

RECURSOS DE ACOMPAÑAMIENTO UTILIZADOS POR MATEO VILLALBA EN SU CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS DE CHAMAMÉ

Alejandro Jorge Polemann (UNLP, Facultad de Bellas Artes), Juan Pablo Gascón (UNLP, Facultad de Bellas Artes), María Lucía Troitiño (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

Palabras clave: chamamé - conjunto de guitarras - textura - acompañamiento.

Introducción

Considerando los aportes actuales que historiadores, periodistas y músicos investigadores han realizado al campo de estudio de la música popular, la presente ponencia busca contribuir de manera teórica y práctica a futuros materiales pedagógicos que colaboren con la enseñanza de dicha música en el ámbito universitario. El hecho de poner el foco en el desarrollo guitarrístico del género tiene fundamento en cuanto a que la guitarra es considerada por historiadores y músicos que se han dedicado al estudio del género, como Enrique Piñeyro, Pedro Zubieta, Carlos Lescano, Rubén Pérez Bugallo, entre otros, como uno de los instrumentos que estuvo presente los orígenes del chamamé en las prácticas cotidianas de los *compuesteros*⁴⁷, músicos intuitivos que ejecutaban el ritmo del chamamé y que serían los precursores del cantor chamamecero de hoy. Incluso, hasta el momento, la guitarra no se vio desplazada del género. Sin embargo, ésta siempre fue un instrumento que dentro del género no tuvo la importancia que merecía, como lo expresa Mateo Villalba en una entrevista realizada para el presente trabajo:

“(...) el asunto no era tocar por tocar sabes, yo quería reivindicar al instrumento dentro del género, siempre estuvo de ladero, postergado, yo quería ponerlo protagónico, que sea un instrumento respetado, decir: bueno con esto también se pueden hacer cosas importantes (...)”. (Fragmento de la entrevista realizada a Mateo Villalba durante Marzo del 2018)

Para llevar adelante el trabajo se consideró para el análisis 10 obras (Anexo 2) del guitarrista para conjunto instrumental de guitarras que resultan representativas del género y de su desarrollo guitarrístico. Asimismo se pautaron encuentros con el guitarrista que resultaron muy provechosos, como también la realización de un relevamiento fonográfico y bibliográfico del material existente sobre el tema.

I. Análisis y exposición

A partir del análisis de las muestras seleccionadas se identificó que en todos los casos la formación del conjunto varía entre tres a cuatro guitarras, incluyendo en ocasiones al bajo eléctrico en el trío de guitarras, instrumento en el cual no nos detendremos.

Históricamente los recursos de acompañamiento en el chamamé han sido transmitidos de manera oral. Se considerará como *acompañamiento* a todo aquello que no es la melodía principal. Es decir, que se tomará como integrantes del plano de acompañamiento tanto a los rasgueos como a las contramelodías, segundas voces y ostinatos.

⁴⁷ Enrique Piñeyro en *El chamamé. Génesis desarrollo y evolución*. (2007)

Dentro del plano de acompañamiento del conjunto se identificaron tres *funciones texturales*⁴⁸ o roles dentro de la textura las cuales son intercambiables o duplicadas entre las guitarras:

- Una encargada de realizar las rítmicas características del género en la ejecución de rasgueos.
- Una melódica encargada de la ejecución de contramelodías, melodías paralelas y homorítmicas a la melodía principal.
- Una que se identifica en la ejecución de melodías de enlace, contramelodías y contracantos en registro grave.

Ya que el trabajo se encuentra en proceso de realización, en ésta oportunidad se expondrán sólo las rítmicas características de rasgueo utilizadas con mayor frecuencia por Mateo Villalba obtenidas del análisis musical de las muestras seleccionadas. Es decir que se profundizará en el primero de los ítems.

I.I. Tipos de rasgueos.

Se evidencia que la mayoría de los géneros musicales de raíz folclórica se identifican con un determinado patrón rítmico que resulta estructurante del género y que, generalmente, se asocia con la regularidad o ritmo estándar⁴⁹ en todos los casos. En el caso del chamamé éste patrón estructurante está asociado a una función de dicha música: la danza. Este rasgueo es la manera más antigua de ejecutar el Chamamé y varía según el modo de interpretación y ejecución propio de cada guitarrista, es por ello que lo denominaremos *Chamamé*, ya que sin él nadie baila.

Se pudo advertir en los encuentros con Villalba el uso de nomenclaturas para referirse a algunos rasgueos al indicar a sus músicos cuál deben ejecutar. Sin embargo, existen algunos que, hasta el momento, no hemos hallado maneras de denominarlos, por lo que en el presente trabajo se proponen opciones que no pretenden ser determinantes ni absolutas, simplemente ordenar el análisis y la exposición de los mismos.

⁴⁸ Alchourrón, Alfredo. *Composición y arreglos en música popular*. (1991)

⁴⁹ Sirve de patrón, modelo o punto de referencia para medir o valorar cosas de la misma procedencia.

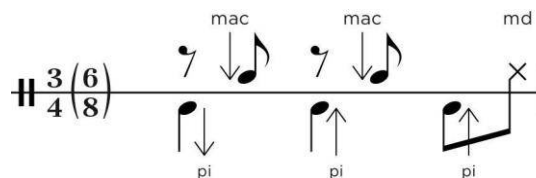
Por último es necesario identificar que en el chamamé se da la convivencia de un compás binario y un compás ternario que son equivalentes: el compás de 3/4 y 6/8. Considerándolo como un rasgo común en las músicas de raíz folclórica, a ello lo ha denominado musicalmente como *polirritmia* María del Carmen Aguilar y *birritmia* Isabel Aretz en sus estudios sobre música folclórica. Es así que existen ragueos donde conviven ambos compases, otros que se presentan en compás de 3/4 y algunos cuya articulación se identifica más bien con el compás de 6/8. Es por eso que en los gráficos se incluirá la indicación de ambos compases. Asimismo en ellos notaremos la existencia de una línea horizontal por la cual estará dividida la guitarra en cuerdas agudas y cuerdas graves. Las figuras que se presentan por debajo de la línea representarán a la zona de los graves del instrumento, es decir, las bordonas. Las figuras que se presentan por encima de la línea harán referencia a la zona de los agudos de la guitarra, es decir, las cuerdas de nylon. Cuando las figuras se presenten sobre la línea indicará que se deben ejecutar las seis cuerdas (las graves y las agudas) en simultáneo.

REFERENCIAS	
mac	Dedos medio, anular y chico.
md	Mano derecha completa.
pi	Dedos pulgar e índice.
↓	Movimiento hacia abajo de la mano derecha.
↑	Movimiento hacia arriba de la mano derecha.
✕	Sonido apagado.
—	Arrastre.

a) Chamamé

Principalmente se presenta en compás de 3/4. Se trata de 5 sonidos ligados diferenciados en graves y agudos y un sonido staccato acentuado que no se corresponde con una altura puntual sino que es más bien el ruido que produce el apoyo de la mano derecha tapando las bordonas. Cabe aclarar que éste último no se asocia con lo que conocemos como chasquido.

Figura 1



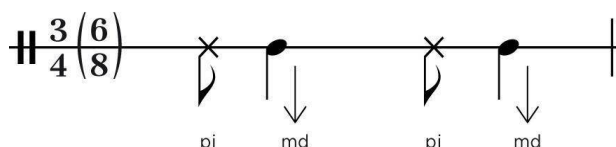
Este rasgueo empleado por Mateo Villalba y sus músicos en las versiones analizadas se presenta de la siguiente manera: la primera articulación se obtiene juntando los dedos pulgar e índice y ejecutando hacia abajo. La segunda articulación es ejecutada por **mac** hacia abajo, la tercera articulación es ejecutada con **pi** hacia arriba, la cuarta articulación con **mac** hacia abajo, la quinta articulación con **pi** hacia arriba y la sexta articulación apoyando **md** sobre las bordonas, acción que genera el apagado de las cuerdas.

b) Síncopa

Generalmente aparece en compás de 6/8. La denominación propuesta tiene que ver con la manera de nombrar de Mateo Villalba al mismo. Se trata de un corrimiento del acento métrico, que además es acompañado por un cambio de compás que interrumpe el 3/4 del rasgueo estructurante. Sin embargo, la ejecución de esta articulación permitiría considerar a dicho comportamiento rítmico más como un contratiempo que como una síncopa. Mateo Villalba ha expresado en la entrevista realizada para el presente trabajo que la síncopa es

“ir siempre en contra”. En éste sentido, se podría decir que la síncopa funciona como una articulación rítmica que genera un contraste con los demás rasgueos y suele utilizarse para contrastar una parte con otra. En otros casos se observó su utilización para acompañar finales de frase melódicas.

Figura 2

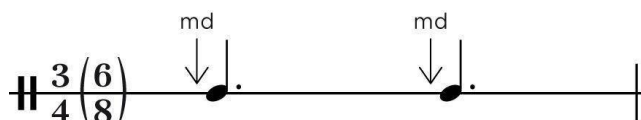


Como se observa la primera articulación del rasgueo se obtiene tapando con **pi** las bordonas. Esto, como ya explicamos anteriormente, no debe sonar a un chasquido, sin embargo, se escucha en las versiones analizadas el ruido producido por el apoyo de **pi** sobre las bordonas. Este mismo toque con **pi** se repite en la tercera articulación del compás. Finalmente, la segunda y cuarta articulación se ejecutan con **md** hacia abajo en la zona de las bordonas.

c) Dos

A este tipo de rasgueo lo asociamos con la figura rítmica de negra con punto, que divide al compás en dos tiempos fuertes. Esta figura sugiere las acentuaciones de las tierras del compás de 6/8. Al igual que la síncopa, se da como un cambio de acentuación métrica acompañado de un cambio de compás que genera un contraste en relación al rasgueo estructurante. A diferencia de ella, éste le da un respiro al devenir del rasgueo estructurante, percibiendo una pausa o detenimiento al poseer menor cantidad de articulaciones por tiempo. Este tipo de rasgueo se utiliza con mayor frecuencia en finales de frase para generar un diálogo rítmico entre la frase melódica y el resto del acompañamiento. También se han hallado usos de este tipo de rasgueo como puente hacia otra sección. Generalmente refuerza esta rítmica la función textural grave que va descendiendo por grado conjunto desde la 5ta a la tónica, comportamiento que explicaremos luego.

Figura 3



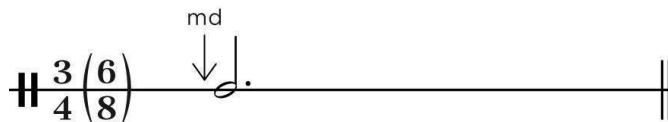
El modo de ejecución de este rasgueo se trata de articular los tiempos fuertes del compás de 6/8 con **md** hacia abajo, rasgando las seis cuerdas de grave a agudo.

d) Parada

Este rasgueo se encuentra íntimamente relacionado con decisiones interpretativas del arreglo, lo que no quiere decir que los demás rasgueos no lo estén. Sin embargo, la baja densidad de ataques brinda un recurso que funciona cuando se desea disminuir la intensidad con la que se viene tocando y generar un clima intimista que contraste energicamente con el rasgueo estructurante. Se observa la utilización de éste rasgueo principalmente hacia los finales y comienzos de frase, con su presentación exclusiva en el

primer pulso del compás. Asimismo resulta llamativo el cambio de dinámica cuando aparece una parada en las versiones analizadas, disminuyendo el volumen con el que se viene ejecutando.

Figura 4

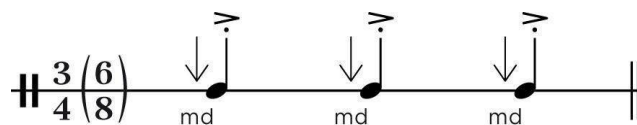


El modo de ejecutar éste tipo de rasgueo es rasgando todas las cuerdas con *md* hacia abajo, acentuando el tiempo fuerte y dejando sonar las cuerdas de acuerdo a la duración de la figura rítmica. En el mayor de los casos luego de la aparición de una parada se retorna al rasgueo *Chamamé*.

e) Marcado

La nomenclatura elegida para denominar a éste tipo de rasgueo advierte la definición de un tipo determinado de articulación. Se trata de tres sonidos acentuados y cortos los cuales son ejecutados con mayor frecuencia en partes donde se desea generar mayor intensidad y energía. Resulta muy similar al *marcato* del tango en cuanto al modo de ejecución y articulación, su diferencia radica en el tipo de métrica en que se ejecuta cada uno. A pesar de su marca en las tres negras del compás de 3/4, no se percibe como un rasgueo estructurante.

Figura 6



Como se dijo anteriormente se trata de tres sonidos *staccato* y acentuados, con una velocidad rápida en el recorrido del ataque. Se ejecuta con *md* hacia abajo rasgando todas las cuerdas.

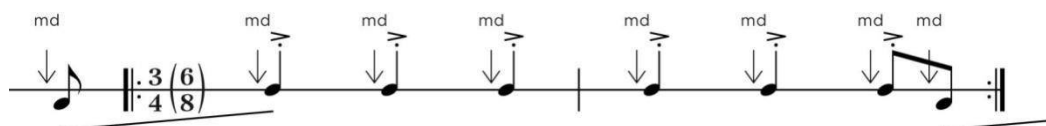
Variaciones

Se ha observado en las muestras analizadas dos tipos de variaciones del *marcado*. A continuación se detallan las dos:

Marcado con arrastre

Se trata de la presencia de un *arrastre* desde el compás anterior que luego continúa con el *marcado*. Al igual que el *marcado* funciona para acompañar partes enteras: se observó que su utilización puede durar ocho compases que equivale a lo que en general duran las frases melódicas de un *chamamé*.

Figura 7

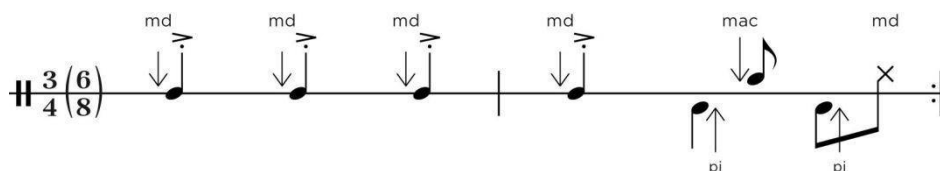


En general en el arrastre se anticipa el cambio de acorde, “cuyo ataque inicial se realiza sobre las cuerdas graves al aire o semi-tapadas con la consecuente sonoridad de altura no definida” (Polemán;2004: 16), con **md** hacia abajo y ligado al primer tiempo fuerte del compás. Lo demás continúa ejecutándose del mismo modo que el marcado.

Marcado combinado

Este tipo de rasgueo combina el *Marcado* con una parte del *Chamamé*. Se observó que su uso es poco frecuente, sin embargo, enriquece rítmicamente el discurso musical.

Figura 8



El modo de ejecución de la primera parte de este rasgueo es idéntica a la marcación en 3. La segunda parte es similar al rasgueo estructurante pero omite la segunda corchea del primer tiempo. El primer tiempo del segundo compás ya no se acentúa y no se trata de un sonido staccato.

Hasta aquí se expusieron los diferentes tipos de rasgueos utilizados con mayor frecuencia por Mateo Villalba.

Palabras Finales

Como bien se dijo anteriormente, la presente ponencia representa a una porción de los recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba en su conjunto instrumental de guitarras, lo que evidencia la necesidad de profundizar en el tema con el objetivo de poder sumarse a otras investigaciones que trabajen en la misma dirección como respuesta a las demandas que exige el campo de investigación del chamamé y de la música popular frente a la institucionalización de su enseñanza en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Bibliografía

- **Aguilar**, M. del Carmen. (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

- **Alchourrón**, Rodolfo. (2006). Composición y arreglos de música popular. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.
- **Aretz**, Isabel. (1952). El Folklore Musical Argentino. Bs. As: Ricordi.
- Fragmento de la entrevista realizada a Mateo Villalba en Marzo de 2018.
- **Aretz**, Isabel. (1946). Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore. Universidad Nacional de Tucumán.
- **Lezcano**, Carlos y **Zubieta**, J. Pedro. (2017). *Industria Chamamé*. Corrientes: Moglia Ediciones.
- **Museo Virtual del Chamamé**. Discoteca 239. Mateo Villalba. Disponible en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/239/>
- **Pérez Bugallo**, Rubén.(2008). *El chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: del Sol.
- **Piñeyro**, Enrique. (2005). *El chamamé. Música tradicional de Corrientes. Génesis, desarrollo y evolución*. Corrientes: Moglia Ediciones.
- **Polemann**, A. Jorge. *Recursos, Técnicas y Criterios Interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970*. (3ª compaginación, 2004) Trabajo Final Beca de Formación Superior en Investigación UNLP. *Mimeo*.
- **Zubieta**, J. Pedro.(2013). *Mateo Villalba. La guitarra del chamamé*. Corrientes: Moglia Ediciones.

Anexo 1

Muestras

Disco	Obras para conjuntos de guitarras
Música Interior (1992)	<u>Lado 1</u> Track 3 Chamamecera. <u>Lado 2</u> Track 1 Mi bien amada.
De Regreso (1997)	-Track 2 Techos de Paja. -Track 12 Al estilo de Martín. - Track 9 Danzarina.
Mbaracá (2002)	Track 6 El afusilado.

DE MÚSICA POPULAR

Mbaracá 2 (2014)	-Track 7 Villanueva. -Track 11 Guitarra Pueblera. -Track 15 Galleta Collera. -Track 16 Tiempo Nuevo.
-----------------------------	---

Disponibles

<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/239/>

en: