



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

LICENCIATURA EN MÚSICA

ORIENTACIÓN EN MÚSICA POPULAR

TRABAJO FINAL

**<sup>1</sup>CHE MBARACÁ**

ESTUDIO SOBRE LA GUITARRA EN EL CHAMAMÉ

**CÁTEDRA:** PRODUCCIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL V.

**PROFESOR TITULAR:** JULIO SCHINCA.

**AÑO LECTIVO:** 2018.

**ALUMNA:** MARÍA LUCÍA TROITIÑO.

**DIRECTOR:** LIC. ALEJANDRO POLEMANN.

**CO-DIRECTOR:** LIC. JUAN PABLO GASCÓN.

---

<sup>1</sup> "Mi guitarra" en lengua Guaraní

## Índice

### *Primera Parte*

- Introducción .....3.
- La guitarra chamamecera .....6.
- Recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba: análisis musical y exposición..... 12.
- Otros recursos para la elaboración de arreglos.... 39.

### *Segunda Parte*

- Elaboración de versiones originales de chamamé para conjunto instrumental de guitarra: trabajando sobre la instancia del arreglo..... 46.
- Versiones:
  - 1) Gente de Pueblo (Alejandro "Tato" Ramírez)..... 49.
  - 2) Tita (Isaco Abitbol).....59.
  - 3) Añorando (Nini Flores)..... 68.
  - 4) Refugio de Soñadores (Rudi Flores)..... 78.
- Reflexiones Finales... 86.
- Agradecimientos..... 89.
- Bibliografía ..... 90.

## **Resumen**

El trabajo busca contribuir de manera teórica y artística a la demanda de materiales sobre la temática en virtud de la escasa bibliografía específica. De esta manera, colaborar con el fortalecimiento de la enseñanza del género en el ámbito académico universitario, más específicamente en las clases de instrumento. Es por ello que se considera que esta investigación es un potencial aporte metodológico para la comprensión, difusión, conocimiento y apropiación de los modos de producción e interpretación musical propios del lenguaje del chamamé ejecutado en conjuntos instrumentales de guitarra. El presente trabajo propone el abordaje inicial de los recursos de acompañamiento utilizados por el guitarrista Mateo Villalba en su conjunto instrumental de guitarras de chamamé.

## **Introducción**

Frente a la institucionalización de la enseñanza de la música popular en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP se evidencia la necesidad de generar categorías y modelos de análisis musicales específicos, situados principalmente en la realidad latinoamericana que pongan en crisis las categorías provenientes de la tradición centroeuropea o norteamericana del siglo XX. Dichas categorías o modelos de análisis resultan estancos e insuficientes a la hora de abordar el estudio de producciones musicales regionales, por su carácter heterogéneo y su universalidad. Centrar el estudio sobre músicas que no han sido abordadas en profundidad desde el análisis sonoro en Argentina resulta de importancia para la construcción de categorías propias. Ante la escasa bibliografía vinculada al análisis del género en la guitarra, surge la necesidad de producir un material que ponga foco en el desarrollo del género en el instrumento. Existen algunos estudios sobre textura, contrapunto, interpretación y orquestación que se pueden adaptar para trabajar sobre el chamamé pero, al momento, se han hallado pocos textos específicos sobre la guitarra en el género que trabajen con criterios mayormente vinculados al parámetro del ritmo que al parámetro de las alturas. Es por ello que considero que este estudio es un potencial aporte metodológico para la comprensión, difusión, conocimiento y apropiación de los modos de producción e interpretación musical propios del lenguaje del chamamé, ejecutado en conjuntos instrumentales de guitarra.

Considerando las investigaciones actuales que historiadores, periodistas y músicos investigadores han realizado al campo de estudio de la música popular, el presente trabajo busca contribuir teórica y artísticamente a la elaboración de futuros materiales pedagógicos que colaboren con la enseñanza del chamamé en el ámbito universitario.

El desarrollo de esta investigación parte de la selección de una cantidad reducida y relevante de la obra del guitarrista y compositor Mateo Villalba para conjunto instrumental de guitarras, que resultan representativas del género y de su desarrollo guitarrístico. Para dar cuenta del alcance de las conclusiones extraídas tendré en cuenta que éstas representan a una porción del mundo de la guitarra dentro del universo del chamamé. Por ello en las reflexiones finales me referiré exclusivamente a lo observado en las versiones seleccionadas.

La selección de las muestras tiene como objetivo extraer rasgos sobresalientes capaces de generar una sistematización orientada a la elaboración de herramientas vinculadas a los *recursos de acompañamiento* para conjunto instrumental de guitarras.

Históricamente, lo que llamamos *recursos de acompañamiento* en el chamamé han sido transmitidos de manera oral, intuitiva y no sistemática, es decir, sin ninguna mediación teórica. Por otra parte, la utilización de partituras ofrece sin embargo una información parcial del fenómeno musical que no puede prescindir de la escucha de los ejemplos musicales. Ante estas particularidades propias del estudio de la música popular, además del análisis e interpretación de muestras y marco bibliográfico, se incluyen en el trabajo videos, audios, entrevistas a músicos guitarristas de chamamé. Puntualmente se incluye: Anexo 1 una entrevista realizada a Mateo Villalba en Marzo de 2018; Anexo 2 con videos ejemplificando los rasgueos; Anexo 3 con fragmentos de audio de las muestras; Anexo 4 con las muestras enteras; Anexo 5 con audios de las producciones propias.

Disponibles en el siguiente link: [https://drive.google.com/open?id=1EQL4\\_\\_GA0cFjPNNg2PzNMIX6D6F2xYh](https://drive.google.com/open?id=1EQL4__GA0cFjPNNg2PzNMIX6D6F2xYh)

En la presentación del trabajo se pueden diferenciar instancias de realización desarrolladas transversalmente: a) Un apartado histórico y contextual del género vinculado a la guitarra. b) Una sección de análisis y exposición de los recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba. c) La transferencia de los saberes construidos a partir de la elaboración de arreglos originales. d) Su posterior interpretación en vivo.

Son objetivos prioritarios de esta investigación:

- Indagar acerca de los recursos de acompañamiento que utiliza Mateo Villalba para elaborar sus versiones sobre el género Chamamé para conjunto instrumental de guitarras.
- Elaborar arreglos originales tomando como punto de partida los rasgos sobresalientes extraídos en los análisis de obras de Chamamé en formato de conjunto instrumental de guitarras.
- Realizar la transferencia de los saberes construidos a través de la realización de conciertos, charlas, presentaciones en jornadas y congresos.

A su vez, la investigación se propone:

- Poner en valor el trabajo de Mateo Villalba como precursor de la sonoridad del chamamé centrada en la guitarra.
- Generar material que implique un aporte al abordaje del género chamamé en el marco de la enseñanza universitaria, prioritariamente en el marco de la carrera de Licenciatura en Música Popular de la FBA- UNLP.

Finalmente, con este material pretendo contribuir al estudio de un tema complejo, sumarlo a otras investigaciones que trabajen en la misma dirección como respuesta a las demandas que exigen los estudiantes a la enseñanza de la música popular argentina en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

## La guitarra chamamecera

Desde mediados del siglo XX hasta nuestros días investigadores, musicólogos e historiadores se han preocupado por el “verdadero” origen de la expresión musical más popular de la Mesopotamia Argentina: el chamamé. Los debates e hipótesis en torno a esta cuestión son numerosos: hay quienes sostienen que el chamamé responde a una “clara filiación hispano-peruana”, como lo expresa Rubén Pérez Bugallo en su libro *El Chamamé: raíces coloniales y des-orden popular*. Por otro lado, encontramos al folklorólogo Enrique Piñeyro quien, en su libro *El Chamamé: génesis, evolución y desarrollo*, plantea que el chamamé surge en tiempos de colonia del encuentro entre la cultura hispana y la guaraní, y reconoce además el aporte de la vertiente afro en aquellos primeros tiempos del género.

Incluso, para muchos aficionados a la música nativista, conductores y animadores del género, el chamamé es “una música guaraní”. En éste entramado de hipótesis, debates e investigaciones que sin dudas representan un aporte importante al tema, existen otros autores que deciden dejar de lado la preocupación por el “auténtico chamamé” y se dedican a investigar sobre las formas iniciales del género valiéndose de los registros discográficos de las primeras grabaciones de conjuntos típicos de chamamé, como es el caso de Pedro Zubieta y Carlos Lezcano en su libro *Industria Chamamé*.

No es pretensión de éste trabajo ingresar al campo de discusión sobre los orígenes del género ni adscribir a ninguna hipótesis en particular, sino más bien dialogar con ellas y enriquecer la construcción en conjunto de la historia de esta música vinculada a la guitarra y poder advertir las transformaciones en relación a la función de la misma dentro del género.

Es por ello, que en esta rica confluencia de experiencias con el chamamé, me gustaría seguir la huella de la guitarra acompañada de un breve relato sobre el desarrollo del mismo, partiendo de las vivencias del hombre de campo y luego con la llegada de los músicos guitarristas a Buenos Aires y su contacto con la grabación, la radio y el cine.

En un análisis global de las ideas planteadas en Piñeyro, Zubieta y Lezcano, podemos decir que los tres autores concuerdan en el hecho de que, en una primera instancia, la historia de la guitarra en el chamamé podría dar indicios de aquellos comienzos del género. Como sucede en las músicas de raíz folclórica, los primeros usos de este instrumento hay que buscarlos en aquellos músicos aficionados (Piñeyro; 2005: 132), músicos intuitivos que cantaban en los patios y enramadas a la siesta. En estas prácticas cotidianas la guitarra aparece como un *apoyo básico y fundamental en manos del “compuestero”*, del hombre que será precursor del “cantor chamamecero de hoy”, que ya ejecutaba el ritmo de chamamé con sus diferentes estilos y maneras.

”Compuesto significa simplemente composición y quien lo canta o lo ejecuta es llamado compuestero. En realidad son canciones improvisadas, con melodías hilvanadas que al ser acompañadas por guitarra se adapta al contenido del tema que se narra.”. (Piñeyro;2005:132)

En éste sentido Enrique se remonta a los acontecimientos que ocurrían en el campo, anteriores a la grabación del chamamé.

Acompañando estos relatos, las crónicas del siglo XIX que Zubieta y Lezcano hallaron en un relevamiento de periódicos dan cuenta de que en el campo correntino se animaban los bailes con música típica de la época poscolonial, como vidalas, baladas y cielitos. Ellos afirman que “la guitarra era la dueña de la fiesta” (Zubieta, Lezcano; 2017). Al parecer la guitarra poseía una ventaja que la hacía popular: se podía transportar a cualquier lugar.

“En ese tiempo lo más cercano a un músico profesional era el compuestero, necesariamente trashumante y con alguna mínima habilidad en la ejecución de la guitarra que lo diferenciaba de sus paisanos” (2017: 29)

Durante la primera mitad del siglo XX, de la mano de la grabación, la radio y el cine, el chamamé se consolida como uno de los géneros más vendedores de la industria discográfica argentina. Según Zubieta y Lezcano los primeros guitarristas que llegan a grabar música correntina entre la década de 1920 a 1930 en Buenos Aires, pueden ser considerados como los antecedentes válidos. En su mayoría eran

músicos de tango y el acompañamiento rítmico no se parecía mucho a lo que hoy conocemos como chamamé.

Sin dudas podemos observar en Piñeyro, Zubieta y Lezcano que la guitarra es identificada como instrumento que acompañó los orígenes del chamamé no sólo por su utilización en los comienzos del género sino porque acompañó todo el desarrollo histórico del mismo y nunca se vió desplazado, continúa hasta el presente: aún cuando esta música es ejecutada por orquesta siempre hay un guitarrista invitado. Asimismo Piñeyro afirma:

“el instrumento que, por tradición, se hereda de generación en generación es sin duda la guitarra. Es notable observar en la evidencia histórica la aceptación social del instrumento y lógicamente la adaptación que se percibe en la ejecución de los ritmos tradicionales del folclore musical de Corrientes”(Piñeyro; 2005: 133)

En éste sentido, las guitarras chamameceras de Villalba parecen integrarse perfectamente a la escena del género en relación con la historia del instrumento dentro del mismo. No obstante, tradicionalmente se ha asociado al chamamé con el acordeón o bandoneón, otro instrumento muy característico del mismo y fuertemente ligado a su sonoridad tradicional. Es por ello que un conjunto de guitarras, en aquellos tiempos en que el guitarrista comenzaba a pensar en su posibilidad, resultaba innovador para el género y a la vez generaba resistencias. En una entrevista realizada para éste trabajo, el guitarrista expresa el objetivo por el cual decide presentarse con su conjunto de guitarras en los escenarios chamameceros. A continuación se presenta un fragmento de la entrevista realizada a Villalba:

“... antes del escenario, fue un disco, lo grabé en el 80' y se editó en el 85', estuve cinco años tocando puertas y nadie se animaba a editarlo, porque yo me iba con una propuesta: el disco de chamamé con 12 obras todas desde la guitarra. Era extraño [...] Esa extrañez no pasaba en el tango, la historia de la guitarra venía de mucho antes y sobre guitarra en el chamamé no había nada [...] Pero el asunto no era tocar por tocar sabés, yo quería reivindicar al instrumento dentro del género, siempre estuvo de ladero, postergado, yo quería ponerlo protagonista, que sea un instrumento respetado, decir: bueno con esto también se pueden hacer cosas importantes...”

Como mencioné anteriormente, el hallazgo de bibliografía para este campo específico de la música resulta un desafío. Sin embargo observé en el libro de

Enrique Piñeyro un apartado en el cual ha desarrollado en sus estudios el uso de los instrumentos típicos con los que tradicionalmente se ejecuta el Chamamé, y entre ellos, la guitarra. El autor distingue las siguientes líneas de estilos<sup>2</sup> en la ejecución de la guitarra en el chamamé:

- 1) **El estilo de rasgueo lineal simple:** para acompañar al instrumento líder que lleva el canto o melodía principal, es decir que se limita solo a acompañar.
- 2) **El estilo de rasgueo en contrapunto:** con solos de guitarra que puntean breves fragmentos junto a los instrumentos líderes. La guitarra interactúa con otros instrumentos como arpa, violines, clarinetes, acordeones, bandoneones, y los músicos van generando una forma particular que, *“de simple acompañamiento rítmico, va ganando un lugar primordial dentro del conjunto musical hasta ocupar el sitio de importancia que hoy posee”* (Piñeyro;2005).
- 3) **Estilo de rasgueo y ejecución de la melodía principal:** no sólo acompaña, realiza contrapuntos sino que la guitarra asume la melodía principal uniéndose al instrumento líder.
- 4) **Estilo creativo contemporáneo:** La guitarra asume el liderazgo del conjunto. Realiza arreglos con otras guitarras o con un aerófono (acordeón, etc) teniendo gran protagonismo en el desarrollo armónico del tema generando una rica variedad de fórmulas tímbricas.

Siguiendo la metodología de Piñeyro, hoy en día se podría incluir en éstas líneas o estilos a la **guitarra solista de Chamamé**, siendo que existe variedad de guitarristas solistas que abordan el género y que son reconocidos a nivel nacional e internacional como: Rudi Flores, Lucio Yanel, Yamandú Costa, Mateo Villalba, Ernesto Mendez, Mauricio Laferrara, Matías Arriazu, Augusto Ayala, entre otros.

---

<sup>2</sup> Piñeyro se refiere a *estilo* como una característica o modalidad específica que tiene un determinado músico para expresar su “emoción” cuando ejecuta acordeón, bandoneón o guitarra en el chamamé. Según él es la manera particular de cada músico para ejecutar su instrumento.

Resulta de importancia resaltar que la obra de Piñeyro, *El Chamamé: génesis, evolución y desarrollo*, para la época de su publicación representó un aporte muy valioso al campo de investigación del chamamé. Sin embargo, se advierte la necesidad de reflexionar sobre el apartado que acabamos de presentar ya que, en relación a lo expresado en la introducción del presente trabajo, podemos inferir, a partir de las nomenclaturas utilizadas, que en el autor subyace una valoración del parámetro de las alturas por sobre el *ritmo*. Si observamos cómo va evolucionando la función de la guitarra en el orden que propone Piñeyro, se evidencia en la manera de nombrarlos que resultan más complejos o más creativos en la medida en que el instrumento ejecuta más alturas, por ejemplo cuando el autor sostiene que:

“de simple acompañamiento rítmico, va ganando un lugar primordial dentro del conjunto musical hasta ocupar el sitio de importancia que hoy posee” (Piñeyro;2005: 137).

En una primera lectura de la nomenclatura *rasgueo lineal simple* y su descripción una tendería a pensar que refuerza la idea de que el rasgueo, acompañar el chamamé, resulta algo simple o no tan complejo, como sí lo es realizar melodías y contracantos. A su vez en lo que describe Piñeyro se puede interpretar que éste estilo es menos creativo que el estilo *Creativo contemporáneo*.

Por otro lado, es interesante observar cómo Mateo Villalba reconoce en la entrevista que para acompañar chamamé hay muchas facultades implícitas y muchos saberes que son necesarios:

“En éste género no cualquiera hace buen ritmo, no es fácil, hay algunos que hasta te podría decir que no saben acompañar. Entonces yo con esa gente no podría tocar, yo necesito base para hacer todo lo que hago, descanso en las bases. Teniendo una buena base podés ir a cualquier lado”

Asimismo, Juan Falù en *Cajita de Música*, publicado en 2011, expresa que hay una subestimación sobre el rasgueo y que muchas veces ello se evidencia en los propios músicos guitarristas con la frase “solamente rasco”, es por ello que el autor se empeña en afirmar que el mismo es de gran importancia ya que define sustancialmente al género musical, sobre todo en la música de raíz folclórica, y propone encararlo como una técnica instrumental específica.

Quizás en Piñeyro esta subvaloración del *ritmo* esté fuertemente ligada a la teoría occidental de la armonía. En este sentido, en el desafío de elaborar categorías teóricas para el estudio de la música popular, es oportuno advertir que la utilización de ciertas maneras de catalogar o clasificar no resultan ingenuas, las palabras poseen una carga de significado epistemológico que hay que poder descifrar para no caer en la reproducción de las mismas sin ser conscientes de ello.

## Recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba en sus versiones para conjunto instrumental de guitarras: análisis musical y exposición.

A partir de la búsqueda de bibliografía asociada a la definición del *acompañamiento*, se pudo evidenciar que, hasta el momento, la existencia de estudios que permitan definirlo en la música popular es casi nulo<sup>3</sup>, por lo que, para abordar el análisis se consideró como *acompañamiento* a todo aquello que no es, en determinados momentos, la melodía principal. Si bien el objetivo del presente trabajo no es definir a qué denominamos *acompañamiento*, se expondrán muy brevemente algunos autores que evidencian lo complejo que resulta definir a dicha categoría. En relación con ello se irá identificando las constantes que conforman el plano de acompañamiento dentro de las muestras analizadas.

El compositor Arnold Schoenberg, referente de la música contemporánea, en su libro *Fundamentos de la Composición Musical*<sup>4</sup> le dedica un capítulo específico al acompañamiento en el que también hace referencia a la música popular y la cataloga como “simple”. Resulta interesante la mirada que posee el autor sobre el acompañamiento ya que incluye dentro del mismo a las contramelodías, las líneas melódicas de bajo y ostinatos rítmicos.

“El acompañamiento no debe ser una mera adición. debe ser tan fundacional como sea posible[...]Debe revelar la armonía inherente en el tema y producir un movimiento unificador. Debe satisfacer las necesidades y explotar los recursos del instrumento (o grupos de instrumentos)” (2004; 101).

Por otro lado, Belinche y Larregle en su libro *Apuntes sobre apreciación musical*, utilizan el término *trama textural* para referirse a la cantidad de *configuraciones* que conforman un plano, el vínculo que existe entre ellas y la caracterización de cada una. Cuando existe la presencia de una configuración se trata de una *trama simple*, cuando existen dos o más configuraciones, *trama compleja*. Los autores consideran

---

<sup>3</sup>Elo evidencia la necesidad de generar material sobre el tema ya que en música popular es el acompañamiento muchas veces portador de información relevante del género musical.

<sup>4</sup> Schoenberg, A. (2004): *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid: Real Musical.

como antecedentes de la temática a los estudios de Pablo Fessel quien desarrolló nuevas categorías para el estudio de la textura musical.<sup>5</sup>

Alfredo Alchourrón en *Composición y arreglos en música popular*, publicado en 1991, sugiere diferenciar los materiales sonoros puestos en juego en tres grandes *funciones o roles texturales* (Alchourrón):

- La ejecución de la melodía principal.
- La ejecución de una contramelodía.
- La ejecución de un fondo armónico.

La última función que expone el autor tiene que ver con aspectos que conforman el plano del acompañamiento. Dentro del común de la jerga guitarrística chamamecera, *acompañar* generalmente está relacionado con la ejecución de los rasgueos característicos del género. Lo interesante en el trabajo de Alchourrón es que considera a la ejecución de una contramelodía como integrante del plano de acompañamiento o fondo armónico.

“Un fondo es en principio, algo que queda en segundo plano: la melodía principal está en el primero [...] la voz líder del fondo, generalmente la voz superior, debe ser compuesta vigilando su relación con la melodía principal, como si fuera un contracanto único [...]” (Alchourrón; 2006: 48)

Ahora bien, en las muestras analizadas se ha evidenciado el hecho de que en el plano de acompañamiento conviven diferentes funciones que no están únicamente vinculadas a la ejecución de los rasgueos. En éste sentido podemos afirmar que el plano de acompañamiento en los conjuntos de guitarras de Mateo Villalba presenta, en una primera instancia, una *trama compleja* en cuanto a su conformación. A su vez se complejiza más o menos dependiendo del momento del arreglo. Asimismo se observó que éstas funciones texturales son intercambiables entre las guitarras, es decir, que, por ejemplo, una función no es exclusiva de una guitarra, sino que pueden ser dos o más las que cumplan esa función simultáneamente.

---

<sup>5</sup>Fessel, Pablo. *Hacia una caracterización formal del concepto de textura*. (1994).

En una segunda instancia, a pesar de que la fuente sonora dentro del conjunto es la misma, las configuraciones que integran el plano del acompañamiento poseen autonomía rítmica y melódica con respecto a la melodía principal, ello permite su diferenciación. Teniendo en cuenta que el objeto de estudio del presente trabajo son *los recursos de acompañamiento* que utiliza Mateo Villalba, no incluí el análisis de los parámetros rítmicos, armónicos ni de alturas de la melodía principal.<sup>6</sup> Sin embargo, como se trata del estudio del acompañamiento de dicha melodía, se la tendrá en cuenta de acuerdo al grado de subordinación que posea sobre las configuraciones que conforman el plano de acompañamiento.

A partir de estas consideraciones puedo afirmar que, dentro del acompañamiento del conjunto instrumental de guitarras de Mateo Villalba se presenta:

- I. Una *función textural* que se identifica con el **rasgueo de las rítmicas** características del chamamé.
- II. Una *función textural* que se identifica con la realización de **segundas voces** (melodías secundarias) y **contramelodías**.
- III. Una *función textural* que se identifica mayormente en la tarea de **resaltar los graves**.

La **función textural rítmica** es la encargada de realizar los acompañamientos y la armonía, es el sostén de la base rítmica a través de los distintos rasgueos y toques típicos del género. Para Villalba resulta de gran importancia este aspecto ya que, como resaltó en la entrevista realizada rasguear, llevar el ritmo, requiere de conocimientos y experiencias previas con el género. Asimismo el *rasgueo* y su ejecución es de gran importancia para este trabajo ya que en los conjuntos instrumentales de guitarra de chamamé es una variable rítmica.

La definición que utiliza Juan Falú en *Cajita de música argentina* resulta muy clara para pensar esta función:

“En efecto, el rasgueo o rasguido es una forma de rascar las cuerdas con los dedos de la mano, en movimientos característicos para cada género musical. Esos movimientos, en

---

<sup>6</sup> Ya que esto guarda relación con aspectos compositivos.

general, reproducen las unidades rítmicas particulares de cada género y, para el caso de aquellos que contienen percusión, constituyen una réplica de esta.” (Falú, 2011: 46)

Dentro de la **función textural melódica**, se puede observar diferentes maneras de acompañar a la melodía principal, si bien entendemos que la melodía principal es la que le da identidad a la canción, en las versiones analizadas se han identificado contracantos y melodías secundarias en homorritmia con la melodía principal.

La **función textural encargada de resaltar los graves** es la que lleva la tarea de reforzar los bajos y los rasgueos en la zona de los graves del instrumento. Ello se puede lograr rasgueando con intención en las cuerdas graves o ejecutando una melodía que recorra las inversiones o tríadas de los acordes y se perciba como bajo melódico. Además se observa en las versiones analizadas la resolución de frases con un fuerte componente rítmico.

Las versiones analizadas contienen de tres a cuatro guitarras siendo el cuarteto de guitarras la formación más habitual. Cada guitarra va adoptando en diferentes momentos alguna función dentro de la textura. Cuando el conjunto cuenta con tres guitarras se observa además la presencia de un bajo eléctrico conformando un cuarteto. No nos detendremos demasiado en éste último instrumento ya que para Villalba su ausencia no imposibilita las presentaciones del conjunto, sólo se mencionara su utilización debido a que el guitarrista se refirió al tema en la entrevista: “Yo en todas las cosas que he grabado siempre hay bajo o contrabajo, por las bases claro [...] me sustenta totalmente un bajo, pero su ausencia no me impide presentarme en vivo”.

A continuación expondremos el análisis de las características de los recursos de acompañamiento relacionados con las funciones texturales antes mencionadas.

#### **I. Recursos rítmicos de acompañamiento: tipos de rasqueo.**

A menudo, cuando se abordan los géneros musicales con una intención pedagógica, se los asocia a una rítmica particular que muchas veces constituye la

identidad del mismo, estos ritmos son considerados como “básicos”. Siguiendo a Alejandro Polemann en *La Guitarra en el Tango*, concuerdo con lo allí expresado sobre ésta manera de denominar a éstos ritmos:

“Esta caracterización ha permitido tipificar a estos ritmos, con su consecuente rasgueo, como “estructurantes”. En algunos documentos estos ritmos son considerados “básicos”. Sin embargo, esta tipificación supone una combinación que contenga características mínimas para una sonoridad de estilo. Dado que los diversos ritmos interactuantes en el tango son absolutamente necesarios para obtener la sonoridad básica, no se cree posible tal reducción. Sin embargo esto no implica que desde el punto de vista pedagógico no sea apropiado considerarlos como iniciales.” (Polemann; 2004: 13)

Hasta el momento las investigaciones que incluyen en su objeto de estudio al chamamé no mencionan a los rasgueos como característicos de una época o período del género, como sí sucede en el caso del tango. Es posible afirmar que existe un patrón rítmico estructurante en las versiones de Mateo Villalba. Este rasgueo es la manera más antigua de ejecutar el Chamamé y varía según el modo de interpretación y ejecución propio de cada guitarrista.

Asimismo existen otros rasgueos utilizados por el guitarrista que interrumpen la regularidad del ritmo estructurante en diversos grados de desviación. Se podría afirmar que estos rasgueos brindan dinamismo al discurso musical. Si bien en cada versión la combinación rítmica no es siempre la misma, la función de mantener el movimiento constante e interrumpir el devenir de la regularidad en diferentes momentos se mantiene.

Se pudo advertir que Villalba denomina de cierta manera a algunos rasgueos para indicar a los músicos cuál deben ejecutar. Sin embargo, existen otros que, hasta el momento, no he hallado maneras de denominarlos, por lo que a continuación propongo opciones que no pretenden ser determinantes ni absolutas, simplemente ordenar el análisis y la exposición de los mismos.

Antes de ingresar a las características propias de cada tipo de rasgueo, presentaré algunas referencias para la mejor comprensión de los gráficos. He encontrado estudios donde se proponen diferentes maneras de representar a los rasgueos como: *Walter Heinze y el chamamé* de Andrés Tritten ó *El ‘perfume’ del Litoral en el*

*nacionalismo musical argentino. El caso de Noches de Santa Fe, de Carlos Guastavino*, trabajo de Héctor Giménez.

Para representar los rasgueos tuve en cuenta dichos antecedentes y propuestas vinculadas a las conceptualizaciones realizadas por la cátedra de Instrumento de la carrera de Música Popular de la FBA-UNLP.

Es necesario identificar que en el chamamé se presenta la superposición de un compás binario y un compás ternario equivalentes: el compás de 3/4 y 6/8. Considerándolo como un rasgo común en las músicas de raíz folclórica, María del Carmen Aguilar lo ha denominado *polirritmia* e Isabel Aretz como *birritmia*. Es así que existen rasgueos 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 ello que en los gráficos se incluye la indicación de ambos compases.

Cuadro 1

Asimismo se presenta en ellos una línea horizontal por la cual estará dividida la guitarra en cuerdas agudas y cuerdas graves, pero con la disposición de alturas del pentagrama. 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). La flecha que presenta su dirección hacia arriba indica que la mano derecha rasga hacia arriba y la flecha cuya dirección es hacia abajo, indica que la mano derecha debe rasgar hacia abajo.

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

Finalmente, se presentan los tipos de rasgueo encontrados en las muestras analizadas. La presentación de cada rasgueo se ha organizado mediante gráficos

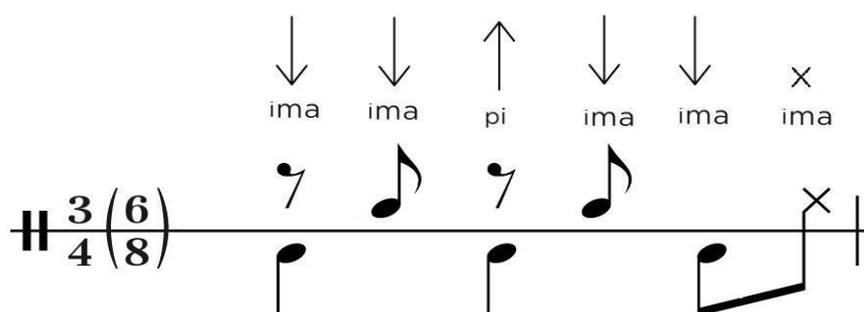
representativos para cada tipo de rasgueo, los modos de ejecución, y las características de uso habitual en las versiones analizadas.

## Chamamé

El nombre de este rasgueo ha sido tomado para hacer referencia a un ritmo que, después de un relevamiento, escucha y transcripción de las versiones analizadas, se asocia con la regularidad o ritmo estándar<sup>7</sup> en todos los casos. La nomenclatura *Chamamé* no pretende expresar que los demás rasgueos no pertenecen al género, sino que se lo denomina de esta manera teniendo en cuenta su vínculo con su función primitiva asociada a la danza: si no suena éste rasgueo, nadie baila o “no hay chamamé”. Es así que se considera a éste rasgueo como el *estructurante* del género.

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 representa al ruido que produce el apoyo de la mano derecha tapando las bordonas. Cabe aclarar que éste último no se asocia con lo que se conoce habitualmente como chasquido.

Figura 1



Como se dijo anteriormente existe variedad de maneras de ejecutar este ritmo, que varía según las vivencias del guitarrista. Este rasgueo empleado por Mateo Villalba y sus músicos en las versiones analizadas se presenta de la siguiente manera: el

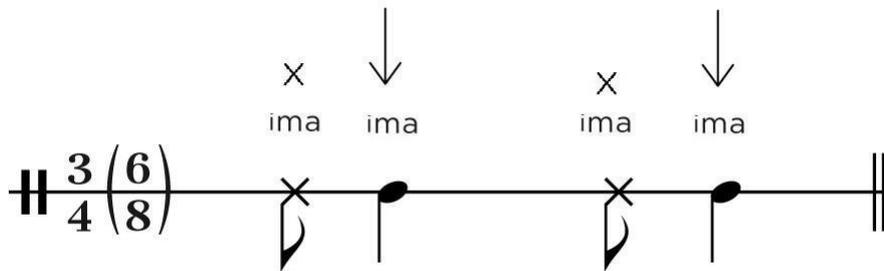
<sup>7</sup>Sirve de patrón, modelo o punto de referencia para medir o valorar cosas de la misma procedencia.

primer ataque se obtiene ejecutando en la zona de los graves con *ima* hacia abajo. El segundo ataque es ejecutado en la zona aguda con *ima* hacia abajo, el tercer ataque es ejecutada con *pi* hacia arriba en la zona grave, el cuarto ataque con *ima* hacia abajo en la zona aguda, el quinto ataque con *ima* hacia abajo en la zona grave y el sexto ataque apoyando *ima* sobre las bordonas, acción que genera el apagado de las cuerdas. (Ver Anexo 2 Ejemplos de los Rasgueos: VIDEO\_01)

## **Síncopa**

Como expresé anteriormente en el chamamé, al igual que en muchas de las músicas de raíz folclórica, se da la superposición del compás de 3/4 con el de 6/8. La 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 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 que ése contraste se acentúa aún más cuando se lo presenta sobre la marcha del 3/4. Este rasgueo genera una variedad rítmica y suele utilizarse para contrastar una parte con otra. En otros casos se observó su utilización para acompañar finales de frase melódicas. Además se pudo percibir que cuando la síncopa interrumpe a otra rítmica de rasgueo los guitarristas tienden a la aceleración.

Figura 2



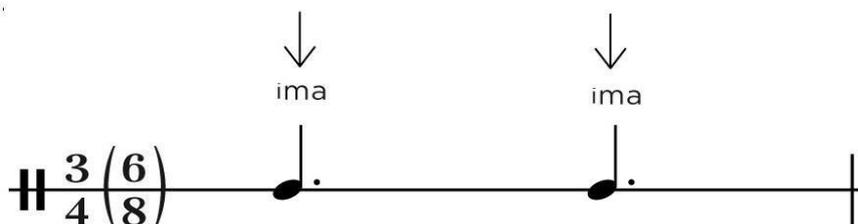
El primer ataque del rasgueo se obtiene tapando con *ima* las bordonas. Esto no debe sonar a un chasquido, sin embargo, se escucha en las versiones analizadas el ruido producido por el apoyo de *imas* sobre las bordonas. Este mismo toque con *imase* repite en el tercer ataque del compás. Finalmente, el segundo y cuarto ataque se ejecutan con *ima* hacia abajo en la zona de las bordonas. (Ver Anexo 2 Ejemplos de los Rasgueos: VIDEO\_02)

## Dos

A este tipo de rasgueo lo asociamos con la figura rítmica de negra con punto, que divide al compás en dos tiempos. 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, éste le da un respiro al devenir del rasgueo estructurante, percibiendo una pausa o detenimiento al poseer menor cantidad de articulaciones por tiempo.

Se utiliza con mayor frecuencia en finales de frase para generar un diálogo rítmico entre la frase melódica y el acompañamiento. También se han hallado usos de este tipo de rasgueo como puente hacia otra sección. Generalmente ésta rítmica se ejecuta en la zona de los graves de la guitarra percibiendo un bajo melódico 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 *ima* hacia abajo, rasgando las seis cuerdas de grave a agudo. (Ver Anexo 2 Ejemplos de Rasgueos: VIDEO\_03)

### Parada

Este rasgueo se encuentra íntimamente relacionado con decisiones formales 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 enérgicamente con el rasgueo estructurante. Sería posible pensar cierta intención de generar expectativa antes de volver a retomar una parte o cambiar de rasgueo con una energía mayor a la de las paradas. Además 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. Como generalmente las melodías se desarrollan en 8 compases de duración, las paradas suelen aparecer luego de esa cantidad de compases, lo que no quiere decir que estrictamente después de haber pasado ocho compases deba aparecer una, su aparición será decisión del arreglador. Por último, resulta llamativo el cambio de dinámica cuando aparece una parada en las versiones analizadas, disminuyendo el volumen con el que se viene ejecutando. Así lo expresa Mateo Villalba: “Yo uso muchísimos matices, silencios, y los detenimientos son pensados como un aire que

te pide en ese momento el tema. También es parte de una obra ¿no?, no puedes comenzar una obra y te vas hasta el final a full...”

En muchos casos luego de la aparición de una parada se continúa con el rasgueo estructurante, en pocos casos se observa que se siga con otro tipo de rasgueo. Finalmente, es poco frecuente el uso de la parada en más de dos compases, por lo que su uso habitual es de uno a dos compases de duración.

Figura 4



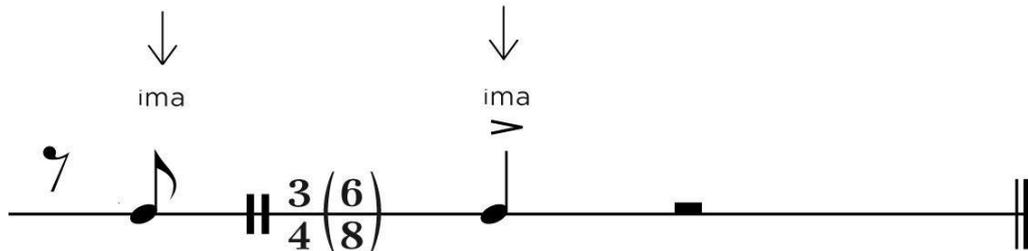
El modo de ejecutar éste tipo de rasgueo es rasgando todas las cuerdas con *ima* hacia abajo, acentuando el tiempo fuerte y dejando sonar las cuerdas de acuerdo a la duración de la figura. (Ver Anexo 2 Ejemplos de rasgueos: VIDEO\_04)

A su vez este rasgueo presenta una variación que consiste en agregar un levare de corchea hacia el primer tiempo del compás. En las versiones analizadas este rasgueo se da de forma poco frecuente, sin embargo resulta novedoso ya que generalmente no anteceden lebares hacia las paradas. Otra característica es que el sonido no dura exactamente todo el compás como se vió anteriormente, sino más bien suena la primer negra del compás de 3/4 y luego el sonido se tapa, retomando el rasgueo en el siguiente compás.

Es discutible si el levare de corchea se percibe o no como un arrastre ya que las grabaciones no permiten escuchar tanta sutileza. A partir de las escuchas se pudo inferir que no se trata en este caso de un arrastre en comparación con ocasiones donde si los hay. Se observa que habitualmente puede durar más de dos compases,

a diferencia de la parada percibiendo más bien un detenimiento del acompañamiento o “corte”. A continuación se presenta el gráfico de la variación.

Figura 5

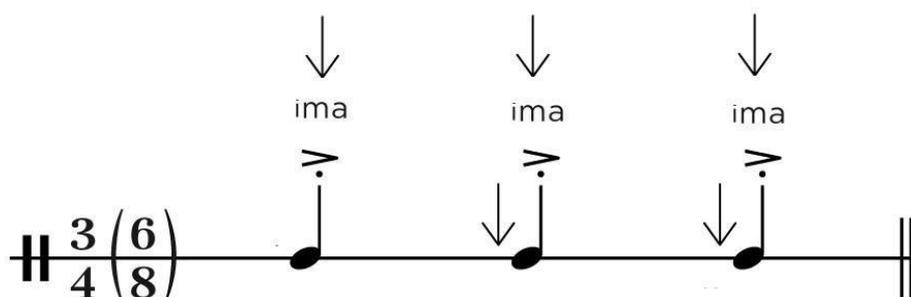


Este tipo de rasgueo presenta dos ataques, el primero de ellos se ejecuta con *ima* hacia abajo rasgando todas las cuerdas. El segundo se toca igual que el primero pero acentuando el primer tiempo del compás y tapando las cuerdas luego. Es decir que el primer ataque se trata de un sonido ligado y el segundo de un sonido staccato. (Ver Anexo 2 Ejemplos de rasgueos: VIDEO\_05)

### 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 marcado 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



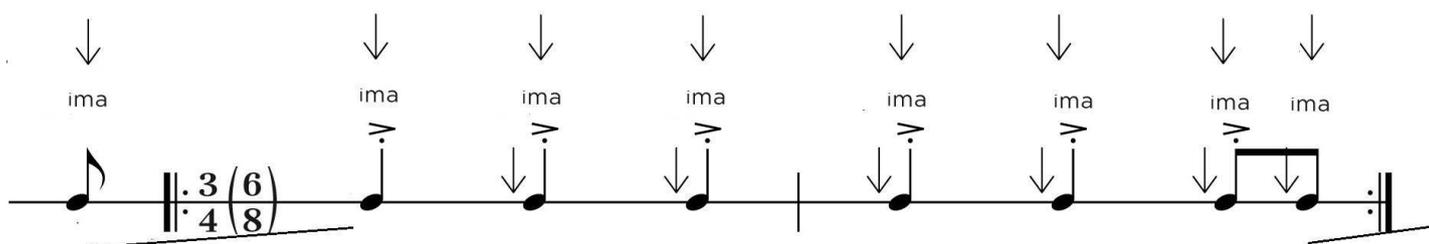
Se ejecuta con *ima* hacia abajo rasgando todas las cuerdas. (Ver Anexo 2 Ejemplos de rasgueos: VIDEO\_06)

Se ha observado en las muestras analizadas dos tipos de variaciones del marcado:

- 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



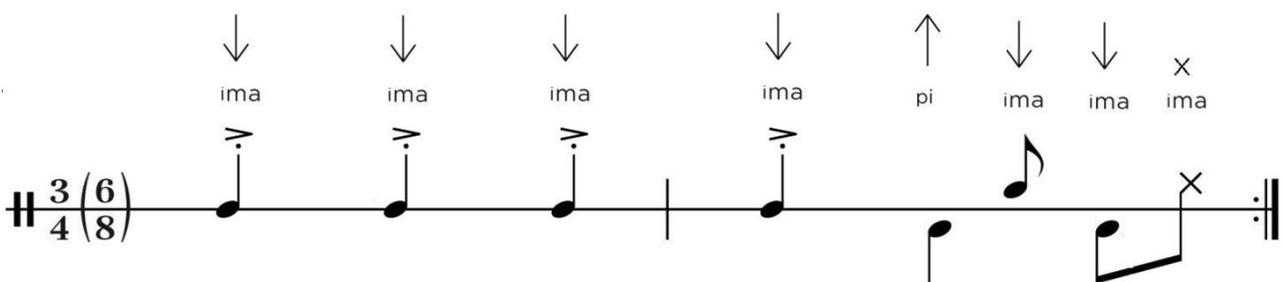
En general en el arrastre se anticipa el cambio de acorde, “cuyo ataque inicial se realiza sobre las cuerdas graves al aire o semi-tapadas con la consecuente sonoridad de altura no definida” (Polemann;2004: 16), con *ima* hacia abajo y ligado

al primer tiempo fuerte del compás. Lo demás continúa ejecutándose del mismo modo que el marcado. (Ver Anexo 2 Ejemplos de rasgueos: VIDEO\_07)

- 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 idéntico al *marcado*. La segunda parte es similar al rasgueo *chamamé* 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. (Ver Anexo 2 Ejemplos de rasgueos: VIDEO\_08).

Hasta aquí expuse los diferentes tipos de rasgueos encontrados en las muestras analizadas de Mateo Villalba para conjunto instrumental de guitarras.

## El armado de los acordes

A partir del análisis de los rasgueos se observó que, en general, los acordes utilizados en su ejecución presentan una estructura conformada por las seis cuerdas de la guitarra, es decir, seis sonidos. Se puede considerar que este aspecto guarda relación con las características que poseen los rasgueos presentados anteriormente, de dividir el registro del instrumento en graves y agudos. Asimismo se observó la predominancia de la utilización de acordes cuya estructura es triádica, a excepción de la estructura dominante de los V grados, que incluyen a la 7ma menor. Esto no quiere decir que los acordes con sonidos agregados no se utilicen, sin embargo su mayor aparición suele ser más bien en momentos en los que no hay rasgueo, como podría ser en la ejecución de arpeggios o acordes plaqué. Otro aspecto que presentan los acordes es que en su mayoría utilizan cuerdas al aire, esto guarda relación con su armado cerca de la primera posición de la guitarra. En cuanto a la disposición de los sonidos del acorde (su voz más grave, sus voces internas y su voz más aguda) podemos decir que tiene más que ver con las características y posibilidades del instrumento en cada una de las tonalidades que con secuencias armónicas de conducción de voces prefijadas que se repitan en todas las tonalidades. Esto quiere decir que si, por ejemplo: la tonalidad es G mayor, el D7 se presenta con la tercera en el bajo (F#) para que se puedan rasgar las seis cuerdas. Sin embargo ese mismo ejemplo no se puede realizar en la tonalidad de F mayor, aunque se puede considerar a la quinta del acorde de C7 como bajo, para que suenen las seis cuerdas. La articulación de los acordes estará determinada por las características de los rasgueos y de la composición.

Cuadro 2

A continuación se presentan los acordes utilizados con mayor frecuencia en la ejecución de los rasgueos en las muestras analizadas. Se los clasificó en menores, mayores y mayores con 7ma de dominante, con sus respectivas inversiones.

REFERENCIAS	
	Cejilla.
	Cuerda al aire.
<b>F</b>	Fundamental del acorde.
<b>3 5 7</b>	Intervalos en relación a <b>F</b>
<b>3</b>	Tercera menor.
<b>⑥ ⑤ ④ ③ ② ①</b>	Numeración de cuerdas.
<b>I II III</b>	Numeración de trastes.

## •ACORDES MAYORES•

• F

I

A guitar fretboard diagram for the F major chord in first position. The strings are numbered 6 to 1 from top to bottom. The notes are: 6th string (F), 5th string (C), 4th string (F), 3rd string (A), 2nd string (C), 1st string (F). The 3rd string has a '3' above it, and the 5th string has a '5' below it. To the right is a treble clef staff with notes F4, C5, F5, A5, C6, F6.

• C/G

I

A guitar fretboard diagram for the C/G major chord in first position. The strings are numbered 6 to 1 from top to bottom. The notes are: 6th string (C), 5th string (G), 4th string (C), 3rd string (E), 2nd string (G), 1st string (C). The 3rd string has a '3' above it, and the 5th string has a '5' below it. To the right is a treble clef staff with notes C4, G4, C5, E5, G5, C6.

• C/G

III

A guitar fretboard diagram for the C/G major chord in third position. The strings are numbered 6 to 1 from top to bottom. The notes are: 6th string (C), 5th string (G), 4th string (C), 3rd string (E), 2nd string (G), 1st string (C). The 5th string has a '5' below it, and the 1st string has a '5' below it. To the right is a treble clef staff with notes C5, G5, C6, E6, G6, C7.

• E

I

A guitar fretboard diagram for the E major chord in first position. The strings are numbered 6 to 1 from top to bottom. The notes are: 6th string (E), 5th string (G#), 4th string (B), 3rd string (E), 2nd string (G#), 1st string (E). The 3rd string has a '3' above it, and the 5th string has a '5' below it. To the right is a treble clef staff with notes E4, G#4, B5, E5, G#5, E6.

• D/F#

II

A guitar fretboard diagram for the D/F# major chord in second position. The strings are numbered 6 to 1 from top to bottom. The notes are: 6th string (D), 5th string (F#), 4th string (A), 3rd string (D), 2nd string (F#), 1st string (D). The 3rd string has a '3' above it, and the 5th string has a '5' below it. To the right is a treble clef staff with notes D4, F#4, A5, D5, F#5, D6.

• A/E

II

A guitar fretboard diagram for the A/E major chord in second position. The strings are numbered 6 to 1 from top to bottom. The notes are: 6th string (A), 5th string (E), 4th string (G#), 3rd string (A), 2nd string (E), 1st string (A). The 3rd string has a '3' above it, and the 5th string has a '5' below it. To the right is a treble clef staff with notes A4, E4, G#5, A5, E5, A6.

• G

III

A guitar fretboard diagram for the G major chord in third position. The strings are numbered 6 to 1 from top to bottom. The notes are: 6th string (G), 5th string (B), 4th string (D), 3rd string (G), 2nd string (B), 1st string (G). The 3rd string has a '3' above it, and the 5th string has a '5' below it. To the right is a treble clef staff with notes G5, B5, D6, G6, B6, G7.

•ACORDES MENORES•

• Gm

III

F 5 F

5 F

• Bm/F#

II

5 F 5

5 F

• Am/E

I

5 F 5

5 F

• Em

II

5 F 5

F A C

•ACORDES MAYORES CON 7ma DE DOMINANTE•

• D7/F#

⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

II

• D7/F#

⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

I

○ ○  
5 F

• E7/G#

⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

I

○ ○ ○  
7 5 F

• B7/F#

⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

II

• G7

⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

III

• G7

⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

III

○ ○ ○  
5 F 3

## II. Recursos melódicos de acompañamiento

De acuerdo con lo expresado anteriormente acerca de la función textural melódica se advierten recursos melódicos de acompañamiento con diversas características.

### Armonización de la melodía principal.

Este recurso, es identificado por Alchourrón en *Composición y arreglos para música popular* como *armonización de la melodía principal* o *engrosamiento melódico*. Particularmente en éste caso considero más adecuado utilizar el concepto de *armonización de la melodía principal*. Este recurso consiste en la ejecución de una melodía homorrítmica y paralela a la melodía principal o a otra configuración melódica que estuviese cumpliendo la misma función. En general los movimientos de las voces se presentan en paralelo y las relaciones interválicas varía en 3ras, 6tas u 8 vas por debajo de la melodía principal al igual que en relación a otras melodías.

Figura 9: Fragmento de “Chamamecera” (Anexo 3: Track 1)

The image displays a musical score for a fragment of the piece "Chamamecera". It consists of four staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 2/9. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the final three notes of this sequence are Roman numerals: V (E), IV (D), and V (E). The melody then continues with a dotted quarter note G4, a dotted quarter note F#4, and a dotted quarter note E4. Above these notes are Roman numerals: VI (F#m) and Vdism (E°). The second staff is a vocal line with a treble clef, showing a dotted quarter note G4, a dotted quarter note F#4, and a dotted quarter note E4. The third staff is a vocal line with a treble clef, showing a dotted quarter note G4, a dotted quarter note F#4, and a dotted quarter note E4. The fourth staff is a bass line with a bass clef, showing a dotted quarter note G2, a dotted quarter note F#2, and a dotted quarter note E2. Above the final three notes of this sequence are Roman numerals: VI (F#m) and Vdism (E°). The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

En el ejemplo se ve representado éste recurso en el segundo pentagrama del sistema. En este caso, dicha melodía posee la característica de hallarse a distancia de 6ta descendente con respecto a la melodía principal.

Otro ejemplo de éste recurso es la figura 9 donde todas las configuraciones del plano del acompañamiento, a excepción del bajo eléctrico, son subordinadas por la melodía principal que se encuentra en el primer sistema.

Figura 10: Fragmento de “Villanueva” (Anexo 3: Track 2)

The image displays a musical score for a fragment of "Villanueva". It consists of two systems, each with four staves. The first system covers measures 57 to 59. The second system covers measures 60 to 63. The key signature is G major for measures 57-62 and G minor for measures 63-64. The melody is primarily in the first staff, with accompaniment provided by the other three staves. The second system shows a key signature change to G minor at measure 63, indicated by a double bar line and a key signature change symbol.

En este fragmento de “Villanueva” se observa como el segundo y el tercer sistema se encuentran realizando el recurso de armonización de la melodía principal. Aquí dos guitarras llevan adelante ésta función textural melódica. Lo que varía es que la guitarra del segundo sistema presenta la melodía a intervalo de 8va y la guitarra del tercer sistema, a intervalo de 6ta con respecto a la melodía principal.

A su vez con frecuencia cuando se utiliza este recurso melódico el acompañamiento rítmico-armónico desaparece quedando la armonía sugerida por el bloque de voces que se forma entre las guitarras.

### **Contramelodías.**

También denominadas contracanto o melodías secundarias por Alchourrón, se han observado contramelodías en un registro grave, en registro medio y a una sola voz. Resulta poco frecuente la realización de contramelodías a dos voces. En general las contramelodías se complementan con la melodía principal. Oreste Clopecki es un profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP que aborda el concepto de contramelodía en su libro *Arreglos Vocales. Técnicas y Procedimientos* publicado en 2010. Si bien éste no es un libro específicamente de guitarra, me pareció que se puede hacer una analogía del concepto desarrollado por el autor con la temática de las guitarras del chamamé.

“Una textura más compleja puede implicar la utilización de una contramelodía como elemento enriquecedor. La contramelodía puede ser caracterizada como complemento de la melodía, considerando la direccionalidad, la rítmica, los puntos de articulación, etc.” (Oreste V. Clopecki; 2010: 142)

En el siguiente ejemplo veremos una contramelodía realizada por una de las guitarras integrante del conjunto ubicada en el segundo pentagrama del sistema, la cual como se observa en los compases dos y tres realiza contestaciones a la melodía principal.

Figura 11: fragmento de “Tiempo Nuevo” (Anexo 3: Track 3)

The image displays a musical score for a 3/4 time signature piece in A major. The score is written on three staves. The top staff contains the main melody, which begins with a quarter rest followed by eighth notes. Above the first two measures, the chord 'V E7' is indicated. Above the last two measures, the chords 'II Bm7' and 'Vfo7(13b)/9b E7(13b)/F' are indicated. A double bar line with a slash is placed between the second and third measures. The middle and bottom staves show a contrameloody line, consisting of chords and eighth notes in a lower register. The bottom staff ends with a double bar line and repeat dots.

En éste caso se observa que las contramelodías ocurren en los espacios libres que va dejando la melodía principal y en un registro más grave. El diseño del contracanto es temático ya que toma el diseño rítmico y de alturas de la melodía principal, con excepción de que se la presenta en otro lugar del compás y en una octava más grave con respecto al registro de la melodía principal.

### III. Recursos de acompañamiento de bajo.

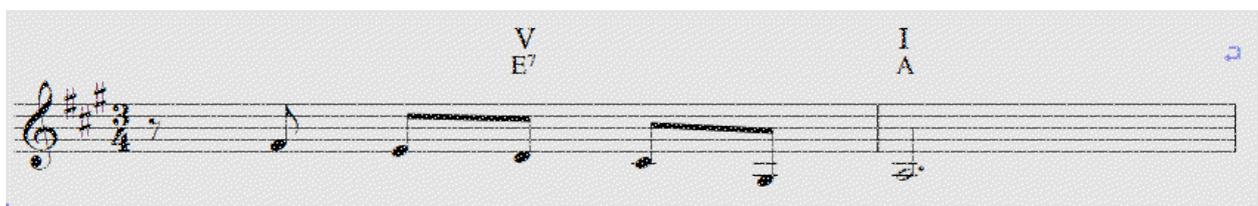
La función textural grave tiene como fin presentar la armonía de manera clara y contundente. Es posible identificar tres tipos de comportamiento: La realización de melodías de enlace en registro grave; Contracanto grave; El rasgueo en la zona de los graves.

#### Melodías de Enlace

“Las melodías tipificadas como *enlace*, cumplen, como su nombre lo sugiere, la función de enlazar frases o partes del canto. [...] Ya sea entre versos o entre estrofas, se podría decir que generan un puente entre la frase terminada y la frase que se inicia” (Polemann; 2004: 50).

Se observó la aparición de melodías de enlace cuyo diseño melódico varía de versión en versión, sin embargo, existen características comunes como: comienzo en tiempo fuerte, o comienzo en tiempo débil de un pulso. Fin sobre el tiempo fuerte del compás siguiente, generalmente sobre una nota del acorde de llegada. Ritmo en valores de división o subdivisión tanto del 3/4 como del 6/8. Registro grave.

Figura 12: Fragmento de “Chamamecera” (Anexo 3: Track 4)



Con comienzo en tiempo débil, se observa como la direccionalidad del enlace melódico desciende por grado conjunto hacia la fundamental del acorde de tónica, agrupando las corcheas de a dos.

Figura 13: Fragmento de “Chamamecera” (Anexo 3: Track 5)

I  
A

V  
E<sup>7</sup>

V  
E<sup>7</sup>

En éste caso el comienzo se da en el tiempo fuerte del compás y su diseño melódico respeta las notas diatónicas de la escala y de los acordes. La direccionalidad del motivo melódico es ascendente, transponiendo luego el motivo sobre el acorde del Vto grado. Finaliza en la nota fundamental del acorde de llegada, en éste caso el grado dominante.

Figura 14: Fragmento de “Villanueva” (Anexo 3: Track 6)

6  
8

En éste ejemplo se observa la agrupación de la subdivisión cada seis semicorcheas, es decir, en compás de 6/8. El diseño melódico de éste enlace es descendente por terceras y finaliza en el tiempo fuerte del compás siguiente en la nota fundamental del acorde de tónica.

### Contracanto grave.

El acompañamiento de bajo consiste en la realización de melodías en registro grave que van pasando por las notas de los acordes y se perciben como independientes de la melodía principal, enriqueciendo la textura del plano de acompañamiento.

En el ejemplo se observa la utilización de éste recurso pasando por las notas de los acordes y generando una línea melódica de bajo.

Figura 15: Fragmento de “Danzarina” (Anexo 3: Track 7)

The image shows a musical staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of six measures, each containing a single dotted quarter note. Above the staff, the chords for each measure are indicated: IV G, IV G, I D, I D, V A7, and V A7. The notes on the staff are G2, G2, D2, D2, A2, and A2, respectively, representing the fundamental notes of the chords.

También se ha identificado la existencia de momentos dentro del acompañamiento donde el rasgueo desaparece y el acompañamiento pasa a marcar las tres negras del 3/4 tocando en el primer tiempo la fundamental del acorde, en el segundo la tercera del acorde, y en el tercer tiempo la quinta del acorde. Este comportamiento genera la sensación de un marcado pero ejecutado exclusivamente por los bajos de la guitarra con pizzicato, es decir, sin rasgueo. Otra característica de éste ejemplo es la utilización del glisando para llegar a cada nota, muy característico del conjunto. La posibilidad de ejecutar las melodías en el registro grave va a depender de la tonalidad, las características del instrumento y del registro que esté ocupando la melodía principal en ese momento del arreglo musical.

Figura 16: Fragmento de "Chamamecera" (Anexo 3: Track 8)

The musical score for Figure 16 consists of two staves in 3/4 time, key of D major. The top staff has four measures with chords I D, I D, V A7, and V A7. The bottom staff has four measures with chords I D, I D, V A7, and V A7. The notes in the top staff are quarter notes, while the bottom staff features eighth notes and sixteenth notes, including some beamed eighth notes.

El modo de ejecución en este caso se trata de tapar con la mano derecha la vibración de la cuerda generando un sonido "muteado".

Finalmente, el marcado del bajo no posee su diseño de alturas exclusivamente entre las notas de la triada de los acordes, sino que en ocasiones pasa por otras notas del acorde, percibiendo una línea melódica grave independiente.

Figura 17: Fragmento de "Chamamecera" (Anexo 3: Track 9)

The musical score for Figure 17 consists of two staves in 3/4 time, key of D major. The top staff has four measures with chords D, D, A7, and A7. The bottom staff has five measures with chords D, D, A7, A7, and D. The notes in the top staff are eighth notes, while the bottom staff features eighth notes and quarter notes.

Se observó además que el modo de ejecución consiste en un arrastre que comienza a distancia de tono hacia la nota de llegada.

## **Rasgueo “bajo”.**

En las muestras analizadas se observó que, dentro del acompañamiento, cuando se ejecutan los rasgueos existe una particularidad en relación a que una de las guitarras pone mayor énfasis en rasgar con intención la zona de los graves del instrumento, lo que nos permitió considerar ésto como una particularidad de una función textural que cuando ejecuta los rasgueos prioriza resaltar el registro grave de los mismos.

## Otros recursos para la elaboración de arreglos

### I. Recursos Interpretativos.

Teniendo en cuenta que un análisis de los recursos interpretativos que utiliza Mateo Villalba nos llevaría a la realización de otro trabajo de investigación, se expondrán brevemente sólo algunos de ellos que resultan de uso muy frecuente, lo que no quiere decir que no existan otros. Se considera como recursos interpretativos a todo aquello que tiene que ver con “cómo tocar” esa música, es decir las cuestiones expresivas musicales.

#### Búsqueda Tímbrica.

En general se observó que existen diferentes modos de ejecutar melodías, como por ejemplo tapar con la mano derecha las cuerdas para producir un sonido muteado y lograr despegarse tímbricamente de la melodía principal. Esto por ejemplo sucede en el minuto 0:46 de “Galleta Collera”.

Otro aspecto a tener en cuenta es que las melodías de la textura de acompañamiento, ya sean segundas voces, contramelodías o melodías de enlace, son ejecutadas con púa. Ello se debe a que necesitan un sonido estridente para resaltar en intensidad con respecto a la guitarra que va llevando los rasgueos.

Además, se puede considerar como una decisión tímbrica el hecho de no rasguear en todo un tema como sucede en “Tiempo Nuevo”.

#### Dinámica.

Las variaciones de las dinámicas en las muestras analizadas es un recurso utilizado muy frecuentemente, a menudo se da por la disminución en la intensidad o desaparición de configuraciones texturales. Los cambios de rasgueos están íntimamente relacionados con los cambios de dinámica ya que se ha observado en las muestras que, por ejemplo: al ejecutar una parada se percibe una disminución de la intensidad con la que se viene ejecutando los rasgueos, lo que no quiere decir que esto sea un patrón común en todos los casos. Otro ejemplo pudiera ser la

ejecución del marcado donde generalmente comienza con un crescendo hasta llegar al volumen donde se desea que culmine.

### Arpegios.

Si bien el arpegio es un modo de ejecución habitual del instrumento, se considera que su utilización en las muestras analizadas está íntimamente ligada a cuestiones interpretativas. Este recurso es muy utilizado para comenzar el arreglo, acompañar partes tranquilas, generar climas intimistas o re-exponer una melodía o parte del arreglo con otro carácter. Cumple una función muy importante de ruptura de la constante de rasgueos. Observamos su utilización por ejemplo en el minuto 1:17 en "Techos de Paja". A la vez es muy frecuente la presentación duplicada, es decir, a dos guitarras que realizan el arpegio a octavas o al unísono. En general el modo de ejecución del arpegio es de grave a agudos, sobre las notas del acorde y puede desarrollarse rítmicamente tanto sobre la división del  $\frac{3}{4}$  como la del  $\frac{6}{8}$ , siendo más habitual la primera. A su vez el arpegio permite la incorporación de sonidos agregados a la tría en la estructura de los acordes.

### El Tempo.

Se trata de la velocidad con la que se toca, acelerando o desacelerando. A menudo en las muestras se encontraron variaciones en el tempo ya sea para contrastar una parte con otra o con la intención de generar una sensación de un ritmo pesado<sup>8</sup> en relación a otro más energético. En las muestras analizadas suele suceder que cuando se ejecutan arpegios se tiende a una desaceleración y cuando se retoman los rasgueos el arreglo tiende a la aceleración.

### La Articulación.

Tiene que ver con las decisiones sobre el modo de combinar los sonidos: ligados, separados o staccato. Esto es algo que se observa sobre todo en la ejecución de la

---

<sup>8</sup>En este aspecto se juega mucho con la percepción del sujeto que oye la obra, ya que la desaceleración genera una sensación de lentitud y de detenimiento de la marcha de los rasgueos.

melodía principal, segundas voces, contramelodías y melodías de enlace mayoritariamente. En los rasgueos no se toma la decisión sobre cómo combinar los sonidos ya que la articulación ya está dada por el tipo de rasqueo y sus características.

- Densidad textural

Este aspecto es muy importante ya que tiene que ver íntimamente con la cantidad de planos que va a haber en los distintos momentos de la obra. Por ejemplo: en los temas “Al estilo de Martín”, “Galleta Collera” y “Chamamecera”, se observa la presencia de una sola guitarra en sus comienzos pero con diferentes planos. En la primera se observa una sola configuración melódica ejecutada por una guitarra, en el segundo comienza una guitarra ejecutando una sola línea melódica y luego se complejiza la trama al unirse dos guitarras más con otras dos líneas melódicas. En el tercer ejemplo comienza una guitarra polifónica donde se distinguen tres planos: bajo, voces del medio y melodía. Por otro lado, si analizamos el comienzo de “Villanueva” advertiremos que en su comienzo hay tres líneas melódicas en simultáneo, lo que da tres configuraciones texturales que se percibe como un solo plano. Estos comportamientos no ocurren únicamente en los comienzos de la obra, se observó que a lo largo del discurso musical se generan diversas texturas: a cuatro voces, a tres voces, a dos voces, a una sola voz. Es decir que a la hora de pensar en un arreglo con varias guitarras, es necesario tener en cuenta las diferentes combinaciones texturales que brinda el conjunto y el instrumento.

- Acompañamiento en contrapunto.

Estos tipos de acompañamientos no se corresponden con un rasqueo ni con arpeggios. En ellos está presente la intención de generar una tensión rítmico-melódica entre el plano de acompañamiento y la melodía principal.

Podemos citar como ejemplos el minuto 1:10 y 2:02 de “Danzarina” y el minuto 1:18 de Chamamecera.

- Acompañamiento “tipo Arpa”.

Este acompañamiento se asemeja mucho a lo que ejecuta un arpa cuando acompaña éste tipo de género musical, se lo puede confundir con el arpeggio pero su diferencia radica en que se desarrolla sobre la subdivisión. Se puede encontrar ejemplos de ello en el minuto 1:53 de “Danzarina”; 1:09 de “El Afusilado”; 2:21 de “Galleta Collera.

- Acompañamiento en Plaqué

Juan Gascón describe éste recurso en su trabajo *El espacio desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras:*

“La ejecución del acorde en plaqué implica hacer sonar con una exacta simultaneidad las diferentes voces que conforman un acorde” (Gascón; 2015: 39)

A menudo las rítmicas de acompañamiento que permiten ejecutar acordes en plaqué son las asociadas al rasgueo *Dos y a la Parada*. Es en la ejecución de éstos acordes donde se pueden incluir sonidos agregados a la tríada, armarlos a tres, cuatro, cinco o seis voces.

- Recursos Armónicos

En cuanto al campo de la armonía se podría decir que el chamamé es una música compuesta dentro de los parámetros del sistema tonal. Como expresé anteriormente, son las guitarras *rítmica* y *grave* las encargadas de construir la base armónica. Es importante mencionar que en el análisis armónico de las versiones seleccionadas conviven los acordes de origen compositivo, es decir, los originales de la obra, y los acordes que se incorporan a la versión como parte del arreglo, es decir, los propuestos por Mateo Villalba. Dicho recurso es utilizado por el guitarrista luego de haber presentado la obra tal y como es desde su composición. Es decir que, en la mayoría de los casos en que las composiciones no son de autoría de

Villalba, se expone la obra completa con su armonía original y luego se la re-expone incorporando reemplazos armónicos, los cuales además pueden ser percibidos como recursos *interpretativos*. Por otro lado, en muchos casos se observa que una vez presentada la obra completa en su tonalidad original, al re-exponerla Mateo propone modular hacia otra tonalidad, es el caso por ejemplo de la versión de “Villanueva” que comienza en tonalidad de Mi mayor y luego se re-expone completa en Sol mayor, es decir, que modula al tercer grado de la tonalidad original. Sobre éste recurso le pregunté en la entrevista y expresó:

“...terminó el tema completo y ahí recién hay una modulación, buscando el final, pero el tema ya pasó completo antes y luego se sigue haciendo exactamente lo mismo pero en Sol menor...”

Actualmente, en lo que respecta al campo armónico, el género se ha fusionado con el lenguaje de otros géneros vecinos como el bossa nova, el samba, la música gaúcha brasileira, entre otras. Los grupos contemporáneos además incorporan en sus composiciones el uso del lenguaje modal: en algunos casos como colores dentro del campo tonal y en otros casos como sonoridad predominante de la obra.

Finalmente, se expondrán los grados de las tonalidades mayor y menor predominantes en las muestras, los cuales fueron extraídos de los audios en algunos casos, en otros se presentó la posibilidad de observarlos en videos que se encuentran en Youtube.

Cuadro 3

G R A D O S	Tonalidades Mayores	Tonalidades Menores
	I	I
	II <sup>m</sup>	
	III <sup>m</sup> (poco frecuente)	
	IV <sup>M</sup>	IV <sup>m</sup>
	V	
	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>
	VI <sup>m</sup> (poco frecuente)	VI <sup>m</sup>
	VII <sup>m</sup> 7 (b5)	VII <sup>m</sup> 7 (b5)

Cuadro 4

G R A D O S	Colores Modales	
	Tonalidades Mayores	Tonalidades Menores
	II descendido (color frigio)	
	VII descendido 7 (color eólico)	

Cuadro 5

G R A D O S	Dominantes Secundarias	
	Tonalidades Mayores	Tonalidades Menores
	<b>Ief</b>	<b>Ief</b>
	<b>IIef</b>	
	<b>IVef</b>	
	<b>Vief</b>	

Las dominantes secundarias (cuadro 5) utilizadas en las versiones, en términos generales, integran la armonía que pertenece a la original de la composición. En algunos casos, los colores modales (cuadro 4) pertenecen a la armonía original, y en otros a una decisión interpretativa de Villalba. Dentro de estos últimos se han hallado acordes transformados en su presentación, es decir, con sonidos agregados o por cambios de inversión.

## **Elaboración de versiones originales de chamamé para conjunto instrumental de guitarra: trabajando sobre la instancia del arreglo.**

Antes de presentar las producciones musicales realizadas para el presente trabajo, me gustaría reflexionar sobre la instancia del *arreglo*. El mismo es considerado un procedimiento de producción musical dentro de la música popular, sin embargo, en ocasiones, cuando se utiliza el término *arreglo* no queda claro a qué se hace referencia. En muchos casos se tiende a confundir el término *arreglo* con *cover musical*: el *cover* estaría relacionado con lo que llamaríamos *versión*, es decir, el producto musical final. Además, tiene la característica de ser una nueva interpretación de una canción compuesta previamente por otro artista, sin que el oyente deje de reconocer el original.

Recorriendo los trabajos realizados por Diego Madoery y Alejandro Polemann en relación al tema, se puede advertir que la diferencia entre el *cover* y el *arreglo* radica en que el último constituye una instancia de producción previa a la *versión*, donde se ponen en diálogo distintos aspectos de la música como ser: organización rítmica, textural, formal, instrumentación, decisiones interpretativas, entre otras.

Madoery en su artículo "*El arreglo en la música popular*", propone hacer referencia al procedimiento de forma indistinta como *versión* o *arreglo*, es decir como sinónimos. En un artículo posterior el autor realiza una diferenciación señalando que "el término *versión* habla más bien del producto y el término *arreglo* nos acerca más al procedimiento" (Madoery;2000: 1).

Alejandro Polemann en su artículo "*La versión en la música popular*", señala que "el arreglo implica un procedimiento, la instancia de "*hacer el arreglo*" [...] Ese es el arreglo: un conjunto de decisiones para luego llevar adelante la interpretación" (Polemann; 2013: 97). A su vez el autor considera que *arreglo* y *versión* necesitan de un elemento fundamental para diferenciarse, más allá de que sean instancias diferentes dentro de la producción musical, y propone que dicho elemento sea la *interpretación musical*. A su vez, la temática se complejiza cuando Polemann se refiere a la interpretación como otro estadio o instancia dentro de la producción musical: "en la interpretación musical se toman gran cantidad de decisiones y se realizan gran cantidad de acciones que son privativas de éste dominio, estadio o momento de la producción musical" (Polemann; 2013: 98). Podría afirmarse

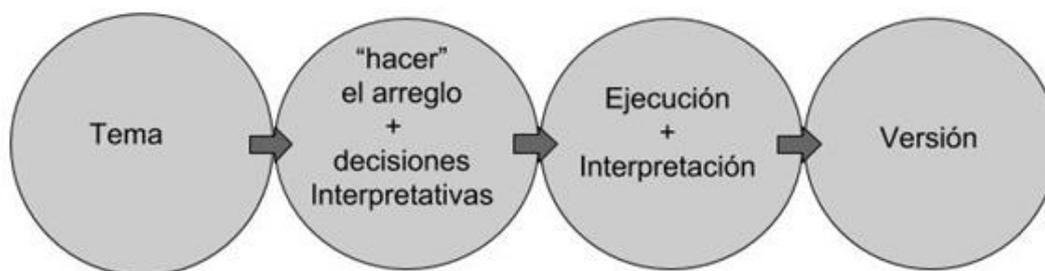
entonces que ninguna versión es igual a la otra gracias a su interpretación. Este aspecto se da principalmente en la música en vivo que, como todo arte performativo, no es siempre igual. Sin embargo, a lo largo del trabajo se han encontrado versiones grabadas de Mateo Villalba en diferentes discos que, en la mayoría de los casos, no suenan igual, aún cuando el arreglo y los músicos son los mismos.

Polemman concluye su artículo diciendo: “La versión sería la música misma como resultado del tema + el arreglo + interpretación y representaría, en algunos casos, una muestra más del género”.

Madoery se refiere al *tema* como una unidad de sentido musical vinculado con la secuencia de alturas y algunos rasgos rítmicos, es decir, el original: esa configuración melódica que el oyente no deja de reconocer por más que sea presentada de otra manera.

Si pudiéramos graficar las instancias propuestas por ambos autores nos quedaría un esquema como el siguiente:

Figura 18



Según Polemann estos diferentes momentos dentro de la producción musical pueden darse tanto de manera lineal, es decir, siguiendo la dirección de las flechas ó bien puede suceder todo en un mismo acto.

Otro elemento a tener en cuenta a la hora de trabajar sobre el arreglo de un tema es el género, como organizador del arreglo y de la interpretación: “Y en el caso de la música, son los géneros y los estilos -aun con sus dificultades de delimitación- y sus

rasgos sobresalientes los que incluyen las “recetas” para un buen resultado” (Polemman; 2013: 98).

Será necesario entonces identificar aquellos aspectos comunes que permitan diferenciar los recursos interpretativos más apropiados de, en este caso, el chamamé.

# Gente de Pueblo

Arregladora: María Lucía Troitiño

Alejandro Tato Ramirez

♩ = 140

G G°

♩ = 160

5

Bm7/F#

9

C/G D7/F# Bm7/F# Em7

13 Am D7/F# G G7

17 C/G D7/F# Bm7 Em7

21 Am Bm C D7 G /

25 G / / /

29 G / D7

C5

33 Am D7/A /

37 / / / G

41 G / / /

45 G7 C/G

49 C/G D7/F# Bm7/F Em7

53 Am7 D7 G G7

57 C/G D7/F# Bm7/F# Em7

61 Am

4 4 4 4

G

65 G<sup>6</sup>

F6(11+)

69 Em<sup>7</sup>

Eb°

73 C D<sup>7</sup>/C G<sup>6</sup>/B E/G<sup>#</sup>

77 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>/A G G<sup>7</sup>/F

81 C/G D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> Bm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

85 Am Bm C D<sup>7</sup> G

89 G

93 G / D7/F#

Musical score for measures 93-96. Measure 93 has a G chord. Measure 94 has a fermata. Measure 95 has a D7/F# chord. The score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves.

97 Am D7/A

Musical score for measures 97-100. Measure 97 has an Am chord. Measure 98 has a D7/A chord. The score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves.

101 G

Musical score for measures 101-104. Measure 101 has a G chord. The score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves.

105

Musical score for measures 105-108. Measure 105 has a fermata. The score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves.

109

G<sup>7</sup> C

113

C/G D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> Bm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

118

D<sup>7</sup> G G<sup>7</sup> C/G

122

D<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am

126

D7 G

130

G

134

G Bm Bbm

138

Am D7 G F#

142

The image shows a musical score for three staves, likely a piano or guitar. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and the number 142. A large slur encompasses the first two staves, and a fermata is placed over the end of the first staff. The second staff also has a slur and a fermata. The third staff has a complex, multi-measure slur and a fermata. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

# Tita

Arregladora: María Lucía Troitiño

Isaco Abitbol

♩ = 120

D#° D#°/F# D#°/A B7/F# C7/G

5 B7/F#

Em

9 Em B7/F# C7/G B7/F#

Em B7/F# C7/G B7/F#

Em B7/F# C7/G B7/F#

13 B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> / Em E<sup>7</sup>/G<sup>♯</sup>

B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> / Em E<sup>7</sup>/G<sup>♯</sup>

B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> / Em E<sup>7</sup>/G<sup>♯</sup>

17 Am / Em /

Am / Em /

Am / Em /

Am / Em /

21 B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> / Em /

B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> / Em /

B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> / Em /

B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> / Em /

25

Em      /      B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup>      /

29

B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup>      /      Em      E<sup>7</sup>/G<sup>♯</sup>

B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup>      /      Em      E<sup>7</sup>/G<sup>♯</sup>

B<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup>      /      Em      E<sup>7</sup>/G<sup>♯</sup>

33

Am      /      Em      /

Am      /      Em      /

Am      /      Em      /

37 B7/F#      /      Em      C7 Em      D      C7/G

41 B7/F      /      Em      /

45 C°      B7      B7/A      Em      C7/G

49 B<sup>7</sup>/F

B<sup>7</sup>/F

4 4 3

53 B<sup>7</sup> C<sup>o</sup> D<sup>#o</sup> D<sup>#o</sup>/F<sup>#</sup> Em D<sup>7</sup> Gm

B<sup>7</sup> C<sup>o</sup> D<sup>#o</sup> D<sup>#o</sup>/F<sup>#</sup> Em D<sup>7</sup> Gm

57 Gm

Gm

Gm Eb<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup>

Gm Eb<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

Gm

61 D7 D7 / Gm

65 G7 Cm / Gm

69 / D7/F# / Gm

73 Gm / / D7 Eb7

77 D7 D7/F# / Gm

81 G7 Cm / Gm

85 Gm D7/F# / Gm

89 Gm F Eb/Ab D7/F# / Gm

93 D7 D7/C Bb /

97

Gm Eb/Ab D7/F# D7/F# Gm

Gm Eb/Ab D7/F# D7/F# Gm

4 4

101

D7 Eb° E° F#° Gm

D7 Eb° E° F#° Gm

3

105

Gm

Gm

1



13

G / D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

G / D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

G / D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

17

G G D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

G G / D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

G G / D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

21

G / D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

G / D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

G / D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

25

G

G

G

29

D/F#

Am

D7/F#

Am

D7/F#

Am

D7/F#

33

G

G7

G

G7

G

G7

37 C C C#/G# D7/F# /

C/G C/G C#/G# D7/F# /

C C C#/G# D7/F# /

41 G G / /

G G / /

G G / /

G G / /

45 D7/F# / Am D7/F# G

**D7F#** / Am D7/F# G

D7/F# / Am D7/F# G

50

Chords: / G<sup>7</sup> / C

Musical score for measures 50-53. The top staff is a melody in G major with eighth notes and slurs. The middle and bottom staves are guitar accompaniment with downstrokes and slurs. Chords G<sup>7</sup> and C are indicated above the staves.

54

Chords: C C<sup>#</sup>/G<sup>#</sup> D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> / G

Musical score for measures 54-57. The top staff is a melody in G major with eighth notes and slurs. The middle and bottom staves are guitar accompaniment with downstrokes and slurs. Chords C, C<sup>#</sup>/G<sup>#</sup>, D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, and G are indicated above the staves.

58

Chords: G D<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

Musical score for measures 58-61. The top staff is a melody in G major with eighth notes and slurs. The middle and bottom staves are guitar accompaniment with downstrokes and slurs. Chords G and D<sup>7</sup> are indicated above the staves.

62

G G D7 / G

68

D7/F# / G G

72

D7/F# / G G G

77

G D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> D<sup>7</sup>/A Am

G D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> C<sup>7</sup>/G C<sup>♯</sup>7/G<sup>♯</sup> D<sup>7</sup>/A Am

G D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> Am

81

D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> G / G<sup>7</sup>

D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> G / G<sup>7</sup>

D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> G / G<sup>7</sup>

85

G<sup>7</sup> C C C<sup>♯</sup>/G<sup>♯</sup> D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

G<sup>7</sup> C C C<sup>♯</sup>/G<sup>♯</sup> D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

G<sup>7</sup> C C C<sup>♯</sup>/G<sup>♯</sup> D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> /

90

G G G /

G G G /

G G G /

94

D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> Am D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> G

Am D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> 3

Am D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> 3

99

/ G<sup>7</sup> / C

/ G<sup>7</sup> / C

/ G<sup>7</sup> / C

103

C C#/G# D7/F# / G

C C#/G# D7/F# / G

107

G G D7/F# D7/F#

G G D7/F# D7/F#

111

G G D7/F# D7/F#

G G D7/F# D7/F#

115

G G D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup>

118

D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> G G

121

D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> G

# Refugio de Soñadores

Arregladora: Maria Lucia Troitiño

Rudi Flores

♩ = 140

A

4

E7

8

Bm

E7



29 E7/G# / A C#m Cm Bm

33 E7/G# A /

37 E7/G# / A C#m Cm Bm

41 / E7/G# A

45 E7/G# A A7

49 D/F#

52 A7

56 Em A7

60 *z* A<sup>7</sup> *z* D/F<sup>#</sup>

64 Dmaj<sup>7</sup> *z* *z* *z*

Arpeggio .....

69 Am<sup>7</sup>(add9) D7add9(5+) Gmaj<sup>7</sup> *z*

73 *z* Bm<sup>7</sup>

77 A<sup>7</sup> D/F<sup>#</sup> F<sup>#</sup>m Fm Em

81 A<sup>7</sup> D/F<sup>#</sup>

85 A<sup>7</sup> D/F<sup>#</sup>

88 F<sup>#</sup>m Fm Em A<sup>7</sup>

91 D/F# A7

95 E7 A Bm E7 A

100 A7 D/F#

105 Bm F#m

108 F#m E7/G#

A E7/G#

114 rall. A

## Reflexiones Finales

En primer lugar me resulta muy importante haber profundizado en ésta temática, en el registro y sistematización de los datos recolectados ya que en mi experiencia he encontrado una escasez de material escrito por músicos sobre el chamamé. Si bien existen textos donde se aborda la temática, muchos de ellos citados en el cuerpo del trabajo, me sigo preguntando: ¿Por qué hay pocos estudios? Históricamente el chamamé es un género que ha quedado postergado para la musicología y los estudiosos como Carlos Vega. Me resultó llamativo lo que expresa en el prólogo del libro de Rubén Pérez Bugallo *El chamamé: raíces populares y des-orden popular*: “Me resulta difícil la explicación de éste cancionero” (Carlos Vega). ¿Será entonces que el problema es la incomprensión? ¿Es el chamamé tan complejo como para no poder estudiarlo? Creo que en éste trabajo se demuestra que el chamamé es un género complejo pero se puede estudiar, tocar y analizar. Gracias a los intercambios que se generaron con estudiosos de la música en el 2do. Congreso de Música Popular realizado en Octubre del corriente año en la FBA, pude charlar con Pedro Zubieta quién me comentaba que existe una hipótesis posible sobre por qué los investigadores tradicionales en música no se interesaron demasiado por éste género. La misma es presentada por Zubieta en el epílogo de su libro *Cierto ehi ijapuva* (cierto dijo el mentiroso en guaraní) donde relata que en el 1er. Congreso de Chamame, celebrado en la capital correntina en Noviembre de 2015, le preguntó a José Luis Castiñeira de Dios, antropólogo y músico, por qué la información que aportaron los investigadores argentinos sobre chamamé resultaba tan escasa y él le respondió:

“los folklorólogos y antropólogos de mayor renombre en la argentina como los citados Cortazar, Coluccio y Vega, se interesaron en el folklore en estado puro, el que puede verse aún en la puna jujeña, como por ejemplo las “cajeras” entonando coplas anónimas. Según la idea de estos, cuando se habla de música que se registra o graba ya deja de ser folklore, por lo que siempre según los dichos de Castiñeira, en Corrientes los estudiosos al encontrar “música viva” (su propia definición) y ya no a los antiguos compuesteros y musiqueros de campaña que abundaban en otros tiempos, no la consideraron para sus investigaciones, aunque todos estos eminentes folklorólogos hayan esbozado como antes cité, algunas teorías sobre su origen” (Zubieta; 2016: 3)

Como hipótesis podría ser razonable, pero sigue siendo un hecho que el chamamé no es un género sobre el que se puede encontrar abundantes estudios a diferencia de la zamba o la chacarera.

Asimismo existen otras posibles causas a ésta problemática como lo que expresa Héctor Giménez en su trabajo *El perfume del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de Noches de Santa Fe, de Carlos Guastavino*:

“...la gran variedad de realización del ritmo del chamamé [...] puede verse como una desventaja para abordar de manera metodológica el tema...” (Actas de las XVIII Jornadas Argentinas de Musicología; 2016: 209)

Yo creo que esa diversidad es lo que identifica al chamamé y es justamente la riqueza y fortaleza de éste género, el cual representa un desafío para los músicos investigadores de poder advertir aquellos rasgos propios dentro de lo diverso.

A lo largo de este trabajo se puso foco principalmente en la dimensión rítmica del género. Esto no es mera coincidencia. Cuando escuché por primera vez a Mateo Villalba y su conjunto de guitarras, me resultó muy interesante la renovación constante de la forma a través de las diversas combinaciones de las rítmicas de rasgueo, acompañados de cambios texturales dentro del plano de acompañamiento. Este rasgo resulta identitario de su conjunto, como también el tratamiento de la dinámica. En éste marco elaboré cuatro arreglos originales poniendo en juego aquellos rasgos sobresalientes extraídos del análisis, ejecutando y estudiando los mismos, como así también utilizando materiales provenientes de mi bagaje musical e influencias de otros géneros musicales. Para llevar adelante el proceso de producción se partió de la transcripción de la melodía principal de la obra elegida ya que no se hallaron registros escritos en notación tradicional de las mismas, a excepción de Gente de Pueblo que se encuentra disponible en la página web del conjunto Tajy. Una particularidad a señalar es que las obras elegidas son originalmente instrumentales y ejecutadas por acordeón y bandoneón, en algunos casos. Es decir que se tuvo que adaptar gran parte de las variaciones melódicas que ejecutaban estos instrumentos a las posibilidades de la guitarra y de los guitarristas que las iban a ejecutar. A partir de allí comencé a recorrer un camino de indagación textural, analizando qué rasgueo sería apropiado para cada parte, en qué momentos debían aparecer contra melodías, líneas de bajo melódico, arpeggios, etc. Tuve que tomar decisiones vinculadas a lo interpretativo para que funcionen ciertos

materiales, probar diferentes maneras de ejecutar las melodías, articulaciones, “efectos”. Asimismo no bastaba con tener el arreglo “leído” había que buscar la manera de que lo que estaba en la partitura “suene” dentro de las posibilidades del conjunto. En ésta etapa del trabajo me di cuenta de lo difícil que es la tarea que llevan adelante los guitarristas chamameceros y lo difícil que es acompañar el chamamé.

Finalmente creo que aún queda mucho camino por andar en el estudio de éste género, como también en la labor de su difusión y socialización. Quiero decir que el chamamé por sí sólo sobrevive, pero sigue siendo “un gigante invisible” como diría el músico y guitarrista Aldy Balestra. Es por eso que la mirada que fui construyendo a lo largo de todo el proceso de investigación tendrá que ser profundizada y complementada con otros estudios sobre la guitarra en el chamamé.

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer en primer lugar a Carlos Lezcano por su amistad y su compromiso de muchos años con la difusión y preservación de la cultura correntina, por generar mi encuentro con Mateo Villalba a quién estoy eternamente agradecida de haber conocido, compartido charlas y mates en su casa junto a su señora que tan amablemente me recibieron sin conocerme y hasta me regalaron discos y libros con partituras que fueron muy útiles para el desarrollo de la investigación. Agradecer a Martín Morando por su amistad y ayuda con el diseño de los gráficos en esas noches correntinas donde después de un largo día de trabajo se sentaba a la computadora con la prolijidad que lo caracteriza. A Pedro Zubieta, coordinador de Fundación Memoria del Chamamé quien me facilitó todos los audios que acompañan la presentación. Al apoyo incondicional de mi familia, amigos, profesores, compañeros de cursada. A Mariela y Emi. A Luis por la filmación y edición de los videos, y por ser mi papá. A Mati, por estar siempre en los momentos más importantes y contener mis ansiedades y miedos. A los músicos Ubaldo Álvarez Macoratti y Rodrigo Piérola que desinteresadamente se comprometieron con el trabajo de aprender los arreglos, tocar, ensayar y grabar como si fueran suyos. A Paula Cánnova y la cátedra de Historia de la Música II por brindarme un espacio de formación en la investigación y la docencia que fueron las bases y el impulso para presentarme a becas, congresos y jornadas. A la beca EVC-CIN de estímulo a las vocaciones científicas. A mis flamantes director Alejandro Polemann y co-director Juan Pablo Gascón, por su compromiso con la enseñanza de la música popular y por acompañarme dedicadamente en cada momento del proceso del trabajo. A Julio Schinca y la cátedra de Producción y Análisis V, a la carrera de Música Popular, a la universidad pública y gratuita.

## 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: Riccordi.
- **Aretz**, Isabel. (1946). *Música tradicional argentina*. Tucumán. Historia y Folklore. Universidad Nacional de Tucumán.
- **Belinche**, D.; **Larregle**, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- **Chlopecki**, O. (2010). *Arreglos vocales: técnicas y procedimientos*. La Plata: Dirección de publicaciones y posgrado, FBA, UNLP.
- Fragmento de la entrevista realizada a Mateo Villalba en Marzo de 2018.
- **Gascón**, J. Pablo. (2015). *El espacio desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras*. [Tesis de Grado]. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata.
- **Giménez**, Héctor. (2016) *El perfume del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de Noches de Santa Fe, de Carlos Guastavino*. Actas de XVIII Jornadas Argentinas de Musicología. pp. 206-224. Buenos Aires: Asociación de Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- **Lezcano**, Carlos y **Zubieta**, J. Pedro. (2017). *Industria Chamamé*. Corrientes: Moglia Ediciones.
- **Madoery**, Diego. (2000). *El arreglo en la música popular*. Arte e Investigación, IV (4). La Plata: FBA-UNLP.
- **Martínez**, Ximena (comp.) **Mardones**, Marcela (coord). (2011). *Cajita de música argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- **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.
- **Polemman**, A. (2012). *Herramientas para la ejecución instrumental II (Guitarra)*. [Apunte de cátedra]. La Plata:
- **Polemman**, A. (2013). *La versión en la música popular*. Revista Arte e Investigación (No3). La Plata: FBA.UNLP.
- **Polemman**, A. (2017). *Cuadernillo de Instrumento I y II (Guitarra)*. [Apunte de cátedra]. La Plata: Instrumento I y II. Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Plata.
- **Polemman**, 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*.
- **Schoenberg**, Arnold. (2004). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- **Tritten**, Andrés. (2012). *Walter Heinze y el chamamé*. [Tesis de Grado]. Rosario: Facultad de Humanidades y Arte. Universidad Nacional de Rosario.
- **Zubieta**, J. Pedro. (2017). *Cierto ehi ijapuva*. Corrientes: Moglia Ediciones.