





UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES  
“CARLOS LÓPEZ BUCHARDO”

**Composición, análisis e interpretación de obras para  
saxofón de raíz y tradición folclóricas.**

**TESINA DE LICENCIATURA**

**Luis Fernando Chiurco**

Tutor: Fernando Lerman

San Andrés de Giles, Argentina.

**2025.**

RESUMEN .....	6
OBJETIVOS.....	7
OBRAS SELECCIONADAS.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
“LUNA GILENSE” – HOMENAJE A ATAHUALPA YUPANQUI .....	13
INTRODUCCIÓN.....	13
ANÁLISIS MORFOLÓGICO.....	15
INTRODUCCIÓN.....	16
TEXTURA.....	17
TRATAMIENTO RÍTMICO DE LA MELODÍA Y DEL ACOMPAÑAMIENTO.....	20
“VULGAR” – SUITE FOLCLÓRICA .....	24
INTRODUCCIÓN.....	24
ANÁLISIS MORFOLÓGICO.....	26
1. GATO NORTEÑO.....	27
TEMPO.....	27
INTRODUCCIÓN.....	28
FORMA .....	28
ARMONÍA .....	28
RITMO .....	28
2. CUECA .....	29
FORMA .....	29
INTRODUCCIÓN.....	29
CELULA RÍTMICA .....	30
MELODÍA.....	31
ARMONÍA .....	33
3. ESCONDIDO.....	34
INTRODUCCIÓN.....	34
FORMA .....	35
MELODÍA.....	38
4. ZAMBA .....	39
FORMA .....	40
RITMO .....	40
MELODÍA E ILUSIÓN POLIFÓNICA .....	42
5. BAILECITO.....	44

TEMPO.....	44
FORMA .....	44
INTRODUCCIÓN.....	45
ARMONÍA .....	46
“NUNCA MÁS” – AIRE DE CHACARERA Y UN FINAL.....	48
INTRODUCCIÓN.....	48
FORMA .....	49
ARMONÍA .....	51
TRATAMIENTO DE LA CELULA RITMICA INHERENTE A LA CHACARERA.....	54
MELODÍA .....	57
FINAL .....	60
SOLO SUGERIDO.....	61
ESTACIONES GILENSES – SUITE FOLCLORICA.....	64
1. OTOÑO – CHAMAMÉ .....	66
FORMA .....	66
MELODÍA .....	69
RITMO .....	71
TEXTURA.....	72
2. INVIERNO – CHACARERA TRUNCA .....	72
FORMA .....	73
MELODÍA E ILUSIÓN MONOFÓNICA .....	75
3. PRIMAVERA – ZAMBA .....	78
FORMA .....	78
ILUSIÓN MONOFÓNICA Y HEMIOLA .....	81
4. VERANO – CARNAVALITO.....	83
INTRODUCCIÓN.....	83
FORMA .....	86
CONCLUSIONES .....	89
BIBLIOGRAFÍA .....	92
ANEXO .....	93
CLASIFICACIÓN DE LAS ESPECIES FOLCLÓRICAS ARGENTINAS. ....	93



## RESUMEN

Esta tesina reúne y sintetiza años de estudio, práctica, docencia y creación musical en torno al saxofón y su vínculo con las raíces y tradiciones del folclore argentino. A partir de una mirada que combina la investigación técnica con la experiencia interpretativa, el trabajo aborda tres ejes centrales: la composición, el análisis y la interpretación de obras originales escritas especialmente para este proyecto.

Las piezas presentadas –“Luna gilense”, “Vulgar”, “Nunca más” y “Las estaciones gilenses”– fueron concebidas para explorar las posibilidades expresivas del saxofón dentro del universo folclórico, considerando los aspectos rítmicos, melódicos, armónicos y formales característicos de cada especie. Cada obra es analizada desde una perspectiva morfológica, con el fin de comprender su estructura interna y su proyección sonora en distintos contextos interpretativos.

El propósito de este trabajo es contribuir al repertorio argentino de raíz folclórica para saxofón, ofreciendo obras que puedan ser abordadas tanto en el ámbito académico como en el artístico. La intención es generar un espacio de encuentro entre la creación y la enseñanza, entre la música popular y la formación universitaria, integrando reflexión y práctica en un mismo proceso.

En definitiva, esta tesina busca reafirmar al saxofón como un instrumento capaz de expresar, transmitir y renovar el lenguaje del folclore argentino desde una perspectiva contemporánea, ampliando su alcance y su sentido dentro de nuestra identidad musical.

## OBJETIVOS

Este trabajo tiene como objeto analizar e interpretar obras compuestas especialmente para esta tesina. Como observamos, por un lado tenemos una finalidad teórica que es el análisis morfológico de las composiciones, y por otro lado una finalidad práctica que es la interpretación en tanto ejecución de las mismas.

Estas obras tuvieron en su origen dos premisas: una, la de ser incluidas en este trabajo final como corolario del trayecto universitario; y otra, la de ser pensadas de manera didáctica para la enseñanza de las especies folclóricas en distintas instancias educativas.

Como síntesis de estas dos premisas, nació espontáneamente una tercera: que las obras fueran llevadas a diferentes escenarios en forma de piezas de concierto.

Otro de los objetivos de esta tesina es hacer un aporte al *corpus* de literatura de obras de raíz folclórica argentina, con una fuerte impronta tradicional, pensadas y escritas especialmente para saxofón, tanto para ser presentadas en salas de concierto, en ámbitos de muestra, en instancias de exámenes, como para ser abordadas en forma didáctica para la enseñanza de las especies folclóricas de nuestro país.

## OBRAS SELECCIONADAS

- **“Luna gilense”**. Para dúo de saxofones (con acompañamiento cifrado y bombo opcionales).
- **“Vulgar”**. Suite folclórica para saxofón solo o dúo de saxofones (con acompañamiento cifrado opcional).
  1. Gato norteño
  2. Cueca
  3. Escondido
  4. Zamba
  5. Bailecito
- **“Nunca más”**. Para saxo tenor y piano (con acompañamiento cifrado opcional).
- **“Las estaciones gilenses”**. Suite folclórica para dúo de saxofones.
  1. Otoño – Chamamé
  2. Invierno - Chacarera trunca
  3. Primavera – Zamba
  4. Verano - Carnavalito

## INTRODUCCIÓN

Esta tesina, como se señaló en el resumen, es el fruto y síntesis de años de estudio, práctica, investigación y docencia musicales.

El título de la tesina responde quizás a esta confluencia, y hablamos de 'raíz' y 'tradición' folclóricas porque las obras aquí presentadas, compuestas especialmente para esta ocasión, 'suenan' a folclore (de allí lo de 'raíz') y porque la mayoría de ellas, están categorizadas en alguna de las especies folclóricas ya establecidas y sedimentadas con forma propia (de allí lo de 'tradición'). En los últimos años han proliferado varias obras de –lo que llamamos– raíz folclórica, que toman elementos característicos del acervo musical tradicional para su elaboración, para su composición, pero sus formas no remiten a ninguna especie o género en concreto. Podríamos decir que son 'aires de'. También debemos aclarar que a algunas composiciones teniendo solo la 'raíz' les alcanza para ser categorizadas como especie folclórica, como lo son las especies que no tienen coreografía fija. Algo que 'suena a' chamamé 'es' un chamamé. Ahora bien, algo que 'suena a' chacarera no necesariamente será una chacarera, necesitamos corroborar que su forma se condiga con la coreografía de danza ya impuesta. Cuando se corresponde, ahí tenemos –lo que llamamos– la tradición. Si bien es una gran simplificación la que estamos haciendo, tampoco queremos entrar en terrenos mucho más subjetivos en cuanto a las interpretaciones, instrumentaciones, poéticas y demás particularidades que puedan evidenciar un alejamiento o acercamiento de las raíces y tradiciones. De todas maneras, durante el transcurso de esta tesina se volverá sobre este punto sobre todo desde perspectivas más técnicas.

Para poder analizar estas piezas, primero debemos definir algunas cuestiones respecto de las especies folclóricas en general. Luego, nos enfocaremos en aquellas que están asociadas a las composiciones aquí presentadas como son la zamba, la cueca, la chacarera trunca, el gato norteño, el chamamé, el carnavalito, el bailecito y el escondido, las cuales iremos detallando a lo largo de la tesina.

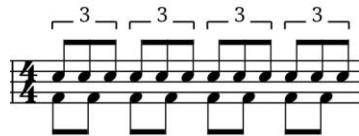
Podríamos definir y categorizar las especies desde diferentes enfoques: histórico, morfológico, geográfico, etc. Para este trabajo hemos seleccionado la opción del análisis morfológico, pues fue de suma importancia esta perspectiva para la composición de las obras, dado que una de las preguntas (de las tantas) que surgieron al momento de la composición fue cómo hacer para que algo ‘*suene a*’; vale decir, si hubo una premisa didáctica de enseñar a tocar folclore con y desde el saxo –y específicamente a tocar determinada especie, supongamos, una zamba–, la pregunta que surgió entonces fue, ¿qué elementos rítmicos, melódicos, armónicos y morfológicos debemos tener en cuenta para que esa obra nos remita a la especie en cuestión? Con lo cual previo a la composición, debió haber una observación y recolección de datos a través del análisis auditivo y de partituras que serán expuestos a lo largo de la tesina. En rigor de verdad, esos elementos responden no solo a la pregunta de cómo hacer para que ‘*suene a*’ sino también a cómo hacer para que ‘*sea*’. Ejemplifiquemos. Podemos reunir elementos técnicos –células rítmico-melódicas, *tempo*, acompañamiento– que hagan que una composición ‘*suene a*’ zamba, pero no será nunca una zamba si no tiene la *forma de*, el envase, las secciones y sus correspondientes cantidades de compases. En las especies sin coreografía fija, basta con que la obra ‘*suene a*’ para que pueda considerarse como tal. Como mencionamos antes, si algo ‘*suena a*’ chamamé ‘es’ un chamamé, porque no necesitamos respetar ningún tipo de estructura fija que responda a la danza. En cambio, si algo ‘*suena a*’, por ejemplo, chacarera, necesitamos corroborar que su forma coincida con la estructura de danza establecida.

En síntesis, para aquellas especies con coreografía fija no nos alcanza solo con respetar una estructura formal de tantas secciones, tantos compases, etc., necesitamos también los componentes que hagan que la obra ‘*suene a*’.

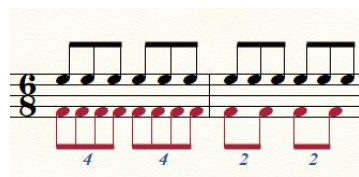
Para poder iniciar el análisis de las especies folclóricas, debemos hacer una consideración previa sobre la terminología que emplearemos a lo largo de este trabajo para despejar algunas dudas sobre su significado, como por ejemplo a qué nos estamos refiriendo cuando decimos polirritmia, birritmia, polimetría o bimetría, dado que algunos de estos términos, o específicamente el de la

bimetría, nos acompañará explícita o implícitamente durante el análisis de la mayoría de las obras que estén en 3/4 y/o en 6/8.

Si nos atenemos a la etimología de estas palabras, 'polirritmia' significa 'muchos' (poli) 'ritmos' (ritmia), y 'birritmia' 'dos' (bi) 'ritmos' (ritmia), que traducido al lenguaje musical es cuando simultáneamente están sonando grupos rítmicos diferentes en diferentes voces sobre el mismo pulso, sobre todo figuras de valores regulares con otras figuras de valores irregulares, como por ejemplo corcheas contra tresillo de corcheas en compás simple:



O corcheas contra cuatrillo de corchea o contra dosillo de corchea en compás compuesto:



Ahora bien, esta terminología suele emplearse coloquialmente para referirse a lo que sucede con muchas especies folclóricas donde su fórmula de compás es 6/8 y/o 3/4, como lo son la zamba, la chacarera, el gato, etc. Por ejemplo, en "Cajita de Música Argentina", Juan Falú utiliza el término 'birritmia' para desarrollar el concepto musical de la yuxtaposición de los compases antes mencionados. (Falú, 2011).

Si bien puede suceder que aparezcan birritmias o polirritmias en el discurso musical, creemos necesario aclarar, en sintonía con lo que describe Martim Schneider Galvão en su tesis sobre polimetría, polirritmia y politempo (Galvão, 2014), que a la superposición de dos metros (fórmulas de compás) *sintiéndose* al mismo tiempo –como podría ser una melodía en 6/8 y un acompañamiento en 3/4, o viceversa–, la llamaremos **bimetría** (dos metros, o sea, medida o forma de organizar el compás y sus acentuaciones), ya que la **polimetría** sería muchos metros en simultáneo, situación que no sucede en el folclore, salvo, como mencionamos, dos al mismo tiempo, razón por la

cual, para evitar confusiones, utilizaremos el termino **bimetría** para referirnos a ese fenómeno en algunas especies en particular. Aclaremos, de paso, que cuando decimos 'y/o' en las fórmulas de compás de 3/4 y 6/8, nuestra postura es que ambas formas de pensar el pulso no solo son válidas sino también necesarias, por ese decimos que debemos *sentir* ese pulso doble pero no ambiguo, debemos ser capaces de adiestrarnos en esa forma de pensar, sentir e interpretar con total naturalidad las especies que así lo ameritan.

## “LUNA GILENSE” – HOMENAJE A ATAHUALPA YUPANQUI

### INTRODUCCIÓN

Esta pieza para dos saxofones de igual tonalidad a distancia de octava<sup>1</sup>, con acompañamiento escrito para bombo y cifrado americano (ambos opcionales), no se inscribe en ninguno de los formatos de las danzas o especies folclóricas tradicionales, sin embargo, está estructurada sobre una forma que podemos hallar en las zambas, a saber:

1ª vuelta											
Introducción	A Estrofa			A' Estrofa			B Estribillo				
8 cc	12 cc			12 cc			12 cc				
	a 4cc	b 4cc	b' 4cc	a 4cc	b 4cc	b' 4cc	c 4cc	b 4cc	b' 4cc		
2ª vuelta											
Introducción	A Estrofa			A' Estrofa			B Estribillo				
8 cc	12 cc			12 cc			12 cc				
	a 4cc	b 4cc	b' 4cc	a 4cc	b 4cc	b' 4cc	c 4cc	b 4cc	b' 4cc		

Este ejemplo que hemos dado corresponde a la estructura de “Luna Tucumana”, de Atahualpa Yupanqui –esta estructura incluso la encontramos en muchísimas otras zambas– y la tomamos precisamente de ejemplo porque fue la que inspiró a componer “Luna Gilense” –ya veremos por qué–, y de paso, se aprovechó la reminiscencia melódica que detallaremos a continuación para darle título a la obra, haciendo un juego de palabras con el título de la zamba de Yupanqui y el gentilicio de San Andrés de Giles, gentilicio que se menciona también en otra de las obras aquí analizadas, la suite folclórica “Las Estaciones Gilenses”.

Continuemos. Vale la pena aclarar que lo que puede variar en las zambas son las secciones de 4cc (**a – b – b' – c**) dentro de cada estrofa (**A – A' – B**) –no en cantidad de compases pero sí en su contenido melódico–, no así su macro estructura:

Introducción – A – A – B – Interludio – A – A – B

Antes de pasar a detallar con mayor precisión la estructura interna de “Luna Gilense”, mencionemos que si bien esta obra fue concebida para dos saxofones, posteriormente se le añadió una

<sup>1</sup> Por ejemplo, saxo alto (1ra voz) / saxo barítono (2da voz), o saxo soprano (1ra voz) / saxo tenor (2da voz).

parte escrita para bombo legüero que no es un mero acompañamiento sino que está pensada en interrelación e interacción con las voces melódicas, a tal punto que los dos pasajes en imitación que aparecen (compases 65 y 73 respectivamente) incluyen la parte de bombo como una voz imitativa más, además de un pasaje (compás 77 a 79) para ser ejecutado con percusión corporal; y también un cifrado americano, lo cual permite ser acompañada por un instrumento armónico como guitarra o piano. Bombo y cifrado, como se dijo al principio, son partes opcionales, pero, el hecho de estar incluidas en la obra habilita y posibilita a ésta ser interpretada de las siguientes maneras:

- a) Saxo 1 + saxo 2
- b) Saxo 1 + saxo 2 + bombo
- c) Saxo 1 + saxo 2 + guitarra (o piano)
- d) Saxo 1 + saxo 2 + bombo + guitarra (o piano)
- e) Saxo 1 + saxo 2 + bombo + guitarra + piano

No es azaroso que se haya incluido el bombo y el cifrado para instrumento armónico, sino que responde a la necesidad de que la obra circule y pueda ser tocada en diferentes ámbitos y con los músicos que estén a disposición en el momento de su ejecución. Incluso si quisiéramos jugar aún más con la imaginación, los instrumentos armónicos podrían duplicarse –o triplicarse: un piano y dos guitarras, por ejemplo– y hasta sumarse un bajo (o contrabajo), lo cual nos daría una amplio abanico de posibilidades para la interpretación, llevando la obra de una concepción más académica a un contexto que se vincula más con la practica colectiva de música popular.

## ANÁLISIS MORFÓLOGICO

Ahora sí, pasemos a detallar la estructura de “Luna Gilense”:

Tempo: ♩ : 144 / ♪ : 98								LUNA GILENSE																																			
<b>1ª vuelta</b>																																											
Compases 1 a 44																																											
Tonalidad				Mi menor				Mi menor				Mi menor																															
Introducción				A Estrofa				A' Estrofa				B Estribillo																															
8 cc (1 a 8)				12 cc (9 a 20)				12 cc (21 a 32)				12 cc (33 a 44)																															
				a 4cc		b 4cc		b' 4cc		a 4cc		b 4cc		b' 4cc																													
				V1 melodía / V2 acompañamiento				V2 melodía / V1 acompañamiento				V1 melodía / V2 acompañamiento																															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
<b>2ª vuelta</b>																																											
Compases 45 a 88																																											
Tonalidad				Mi menor				Mi menor				Transición		Do# menor																													
Introducción				A Estrofa				A' Estrofa				B Estribillo																															
8 cc (45 - 52)				12 cc (53 a 64)				12 cc (65 a 76)				12 cc (77 a 88)																															
				a 4cc		b 4cc		b' 4cc		a 4cc		b 4cc		b' 4cc																													
				V1 melodía / V2 acompañamiento				Canon a 8.ª a 1 compás		V1 melodía		V1 melodía		V2 melodía																													
								V2 melodía						Inversión dirección																													
								V1 melodía		Canon a corchea		Bombo: percusión corporal		intervalica																													
								Bombo																																			
45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88

Como se aprecia, es la estructura clásica de una zamba, pero el carácter de “Luna Gilense” se asemeja más al de una chacarera, por el *tempo*, fraseología, células rítmico-melódicas y otras características, como el tipo de acompañamiento utilizado, la armonía de la introducción, etc.

Desde el título y en la explícita mención del subtítulo, podemos acercarnos a una idea de inspiración e influencia del artista pergamínense Héctor Roberto Chavero, conocido por su nombre artístico Atahualpa Yupanqui, aunque, si bien la admiración es real, la idea del título –fue hecho un esbozo más arriba– surge a partir de un elemento motivico que aparece en la **b'** (y en las sucesivas apariciones de **b'**), y remite indefectiblemente al mismo elemento motivico empleado por Yupanqui en “Luna Tucumana”, casi exactamente en el mismo lugar de la zamba.

Sobre el IVm (La menor en “Luna Gilense”, Sol menor en “Luna Tucumana”), el uso de la 3.ª, 1.ª, salto ascendente de 5.ª justa hacia la 5.ª del acorde, donde esta última se convierte anticipadamente en 1.ª del Im (Mi menor en “Luna Gilense”, Re menor en “Luna Tucumana”) para resolver por salto descendente de 4.ª justa en la 5.ª del acorde:

## “Luna gilense”:

Salto asc. de 5.<sup>a</sup> y salto desc. de 4.<sup>a</sup>

A. Sx. (Sop)  
IVm: 3 1 3 1 5 Im: 1 5

B. Sx. (Tenor)  
*mf*

## “Luna Tucumana”:

5ta asc y 4ta desc

IVm: 3 (2) 1 Im: (1) 5

*mf* *p* *pp* *mp*

Como mencionamos anteriormente, el *tempo* de **negra: 144 / negra con punto: 98**, es un *tempo* acorde al ritmo de chacarera más que al de zamba, y se prefirió anotar ambas indicaciones no solo para que los intérpretes puedan elegir el pulso que mejor consideren teniendo en cuenta que la obra se cimienta sobre ambos metros en simultáneo, sino porque en rigor, para que la obra adquiriera todo su carácter, los intérpretes deben *sentir* durante el transcurso de la misma (salvo pequeñas excepciones) ambos pulsos.

## INTRODUCCIÓN

La introducción de “Luna Gilense” responde a la tradición de las introducciones de 8 compases de las chacareras, sobre los acordes de Tónica (I) y de Dominante (V7), comenzado por este último con la siguiente secuencia:

V7 – I – V7 – I – V7 – I – V7 – I

El interludio es igual que la introducción con una leve modificación rítmico-melódica en el anteúltimo compás respecto de la introducción.

Últimos 4 compases de la introducción:

Últimos 4 compases del interludio:

Excepto por algunos pasajes, tanto la introducción como la obra entera (e incluso el resto de las obras aquí analizadas) son netamente tonales, donde sus funciones se pueden apreciar claramente, por lo tanto no va a hacer falta un minucioso estudio armónico de la obra, debido a que no presentan grandes novedades en ese sentido.

### TEXTURA

A modo de ejemplo se señaló en el [gráfico estructural](#) qué función cumple cada saxo (Voz 1 y Voz 2), pero no significa que las funciones de éstos queden reducidas a melodía y/o acompañamiento, sino que es un constante fluir textural, donde por momentos efectivamente el tratamiento es de 1) [melodía acompañada](#) (más adelante veremos ejemplos del tratamiento que se le dio al acompañamiento, sobre todo en sus variantes rítmicas); 2) en otros el recurso es de [homofonía](#), donde ambas voces mantienen el mismo movimiento, por terceras o sextas; 3) en dos momentos puntuales se trató la melodía por [imitación en canon](#); 4) y por último, el recurso que se utilizó en breves pasajes es un recurso antiquísimo como el [hoquetus](#)<sup>2</sup>, la alternancia melódica entre las voces, una especie de ‘ilusión monofónica’ –y utilizo este concepto para vincularlo con el concepto

<sup>2</sup> En la época del Ars Nova, el hoquetus (hoquet: hipo) consistía en interrumpir el fluir melódico por pausas que a su vez eran llenadas por otra voz. Pola Suarez Urtubey, “Capítulo 9: La Ars Nova”, *Breve Historia de la Música*; 1994, p.64.

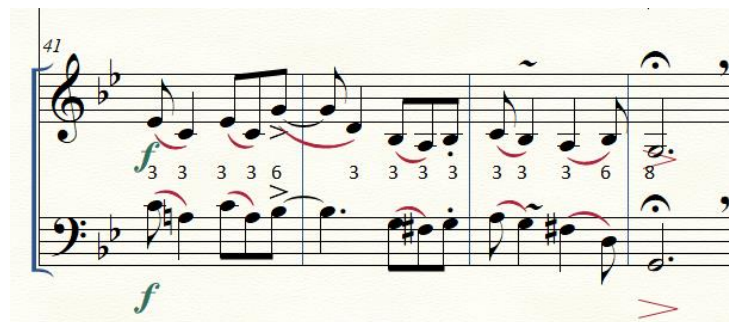
de 'ilusión polifónica' que veremos y analizaremos en obras a una sola voz más adelante—, lo cual significa que la melodía (o el pasaje en cuestión) está repartida entre las voces y genera (o se pretende que genere) la ilusión auditiva como si aquello que se oye estuviera interpretado por un solo instrumento.

Ejemplos de texturas utilizadas en la obra<sup>3</sup>:

### 1. MELODÍA ACOMPAÑADA

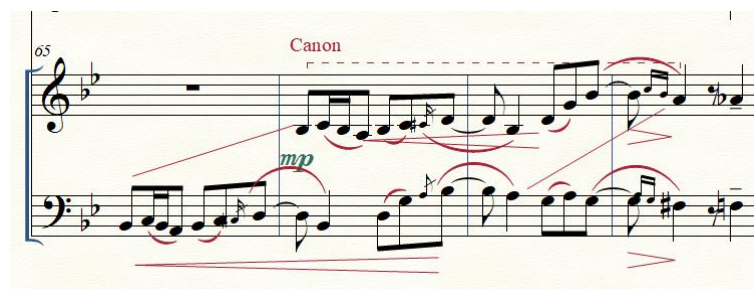


### 2. HOMOFONÍA



### 3. IMITACIÓN

a) Canon a la 8.<sup>a</sup> a distancia de un compás



b) Canon a la 8.<sup>a</sup> a distancia de una corchea

<sup>3</sup> Los ejemplos se muestran en tono de concierto para saxos en Mib.

#### 4. HOQUETUS o ILUSIÓN MONOFÓNICA

Este pasaje a dos voces pretende generar la ilusión de que parezca que solo hay una melodía repartida entre los dos instrumentos:

Otro pasaje que resulta destacable es el del compás 21 donde el tema está dado a la voz inferior (V2), y si bien la textura pareciera homofónica por sextas y terceras:

el hecho de desplazar algunas notas una corchea, por momentos genera nuevamente la ilusión monofónica, veamos.

## TRATAMIENTO RÍTMICO DE LA MELODÍA Y DEL ACOMPAÑAMIENTO

Como señalamos anteriormente, la forma de esta obra se corresponde con la forma estructural de la zamba. Detengámonos un momento a explicar qué sucede interiormente en la zamba. Como hemos visto en el [gráfico de la estructura de la zamba](#), podemos notar que no hay muchas variantes importantes; lo que sucede, como en muchas especies folclóricas, es que la variante principal se encuentra en la letra de la obra, en su poesía. Dado que estamos trabajando con una obra instrumental, debemos pensar en otro tipo de variantes sin perder la esencia del género.

Veamos por ejemplo el tratamiento rítmico que se le dio a la melodía del tema **a** en sus cuatro apariciones (**A – A'** en **1.ª Vuelta** y **A – A'** en **2.ª Vuelta**), teniendo en cuenta que, si bien no está explícitamente escrito, el tema **a** podría transcribirse de manera simple de la siguiente manera:



1) **1ª Vuelta - A - a**

2) **1ª Vuelta - A' - a**

3) **2ª Vuelta - A - a**

4) **2ª Vuelta - A' - a**



Como vemos, las notas de la melodía son siempre las mismas:

*sol<sup>4</sup> fa<sup>#4</sup> sol<sup>4</sup> la<sup>4</sup> si<sup>4</sup> sol<sup>4</sup> si<sup>4</sup> mi<sup>5</sup> sol<sup>5</sup> fa<sup>#5</sup> mi<sup>5</sup> fa<sup>#5</sup> re<sup>#5</sup> (si<sup>4</sup>)*

salvo en el ejemplo 4 (**2.<sup>a</sup> Vuelta – A' – a**) donde se agregaron dos semicorcheas (*la<sup>4</sup>* y *sol<sup>4</sup>*) añadidas a modo de adorno (que se vinculan con el compás anterior –ver [frase conectora](#)–), un *mi<sup>5</sup>* corchea en retardo que resuelve en el *re<sup>#5</sup>*, y se omitió el *si<sup>4</sup>* final (razón por la cual fue puesto entre paréntesis en la melodía original).

Con respecto al acompañamiento, esto es, aquella voz que complementa a la voz que lleva la melodía, ora dando el carácter rítmico de la especie (o, como en este caso, pseudoespecie: aire de chacarera), ora estableciendo la armonía, señalaremos el trabajo rítmico solamente para no entrar en el análisis armónico que sería mucho más amplio y excedería el objetivo de este trabajo.

Como mencionamos anteriormente, *grosso modo* cuando hablamos de bimetría, decimos que la melodía está en 6/8 y el acompañamiento rítmico en 3/4.

Veamos todas las variaciones rítmicas que se emplearon en el acompañamiento en 3/4, las cuales algunas se repiten en el transcurso de la obra y otras no.

The image displays ten examples of accompaniment patterns in 3/4 time, arranged in two rows of five. Each example includes a musical notation snippet and a simplified rhythmic notation below it. The examples are numbered as follows:

- Example 9: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.
- Example 10: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.
- Example 11: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.
- Example 12: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.
- Example 13: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.
- Example 15: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.
- Example 17: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.
- Example 19: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.
- Example 39: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.
- Example 57: Treble clef, bass clef, quarter note, quarter note, quarter note.

Para finalizar el análisis de “Luna Gilense”, mencionemos tres pasajes más que merecen una breve explicación.

Primero, en el compás 64, encontramos una [frase conectora](#) en la voz inferior (V2) en la **2.ª vuelta**, entre **b'** de **A** y **a** de **A'**, que es utilizada como idea para iniciar la melodía en el compás 65:



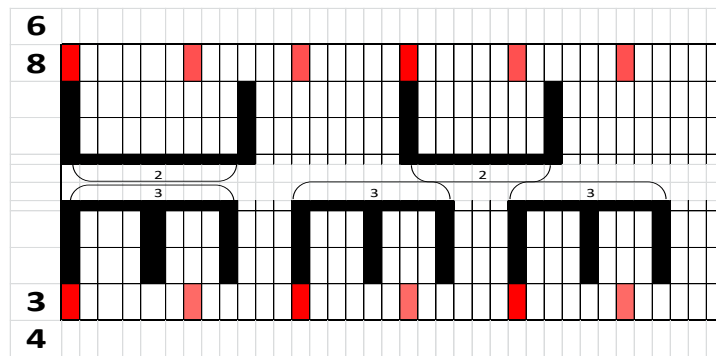
Segundo, en el compás 81, en lo que sería la **b** de la **B** de la **2.ª vuelta**, ya establecida la nueva tonalidad de Do# menor luego de la transición que se produjera en los compases precedentes (77 a 80), aparece el tema melódico en la V2 con un juego de cambios en la dirección interválica en la primera mitad de cada compás: lo que debiera ser un intervalo de 3.ª descendente ( $la^4 - fa\#^4 / sol\#^4 - mi^4 / fa\#^4 - re\#^4$ ) se transforma en una 6.ª ascendente ( $la^4 - fa\#^5 / sol\#^4 - mi^5 / fa\#^4 - re\#^5$ ):



Y por último, en el anteúltimo compás, compás 87, lo que podríamos considerar el clímax de la obra, tenemos una birritmia (sobre la bimetría 6/8 – 3/4) entre las voces (V1 en 6/8, V2 en 3/4) con valores irregulares en ambas voces lo que genera una tensión y sensación de desequilibrio, ya que matemáticamente únicamente la primera nota de ambas voces coinciden y el resto no.



Es un caso de 4 sonidos en la voz superior (V1) contra 9 sonidos en la voz inferior (V2), lo cual, si quisiéramos graficarlo, nos quedaría así<sup>4</sup>:



<sup>4</sup> Siendo los casilleros rojo oscuro los pulsos de cada compás, los rojo claro la subdivisión del pulso, y las figuras en negro los dosillos de corchea y los tresillos de corchea en voz superior y voz inferior respectivamente.

## “VULGAR” – SUITE FOLCLÓRICA

### INTRODUCCIÓN

Esta obra fue concebida para instrumento melódico solo<sup>5</sup> y luego, casi inmediatamente, fue arreglada para dúo de instrumentos melódicos<sup>6</sup>. A la versión para instrumento melódico solo la titulamos “Vulgar 1”, y “Vulgar 2” a la versión para dúo.

En este trabajo nos centraremos en el análisis de “Vulgar 1”, la versión para instrumento melódico solo.

Necesitamos, sobre esta obra, establecer algunas aclaraciones.

Hablamos de instrumento melódico solo porque, si bien la obra fue pensada desde y para el saxofón, naturalmente se dio –y se vio– la posibilidad de adaptarla y extenderla a otros instrumentos melódicos en Bb (como el clarinete o clarinete bajo) o instrumentos en C (como la flauta travesa o el violín, por citar algunos ejemplos).

¿Por qué fue adaptada y no se dejó una sola versión que pueda ser tocada con las mismas notas por diferentes instrumentos, como sucede con muchos métodos de estudio, por ejemplo? Bien, cada una de las piezas que conforman esta suite tiene su tonalidad real de efecto y se quiso mantener esta característica para cualquiera que sea el instrumento que la ejecute, y también para que pueda ser interpretada de manera compartida entre instrumentos que estén en diferente tonalidad, como puede ser un saxo alto en Eb y un saxo tenor en Bb, cada uno leyendo desde su versión pero sonando en la misma tonalidad; además la obra “Vulgar” lleva opcionalmente escrito un cifrado para instrumento armónico, lo que posibilita, como mencionamos líneas más arriba, que la tonalidad siempre sea la misma, una sola tonalidad real, y adaptable a diferentes instrumentaciones. Dicho lo cual, podríamos representar a través del siguiente cuadro las diferentes adaptaciones tonales que se realizaron para que todas tengan la misma resultante tonal real que se encuentra en la columna de los instrumentos en C:

---

<sup>5</sup> Que leen en clave de Sol.

<sup>6</sup> Ídem

		C	Eb	Bb
1	<u>GATO NORTEÑO</u>	Do Mayor	La Mayor	Re Mayor
2	<u>CUECA</u>	Mib Mayor	Do Mayor	Sib Mayor
3	<u>ESCONDIDO</u>	Sib Mayor	Sol Mayor	Do Mayor
4	<u>ZAMBA</u>	Do menor	La menor	Re menor
5	<u>BAILECITO</u>	La menor	Fa# menor	Si menor

Continuemos. Es evidente que el término ‘vulgar’ suele asociarse con conceptos negativos, algo de mal gusto, con mala educación o carente de ella, grosero, etc. Sin embargo, al titular la obra de esta manera, aquí se optó por darle el sentido de la acepción histórica y etimológica del término. De la palabra latina *vulgus* o *volgus*, deriva el verbo *vulgare* (expandir o propagar entre la gente, divulgar, extender)<sup>7</sup>. Con ese criterio, uno de los objetivos de esta obra es que se divulgue, que circule entre la mayor cantidad de músicos posibles, dadas sus adaptaciones y arreglos, teniendo en cuenta que no presenta una dificultad demasiado elevada de ejecución, que se puede tocar tanto de manera solista como a dúo, con o sin acompañamiento, etc. Como referimos al inicio de esta investigación, una de las premisas de estas composiciones era y es enseñar las diferentes especies folclóricas en diversos ámbitos educativos, y creemos que esta obra es quizás la que mejor representa esa premisa, por su fácil acceso y por todas las posibilidades de interpretaciones que indicamos anteriormente. Y creemos conveniente aclarar que el abanico de posibilidades no va en desmedro de la obra, diríamos que todo lo contrario, la esencia de esta obra es una esencia popular que no es otra cosa que decir vulgar, aquello que pertenece al pueblo, al vulgo.

Todos los movimientos de esta obra se repiten *Da Capo a Fine*, teniendo todos ellos una segunda casilla de repetición hacia los compases finales. Al incluir el cifrado americano, “Vulgar” posibilita que la segunda vuelta pueda ser interpretada de tres maneras diferentes: repetirla textualmente, improvisar en algunas o en todas las secciones, y además hemos incluido al final de la partitura ‘solos sugeridos’, para aquellos ejecutantes que aún no estén adiestrados en el arte de la improvisación.

<sup>7</sup> <https://etimologias.dechile.net/?vulgar>

Para terminar con las aclaraciones y adentrarnos en el análisis técnico de la obra, repasemos la categoría que le hemos asignado de ‘Suite folclórica’ (misma categoría que “Las estaciones gilen- ses”). Lo de folclórica creemos que no merece una explicación muy extendida, solo decir que las piezas que componen esta suite son especies folclóricas argentinas (ver [cuadro](#) en [Anexo](#)). En cambio, cuando nos referimos al término ‘suite’, nos referimos en clave musical básicamente a una serie de piezas que están relacionadas por algún elemento común. Históricamente tenemos dos acepciones de este término, una vinculada a la música barroca y otra vinculada al mundo operístico. Esta última refiere a una serie de fragmentos de una ópera reorquestados para ser interpretados de manera instrumental solamente por la orquesta, sin escenografía ni cantantes. La suite en la música barroca, en cambio, era una serie de danzas relacionadas entre sí, entre otras características, por la misma tonalidad o relativas a ella. Conceptualmente, hemos seleccionado el término ‘suite’ para acompañar el título “Vulgar” porque las especies aquí empleadas son danzas, son especies que conllevan una coreografía (fija en algunos casos, libre en otros), como apreciamos en el [cuadro](#) (ver [Anexo](#)) sobre la clasificación de las especies folclóricas argentinas. Y si bien es cierto que las tonalidades de esta suite no están vinculadas exactamente por una misma tonalidad como en las suites barrocas, también es cierto que, con ojos actuales podemos hacer una relación tonal entre ellas que no sería tan descabellada:

Danza	Tonalidad	Relación
Gato norteño	<b>Do Mayor</b>	Tonalidad principal
Cueca	Mib Mayor	3er grado - Relativa mayor de intercambio modal
Escondido	Sib Mayor	5to grado de relativa mayor de intercambio modal
Zamba	Do menor	1er grado - Intercambio modal
Bailectio	La menor	6to grado Relativa menor

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO

Para el análisis de “Vulgar” nos circunscribiremos a la versión para instrumento melódico solo (“Vulgar 1”).

Y para todas las danzas que conforman esta suite, volvemos a plantearnos esa pregunta inicial que surgió al momento de componer un ritmo folclórico específico, ¿qué elementos debemos

ponderar para que la obra nos remita a la especie? Tuvimos en cuenta, en primer lugar, la célula rítmica de acompañamiento (sea llevada a cabo por un instrumento de percusión como puede ser el bombo legüero, o por un instrumento armónico como la guitarra o el piano). Esta célula, casi inexorablemente nos va a remitir a la especie abordada, pero no alcanza solo con esto. Otro elemento imprescindible para que la obra sea etiquetada como tal es la forma, su estructura; su envase, por decirlo coloquialmente, debe respetar la tradición de la especie musical, porque si no, solo sería un “aire de”. Las secuencias armónicas tradicionales que se han ido sedimentando a lo largo de la historia y han servido de inspiración para aportes a la literatura folclórica son buenos indicadores cuando queremos que la obra sea fácilmente identificable. Los *tempi*, aunque flexibles hasta cierto punto, son también, sumados a los aspectos anteriores, de gran ayuda para la identificación del género. Y por último, aunque este listado no agota los elementos que hacen a una obra, las células rítmico-melódicas más comunes para cada especie establecen una identificación con éstas.

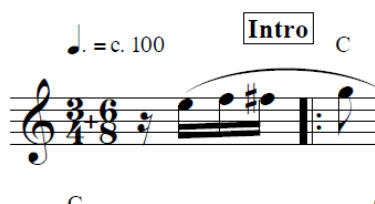
## 1. GATO NORTEÑO

El gato norteño tiene la siguiente forma con repetición, que responde a la estructura de la coreografía de baile preestablecida:

Intro	A	A	A o B	Interludio	A	Interludio	A o B
8 o 9 compases	4	4	4	8	4	8	4

## TEMPO

El *tempo* de los gatos es un *tempo* vivaz, que ronda la **negra con punto**: 100 (+/-). Para el ‘gato vulgar’, seleccionamos precisamente ese *tempo* promedio.



Incluso, haciendo las conversiones necesarias, y como indica la fórmula de compás, también se podría pensar el *tempo* en **negra**, el cual nos quedaría en **negra**: 150.

## INTRODUCCIÓN

La introducción de los gatos puede ser de 8 o 9 compases, y su secuencia armónica tradicional se basa en los grados I y V7 de la siguiente manera:

$$(I) - I - V7 - V7 - I - I - V7 - V7 - I$$

En el caso del 'gato vulgar', hemos optado por la introducción de 8 compases respetando la secuencia armónica.

## FORMA

Intro	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C - Interludio</b>	<b>A</b>	<b>C - Interludio</b>	<b>A</b>
8 compases	4	4	4	8	4	8	4

Como se aprecia, no hay grandes novedades en la forma, salvo que se introdujo un tema **B** en vez de repetir el **A**, y en el interludio, que llamamos **C**, también introdujimos una nueva melodía, cuando en la mayoría de los gatos cantados, al ser ésta una parte instrumental, se suele repetir el tema de la introducción. El tema **B** aparece solo una vez por vuelta, cuando en rigor, si aparece reemplazando a la tercera **A**, debería reaparecer también hacia los últimos 4 compases.

## ARMONÍA

En cuanto a la armonía, podemos decir que la obra está en Do Mayor, con algunos pasajes de cambio de eje tonal, como en el **Interludio (C)** que modula transitoriamente a Sib mayor y a Lab mayor, para volver en el último compás al dominante de Do (V7: G7) y de esta manera retomar la tonalidad original.

## RITMO

Los temas melódicos de **A**, **B** y **C** se desarrollan mayormente en 6/8, con algunas apariciones rítmico-melódicas en 3/4 como en los compases 23, 27, 37 y 39, lo que podríamos considerar una bimetría consecutiva –y no simultánea entre dos instrumentos–, una especie de hemiola<sup>8</sup> donde al cambiar la acentuación se genera una sensación de cambio de compás de 6/8 a 3/4.

<sup>8</sup> La palabra [Hemiola](#), hace referencia a tres pulsos de igual valor en el tiempo normalmente ocupado por dos pulsos.

The image shows a musical score for a cueca in C minor. It consists of two systems of two staves each. The first system starts at measure 23, and the second system starts at measure 35. Chords are indicated above the notes: Cm7, F7, Bbmaj, Bbmaj, Bbm7, Eb7, Abmaj, and G7. Measure numbers 23, 27, 35, and 39 are circled in blue. The score includes a 'C' time signature and a '4' indicating a 4-measure phrase.

## 2. CUECA<sup>9</sup>

### FORMA

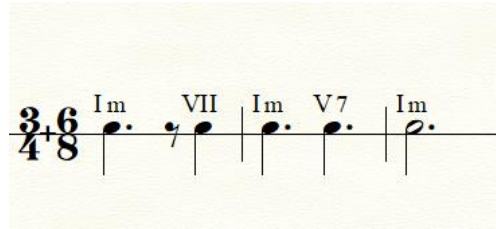
Introducción				A Estrofa			A' Estrofa			B Estribillo		
14cc				12cc			12cc			12cc		
a 4cc	b 4cc	b' 4cc	c 2cc	a 4cc	b 4cc	c 4cc	a 4cc	b 4cc	c 4cc	d 4cc	b 4cc	c 4cc
Eb	Cm	Eb	Cm Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Cm	Eb	Cm	Cm

Formalmente, esta cueca responde a la tradición del estilo: introducción de 12 compases más 2 de cierre a modo de coda, 12 compases para las estrofas y 12 compases para el estribillo, sendas secciones divididas en 3 frases de 4 compases. Aparte de la introducción, la obra se desarrolla sobre los elementos utilizados en **A**, excepto en **B**, que aparece un motivo nuevo (**d**) en Mib mayor, tonalidad relativa de Do menor. Podríamos remarcar que en las cuecas tradicionales tanto en las estrofas (**A** y **A'**) como en el estribillo (**B**) se tiende a repetir la segunda frase (4 cc) en la tercera frase (4cc) quedando **a – b – b** (o **b'**). En este caso la frase **b** no se repite y aparece una nueva frase **c**.

### INTRODUCCIÓN

Las introducciones de las cuecas por lo general son de 8 o más compases (la nuestra tiene 12) teniendo dos compases adicionales a modo de coda con una secuencia muy frecuente:

<sup>9</sup> Norteña, ya que existe también la cuyana que presenta grandes diferencias formales.

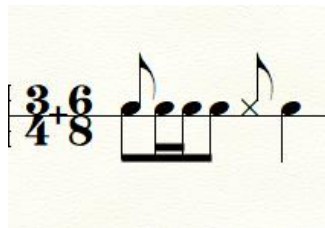


Con notas características de los acordes (*sib* –tónica– para Sib mayor y *si* –3.<sup>a</sup>, sensible tonal – para Sol7), intentamos reproducir esta secuencia armónica desde la melodía:



### CELULA RÍTMICA

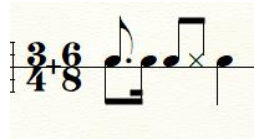
Una de las características más fuerte de las cuecas es su acompañamiento rítmico, que podemos traducir de esta manera:



siendo las notas con plica hacia arriba tocadas en registro agudo (aro del bombo, por ejemplo) y las notas con plica hacia abajo en registro grave (parche del bombo, siguiendo con el ejemplo), pudiendo la primera nota ser tocada indistintamente en registro grave o agudo. Este esquema sería el esqueleto del ritmo madre, y sobre éste, estará la maestría del que acompaña en desarrollar, variar y embellecer, añadiendo golpes u omitiéndolos, sin perder la esencia de la célula original. Por ejemplo, una variación muy típica y recurrente en la cueca de la célula original es la siguiente:



O esta otra:



A la primera variante, vemos que, respecto de la original, solo se le agregó una semicorchea: se dividió la última corchea del primer tiempo en dos semicorcheas; y a la segunda variante, se le eliminó la primera semicorchea de la segunda corchea del primer tiempo, alargando el valor de la primera corchea convirtiéndola en corchea con punto. Bien, sobre estas tres células, la original más las dos variaciones, se construyó rítmicamente la introducción de la ‘cueca vulgar’, veamos:

Además de la rítmica, se tuvo en cuenta la acentuación grave-agudo para dar aún más sensación de remitencia a la cueca.

## MELODÍA

Al estar trabajando sobre una obra para instrumento melódico, y teniendo en cuenta que el acompañamiento cifrado es solo opcional, buscamos la manera de dar a entender la armonía implícitamente desde la construcción melódica sin perder de vista el aspecto rítmico. Una especie de ‘ilusión armónica’. Algo del resultado de esta búsqueda lo encontramos en los compases 5, 6 y 7 de la introducción:

donde encontramos la melodía formada por las notas del acorde, con el añadido de la 6.<sup>a</sup> en el caso del compás 6 sobre Fa mayor. Después se repetirá en los compases 9, 10 y 11 sobre Mib, Fa, y Sol7, donde internamente encontramos dos líneas melódicas. Una construida sobre las notas agudas *mib fa sol*, y la otra, sobre las notas de registro medio *sol la si*, ambas notas finales resuelven en la tónica *do*.

El motivo del tema **a** de **A** y de **A'** inicia con un salto ascendente de 6.<sup>a</sup> en la tonalidad de Do menor, desde la 5.<sup>a</sup> *sol* hacia la 3.<sup>a</sup> *mib*, compás 14, motivo de salto ascendente de 6.<sup>a</sup> que fue tomado de la **Introducción** en Mib mayor, *sib – sol*, compás 1, comienzo anacrúsico:

El intervalo de 6.<sup>a</sup> ascendente es un intervalo recurrente en la obra, además de estar en la **Introducción** y en el tema **a**, lo hallamos también en el inicio del tema **c** de **A** y **A'** en la tonalidad de Fa menor (IVm), compás 23:

Algunos elementos de la **Introducción**, como el conector del compás 4, se utilizó literalmente en el compás 18 una 8.<sup>a</sup> arriba:

Señalemos por último, un elemento proveniente del jazz, que en el lenguaje jazzero se lo conoce como *lick*, una especie de frase hecha para llegar del V grado al I grado:

## ARMONÍA

La tonalidad general de la cueca es Do menor, la **Introducción** está en Mib mayor, al igual que el inicio del **Estribillo**, luego vuelve a Do menor. No presenta alteraciones tonales destacables, se incluyen pasajes con progresiones de subdominantes y dominantes secundarios, sobre todo del IV grado ( $Gm7^{(b5)} - C7 / Fm$ ). Un recurso que se tuvo en cuenta en esta obra y en otras en esta investigación presentadas, es el IV grado mayor en una tonalidad menor, grado que deriva del

uso del modo dórico. En este caso sería el acorde de Fa mayor, con *la* natural (modo dórico de Do: *do re mi**fa** sol **la** sib do*). Lo encontramos en los compases 6 y 10 de la **Introducción**. El uso de IV grado mayor no es novedoso, es de uso corriente en el folclore, especialmente en cuecas y chacareras.

### 3. ESCONDIDO

El escondido es quizás la danza con coreografía fija más extensa. Tiene 64 compases (o 65 si la introducción es de 9 compases) y se repite todo una vez, lo cual nos da 128 compases (o 130), donde solamente hay 2 secciones, **A** y **B**, exceptuando la introducción, siendo su forma tradicional la siguiente:

Introducción	A	A	A	A	B	A	A	B	A	A	B	A	A	B
8 o 9 compases	4cc	4cc	4cc	4cc	8cc	4cc	4cc	8cc	4cc	4cc	8cc	4cc	4cc	8cc

Hemos tomado “El Escondido”<sup>10</sup> como fuente de inspiración para componer el ‘escondido vulgar’ instrumental. Dada su repetición de frases (8 **A** y 3 **B**), y teniendo en cuenta que, como tantas otras especies, la variante principal radica en la poesía y en la danza en tanto baile, debimos buscar alternativas melódicas, armónicas y rítmicas para no volver monótona nuestra versión instrumental. De todas maneras, veremos cómo se han respetado las secuencias armónicas (variando las tonalidades), ciertos gestos melódicos y rítmicos para no alejarnos de la esencia de la especie.

### INTRODUCCIÓN

La secuencia armónica de la introducción en “El escondido” es:

	(G) G D7 D7 G G D7 D7 G
Sol mayor	(I) I V7 V7 I I V7 V7 I

<sup>10</sup> “El Escondido” es una danza de autoría anónima, recopilada por los hermanos Ábalos. Para el análisis se ha tomado como ejemplo el arreglo de Lilian Saba de la versión de los hermanos Ábalos, y para simplificar la comparación de ambos escondidos, hemos transportado la versión original de Re mayor a Sol mayor.

La tonalidad del ‘escondido vulgar’ alterna entre Sol menor y Sol mayor. En la **Introducción** del ‘escondido vulgar’ hemos respetado la progresión armónica de los grados pero en la tonalidad de Sib mayor –relativa mayor de Sol menor– y hacia el final modulamos a Sol menor. Veamos:

		Bb	F7	F7	Bb	Bb	F7	D7	Gm
Si bemol Mayor		I	V7	V7	I	I	V7		
Sol menor (relativa menor)								V7	Im

La melodía de la **Introducción** está construida con movimientos ascendentes y descendentes por grado conjunto (flecha verde), mientras que los espacios restantes se completan con notas del acorde (círculo rojo) no solo para evidenciar la armonía, sino también para dar ritmicidad:

### FORMA

<b>Escondido vulgar</b>	Introducción	A	A	A'	A''	B: b + b'	A	A'	B: b + a'	A'	A''	B: b + b'
	8 compases	4cc	4cc	4cc	4cc	8cc	4cc	4cc	8cc	4cc	4cc	8cc
Tonalidad	Bb	Gm Gm	Gm	Gm	Gm	Gm	G G	G	G	Gm Gm	Gm	Gm

Desglosemos con ejemplos este cuadro. Ya hablamos de la **Introducción**, prosigamos con las estrofas **A** y veamos la diferencia entre **A**, **A'** y **A''**.

La primera **A** toma el motivo de la introducción, comenzando en la 3.<sup>a</sup> del acorde de Sol menor subiendo por grado conjunto hasta la 5.<sup>a</sup> (*sib do re*), utilizando el arpeggio de Sol menor en el I grado y de Re7 sobre el V7:

La segunda **A** no presenta diferencias salvo al final de la frase que en vez de *re mib* para resolver en *re* se invirtieron las notas *mib re* para resolver en *sib*:

La tercera estrofa, **A'**, mantiene el inicio ascendente del motivo con agregado de semicorcheas, pero en vez de utilizar el arpeggio utiliza una bordadura cromática inferior sobre la 5.<sup>a</sup>:

Y la cuarta estrofa **A''** inicia con las mismas semicorcheas de **A'** y la única modificación que sufre respecto de **A'** es el agregado de una nota cromática de paso en el 2.<sup>o</sup> tiempo de cada compás:



## MELODÍA

La melodía del tema **A** está inspirada en la melodía de “El Escondido”, tanto en el inicio del motivo anacrúsico desde la 3.<sup>a</sup> hacia la 5.<sup>a</sup>.

del acorde, como, y sobre todo, en el uso de la 5.<sup>a</sup> y la 6.<sup>a</sup> como ejes melódicos de la primera parte. En nuestro caso, estos gestos lo hallamos en las **A** en modo menor (en Sol menor) y en las de modo mayor (Sol mayor). Veamos la melodía original:

Musical notation for the original melody 'A' in G major. The notation shows a sequence of notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Above the staff, the chord progression is indicated as G, G, D7, G. Fingering numbers 3, 4, 5, 6, 5 are shown above the notes. A box labeled 'A' is placed above the first G note.

Melodía del ‘escondido vulgar’, Sol menor:

Musical notation for the 'escondido vulgar' melody in G minor. The notation shows a sequence of notes on a staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are G4, Ab4, Bb4, Ab4, G4, F4, E4, D4. Above the staff, the chord progression is indicated as Gm, Gm, D7, Gm. Fingering numbers 3, 4, 5, 6, 5, 6 are shown above the notes. The first measure is labeled 'A c9' and the second measure is labeled 'A' c13'.

Sol mayor:

Musical notation for the 'Sol mayor' melody in G major. The notation shows a sequence of notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Above the staff, the chord progression is indicated as G, G, D7, G. Fingering numbers 3, 4, 5, 6, 5, 6, 5 are shown above the notes. The first measure is labeled 'A c33' and the second measure is labeled 'A' c37'.

La melodía de la sección **B** quizás sea la que más fuertemente nos evoque a “El Escondido”, por el peso del giro armónico (I7 – IV / II7 – V) en primer lugar, y luego porque el tratamiento que se le

dio fue de manera intencionada una paráfrasis rítmica (con la anticipación de dos corcheas) y melódica (con movimiento ascendente) para una mejor alusión a la original. Veamos la **B** original de “El Escondido”:

Comparemos con la **B**<sup>2</sup> del compás 42 del ‘escondido vulgar’:

Notemos el inicio idéntico de la melodía, tanto desde lo rítmico como desde lo melódico, luego en el compás 43, en el II<sup>7</sup> (A7) en vez de comenzar desde la 5.<sup>a</sup> del acorde (*mi*) comienza desde la 3.<sup>a</sup> (*do#*) –también con anacrusa de dos corcheas–, pero mantiene el mismo movimiento ascendente por grado conjunto hasta la 3.<sup>a</sup> del V (*fa#* de D). También podemos notar la similitud en los últimos 4 compases de la melodía **B**, arrancando desde el *fa#* del compás 44, anacrusa del compás 45, en movimiento descendente, con algunos saltos de terceras y bordaduras cromáticas, hasta resolver en el I grado.

#### 4. ZAMBA

Para la composición de la ‘zamba vulgar’ nos hemos inspirado, de manera muy sutil, en una de las zambas más famosas del repertorio popular argentino, “Alfonsina y el mar” de Ariel Ramírez (música) y Félix Luna (letra).

En primer lugar, elegimos la misma tonalidad, Do menor<sup>11</sup>, tonalidad no muy usual en las zambas. La mayoría de las zambas (como otras especies) en ámbitos populares, o en reuniones informales, donde el instrumento preponderante es la guitarra, circula en tonalidades más cómodas para los ejecutantes (Mi menor/mayor, La menor /mayor, Re menor/mayor, Sol mayor).

Y en segundo lugar, tomamos literalmente la cabeza del motivo de la introducción de “Alfonsina y el mar” para el motivo de la estrofa **A** de la ‘zamba vulgar’, donde más adelante lo analizaremos.

## FORMA

La forma de la ‘zamba vulgar’ es la forma tradicional de las zambas, con repetición:


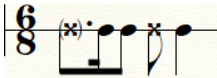
Introducción	A 12cc						A 12cc						B 12cc					
8 compases	a 4cc		b 4cc		b' 4cc		a 4cc		b 4cc		b' 4cc		c 4cc		b 4cc		b' 4cc	
		2cc	2cc					2cc	2cc					2cc	2cc			

Tenemos **a** como frase antecedente, **b** como frase consecuente, y **b'** como repetición de **b** con leves modificaciones melódicas. Dentro de **a** tenemos también dos semifrases a modo de pregunta y respuesta, de 2 compases cada una. En la **B** aparece un nuevo tema, **c**, también dividido en dos semifrases, la primera en Mib mayor y la segunda retomando la tonalidad original de Do menor. Luego, reexpone **b** y **b'** con mayor densidad rítmica, recurso muy característico en las zambas, además del aumento de volumen.

## RITMO

Una de las características más potente de las zambas es su ritmo. Dentro del patrón rítmico más básico de acompañamiento, convive la bimetría. Insistimos que esta bimetría debe *sentirse* tan profundamente a tal punto que ambos metros se fundan en uno solo.

La célula rítmica base, la podemos escribir de dos maneras:

En 3/4  o en 6/8 , siendo las “x” sonidos agudos (aro del bombo) y las “•” sonidos graves (parche del bombo). El primer sonido indistintamente puede ser agudo o grave, e incluso no estar.

<sup>11</sup> Nos basamos en la tonalidad de la edición de Editorial Lagos, 1970.

Sobre este ritmo se trabajaron las diferentes células rítmicas para construir las melodías, buscando variarlas constantemente para darle frescura a la obra y que no se volviera repetitiva. Transcribiremos en ambos metros como aparecen en la obra, omitiendo aquellos casos en que la melodía está funcionando como frase conectora o donde, como veremos más adelante, tengamos dos melodía en forma de pregunta y respuesta (ilusión polifónica). Nos enfocaremos solo en las melodías más significativas como tales.

Veamos:

The first row displays four melodic phrases on a five-line staff. Each phrase is accompanied by a rhythmic pattern shown on a simplified staff below it. The rhythmic patterns consist of a sequence of notes with stems pointing down, indicating the timing of each note in the phrase above.

The second row displays four melodic phrases on a five-line staff. Each phrase is accompanied by a rhythmic pattern shown on a simplified staff below it. The rhythmic patterns consist of a sequence of notes with stems pointing down, indicating the timing of each note in the phrase above.

The third row displays four melodic phrases on a five-line staff. Each phrase is accompanied by a rhythmic pattern shown on a simplified staff below it. The rhythmic patterns consist of a sequence of notes with stems pointing down, indicating the timing of each note in the phrase above.

Obviamente que tuvimos que simplificar enormemente el muestrario, descartando comienzos anacrúsicos y resoluciones que se daban en los compases subsiguientes de cada ejemplo.

### MELODÍA E ILUSIÓN POLIFÓNICA

Para las mayorías de las melodías de las piezas de “Vulgar” tuvimos que tener siempre presente la forma de dar a entender la armonía, lo que denominamos, cuando analizamos la ‘cueca vulgar’, una ‘ilusión armónica’: construir melodías que en su contextura conlleven la armonía, si no todo sería muy ambiguo; ambigüedad que resulta muy atractiva y abre muchas posibilidades cuando se trabaja con otros instrumentos, pero en nuestro caso, que el acompañamiento armónico es opcional, debemos generar esa armonía, ilusoriamente a través de notas de los acordes de manera consecutiva, esto es, a través de la utilización del arpeggio o giros escalísticos que denoten en qué situación armónica nos encontramos. Ejemplifiquemos con la **Introducción** y los primeros 4 compases de **A**:

En azul encontramos el uso de arpeggios sobre cada grado, mientras que en rojo utilizamos notas características de los acordes, como en Sib7 (1.<sup>a</sup> y b7.<sup>a</sup>), en Sol7 (#9.<sup>a</sup> y b9.<sup>a</sup>) o en Do7 (3.<sup>a</sup>, 1.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>).

En verde, tenemos la cita textual de la introducción de “Alfonsina y el mar” que líneas más arriba mencionamos. Comienzo anacrúsico cromático resolviendo en la 5.<sup>a</sup> del acorde de Do menor ( $fa\#^5 - sol^5$ ), luego movimiento descendente del arpeggio del mismo acorde ( $sol^5 - mib^5 - do^5 - sol^4$ ) y por último salto ascendente de 7.<sup>a</sup> ( $sol^4 - fa^5$ ), mientras que en la versión original la única diferencia es el último salto ascendente que es de 8.<sup>a</sup> justa ( $sol^4 - sol^5$ ):



Por último, hablemos de esto que damos a llamar ‘ilusión polifónica’<sup>12</sup>, la utilización de dos o más melodías independientes interpretadas por el mismo instrumentista, en una suerte de desdoblamiento, a través de líneas melódicas diferenciadas y autónomas. Este recurso, en las obras que son para instrumento solista ha sido empleado profusamente considerando que ofrece una gama de posibilidades tímbricas, contrapuntísticas y armónicas inimaginables.

Tomemos por ejemplo el siguiente pasaje, del compás 13, con *levare* de 3 semicorcheas:

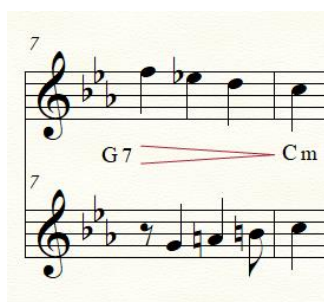
Aquí claramente podemos dividir en dos melodías independientes, a modo de pregunta y respuesta, de la siguiente manera:

<sup>12</sup> Para indagar con mayor profundidad, recomendamos la tesina de Sebastián Tellado titulada “Bajo el signo de Bach. La ilusión polifónica de la Partita BWV 1013” donde desarrolla extensamente este concepto. <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/bajo-el-signo-de-bach-sebastian-tellado>

Veamos este otro ejemplo hacia el final de la **Introducción**, compás 7, cadencia V7 – I donde la voz superior desciende por grado conjunto desde el 4.º grado hacia la tónica y la voz inferior asciende también por grado conjunto, desde el 5.º grado hacia la tónica utilizando la escala menor melódica:



despertando en el oyente la fantasía de que dos voces autonomas se encuentran en la última nota:



## 5. BAILECITO

Siguiendo con la idea de remitir inequívocamente a la especie, en este ‘bailecito vulgar’ se han respetado las cualidades más sobresalientes de los bailecitos tradicionales: *tempo*, forma, introducción, armonía y células rítmico-melódicas.

### TEMPO

El *tempo*, en general de los bailecitos, es menor que el de los gatós o chacareras. Para el ‘bailecito vulgar’, optamos por **negra con punto**: 88, pudiendo tocarse un poco más lento, un poco más rápido, pero sin alejarse nunca de la marca inicial.

### FORMA

La estructura típica es:

INTRO	A	A	B	A
8 + 2 compases	8	8	8	8

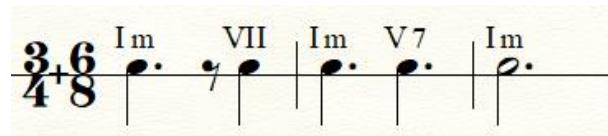
## INTRODUCCIÓN

Las introducciones pueden variar (8 o más compases, más 2 compases de coda). En nuestro caso hemos respetado la duración como está representada en el gráfico, y también se ha respetado la secuencia armónica tradicional:

Am	Introducción									
	a				a				coda	
	4cc				4cc				2cc	
Grados	bVII7	III	V7	Im / VII7	bVII7	III	V7	Im / bVII	Im / V7	Im
Acordes	G7	C	E7	Am / Ab7	G7	C	E7	Am / G	Am / E7	Am

El único agregado es hacia el final de la primera **a**, a modo de acorde conector, hemos introducido el bII7 de Sol (Ab7, el cual ciframos en el cuadro como VII –G#– de La menor) dominante sustituto tritonal de G.

Al igual que la mayoría de las cuecas, la coda de los bailecitos presenta la siguiente secuencia rítmico-armónica:



También nos hemos inspirado en un bailecito tradicional y famoso como es “Viva Jujuy”, de Rafael Rossi (letra y música) para elaborar nuestra introducción parafraseando la rítmica y modificando el inicio del motivo melódico. Veamos las diferencias (en rojo) y similitudes (en verde):

“Viva Jujuy”:

‘Bailecito vulgar’:

## ARMONÍA

Para la estrofa **A** tomamos prestado algo de la armonía de la **A** de “Viva Jujuy”, donde la progresión aparece de la siguiente manera:

Im	III	VI	III	VI	III	V7	Im
Am	C	F	C	F	C	E7	Am

Y en el ‘bailecito vulgar’ cambiamos el VI –del tercer y quinto compases– por el IV mayor (en rojo), grado obtenido del modo dórico que hicieramos mención anteriormente cuando analizamos la armonía de la ‘cueca vulgar’:

Im	III	IV	III	IV	III	V7	Im
Am	C	D	C	D	C	E7	Am

La sección **B** adquiere un poco más de color armónico con una bajada cromática de acordes de séptima (mayor y de dominante) en los primeros 4 compases: Fmaj7 – E7sus – Eb7 – D7sus, y en los siguientes y últimos 4 compases podríamos imaginar, si nos permitieran agregar un bajo a

la secuencia armónica, una línea ascendente cromática (solo falta el *sol*) que funcionaría perfectamente como contrapunto:

31

Dm B7(♯9) Em F dim7 D E7 Am

*p* *f*

re (1) re# (3) mi (1) fa (1) fa# (3) Sol# (3) la (1)

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of seven measures. Above the staff, the chords are labeled: Dm, B7(♯9), Em, F dim7, D, E7, and Am. Below the staff, a chromatic line is written in red, with notes and their corresponding chord functions: re (1), re# (3), mi (1), fa (1), fa# (3), Sol# (3), and la (1). The dynamics *p* and *f* are indicated at the beginning and end of the line, respectively. A rehearsal mark '31' is placed above the first measure.

En números colocamos la función de la nota correspondiente a cada acorde.

En los últimos 4 compases de la última **A** la melodía cobra mayor dinamismo, mayor densidad, hay leves cambios armónicos (VI:Fa x IV:Re), para finalizar la primera vez con la escala pentatónica de La menor descendente, escala arquetípica de esta especie, y en la segunda vuelta, se agregan dos compases como coda final sobre los grados V7 – Im.

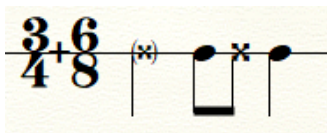
## INTRODUCCIÓN

Obra en Do menor para saxo tenor y piano, decimos de “Nunca más” que es un ‘aire de chacarera’ porque no presenta la forma tradicional de la especie, a saber:

INTRO	A	INTRO	A	INTRO	A	A o B
6 u 8 compases	8	6 u 8 compases	8	6 u 8 compases	8	8

<sup>13</sup>

pero sí su esencia que nos la da el *tempo* (**negra**: 140), la fórmula de compás bimétrica (3/4 – 6/8) y la célula rítmica inherente a las chacareras, evitando caer en la tentación de decir ‘de acompañamiento’ cuando nos referimos a esta célula, porque si bien lo es, no podemos restringirla solo a esta tarea; creemos justo a esta altura considerar a esta célula como germen motivador y constitutivo de la construcción de una obra que se *sienta* como ‘chacarera’, etiqueta que finalmente solo le cabría si además respetara la [forma coreográfica](#), pero permitámonos esta licencia nominal para no entrar en dificultades semánticas. La célula rítmica de la que hablamos es ésta:



La inclusión de las dos fórmulas métricas, que tiene su explicación páginas más arriba en esta investigación, nos obliga a tener que elegir entre una de las dos al momento de notar la música; en este caso, no fue inocente la notación en 3/4, dado que, con muchas excepciones, nuestra postura es pensar el acompañamiento en 3/4 y la melodía en 6/8. Insistimos en la idea de *sentir* ambos pulsos en simultáneo y tener la flexibilidad de oscilar entre uno y otro con extrema naturalidad. En síntesis, “Nunca más” se cimentó desde la presencia de esta célula en todo momento, en algunos explícitamente, en otro más implícito; evidente o insinuada, esta célula es la esencia de este ‘aire de chacarera’. Mención aparte merece el ‘final’, del cual ya hablaremos en su debido momento.

---

<sup>13</sup> Con repetición

## FORMA

Al explicar lo de 'aire de' y aclarar que esta obra no coincide con la forma de la chacarera, de alguna manera también estamos diciendo que "Nunca más" no tiene una forma tradicional que podamos encontrar dentro de la especies folclóricas.

Primeramente, a muy grandes rasgos, podríamos presentar un esquema formal para tener una idea general, y luego iremos acercando la lupa para diseccionar detalladamente y con mayor exactitud la obra.

Letra de sección	Sección	compases
<b>A</b>	Introducción	8
<b>B</b>	Estrofas	33
<b>A</b>	Introducción	8
<b>B</b>	Estrofas	36
<b>C</b>	Interludio	16
<b>B</b>	Estrofas	24
<b>B</b>	Estrofas	40
<b>D</b>	Final	48

Para mantenernos cercanos al lenguaje del folclore, decidimos nombrar de igual manera a las secciones que suelen ser instrumentales (como las introducciones o interludios) o cantadas (como las estrofas o estribillos), aun cuando, como las composiciones en esta tesina presentadas, sean solo instrumentales.

La **Introducción** (sección **A**) –que no mencionamos anteriormente como parte fundamental de la chacarera y que funciona también como punto de anclaje para su asociación–, está construida por dos frases de cuatro compases (**a** y **a'**), a modo de pregunta y respuesta, sobre los grados V7 y Im (con muchas tensiones), progresión clásica de las introducciones de chacareras; las estrofas (sección **B**) son cuatro de 8 compases cada una, oficiando la tercera de estribillo (**b**, **b'**, **c** y **b''**); luego tenemos la repetición textual desde el inicio (**A + B**). La segunda casilla de repetición con el agregado de 3 compases nos conduce a una nueva sección (**C**), el **Interludio** 'instrumental', dividido en dos partes de 8 compases cada una (**d** y **d'**), siendo la primera interpretada por el piano solo (**d**), y la segunda por el piano y el saxo (**d'**). Después del interludio encontramos una sección

novedosa desde los puntos de vista folclórico y académico: aparece nuevamente la sección **B** pero no ya con la melodía de las estrofas sino con libertad para que el saxo improvise sobre la armonía de **B**. En este punto nos encontramos dos veces seguidas con la sección **B** (la primera sin la **b''** y la segunda con dos **b''**) y en la mitad de la segunda (**c**), se acaba la parte improvisatoria para retomar con la melodía de la estrofa en la voz del piano, repitiendo los últimos 8 compases (**b''** x 2). La segunda casilla de repetición de los últimos 8 compases oficia de puente para transportarnos a una nueva sección (**D**), en tonalidad mayor (Mib mayor) con textura de melodía acompañada y contrapuntística en una especie de fugado, donde la obra adquiere otro carácter, se vuelve menos rítmica, con un *tempo* un poco más flexible, con reminiscencias de la música de Piazzolla, sobre todo con el final de "Invierno Porteño", por las imitaciones, por cierto parecido en la progresión armónica y por el registro agudo en el piano. Por esto y otras razones, se justifica el añadido de 'un final' en el título considerando que se aparta del 'aire de chacarera'. Habiendo nombrado todo lo anterior, veamos en un nuevo gráfico con mayor detalle la estructura de "Nunca más":

<b>A Introducción</b> 8 compases								<b>B Estrofas</b>																																							
<b>a</b> 4 cc				<b>a'</b> 4 cc				<b>b Estrofa 1</b> 8 compases								<b>b' Estrofa 2</b> 8 compases								<b>c Estribillo</b> 8 compases								<b>b'' Estrofa 3</b> 9 compases															
																								<b>c1</b> 4 cc				<b>c2</b> 4 cc																			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41							
<b>A Introducción</b> 8 compases								<b>B Estrofas</b>																																							
<b>a</b> 4 cc				<b>a'</b> 4 cc				<b>b Estrofa 1</b> 8 compases								<b>b' Estrofa 2</b> 8 compases								<b>c Estribillo</b> 8 compases								<b>b'' Estrofa 3</b> 11 compases															
																								<b>c1</b> 4 cc				<b>c2</b> 4 cc																			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44				
<b>C Interludio</b> 16 compases																																															
<b>d</b> 8 cc Piano								<b>d'</b> 8cc Saxo + Piano																																							
45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60																																
<b>B Improvisación</b>																																															
<b>b Estrofa 1</b>								<b>b' Estrofa 2</b>								<b>c Estribillo</b>																															
Improvisación saxo																																															
8 compases								8 compases								<b>c1</b> 4 cc				<b>c2</b> 4 cc																											
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84																								
<b>B Improvisación</b>																																															
<b>b Estrofa 1</b>								<b>b' Estrofa 2</b>								<b>c Estribillo</b>								<b>b'' Estrofa 3</b>								<b>b'' Estrofa 3</b>															
Improvisación saxo																Fin improvisación																															
8 compases								8 compases								<b>c1</b> 4 cc				<b>c2</b> 4 cc				8 compases								8 compases															
85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	109	110	111	112	113	114	115	116								
<b>D Final</b>																																															
<b>d1</b>				<b>d2</b>				<b>d3</b>				<b>d4</b>				<b>d4</b>																															
Saxo 1				Saxo 2				Saxo 3				Saxo 4																																			
Piano X				Piano 1				Piano2				Piano X				Piano 4 + X																															
9 compases				9 compases				10 compases				10 compases				10 compases																															
117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164

## ARMONÍA

El gran eje armónico de la obra es Do menor, incluso en el 'final', donde modula hacia la tonalidad relativa mayor, Mib. La armonía que se ha empleado deriva mayormente de los grados que se obtienen del modo menor natural de Do o del modo mayor natural de Mib. Señalemos las excepciones.

En la sección **c**, hay una breve modulación temporal hacia el IVm (Fa menor) y hacia el bIII (Mib mayor, relativo mayor de Do menor).

Utilizamos una cadencia II – V (IIIm7<sup>(b9)</sup> – V7<sup>(b9)</sup>) para llegar a Fa menor (IV grado de Do menor), tomando a éste como un I transitorio (en azul) y luego la misma cadencia II – V para llegar a Mib mayor (en rojo).

La introducción se constituye sobre los grados V7 y Im, adicionando algunas tensiones al V7 como la b9, #9 y la b13 en el primer compás, y la b9 y la 4 en el tercer compás (en rojo). Las resoluciones de cada frase sobre el I grado están elaboradas con notas por aproximación: *lab – fa#*: *sol* // *fa – re*: *mib* (en verde).

♩ = c. 140

Tenor Sax

Piano

El enlace de Do menor a Mib mayor se produce de la segunda casilla de la segunda **B** a **C** en los compases 118 y 119 a través de una cadencia compuesta IV / V / I (Lab / Sib / Mib). El IV (Lab),

en Do menor es el bVI, grado que utilizamos en la primera casilla como subdominante en la cadencia bVI / V / Im. El único cambio que introdujimos fue sustituir el V del modo menor (G7) por el V del modo mayor (Bb7) (línea verde), mantuvimos prácticamente la misma melodía en mano derecha (en azul) solo cambiando el *fa* final por el *re* (en círculo negro), el *sol* de la voz interior del compás 117 fue eliminado, prolongando el *lab* (séptima del dominante), y de esta manera poder modular con total naturalidad hacia el Mib mayor:

En Do menor: bVI<sub>9</sub> (Lab<sub>9</sub>)

En Mi bemol mayor IV<sub>9</sub> (Lab<sub>9</sub>)

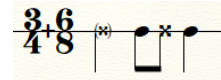
Por último destacar la inclusión de algunos acordes que no provienen del modo menor natural de Do y que aportan variedad armónica a la obra.

- Am7<sup>(b5)</sup>, de la escala melódica de Do menor (compás 13, 21, 37, etc.);
- D7, dominante del V de Do (compás 23, 51, etc.);
- A<sup>dim7</sup> (compás 108, 117, etc.);
- F<sup>#dim7</sup> (compás 111, 120, etc.);
- B7 (compás 111, 120, etc.);
- F7, dominante del V de Mib (compás 112, 121, etc.);
- F mayor, tomado del modo dórico, giro muy común en las chacareras y en otras especies folclóricas (compás 48 y 56).

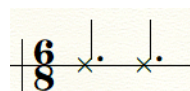
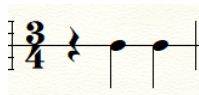
## TRATAMIENTO DE LA CELULA RITMICA INHERENTE A LA CHACARERA

Aquí nos proponemos abordar el tratamiento, a través de desarrollo, variación, juego y procedimiento, que se le dio a esta célula madre de la cual ya hicimos mención anteriormente pero

permitámonos ampliar el concepto de este elemento. Nuestro elemento principal



es susceptible de ser pensado de estas dos maneras, en 3/4 y en 6/8 respectivamente:



No pecaremos de repetitivos si una vez más advertimos que estamos llevando a un grado de simplificación básico este concepto para poder analizar con mayor claridad e intentando ser lo más didáctico posible. En 3/4, las negras con plica hacia abajo corresponderían, por ejemplo, en un acompañamiento a los sonidos graves, y en 6/8, las negras con punto con plica hacia arriba representarían los sonidos agudos. Si trasladamos este ejemplo a la guitarra, con el rasguído intentaríamos tocar las cuerdas graves en el segundo y tercer tiempos del 3/4, y las cuerdas agudas en los dos pulsos de 6/8; o desde un piano, las notas graves de la mano izquierda en 3/4 y las notas agudas con mano derecha en 6/8. Otra característica que refuerza esta idea es la de pensar el 3/4 de menor a mayor, en sonidos como en intensidad, dándole mayor entidad al tercer tiempo, largo y fuerte, poco menos volumen al segundo y más corto, y el primero suave o incluso omitiéndolo. Todos estos elementos y muchos más estuvieron presentes a la hora de componer “Nunca más”.

Ya desde la introducción (a), podemos ver cómo una diáfana birritmia toma protagonismo principal en el discurso sonoro. La mano izquierda del piano trabaja en 3/4, evitando el primer tiempo, tocando el segundo en registro medio y corto (con un intervalo de segunda menor entre *fa#* y *sol*), y el tercer tiempo grave y largo sobre una nota pedal (*sol*, V grado) mientras que la mano derecha se mueve en 6/8 con los arpeggios y acordes de V y I:

Piano

En el compás 9, al inicio de la primera estrofa (**b**), la melodía del saxo con poca amplitud de registro, como imitando una frase cantada, se mueve en 6/8; el piano en mano derecha marca los sonidos agudos de la célula y en la mano izquierda encontramos un cambio de acentuación en sus figuras lo que configura una hemiola y pareciera, o mejor dicho, lo es tácitamente, un compás de 3/2. Tenemos entonces un 6/8 arriba contra un 3/2 abajo:

Avanzando un poco más, en el compás 17, lo que sería nuestra segunda estrofa (**b'**) el piano trabaja en los compases (17 y 19) impares con la célula rítmica sin más, salvo en el compás 21 que, emulando a la melodía, los sonidos agudos no caen en el primer tiempo sino que lo hacen una corchea más tarde (circulo azul), y en los compases 23 y 24, desarrolla la idea rítmica del compás 21 mientras agrega el primer pulso en los sonidos graves:

T. Sax.

Pno.

Como hemos comprobado, al desplazar la acentuación del pulso del 3/4 cada dos tiempos generamos un 3/2. Este 3/2 no es otra cosa que la ampliación espacial del 3/4, seguimos teniendo 3 tiempos pero en vez de negras, de blancas. Lo hemos utilizado en ambas voces del piano ‘debajo’ del 6/8 de la melodía en el compás 66 y 67, y en el 68 y 69 volvimos a nuestra habitual bimetría 3/4-6/8 (en azul 6/8; en rojo 3/2; en verde 3/4):

Y también el 3/2 lo empleamos melódicamente<sup>14</sup> en el saxo, ‘sobre’ el mismo metro en el piano en el compás 90:

Este tipo de desarrollo en las voces de la celular rítmica inherente a la chacarera de la cual se desprenden infinidad de posibilidades, lo podremos encontrar durante toda la pieza hasta el ‘final’. A partir de aquí, incluso desde unos compases antes, la obra va mutando de carácter hacia algo mucho más melódico y menos rítmico, con, ahora así, amplitud en la construcción de las líneas melódicas. Se deja de lado la referencia de la célula y se incorpora el acorde *plaqué* en blancas con puntos (en azul), recurso que otorga más aire a los diferentes temas del fugado con algunos

<sup>14</sup> La melodía que aparece es parte del solo sugerido que se añadió para la sección improvisatoria para aquellos saxofonistas que no tengan el adiestramiento mínimo en el arte de la improvisación.

intervalos de quintas, cuartas y sextas en el registro agudo del piano que imitan los armónicos de una guitarra (en rojo):

The image shows two systems of a piano score. The first system starts at measure 117. The right hand has a melody with eighth notes and some triplets. The left hand has a bass line with chords. Red circles highlight intervals of a fifth, a fourth, and a sixth in the melody. A blue box highlights the accompaniment. Dynamics include *mf* and *mp*. The second system starts at measure 122. The right hand continues the melody. Red circles highlight intervals of a fifth, a fourth, and a sixth in the melody. A blue box highlights the accompaniment.

## MELODÍA

La línea melódica de las estrofas comienza jugando con la 2.<sup>a</sup> y la 1.<sup>a</sup> del acorde de Cm (y Cm/Bb), este intervalo de segunda se replica en el próximo acorde, Am7<sup>(b5)</sup> entre las notas *mib* y *re* (5.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>) y una vez más lo encontramos en el último acorde, Ab<sup>(maj7)</sup> entre *fa* y *mib* (6.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>) para finalizar la melodía en *sol* (1.<sup>a</sup>) sobre G7. A su vez, tenemos una línea descendente en el bajo que se contrapone en movimiento contrario con la línea superior, *do*, *sib*, *la*, *lab* y *sol*.

The image shows a musical score for piano, measures 1-5. The right hand has a melody with eighth notes and some triplets. The left hand has a bass line with chords. Red circles highlight intervals of a fifth, a fourth, and a sixth in the melody. A blue box highlights the accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. Labels for notes and chords are provided: Re, Mib, Fa, Sol, Do, Sib, La, Lab, Sol.

En el compás 25 (c), sección C, tenemos a modo de pregunta una melodía (en rojo) construida sobre el arpeggio del  $\text{II}m7^{(b5)}$  ( $\text{G}m7^{(b5)}$ ) que es respondida en el compás 29 (c') también con el arpeggio del nuevo  $\text{II}m7^{(b5)}$  ( $\text{F}m7^{(b5)}$ ), y en ambos casos las resoluciones son más estáticas (en azul):

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 21 to 25. The saxophone part (T. Sax.) has a red circle around measure 25, which contains a melodic phrase. The piano part (Pno.) has a blue box around measures 26-28. The second system covers measures 26 to 29. The saxophone part has a blue box around measures 26-28 and a red circle around measure 29. The piano part has a blue box around measures 26-28 and a red circle around measure 29. Dynamics include *mf*, *sempre cresc.*, and *f*.

La última estrofa tiene como protagonista al piano con la melodía, mientras que el saxo toma el motivo con más presencia rítmica, con semicorcheas, que fue tocando el piano en las primeras dos estrofas:

The image shows a single system of musical notation for the piano part (Pno.), measures 33 to 40. The piano part has a red circle around measure 33 and a blue box around measures 34-40. Dynamics include *mp* and *mf*.

También hemos incluido algunos pasajes procedentes de la armonía cuartal, solo que aquí los desplegamos a modo de arpeggio.

En el inicio de la introducción, en el compás 1 y en el compás 3, tenemos la melodía con sus tensiones explicadas anteriormente, construida por cuartas: compás 1: (si: dob) fa sib mib lab; compás 3: lab re sol do fa.

♩ = c. 140

A musical score snippet for piano accompaniment. It features three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = c. 140. Two red circles highlight specific melodic patterns in the right hand of the grand staff, which are ascending quart patterns.

Volvemos a encontrar las cuartas en el compás 68 (y c92) a modo de patrón ascendente (en rojo) y en el 69 (y c93) descendente (en azul):

A musical score snippet for piano accompaniment, starting at measure 66. It features three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. A red circle highlights an ascending quart pattern in the right hand of the grand staff, and a blue circle highlights a descending quart pattern in the right hand of the grand staff.

Con respecto a las melodías, sus usos y desarrollos, nos parece importante a modo de cierre mencionar la relación que hay entre la frase conectora que utilizamos en el compás 84 en el piano, derivada del motivo de  $c^1$  de  $C$  del saxo en el compás 25 (y posteriores apariciones), y el motivo del primer sujeto ( $d^1$ ) de  $D$ , también en el saxo (compás 120). Comparemos las tres frases y notemos que contienen el mismo contorno melódico, y casi idéntica interválica, excepto por el primer intervalo ascendente que en el ejemplo 1 es de tercera y en los ejemplos 2 y 3 es de segunda. Luego tenemos salto ascendente (de tercera en Ej.1 y de quinta en Ej2 y Ej3), y a partir del grupo de corcheas del segundo tiempo del compás la interválica es la misma hasta la última nota que en cada caso fue diferente de acuerdo al contexto armónico en que se hallan.

Ejemplo 1. Saxo, compás 25:

A musical score snippet for saxophone in bass clef. It shows a melodic phrase starting with a measure marked with a box containing the letter 'C'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The phrase consists of several eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. There are two '2' markings below the staff, indicating eighth notes.

Ejemplo 2. Piano, compás 84:



Ejemplo 3. Saxo, compás 120:



Claramente, el motivo del primer sujeto del fugado está tomado de la frase conectora del compás 84. Estos pequeños gestos le dan cierta cohesión a la obra, a pesar de que a primera vista el 'aire de chacarera' y el 'final' parecieran no tener relación entre sí.

## FINAL

El final de "Nunca más", en Mib mayor, es una fugado a dos voces entre el saxo y la mano derecha del piano, mientras que la mano izquierda acompaña las con acordes *plaqué* las melodías de la fuga. Este tipo de fugado nos recuerda a los fugados piazzollescos, aunque quizás técnicamente 'fugado' no sea el término correcto, sino que más bien es un canon, o una variante de éste.

Tenemos en el compás 117 el primer tema presentado en el saxo (saxo 1), y un contratema en la voz derecha del piano (piano x), que lo encontraremos nuevamente en la cuarta entrada del saxo. En el compás 126, el saxo continúa con el segundo tema (saxo 2) y el piano toma el tema 1 del saxo (piano 1). Luego, en el compás 135 el saxo incorpora el tema 3 (saxo 3), inspirado en el contratema (x), con saltos de cuartas y quintas, y el piano toma el tema 2 del saxo (piano 2). En el compás 145, esta lógica de alguna manera se detiene, el saxo sí vuelve a introducir un nuevo tema (saxo 4), pero el piano en vez de continuar con el tema 3 del saxo, vuelve a tocar el contratema (piano x) modificando algunas octavas. La última entrada, en el compás 155, el piano retoma la idea canon, tocando el tema 4 (piano 4) pero sobre la idea del contratema (piano x), fundiendo las dos ideas en una.

D Final				
d1	d2	d3	d4	d4
Saxo 1	Saxo 2	Saxo 3	Saxo 4	
Piano X	Piano 1	Piano 2	Piano X	Piano 4 + X
9 compases	9 compases	10 compases	10 compases	10 compases
117 118 119 120 121 122 123 124 125	126 127 128 129 130 131 132 133 134	135 136 137 138 139 140 141 142 143 144	145 146 147 148 149 150 151 152 153 154	155 156 157 158 159 160 161 162 163 164

Dentro de toda esta sección imitativa, tenemos también algunos gestos que se imitan brevemente, como en el compás 133 y 134, en el saxo suena a modo de eco la frase final del piano, *do re mib fa mib sol (b) fa mib*:

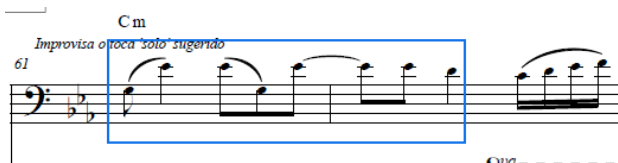
### SOLO SUGERIDO

Hemos mencionando como una novedad la inclusión de una sección para la improvisación debido a que este recurso no es propio ni identitario del género folclórico, ni tampoco de la música académica, sin entrar en detalles en que puede haber excepciones e incluso periodos históricos donde la improvisación sí fue algo común en la práctica musical. Actualmente, la improvisación se asocia con el jazz por ser éste sí el ámbito natural de la misma.

La sección en “Nunca más” está pensada para que el saxofonista adiestrado en el arte de la improvisación pueda hacer un aporte de creación propia a la obra, aunque la misma interpretación de hecho sea un aporte muy personal. Pero, llegado el caso en que el intérprete no posea las herramientas para improvisar, se deja un solo escrito sugerido.

Este solo fue creado sobre la armonía de las estrofas **B**, con escalas, arpeggios, patrones y citas de temas populares.

Mencionaremos a modo de ejemplificación, solo las citas y los patrones. Comencemos con las citas que aparecen. Ni bien comienza el solo, en el compás 61, se tomó el motivo del inicio de la estrofa de “Chacarera coplera” de Adolfo Ábalos<sup>15</sup>:

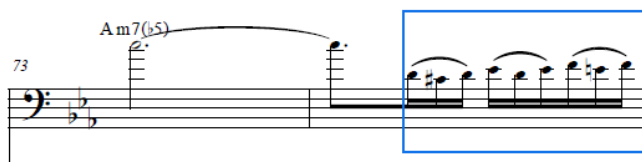


Y en el compás 93, tenemos la melodía pasada a 6/8 de “El Choclo”:

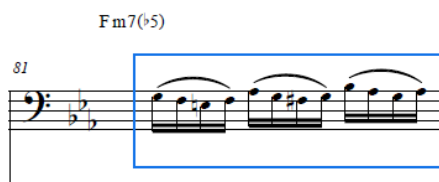


Pasemos ahora a ver la utilización de patrones melódicos, recurso muy común en la improvisación.

Compás 74:



Compás 81:



Compás 88, con *levare*:



<sup>15</sup> Este motivo también se escucha en la introducción de “Déjame que me vaya”.

Anteriormente destacamos el uso de la [hemiola en un fragmento del solo](#) y también el uso de [arpegios cuartales](#) en otro pasaje.

## ESTACIONES GILENSES – SUITE FOLCLORICA

La obra “Estaciones Gilenses” es una suite folclórica para saxo alto y saxo tenor, excepto el segundo movimiento –‘Invierno’– que es para dos saxofones en la misma tonalidad y en la misma octava, por ejemplo dos saxos altos o dos saxos tenores.

Al igual que “Vulgar”, esta suite es una serie de danzas, en este caso cuatro, de las cuales dos son con coreografía fija –la zamba y la chacarera trunca– y dos con coreografía libre –el chamamé y el carnavalito– (ver [cuadro](#) en [Anexo](#)).

Nos pareció divertido pensar que así como Vivaldi compuso “Las cuatro estaciones” –que podríamos considerar universales a esta altura de la historia de la música por su valor histórico–; así como Astor Piazzolla hizo lo suyo con “Las estaciones porteñas” –en clave tanguera, que de alguna manera no solo son representativas de la ciudad de Buenos Aires, o de la zona portuaria rioplatense, sino de la Argentina toda–; desde nuestro humilde lugar, aportamos estas estaciones folclóricas gilenses, locales, periféricas.

La asociación de las estaciones con las diferentes especies folclóricas que conforman esta suite no tiene una explicación sinestésica. O sea, no hay elementos técnicos objetivos en la música que podamos relacionar con los periodos estacionales del año, no hay nada en los sonidos que de manera inequívoca nos vincule con el verano, el otoño, el invierno o la primavera. También debemos decir que el orden que se ha establecido y el enlace entre ritmo y estación no fueron aleatorios.

Debido al carácter de cada movimiento, pensamos que el ritmo más adecuado para cerrar esta suite era el Carnavalito, música que deriva del festejo del carnaval en la zona del altiplano andino. Como es de público conocimiento, por lo general el carnaval en Argentina se celebra en verano y esta es la razón por la cual en las “Estaciones Gilenses” el ‘verano’ es el ‘carnavalito gilense’. Nos quedaba entonces establecer los restantes nexos entre especies y estaciones. La zamba, el movimiento lento de esta suite, nos parecía oportuno que a la manera de estructura de una sonata,

no fuera el primer movimiento; si bien es cierto que en la sonata de cuatro movimientos éste se encuentra en el segundo lugar, decidimos ubicarlo en el tercero, anteúltimo movimiento, como suele ser en una sonata de tres movimientos, asociándolo con la primavera, por el carácter romántico y seductor de la zamba, y por considerar, de manera muy subjetiva –y sin entrar en investigaciones científicas al respecto, que las hay– que la primavera suele asociarse con el enamoramiento y lo relativo al amor y/o al inicio de éste. Nos queda aún establecer vínculos entre el chamamé y la chacarera trunca con el otoño y el invierno. Por algún motivo que no tiene explicación racional, vimos en la chacarera y el invierno una alianza perfecta. Por descarte, nos quedó el chamamé como primer movimiento de esta suite conectado al otoño.

Como muchas de las obras presentadas en esta tesina, las “Estaciones Gilenses” se gestaron a partir de la necesidad de enseñar desde el saxo a tocar folclore, por decirlo de una manera muy simplificada. Esta necesidad, como hemos mencionado anteriormente, nos llevó a preguntarnos qué elementos técnicos son los necesarios para que una música pueda considerarse una especie folclórica (que ‘*suene a*’ y que ‘*sea*’). Bien, intentaremos desmenuzar cada pieza de esta suite con el fin de analizar tales elementos. Antes, permitámonos transcribir una especie de prólogo o aclaración que se encuentra adjunta a la partitura:

Estas obras nacieron de la necesidad de enseñar las formas y características de algunas de las más tradicionales especies folclóricas argentinas. En verdad se iban a llamar "Estudios folclóricos" para dos saxos (parafraseando a los "6 Estudios tangüísticos" de Astor Piazzolla para flauta travesa, luego adaptados para saxo y piano). El concepto de estudios para dos instrumentos es algo raro cuando no inédito, pero la idea era abordar cuestiones técnicas de las especies más que cuestiones técnicas del instrumento, si bien esto último también se tuvo en cuenta aunque en menor medida que lo primero.

Finalmente se transformó en esta suite que, como las de antaño, son piezas bailables para ser interpretadas de forma continuada.

Algunas consideraciones a tener en cuenta:

Tanto la “Chacarera trunca” como la “Zamba”, respetan la forma coreográfica del baile, excepto por algunos pasajes que se detallan a continuación:

- En la “Chacarera trunca”, los interludios del compás 32 y 97 se extienden por 12 compases cuando deberían ser de 8.
- En la “Zamba”, los compases 41, 42 y 43 están en 5/8, cuando deberían estar durante toda la obra en 6/8.

Una última consideración conceptual a tener en cuenta durante toda la suite, salvo en el “Carnavalito”: por lo general, se han escrito las melodías en 6/8 y los acompañamientos en 3/4, esta superposición de metros genera una bimetría, es decir, se sienten dos metros simultáneamente y la voz que lleva la melodía debe sentir el pulso de 3/4 en todo momento más allá de estar tocando su melodía en 6/8. De esta manera, las interpretaciones cobrarán el carácter que se requiere para tocar de la manera más adecuada posible estas especies folclóricas.

## 1. OTOÑO - CHAMAMÉ

### FORMA

Si durante toda esta tesina incluimos grandes cantidades de gráficos respecto de las formas adoptadas para cada obra es porque consideramos a la forma musical y su respectivo análisis como parte fundamental de la composición y de su interpretación; no solo nos referimos a la forma como estructura esquemática sino también a todo lo que hace a la composición, a los recursos, a las secciones, a los vínculos entre éstas; o sea, por una lado tenemos la acepción de forma como molde, envase, configuración externa, que en algunos casos asociamos con algo específico y en otros no, como en éste, al ser ésta una especie de forma libre; y por otro lado tenemos la acepción de forma como el modo de hacer o la manera de organizar los materiales, y esta última acepción nos resulta particularmente importante, difícil y largo de explicar en estas páginas (aun-

que quizás fue de lo único que se haya hablado hasta aquí) además de no pertenecer a los objetivos de esta investigación tal explicación.

El chamamé, al ser una especie folclórica sin coreografía fija, nos permite establecer una forma, en tanto estructura, propia. Veamos la estructura del chamamé gilense:

Sección	A													B																						
Subsección	Introducción		A1						A2						Puente		B1						B2													
	4 compases		9 compases						6 compases						2 cc		8 compases						7 compases													
	a	a'	saxo 1 melodía						saxo 1 acompañamiento								saxo 1 melodía						Saxo 1 melodía													
	2 cc	2cc	saxo 2 acompañamiento						saxo 2 melodía								saxo 2 acompañamiento						saxo 2 acompañamiento													
Tonalidad	Re menor													Re mayor													Re menor									
Nº de compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Marca de Ensayo	A													B						C		D														

Sección	A													B							C																										
Subsección	Interludio		A3						A4						B3			B4				Coda																									
	4 compases		9 compases						12 compases						8 compases			7 compases				7 compases																									
	a	a'	saxo 1 acompañamiento						saxo 1 acompañamiento						saxo 1 acompañamiento			Saxo 1 melodía				a	a'	a																							
	2 cc	2cc	saxo 2 melodía						saxo 2 melodía						saxo 2 melodía			saxo 2 acompañamiento				2 cc	2cc																								
Tonalidad	Re menor													Re mayor							re menor				Se repite																						
Nº de compás	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83
Marca de Ensayo	E													F						G			H																								

Básicamente, tenemos una **Introducción** de 4 compases, dividida en dos semifrases de 2 compases cada una (**a** y **a'**), prácticamente con el mismo elemento motivico con notas del acorde, la sexta menor y la novena, que luego aparecerá en el **Interludio** (c37) y en la **Coda** (c77) con modificaciones en el bajo generando otra progresión armónica (Dm, Dm/C, Dm/Bb y A7); luego una primera gran sección de 32 compases comprendida por **A** (**A<sup>1</sup>** y **A<sup>2</sup>**) que armónicamente gira sobre los grados I y V7 de Re menor en **A<sup>1</sup>**, y en **A<sup>2</sup>** llega al IV menor a través de I7, y **B** (**B<sup>1</sup>** y **B<sup>2</sup>**) modulando a Re mayor a través de un **Puente** (c20) de 2 compases a modo de introducción de la nueva tonalidad; un **Interludio** que es copia de la **Introducción**; y una segunda gran sección de 43 compases comprendida por **A**, **B** y **C**.

Es una especie bimétrica, con melodía en 6/8 y acompañamiento en 3/4 marcando las tres tiempos; a diferencia de otras especies donde el primer tiempo no tiene tanto peso, en el chamamé los tres tienen la misma jerarquía. Ya lo veremos en el apartado de [RITMO](#).



## Sección A3:

30

E

*p*

*mf*

*mp*

44

### MELODÍA

Un rasgo preponderante generalizado en los chamamés es que la mayoría de las melodías en 6/8 suele terminar en la última corchea del compás (y a veces se agrega una nota más prolongando la anterior y terminando esta segunda en el próximo compás después del tiempo fuerte, ya sea en el lugar de la segunda –ejemplo 1– o tercera corchea –ejemplo 2–, lo que nos queda una anticipada y otra retrasada respecto del primer tiempo del compás). Podríamos graficar esta explicación de la siguiente manera:

①

②

Solo por poner un ejemplo del cancionero chamamecero<sup>16</sup>, veamos la melodía de Kilómetro 11<sup>17</sup>, uno de los chamamés más conocidos y populares:

<sup>16</sup> Para más ejemplos y ver con claridad esta característica, podemos dirigirnos a este sitio web donde podremos encontrar un archivo realmente profuso de partituras exclusivamente del chamamés:

<https://www.fundacionmemoriadelchamame.com/partituras/>

<sup>17</sup> Kilómetro 11, de Tránsito Cocomarola (música) y Constante J. Agüer (letra). Ediciones Musicales Tierra Linda, 1955.



En la imagen falta el comienzo anacrúsico de corchea, pero podemos de todas maneras apreciar dos frases a modo de pregunta y respuesta, la primera terminando en la última corchea del primer compás, prolongando su duración hasta el próximo compás, y la segunda frase terminando como en el ejemplo 2, añadiendo una nota a esa primera terminando en la tercera corchea del cuarto compás.

A lo largo del 'chamamé gilense' pretendimos imitar este rasgo de las melodías chamameceras, veamos, como botón de muestra, la melodía principal en la sección **A**<sup>1</sup>:

♩ = c. 104-108

o Sax. *mf* *p* *mf* **A**

tr Sax. *mf* *p*

6 *mp*

10

Y en la construcción de la melodía en la sección **B**<sup>1</sup>, a partir del compás 22, vemos cómo tenemos esa primera suspensión en la última corchea y luego resuelve con dos notas sobre la tercera corchea (en compás compuesto, aunque en el ejemplo la tenemos escrito sobre el segundo tiempo de un 3/4) del siguiente compás:

## RITMO

El chamamé se caracteriza por tener un ritmo de acompañamiento en 3/4, marcando sin diferencia jerárquica los tres tiempos. Para emular esta propiedad y que se aprecie nítidamente, en casi toda la obra vamos a encontrar la voz de acompañamiento cumpliendo esta función. En algunos casos este ritmo se encuentra despojado de otros elementos que no sean estas negras correspondientes a cada tiempo del compás sobre el acorde en estado fundamental o invertido, como en el compás 22, sección **B**<sup>1</sup>:

Incluso, para destacar esta falta de protagonismo entre las negras, le hemos asignado la misma articulación a todas por igual, copiando el sonido del *pizzicato* de un contrabajo, notas algo acentuadas y cortas.

Debemos decir que el acompañamiento en el chamamé y en todas las especies folclóricas en general tiene una riqueza de una magnitud que se nos hace imposible detallar en esta tesina, solo a modo de una brutal síntesis nos enfocamos en esos aspectos que creemos imprescindibles e irreductibles. Los acompañamientos en el chamamé suelen darse en instrumentos como guitarra, contrabajo, piano y acordeón, entre otros, y cada uno de estos instrumentos tiene su particular manera de acompañar; pero sí destaquemos, que todos lo hacen (y lo sienten) desde estos elementos que aquí analizamos y que en la gran mayoría de los casos se hace de una manera natural e intuitiva con todos los embellecimientos habidos y por haber.

## TEXTURA

La textura principal del chamamé es la de melodía acompañada, melodía en 6/8 y acompañamiento en 3/4, de los cuales ya hemos hablado.

También encontramos muchos pasajes homofónicos, siempre respetando la conducción de voces y las reglas básicas del contrapunto consonante, aunque debemos admitir que por momentos nos alejamos un poco de éste incluyendo pasajes con intervalos de segundas menores, novenas, cuartas, etc., por considerar de nuestro agrado ese tipo de sonoridades.

También, por momentos las melodías offician de preguntas y respuestas. Veamos un ejemplo donde estas tres texturas se conjugan casi en simultáneo: en verde, el acompañamiento en negras; en azul, textura homofónica por sextas<sup>18</sup>, donde la última nota del acompañamiento sobre el tercer tiempo se transforma en segunda voz de la melodía, y en rojo una especie de respuesta a la pregunta melódica, donde las dos últimas notas del saxo alto en la homofonía se transforman en el inicio de la respuesta melódica.

The image displays a musical score for '1. Chamamé'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 4 and includes a common time signature 'C'. The melody is written in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The score is divided into three color-coded sections: green, blue, and red. The green section shows the accompaniment in 3/4 time, the blue section shows a homophonic texture with sixths, and the red section shows a question-answer melody. Dynamics markings include *mp* and *mf*. The second system starts at measure 60 and continues the same textures.

## 2. INVIERNO – CHACARERA TRUNCA

Las chacareras son especies folclóricas bimétricas con coreografía fija, y tienen la siguiente estructura formal: **Intro – A – Intro – A – Intro – A – A o B**, siendo esta última sección **A** o **B** el estribillo de la obra, y repitiéndose todo desde el principio. Ahora bien, dentro de las chacareras te-

<sup>18</sup>El [ejemplo](#) está en tono de escritura y no de efecto.

nemos cuatro subespecies: la simple, la doble, la trunca simple y la trunca doble. Todas tienen la forma que acabamos de graficar. Repasemos brevemente similitudes y diferencias entre ellas. En todas, las introducciones pueden ser de 6 u 8 compases. Las secciones cantadas (**A** y/o **B**) de la simple son de 8 compases, mientras que en las de la doble se agregan 4 compases más quedando éstas de 12 compases en total, de allí su nombre 'doble'. Tanto la simple como la doble pueden ser truncas, lo cual significa que las melodías de las secciones instrumentales y cantadas terminan sobre el tercer tiempo si lo pensamos en compás simple de 3/4, y no sobre el primer tiempo del compás como en la 'normal', simple o doble. De allí la sensación de que 'falta' algo, de que quedan truncas.

Dejemos a modo de ilustración, ejemplos del cancionero popular argentino de estas cuatro subespecies:

Simple 'normal': "Chacarera de las piedras", de Atahualpa Yupanqui.

Doble 'normal': "Entre a mi pago sin golpear", de Carlos Carabajal y Pablo Trullenque.

Simple trunca: "La vieja", de los hermanos Díaz y Oscar Valles.

Doble trunca: "Déjame que me vaya", de Roberto Ternán y Cuti Carabajal.

## FORMA

La 'chacarera gilense' se inscribe dentro de la estructura de las chacareras simples truncas, con introducciones de 8 compases, excepto en dos interludios (**B**<sup>2</sup> de **A** –primera vuelta– y **A'** –segunda vuelta–) donde nos atrevimos a jugar con la cantidad de compases e incorporamos cuatro más, secciones que finalmente nos quedaron de 12 compases, y también hemos añadido un puente en la **Segunda vuelta**. (Nos tomamos esa libertad en el interludio debido a que, en las versiones cantadas, esta sección suele ser instrumental, y no modifica los pasos de baile en absoluto, solo la espera de los bailarines para volver a entrar a la pista de baile). Por lo demás, se respeta rigurosamente la forma 'chacarera trunca', y, sumado a las propiedades técnicas que veremos más adelante que hacen que 'suene a', esta forma hace que esta obra 'sea' una chacarera trunca.

Sección		A - Primera vuelta																																																										
Subsección	Introducción	A1	B1	A2	B2	A3	A4																																																					
	8 compases	Estrofa 1	Interludio 1	Estrofa 2	Interludio 2	Estrofa 3	Estribillo																																																					
	Saxo 1 melodía 1	saxo 1 melodía	Saxo 1 melodía 1	saxo 2 acompañamiento	Saxo 1 melodía 1	saxo 1 melodía	Saxo 1 melodía 1	Saxo 1 melodía 1	Saxo 2 acompañamiento	Saxo 1 melodía 1	Saxo 2 acompañamiento																																																	
	Saxo 2 melodía 2	saxo 2 acompañamiento	Saxo 2 melodía 2	saxo 1 melodía	Saxo 2 melodía 2	saxo 2 acompañamiento	Saxo 2 melodía 2	Saxo 2 acompañamiento	Saxo 2 acompañamiento	Saxo 2 acompañamiento	Saxo 2 acompañamiento																																																	
Comentarios											Igual que Introducción																																																	
Tonalidad	Re menor (Eb) / La menor (Bb)																																																											
Nº de compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Marca de Ensayo	Intro								Estrofa								Intro								Estrofa								Intro								Estrofa								Estribillo											

Sección		A' - Segunda vuelta																																																														
Subsección	Puente	Introducción	A'1	B'1	A'2	B'2	A'3	A'4																																																								
	4 compases	8 compases	8 compases	8 compases	8 compases	12 compases	8 compases	8 compases																																																								
	saxo 1	Saxo 1 melodía 2	saxo 1 melodía	Saxo 1 melodía 1	saxo 1 melodía	saxo 1 melodía 2	saxo 1 acompañamiento	Saxo 1 melodía 2	Saxo 1 acompañamiento	Saxo 1 melodía 2	Saxo 2 acompañamiento																																																					
	saxo 2	saxo 2 melodía 1	saxo 2 acompañamiento	saxo 2 melodía 2	saxo 2 acompañamiento	saxo 1 melodía 1	saxo 2 acompañamiento	saxo 2 acompañamiento	saxo 2 acompañamiento	saxo 2 acompañamiento	saxo 2 acompañamiento																																																					
Comentarios	Trocado B1				Motivo tomado del puente		Trocado A2		Trocado B2		Trocado A3		Trocado A4																																																			
Tonalidad	Re menor (Eb) / La menor (Bb)																																																															
Nº de compás	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124
Marca de Ensayo	la tempo		Intro		Estrofa								Intro								Estrofa								Intro								Estrofa								Estribillo																			

A esta altura ya no es necesario mencionar que uno de los principales propósitos de esta tesina está relacionado con la didáctica de folclore desde el saxofón. Lo traemos a colación porque es la chacarera trunca quizá la obra más representativa de esta intención.

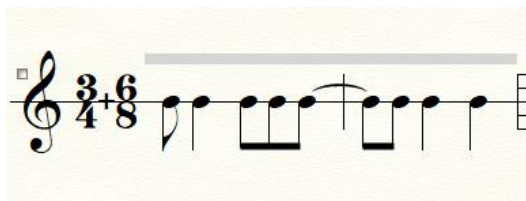
Como ya sabemos, la variante principal en las chacareras es la letra, teniendo en el mejor de los casos tres diferentes melodías (una para la introducción e interludios, otra para las estrofas, y otra para el estribillo). Teniendo en cuenta esto, debimos ingeniárnosla para que la 'chacarera gilense' no se volviera monótona ni repetitiva y al mismo tiempo, sin alejarnos demasiado de las melodías principales.

En nuestro caso, tenemos una melodía para la **Introducción** de **A** que luego la utilizamos para los **Estribillos** (en **A**<sup>4</sup> está textual con mínimos cambios de octavas, mientras que en **A**<sup>1</sup> está trocada, modulada y con algunas variantes en los 2 últimos compases); la melodía del segundo **Estribillo** fue tomada y trocada literalmente de la melodía del **Interludio B**<sup>1</sup>; las **Estrofas** todas tienen la misma melodía con diferentes tipos de acompañamiento, en la **Segunda vuelta** la mayoría de las **Estrofas** está trocada (**A**<sup>2</sup> x **A**<sup>2</sup>; **A**<sup>3</sup> x **A**<sup>3</sup>), salvo la de **A**<sup>1</sup> y **A**<sup>1</sup> que tienen acompañamientos que no se repiten.

En el gráfico vemos claramente las partes trocadas con algún que otro detalle, y, a la usanza de las chacareras donde la letra del estribillo se repite, hicimos lo mismo de manera instrumental repitiendo el **Estribillo** que como aclaramos, fue tomado de la **Introducción**.

## MELODÍA E ILUSIÓN MONOFÓNICA

Las melodías de las chacareras truncas se estructuran sobre el siguiente esqueleto rítmico, conformado por dos compases pensando el primero en 6/8 y el segundo en 3/4, finalizando la melodía en el tercer tiempo de este último:



Sobre este molde se fueron desarrollando las diferentes células rítmicas que aparecen en la chacarera, principalmente las de la **Estribillos** y de las **Estrofas**, con la intención de exagerar y ser muy evidentes rayano lo burdo. Todas las **Estrofas** son iguales en sus 6 primeros compases y se diferencian en sus últimos 2 compases:

**Estrofa 1, A<sup>1</sup>, c9:**



**Estrofa 2, A<sup>2</sup> y A'<sup>2</sup> c25 y c 89:**



**Estrofa 3, A<sup>3</sup> y A'<sup>3</sup>, c45 y c109:**



**Estrofa 1, A<sup>1</sup>, c73:**



Los **Estribillos**, contruidos con la melodía de la **Introducción** (o también podría pensarse a la inversa) tienen la misma célula rítmica, y en la **Introducción** se varió ligeramente este modelo desplazando una corchea y utilizando sobre el tiempo fuerte del compás un silencio de corchea:

**Estribillo, A<sup>4</sup>, c53:**



**Introducción, c1:**



El concepto de ilusión monofónica ya lo hemos utilizado y analizado en “Luna Gilense”, en esta obra también se encuentra presente en el **Interludio B<sup>2</sup>**, compás 33, (y **B<sup>2</sup>**, compás 97, trocado de **B<sup>2</sup>**), combinando dos compases de esta ‘textura’ ilusoria con dos compases textura homofónica (por terceras y segundas menores) –ejemplos 1 y 2–, y también con la inclusión de una imitación de la segunda voz a cuatro compases de distancia (la voz 1 comienza en compás 33 y la voz 2 en compás 37) con unas mínimas variación rítmicas y melódicas hacia el final de la frase – ejemplo 3–.

**Ejemplo 1:**



## Ejemplo 2:



## Ejemplo 3:

A musical score for two staves, likely a piano and guitar. The top staff is marked *c33* and the bottom staff is marked *c37*. Both staves feature complex rhythmic patterns and phrasing slurs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Decidimos incluir este detalle textural aquí por considerar que el análisis de la textura utilizada en la chacarera no merece mayor detenimiento dado que, fuera de estos pasajes, las texturas primordiales son las de melodía acompañada y homofónica.

A modo de cierre de este recorrido por la chacarera trunca gilense, notemos que hemos incluido una sección ajena a la estructura de las chacareras, aunque no tanto. Se trata del **Puente** del compás 61. ¿Y por qué decimos que no es tan ajena esta sección? Porque si bien lo más común al terminar la primera vuelta es volver a tocar la introducción, suele admitirse un espacio lúdico antes de retomar la segunda vuelta. Este espacio puede dar lugar a una improvisación, a un *solo* de algún instrumento, etc. En nuestro caso insertamos cuatro compases de carácter rítmico en segundas menores entre las voces en registro grave, imitando la sonoridad del bombo legüero, especialmente el segundo y tercer tiempos de 3/4 que son los sonidos que suenan en el parche del instrumento, en su registro grave (ver [Ejemplo](#), compás 3). Este motivo del **Puente** lo tomamos luego para elaborar el **Interludio B**<sup>1</sup> del compás 81. Añadiendo a estos golpes graves los sonidos agudos equivalentes al aro del bombo, sobre el primer y segundos tiempos de 6/8 (ver [Ejemplo](#), compás 2). No está de más, antes de mostrar estos pasajes, recordar que el acompañamiento rítmico en el bombo de la chacarera —y de otras especies como gatos y bailecitos— es bimétrico (ver [Ejemplo](#), primer compás), pudiendo ser representado así:

Ejemplo:

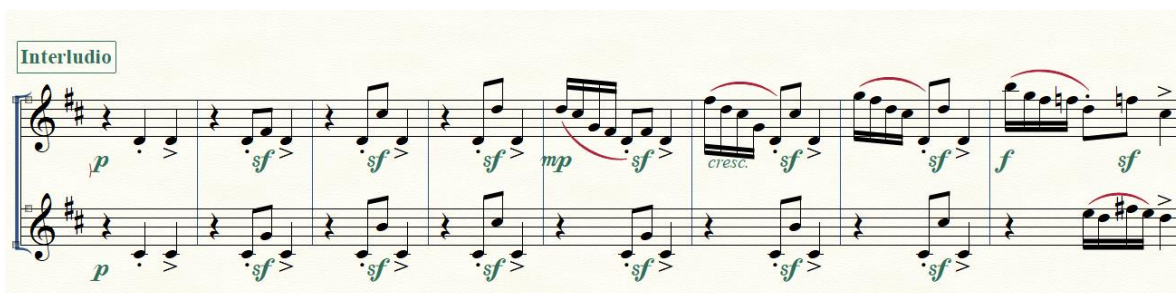


Ahora sí, veamos los pasajes antes mencionados.

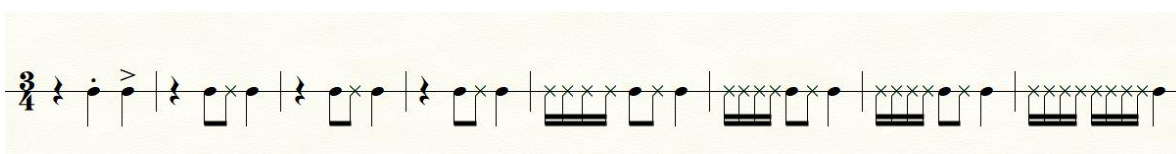
**Puente**, compás 61:



**Interludio B'1**, compás 81:



Esquema rítmico utilizado en **Interludio B'1**, compás 81:



### 3. PRIMAVERA - ZAMBA

#### FORMA

Sobre los aspectos formales y característicos de la zamba como especie hemos hablado en el capítulo dedicado a la '[zamba vulgar](#)'. Por lo tanto, nos centraremos en el análisis de la 'zamba gilense' y mencionaremos en todo caso aquellos detalles que escapan a las propiedades tradicionales de la zamba.

Antes que nada, dejemos nuestra representación gráfica de la ‘zamba gilense’.

Sección	A - Primera vuelta																																															
Subsección	Introducción								A1								A2								B																							
	8 compases								Estrofa 1								Estrofa 2								Estribillo																							
	Saxo 1 melodía 1								Saxo 1 Melodía								Saxo 1 acompañamiento								Saxo 1 melodía																							
	Saxo 2 melodía 2								Saxo 2 Acompañamiento								Saxo 2 acompañamiento								Saxo 2 Acompañamiento																							
Comentarios	Motivo "El Seclanteño" en 5/8																																															
Tonalidad	Si Mayor / Lab menor								Lab mayor								Lab menor								Lab mayor								Lab menor								Lab mayor							
Nº de compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44				
Marca de Ensayo	A								B								C								D																							

Sección	A' - Segunda Vuelta																																																							
Subsección	Interludio								A'1								A'2								B'																															
	8 compases								Estrofa 1								Estrofa 2								Estribillo																															
	Saxo 1 melodía 2								Saxo 1 Melodía								Acompañamiento								Saxo 1 Melodía																															
	Saxo 2 melodía 1								Saxo 2 Acompañamiento								Melodía								Saxo 2 Acompañamiento																															
Comentarios	Trocado <b>Introducción</b> repite estribillo																																																							
Tonalidad	Si Mayor / Lab menor								Mi mayor								Lab mayor								Lab menor								Lab mayor								Lab menor								Lab mayor							
Nº de compás	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88												
Marca de Ensayo	E								F								G								H																															

Respecto de la forma, presenta una **Introducción** tomada prestada del comienzo de la melodía de la baguala “El Seclanteño”, de Ariel Petrocelli, que se trueca en la **Segunda vuelta**.



De la misma manera que hicieramos con la ‘chacarera gilense’ repitiendo el estribillo –situación que también se da en las zambas– aquí también lo hicimos, elementos que sirven de punto de referencia y que hacen a lógica y cohesión de la forma musical.

En el compás 55, durante un fragmento de la **Estrofa 1 (A'1)** también tomamos prestada a modo de homenaje el comienzo de la melodía de la estrofa de “Zamba del Laurel”, del Cuchi Leguizamón (música) y Armando Tejada Gómez (letra):

Fmaj7 Dm7 Gm7 C Dm7 Em7(b5) F C9  
 Si lo

**A** F6 D7(<sup>9</sup><sub>5</sub>) Gm7 Bb7 C9 Fmaj7 Fmaj7(13)  
 ver - de tu - vie - ra o - tro nom - bre de - be - ri - a lla - mar - se ro - ci - o. Si pu -

**F** *p*

La ‘zamba gilense’ tiene cierta reminiscencia y mucha influencia del Nocturno Op.9, Nº 2 de F. Chopin en Mib mayor: por el *tempo*, por el metro (6/8 la zamba, 12/8 el Nocturno), por el comienzo con una sexta mayor y el ulterior desarrollo de la primera parte de las melodías, por ciertas progresiones armónicas (por ejemplo: I – IVm, al principio del Nocturno y en el compás 53 de la zamba), etc.

## 5/8

En verdad, tenemos solo un aspecto que destacar que no corresponde a la estructura en tanto coreografía. Porque si nos guiáramos solamente por la cantidad de compases veremos que tenemos introducciones de 8 compases, estrofas de 12 compases y lo mismo para los estribillos. Pero hilando más fino, vemos que en los compases 41 a 43 aparece un 5/8 que hasta a “El Maestro”<sup>19</sup> se le haría difícil mantener el ritmo. Además de la propia inestabilidad que posee en sí mismo el 5/8, decidimos acrecentarla modificando las células rítmicas que componen estos tres compases, evitando la repetición de alguna de ellas. Dividimos el compás de 5/8 imaginariamente en 3/8 (en verde) + 2/8 (en rojo) y veamos cómo fueron alteradas las células rítmicas:

<sup>19</sup> Apodo de Santiago Ayala, “El Chúcaro”, considerado el más grande bailarín de zambas y otros estilos folclóricos.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/8 time. The first six measures are highlighted in alternating green and red blocks. Red arrows point from the top staff to the bottom staff, indicating a melodic line. The bottom staff has a '3' written below it in the sixth measure, indicating a triplet. The score starts with a measure number '41' and ends with a fermata and a 'rit.' marking.

## Armonía

Para poder hacer relaciones más fáciles, diremos que armónicamente la obra se sitúa en Lab menor (o Sol# menor, tengámoslo en cuenta), alternando constantemente con su I de intercambio modal, Lab mayor. La **Introducción** comienza en Si mayor, tonalidad relativa mayor de Sol# menor. Y hay un momento de la zamba, compás 53, que la tonalidad es Mi mayor, bVI grado de Sol# menor y subdominante de Si mayor, relativa mayor de Sol#. Aclaremos, no es solamente un pasaje donde la estrofa (**A<sup>1</sup>**) comienza en ese grado, si no que brevemente se establece esa nueva tonalidad incluso utilizando el IV menor de Mi mayor, La menor.

En el [gráfico](#) hemos anotado que el **Estribillo** se halla en la tonalidad de Lab menor. En verdad el **Estribillo** comienza con una progresión de II (Do#) – V (Fa#) hacia Si mayor, pero no lo consideramos una modulación sino un simple movimiento armónico dentro del campo tonal de Lab menor.

## ILUSIÓN MONOFÓNICA Y HEMIOLA

La **Estrofa 1 (A<sup>1</sup>)**, compás 21, marca de ensayo C, presenta un pasaje contrapuntístico que pretende generar el espejismo auditivo de una sola voz, la ilusión monofónica de la que ya hemos hecho mención en dos oportunidades anteriormente. El reparto de notas de la melodía entre las voces, como si fuese una división de tareas, una voz es la encargada de transportar determinadas notas de la melodía, y la otra voz, las restantes. O mejor dicho, una voz lleva la melodía y la otra va completando los espacios vacíos. Veamos el [fragmento original](#) y su [traducción sonora](#) (en notas tamaño normal la melodía, y en notas tamaño pequeño la segunda voz):

Fragmento original:

Musical score for 'Fragmento original'. It features two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with a red accent (>) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and eighth notes. A box labeled 'C' is in the top left corner. Red curved lines connect notes across the two staves, highlighting the monophonic illusion.

Traducción:

Musical score for 'Traducción'. It shows a single staff with a treble clef. The melody is written with eighth notes and quarter notes, mirroring the original but with a different rhythmic grouping. Red curved lines connect notes across the staff, highlighting the monophonic illusion.

Otro pasaje de ilusión monofónica aparece en la **Estrofa 2 (A<sup>2</sup>)**, compás 65, marca de ensayo G.

Transcribimos original y traducción agregando el final de la frase por terceras:

Musical score for 'Original'. It features two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with a red accent (>) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and eighth notes. A box labeled 'G' is in the top left corner. Red curved lines connect notes across the two staves, highlighting the monophonic illusion.

Musical score for 'Traducción'. It shows a single staff with a treble clef. The melody is written with eighth notes and quarter notes, mirroring the original but with a different rhythmic grouping. Red curved lines connect notes across the staff, highlighting the monophonic illusion.

La hemiola la encontramos en dos trozos de la zamba. En la **Estrofa 1 (A)**, compás 25, marca de ensayo C, en la voz inferior tenemos una agrupación rítmica cada dos tiempos de negra, una especie de 2/4 (o podemos pensarlo también en 3/2) contra un claro 3/4 en la voz superior. Enton-

ces nos quedan 6 compases de 2/4 abajo contra los 4 compases de 3/4 arriba, o si lo pensamos en 3/2 nos quedan 2 compases de 3/2 contra 4 de 3/4. Veamos las dos posibilidades de escritura:

En 2/4:

En 3/2:

Y en la **Estrofa 1 (A<sup>1</sup>)**, compás 55, marca de ensayo F, la voz superior canta la melodía en 6/8 mientras que la voz inferior hace negras acentuadas cada dos tiempos, lo que nos da como resultado 3 compases de 2/4 o 1 de 3/2:


#### 4. VERANO - CARNAVALITO

##### INTRODUCCIÓN

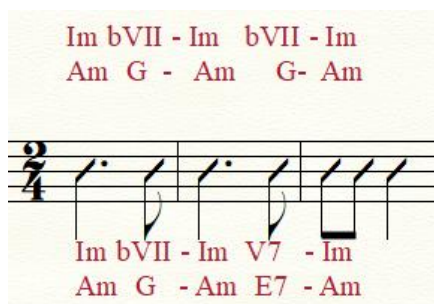
Para muchos autores, el carnavalito es una subespecie derivada del huaino<sup>20</sup>, siendo éste un ritmo precolombino que dio origen a varias especies folclóricas a lo largo y ancho de la región andina.

<sup>20</sup> La palabra huaino proviene del vocablo *quechuwaynu* (quechua ancashino, huallaguino, ayacuchano y cuzqueño) o también del vocablo *huaiño* (quechua boliviano). En el diccionario de la Real Academia Española se alude al vocablo huaiño. Definiéndolo como baile popular de la región andina o música con que se acompaña al huaiño. No obstante el vocablo huaino surgiría de la palabra quechua “huayñunakunay” que significa “bailar tomados de la mano”.

En el norte de Argentina se popularizó esta música en tiempos de carnavales y de allí proviene su nombre, también por ser una música festiva y alegre, acorde a la celebración.

Es una danza colectiva sin coreografía fija, por lo general en compás binario de 2/4 con adiciones de compases en 3/4. Sus melodías están construidas con la escala pentatónica y su patrón rítmico de acompañamiento es la célula compuesta por una corchea y dos semicorcheas (  ).

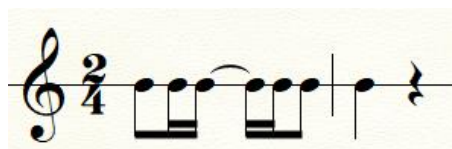
Armónicamente no presenta grandes novedades, los grados más frecuentes son los provenientes de la escala diatónica, con la inclusión del V7 del Im (proveniente de la escala menor armónica). Suele aparecer una progresión muy frecuente en las introducciones que es la siguiente: bVII7 / III / V7 / Im (convertido en cifrado americano en la tonalidad de La menor sería: G7 / C / E7 / Am). Y también otra secuencia armónica que se emplea en los finales de frases que podríamos graficarla de la siguiente manera:



Im bVII - Im bVII - Im  
Am G - Am G- Am

Im bVII - Im V7 - Im  
Am G - Am E7 - Am

Una célula rítmica muy común y muy identitaria de las melodías de los carnavales es:



Esta célula por ejemplo la encontramos en el “Carnavalito del Duende”, del Cuchi Leguizamón y Manuel Castilla:

# CARNAVALITO DEL DUENDE

M: Gustavo Leguizamón  
L: Manuel J. Castilla

**A**

F C F C

Yo te quie - ro que - rer vos te ha - cés de ro - gar

F C D E7 Am

pe - ro ba - jo la hi - gue - ra en u - na sies - ta me en - con - tra - rás.

Y también en “El Humahuaqueño”, de Edmundo Zaldívar:

Por último, veamos con el carnavalito “El Quebradeño”, de los hermanos Ábalos, el resumen de los cuatro elementos antes mencionados: progresión armónica de introducciones, secuencia de finales de frase, célula rítmica en melodías y construcción melódica sobre escala pentatónica:

## EL QUEBRADENO

HUAYNO

Mus. Ábalos

A7 bVII7 D III F#7 V7 B- Im

Progresión arm. introducciones

6 A7 D F#7 B- Im A B- A B- A B- bVII - Im bVII - Im

Secuencia arm. final de frase

Melodía construida con pentatónica

12 G D A7

Célula rítmica de melodía

16 D A7 D F#7 B- A B- A B- B-

Estos elementos característicos, propios e identitarios de los carnavaletos –de los cuales hemos hecho una síntesis feroz– son los que se tuvieron en cuenta y se exacerbaron en la composición del ‘carnavalito gilense’ para que su escucha nos remonte inexorablemente a este género andino.


## FORMA

Sección	A - Introducción																			B										C																																	
Subsección	A1						A2						A3							Intro		B1								B2		coda			c1			c2			coda			Puente																			
	6 compases						6 compases						7 compases							2 cc		7 compases Sx 1 Melo Sx 2 acompañamiento								8 compases		7 compases Sx 1 Melo Sx 2 acompañamiento			4 compases			3 compases i - vii   - V7			4 compases Sx1 Melo 2 Sx 2 Melo 1			3 compases Sx 1 melo 1 Sx 2 melo 2			3 compases			3 compases Sx1 Sx2													
Comentarios																														4tas y 5 tas																																	
Tonalidad	Si bemol mayor																													Sol menor																																	
Nº de compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63
Marca de Ensayo	A																			B										C										D																							

Sección	A' - Introducción																			B'										D										C'																																							
Subsección	A'1						A'2						A'3							Intro'				b'1						d1		d2				coda			c1			c2			coda			Puente final																															
	6 compases						6 compases						7 compases							4 compases				7 compases Sx 1 acompañamiento Sx 2 Melodía						6 compases		6 compases				3 compases			4 compases Sx1 Melo 2 Sx 2 Melo 1			3 compases Sx 1 melo 1 Sx 2 melo 2			2 cc			5 compases Sx1 Sx2																															
Comentarios																														Modulación										Trocado de c1 y c2										Motivo del puente c61																													
Tonalidad	Si bemol mayor																			Si bemol menor										Fa sostenido mayor										Re# menor										Fa sostenido mayor										Re sostenido menor										Fa# mayor									
Nº de compás	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122																				
Marca de Ensayo	A																			E										F										G																																							

La forma del ‘carnavalito gilense’ presenta una **Introducción (A)** dividida en tres secciones cons-

tituida sobre la célula rítmica del acompañamiento (  ) en cuartas justas ascendentes y quintas justas descendentes (componentes que junto a las melodías pentatónicas estructuran gran porcentaje de la variable melódica de la obra). En los compases 5, 11 y 17 tenemos una anticipa-

ción de lo que va a ser la célula rítmica de la melodía principal (  ). A partir del compás 20,

sección **B**, la obra se establece en la tonalidad mayor (Si mayor) para dar comienzo al tema principal en el compás 22 (**B<sup>1</sup>**), en la voz superior, con la melodía construida con los dos elementos típicos antes referidos: célula rítmica y escala pentatónica. Luego tenemos nuevamente la melodía pentatónica en el compás 37 (**B<sup>2</sup>**) con algunas variaciones rítmicas en el acompañamiento de la voz inferior y agregando algunas notas como segunda voz armonizando por terceras. Hacia el final de esta primera gran sección melódica (c48, **Coda**) tenemos la progresión armónica tradicional de final de frases (Im bVII / Im V7 / Im) que oficia de puente para dar lugar a una nueva sección (c51, **C**) construida sobre la progresión armónica de las introducciones (bVII / III / V7 / Im). Esta sección **C** termina nuevamente con la secuencia Im bVII / Im V7 / Im (**Puente**, compás

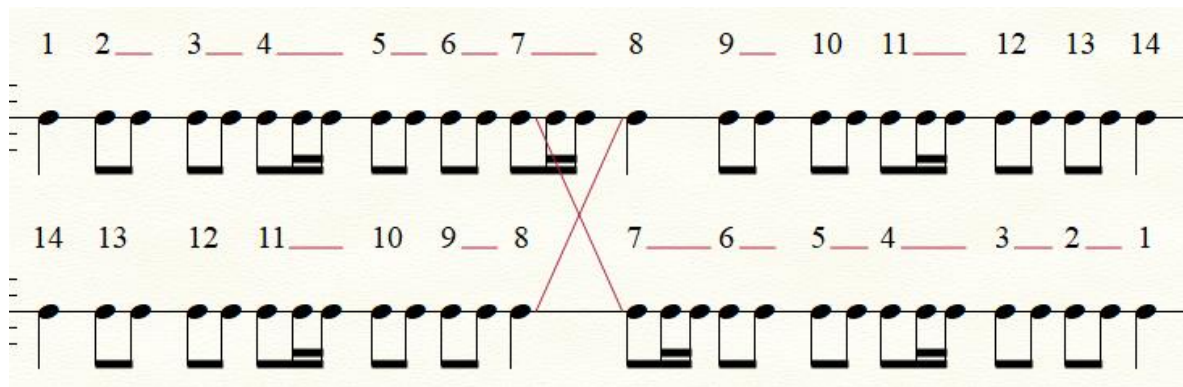
61) y nos conduce, a través de una progresión cuartal y *quinta*<sup>21</sup> a la segunda parte del ‘carnavalito gilense’.

La segunda vuelta comienza con la misma **Introducción (A')** que la primera parte con la incorporación de notas largas en la voz superior. Desembocamos en la sección **B'** donde tenemos el desarrollo del motivo de la melodía de **b<sup>1</sup>** pero en tonalidad menor (Sib menor). Esta melodía al principio no deriva de la pentatónica sino que su nota más aguda va subiendo cromáticamente (b6, 6, b7) hasta llegar, ahora sí, al final de esta melodía sobre la pentatónica. Sobre el final utilizamos la 1.<sup>a</sup> de Sib menor (*sib*) como nota común (3.<sup>a</sup> en la nueva tonalidad: *la#*) para modular a Fa# mayor (sección **D**, compás 94). Aquí surge una nueva sección de la mano de una nueva melodía pentatónica y un acompañamiento rítmico muy inestable sobre la tónica de la nueva tonalidad, como una nota pedal, pretendiendo ocasionar mucho movimiento en el discurso. La idea de la rítmica en la voz inferior sobre la nota pedal era buscar un ritmo retrogradable, es decir que se pueda leer igual de atrás hacia adelante, aunque en la práctica no lo necesitáramos en absoluto. Pero son ideas que surgen y justifican lo escrito. No es perfecto el ritmo, pero esa fue su intención. A este fragmento nos referimos:

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a box containing the letter 'F'. The melody consists of eighth notes with slurs, and a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking 'mf' appears in both staves. Below the lower staff, the text 'Bien rítmico y marcado' is written in red.

Eliminando las ligaduras de prolongación, barras de compases, etc., y tomando cada figura no como valor retrogradable sino las células rítmicas por pulso como tal, veamos cómo queda el ritmo y su retrogradación:

<sup>21</sup> Vocablo que inventamos y que refiere al movimiento por quintas, así como cuartal es el vocablo para denominar al movimiento o el uso de cuartas.



Tenemos 14 tiempos donde la célula del tiempo 1 equivale a la célula del tiempo 14, y así sucesivamente todos van coincidiendo, y solamente los tiempos 7 y 8 no concuerdan en la retrogradación. Después de este pasaje donde también intercalamos, a la usanza de los huainos, compases en 3/4, la melodía se repite en textura homofónica con la segunda voz, en contrapunto tonal; en el compás 106 aparece nuevamente la secuencia de final de frase (**coda**) que hace de nexo con la sección **C'**, equivalente a **C** pero trocada y en la nueva tonalidad de Fa# mayor. Finaliza como en **C** con la progresión armónica Im bVII / Im V7 / Im (**coda**), y lo que llamamos **Puente final** es en verdad la coda final, pero decidimos nombrarlo de esta manera porque su motivo procede del **Puente de C** (compás 61).

## CONCLUSIONES

En sus respectivas tesinas de licenciaturas Alejandro Bidegain (Bidegain, 2016) y Estefanía Schanton (Schanton, 2017) realizan un interesante y detallado *racconto* de cómo el saxofón desde su creación hasta la actualidad se ha ido incorporando a los diferentes estilos y agrupaciones, desde las orquestas sinfónicas, pasando por las bandas militares, el jazz, música contemporánea, entre otros.

En sintonía con lo que plantean Bidegain y Schanton, desde hace no mucho tiempo hasta hoy, compositores (Lerman, Budini, Retamoza, Muslera, Schiavi Gon, entre otros) e intérpretes (Barbieri, Baraj, Bidegain, Schanton, entre otros) argentinos han concurrido a investigar, crear, componer y poner en valor el acervo folclórico nacional desde una perspectiva saxofonística, explorando las posibilidades técnicas del instrumento en función de las distintas especies folclóricas. Este trabajo y las obras que se incluyen, tienen la pretensión de sumarse a la lista de compositores e intérpretes que buscan y continúan un camino estético relacionado con la música folclórica argentina, o parafraseando a dos grandes saxofonistas argentinos que desarrollan su búsqueda estética mayormente desde el tango, como son Jorge Retamoza y Bernardo Monk, podríamos resumir lo antes dicho con la frase “El folclore desde el saxo” o “El saxo desde el folclore”.<sup>22</sup>

Por otra parte, en concordancia con lo que plantea Rink en “La interpretación musical” (Rink, 2006), consideramos de suma importancia el aporte que brinda un análisis morfológico de la obra en cuestión a la hora de interpretarla. Por eso, además de aportar obras de raíz y tradición folclóricas argentinas, como se mencionó en los objetivos, esta tesina incluye los análisis pertinentes para que dichas obras sean interpretadas en toda su cabal dimensión.

En línea con la intención didáctica de enseñar las especies folclóricas a través de las obras aquí incluidas, ofrecemos apuntes, recursos y elementos creativos para que mediante nuevas composiciones, arreglos y/o adaptaciones, surjan obras que engrosen el *corpus* de literatura argentina de raíz y tradición folclóricas.

---

<sup>22</sup> La parafrasis se refiere a los títulos de los libros publicados por Jorge Retamoza “El tango desde el saxo” y Bernardo Monk, “El saxo desde el tango”.

Además, creemos que al sistematizar, ordenar, pautar, –escribir– y describir con detalles técnicos este tipo de música, música –que históricamente se ha transmitido de forma oral (y muchas veces las composiciones han surgido de manera intuitiva) –, hemos contribuido a pensar una forma propia de ‘interpretación folclórica argentina’.

Por último, y no por ello menos importante, merece una reflexión el hecho de que las obras aquí expuestas se ubiquen en lo que Fernando Lerman denomina ‘música académico-popular o de convergencia’ (Lerman, *De las convergencias. Obras académico-populares para saxofón y orquesta en Latinoamérica*, 2024) o también llamada ‘música de intersección’ (Lerman, *Borrando fronteras. Música académica y popular para saxofón en Buenos Aires entre 1989 y 2004*, 2007), superando, a nuestro modo de ver, las clásicas etiquetas de ‘música de frontera’ o ‘música límite’. Estas obras, de convergencia o de intersección, como se adivina, suelen ser composiciones académicas con influencia de la música folclórica de cada país, como el tango o las especies folclóricas tradicionales, en el caso argentino. Por lo general, en estas obras todo está pautado en la partitura: desde las articulaciones y dinámicas en la melodía del saxo hasta las notas y disposición de acordes en los acompañamientos armónicos.

Contrariamente, en las músicas populares –como el jazz o el folclore argentino–, encontramos frecuentemente un cifrado americano y una melodía sin más información que notas y ritmo, despojada de indicaciones de dinámicas y articulaciones, y que muchas veces se ejecuta con un fraseo distinto al escrito.

Pensemos también en la improvisación, que se asocia inmediatamente al jazz, como un momento de libertad que el intérprete tiene sobre la base armónica del tema. Bien, en estas obras, sin embargo, aparecen momentos donde se debe improvisar (por ejemplo, sección F, compás 62 de “Nunca más”, u opcionalmente en la segunda vuelta de cada movimiento de la suite “Vulgar”), circunstancia poco común en la obras académico-populares o de intersección. También hay acompañamientos con cifrado americano (como en la toda la suite “Vulgar” o en “Luna Gilense”), que dan al interprete que acompaña libertad para seleccionar las notas, disposición de los acordes establecidos y la rítmica a implementar. Esto requiere que el acompañante conozca los distin-

tos tipos de acompañamientos que cada especie folclórica demanda –por ejemplo, los diferentes rasguidos en el caso de un guitarrista–.

Este tipo de libertades no son azarosas, sino intencionalmente diseñadas para que el intérprete acompañante despliegue su talento y destreza en pos de una ejecución fresca y expresiva, que otorgue a cada interpretación un carácter único. Más allá de que cada interpretación es única e irrepetible, este condimento añade aún más singularidad a la ejecución.



*Luis Chiurco*

San Andrés de Giles, Argentina.

2025.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alchourrón, R. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Ricordi.
- Bidegain, A. (2016). *Tres obras argentinas para saxo solo con técnicas contemporáneas*. Tesina de licenciatura, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- etimologíasdechile.net*. (s.f.). Recuperado el 24 de 09 de 2024, de <https://etimologias.dechile.net/?vulgar>
- Falú, J. (2011). *Cajita de música argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Ferraudi, e. (2005). *Arreglos vocales sobre música popular. Análisis y elaboración de arreglos. Guía de características técnico-musicales del folklore argentino*. Buenos Aires: GCC.
- Gindre, P., & Beilinson Federico, Z. J. (2007). *El libro de la Folclorishon*. La Plata.
- Instituto Nacional de la Música. (2017). *Corazón alegre: obra de Gustavo Cuchi Leguizamón*. INAMU.
- Lerman, F. (2007). *Borrando fronteras. Música académica y popular para saxofón en Buenos Aires entre 1989 y 2004*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires.
- Lerman, F. (2024). *De las convergencias. Obras académico-populares para saxofón y orquesta en Latinoamérica*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- López-Cano, R. (2014). *Quién soy como artista*. Madrid.
- López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona.
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rossi, P. (s.f.). *La guitarra en el folclore*. Buenos Aires.
- Schanton, E. (2017). *Dos obras argentinas para saxofón solista, orquesta de cuerdas y percusión*. Tesina de licenciatura, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Suárez Urtubey, P. (1994). *Breve Historia de la Música*. Buenos Aires: Claridad.
- Tellado, S. (2016). *Bajo el signo de Bach. La ilusión polifónica de la Partita BWV 1013*. Tesina, Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, Diplomatura Superior en Música Contemporánea, Buenos Aires.
- Vega, C. (1952). *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos vega".

## ANEXO

### CLASIFICACIÓN DE LAS ESPECIES FOLCLÓRICAS ARGENTINAS.<sup>23</sup>

<b><u>Sin coreografía</u></b>	<b><u>Con coreografía</u></b>	
	<b>Libre</b>	<b>Fija</b>
Tonada	Rasguido doble	<b>Chacarera</b>
Vidala	<b>Chamamé</b>	<b>Cueca</b> (cuyana/norteña)
Milonga	Vals	<b>Zamba</b>
Chaya	<b>Carnavalito</b>	<b>Bailecito</b>
Canción litoraleña	Ranchera	<b>Gato</b> (cuyano/norteño)
Baguala	Chamarrita	<b>Escondido</b>
	Malambo	Huella / Triunfo

<sup>23</sup> Se han seleccionado a modo de ejemplo las especies folclóricas más representativas y difundidas en el territorio argentino, entre las cuales se encuentran aquellas que están relacionadas con las obras compuestas.