

Licenciatura en Música con orientación en Guitarra

Trabajo de Graduación

La Guitarra Latinoamericana en el S.XX

Compositores, repertorio y escritura solista

Tesista

Carlos Damián Godoy Moretti

DNI: 33992064

Leg: 54410/8

Tel: 2216250006

E-mail: damianc_88@hotmail.com

Director

Esp. Juan Almada

Resumen

El siguiente Trabajo de Graduación propone la performance instrumental de un repertorio de compositores y guitarristas latinoamericanos del siglo XX de diferentes vertientes y nacionalidades, para ser presentado en formato audiovisual.

Palabras claves

Latinoamérica – territorio – compositores – folklore – repertorio – guitarra clásica – siglo XX – performance.

Fundamentación

Este TG se desarrolla desde una óptica propia del lenguaje del instrumento, donde se tienen en cuenta distintos ritmos y melodías tradicionales ligadas a los territorios, que a su vez se encuentran en estrecho vínculo con la danza.

Estos elementos convergen en obras que reúnen, en un lenguaje híbrido académico/popular, sellos particulares que definen regiones y saberes folklóricos de sus pueblos, en el que no son tomados como mero exotismo, sino que revelan un lenguaje del que se han apropiado los compositores académicos para luego plasmarlos en la escritura. Es así que, desde la conformación, estudio y ejecución de este repertorio, se realizó un acercamiento con la intención de poner en valor la guitarra latinoamericana, mixturando los lenguajes de “la guitarra de concierto” y la “guitarra criolla” de cada región, que dieron como resultado un abanico de sonoridades particulares, principalmente por sus rítmicas, muchas de ellas asociadas a la danza. Se llevó a cabo el análisis de las partituras para interpretar los materiales distintivos de cada pieza, logrando una interpretación instrumental acorde a cada rítmica y lugar de la que es propia, atendiendo a cuestiones formales, texturales, tímbricas, históricas y contextuales.

Se abordaron tanto compositores latinoamericanos de principios de siglo XX como de la segunda mitad, pudiendo apreciar dos etapas compositivas que no son diferentes o contrastantes, sino que las podemos vincular como parte de un desarrollo en la manera de componer a lo largo y ancho del continente.

Las piezas que conforman este repertorio son composiciones originales para guitarra: cada una de ellas refleja el sentir local de cada compositor, hibridando conocimientos musicales europeos con sonoridades propias de su tierra. Algunos más autodidactas que otros, pero en todos los casos sin desconocer las técnicas escolásticas que le precedían al estudio del instrumento, han podido desarrollar estrategias compositivas creando una fusión ternaria entre: los ritmos que se abordan, el lenguaje académico y el sonido de la guitarra. Dichas estrategias les permitieron llevar su música al ámbito del salón y el teatro con los conciertos públicos desarrollados en el resto del mundo.

Hablamos de una mixtura entre la “guitarra criolla” y la guitarra de concierto y/o académica, entendiendo por la primera como hacedora del cancionero latinoamericano, como lo describe Carlos Vega (1896 – 1966) retomado por Isabel Aretz (1913 -2005), en cuanto a poseer características musicales comunes tales como el sistema rítmico, sistema tonal, giros peculiares, sistemas de acompañamiento y características de expresión o modos de entender tales músicas.¹ Mientras que la guitarra de concierto fue adquiriendo su lugar de solista en elpreciado universo “clásico”, reservado durante mucho tiempo sólo para el piano, el violín, el violoncello y el canto, a través de una genealogía de compositores guitarristas que comienza a principios del siglo XIX con Sor y Giuliani, y se cristaliza como tal en la década de 1920 con la figura de Andrés Segovia.²

Los compositores latinoamericanos se han sabido apropiarse de los elementos musicales que convergen en las obras que forman parte del repertorio de este

¹ Aretz, I., & Ramón y Rivera, L. F. (1976). Áreas musicales de tradición oral en América latina. Revista Musical Chilena, 30(134), p.9–55. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13456>

² Nicolás Di Girolamo (2021), FDA - UNLP – El Romanticismo en la guitarra. pag. 4.

TG, poniéndolos en valor, convirtiéndolos en un lenguaje propio, y empleando la escritura para realizar y/o reflejar su propia identidad.

Si bien podemos encontrar relaciones entre muchas de estas obras, la comprensión de cada una, requiere de su propio estudio individual. Es por eso que se decidió abordar el análisis de las piezas musicales de manera individual, revelando las rítmicas tradicionales que en ellas se citan, presentando sus comparativas para comprender su proveniencia, su historia, sus matices regionales, sus particularidades nacionales y su relación o interacción con la tradición musical centroeuropea.

Repertorio

El repertorio seleccionado para desarrollar en este proyecto es:

- MANUEL PONCE
 - Canciones Populares Mexicanas
 - La Pajarera (Canción Popular)
 - Por ti mi corazón (Canción Popular)
 - La Valentina (Canción Popular)
- AGUSTÍN BARRIOS
 - Danza Paraguaya n°1 (Galopa)
 - ¡Jha, che vaille! (Chopi)
 - London Carapé (Danza)
- EDUARDO FALÚ
 - Suite Argentina
 - Zamba (Aire de Zamba)
- GENTIL MONTAÑA
 - Suite colombiana N°2
 - Guabina viajera (Guabina)
 - Porro (Porro)
- MARCO PEREIRA
 - Cinco Piezas populares brasileñas
 - Choro de Juliana (Choro)
 - Pixaim (Frevo)
- JUAN ANTONIO SANCHEZ
 - Piezas esenciales para guitarra
 - Tonada por despedida (aire de tonada)

A continuación, se despliega el análisis del repertorio, organizado a partir de sus compositores para comprender las dimensiones antes mencionadas:

Manuel María Ponce

El compositor mexicano Manuel María Ponce (1882-1948) compuso las Tres Canciones Populares Mexicanas (“La Valentina” primero, “La Pajarera” y “Por tí mi corazón” luego) entre 1924 y 1925, las cuales fueron revisadas y editadas por su amigo y colega Andrés Segovia. Como nos dice Alcázar (2000), Segovia fue el motivador de gran parte de sus obras para guitarra, quien por circunstancias diversas no obtuvo una verdadera formación académica, a pesar de que logró superar esta carencia debido a su esfuerzo y autodisciplina.³

Ponce, fue uno de los primeros en proponer un estilo de composición moderno en México como resultado de los estudios que cursó en París (Francia), donde mezcló elementos provenientes del folklore nacional logrando una sonoridad arraigada con su patria. Dentro de sus obras más representativas con estos elementos podemos mencionar el *Concierto para violín y orquesta*, *los tres bocetos sinfónicos Chapultepec* y numerosas piezas para guitarra, como las veinte variaciones de la obra *Variaciones sobre “Las Folias de España”* y Fuga.

La primera mención que llega a nuestros días de una de estas piezas, está en la primera carta de Segovia a Ponce, en donde el Maestro español le cuenta sobre su gira madrileña y el éxito de sus piezas, entre las que se encontraba “La Valentina”. Más adelante, en otra carta (fecha el 20 de Julio de 1927), le solicita el manuscrito de “La Valentina” (pieza n° 3 de este conjunto) para poder copiarla y añadirla a otras canciones, con la posibilidad de una futura edición comercial impresa.⁴ En una correspondencia posterior le solicita a Ponce la su dirección para dársela al editor, confirmándole la firma de un contrato para la publicación de ciertas obras, entre las que se incluyen “*Tres Canciones populares mexicanas: La Pajarera, Por tí mi corazón y la Valentina*”.⁵

³ Miguel Alcazar, ed. Ediciones Étoile. Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce – De acuerdo a los manuscritos originales. Impreso en México. 2000.

⁴ Miguel Alcazar, ed. Orphée (1989). The Segovia – Ponce Letters.

⁵ *Ibid.*

Alcázar (2000) nos dice que, a entender de Ponce, la canción mexicana es la manifestación de un pueblo, que canta, que necesita expresar sus sentimientos, porque sufre y calla, canalizando todo este sentimiento en la música.⁶

Pulido (1959), nos habla de la forma de Lied en las canciones en este primer periodo: A – B y C – B (ritornello). Muchas de estas canciones no le son propias, pero si sus acompañamientos que, al escuchar la guitarra con sus armonías que se limitaban a los acordes de tónica, subdominante y dominante, decidió extraer estas melodías de su “humilde condición” (Pulido, 1959) para revestirlas con un lenguaje armónico y contrapuntístico que le diera lustre y categoría en los centros urbanos. El origen campesino de esta forma se desconoce, aunque Ponce tenía la hipótesis de la influencia Judía en su país.⁷

La Pajarera

“La Pajarera”, está compuesta en tiempo de 6/8, pudiéndola comparar con una música o ritmo preexistente a la que le podemos atribuir ciertas similitudes.

The image shows a musical score for the guitar piece "La Pajarera" by Manuel Ponce. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 6/8 time signature. It is divided into three systems. The first system is labeled "Intro" and "Allegro", starting with a piano (p) dynamic. The second system is labeled "Antecedente" and "Consecuente", with a "rit." (ritardando) marking and a "f a tempo" (f marcato a tempo) marking. The third system continues the "Consecuente" section. The score includes various chords and melodic lines, with some notes circled in orange. The piece is in the key of D major and consists of three systems of music.

figura 1 – La Pajarera (1928) Manuel Ponce

Nos remitimos a la canción folclórica veneciana llamada “barcarola”. La barcarola es una canción interpretada por los gondoleros venecianos, aunque también la

⁶ Miguel Alcázar (2000) Ed. Ediciones Étoile. Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce – De acuerdo a los manuscritos originales. Impreso en México.

⁷ Pulido, E. (1959). Música mexicana. Revista Musical Chilena, 13(66), p. 73–79.

podemos encontrar en obras musicales escritas que imitan este estilo. El ritmo de “*barcarola*” remite a la acción de remar, casi siempre a un tempo moderado, en compas de 6/8 o en ocasiones 12/8. Este ritmo atrajo a los compositores de ópera del siglo XIX, por poseer un estilo sinuoso, melódico y melancólico, siendo la *Barcarolle* de Offenbach la más conocida, escrita para su ópera *Los Cuentos de Hoffmann* de 1881.⁸

Entre las similitudes que se destacan entre la barcarola de referencia y “La Pajarera” podemos apreciar en principio aspectos formales: su fraseo con *forma periodo* cada ocho compases, organizada en antecedente y consecuente de cuatro compases.

The image shows a piano reduction of the Barcarolle from Offenbach's opera 'Les Contes de Hoffmann'. The score is written in 6/8 time and is divided into several sections. The first section is the 'Intro' (measures 1-4), marked 'Moderato'. The second section is the '1° Sección' (measures 5-10), which is further divided into 'Antecedente' (measures 5-8) and 'Consecuente' (measures 9-10). The third section is the '2° Sección' (measures 11-16), also divided into 'Antecedente' (measures 11-14) and 'Consecuente' (measures 15-16). The tempo is marked 'molto cantabile'. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as chords, notes, and rests. Orange circles highlight specific notes in the first section, and dashed lines indicate the boundaries between sections.

figura 2 - Barcarolle de Offenbach (*Los Cuentos de Hoffmann* de 1881) - reducción para piano

En “La Pajarera” (*figura 1*) podemos observar, marcado con círculos, los inicios de frases con un levare anacrúsico, en tiempo de dos corcheas. Mientras que en

⁸ Tono menor (2016) - Barcarola. Conoce la forma musical de los gondoleros venecianos. (<https://tono-menor.blogspot.com/2016/07/barcarola-conoce-la-forma-musical-de.html>)

la barcarola de Offenbach (*figura 2*), las observamos en tiempo de corchea hacia una negra, acentuando los tiempos fuertes. Esta articulación la presenta también el acompañamiento. Podemos inferir que, en ambas piezas, este material melódico y rítmico contribuye al estilo sinuoso de la barcarola.

Entre los compases 1 al 4 de “La Pajarera” observamos en el bajo un acompañamiento de negra con punto que más adelante repite en la pieza, pudiéndola comparar con el ritmo de corchea a negra que ejecuta la mano izquierda de la reducción para piano en la Barcarola de Offenbach,

Por Ti mi corazón

“Por Ti mi corazón” es la segunda pieza de este conjunto. Podemos apreciar en sus giros melódicos reminiscencias de la “romanza” de la ópera italiana. Estas se caracterizaban por poseer un carácter melancólico y sentimental, absorbido por el nuevo continente debido a las representaciones de óperas desde el S.XIX. Esta canción posee una forma binaria sobre un poema de dos estrofas, de ocho versos cada una.

Antecedente

Andante

Consecuente

figura 3 – Por ti mi corazón (1928) Manuel Ponce

En los primeros 6 compases, se expone el tema como antecedente y luego en los siguientes 7 compases, concluye el consecuente, quedando una forma macro subdividida en *a*, *a'*. Luego se repite la estrofa de igual forma sobre tónica (*figura 3*).

La Valentina

“La Valentina” (*figura 4*), presenta un ritmo vivo de una danza tradicional mexicana, llamada Jarabe Tapatío.

62

figura 4 – La valentina (1928) Manuel Ponce

Salvo por el levare del *Jarabe Tapatío* (*figura 5*), la estructura rítmica y melódica es muy similar, por no decir idéntica. El fraseo corto, tanto de *La Valentina* como del *Jarabe Tapatío*, se extiende cada dos compases.

La partitura de la pieza popular (*figura 5*) es una transcripción adaptada para tres instrumentos, pero la tomamos para señalar ciertas similitudes.

Durante la independencia de México, el jarabe se convirtió en un símbolo de libertad e identidad. Esta composición se le reconoce al músico José de Jesús Gonzalez Rubio (1800 - 1875) originario de Guadalajara, quien creó la fusión de diferentes sones de la República Mexicana.⁹

⁹ Mediateca, INAH - El Jarabe tapatío – (<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/node/5249>)

Jarabe Tapatio

The image displays a musical score for the piece "Jarabe Tapatio". It is written in 6/8 time and includes parts for Violin (Violin), Piano (Piano), and Violoncello (Vln.). The score is divided into two systems. The first system consists of two Violin staves, a Piano part, and a Violoncello staff. The second system consists of two Violoncello staves and a Piano part. The tempo is marked as $\text{♩} = 80$. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also several dashed boxes in orange, purple, blue, and green highlighting specific musical phrases or patterns across the staves.

figura 5 – Jarabe Tapatio

Agustín Pío Barrios

Del compositor y guitarrista Agustín Pío Barrios (1885 - 1944) se abordaron tres danzas. La primera se llama, sencillamente, “Danza paraguaya”, con un ritmo tradicional del Paraguay y de la región llamado *galopa*; la segunda pieza se llama “¡Jha, che valle!”, en guaraní (lengua nativa de la región) significa “¡Oh, mi pueblo!”; la tercera danza se llama “London Carapé”, que hace alusión a la danza tradicional que lleva el mismo nombre.

Como es ampliamente conocido, la formación de Barrios y dedicación a la música de guitarra fue principalmente autodidacta, habiendo transitado una incipiente formación musical a edad temprana acompañada por un ambiente familiar propicio para ello. Alrededor de sus 20 años ya daba conciertos en su país y poco después lo haría por giras a países vecinos como Argentina, Chile,

Brasil y Uruguay. Fue en este último país donde conoció a Don Martín Borda y Pagola, quien fue su amigo y su principal mecenas. Gracias a la insistencia de Don Martín, que le propiciaba (...) *un ambiente favorable para los estudios y la creación artística del joven*, pudo escribir varias de sus obras “evitando que fueran destinadas al olvido”.¹⁰

Si bien la música paraguaya es el fruto de diferentes danzas europeas de salón como el vals, el chotis y la polca, el ingrediente principal que engloba estos ritmos y los converge en un sonido propio es el de la cultura *guaraní*, que prevaleció intacta, principalmente por no ser una ciudad portuaria como Buenos Aires o Montevideo.

Danza Paraguaya N°1

La “*Danza Paraguaya*” N°1, posee un ritmo propio del Paraguay y de la región, como lo es la *Galopa*, también conocida como *Polca Galopa*, siendo esta última, una polca tradicional, pero con acentuaciones más marcadas. Entre las galopas tradicionales más conocidas podemos encontrar “*El Pájaro Campana*” de los autores Francisco Victorino Ripoll, Aldo Cardozo y Félix Pérez; “*El pájaro Chogui*” de Guillermo Edmundo Breer y “*La Galopera*” de Mauricio Cardozo Ocampo.¹¹

La referencia del término “galopa paraguaya” del manuscrito de Barrios hace alusión a un género musical. Higa (2010), en su análisis de géneros y términos empleados en el álbum “*Aires Nacionales*” de Aristóbulo Domínguez de 1928, nos dice que los términos más utilizados son polka y galopa, que aplican a canciones con acompañamiento ternario, ya sea en compas 2/4 o 6/8. Pero los que son solo acompañamientos binarios de 2/4, no admite la denominación de galopa, sino más bien de polka, canción o habanera.¹²

Se comparó la “*Danza Paraguaya*” de Barrios, con una polca alemana, llamada *Zillertaler-HochzeitsmarschK*, que presenta ciertas similitudes, además de señalar posibles cambios a lo largo del tiempo.

¹⁰ Carlevaro Abel, “Mi guitarra y mi mundo” - Cap. 5, Pag. 38.

¹¹ Carlevaro Abel, “Mi guitarra y mi mundo” - Cap. 5, Pag. 38.

¹² Evandro Higa, 2010, “Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé”.

Observaremos aquí el inicio del tema de la polca alemana, donde en la sección “A”, podemos apreciar la similitud de su forma con la danza de Barrios, al ver los fraseos que terminan cada cuatro compases. Esta misma sección también funciona como conector o puente entre secciones, sin mencionar que la música termina con este fragmento igual.

figura 6 - Zillertaler-Hochzeitsmarsch - acordeón

Otra observación es el cierre de la “primer casilla”, donde articula dos negras con un salto de quinta ascendente, mientras que, en Barrios, cierra en el mismo lugar desplegando la triada de Re mayor.

Con respecto al plano rítmico, la polca alemana se encuentra en pie binario, pudiendo inferir que Barrios realiza una adaptación de estos ritmos de la polca. Surge de la célula rítmica llamada “galopa” o “Galop”, esta última acuñada en Francia a principio del siglo XIX, que remite al sonido del trote del caballo al realizar las figuras de corchea y dos semis, y que, al atresillarlos, los vuelve pie

figura 7 - Zillertaler-Hochzeitsmarsch - acordeón

ternario, jugando con la rítmica de 3/4 y 6/8 de la mayoría de la música latinoamericana.

En esta parte B de la polca, podemos apreciar la recurrencia de la célula rítmica, solo que invertida, de igual forma, posee la misma extensión del “B” de Barrios. Como indica la casilla dos de esta segunda sección, vuelve al inicio re-exponiendo “A”, para luego pasar a una nueva.

The image shows a musical score for clarinet, consisting of three staves. The first staff starts at measure 32 and ends at measure 35. The second staff starts at measure 36 and ends at measure 39. The third staff starts at measure 40 and ends at measure 43. A green dashed box labeled 'Antecedente' covers measures 32 to 35. A blue dashed box labeled 'Consecuente' covers measures 36 to 43. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

figura 8 - Zillertaler-Hochzeitsmarsch - clarinete

En esta nueva sección (*figura 8*), que denominaremos parte “C” de esta polca alemana, podemos apreciar un antecedente de 8 compases y parte del consecuente que posee la misma extensión. En esta polca alemana, se repite toda la parte “C”, tal como sucede en la danza de Barrios, para finalizar toda la pieza con la parte “A”.

Danza Paraguaya N°2

La Danza N° 2, dedicada a su ciudad natal, San Juan Bautista de las Misiones (Berta Rojas, 2011), la podemos emparentar con una danza tradicional de Paraguay llamada “Chopi” o “Santa Fe”.

Esta danza contiene en su inicio un paso característico de las danzas de salón: una especie de saludo galante con reverencia en tiempo de *minué*. Claro que la versión criolla de la misma sufrió ciertas modificaciones, proceso similar por el que atravesó la polca alemana, pasando por España y llegando a Sudamérica en la zona del litoral.

El “Chopi” o “Santa Fe” se popularizó a mediados del S. XIX expandiéndose a distintos países de América, adoptando en cada región diferentes variaciones en su música, baile y nombre.

Se tomaron fragmentos de la obra “La Chulapona” (figura 9) con música de F. Moreno Torroba, a la que hace alusión al tiempo de “schottisch”, donde se observaron ciertas similitudes o tendencias a ritmos que luego fueron apropiados como criollos.

Se analizaron los ritmos que se presentan en los compases 1 y 2, qué si bien es un ritmo que nos presentaría una polca o ritmo de “schottisch”, aquí, en esta pieza, es muy recurrente. Y como dijimos anteriormente, es plausible de llevar esta rítmica a tempo ternario, en la que se encuentra la música de Barrios; principalmente si observamos el compás 2 donde este se ve más claramente. De este fragmento también podemos observar el uso del acorde quebrado, acentuando primero el registro grave y luego el agudo.

The image displays a musical score for the piece "La Chulapona" (1934) by F. Moreno Torroba. The score is in 3/4 time and features a "Tiempo de Schottisch" section. The top system shows a violin part with a "trill" (tr.) and a "tutti" section. The bottom system shows a vocal line for "ELLOS (los que bailan)" and "ELLAS (las que bailan)" with lyrics: "¿Me hace usted el fa-vor, rei-na de Ma-dri? Nunca ha sido un clar." The score includes various musical notations such as "ff", "pp", "pizz.", "arco", and "taja".

figura 9 - “La Chulapona” (1934) - F. Moreno Torroba

El tresillo, utilizado en los compases 1, 5 y 6, es otro recurso que podemos vincular directamente con la parte A de la danza 2 de Barrios.

Otros recursos que podemos señalar son el uso del adorno o trino al inicio del canto y la sincopa del cuarto tiempo del compás 8 de “*La Chulapona*”; ambos recursos muy recurrentes en Barrios. La sincopa, según Ocampo (1988), se encuentra en la melodía de la música paraguaya al final y al principio del siguiente compás.¹³

22 ELLAS (hailan) TODOS
na - gua bien plan - chá. Ya es - tá. El cho - tis
mod. pp
ff tutti
26
es lo más pin - ti - pa - rao. pá de - rre-
p
ff tutti
mod. p

figura 10 - “*La Chulapona*” (1934) - F. Moreno Torroba

La recurrencia de células rítmicas en tres tiempos, nos hace pensar en indicios de esta transformación al nuevo continente: tanto las agrupaciones de tres corcheas (en el canto y en el acompañamiento), como los acordes quebrados que antes mencionábamos, son ejemplos sencillos de transpolar a un tempo de tres (ej.: compases 24-25 en el acompañamiento).

También se observó (*figura 10*) cómo en los compases 24, 27 y 28 de mano derecha se completa el compás en su totalidad en tiempo de cochea como lo hace Barrios en su “*Trio*”. Solo que la adaptación es a la inversa, pasa de un ritmo ternario a uno binario al proponer los cuatrillos durante toda esta parte de la pieza.

¹³ Mauricio Cardozo Ocampo, (1988), *Mundo Folclórico Paraguayo*.

Danza Paraguaya N°3

La Danza N° 3, llamada “*London Carapé*”, remite como dijimos anteriormente, a una danza tradicional paraguaya. La profesora Celia Ruiz de Dominguez (2005) nos cuenta que la palabra “*london*” remite a una danza europea introducida por Madame Lynch, compañera del presidente Francisco Solano Lopez entre 1862 y 1870; mientras que “*carape*” proviene del guarany, que quiere decir bajo o bajito, refiriéndose a una característica de la danza criolla por sus constantes acucillados.¹⁴

Uno de los primeros en sistematizar esta danza a principios del siglo XX fue el músico y coreógrafo paraguayo Julián Rejala (1907-1981) con el interés de reconstruir las danzas folclóricas de Paraguay.

LONDÓN CARAPÉ...
BAILE TIPICO DEL PARAGUAY

Arreglo de JULIAN REJALA

PIANO

figura 11 - *Londón Carapé* - Baile Tipico do Paraguay - Julian Rejala - para piano. Ed. Mangione.

¹⁴ Catherine Gaona. (2020). *Londón Karapé* 1° y 2° Versión. (<https://youtu.be/JE3WDKEegAw>)

Entre la versión de Rejala y Barrios, existen muchas similitudes que podemos destacar. Formalmente, ambas poseen dos grandes partes o secciones que se intercalan a lo largo de las piezas. El compás que utiliza la partitura de Rejala es de 6/8, agrupando la mano izquierda cada tres tiempos de negra, al igual que el manuscrito de Barrios realizado por Sila Godoy (1986).

Los comienzos de la melodía en la pieza de Rejala y Barrios son acéfalos, articulando frases periodo cada cuatro compases. Estos inicios son prácticamente iguales, realizando una bordadura sobre la nota que inicia, luego un salto descendente de tercera menor, para luego ascender por grado conjunto hacia la nota inicial.

En ambas versiones, las segundas partes se caracterizan por poseer un carácter más “escalístico”, con ascenso y descenso de la melodía en tiempo de corchea, con acentuaciones en las notas agudas. Quizás tenga relación estrecha con la danza esta segunda parte, porque se propone desde la coreografía el “acuclillado” por parte de las parejas.

Eduardo Falú

Del compositor y guitarrista argentino Eduardo Falú (1923 - 2013), se abordó una pieza que forma parte de una de las composiciones más emblemáticas para el repertorio de la guitarra argentina: la Zamba de la Suite Argentina.

Su título, hace alusión a la danza tradicional que lleva su mismo nombre, proveniente del centro-norte de Argentina. En ella invoca una cantidad de materiales rítmicos y melódicos que le son propios a la danza.

En el aspecto formal, esta pieza no se corresponde con la estructura tradicional de la danza zamba. Siendo la danza tradicional, como es el caso de “*Luna tucumana*” (figura 12), compuesta por 2 estrofas y estribillo de doce compases, que comprenden la primer “vuelta”, más una repetición completa para la segunda “vuelta”. Tanto la estrofa como el estribillo constituyen unidades formales completas y el agregado de compases, tanto como expresión o ampliación de la forma, no son frecuentes, pero de suceder, se los denomina “aire de zamba” para resaltar la diferencia con la forma arquetípica o estándar. La zamba

tradicional plantea entonces, tanto en la estrofa como en el estribillo, una división de frases claramente tripartita, dividiendo los doce compases en tres frases de cuatro compases cada una.¹⁵

The image shows a musical score for a piece titled 'Zamba' by E. Falú. The score is presented in three systems, each containing four measures. The first system (measures 6-9) features a vocal line (Canto) and piano accompaniment. The vocal line is marked 'tranquilo' and the piano part has dynamics of *p*, *pp*, and *pp*. The second system (measures 12-15) continues the piano accompaniment with dynamics of *mf*, *p*, and *f*. The third system (measures 18-21) includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked *f*. A large red watermark 'Prohibida la venta' is overlaid across the middle of the score.

figura 12 - Luna Tucumana, Editada por Ney Borba - Toronto 2007

La “Zamba” de E. Falú, no presenta la forma tradicional antes mencionada, sino que emplea los materiales sonoros de la guitarra criolla y los conjuga con el estilo clásico europeo, donde se despliega un motivo y luego a este se lo desarrolla o se le van realizando cambios, como en las funciones armónicas, rítmicas o recurrencias variadas en las distintas partes o reexposiciones.

Desde el compás 1 al 20 presenta el tema A, del 21 al 36 desarrolla el tema B, luego vuelve a A', donde el antecedente es idéntico al primero, pero en el consecuente desde el compás 45 al 52 presenta algunas variaciones.

Ya en la sección siguiente comienza la parte C, hasta el compás 72. En el segundo tiempo de negra con punto del compás 74 comienza a desarrollar otra variante antes presentada, conformándose B', donde su longitud es la mitad que

¹⁵ Alejandro Martínez, (2017), Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. Revista Argentina de Musicología 2017.

B. Desde el compás 82 hasta el 97, realiza una nueva variante, conformándose A'' para luego finalizar con B'' en los 8 compases restantes.

M.M. ♩ = 132

figura 13 – Zamba (1979) – E. Falú, Suite Argentina de guitarra

Desde el aspecto armónico funcional, podemos mencionar uno muy claro que divide la pieza de Falú, cambiando el centro tonal de Do mayor a Do menor, a partir del compás 57. Este tipo de cambios no son usuales en las zambas tradicionales, ya que mantienen un centro tonal para toda la pieza. Desde el compás 52 comienza un puente modulante hacia la tonalidad de arriba, realizando Fam (IV), Re7 y Re (Ile), para concluir en Sol (V).

figura 14 - Zamba (1979) – E. Falú, Suite Argentina de guitarra.

Ya en la sección siguiente comienza la parte C, en la tonalidad de Dom, hasta el compás 72. Luego vuelve a realizar un puente modulante encadenando por compas Fam (IVm), Do/G (I⁶⁻⁴), Sol7 (V7), que resuelve en una negra con punto a Do.

En la *figura 15* podemos observar tres arpeggios con ciertas variaciones. El primero se encuentra sobre el acorde de Do, el segundo sobre Fam, y el tercero en el compás 17, como inicio de frase en la armonía de Do7. En el compás 14,

despliega el acorde de Do con un diseño descendente haciendo saltos de tercera y cuarta. En los compases 15 y 16 despliega el arpeggio ascendente en cada corchea con punto, finalizando en el compás siguiente en una negra con punto. Me detengo en este último arpeggio para señalar que la armonía y la rítmica empleada en estos compases, resulta muy similar a la utilizada en otras danzas, como ser “*El Triunfo*”, que emplea una cadencia de sexto descendido con la escala de Do frigio, seguido de un quinto con séptima que resuelve en tónica.

figura 15 - Zamba (1979) – E. Falú, Suite Argentina de guitarra.

Desde el aspecto rítmico-melódico, podemos mencionar las células rítmicas características de la “*zamba tradicional*” presentes en la zamba de Falú. Una de ellas, está presente desde el inicio de A (figura 13), donde la melodía realiza las figuras de corchea con punto, semicorchea y corchea. En “Luna tucumana” (figura 12) también podemos encontrar esta célula rítmica en la melodía y en el

figura 16 - Zamba (1979) – E. Falú, Suite Argentina de guitarra.

acompañamiento. Otra característica, presente en la zamba de Falú, es el contrapunto del bajo en tiempo de negra, que interactúa con el seis (octavos) de la voz superior, gestándose una polirritmia de tres contra dos.

La bordadura como ornamento en tiempo de semicorchea, también es característico de la “*zamba tradicional*”. Las podemos observar en Falú (*figura 16*), en la parte menor de la pieza, en los compases 57 y 63, que dotan de una nueva identidad a esta parte. También podemos observar en el compás 64, el contrapunto bien claro entre el 6/8 en superposición al 3/4, presente en toda pieza, como así también, el uso de las terceras como en el compás 65, muy utilizado en el repertorio folklórico argentino.

Gentil Montaña

Del guitarrista y compositor colombiano Gentil Montaña (1942 – 2011) se abordaron dos de las cuatro piezas de la “*Suite Colombiana N°2*”: la “*Guabina Viajera*” y el “*Porro*” (segundo y cuarto movimiento de la Suite). Si bien son piezas de aparente sencillez y muy atractivas, dado su sabor local, representan un gran reto técnico e interpretativo.

Como elemento inicial a resaltar en esta hibridación de *lo europeo* y *lo criollo*, es el nombre de *suite* para organizar este grupo de músicas. Esta denominación nace en el barroco europeo, comprendiendo un grupo de danzas que alternan entre tempo lento y rápido sucesivamente.

Guabina Viajera

La “*Guabina Viajera*” se encuentra entre los ritmos moderados. Este ritmo es propio de la región andina, escrita en métrica ternaria de 3/4 y la forma básica de acompañamiento en la guitarra es la siguiente:



figura 17 -Acompañamiento de Guabina. García Quintero (2008) pag. 9

Desde el inicio podemos apreciar esta rítmica en la pieza de Montaña: alternancia entre el grave del bajo con el agudo de la melodía que complementa el ritmo antes anunciado (*figura 18*).

figura 18 - Guabina viajera (1998), Suite colombiana N°2 - Gentil Montaña

La construcción melódica de la guabina presenta frases estructuradas en 8 compases, generalmente con dos semifrases: una idea básica de 4 compases y otra contrastante o variada, también de 4 compases. Este tipo de estructura melódica es muy recurrente en muchas guabinas y bundes de la región colombiana llamada “*Tolima Grande*”.¹⁶

figura 19- Bunde Tolimense de Alberto Catilla - Sergio A. Sánchez Suárez (2010)

Una pieza tradicional con esta estructura, es la del Bunde tolimense de Alberto Catilla (intérprete y compositor, entre otras profesiones), oriundo de Bogotá,

¹⁶ Carlos Andrés García Quintero (2008). Trabajo de análisis musicales e interpretativos de grado – Suite N° 2 Gentil Montaña. Universidad Javeriana. Facultad de Artes. Bogotá, Colombia.

quien compusiera esta pieza alrededor del 1914, donde podemos apreciar de manera sintética la estructura rítmica y melódica.¹⁷

Otra música tradicional, que lleva en su nombre este ritmo, es la “*Guabina huilense*” de Carlos E. Cortés. Esta obra hizo trascender a este compositor, nacido en el municipio de Aipe (Colombia), hasta nuestros días, aunque tiene en su haber más piezas típicas colombianas.

figura 20 - “*Guabina huilense*” de Carlos E. Cortés.
Transc. piano: Gerardo Betancourt

La “*Guabina huilense*” en su edición para piano de Gerardo Betancourt (figura 20), presenta las características que venimos señalando: su fraseo cada 4 compases y el acompañamiento típico de guabina con algunas variaciones. También podemos señalar cierta similitud de la melodía de esta pieza con la guabina de Montaña, principalmente a partir del compás 34, que es donde la “*Guabina Viajera*” presenta una mayor carga rítmica, dejando menos espacios entre fraseos, que complementa o encadena con movimientos en el bajo.

Porro

El “*Porro*” es el cuarto movimiento de la “*Suite colombiana N°2*”. Este ritmo es originario de la región geográfica de la costa atlántica, cuya característica

¹⁷ Sergio A. Sánchez Suárez, (2010). *Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?*, Música, cultura y pensamiento 2010. Vol.2 N°2 pag.99-112.

principal es la de un ritmo alegre y vivo. Esta música se encuentra emparentada directamente con la cumbia, convirtiéndose en la heredera de sus ritmos básicos, con gran influencia de la música africana. El porro es usualmente tocado por “*las bandas papayeras*”, que son un conjunto típico colombiano formado por clarinetes o saxofones, trompetas, bombardinos, tuba o bajo eléctrico, bombo con platillo y redoblante; según como se golpee el bombo, aparecen las dos clases de porro más importantes: el porro “*tapao*” y el porro “*palitiao*”.

Esta danza se encuentra en métrica binaria y la forma básica de acompañamiento en la guitarra es la siguiente:

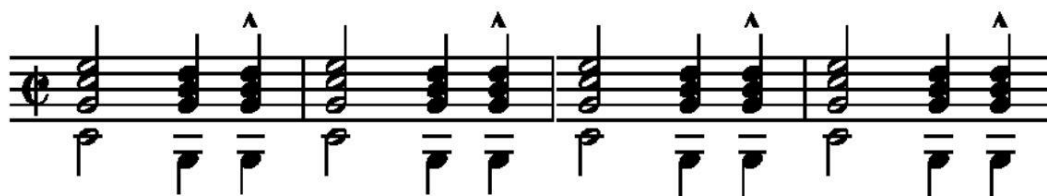


figura 21 – Acompañamiento de porro. García Quintero (2008) pag. 18.

Esta rítmica se mantiene en toda la pieza de Montaña, solo que más elaborada, semejante a la de un *porro palitiao* que le debe su nombre a la manera de tocar con los palillos en el aro del bombo.

El siguiente esquema formal muestra la estructura general del porro de Montaña:

Partes:

Introducción 1-10	Dialogo 10-18	Nexo preparatorio 19-31	Introducción B 32-44	Bozá 45-63
-------------------	---------------	-------------------------	----------------------	------------

figura 22 – Esquema formal del Porro. García Quintero (2008) pag. 18.

Para la interpretación de este porro, es muy importante comprender el funcionamiento de cada una de las partes, para aplicar los contrastes de la banda *papayera*: imitando creativamente el timbre de cada instrumento en la guitarra, aplicando cambios de color, toque y dinámica,

Del compás 1 al 5, con sus dos casillas, tenemos la introducción. Entendemos que es un tutti de toda la banda con una dinámica *f* presentando una danza muy alegre y rítmica. Interpretativamente hay que abordarla con mucha decisión,

sobre todo en el ritmo. Esta primera frase de la introducción se repite de manera idéntica, por lo que se optó por generar contraste a través del toque más *brillante* hacia el puente en la primera vez, mientras que en la segunda pasada un poco más *opaco* en la mitad de la boca.

figura 23 – Porro (1998), Suite colombiana N°2 - Gentil Montaña

Desde el inicio de la pieza (figura 23), se presenta el acompañamiento del Porro en el bajo (figura 21), que estará presente en casi toda la pieza, dando unidad, por ejemplo, a partes donde la armonía no está muy clara.

La segunda parte del porro de Montaña es como un diálogo entre instrumentos. Es importante diferenciar entre lo que correspondería a las trompetas con un timbre brillante (sul ponticello) en contraposición a los bombardinos de registro medio/bajo (sul tasto).

figura 24 – Porro (1998), Suite colombiana N°2 - Gentil Montaña

En la tercera parte, llamada nexo preparatorio, es importante tener en cuenta que ingresan todos los instrumentos de la banda, y es donde los contrastes se manifiestan a través de las dinámicas. La primera frase, se ejecuta *f*, simulando

un tutti, donde todos los instrumentos de viento, realizan un unísono rítmico. Mientras que para la segunda frase, le corresponde la dinámica *p*. Ambas frases se repiten de forma idéntica siguiendo este criterio.



figura 25 - Porro (1998), Suite colombiana N°2 - Gentil Montaña

La siguiente frase, que comprende del compás 27 al 31, cumple la función de nexos o puente entre partes, donde los cortes, en tiempo de cochea y luego los tresillos, funcionan como un llamado para ir a otra sección. Esta frase, con una característica rítmica muy particular, debe tocarse con una dinámica *f* y con un timbre *metálico* (*sul ponticello*).

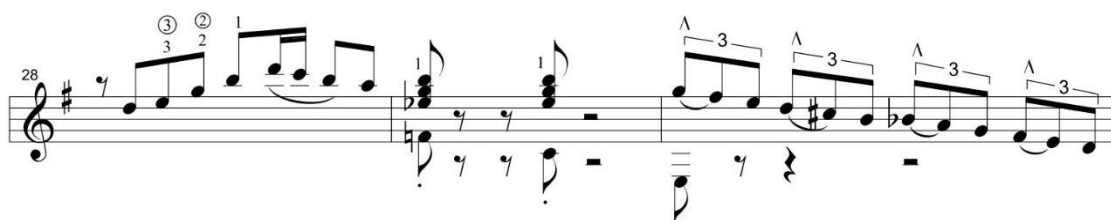


figura 26 - Porro (1998), Suite colombiana N°2 - Gentil Montaña

Antes del Bozá, vuelve a realizar el tema de la introducción, como una extensión del nexo preparatorio. Esta parte debe ser ejecutada como al inicio, donde el primer fraseo lleva una dinámica *f*, y en su repetición varía, con un sutil cambio dinámico y tímbrico.

Del compás 45 al segundo tiempo del 52, se produce el Bozá, que es la sección del porro donde deja de tocar el bombo, generando un gran contraste en la banda. En la partitura de Montaña observamos principalmente una homorrítmia, simulando como si fuera un unísono de la banda, probablemente de parte de los vientos (de allí podemos inferir la indicación del sonido *metálico* y *brillante* - figura 27).

figura 27 - Porro (1998), Suite colombiana N°2 - Gentil Montaña

Ya en el tercer tiempo del compás 52, retoma el carácter inicial del Porro; festivo, alegre, marcado y vivo, que, siguiendo con la lógica de la banda, podríamos atribuírsela a unas trompetas, y que para imitar este toque en la guitarra se recurrió a una ejecución de manera brillante y con una dinámica *ff* para contrastar con el Bozà, buscando un color metálico hacia el puente.

figura 28 - Porro (1998), Suite colombiana N°2 - Gentil Montaña

Otro fragmento muy interesante es el *Puente*, que hacia el final de la pieza se transforma en *Coda*. Me refiero a los compases que van del 36 al 44. Este fragmento es una recurrencia variada de la introducción, con menos movimiento o carga de notas, presentada 4 compases antes de este *Puente*. Podemos inferir esta comparación gracias a que presenta casi los mismos materiales, como podremos observar en la *figura 29*.

Entre esos materiales podemos destacar, en la línea del bajo, el ritmo de porro que funciona como un elemento contenedor de toda la textura. Mientras que, en el plano superior, no presenta la melodía característica de la introducción sino

figura 29 - Porro (1998), Suite colombiana N°2 - Gentil Montaña

que, realiza unas apoyaturas de manera descendente hacia notas del acorde de dominante (Si mayor). La primera apoyatura es abordada desde la nota de paso Mi, en la última corchea del compás 36, que luego desciende a un Re# en el compás 37 (tercera del acorde de Si mayor). Luego, en la última corchea del compás 37 articula la nota Sol como nota de paso hacia el Fa# del compás siguiente (quinta del acorde de Si mayor). Este movimiento del plano superior se repite en toda la sección.

En el plano medio, encontramos las disonancias que caracterizan a esta sección: compás 36, segunda menor entre Fa# y Sol (resultante de Em9); compás 37, (segundo tiempo), las notas de Sol y La creando una ambigüedad entre ellas (Sol como tercera del acorde de Mi y La como séptima del Si mayor); compás 38, esta disonancia cambia a Sol y Do#, que recuerda a la disonancia presente en los dos últimos tiempos de la introducción (compases 4 y 35, armonía de La9).

En la parte final (compás 62), realiza una variación de la coda (símil compases 37 y 39), sólo que no articula la última corchea en el bajo, quedando en silencio,

figura 30 - Porro (1998), Suite colombiana N°2 - Gentil Montaña

mientras en la línea superior (última corchea del compás) articula un Fa# como nota de paso, una octava más arriba de lo que lo venía ejecutando, para descender en el compás siguiente a un Re#. En cuanto a la armonía de este último compás, realiza el acorde de Mim, pero junto con la disonancia del Re#.

Los contrastes tímbricos y de registro, son comunes en las cuatro piezas de la suite, ya que presentan repeticiones de frases idénticas que requieren ser abordadas de distintas maneras, e incluso para contrastar partes de la misma pieza. Como se abordó en este trabajo, en estas músicas es muy usual que cuando se está tocando con un timbre dulce, se haga con una dinámica piano y, por el contrario, cuando se ejecuta con un timbre *metálico*, se realice con una dinámica fuerte. También influyen las diferencias texturales entre melodía, acompañamiento y armonía, donde es preciso diferenciar la melodía, generalmente la voz superior, del acompañamiento; error que se comete generalmente por desconocimiento del ritmo base de la danza. Otro aspecto troncal para comprender estas piezas de Montaña, es el conocimiento de la forma básica de acompañar cada danza, la base rítmica contribuye al interprete a despejar dudas sobre la construcción de la pieza y facilita el trabajo de separación textural que enriquece a la ejecución de dichas danzas.

El manejo de las estructuras formales en esta suite, está basado en las formas de la música clásica, pero impregnado con el carácter popular como lo refleja cada una de estas músicas que remiten a distintas danzas tradicionales.

El maestro Gentil, además de haber sido un gran guitarrista, fue también un gran compositor colombiano, que dentro de sus obras más reconocidas podemos citar las Cuatro Suites Colombianas, Doce Estudios de Pasillo, la sonata Canto al Amor para dos guitarras, Tres fantasías y el Preludio para un tema distante.

Del sitio Tolimatotal.com nos dice:

La revista inglesa Classic Guitar, número uno en este campo, destaca la imaginación y la creatividad de las composiciones de este tolimense que escribe música popular a la altura de los grandes clásicos con el firme propósito de hacer que la música colombiana sea disfrutada y admirada ahora y después por los públicos más exigentes de la guitarra.¹⁸

¹⁸ Sergio A. Sánchez Suárez, (2010). *Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?*, Música, cultura y pensamiento 2010. Vol.2 N°2 pag.99-112.

Marco Pereira

Del guitarrista y compositor brasileño Marco Pereira (1950), oriundo de San Pablo, se abordaron dos piezas que pertenecen a regiones distintas: el Choro de Juliana, con ritmo de choro, de origen carioca de la región de Rio de Janeiro, y Pixaim, con ritmo de frevo, de origen Nordeste de la región de Pernambuco.

O Choro de Juliana

El choro presenta, como muchos otros géneros, diversas discusiones sobre su origen, trayendo en esta oportunidad la del maestro Batista Siqueira (1906-1992), quien fuera profesor, músico, compositor y musicólogo. Según Siqueira, el término “choro” surgió del “choque cultural” entre el verbo “llorar” y chorus, que en latín significa coro. Al principio, la palabra designaba al conjunto musical y las fiestas donde se presentaban estos conjuntos, pero en la década de 1910, cuando Pixinguinha (1897-1973) pasa a ser la máxima referencia del estilo, el término para describir a este género queda consolidado.¹⁹

El choro es hijo de la ciudad de Rio de Janeiro. Los instrumentistas populares conocidos como chorões aparecieron alrededor de 1870: ejecutaban música que fusionaba la música del lundú, un ritmo con acento africano basado en la percusión, con géneros europeos como la *polka*, establecida tiempo atrás en el continente. Las interpretaciones de estos conjuntos se hacían presentes en los estratos populares: bailes, cumpleaños, bautizos, bodas e incluso en los salones de élite.²⁰

Según las clasificaciones de Pereira (2007), podemos inferir que este choro pertenece a una variante llamada “*choro-canção*” (choro cantado o melódico). Esta denominación se aplica cuando el tema principal es de carácter nostálgico y melancólico, característica expresiva muy explotada por los instrumentistas debido a su factor tranquilo e íntimo que lo caracteriza.²¹

¹⁹ Diniz André (2003) - Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir / André Diniz. – Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

²⁰ Diniz André (2003) - Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir / André Diniz. – Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

²¹ Pereira Marco, Ritmos Brasileiros, para violão / Marco Pereira. - 1ª edição - Rio de Janeiro, RJ : Garbolights Produções Artísticas, 2007.

Observaremos a continuación algunos de los rasgos que comparte el “*choro-canção*” con el “O choro de Juliana”:

Choro-canção

The musical score for "Choro-canção" is presented in three systems. The first system shows the initial five measures with guitar chords: Fadd⁹, Am7/E, Dm7, F/C, and E7/B. Annotations include "Início acéfalo" (green dashed box) and "Bajos en tiempo fuerte" (blue dashed box). The second system features a "seisillo" (sixteenth note) and a "6" (sixteenth note) annotation, with chords E^badd⁹, Gm7/D, Cm7, and E^b/B^b. It includes "Recurrencia motivica" (red dashed box) and "Bajos en tiempo fuerte" (blue dashed box). The third system shows chords D7/A, C²dim⁹, Gm, and G²dim.

figura 31 - “*choro-canção*” (Pereira, 2007)

Las fórmulas rítmicas, armónicas y melódicas presentadas por Pereira (2007) para guitarra son una síntesis de los demás instrumentos involucrados en el género. Como ejemplo de esto, podemos tomar las melodías de las flautas o mandolinas, el acompañamiento del *pandeiro* y la armonía de la guitarra de siete cuerdas, llevadas a un solo instrumento.

En los dos primeros compases de la *figura 31*, podemos observar casi el mismo acompañamiento inicial del *O Choro de Juliana*, al igual que la construcción melódica de los compases 3 y 4. Cabe destacar que el bajo articula siempre en tiempo fuerte, ya sea por tiempo de negra o blanca al principio del compás, imitando la percusión en todo momento. El despliegue melódico ascendente y descendente, en tiempo de semicorcheas, el uso de seisillos como valor irregular, los inicios acéfalos en los comienzos de frases, son elementos presentes en la pieza musical de Pereira. También podemos señalar la

recurrencia motívica durante varios compases, acompañado de cambios armónicos, insistiendo sobre una idea melódica.

Pereira (2007) nos muestra una segunda variante de este “choro-canção” en la que se presentan rítmicas similares a las de la segunda parte de “O Choro de Juliana” (compás 26 en adelante).

figura 32 - “choro-canção” – Variación 2 (Pereira, 2007)

Como observamos en la *figura 32*, el bajo articula en los tiempos fuertes del compás, mientras que el acompañamiento, junto con la melodía, van en bloque en el registro medio y agudo, realizando un juego de pregunta/respuesta.

Pixaim

“*Pixaim*” significa rizado u ondulado. Este ritmo pertenece a la zona de Pernambuco, y su característica principal es la energía de su música, que se baila, se canta, se salta y se agita a un ritmo frenético. El nombre de este ritmo y danza proviene del verbo hervir, que sufrió una transformación en el idioma portugués de “*ferver*” a “*frevo*”.

El frevo, tiene su origen musical hacia fines del S. XIX, interpretado por las bandas militares. De ahí que proviene una instrumentación densa a base de metales y cañas que incluyen trompetas, trombones, clarinetes y saxofones, además del instrumental percusivo de bombo o tambor grande y redoblante. Estas Bandas se movían desfilando por las calles, donde en el frente de las mismas, por lo general, desfilaba también un grupo de *capoeiristas* (bailarines) que abrían paso por la multitud.²²

²² Ibid.

Pereira (2007) nos señala tres tipos principales de *frevo* de las ciudades de Recife y Olinda:

- Frevo de rua: Es instrumental y rápido
- Frevo-canção: La introducción y el final son rápidas e instrumental, con una canción en el medio.
- Frevo-de-bloco: Este posee un tiempo más moderado y es acompañado por una orquesta formada por flauta, clarinetes, guitarras y mandolina.

Al entender estos tres tipos de *frevo*, podemos inferir que “Pixaim” pertenece al primero de esta clasificación. La construcción motivica y melódica ejecutada de manera veloz y cortada, no da lugar al despliegue de una melodía cantada, con versos o frases que se prolongan, propios de una canción.

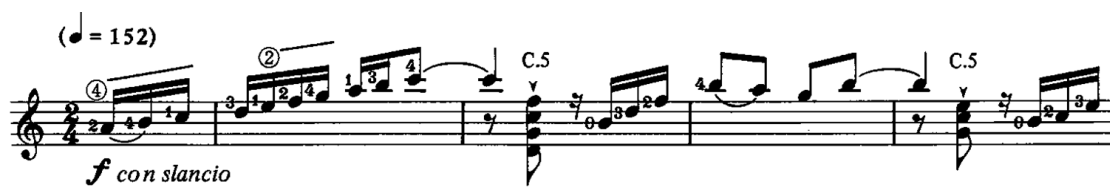


figura 33 – Pixaim (Pereira, 1990)

Desde su inicio, la performance de “Pixaim” demanda al intérprete un nivel técnico alto, con su melodía ascendente como si fuera una trompeta, que interactúa o dialoga, en contraposición a la línea melódica, con acentos marcados, como si fuera un *tutti* de la banda en tiempo de corcheas, hasta que se establece a partir del compás 9, donde inicia el ritmo de *frevo* (Pereira, 2007) en el acompañamiento de guitarra.

Analizando la propuesta de acompañamiento de Pereira, contraponiendo lo que figura en su recopilación con “Pixaim”, observamos una variación en el segundo compás de la célula rítmica, donde en vez de realizar un bajo en negra, seguido



figura 34 – Pixaim (Pereira, 1990)

de una semicorchea y luego un acorde plaqué, en tiempo de negra en el plano superior, en “*Pixaim*” lo reemplaza por tres corcheas haciendo melodía, seguido de un acorde plaqué.

Hacia el final de la pieza, a partir del compás 133, Pereira indica un rasgueado para una fórmula rítmica de *frevo*, que consta de mantener durante dos compases el mismo acorde realizando un rasguído. En ella nos marca los acentos propios de la célula rítmica con la dirección ascendente o descendente del rasgueado. Aquí observamos que difiere un poco, sobre todo en el segundo compás, en la línea rítmica propuesta en la *figura 35* por el mismo compositor en su recopilación.

figura 35 – Ritmo de Frevo (Pereira, 2007)

En la *figura 36*, podemos apreciar la rítmica que aparece en *Pixaim*, donde los acentos en las semicorcheas, marcan cuatro agrupamientos de tres y uno de cuatro, más acorde a los acentos que ejecutan las bandas y/o agrupaciones de éste género.

Rasqueando em ritmo de frevo

figura 36 – Pixaim (Pereira, 1990)

Juan Antonio Sánchez

Del compositor y guitarrista Juan Antonio Sánchez (1965), de nacionalidad alemana y chilena, también conocido por su apodo “Chicoria Sánchez”, se abordó la pieza “Tonada por despedida”. Su título, hace alusión al ritmo de la tonada chilena, considerada como un tipo específico de canto folklórico.²³

La “Tonada por despedida” fue publicada junto a otras obras en *“Piezas Esenciales para Guitarra”* en el año 2002. En el prólogo de esta publicación, realizada por el musicólogo Juan Pablo Gonzales de la Universidad Católica de Chile, nos cuenta que, en este conjunto de obras, convergen las músicas populares de Chile, América y España, sintetizando el encuentro entre la música clásica y popular, representando un especial aporte al desarrollo de la guitarra chilena de concierto, donde no sólo se promueve la tonada en el instrumento, sino que la amplía y diversifica el horizonte de la *“guitarra chilena”*.²⁴ También continua en este prologo Gonzales, denominando al conjunto de obras sencillamente como “canciones sin palabras”, y que permiten ciertos márgenes de improvisación para el intérprete a su propio gusto e imaginación.

La *“tonada”* o *“tonada chilena”* pertenece al género vocal, que ha sido de gran importancia en la historia musical chilena, cultivada con distintas variantes por gran parte de sus conjuntos tradicionales. La *“tonada”*, aún más que la cueca, es la canción chilena campesina por excelencia, y su paso a la ciudad, fue un fenómeno determinante en la primera mitad del S. XX.²⁵

Desde fines de los años 20 se produjeron las primeras grabaciones en disco de un repertorio urbano popular. Conjuntos tales como Los Cuatro Huasos, Los Quincheros, Los Provincianos, se constituyeron en los legítimos representantes de una cultura *“huasa”* (término que refiere a la persona de campo o con tareas dedicadas al mismo de la zona centro -el campesino-). Las cuecas y tonadas

²³ Barros, R., & Dannemann, M. (1964). Introducción al estudio de La Tonada. *Revista Musical Chilena*, 18(89), p.105–116. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14679>

²⁴ Sanchez Juan Antonio, (2002), *Piezas Esenciales para Guitarra*. Ed. Microtono.

²⁵ Musica Popular.cl (2023) – (<http://www.musicapopular.cl/generos/tonada/>)

que constituyen este repertorio, representan una clara imagen de la *chilenidad*.²⁶

El acompañamiento instrumental de la tonada siempre fue realizado por guitarras, aunque a lo largo del tiempo se incorporó fuertemente el piano y la orquesta. Cuando cantan dos o más personas, el acompañamiento se realiza generalmente por dos guitarras, pudiéndose sumar un arpa. En los lugares conocidos como “*casas de canto*”, a finales del S. XIX y principios del XX, se agregaban al acompañamiento, el piano y el tormento, siendo este último, un instrumento muy similar a una mesa de madera, que era percutido con las manos.²⁷

Dependiendo de la función, esta música adquiere distintas denominaciones. Se le llama “*Romance*” o “*Corrido*” cuando es esencialmente narrativo, pero, cuando es una serenata, le corresponde el nombre de “*Esquinazo*”. También se lo denomina “*Parabién*”, cuando tiene la función de celebrar a los recién casados y por último, “*Villancico*”, para cuando se celebra el nacimiento de Cristo.²⁸

Tonada por despedida

La “Tonada por despedida” de Sánchez es un aire de tonada: una composición no lírica pero que conserva rasgos estilísticos de la tonada tradicional. El ritmo de la tonada en general es de 6/8 y está determinado por el acompañamiento de instrumentos rasgueados.²⁹ Podemos apreciar en la *figura 34* el rasgueo de la tonada, realizando el ritmo de corchea-dos semis-corchea, separadas por un silencio de corchea hacia un tiempo de negra. Generalmente, este último tiempo de negra se encuentra presente en la obra de Sánchez, creando en ese tiempo un acento que marca el ritmo de la tonada, independientemente de lo que realiza la melodía.

²⁶ Costa García, T. da. (2009). Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*, 63(212), Pág. 11 – 28. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/198>

²⁷ Ibid.

²⁸ Memoria Chilena (2022) – (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91943.html>)

²⁹ Barros, R., & Dannemann, M. (1964). Introducción al estudio de La Tonada. *Revista Musical Chilena*, 18(89), p.105–116. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14679>

figura 37 - Rasgueo de tonada - R.Barros y M. Danneman / Revista Musical Chilena (1964)

Podemos hacer una especie de diferenciación entre la “tonada rasgueada” y la “tonada pulsada”: Siendo esta última realizada generalmente en 3/4, alterna el acompañamiento rasgueado, denominado por sus ejecutantes “tiempo rápido” (figura 37), con el acompañamiento pulsado, al que se lo denomina “tiempo lento” (figura 38), dando como resultado la “Tonada – Canción”.³⁰

figura 38 – Tonada Canción - R. Barros y M. Dannemann / Revista musical Chilena (1964)

La transcripción de la *figura 38* no refleja en la escritura la marcación del 3/4 como tal, aunque si se percibe diferencia al momento de su ejecución. Señalo esta aclaración por razones pertinentes a este trabajo, encontrando similitudes y dificultades a la hora de transcribir músicas que no fueron pensadas desde una partitura, por ejemplo, al transcribir la polirritmia del 3 contra 2 de esta música.

Como base comparativa se observó como modelo una tonada chilena tradicional, que le pertenece en letra y música a Clara Solovera (1909 - 1992), quien fuera una profesora de castellano, poeta, escritora, compositora y cantante, oriunda de Santiago de Chile. La pieza en cuestión se llama “Chile Lindo”, también

³⁰ Ibid.

llamada “Ayúdeme usted, compadre” por el inicio de la letra de la tonada, estrenada en un rodeo en San Fernando (Chile) en 1948 en presencia de grandes figuras públicas.

figura 39 - Chile Lindo de Clara Solovera - Ediciones Festival / Santiago de Chile

Desde un aspecto rítmico, ambas piezas se desarrollan en métrica de 6/8. En la introducción de “Chile lindo” y la tonada de Sánchez, podemos apreciar la utilización de la misma célula rítmica, que comprende una corchea con cuatro semicorcheas, desarrolladas en ambos casos para abrir la pieza.

figura 40 - "Chile lindo" de Clara Solovera - Editado por Ney Borba (2012)

La diferencia entre estas dos introducciones, o por lo menos la más notoria, es la dinámica propuesta. En la tonada de Solovera, si observamos la edición de la figura 39, no nos propone ninguna dinámica, mientras que en la editada por Ney Borba (figura 40), nos propone un *mf*. Distinta es la búsqueda interpretativa en el

aire de tonada de Sánchez, que desde un inicio propone crecer desde un *pp* con un regulador extenso que crece, para luego decrecer hasta un *mp*.



figura 41 – “Tonada por despedida” - Antonio Sánchez

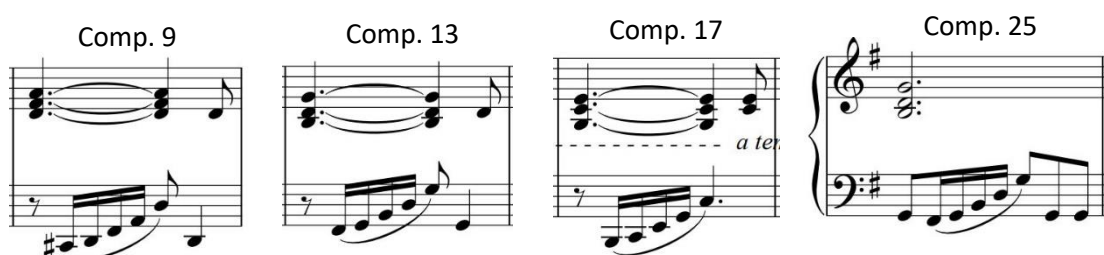


figura 42 - Fragmentos de Chile Lindo de Clara Solovera. Ed. Ney Borba (2012)

Como se observa en la *figura 42*, esta célula rítmica también se encuentra presente en el acompañamiento de Chile lindo, generalmente en los momentos de detenimiento de la melodía o de notas largas, que es donde interviene o complementa.

Presenta cierta similitud a la tonada de Sánchez, al aparecer esta célula rítmica en los lugares donde no se desarrolla melodía (interludio, compás 52 al 60).



figura 43 – “Tonada por despedida” - Antonio Sánchez

Luego, esta célula rítmica vuelve a aparecer en la tonada de Sánchez hacia el final en la *Coda*: primero de manera pulsada y luego como *rasguído*.



figura 44 – “Tonada por despedida” - Antonio Sánchez

Ambas configuraciones de acompañamiento, el pulsado y el rasgado, se encuentran presentes en la obra de Sánchez.

Como venimos mencionando en este trabajo, la poliritmia generada por el bajo, marcando en 3/4 y la melodía en 6/8, es una relación que se presenta en la mayoría de la música latinoamericana (figura 45).

En los compases 9 y 13, el acompañamiento es realizado por tres negras, mientras que, en los compases restantes, se instala el 6/8 imitando el acompañamiento rasgueado de la tonada con sus variantes. También podemos observar en el acompañamiento (figuras 45 y 46) la similitud en la articulación del último tiempo de negra con algunas variantes.

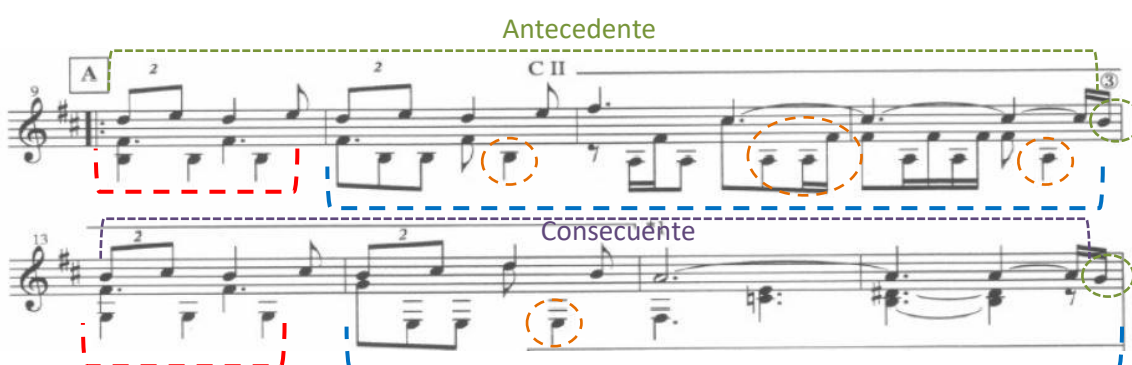


figura 45 – “Tonada por despedida” - Antonio Sánchez

La melodía en la tonada tradicional suele estar conformada por un periodo binario, con repeticiones en la primera o en la segunda frase, o, también en ambas, con líneas simples y monótonas sobre la base de intervalos pequeños, aunque existen en el repertorio de tonadas el empleo de ámbitos más extensos.³¹

³¹ Ibid.

En la tonada de Sánchez, observamos una estructura similar, desarrollando cada 8 compases una frase que se subdivide por la mitad, semejante a la tonada tradicional.

figura 46 - "Chile lindo" de Clara Solovera - Editado por Ney Borba (2012)

En lo referido a la armonía, la tonada tradicional se presenta en modo mayor, empleando los acordes de tónica y dominante, y en menor medida el de subdominante. También, para agregar mayor riqueza, en el género canción, se emplea la función de dominante de la dominante.³²

Estructura formal y armónica de "Chile Lindo"

Estrofa 1		Estrofa 2			Estribillo					
A	B	A'	C	C	D	E	D	E		
4 C.	4 C.	4 C.	4 C.	4 C.	4 C.	4 C.	4 C.	4 C.		
I	V	V	I	I	IV	V	I	V	I	
I	V	V	I	I	V	V	I	I	IV	
									V	
									I	

En "Tonada por despedida", podemos definirla como una armonía ampliada. En principio, la tonalidad planteada es la de Sim, que caracteriza a la parte A y todas

³² Ibid.

sus variantes, mientras que B se percibe en el relativo mayor. Hablamos de armonía ampliada por la implementación de distintas regiones armónicas, el uso de quintos menores, el desarrollo de contrapuntos en el bajo, que dan lugar a estas variaciones armónicas. En el ejemplo de la *figura 47* podemos ver cómo, en el compás 17, realiza en el primer tiempo una especie de Solm como apoyatura del siguiente acorde, luego, en el compás 18, realiza primero un Sol



figura 47 – “Tonada por despedida” - Antonio Sánchez

disminuido para después articular un Fa#7 que resuelve en el compás siguiente en Sim.

La parte B, comienza en la región de Re mayor, y finaliza volviendo a la tonalidad de inicio, para pasar luego al interludio.



figura 48 - “Tonada por despedida” - Antonio Sánchez

Conclusión

En este trabajo de graduación se han abordado músicas que comprenden distintas regiones de Latinoamérica, buscando emparentar o encontrar recursos que nos permitan comprender la vinculación estructural entre la raíz cultural/musical de expresiones tradicionales latinoamericanas en su hibridación con las tradiciones musicales académicas centroeuropeas, para la performance en guitarra de piezas que presentan esas características.

La canción, como expone Santiago Rome (2018), es una gran protagonista de la música popular de nuestro continente. Desde la musicología contemporánea se

ha comenzado desde hace algunas décadas la valoración de aspectos que van más allá del análisis de las partituras o de cualidades musicales cuantificables, pudiendo incorporar aspectos performáticos, poéticos y funcionales, entre otros, como aspectos sociohistóricos, para construir sentido.³³ El ritmo es otro aspecto sofisticado y determinante en nuestro continente. Romé (2018) nos dice:

*Suele poseer una complejidad más bien sincrónica y colectiva de superposición acentual que en algún punto es irreductible a un solista, o bien estar construido a través de figuras que demandan un altísimo grado de sutileza interpretativa indisociable del gesto corporal — acentuación, articulación, direccionalidad, tempo, etcétera—, que muchas veces vuelve un tanto estéril su transcripción.*³⁴

El presente trabajo intenta seguir con este lineamiento, agregando a la danza como una de estas funcionalidades más frecuentes en los procesos identitarios

Para el armado del repertorio fue necesario conocer aquellas expresiones tradicionales latinoamericanas que sirvieron de base para la elaboración de las distintas músicas expuestas en este trabajo. Se han analizado las biografías de los compositores, obras y repertorios característicos de época, como información de contexto que revele comportamientos y derivados de esas músicas hacia las piezas del presente repertorio.

Concluimos que la acción de relevar y categorizar las lógicas compositivas, comprendiendo aspectos formales, rítmicos, texturales y armónicos, permitió arribar a una ejecución acorde en cada pieza, apropiándome de un lenguaje, como lo han hecho los compositores académicos expuestos en este trabajo, para luego plasmarlos en la ejecución de la guitarra.

³³ Santiago Romé (2018) – La canción y la academia; Desencuentros, debates y perspectivas. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

³⁴ Ibid.

Bibliografía

- Aretz, I., & Ramón y Rivera, L. F. (1976). Áreas musicales de tradición oral en América latina. *Revista Musical Chilena*, 30(134), p.9–55. Recuperado a partir de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13456>
- Di Girolamo Nicolás (2021), FDA - UNLP – El Romanticismo en la guitarra. pag. 4.
- Alcázar Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce – De acuerdo a los manuscritos originales*. Impreso en México. Ediciones Étoile, 2000.
- Alcázar Miguel. *The Segovia – Ponce Letters*. USA: Editions Orphée, 1990.
- Pulido, E. (1959). Música mexicana. *Revista Musical Chilena*, 13(66), p. 73–79. Recuperado a partir de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12881>
- Tono menor (2016) - Barcarola. Conoce la forma musical de los gondoleros venecianos. Recuperado a partir de: <https://tonomenor.blogspot.com/2016/07/barcarola-conoce-la-forma-musical-de.html>
- Mediateca (2020), INAH - El Jarabe tapatío – Recuperado a partir de: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/node/5249>
- Carlevaro Abel (1975), “Mi guitarra y mi mundo”. Editorial Barry, Buenos Aires - Cap. 5, Pag. 38.
- Evandro Higa, (2010), *Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*. Ed. Ufm, Campo Grande, Brasil.
- Mauricio Cardozo Ocampo, (1988), *Mundo Folclórico Paraguayo*, volumen 1. Editorial Cuadernos Republicanos.
- Gaona Catherine. (2020). *Londón Karape 1° y 2° Versión*. Recuperado a partir de: (<https://youtu.be/JE3WDKEegAw>)
- Martínez Alejandro (2017), *Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical*. *Revista Argentina de Musicología* 2017.
- García Quintero Carlos Andrés (2008). *Trabajo de análisis musicales e interpretativos de grado – Suite N° 2 Gentil Montaña*. Universidad Javeriana. Facultad de Artes. Bogotá, Colombia.
- Sánchez Suárez Sergio A., (2010). *Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?*, Música, cultura y pensamiento 2010. Vol.2 N°2 pag.99-112.
- Diniz André (2003) - *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir / André Diniz*. – Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Pereira Marco, *Ritmos Brasileiros, para violão / Marco Pereira*. - 1ª edição - Rio de Janeiro, RJ : Garbolights Produções Artísticas, 2007.

- Barros, R., & Dannemann, M. (1964). Introducción al estudio de La Tonada. *Revista Musical Chilena*, 18(89), p.105–116. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14679>
- Sánchez Juan Antonio, (2002), *Piezas Esenciales para Guitarra. Microtono* Ediciones Musicales, Santiago de Chile, 2002.
- Musica Popular.cl (2023) – Tonada. Recuperado a partir de: <http://www.musicapopular.cl/generos/tonada/>
- Costa Garcia, T. da. (2009). Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*, 63(212), Pág. 11 – 28. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/198>
- Memoria Chilena (2022) – Tonadas. Recuperado a partir de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91943.html>
- Romé Santiago (2018) – La canción y la academia; Desencuentros, debates y perspectivas. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina. Recuperado a partir de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/731/1100>

Performance del Trabajo de Graduación

<https://youtu.be/nkPMqhzkAYQ>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.