispano-Américaines*. Édisud. Provence, 1983.

Moreno Chá, Ercilia y Reynoso, Atilio: *Cantares tradicionales de la provincia de Buenos Aires, República Argentina*. Librillo y CD. Melopea Discos. Buenos Aires, 2001.

Pajuelo, Camilo: *Raúl García Zárate. Fundamentos para el estudio de su vida y obra*. Tesis de Maestría. Facultad de Artes, Departamento de Musicología. Universidad de Helsinki. Finlandia, 2005.

Pedreira, Martín: *Historia de la Guitarra. Selección de Lecturas*. Ediciones museo de la música, La Habana, Cuba, 2016.

Pedrell, Felipe: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona 1901.

Pereira Salas, Eugenio: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Imprenta Universitaria. Santiago de Chile, 1941.

Pérez Bugallo, Rubén: *Folklore Musical de Salta*. FECIC. Buenos Aires, 1988.

Pérez Bugallo, Rubén y Reynoso, Atilio: *Música criolla tradicional de la provincia de Buenos Aires, República Argentina*. Librillo y CD. El Arca. Buenos Aires, 1995.

Pimentel, Iver: *Método Teórico y Práctico de la Guitarra Folklórica Andina*. Edición Hola Paisa Comunicaciones. Lima, 2008.

Pinto, Arturo: *Afinaciones de la Guitarra en Ayacucho*. Editorial Gráfica Pacific Press. Boletín de Lima, N° 49. Lima, 1987.

Pujol, Emilio: *Escuela Razonada de la Guitarra. Libro primero*. Ricordi. Buenos Aires, 1956.

Radole, Giuseppe: *Laúd, Guitarra y Vihuela. Historia y Literatura*. Ediciones Don Bosco. Barcelona 1982.

R. A. E.: <http://www.rae.es/>

Ramos Altamira, Ignacio: *Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles*. Editorial Club Universitario, Alicante, España, 2005.

Rey, Juan José; Navarro, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, Cítola y Laúdes españoles*. Alianza editorial, Madrid, 1993.

Rioja, Eusebio (coordinador): *La Guitarra en la Historia*. Volumen III. Ediciones La Posada. Córdoba, 1992.

Rioja, Eusebio (coordinador): *La Guitarra en la Historia*. Volumen VIII. Ediciones La Posada. Córdoba, 1997.

Sabino, C.: *El proceso de investigación*. Ediciones Panapo. Caracas, 2011.

Salazar, Luis: *Método de Guitarra Andina Peruana*. Ediciones Taki Onqoy. Lima, 2014.

Sauvalle, Sergio: *Antecedentes históricos, Técnicas de ejecución y Afinaciones*.  
Fuente:<http://www.docfoc.com/download/documents/la-guitarra-tradicional-chilena-sergio-sauvalle-echeverria>.

Uribe Echevarría, Juan: *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la Provincia de Santiago*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1962.

Uribe, Héctor; Escobar, Fernando: *Guitarra Tradicional Chilena. Estudio y repertorio para guitarra sola*. Proyecto del Fondo de la Música Nacional. Impresora Icaro Ltda. Concepción. 2009.

Vega, Carlos: *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Centurión. Buenos Aires, 1946.

Vega, Carlos: *Música Folklórica de Chile*. Revista Musical Chilena. Volumen 13, N° 68. Santiago, 1959.

Villarreal, Félix: *Las Afinaciones de la Guitarra en Huanuco, Perú*. Revista Musical Chilena, Vol. 12, n° 62, Universidad de Chile. Santiago de Chile, 1958.

## ANEXOS

En el CD adjunto se incorporan una serie de archivos complementarios al presente trabajo. Su contenido permitirá conocer, en palabras propias de cada uno de los entrevistados, su visión y emoción que se refleja y relaciona con el cultivo de las afinaciones en la guitarra.

Archivo N°1: Entrevistas realizadas a cultores chilenos.

Archivo N°2: Entrevistas realizadas a cultores peruanos.

Archivo N°3: Entrevistas realizadas a cultores argentinos.

SOLO USO ACADÉMICO