

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA TONADA

por

Raquel Barros y Manuel Dannemann

En nuestro folklore musical, la tonada como canto, equivale a la cueca como baile, en lo que concierne a su práctica y difusión. Esto le asegura un conocimiento vulgar altamente generalizado, que se advierte a través de las obligadas alusiones que recaen sobre ella cuando se habla de música folklórica chilena. No obstante, resulta evidente y paradójal el desequilibrio hasta ahora observado en la investigación de una y otra: nuestra danza nacional por excelencia ha sido objeto de acuciosos y controvertidos estudios históricos y formales, destacándose los de Clemente Barahona Vega¹, Carlos Vega², Eugenio Pereira Salas³, Pablo Garrido⁴, Antonio Acevedo Hernández⁵. En cambio la tonada ha sido analizada en breves artículos incluidos en obras generales, sin que hasta ahora encontremos sobre ella un trabajo orgánico, ni mucho menos definitivo. Pedro Humberto Allende⁶, Eugenio Pereira⁷ y Carlos Lavín⁸, han trazado la pauta más seria para su estudio en nuestro país, de la cual se desprenden las siguientes conclusiones fundamentales: a) la tonada se ha considerado como un tipo específico de canto folklórico; b) se la ha caracterizado musicalmente, en cuanto al ritmo, como una composición provista de uno lento en sus estrofas y de otro rápido en el estribillo; P. Humberto Allende, en particular, sostiene que el modo es menor en la parte lenta y mayor en la rápida, y en lo que respecta a la armonía, destaca su pobreza, señalando el empleo de acordes de tónica y dominante (7^a y 9^a), y muy escasamente de subdominante. En lo literario, desde el punto de vista métrico, se ha comprobado su variedad estrófica, representada por décimas, quintilla y cuartetas, primando el uso de estas últimas, a menudo acompañadas por un estribillo, especificando algunos de sus juegos formales, como la glosa, el coleo, etc.⁹. En lo que atañe al tema, no se ha establecido ninguna determinación precisa y, en cuanto al estilo, es Carlos Lavín quien, con mayor énfasis, le confiere un carácter lírico, suscribiendo la opinión de Lenz, el primero en establecer la división general de las ramas de la "poesía popular chilena"¹⁰; c) su origen ha sido calificado de manera genérica como hispánico. El historiador Eugenio Pereira expresa que "su remota progenitora parece ser la canción con estribillo o zégel, introducida por los árabes en España¹¹, lo que correspondería singularmente a un factor métrico, y d) su función ha provocado meros alcances a su índole festiva, sin haberse puntualizado razones precisas ni su relación con otros elementos del folklore general.

Nuestro planteamiento metodológico pretende orientar la investigación del género en referencia, mediante la proposición de los siguientes factores básicos: a) acepciones folklóricas de la voz tonada; b) caracteres literario-musicales de la tonada propiamente tal; c) constitución de una familia musical; d) procedencia, y e) función y posición en el comportamiento folklórico general.

EL TERMINO TONADA

Si adoptamos el orden de lo general a lo particular, encontraremos que en nuestra terminología folklórica el vocablo tonada funciona como sinónimo de entonación, empleándose, por lo tanto, para designar cualquier melodía, aunque sea de danza. Esta acepción genérica, podemos suponer que se mantiene desde los primeros años de la Conquista y reproduce la significación explicada por Covarrubias¹², Menéndez Pidal¹³ y Vicuña Cifuentes¹⁴.

En segundo lugar, lleva este nombre una forma musical cantada, de función predominantemente festiva, concepto vulgar de tonada.

Por último, nuestra labor de recolección como miembros del Instituto de Investigaciones Musicales, circunscrita a las provincias de Valparaíso, O'Higgins, Santiago, Colchagua, Curicó, Maule, Linares y Ñuble, nos ha permitido encontrar, de manera, uniforme y frecuente, rasgos distintivos de la tonada en su condición de canto folklórico particular, los cuales podemos ordenar como a continuación se escribe.

EN LO MUSICAL

a) *Ritmo*. La tonada posee un solo ritmo, por lo común de $\frac{6}{8}$, muchas veces determinado por el acompañamiento instrumental rasgueado (Ej. 1), dife-

Ej. N°1 RASGUEO DE TONADA

voz
Aun - que mi ma-dre no quie-ra aun-que mi pa-dre sea no - je etc.

guitarra

renciándose, de esta manera, de la canción que, de acuerdo con los mismos informantes que hemos consultado en el caso de la anterior¹⁴, lo es, simplemente, pulsado (Ej. 2), y muchas veces, en $\frac{3}{4}$. Cuando la composición alterna el tiempo lento con el rápido o el rasgueo con el *compás**, se la denomina to-

Ej. N°2 CANCION

voz
Pues - taen u - na se pul - tu - ra

guitarra

* *Compás*: ejecución pulsada de una figuración rítmica.

nada-canción. Hay quienes designan esta modalidad como tonada propiamente tal, no por omisión de la forma monorrítmica, sino por cuanto está implícita en la segunda acepción anotada, al referirnos al término tonada. No siempre el estribillo, desde el punto de vista literario, corresponde a una figura musical birrítmica, puesto que el tocador a menudo no hace diferencia entre éste y el de las estrofas. El acompañamiento puede marcar los tiempos fuertes, que es lo habitual, o los débiles, recibiendo, en este caso, el nombre de *tonada chicoteada*, que la asemeja a algunas danzas, especialmente a la *refalosa*¹⁵. Como ya queda dicho en trabajos anteriores, el ritmo que predomina en esta forma musical es el binario¹⁶.

b) *Melodia*. Se encuentra formada por un período binario, con repeticiones en la primera o en la segunda frase, o, también, en ambas (aab-abb-aabb-aba). La línea es simple y monótona, sobre la base de intervalos pequeños en la interpretación de la mayoría de los cultores (Ej. 3), si bien es cierto que

Ej. N.º 3

LAS PERLAS DE TUS OJOS

Her - mo - sa ni - ñe - he - chi - ce - ra, due - ña de mí pen - sa - mien -
- to, pien - sa en tí a - da mo - men - to

hay otros que disponen de un repertorio en el que hemos podido observar un ámbito de once notas (Ej. 4). En la canción adquiere una gama más va-

Ej N.º 4

EL PALOMO

Yo cri - de - ña pa - lo - mi - ta para mí di - vertimien - to co - mo cri - ó sus a -
Yo tuve mere - cí - miento y fui de - ja - da so - lí - ta
Il - tas sus pen - dió el vuel - to se fué, a la ra - ma que yo sé. se

riada, como puede comprobarse en nuestra versión de Quiso la Desgracia Mía (Ej. 5).

c) *Armonía*. La tonada se presenta en modo mayor, lo que ya ha sido demostrado en los trabajos de nuestro Instituto por sus diferentes investigadores¹⁷, como podrá comprobarse en ejemplos posteriores, en oposición a lo afirmado en términos generales por el maestro Allende. El acompañamiento

Ej N° 5

QUISO LA DESGRACIA MIA

Canción

Qui- so la des-gra-cia mi-a que yo me pu-
sie- sea mar a quien no me co- res- pon-de aun-
- que me vea xpi- rar aun- que me ve a ex- pi- rar

instrumental 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 transporte* (mi-do#-la-mi-la-mi), etc., con las cuales se obtiene una posición más fácil de la mano izquierda. En ciertas oportunidades este instrumento es acompañado por el arpa, y rara vez se usa esta última sola. En las *casas de canto*¹⁸, aparece el piano junto a los ya citados, además del *tormento** o *tañador*, relegado en nuestros días a este medio. Sin embargo, la percusión se demuestra ampliamente en el *tañar la guitarra* o el *arpa*, acción que consiste en golpear rítmicamente con las manos la cubierta de estos cordófonos, que adquieren, de este modo, una doble función. Dicha acción es ejecutada por un acompañante del tocador, que muchas veces ayuda a cantar.

Hemos podido reconocer la validez de las características ya mencionadas por P. Humberto Allende, en lo que respecta al empleo de los acordes de tónica y dominante, y como menos usual el de la subdominante. Mayor riqueza hallamos en la canción en la cual puede aparecer la función de dominante de la dominante (Ej. 5). Pese a la sencillez acostumbrada del acompañamiento, reducido a los acordes fundamentales, pulseados o rasgueados, otro estilo de ejecución es el punteado, esbozo de melodía instrumental, que aparece ocasionalmente y por lo general a la tercera de la melodía, siendo más escasa aun la repetición melódica confiada al instrumento (Ej. 6).

Ej N° 6

voz
ay tris-te-in-fe-liz de mí
guitarra

*Tormento: mesita con cubierta de hojalata y maderas destinadas a la percusión manual.

d) *Interpretación*. Hasta hace, aproximadamente, veinte años, era la mujer quien, por regla general, cantaba la tonada, como ocurriera con todo el género musical festivo; pero en la actualidad se hace cada vez más ostensible la intervención masculina, que se presta con mayor facilidad a la labor profesional. Como rarísima excepción puede citarse la participación conjunta de ambos sexos en una misma interpretación. En cuanto al número de intérpretes, lo más frecuente es el canto individual, vestigio de ascendencia andaluza; si lo hacen dos, cantan al unísono o a dos voces, normalmente en tercetas y menos comúnmente en sextas (Ej. 7). Como excepción aparecen tres

Ej. N.º 7



.....cuan-do estoy me — dío dur-miendo.....

y cuatro intérpretes, en el caso de grupos familiares o con motivo de reuniones que requieren de conjuntos de gran volumen, como ocurre en los rodeos, sin que por ello varíe el número de voces antes señalado. En el caso que haya estribillo, éste y las estrofas son cantadas por el mismo número de personas. El tono nasal y agudo habitual de las cantoras, que llamó la atención de los extranjeros que nos visitaron en el siglo pasado¹⁹, puede obedecer a una impostación obligada por la necesidad de soportar la duración de la fiesta y hacerse oír por encima del bullicio general.

ELEMENTOS LITERARIOS

a) *Tema*. Sin alcanzar la variedad temática del verso (conocido también como *canto a lo pueta*²⁰), la tonada comprende muy variados asuntos, que en un esquema provisorio de clasificación podría consignarse de la siguiente manera: religiosos y profanos. Los primeros, menos numerosos, se refieren principalmente al nacimiento de Cristo, pudiendo también aludir a pasajes evangélicos o celebrar determinados santos. En los segundos, que alcanzan mayor heterogeneidad, predominan los amatorios, que cubren campos históricos, paisajísticos, de oficios, etc., junto a los cuales encuentran lugar los de personificación de animales, de jerga, de exageración y patrióticos, entre los más notables.

Mayor complejidad encontramos en lo temático si atendemos a la intención que se persigue, la cual puede manifestarse como satírica, jocosa, costumbrista, didáctica, etc. Cabe añadir la fuerte relación existente entre los argumentos de este género y los del resto del folklore literario-musical chileno, fácilmente comprobable en las compilaciones de textos poéticos de Julio Vicuña Cifuentes²¹, Antonio Acevedo Hernández²² y otros.

b) *Estilo*. En oposición a lo que se ha expuesto de manera global²³, el estilo no es sólo lírico, como pudiera inferirse de los motivos amatorios expresados subjetiva y delicadamente. Desconocer el carácter narrativo realista del cancionero hispánico medieval y renacentista, fuente general de nuestra tonada,

es imposible. Por lo tanto, estimamos más justo calificarlo genéricamente de épico-lírico, de la misma manera como se ha procedido en el estudio del romancero²⁴.

c) *Métrica*. Ante la imposibilidad de trazar un cuadro general de la métrica de la tonada en esta ocasión, creemos que lo más plausible de estudio inmediato es su extraordinaria variedad de estrofas y metros, con los complementos de multiplicidad de estribillos y muletillas, amén de ciertos juegos métricos, todo lo cual nos hace encontrar en este género la mayor riqueza métrica posible de observar en nuestro folklore y su mayor valor de compendio formal de especies literarias peninsulares. A modo de ilustración, transcribiremos algunos ejemplos:

Verso de arte mayor:

*Ya me voy por esos campos y adiós,
a buscar yerbas de olvido y dejarte ...** (de once sílabas)

*Si pudiera contar un instante ...*** (de diez sílabas)

El verso de arte menor es el más común, con predominio octosilábico, cuya menor medida registrada fuera de cuatro sílabas, y en cuyo ámbito sólo se encuentra el estribillo. Las formas estróficas están representadas por el romance, la décima, la quintilla, el cuarteto, la cuarteta, la redondilla, la copla. Menos común es el conjunto de cuatro versos octosílabos carentes de toda rima, denominado *de pie quebrado*, expresión descrita por Laval en su Contribución al Folklore de Carahue²⁵. Otro caso especial lo constituye un tipo de estrofa acumulativa, que agrega cada vez un verso más a ella, modalidad folklórica internacional.

El *cogollo*, elemento obligado y distintivo de la tonada para muchos cultores, y que también figura en la tonada-canción, pero nunca en la canción, se singulariza por estar dedicado a uno o a todos los asistentes a una fiesta; por contener en su segundo verso una alusión comparativa laudatoria en honor de quien se canta y que puede en los dos últimos versos ratificar los ya expresado o transformarse en sátira. Su forma métrica es la misma que la de la estrofa, y su posición dentro de la tonada se ha conservado al final de ésta, habiéndose perdido casi por completo el empleado como introducción, antaño de rigor. Conviene distinguir el cogollo continuador de la temática general y por lo tanto propio de una composición determinada, del ocasional, aplicable a cualquier persona o circunstancia:

*Que viva el señor fulano,
naranja, laurel y oliva,
en el medio de la naranja
toda su compañía viva.*

*Que viva el señor fulano,
cogollito de poleo,
en todo lo que he andado
no he visto diablo más feo.*

La dualidad literario-musical de la tonada debe ser objeto de una síntesis esencial, sobre la base de un profundo análisis previo, descriptivo, carac-

*Archivos Instituto de Investigaciones Musicales.

**Colección Rodolfo Lenz.

terizador y comparativo. Sin embargo, y como un mero alcance, mencionaremos el desequilibrio entre ambos componentes indicados, lo que ya fuera hecho en un trabajo anterior y en términos muchos más amplios²⁶. En efecto, es frecuentísima la aplicación de cualquier melodía al texto de una tonada, verificándose la elección, en gran parte, de acuerdo con el estado emocional o la memoria auditiva de los intérpretes. Hay cultores que disponen de una sola melodía básica para gran número de *letras*.

LA FAMILIA MUSICAL TONADA

Las indagaciones efectuadas en los últimos años por el Instituto de Investigaciones Musicales nos han confirmado la existencia de una familia musical que cumple con las características ya expuestas de la tonada. En dicha familia, sus diferentes miembros resultan de la función específica que desempeña cada cual, compartiendo todos una general recreativa. La tonada, en la segunda acepción que le diéramos en el capítulo sobre el término, y el romance o *corridos* (ej. 8), son los integrantes de este grupo que sirven exclusivamente

Ej. N° 8

ROMANCE

Es - tan - do tan bien sen - ta - da ya la luz de una can - de - la
Dón - dee - s - tará Blan - ca Flor Blanca Flor con FI - lu - me - na

la amplia función en referencia, más lírica la primera, más épico el segundo, el cual, aunque parezca obvio, es el único que emplea la forma métrica de su mismo nombre y que tiende a una paulatina desaparición, manteniéndose su vigencia generalmente en forma recitada. Estas consideraciones excluyen el romancillo, de función lúdica, cuya práctica es abundante²⁷.

Cada uno de los miembros restantes ejerce una función peculiar, diferenciada de la general: el *villancico* (ej. 9) es un canto destinado a la celebración del nacimiento del Niño Dios²⁸; el *esquinazo*, una serenata efectuada al ano-

Ej. N° 9

SEÑORA YO LE TRAIA

Villancico

y co - mo te - ní - a sed me lo to - mé en el ca -
- mí - no a rru rru rru rru duér - me - te niño Je - sus

cheer o de madrugada, que da comienzo a una fiesta sorpresiva para quienes deben recibir a los festejantes (ej. 10). Ellos también se producen como final

Ej. N° 10 Esquinazo

DESPIERTA PRECIOSO AZAHAR

Des - pier - ta pre - cio - so a - zahar, que dí - ce us - ted de
mis de - li - cias por ten - to ya - sí se ve al

Detailed description: The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 6/8 time. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

de la novena del Niño o de la Virgen, lo que aumenta su complejidad funcional. Por fin, los *parabienes* constituyen un homenaje a los novios en la fiesta del casamiento (ej. 11).

Ej. N° 11 PARABIENES

Ya se ca - sa - ron los no - vios, hí - cie - ron las es - cri -
- tu - ras, hí - cie - ron las es - cri - tu - ras;

Detailed description: The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 6/8 time. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

PROCEDENCIA

Este problema ofrece, a nuestro juicio, grandes dificultades en su planteamiento y mucho mayores en su solución, por cuanto no disponemos ni del conocimiento de una fase inicial, ni del de las etapas intermedias que nos conduzcan a su actual estado. Los vacíos más graves se advierten en el terreno musical, ya que en el literario podemos seguir la huella de ciertos rasgos temáticos y formales. Para construir una hipótesis tendiente a esclarecer este cuadro nos basaremos en los hechos enunciado a continuación, supuestos metodológicos, cuya demostración definitiva deberá sujetarse a futuras y acuciosas investigaciones.

1. La tonada se introdujo en Chile, al igual que tantas otras manifestaciones de nuestro folklore musical, seguramente a comienzos de la Conquista, lo que puede atestigüarse gracias a la conservación de temas, formas y estilos poéticos de data medieval y renacentista, ya estudiados en su cronología y folklore por el gran folklorista argentino Juan Alfonso Carrizo²⁹. Por otra parte, la frecuente y arcaica omisión de la sexta cuerda de la guitarra en el acompañamiento de este género, así como en el de otros, nos comprueba la pervivencia de un fenómeno anterior al siglo xviii³⁰. Por desgracia, la rebusca de elementos musicales en rigor, se estrella, como ya se expresara, con el des-

conocimiento actual de fuentes de consulta, lo que no significa la inexistencia absoluta de éstas.

2. La tonada llegada a nuestro país, y por cierto a toda Hispanoamérica, en la época señalada, ha de haber respondido a su acepción genérica por excelencia, esto es "composición métrica a propósito para cantarse...", según el Diccionario de Autoridades de 1739³¹, o bien, "sinónimo de melodía", para el Diccionario Labor³². Esta situación explica en gran medida el mantenimiento de la familia musical tonada.

3. Por consiguiente, no creemos aceptable la derivación de la tonada en su concepto estricto, de ninguna composición literaria o musical individual, que pudiera identificarse con un nombre preciso. Atribuimos su estado actual a una sucesiva evolución de formas de la más diversa especie, atendiendo a los textos que actúan en la tradición chilena. Las magníficas obras de Ramón Menéndez Pidal sobre orígenes de la poesía popular primitiva³³, los cancioneros cortesanos³⁴, y las recreaciones de poetas de la Edad de Oro, como Lope de Vega, Quevedo, Góngora, nos llevan a la visión del apasionante y complejísimo proceso de la formación de lo que en nuestros días intentamos investigar bajo un título y carácter determinados.

En suma, sólo una revisión que cuente con los nexos válidos para establecer una real continuidad del núcleo inicial podría dilucidar el asunto que nos ocupa y que, a nuestro juicio, es el producto de una paulatina selección, cuyo último exponente conocemos con la denominación de tonada.

FUNCIÓN Y POSICIÓN EN EL COMPORTAMIENTO FOLKLÓRICO GENERAL

La importancia primordial de la tonada va más allá de su expresión particular. Corresponde, según nuestro concepto de folklore, a la función amenizadora que desempeña en la comunidad, integrándose al comportamiento general de ella.

Su práctica, fuertemente extendida y sostenida, su fuerza aglutinante, con respecto del grupo humano que la sustenta, y su valor representativo, regional y nacional, configuran una proyección sociológica del mayor interés para el estudio de la cultura chilena.

Sobre la base de los puntos capitales que informaron el presente trabajo, proponemos la investigación de la tonada, como un primer intento de avanzar en un campo ya mucho tiempo estático y, por lo tanto, de peligroso influjo formativo, palpable en artículos recientes³⁵. Además, queremos insistir en la índole metodológica de nuestra exposición, destinada a estimular el logro de posteriores conclusiones, tarea de largo aliento, pero digna de los mejores esfuerzos y gran oportunidad de poner a prueba los recursos del Folklore como disciplina, y a la cual ha contribuido en este caso, nuestro compañero L. G. Soubllette.

BIBLIOGRAFIA

³¹Barahona Vega, Clemente: "La zamacueca y la rosa en el folklore chileno". Imp. Universitaria. Stgo., 1913.

³²Vega, Carlos: "Las danzas populares argentinas". Inst. de Musicología, Bs. Aires,

1952. "Danzas y canciones argentinas". Bs. Aires, 1936. "La forma de la cueca chilena". Inst. de Investigaciones Musicales de la U. de Chile, s/f.

³³Pereira Salas, Eugenio: "Los orígenes del

arte musical en Chile", Cap. xvii. Imp. Universitaria, Stgo., 1941.

⁴Garrido, Pablo: "Biografía de la cueca". Ediciones Ercilla, Stgo., 1943.

⁵Acevedo H., Antonio: "La cueca". Ed. Nascimento, Stgo., 1953.

⁶Allende, Pedro H.: "La Musique populaire chilienne". En *Art Populaire*, T. II, Ed. Duchartre, París, 1931.

⁷Pereira Salas, Eugenio: Op. cit., 3, pp. 296-303.

⁸Lavín, Carlos: "Panorama musical". En Chile, tierra y destino. Selección y compaginación de Fco. Méndez. Ed. Exit. Stgo., 1947.

⁹Dannemann, Manuel: "Variedades formales de la poesía popular chilena". Rev. Ateña, N° 372, oct., 1956. Concepción.

¹⁰Lenz, Rodolfo: "Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile". Cap. I. Soc. Imp. y Lit. Universo. Stgo., 1919.

¹¹Pereira Salas, Eugenio: Op. cit. 3, p. 296.

¹²Covarrubias, Sebastián de: "El tesoro de la lengua castellana o española, 1611". Véase Subira, José. T. I. Tipografía de Archivos. Olózaga, I. Madrid, 1928.

¹³Menéndez Pidal, Ramón: "Serranilla de la zarzuela". En *Poesía árabe y poesía europea*. Ed. Espasa-Calpe, Bs. Aires, 1946.

¹⁴Vicuña Cifuentes, Julio: "Romances populares y vulgares". Introducción, p. xxii. Imp. Barcelona, Stgo., 1912.

¹⁵Archivos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

¹⁶"Danzas de Chile". Fascículo III de la Antología del folklore musical chileno. Esquema explicativo. Inst. Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Stgo., 1963.

¹⁷Véase los análisis de los fascículos de la Antología del folklore musical chileno N.os 1, 2 y 3. Inst. de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Stgo., 1961, 1962, 1963.

¹⁸Soublette, Luis Gastón: "Formas musicales básicas del folklore musical chileno". Rev. Musical Chilena N° 79, Stgo., 1962.

¹⁹Hall, Basil: "Journal", pp. 9-10. Véase Pereira Salas, Eugenio, Op. cit. 3, p. 252.

²⁰Dannemann, Manuel: Op. cit. 9.

²¹Vicuña Cifuentes, Julio: "La poesía popular chilena". En *He dicho*. Ed. Nascimento, Stgo., 1926.

²²Acevedo Hernández, Antonio: "Los cantores populares chilenos". Ed. Nascimento. Stgo., 1933. "Canciones populares chilenas". Ed. Ercilla, Stgo., 1939.

²³Lavín, Carlos: Op. cit., p. 419.

²⁴Menéndez Pidal, Ramón: "Flor nueva de romances viejos". Proemio. Espasa-Calpe. Col. Austral. Madrid, 1955.

²⁵Laval, Ramón: "Contribución al folklore de Carahue". Cap. II, 6. Librería Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1916.

²⁶Barros, R. y Dannemann, M.: "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno". Rev. Musical Chilena N° 71. Stgo., 1960.

²⁷Vicuña Cifuentes, Julio: Op. cit. 14, pp. 147-178.

²⁸Pereira Salas, Eugenio: "Los villancicos chilenos". Rev. Musical Chilena N° 51. Stgo., 1955.

²⁹Carrizo, Juan Alfonso: "Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina". Imp. Patagonia, Bs. Aires, 1945. "La poesía tradicional argentina". Anales del Ministerio de Educación de la Prov. de Bs. Aires, 1951.

³⁰Barros, R. y Dannemann, M.: "El guitarrón en el departamento de Puente Alto". Introducción. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, Stgo., 1961.

³¹Diccionario de Autoridades: T. VI. Año 1739. Véase Subira, J. op. cit. 12, Cap. I, p. 16.

³²Diccionario de la Musical Labor. Ed. Labor, S. A., Barcelona, 1954.

³³Menéndez Pidal, Ramón: "De primitiva lírica española y antigua época". Espasa-Calpe. Bs. Aires, 1951.

³⁴Un representativo compendio de textos poéticos cortesanos se encuentra en la Antología de poetas líricos castellanos de Marcelino Menéndez y Pelayo. Consejo Sup. de Investigaciones Científicas, Santander, 1944.

³⁵Véase el concepto de tonada que aparece en el artículo de Pedro Núñez Navarrete, *Panorama de la música chilena*. Páginas Amigas. Libro de lectura III Año de Hdes. de Ernesto Livacič. Fondo de Educación Moderna. Stgo., 1959.