

UNIVERSIDAD: Universidad Nacional de La Plata

COMITÉ ACADÉMICO: Producción artística y cultural

TÍTULO DEL TRABAJO: **LAS COMPOSICIONES PARA GUITARRA DE JUAN FALÚ:
ASPECTOS SINTÁCTICO- MUSICALES CARACTERÍSTICOS DE LAS CHACARERAS.**

AUTOR: Juan Pablo Piscitelli

CORREOS ELECTRÓNICO DEL AUTOR: juanpablopiscitelli@hotmail.com

PALABRAS CLAVES: composiciones, chacareras, sintaxis musical.

1. Introducción

El siguiente artículo ha sido desarrollado en el marco del proyecto “La guitarra en la música argentina de raíz folklórica: *las composiciones de Juan Falú*”¹, investigación cuyo objetivo es comprender los principios constructivos subyacentes en las obras para guitarra del mencionado músico argentino.

2. Marco teórico y metodología

El análisis de los componentes rítmico-melódicos se analizó de manera convencional, focalizando en aspectos tales como figuraciones rítmicas, ámbito y tipos de movimientos melódicos característicos.

El análisis del tratamiento motivico estuvo orientado a establecer las relaciones motivicas entre las *frases* de las *estrofas* y *estribillos*, conforme a la estructura formal de la especie folklórica en cuestión². A los fines de explicitar las relaciones de equivalencia (similitudes y/o relaciones de transformaciones) entre unidades motivicas de cada obra se empleó el modelo de análisis paradigmático de Nicholas Ruwet (1966). De acuerdo a este modelo, las relaciones entre los *motivos* son representados en una *tabla paradigmática* en la cual las sucesiones equivalentes son escritas una debajo de otra en la misma columna, y el texto musical debe ser leído, dejando los espacios en blanco, de izquierda a derecha y de arriba abajo. Entonces, ciertos rasgos estructurales se revelan inmediatamente, así como ciertas ambigüedades.

Cabe aclarar que debido a los límites estipulados para este trabajo, los análisis motivicos se centraron únicamente en los materiales de la primera estrofa y el primer estribillo.

Finalmente, el análisis del componente textural fue realizado a partir de los lineamientos teóricos desarrollados por Pablo Fessel (1994, 1996, 2000). De acuerdo a estos lineamientos, la textura será entendida como uno de los componente de la gramática que asigna a toda obra musical una o más de una *representación textural*, como uno de los niveles de representación que constituyen la *descripción estructural* asignada a la obra (Fessel, 1994). Estas representaciones, denominadas *configuraciones texturales* (CTs), se encuentran caracterizadas en base a tres aspectos. El primero es la *cantidad* de estratos o planos texturales; esto es, la segmentación de la simultaneidad musical en elementos relativamente coherentes en sí mismos (Belinche, D. M. Larregle, 2006). El segundo es la *caracterización* de tales estratos de acuerdo a los materiales que los componen, la disposición y el comportamiento a través de los cuales estos se cohesionan. El tercero de

¹ Beca interna de investigación o desarrollo científico, tecnológico y artístico (UNLP), Director: Sergio Balderrabano, Co-director: Mario Arreseygor.

² La *chacarera* consta de dos partes iguales, cada una está compuesta por una introducción de 6, 8 o más compases, seguida de tres períodos iguales (*estrofas*) separados por interludios de 6 u 8 compases. Termina con un nuevo período, el *estribillo*. Todos los períodos tienen la misma forma, cuatro frases de dos compases, o sea ocho por períodos.

los aspectos está dado por la identificación de ciertas *relaciones* relevantes entre los estratos tales como subordinación, complementariedad, contraste e identificación.

La constitución de los *estratos texturales* se da como resultado de la acción de un conjunto relativamente reducido de *principios texturales* que operan sobre la superficie musical por asociación y disociación relativa de elementos sonoros tanto en la dimensión horizontal (sucesividad) como en la vertical (simultaneidad). Estos principios texturales operan en forma simultánea e independiente unos de otros (Martínez, 2001) y dependen del idioma musical en cuestión. Sin intentar ser exhaustivo, mencionaremos de manera general algunos de los factores que hacen tanto a la asociación como a la disociación de los estratos o planos texturales.

- *Correspondencia de registro*: sonidos que se encuentren en un mismo *registro*, por ejemplo notas agudas, tenderán a asociarse formando un estrato textural. De manera complementaria, sonidos que se encuentren en diferentes registros, notas graves y agudas por ejemplo, tenderán a ser percibidos como estratos diferenciados.
- *Homogeneidad tímbrica*: sonidos con idénticos *timbres*³ tenderán a asociarse formando estratos texturales, a la vez que serán disociados de sonidos con *timbres* diferentes.
- *Semejanza de intensidad*: sonidos que presenten intensidades similares tenderán a ser percibidos como elementos constituyentes de un mismo estrato, y éstos a su vez disociados de sonidos con diferentes intensidades.
- *Dependencia rítmica*: sonidos simultáneos tenderán a ser percibidos como elementos constituyentes de un mismo estrato, a la vez que serán disociados de sonidos articulados de manera no simultánea.

El material musical seleccionado para este trabajo está integrado por *chacareras* para guitarra del músico argentino Juan Falú. Los análisis fueron realizados a partir de la referencia proporcionada por las partituras editadas⁴.

3. Resultados

3.1. Aspectos rítmico-melódicos

Existe en Falú una marcada preferencia por la *chacarera trunca*, es decir, aquella en la cual los acentos del compás de 3/4 caen sobre el tercer tiempo, especialmente sobre los finales

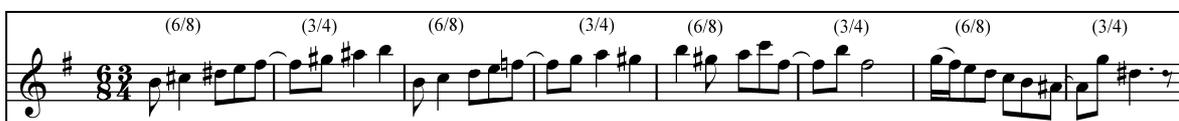
³ El timbre es aquello que nos permite distinguir tonos de instrumentos diferentes aun cuando tengan igual altura (frecuencia) e igual intensidad (sonoridad). Dentro de un mismo instrumento también puede existir diferenciación tímbrica. En el caso de la guitarra, por ejemplo, esta diferencia puede darse por el lugar en que se pulsan las cuerdas con la mano derecha (puente, boca); también entre cuerdas al "aire" y cuerdas pisadas; o por las características de los materiales; cuerdas entorchadas (bordonas) y cuerdas de nylon.

⁴ Ver ítem *Partituras editadas* al final del trabajo.

de frase⁵. Como es característico en este tipo de chacareras, las frases suelen presentar en la primera mitad del primer compás la alternancia negra-corchea o corchea-negra mientras que en la segunda parte es habitual la figuración de tres corcheas, la última de éstas prolongada en el compás siguiente.

Si bien en las obras de Falú las melodías suele estar enmarcadas rítmicamente dentro del 6/8, con frecuencia el segundo compás de cada frase presenta figuraciones que responden al compás de 3/4. En algunos casos, la alternancia de compases de 6/8 y 3/4 en la rítmica de la melodía se mantiene constante a lo largo de toda la estrofa (Figura 1- *La Antuquera, estrofa*).

Figura 1



De ese modo, la construcción de las estrofas puede estar realizada de diferentes maneras; desde la utilización de un material motivico diferente para cada una de las frases -como es el caso de *Chacarera ututa* (figura 2)-, hasta el empleo de un único material motivico, que, a partir de diferentes técnicas de variación puede ser desarrollado en toda la sección. Los estribillos, generalmente presentan tanto materiales motivicos nuevos como materiales empleados en la estrofa (en su forma original o variada), aunque es posible también que estén contruidos únicamente con materiales nuevos. Para aclarar estas ideas se expondrán algunos ejemplos.

En la chacarera *tenebrosa*, el material motivico *a* -primera frase de la primer estrofa (A)-, está contruido en base a la célula melódica de la apoyatura (Si) y su resolución (La). Al movimiento melódico relativamente estable del primer motivo, se le opone en la segunda frase el material motivico *b*, contruido básicamente por el arpeggio de La menor. En la tercera frase reaparece el motivo *a*, esta vez con una leve variante rítmica (*a*)⁶, mientras que la última frase presenta un nuevo material (*c*), caracterizado por el movimiento diatónico ascendente/descendente La-Do-La seguido por la bordadura superior Si y resolución en Sol# (tercera de la dominante). Las relaciones entre los materiales motivicos están representadas en la siguiente *tabla paradigmática* (Fig. 3).

Figura 3

The diagram illustrates musical motifs across two sections, A and B. Section A contains motifs a, b, c, and d. Motif a is shown in two forms: a standard form and a variant (a) with a circled '15'. Motif c is also shown in two forms: a standard form and a variant (c2) with a circled '45'. Section B contains motifs (a) and c2. Motif d1 is shown with a circled '50'. The motifs are connected by lines indicating their relationships and repetitions.

Como muestra la tabla, en el estribillo (B) el compositor emplea un nuevo material en la primer frase (*d*) -movimiento diatónico descendente Sol-Mi-, y en la segunda frase una variante de éste (*d1*) -transposición de tercera ascendente y agregado del levare en corcheas Sol-La -, mientras que las últimas dos frases presentan las variaciones (*a*) y *c2*, respectivamente, reiterando la lógica dispositiva de las últimas dos frases de las estrofas.

⁶ El paréntesis en la denominación de unidades motivicas hace referencia a las mínimas modificaciones con respecto al material original.

En la chacarera *La insistente*, al material motivico original *a* construido básicamente por el movimiento de segundas Si-Do#, le siguen variaciones de éste (*a1* y *a2*) en las dos frases siguientes, mientras que la última presenta un nuevo material (*b*). Como puede apreciarse en la tabla paradigmática (figura 4), la variación *a1* consiste en una modificación rítmica en la primera mitad del primer compás y supresión de la última nota. La variación *a2*, por su parte, es una transposición de segunda mayor en el primer compás –excepto la última corchea- y modificaciones melódicas y rítmicas (dentro del 3/4) en el segundo compás. De manera análoga a lo que ocurre en la primera estrofa, el estribillo (B) presenta un nuevo material motivico (*c*) para la primer frase, y variantes de éste para las dos siguientes (*c1* y *c2*)⁷, mientras que la última frase presenta un nuevo material (*d*).

Figura 4

Si en *La insistente* un único material aparece en tres de las cuatro frases de las estrofas, en *La tonta viva*, el compositor va más allá, construyendo cada una de las frases tanto de las estrofas como del estribillo a partir de un único material motivico. Como se observa en la figura 5, el material original *a*, caracterizado por el movimiento melódico diatónico ascendente-descendente Mi-La-Mi, reaparece transpuesto descendentemente en las siguientes frases de la estrofa (A). La variación *a1* es una transposición de segunda, *a2* es una transposición de tercera, esta vez usando solamente la primera parte del motivo, mientras que *a3* es una transposición con diferentes intervalos; de cuarta en la primera parte (movimiento ascendente) y de sexta en la segunda (movimiento descendente) presentando además en esta última parte modificaciones rítmicas.

En el estribillo (A'), de igual modo que en la estrofa, el material motivico es tratado secuencialmente. La primera frase exhibe una nueva variación (*a4*) que transforma la curva en movimiento ascendente (básicamente cromático) manteniendo la figuración rítmica del

⁷ Obsérvese el cambio de registro que se establece entre estas tres frases (*c*, *c1* y *c2*).

material original. De este modo, la primera mitad de esta frase conserva el contorno melódico e invierte el movimiento ascendente de la segunda mitad.

Figura 5

The musical score for Figure 5 is presented in two sections, A and A'. Section A contains four variations: 'a' (measures 1-4), 'a1' (measures 5-8), 'a2' (measures 9-12), and 'a3' (measures 13-16). Section A' contains four variations: 'a4' (measures 17-20), 'a5' (measures 21-24), 'a6' (measures 25-28), and 'a7' (measures 29-32). Circled numbers 10, 15, 50, and 55 are placed above the staves to indicate specific measures in the original material.

La variación *a5*, -segunda frase-, es una transposición estricta de segunda mayor descendente de *a4*, mientras que *a6* consiste en la yuxtaposición de dos variaciones de la primera mitad del material original, manteniendo el movimiento melódico ascendente. Finalmente la última frase presenta una variación más marcada (*a7*) que consiste en una inversión del movimiento melódico en la primera parte y modificación interválica y rítmica en la segunda parte⁸.

3.3. Textura

A continuación expondremos las principales *configuraciones texturales* empleadas por Falú en sus chacareras. Se tratará además, establecer secciones formales (frases, estrofas, etc) en las que cada una de éstas aparezca de modo recurrente.

⁸ La posibilidad de identificar a esta última como variante del material original se debe únicamente a la preservación del esquema rítmico original en la primera mitad de la frase.

a) en acordes

El término *acordes* aplicado a la guitarra hace referencia, de manera general, a una *tipología textural* en la cual tres o más eventos sonoros son articulados de manera simultánea. Dentro de este tipo textural es posible establecer diferentes *configuraciones texturales*, dependiendo del modo de interrelación entre dichos eventos sonoros con otro u otros estratos texturales, a saber;

a) *Acordes con bajo dissociado*: se hace referencia a una *configuración textural* en la cual es posible distinguir principalmente dos estratos texturales; por un lado los *acordes* -estos a su vez pueden admitir una segmentación interna ulterior-, y por otro lado el bajo. Entre los factores que contribuyen a la disociación entre dichos estratos se encuentran la independencia rítmica, la divergencia direccional y la separación registral.

En la *Chacarera tenebrosa*, cc. 53-54 (figura 6.a.), la casi estricta convergencia direccional (mismo diseño melódico) entre las cuatro voces superiores (plicas hacia arriba) hace que éstas sean percibidas como un único estrato textural. (...) En la medida que se trata de sucesiones direccionalmente convergentes (...) lo que se nos presenta es el espaciamiento registral de una línea, lo cual le agrega una cualidad, no textural, sino eventualmente tímbrica (Fessel, 2000).

Figura 6



b) *melodía con acordes*: se trata de una CT en la que se establecen dos estratos diferenciados: por un lado una línea melódica (voz superior) y por otro los acordes. Los factores de disociación entre dichos estratos suelen ser los mismos que en el caso anterior. En la Figura 6.b. (*Ch. ututa* cc.53-54) se muestra un ejemplo de esta CT; la voz superior (plicas hacia arriba) aparece diferenciada de las voces que conforman los acordes (plicas para abajo), éstas a su vez admiten una posterior descomposición.

c) *melodía con acordes y bajo dissociado*: se hace alusión a una CT en la que es posible diferenciar principalmente tres estratos texturales; uno superior (melodía), uno intermedio y otro estrato constituido por los sonidos más graves (bajo). En la figura 6.c. (*Chacarera tenebrosa* cc.11-12) es posible además realizar una segmentación interna del acorde entre las voces paralelas (voces medias superiores) por un lado y la voz grave (voz media grave) por otro.

Las relaciones jerárquicas de la tres CTs. analizadas aparecen representadas respectivamente en la figura 7. Cada columna representa un nivel jerárquico distinto; cuanto más a la izquierda se encuentra un determinado estrato, implica una posición más alta en la jerarquía textural. El símbolo (]) del lado derecho se aplica a todo estrato que no admite una descomposición posterior. La cantidad de (]) denota el nivel jerárquico de un estrato en la estructura textural.

Figura 7

a.	b.	c.
(niveles jerárquicos)	(niveles jerárquicos)	(niveles jerárquicos)
1er nivel	1er nivel	1er nivel
2do. nivel	2do. nivel	2do. nivel
3er nivel	3er nivel	3er nivel
[Config. Textural Global	[Config. Text. Global	[Config. Text. Global
[melodía]]	[bajo]]	[melodía]]
[acordes]]	[acordes	[acordes
	[voz superior]]	[voces med. sup.]]]
	[voz media]]	[voz media grave]]]
	[bajo]]	[bajo]]

En lo que respecta al empleo de estas tres *configuraciones texturales* en relación a la estructura formal, no es posible establecer secciones en las que aparezcan desarrolladas predominantemente.

b. melodía/bajo.

En este caso se hace alusión a dos líneas o voces que, debido principalmente a factores registrales, rítmicos y direccionales, se establecen como estratos claramente diferenciados; una línea melódica (voz superior), y el bajo (figura 8.a. - *La insistente*, cc. 13-14)

Del mismo modo que en la CT anterior, no es posible definir secciones formales en las que ésta aparezca de modo recurrente.

c. Voces paralelas/bajo.

Habitualmente debajo de la melodía de la CT anterior se agrega otra voz en movimiento paralelo de terceras, sextas, y eventualmente cuartas. La convergencia direccional y estricta coincidencia de ataques entre las líneas paralelas hacen a la constitución de un único estrato (Figura 8.b, *Ch. ututa* cc.21-22). Esto ocurre incluso en movimientos paralelos distanciados registralmente como 6tas (Figura 8.c, *La insistente* cc. 7-8). (...) “El efecto dissociativo de la discontigüidad registral, solo se neutraliza a partir del efecto asociativo aun más fuerte de la sincronía de ataques y, eventualmente, el paralelismo melódico.”⁹ De este modo, es posible establecer dos estratos texturales; por un lado las voces paralelas (plicas hacia arriba) y por el otro, el bajo (plicas hacia abajo).

⁹ Fessel, Pablo, “Condiciones de linealidad en la música tonal” , p. 87

Figura 8

a. 

b. 

c. 

La presencia de esta CT suele darse hacia los finales de frases y/o finales de los períodos correspondientes a introducciones, interludios, estrofas y/o estribillos.

4. Conclusiones

En cuanto al análisis del aspecto motivico, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

Las estrofas pueden estar construidas de diferentes maneras; desde la utilización de un material motivico diferente para cada una de las frases, hasta el empleo de un único material en las cuatro frases. Los estribillos habitualmente presentan tanto materiales nuevos como variaciones de materiales ya expuestos en las estrofas. No es posible establecer regularidades en la distribución de los materiales motivicos (frases) en estrofas y estribillos.

En cuanto a las operaciones de variación más utilizadas por el músico, se encuentran a nivel melódico la *transposición*, variación ésta que raras veces se realiza respetando estrictamente los intervalos. A nivel rítmico, las variaciones consisten habitualmente en prolongaciones, disminuciones o trocados en relación a los valores del motivo original.

En lo que respecta al componente textural, en el desarrollo de este trabajo se han podido identificar y analizar las principales *configuraciones texturales* que aparecen operando en las chacareras compuestas para guitarra por el músico estudiado. A partir de la aplicación de las propuestas teóricas de Fessel, ha sido posible realizar un análisis exhaustivo del componente textural e ir más allá de los intentos taxonómicos que establecen *tipología texturales*, y que no explicitan adecuadamente los principios que subyacen a la conformación de una determinada categoría textural. Asimismo, ha sido posible establecer secciones formales en las que dichas configuraciones texturales aparecen operando de modo recurrente.

Investigaciones posteriores deberían estar orientadas a analizar y comparar estos aspectos sintáctico-musicales en composiciones de otras especies (gato, zamba, etc) a los fines de intentar establecer elementos recurrentes.

Bibliografía

- BELINCHE, Daniel; María LARREGLE, *Apuntes sobre apreciación musical*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Eduulp), 2006.
- CARDOZO, Jorge: *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, Posadas, 2006.
- FESSEL, Pablo: "Hacia una caracterización formal del concepto de textura", en *Revista del Instituto Superior de Música*, Nro. 5, UNLitoral, pp. 75-92, 1994.
- : "Una gramática generativa de la superficie musical", en *Arte e investigación*, Nro. 1, UNLP pp. 47-53, 1996.
- : "Condiciones de linealidad en la música tonal", en *Arte e Investigación* Nro. 4, UNLP, pp. 84-89, 2000.
- MARTINEZ, Alejandro: "Un enfoque jerárquico de la textura musical", en *Música no Século XXI: Tendencias, Perspectivas e Paradigmas*, Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM, F. Lazzetta ed Belo Horizonte, UFGM, 2001.
- RUWET, Nicolas (1966): "Métodes d' analyse en musicologie". En E. Lippman ed. *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, vol. III: 479-507, New York. Pendragon, 1990.

Partituras editadas

- FALU, Juan, 1986 – *Con la guitarra que tengo*. Editorial Lagos, Buenos Aires.
- 1993 – *Serie argentina para guitarra – vol. I, Noroeste*. Ediciones de Música
- 1995 - *Piezas individuales*. Editorial lagos, Buenos Aires.
- 1997 - *Tres piezas argentinas*. Editorial Melodía, Buenos Aires.
- 2006 - *Obras Completas. Volumen I*.