



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

CON CIERTO HOMENAJE A LES LUTHIERS.  
RAPSODIA SATÍRICA CON SIETE NÚMEROS  
EN UN SOLO ACTO.

OPCIÓN DE TITULACIÓN

**NOTAS AL PROGRAMA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LIC. EN EDUCACIÓN MUSICAL**

PRESENTA

**MAURICIO ALEJANDRO DURÁN SERRANO**

**ASESORES:**      **MTRA. MARTHA GÓMEZ GAMA**  
                         **DR. FELIPE RAMÍREZ GIL**  
                         **MTRO. JOSÉ ANTONIO ÁVILA LÓPEZ**

México, D.F., noviembre de 2006.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Dios por ser el centro de mi vida, mi fortaleza y mi compañía en cada instante.

A Blanqui por ser mi amiga, mi esposa, mi amada, mi compañera y mi todo en esta vida. Gracias por el apoyo, el amor, el cariño, la entrega y por siempre estar junto a mí.

A Rodrigo, nuestro hijo, por ser la luz que ilumina mi caminar, el entusiasmo y el impulso para seguir adelante.

A Diego y/o Daniela porque sé que algún día vendrá(n) y tendremos que agrandar más nuestro corazón para amarlos por igual con todo nuestro ser.

A mis papás Amado y Lulú por ser mi ejemplo y mi guía durante muchos años de mi vida. Gracias por todo su apoyo y confianza. Los quiero mucho.

A mis hermanos Paty y Rick por ser como mis segundos padres, por su compañía, sus consejos y por siempre estar ahí. Gracias por ser quienes son para mí.

A mis cuñados Gabriel y Rachel por ser ya parte de mi vida y por amar a dos de las personas que más quiero.

A la familia Pineda Pérez y Pérez Palacios por su apoyo, por el amor y la unión familiar.

A la Fam. Luna Padilla por ser mi otra familia, gracias por su apoyo y compañía durante mi vida universitaria.

Gracias infinitas también a Leo y a Vini, sin ustedes hubiera sido imposible llevar a cabo este proyecto. Gracias también por los más de 5000 días que llevamos de amistad, por Malehv, por Ibidem y por todo lo que hemos realizado juntos como amigos y colegas.

Agradezco infinitamente el apoyo de mis asesores: Martha Gómez, gracias por ayudarme a ampliar mi panorama; Felipe Ramírez gracias por las revisiones semanales y los consejos; José Antonio Ávila, gracias por la confianza otorgada de antemano.

Agradezco también a los maestros David Domínguez y Salvador Rodríguez por la formación que recibí de ellos y por su presencia como parte del sínodo.

También quiero agradecer a todos los maestros y maestras que fueron parte importante dentro de mi formación profesional: Álvaro Vega y Violeta Cantú por los primeros días en el lenguaje de la música; Miguel Uc y Alfonso Meave por la armonía y el entrenamiento auditivo; Eréndira Ochoa y Paty Arenas por los conjuntos instrumentales y el amor a la educación musical; Tere Martínez Montoya por el canto y los ensambles corales; Diego Carrillo, Jorge García, René Viruega y Rubén Ávila por el amor a la guitarra; Antonio Dalhaus por la pedagogía; Paty Martínez por permitirme explorar otras visiones y perspectivas; Gabriela Villa por lo maravilloso de la Historia y sobre todo la música antigua; Rocío García por los conjuntos corales y la pasión por los mismos; Federico García C. por el gozo de la composición; Eréndira Bringas por permitirme explorar dentro de mi imaginación y transmitirlo a través de mi cuerpo; al Mtro. Ávila por su sabiduría, amor, pasión y una infinidad de etcéteras en el ámbito coral; al compañero Domínguez y Salvador Rodríguez por lo espectacular del análisis, la armonía, el contrapunto, y por hacerme ver que la cátedra también puede ser divertida; a Felipe Ramírez por permitirme amar más la música mexicana; a Luis Alfonso Estrada por la magia del entrenamiento auditivo, la disciplina, la investigación y todo lo que aprendí con él; a Harold Fiske y Martha Gómez por permitirme conocer y amar la investigación y hacerme querer ser cada día mejor en mi área; y a todos aquellos que en algún momento fueron, son o serán parte de este proceso de formación que nunca acaba.

Agradezco a nuestra máxima casa de estudios, la UNAM, por ser lo que es y por la formación que recibí dentro de ella.

A Les Luthiers, por existir y porque sin ellos este trabajo nunca hubiera sido posible. Especialmente quiero agradecer al Mtro. Carlos Núñez Cortés por su cercanía con la gente.

Al CALL-México, muy especialmente a Eduardo Valero por su apoyo y amor a los maestros.

*“Bueno, ya sé, por supuesto. Música de cámara es música de cámara, ya lo sé. Pero digo, ¿eso qué es? ¿Cámara de comercio, cámara frigorífica, cámara... cámara séptica?”*

Les Luthiers, Entreteniciencia Familiar, 1983.

*“Eh, bueno... en fin... qué podemos agregar sobre el famoso, el célebre compositor Lajos Himrenhazy que no se haya dicho ya”*

Les Luthiers, Encuentro en el restaurante, 1987.

# Índice

	Pág.
Introducción.....	1
1. Educación sexual moderna (Cántico enclaustrado). Para trío vocal y órgano electrónico. Les Luthiers (1967)	
1.1. Les Luthiers. Antecedentes históricos.....	3
1.2. Les Luthiers. Antecedentes biográficos.....	13
1.3. Análisis estructural de la obra.....	18
1.4. Descripción de la obra y dificultades técnicas.....	23
2. Una canción regia (Canon escandaloso). Para dueto vocal y dueto de guitarras.	
2.1. Análisis estructural de la obra.....	25
2.2. Descripción de la obra y dificultades técnicas.....	27
3. Encuentro en el restaurante (Rapsodia gastronómica). Para dueto de guitarras y actor en monólogo.	
3.1. Análisis estructural de la obra.....	28
3.2. Descripción de la obra y dificultades técnicas.....	32
4. Si no fuera Santiagueño (Chacarera de Santiago). Para trío vocal y bombo legüero.	
4.1. Análisis estructural de la obra.....	34
4.2. Descripción de la obra y dificultades técnicas.....	39
5. Sólo necesitamos (Canción ecológica). Para dueto vocal, guitarra y zamponas.	
5.1. Análisis estructural de la obra.....	41
5.2. Descripción de la obra y dificultades técnicas.....	45
6. Las majas del bergantín (Zarzuela náutica). Para trío vocal y guitarra.	
6.1. Análisis estructural de la obra.....	48
6.2. Descripción de la obra y dificultades técnicas.....	54
7. Perdónala (Bolérolo). Para trío vocal, dueto de guitarras y maracas.	
7.1. Análisis estructural de la obra.....	56
7.2. Descripción de la obra y dificultades técnicas.....	59
Conclusiones.....	60
Bibliografía y Fuentes.....	63
Anexos.....	65

## **P r o g r a m a**

### **“Con Cierta Homenaje a Les Luthiers.**

#### **Rapsodia Satírica con Siete Números en un Solo Acto”**

Obras de Les Luthiers con arreglos de Mauricio Durán Serrano

- **Educación sexual moderna (Cántico enclaustrado)** Les Luthiers \*  
Para trío vocal y órgano electrónico (1967)\*\*
- **Una canción regia (Canon escandaloso)**  
Para dueto vocal y dueto de guitarras
- **Encuentro en el restaurante (Rapsodia gastronómica)**  
Para dueto de guitarras y actor en monólogo
- **Si no fuera Santiagueño (Chacarera de Santiago)**  
Para trío vocal y bombo legüero
- **Sólo necesitamos (Canción ecológica)**  
Para dueto vocal, guitarra y zampoñas
- **Las majas del bergantín (Zarzuela náutica)**  
Para trío vocal y guitarra
- **Perdónala (Bolérolo)**  
Para trío vocal dueto de guitarras y maracas

**Mauricio Durán**, guitarra, órgano electrónico, bombo legüero, voz y presentador

**Leonardo Luna**, guitarra, maracas y voz

**Vinicio Marquina**, actor en monólogo, zampoñas, maracas y voz

**Montaje:** Mauricio Durán

\*Todas las obras con arreglos de Mauricio Alejandro Durán Serrano.

\*\*Año de fundación de Les Luthiers.

## Introducción

La realización de este proyecto implica el desarrollo de una actividad interdisciplinaria en la cual se mezclan la música y el teatro. El montaje se basa en una selección de las obras de *Les Luthiers* y se realiza con el apoyo de dos músicos. Las piezas musicales de este recital necesitan de un contexto que permita la sátira tanto en la puesta en escena como en las obras vocales e instrumentales. El punto de partida de este programa es el trabajo que realiza un grupo de músicos argentinos contemporáneos. Las propuestas que trabajan tienen una vinculación interdisciplinaria en donde se mezclan amablemente el teatro de comedia y la música de los más diversos estilos, formas, épocas y regiones geográficas. En su repertorio cuentan con más de 160 obras hechas con base en diferentes estilos y géneros. Las obras son creaciones inéditas, compuestas por los cinco integrantes del grupo, razón por la cual firman como *Les Luthiers* y no a título personal. La mayoría de sus obras vocales son hechas en español, ya que también han realizado obras en inglés, portugués y francés. Cada obra tiene un cuidadoso desarrollo creativo, ya que realizan un trabajo de investigación para componerla con apego a la forma y estilo que proponen. Del mismo modo cada obra tiene un tinte humorístico, lo cual es el atractivo principal de este grupo. A la par, se encargan de la dirección y de una cuidada puesta en escena de sus obras.

Se tituló a este trabajo *Rapsodia Satírica*, debido a que son siete números diferentes en una sola puesta en escena. La duración de este montaje es de aproximadamente 60 minutos. Para la realización de este proyecto se ha realizado un libreto con el guión de cada una de las obras, así como los arreglos para que puedan ser interpretadas por tres músicos, ya que las obras de *Les Luthiers* son generalmente para cinco o seis integrantes.

Se eligieron estas obras por ser atractivas al oyente y abarcar el ámbito académico y popular. Los números presentados en este proyecto corresponden a formas musicales tales como el organum, el canon, tema con variaciones, y a géneros como la chacarera argentina, canción popular, zarzuela y bolero.

El montaje de estas obras exige, para este evento en particular, de los intérpretes la ejecución de un instrumento, el manejo de la voz y la capacidad de desarrollar diálogos en escena. Al auditor le ofrece una combinación de buen humor y la experiencia de escuchar música hecha con base en diferentes estilos y géneros. Con ésto se pretende abrir la posibilidad de escuchar otro tipo de música en un contexto que regularmente da preponderancia a la música de concierto.

El montaje de las obras se ha realizado a cargo del autor del trabajo, así como la transcripción, los arreglos y el libreto.

El proyecto surge de la experiencia en el ejercicio docente y de la necesidad del autor de continuar expresándose a través de la música. Dentro de su labor docente, imparte clases en el nivel Medio Superior. Como parte del programa de la asignatura de la escuela donde trabaja se aborda el aspecto de la apreciación musical abarcando diversas formas musicales así como períodos de la música académica. Se recopiló el trabajo de *Les Luthiers* en material discográfico y videográfico. Éste, se comenzó a implementar como parte de la clase junto con proyecciones y audiciones de diferentes períodos. A partir de esta estrategia de enseñanza, los estudiantes se mostraron más abiertos a escuchar la música académica desde otra perspectiva.

Para la realización de este proyecto se tomaron obras de índole académico y popular. Se pretende mostrar un espectáculo ameno sin dejar de lado lo didáctico. Tomando en cuenta que este grupo argentino se presenta en México, aproximadamente cada 2 ó 3

años con su espectáculo, es difícil que los oyentes tengan esta oportunidad de forma más cotidiana.

En el desarrollo del trabajo se hablará de las dificultades técnicas de cada obra. Para la realización de este proyecto se consiguió el apoyo de dos músicos que cubrían los requerimientos técnicos e interpretativos necesarios. Los arreglos realizados a las obras fueron en lo concerniente a la instrumentación.

Con el presente documento se trata de abrir nuevos horizontes musicales. Se pretende dar a conocer nuevos recursos para inducir a los estudiantes a la búsqueda e inmersión en la música académica desde otra perspectiva.

## 1. Educación sexual moderna (Cántico enclaustrado).

Para trío vocal y órgano electrónico.

### 1.1. Les Luthiers. Antecedentes históricos.

#### *Movimiento Coral en Buenos Aires.*

Comenzando la década de los sesenta, se dio una gran diversidad de actividades corales en entornos universitarios de Argentina. Luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón, el gobierno militar de la llamada “Revolución Libertadora”, a pesar de tener un carácter dictatorial, impulsó la ciencia y la cultura. Este impulso fue bien visto por el gobierno civil posterior de Arturo Frondizi, por lo cual siguió por este camino. La Universidad de Buenos Aires (UBA) recibió apoyo del gobierno para mejorar su equipamiento. Los intelectuales retomaron puestos relevantes en la estructura educativa del país. El funcionamiento de la UBA se democratizó con la redacción del “Estatuto de 1958 y la creación de un sistema de gobierno universitario tripartito entre graduados, docentes y alumnos”<sup>1</sup>. Dentro de este contexto surgieron la mayoría de los coros de diversas facultades. Cada facultad de la UBA pagaba el sueldo de su respectivo director de coro, y le otorgaban un cargo docente, cosa inédita en este ámbito académico.

#### *Coro de Ingeniería de la UBA*

El 14 de septiembre de 1958, por iniciativa del Departamento de Cultura Integral de la facultad de Ingeniería de la UBA, inició sus actividades formales el coro, del cual surgirían tiempo después algunos coralistas que fundarían *Les Luthiers*. El primer concierto oficial del coro fue el 13 de abril de 1959, bajo la dirección de Virtú Maragno, quien lo dirigiría hasta su disolución en 1966. En un principio este coro estaba integrado por veinte estudiantes, número que tiempo después se incrementaría en más de ochenta.



El coro de la Facultad de Ingeniería durante el V Festival de Coros Universitarios (La Plata, provincia de Buenos Aires, 1964).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Masana, Sebastián, *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*, Grupo Editorial Norma, Argentina, 2005, (p. 74).

<sup>2</sup> Sitio oficial de Gerardo Masana Fundador de Les Luthiers, <http://www.gerardomasana.com/gfx/fotos/coro.html>

Este coro estaba abierto a estudiantes provenientes de otras facultades.

Se comenzaron a celebrar festivales corales debido a que los coros de la UBA buscaron conexiones con coros de diversas universidades nacionales. De esta manera entre 1959 y 1966 se realizaron festivales anuales con diversas sedes.

Durante la semana que duraba el festival, los coros daban conciertos compartiendo escenario, generalmente eran dos o tres agrupaciones. Para la clausura siempre se preparaba algo especial. Se organizaba una gran masa coral en donde llegó a haber más de 500 participantes interpretando obras que habían preparado para la ocasión. Por otro lado, la tradición marcaba que el último día de cada festival nacional los distintos coros se organizaran para montar piezas humorísticas.

El coro de Ingeniería siempre se caracterizó por el amplio sentido del humor de sus integrantes. Había estudiantes que estaban dispuestos a invertir tiempo y esfuerzo en crear situaciones humorísticas.<sup>3</sup>

### *Il Figlio del Pirata*

En 1963 Gerardo Masana, uno de los integrantes del coro de ingeniería, llegó al coro con un libreto y unas partituras dispuesto a proponer la puesta en escena con sus compañeros del coro de una opereta cómica que llevaba por título *Il figlio del pirata*. El argumento era una sátira de diversos lugares comunes de óperas trágicas. Este libreto fue traído de Barcelona por el abuelo de Masana a finales del siglo XIX. La única inquietud de los coralistas era que el escrito estaba en italiano, nada sencillo de entender si se pretendía hacer uso del libreto para hacer reír a la gente. Masana decidió hacer algunas modificaciones mínimas para facilitar la comprensión del texto. Esta obra formaba parte de una obra mayor: *Il comici tronati. Il figlio del pirata*, de Carlos Mangiagalli con argumento de Rafael Leopoldo Palomino de Guzmán y José de la Cuesta, incorporaba arias y fragmentos de óperas conocidas como *Rigoletto* de Verdi y *La Favorita* de Donizetti, así como canciones populares españolas como *Mambrú se fue a la guerra*.

El estreno de la obra se llevó a cabo en el patio de la casa de la pianista acompañante. Invitaron al estreno a estudiantes de distintos coros. Todos quedaron asombrados y solicitaron a los protagonistas que presentaran *Il Figlio del pirata* en la clausura del Festival de Coros Universitarios de 1963. Situación que no se pudo llevar a cabo, a pesar de que todo estaba listo para el acto. La soprano intérprete de uno de los personajes principales enfermó un día antes de la actuación, y el espectáculo se tuvo que posponer hasta el año siguiente.

El sábado 26 de septiembre de 1964 durante la clausura del V Festival Argentino de Coros Universitarios en La Plata, Argentina, se realizó la puesta en escena de *Il Figlio del pirata*. La respuesta del auditorio fue excelente. Todos los participantes recibieron numerosas y amplias felicitaciones y reconocimientos. La obra se había destacado entre los demás actos cómicos presentados por otros coros.<sup>4</sup>

### *La Cantata Modatón*

Después del éxito de *Il Figlio del Pirata* en el Festival de 1964, Masana le apostó a un trabajo creativo, ya no sólo interpretativo. Se propuso crear una obra que orquestraría

---

<sup>3</sup> Masana, 2005, pp.74-79

<sup>4</sup> Idem, pp. 111-115; 117-122

con sus propios instrumentos, instrumentos informales que él mismo junto con sus compañeros fabricaría.

Masana tenía en mente crear una obra con base en el estilo barroco, específicamente basándose en *La pasión según San Mateo* de Bach. La idea le entusiasmaba, pero le faltaba imprimir la veta humorística, para lo cual se reunió con sus compañeros de coro para intercambiar propuestas. Las ideas pasaron por muchos tópicos: desde cambiar la historia de *Pedro y el lobo* hasta crear una historia basándose en un afrodisíaco.

La obra comenzó a tomar forma cuando llegó la propuesta de Mario Brotsky y Jorge Schussheim, que tiempo atrás habían intentado hacer un oratorio basado en la vitamina C conocida como Redoxón. Brotsky sacó un librito de ocho páginas que era el prospecto de un laxante llamado Modatón, producido por el laboratorio Bagó.

Los siguientes días, Masana se dispuso a adaptar el texto del prospecto de laxante a la música que ya tenía en mente. Una vez terminada la obra, le puso por título *Cantata Modatón*, firmándola como Johann Sebastián Masana y la mostró a sus compañeros de coro.

Fue entonces cuando comenzó a buscar a los intérpretes, ya que seguía con la idea de que el acompañamiento de la obra tendría que ser con instrumentos creados para la ocasión. Luego de una larga búsqueda la orquesta quedó conformada con los siguientes intérpretes e instrumentos informales: Carlos Núñez Cortés (tubófono cromático), Raúl Puig (mangelódica neumática), Guillermo Marín (yerbomatófono d'amore), Marcos Mundstock (gom-horn), Daniel Durán (cornetófono d'amore), Jorge Marona (contrachitarrone da gamba), Horacio López (serrucho) y Gerardo Masana (bass-pipe).

15

**CANTATA MODATON**

Nº 1	Coro	oh Modatón!
Nº 2	Recitativo tenor:	Modatón soluciona
Nº 3	Coro:	oh que felices días
Nº 4	Recitativo tenor:	Contiene...
Nº 5	Aria Soprano:	Actúa suavemente
Nº 6	Coro:	Normaliza, estimula
Nº 7	Recitativo tenor:	La presentación líquida
Nº 8	Aria Bajo	No debe ser utilizado
Nº 9	Recitativo tenor:	No provoca hábitos
Nº 10	Coro:	libre de angustias
Nº 11	Recitativo tenor:	Una gragea
Nº 12	Aria Contralto	es eficaz
Nº 13	Recitativo tenor:	Su administración
Nº 14	Coro:	oh Modatón!

La Cantata Modatón, de Gerardo Masana (1965).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Sitio oficial de Gerardo Masana Fundador de Les Luthiers,  
<http://www.gerardomasana.com/gfx/fotos/modaton.html>

La cantata era para coro y solistas. Los cuatro solistas serían: Marcos Mundstock-barítono, Daniel Rabinovich- tenor, Hebe Rosell-soprano y finalmente aunque otra integrante había sido reclutada para el aria de contralto, tuvo que ser interpretada por Daniel Rabinovich debido a que no pudo viajar para el debut de la obra.

Casi todo el coro de la facultad de ingeniería participaría en la *Cantata Modatón*. El coro viajó al VI Festival de Coros Universitarios de 1965, que en esa ocasión se llevaría a cabo en la ciudad de Tucumán.

Virtú Maragno, director del coro, no era muy afecto a las situaciones humorísticas de su grupo de alumnos, sin embargo accedió a apoyarles en la dirección de un ensayo.

El día de la clausura, el coro de La Plata presentó una ópera atonal-dodecafónica-humorística, que fue bien recibida. Sin embargo, cuando vino la obra de los alumnos de Ingeniería, fueron fuertemente ovacionados. Lo hecho por estos estudiantes fue muy original.<sup>6</sup>

El acto impactó de tal manera que en la publicación de una revista porteña se describía la obra con lujo de detalles, postergando el comentario del festival que era en sí el evento central de la actividad musical del momento. “Dijo así la reseña de *Confirmado* el 14 de octubre, bajo el título ‘Delirios: breve historia de un laxante musical’:

Cuando la semana última finalizó en Tucumán la Convención Coral Universitaria (sic), una competencia insólita se desató entre los coros de estudiantes de todo el país. El triunfo, conseguido por aclamación, perteneció al coro de la Facultad de Ingeniería de Buenos Aires: su “Cantata Modatón”, opus *No debe ser utilizada en caso de náuseas*, para orquesta de instrumentos informales, cuatro solistas y coro mixto terminó, acaso definitivamente, con la solemnidad del Jockey Club provincial.”<sup>7</sup>

La *Cantata Modatón* fue el cierre con broche de oro del festival y del movimiento coral universitario de los años 60, ya que meses después se produciría la “noche de los bastones largos” y el final de toda esas extraordinarias actividades.<sup>8</sup>

### *El fin del movimiento coral en Argentina*

El 28 de junio de 1966 Juan Carlos Onganía derrocó al presidente Arturo Illia en un golpe militar encabezado por aquel. Onganía clausuró el Congreso Nacional y prohibió los partidos políticos. El rector Fernández Long de la UBA rechazó el golpe de estado ese mismo día, llamando a defender la autonomía de la Universidad.

Onganía decidido evitar que la UBA se convirtiera en un foco de resistencia anuló el gobierno tripartito universitario el 29 de julio de 1966, instando a los rectores a convertirse en interventores delegados del Ministerio de Educación como requisito para que pudieran conservar sus puestos.

Ese mismo día todas las instancias universitarias fueron ocupadas por autoridades, profesores y estudiantes promoviendo la resistencia y a evitar la violación de la autonomía. Onganía envió en ese momento a la guardia de infantería para desalojar las sedes tomadas. De esa forma inició una fuerte represión llena de violencia que fue conocida como “La noche de los bastones negros”.

---

<sup>6</sup> Masana, 2005, pp.127-132

<sup>7</sup> Samper P., Daniel, *Les Luthiers de la L a la S*, Ediciones la Flor, Argentina, 1991, (pp. 22-23)

<sup>8</sup> Opus cit., 2005, p.133

Esa noche el coro de Ingeniería estaba dando un recital en una Iglesia. No todos los estudiantes habían asistido esa noche, pues habían tomado las instalaciones junto con otros compañeros. Al terminar el concierto, llegaron varios de los ausentes huyendo de la represión militar. Maragno, les dio las ganancias del coro de ese día para contratar a un abogado e intentar sacar a los compañeros aprehendidos. A partir de ese momento, Maragno dejó de dirigir al coro, que siguió funcionando durante un tiempo en el exilio universitario, pero finalmente se disolvió.<sup>9</sup>

### *Il Musicisti y las Óperas Históricas*

Luego del éxito de la *Cantata Modatón*, surgió una propuesta para que el grupo de jóvenes realizara una serie de presentaciones en un teatro. Decidieron ponerle un nombre al ensamble: *I Musicisti*. El cronista del diario *La Nación* en su sección <<Columnas de la juventud>> entrevistó al grupo y decía en su redacción: "... Preguntamos el nombre del conjunto. Algunos, sin muestras de preocupación, comienzan a tocar. Otros –mirándose desconcertados entre sí– deliberan silenciosamente. Luego, la luz. Se llamará I Musicisti <<Conjunto de Cámara I Musicisti>>, confirman".<sup>10</sup>



Programa de Música...? Sí, claro (1966).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Idem, pp.82-86

<sup>10</sup> Idem, p. 187

<sup>11</sup> Sitio oficial de Gerardo Masana Fundador de Les Luthiers, <http://www.gerardomasana.com/gfx/fotos/mscl.html>

El grupo quedó conformado por diez integrantes: Carlos Núñez Cortés, Raúl Puig, Guillermo Marín, Jorge Schussheim, Daniel Rabinovich, Marcos Mundstock, Daniel Durán, Jorge Marona, Horacio López y Gerardo Masana. Cuenta Daniel Rabinovich que por esa época había un conjunto italiano muy conocido que tocaba música barroca, el cual llevaba por nombre *I Musicisti*, y debido a que la línea del grupo universitario era cómica, decidieron inspirarse en este nombre, satirizándolo un poco.

*I Musicisti* se convirtió en un grupo que entró en el ámbito profesional en el teatro llamado *Artes y Ciencias*, ubicado en la calle Lavalle 700. El espectáculo que presentaron llevó el nombre de *¿Música? Sí, claro*. La primera función se llevó a cabo el 17 de mayo de 1966. En este espectáculo participaba una sección del coro de Ingeniería como apoyo a algunas obras, a la cual denominaron *Coro del Cotolengo de Santa Eduvigis*. Fue en esta época, cuando la cantata *Modatón*, pasó a ser llamada *Laxatón*. Esto se debió a que los Laboratorio Bagó hablaron con los integrantes del grupo y les mencionaron que las autoridades de Salud Pública pensaban que el laboratorio hacía promoción de su laxante por medio de esta canción.<sup>12</sup>

Comenzando el año de 1967, Marcos Mundstock presentó el proyecto de un espectáculo, llamado *I Musicisti y las óperas históricas (IMYLOH)*, al director del teatro Di Tella: Roberto Villanueva. El proyecto estaba estructurado con base en *Il figlio del pirata*. Mundstock añadió una historia que ampliaba la obra ya trabajada previamente por los integrantes del coro de Ingeniería. De esta forma el eje toral del proyecto era la obra que les había dado prestigio a los jóvenes, agregando composiciones e historias propias: *El rey está enojado* (de Schussheim y Carlos del Peral), *Piazzolísimo* y *Canciones levemente obscenas* (de Masana y Mundstock), *Si tres o más* (de Núñez Cortés), que después sería grabada por *Les Luthiers* bajo el título de *Teorema de Thales*. El proyecto *IMYLOH* fue aceptado y se estrenó el 8 de mayo de 1967.<sup>13</sup>



I Musicisti. Finales de 1965. De izquierda a derecha: Carlos Núñez Cortés (tubófono parafínico cromático), Marcos Mundstock (gom-horn), Daniel Durán (cornetófono d'Amore) y Gerardo Masana (bass-pipe a vara).<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Masana, 2005, pp.187-192; 134

<sup>13</sup> Idem, pp.207-211

<sup>14</sup> Sitio oficial de Gerardo Masana Fundador de Les Luthiers, <http://www.gerardomasana.com/gfx/fotos/musicisti1.html>



I Musicisti. De izquierda a derecha: Guillermo Marín (yerbomatófono), Raúl Puig (mangelódica), Horacio López (serrucho), Jorge Maronna (el más joven del grupo, con 17 años, interpretando el contrachitarrone da gamba) y Jorge Schussheim.<sup>15</sup>

### *De I Musicisti a Les Luthiers*

La función número 57 de *IMYLOH* había terminado y mientras los 244 espectadores salían de la sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, en los vestidores la situación de *I Musicisti* era ríspida. Se comentaba que los ingresos del grupo se repartían en partes iguales, cuando algunos trabajaban más que otros. Se propuso una repartición fundamentada en el aporte que cada uno de los integrantes hacía al grupo, sin embargo la iniciativa no prosperó en la votación que organizaron. “Gerardo Masana, fundador, director y principal animador del incipiente pero exitoso conjunto entendió que, tres años después de que el asunto comenzara como un pasatiempo de camaradas, había llegado el momento del divorcio.”<sup>16</sup>

Otro elemento de tensión tenía que ver con las composiciones. En un principio las obras eran creaciones de Masana, pero con el tiempo los demás integrantes fueron adquiriendo más protagonismo y esto llevaba a largas y tensas deliberaciones.

Masana decidió retirarse del grupo junto con los instrumentos que él había creado. Mundstock, Rabinovich y Maronna decidieron acompañarle en la decisión. Carlos Núñez Cortés, futuro integrante de *Les Luthiers*, llegó tarde a esa reunión, cuando ya las decisiones se habían tomado, por tanto quedó temporalmente del lado de *I musicisti*.

Debido a que el contacto con el Di Tella había sido por parte de Mundstock, *IMYLOH* tuvo que suspenderse. Sin embargo al día siguiente de la discusión, Masana, Mundstock, Rabinovich y Maronna se reunieron para fundar un nuevo grupo. Maronna propuso que llevaran por nombre *Les Luthiers*, dadas las características del grupo que fabricaba sus propios instrumentos. Todos aceptaron. Contactaron inmediatamente a las

<sup>15</sup> Sitio oficial de Gerardo Masana Fundador de Les Luthiers, <http://www.gerardomasana.com/gfx/fotos/musicisti2.html>

<sup>16</sup> Samper, 1991, p. 18

autoridades del Di Tella para proponer un nuevo espectáculo y de esta forma surgió dos meses después, el 13 de noviembre de 1967, el espectáculo *Les Luthiers cuentan la ópera*. El espectáculo era básicamente el mismo, sólo que con otros integrantes.<sup>17</sup>



Foto publicitaria realizada para *Les Luthiers cuentan la ópera*. De pie Rabinovich y Mundstock. Sentados, Maronna y Masana<sup>18</sup>

*I Musicisti* por su parte, preparó un nuevo espectáculo llamado *Otra vez con lo mismo*. En 1968 viajaron a México para llevar su espectáculo. Cuando visitaron la ciudad de Monterrey, en la cual darían dos funciones, no contaron con la visita inesperada del obispo local. *I Musicisti* presentó su programa habitual en el que hacían un número elogiando a las píldoras anticonceptivas. El grupo fue tachado de blasfemo y sacrílego. La siguiente función se suspendió. A partir de esa gira *I Musicisti* fue decayendo hasta que se disolvió en 1969.<sup>19</sup>

En ese año, *Les Luthiers* preparaban el espectáculo *Blancanieves y los siete pecados capitales* para presentarlo en el Di Tella. Faltando poco para el estreno, algunos aspectos de la obra no estaban totalmente pulidos. Masana externó a los miembros de *Les Luthiers* que Carlos Núñez Cortés podría haberles sido de utilidad si no fuera porque se quedó en el otro grupo.

María Isabel Lacroix, que había formado parte del coro de Ingeniería, llevaba una buena relación con algunos integrantes tanto de *Les Luthiers* como de *I musicisti*. Sirvió ella de enlace para invitar a Núñez Cortés a apoyar a *Les Luthiers* en su siguiente espectáculo. Núñez Cortés aceptó participar bajo la condición de que su nombre apareciera en el programa con una nota adjunta que aclarara que era parte de *I musicisti*. Así fue. Sin embargo, para cuando el espectáculo se estrenó, *I musicisti* ya había dejado de existir.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Masana, 2005, pp.217-222, 124

<sup>18</sup> Sitio oficial de Gerardo Masana Fundador de Les Luthiers, <http://www.gerardomasana.com/gfx/fotos/blancanieves.html>

<sup>19</sup> Opus cit., 2005, pp.221-225

<sup>20</sup> Idem, pp.229-243

### *Integración de López Puccio y Acher a Les Luthiers*

En noviembre de 1970 *Les Luthiers* graban su primer disco en los estudios Ion: *Recital Mastropiero*. Un año antes, Carlos López Puccio había ingresado al grupo como empleado. Participaba en el grupo tocando el violín y cantando, sin ir más lejos. Después de la fractura con *I musicisti*, los jóvenes habían quedado con ciertos prejuicios y recelos ante las propuestas creativas de otras personas que no fuesen las cabezas del grupo.<sup>21</sup>



Primer disco de *Les Luthiers*, editado por la grabadora independiente Friue. Se editaron 1,000 ejemplares pero la empresa se quedó sin dinero para imprimir las tapas. El sello musical Trova compró luego los derechos y se hizo una nueva edición, con el título *Sonamos pese a todo*. Los <<discos Friue>> fueron destruidos. (Masana, 2005)

A principios de 1971, después de una deliberación a puertas cerradas, *Les Luthiers* invitan a López Puccio a ser parte del grupo, compartiendo ganancias y pudiendo por fin intervenir con propuestas musicales.

A los pocos días Ernesto Acher, amigo de una cantante que formaba parte del grupo coral dirigido por López Puccio, se integró a un paseo con el grupo. Trabajó buena relación con Marcos Mundstock.<sup>22</sup>

Tiempo después Mundstock pediría una licencia por tiempo indefinido para ausentarse de *Les Luthiers*. Fue él quien invitó a Acher a que se integrara al grupo para reemplazarlo. Núñez Cortés fue quien audicionó a Acher para evaluar la pertinencia de su entrada al grupo. Acher cantó, leyó un texto, tocó el piano y el clarinete. A partir de ese momento, se integró al ensamble como artista invitado. Sin embargo, "...El 25 de mayo de 1971 [Acher] tuvo su debut como integrante pleno de *Les Luthiers*, en el teatro

<sup>21</sup> Idem, pp.248-249; 253

<sup>22</sup> Idem, pp.258-261

IFT de Buenos Aires. Allí entre otros roles, ofició de locutor, en reemplazo de Mundstock”<sup>23</sup>, grupo en el cual trabajaría durante 15 años.



Foto publicitaria tomada por el fotógrafo Alberto Libone. De izquierda a derecha: López Puccio, Mundstock, Masana, Rabinovich, Acher, Núñez Cortés y Maronna.<sup>24</sup>

### *La muerte del fundador*

Gerardo Masana desde principios de los 60 había manifestado problemas de salud. En 1969 le diagnosticaron una variedad de leucemia llamada *mieloma múltiple* que debilitaba su sistema inmunológico.

Durante 1970 “Masana se tomó varios meses de licencia para seguir haciéndose estudios y descansar. Prácticamente, no participó sobre el escenario en la segunda temporada de *Blanca Nieves y los siete pecados capitales*”.<sup>25</sup>

El 23 de noviembre de 1973, luego de haber platicado de manera individual con su familia y con sus compañeros del grupo, Gerardo Masana falleció en su propia cama. “Había nacido en 1937. Por decisión del grupo, a partir de ese momento Magdalena [su esposa] y los dos hijos fueron considerados un socio más de Les Luthiers a la hora de los repartos económicos.”<sup>26</sup>

La prensa dio a conocer la noticia de su muerte, destacando la originalidad de este compositor argentino desconocido, como parte de su trabajo con el grupo *Les Luthiers*. A pesar de todo, la función debía continuar, y el grupo tuvo que seguir con su espectáculo programado en el teatro Lasalle al viernes siguiente.

A partir de ese momento, el grupo quedaría conformado por seis integrantes, hasta 1986. El 15 de noviembre de ese año Ernesto Acher y *Les Luthiers* deciden separarse por diversas tensiones y conflictos.

---

<sup>23</sup> Idem, p. 263

<sup>24</sup> Sitio oficial de Gerardo Masana Fundador de Les Luthiers, <http://www.gerardomasana.com/gfx/fotos/libone.html>

<sup>25</sup> Masana, 2005, pp. 249-251

<sup>26</sup> Samper, 1991, p. 43

## 1.2. Les Luthiers. Antecedentes Biográficos.

### *Gerardo Masana*

El primer día de Febrero del año de 1937 nació Gerardo Héctor Masana en Buenos Aires, Argentina. La vida de Masana siempre estuvo rodeada de música de Bach, Beethoven, Mozart y jazz, todo por influencia de su padre. La educación musical que tuvo comenzó a los ocho años con el estudio del piano, el cual dejó en menos de un año. Pero sus intentos no cesaron ahí, ya que su madre daba clases de piano, y a los once años, Masana retomó el estudio. “Gerardo siguió estudiando composición y armonía solo, por su cuenta.” (Masana, 2005, p. 48)

Retomaría sus estudios formales de música hacia finales de los 50, cuando ingresó al coro de la facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Su maestro fue el compositor y director del coro Virtú Maragno.

En 1955 ingresó a la carrera de Arquitectura. Su ingreso a la Universidad, coincidió con momentos de inestabilidad y agitación social previas a la caída del peronismo.

Se casó con Magdalena Luisa Tomás en 1963, con quien tuvo dos hijos: Sebastián y Ana Magdalena.

Murió el 23 de noviembre de 1973 a consecuencia de la leucemia.



Gerardo Masana

### *Daniel Rabinovich*

Daniel Abraham Rabinovich Aratuz nació en Buenos Aires el 18 de noviembre de 1943. La música que lo rodeo desde pequeño fue el folclor argentino. Aunque su madre también fue una gran influencia para él, ya que había estudiado piano. Desde los siete hasta los trece años estudió violín, tomando clases con Ljerko Spiller, Vera Graf y Enrique López Ibels. A partir de los 14 años estudió guitarra con José María de los Hoyos.

A los dieciocho años, ingresó a la Universidad de Buenos Aires para estudiar Derecho. Por esa época ingresó al coro de la facultad de Ingeniería, donde conoció a Gerardo Masana y los demás futuros integrantes de *Les Luthiers*. En 1969 obtuvo el título de escribano público (notario). En los comienzos del grupo tocaba guitarra y latín (violín construido con una lata de galletas), y participaba en el aspecto vocal.



Daniel Rabinovich

Paralelamente a *Les Luthiers*, participó como actor en cine y televisión. En los últimos años ha hecho las veces de escritor. Es autor de los libros *Cuentos en serio* (Ediciones de La Flor, 2003), con prólogo de Joan Manuel Serrat, y *El silencio del final*, nuevos cuentos en serio (Ediciones de La Flor, 2004). Actualmente, está escribiendo una novela.<sup>27</sup>

### *Marcos Mundstock*

Nació el 25 de mayo de 1942 en Santa Fe, Argentina. Hijo de inmigrantes polacos. Su padre gustaba de escuchar canciones napolitanas, arias de ópera y cantos litúrgicos judíos. Estudió locución en el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER). Por esos años ingresó al coro de Ingeniería.

Obtuvo su permiso como locutor y trabajó un tiempo en Radio Municipal. Se quedó sin trabajo luego del golpe militar de 1966. Nunca tuvo constancia ni paciencia para el piano, sólo tomó clases de canto.

Con *Les Luthiers* canalizó su vocación por la escritura y el humor. En los primeros años del grupo escribió casi íntegramente los libretos de los espectáculos. Hasta el día de hoy las letras de muchas obras y las historias de Johann Sebastian Mastropiero siguen siendo de su inspiración. “Cuando en 1961 leyó en público por primera vez la biografía de Mastropiero -un personaje que había creado para entretener a amigos y conocidos del coro de la facultad de Ingeniería- Mundstock no sospechaba que estaba iniciando un ritual que se repetiría durante más de cuarenta años en los escenarios de 14 países.”<sup>28</sup>

Como instrumentista en el grupo ha tocado el gom-horn (trompeta hecha con una manguera y un embudo).

Paralelamente a *Les Luthiers*, trabajó como locutor de radio y comerciales de televisión y también de redactor publicitario. Entre los años de 2003 y 2005 actuó en cuatro películas, entre ellas: *Roma, No sos vos, soy yo, Cama adentro, y Torrente III*. También interpretó a un grotesco criminal internacional en el programa televisivo *Mosca & Smith*.



Marcos Mundstock

### *Jorge Maronna*

Nace en Bahía Blanca, Buenos Aires, Argentina el 1º de Agosto de 1948. Su entorno familiar estaba rodeado de música clásica y tangos. Comenzó a tocar guitarra a los 13 años con el auge del folclor de los 60. Gracias a esto se vio motivado a estudiar guitarra clásica durante tres años. A los 15 años ingresó al coro de Bahía Blanca, participando en

---

<sup>27</sup> Artículo tomado de *Les Luthiers* Sitio Oficial,  
[http://www.lesluthiers.com/frame\\_rabinovich.htm](http://www.lesluthiers.com/frame_rabinovich.htm)

<sup>28</sup> Idem, [http://www.lesluthiers.com/frame\\_mundstock.htm](http://www.lesluthiers.com/frame_mundstock.htm)

los festivales que se organizaban a nivel nacional. Cuando viajó a Buenos Aires para estudiar Medicina, ingresó al coro de Ingeniería.

Con Les Luthiers dio sus primeros pasos en la composición musical. Inició ya con sus estudios de música formales en la Universidad Católica Argentina, “que luego completó con Francisco Kröpfl, y estudió guitarra con María Luisa Anido y Miguel Ángel Girollet.”<sup>29</sup>

Ha escrito obras para diversos instrumentistas, música para espectáculos teatrales y televisivos. Ha escrito guiones para televisión y libretos teatrales como *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*.

De sus últimos trabajos para teatro destaca la música de *Hombre y superhombre*, de George Bernard Shaw, dirigida por Norma Aleandro.

Ha publicado libros humorísticos junto con el periodista Daniel Samper Pizano, tales como: *Cantando bajo la ducha* (1994), *Confesiones de un espermatozoide* (1997, en la Argentina se editó como *El sexo puesto*), y *El tonto emocional* (1999, publicado en Colombia con el nombre *De tripas corazón*). Escribió la novela humorística *Copyright* (2001) junto con Luis María Pescetti.

En *Les Luthiers*, su especialidad son los instrumentos de cuerda, desde el cellato hasta el nomeolbidet, aunque también participa en la parte vocal. Durante la preparación de nuevos espectáculos está a cargo del manejo de los ensayos del conjunto. Desde los inicios del grupo, participa en la creación de nuevas obras, tanto en la música como en la letra



Jorge Maronna

### *Carlos Núñez Cortés*

Nace el 15 de octubre de 1942 en Buenos Aires. Comenzó a estudiar piano a los siete años. A lo largo de los años realizó estudios con diferentes profesores particulares. Decidió estudiar Química e ingresó a la universidad en 1960. Allí, junto con otros compañeros, formó un coro polifónico: el coro de la facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, que dirigió el maestro Juan Schultis. Tiempo después ingresó como tenor en el coro de la facultad de Ingeniería. Cuando formó parte de *I Musicisti* incursionó en el aspecto compositivo. Es creador del *Concerto grosso alla rustica*, que ha sido interpretado por *Les Luthiers* junto con el Ensamble Buenos Aires en 1972, la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón en 1986, la Camerata Bariloche en 2000 y la Orquesta Filarmónica de Madrid en 2004.

Desde los comienzos del grupo ha participado en la construcción de instrumentos. Es creador del tubófono silicónico cromático, el narguilófono y el glamocot. En colaboración con Carlos Iraldi (laudero del grupo durante muchos años) construyó

---

<sup>29</sup> Idem, [http://www.lesluthiers.com/frame\\_maronna.htm](http://www.lesluthiers.com/frame_maronna.htm)

varios de los instrumentos de *Les Luthiers*, como el órgano de campaña, la marimba de cocos, la gaita de cámara y la mandocleta.

Fuera del conjunto, se ha destacado como concertista de piano y arreglista. Compuso canciones para distintas obras de teatro tales como *Corazón de bizcochuelo*, de Enrique Pinti, y *El fantoche lusitano*, de Peter Weiss.

Otra de sus grandes pasiones es la biología y el buceo. Ha reunido una colección de caracoles marinos con más de 4.000 ejemplares de todos los mares del mundo. Gracias a esto en colaboración con Tito Narosky, fue coautor del libro *Cien caracoles argentinos* (Editorial Albatros, 1997).<sup>30</sup>



Carlos Núñez Cortés

### *Carlos López Puccio*

Nació el 9 de octubre de 1946 en Rosario, Argentina. Su hermano mayor fue una gran influencia en sus gustos musicales. A los diez años comenzó sus estudios de violín. Años más tarde con el ensamble Pro Música Rosario participó cantando y tocando la viola da gamba durante ocho años. Se graduó como licenciado en dirección orquestal en la Universidad de la Plata. Previamente ya había tenido experiencia como director coral. En 1969 fundó el grupo vocal *Nueve de cámara*, que dirigió durante diez años. A fines de ese mismo año, ingresó a *Les Luthiers*.

“Dirigió las orquestas que interpretaron *Teresa y el oso (Volumen IV, 1976)*, *El lago encantado (Volumen VII, 1983)* y *Cardoso en Gulevandia (Volumen VIII, 1991)*. En 1986, cuando *Les Luthiers* interpretó su Recital sinfónico en el Teatro Colón, López Puccio fue el encargado de dirigir a la orquesta sinfónica de dicho teatro.”<sup>31</sup>

En el grupo toca el latín, la violata, los teclados y el bajo. Participa en la creación de varias obras de *Les Luthiers*.



Carlos López Puccio

En 1981 fundó el Estudio Coral de Buenos Aires, especializado en repertorio contemporáneo. Esto lo ha llevado a ser reconocido como uno de los más destacados directores corales de Argentina. Obtuvo el Premio Konex de Platino a la mejor agrupación musical de cámara de la década en 1999.

<sup>30</sup> Idem, [http://www.lesluthiers.com/frame\\_cortes.htm](http://www.lesluthiers.com/frame_cortes.htm)

<sup>31</sup> Idem, [http://www.lesluthiers.com/frame\\_puccio.htm](http://www.lesluthiers.com/frame_puccio.htm)

Ha dirigido obras como *La Traviata*, de Verdi, *Orfeo y Euridice*, de Gluck y más recientemente *Alceste* (2002) y *Armida* (2003) ambas obras de Gluck en el Teatro Argentino de La Plata y el Teatro Colón de Buenos Aires respectivamente. También en el Teatro Colón dirigió a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires.

A partir de junio de 2000, tuvo a su cargo durante cuatro años la dirección del Coro Polifónico Nacional de Argentina. Con éste, interpretó obras tales como los Requiem de Verdi, Mozart, Faure y Durufle, la Novena Sinfonía de Beethoven y su *Missa Solemnis*, la Pasión según *San Mateo de Bach*, el *Gloria* de Poulenc y otras.

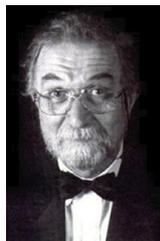
Entre 2002 y 2004 fue consejero artístico del Teatro Colón de Buenos Aires.

### *Ernesto Acher*

Nació el 9 de octubre de 1939. Estudiante de Arquitectura en la UBA. Toca clarinete, piano, instrumentos de percusión y algunos otros de aliento. En 1971 pasó a formar parte del Conjunto de Instrumentos informales Les Luthiers. Se separó del grupo en 1986, y en abril de 1987 grabó su primer disco: *Juegos*. Con algunos de los colaboradores de este disco formó *La Banda Elástica*. Con ella comenzó a trabajar públicamente desde 1988 hasta 1993, año en que se desintegra. A partir de ahí ha tenido diversos proyectos en los que une la música con el humor.

Debutó en la Dirección Orquestal con la Sinfónica de Rosario en 1993. En 1997 junto con los pianistas Baby López Furst y Jorge Navarro realiza un homenaje a George Gershwin.

Reside en Chile, siguiendo con proyectos de música-humor y como director de Orquesta.<sup>32</sup>



Ernesto Acher

---

<sup>32</sup> Fernández, M. R., *Palabras sobre Ernesto*, artículo en <http://www.leslu.net/web/integrantes/index2.htm>

### 1.3. Análisis estructural de la obra.

#### *Organum y Diaphonía*

El término organum se refiere a un tipo de polifonía medieval. Surge en el siglo IX como un término técnico dentro de la teoría polifónica, como parte del tratado *Musica enchiriadis*. Algunos ejemplos importantes se pueden extraer de la obra de Leonin y Perotin (c. 1200). Se usaba para referirse a la ‘voz’ que se le agregaba a una melodía del canto gregoriano (*vox principalis*). De esta manera, esa voz agregada se denominaba *vox organalis*.<sup>33</sup>

A veces el término *organum* se usaba para referirse a las consonancias sonoras que se daban entre la *vox principalis* y la *vox organalis*. En las fuentes medievales tempranas los términos *organum* o *diaphonia* eran usados para designar de manera general a la polifonía.

En el siglo XI se dieron ciertos cambios en la música occidental que permitieron otorgarle muchas de sus características básicas. Estas características son las que distinguen a la música de Occidente de otras.<sup>34</sup>

En los organa del siglo XI se utilizan como intervalos consonantes el unísono, la octava, la cuarta y la quinta. Los demás intervalos son usados con apariciones incidentales o como disonancias que deben ser resueltas.<sup>35</sup>

En el tratado de *Musica Enchiriadis* (ca. 900), aparecían los primeros ejemplos que trataban de sistematizar las prácticas polifónicas que hasta el momento habían sido orales. Se planteaban las simphonías simples a distancias interválicas de octava, quinta o cuarta, y las simphonías compuestas a distancias interválicas de octava-octava, octava-quinta, y octava-cuarta. Como novedad, se introducía la compuesta de octava-cuarta y se aplicaba el principio de sucesión de simphonías para definir a la diaphonía como sinónimo de organum. El término diaphonía en ese momento dejaba el concepto de disonancia que se tenía, para hacer referencia de dos melodías simultáneas a intervalos consonantes. Los ejemplos de este tratado muestran diferentes variedades de diaphonías simples y compuestas explicando la forma de proceder para construir los organa primitivos. Sucesivas combinaciones se estructuraban sobre tres modelos fundamentales de partida:

1. Diaphonía diapasón: sucesión de simphonías simples con dos melodías en movimiento interválico de octavas paralelas. La nueva voz se situaba por debajo de la original a una octava.
2. Diaphonía diapente: por el mismo procedimiento se añadía una voz inferior a distancia de quinta. Las dos melodías discurrían en movimiento de quintas paralelas.
3. Diaphonía diatessaron: el movimiento transcurría en cuartas paralelas con la nueva voz, igual que en los casos anteriores, por debajo de la melodía tomada del gregoriano.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Reckow, F., y Flotzinger, R., artículo en *The new grove dictionary of music and musicians*, Edited by Stanley Sadie, London, 2001 (p. 796-819).

<sup>34</sup> Grout, Donald, *Historia de la música occidental Vol. I*, Alianza, Madrid, 1984. (pp. 97-98)

<sup>35</sup> Idem, p. 100

<sup>36</sup> Ramos, Elisa, *Del primitivo canto cristiano a la polifonía*, artículo en *Filomúsica*, Revista mensual de publicación en Internet, Número 18, España, Julio de 2001. <http://www.filomusica.com/filo18/eli.html>

La gran mayoría de los ejemplos de la música polifónica considerados entre el *Musica Enchiriadis* y los escritos de los repertorios de Compostela y Aquitania del siglo XII son piezas dispersas en diversas fuentes litúrgicas y ejemplos incluidos en tratados. Muchos de los ejemplos se crearon y escribieron específicamente para los tratados, como el *Rex caeli domine*. Todo parece indicar que en los primeros ciento cincuenta años de la existencia de los organa no había escritos a manera de partitura, sino que era una tradición aprendida a través de entrenamiento y experiencia al interpretar cantos en ocasiones solemnes. Los organa no eran piezas musicales, las piezas eran los graduales, aleluya y otros cantos litúrgicos, el organum era una manera de interpretarlos. De hecho los cantantes polifónicos eran conocidos como *magistri organorum*.<sup>37</sup>

Los organa pueden ser clasificados con base en los recursos técnicos que usan, así podríamos mencionar cuatro tipos.<sup>38</sup>

- *Organum paralelo*. Una característica de éste es que a la *vox principalis* se le agrega una *vox organalis* a un intervalo de quinta justa o cuarta justa más baja, en un movimiento de nota contra nota. Tanto la *vox principalis* como la *vox organalis* pueden ser duplicadas a un intervalo de octava. En el organum a la cuarta, las frases comienzan al unísono y las voces se van abriendo en un movimiento oblicuo en donde se da el movimiento paralelo para finalmente terminar nuevamente al unísono. Los ejemplos más significativos de este tipo de organum se dan aproximadamente entre los años 900 y 1050.
- *Organum libre y contrario*. Cerca del año 1110, se empezó a gestar un ‘nuevo tipo de organum’, en el cual el movimiento paralelo y las notas pedal o sostenidas dejaron de ser la regla principal. Se propuso un uso libre de intervalos, “incluyendo el intercambio libre entre las cuartas y las quintas”<sup>39</sup>. En la segunda mitad del siglo XI, comenzó el uso del movimiento contrario, es decir, si una de las voces asciende, la otra tiene que descender y viceversa.
- *Organum melismático o florido*. Éste se da hacia la mitad del siglo XII. Por cada nota de la *vox principalis*, se añade un grupo de notas en la *vox organalis*. La melodía tomada del canto llano siempre se encuentra en la voz inferior, pero cada nota se prolonga para que en la voz superior se den frases de diversas longitudes. Ya que la voz inferior servía de apoyo a la otra, fue llamada *tenor*, del latín *tenere*, sostener.<sup>40</sup>
- *Organum medido*. En el siglo XII, el canto llano se entonaba en ritmo libre o en todo caso estaba ligado al texto. Cuando surge la polifonía, las complicaciones de que dos o más melodías fuesen interpretadas por diversos músicos, se comenzó a pensar en el uso de ritmos determinados. El sistema rítmico propuesto por compositores del siglo XI y XII, fue tomado en cuenta para toda la música polifónica hasta el siglo XIII. “En lugar de mostrar duraciones relativas fijadas mediante signos diferentes para las notas, indicaba diferentes *esquemas rítmicos* mediante ciertas combinaciones de notas individuales y, en

---

<sup>37</sup> Planchart, Alejandro, *Organum*, artículo en *A performer's guide to medieval music*, ed. by Ross W. Duffin, Indiana University, 2000, (pp. 24, 39 y 43)

<sup>38</sup> Randel, D., *Diccionario Harvard de Música*, Diana, México, 1997, (pp. 362-363).

<sup>39</sup> Reckow y Flotzinger, 2001, p. 801

<sup>40</sup> Grout, 1984, pp.101-102

especial, de grupos de notas".<sup>41</sup> Así surgieron seis modelos rítmicos que se identificaban mediante un número. La polifonía medieval que se dio hasta el siglo XIV, estaba dominada por una división ternaria.

Ya que los organa toman elementos del canto gregoriano, siguen utilizando los estilos musicales de éste: (1) *silábico*, en el cual a cada sílaba del texto corresponde una sola nota; (2) *neumático*, en el cual hay grupos de dos a cuatro notas que se usan para una sola sílaba; y (3) *melismático*, en el cual las melismas son grupos de hasta diez o veinte notas usadas en una sola sílaba.<sup>42</sup>

### *Modos eclesiásticos*

Tuvieron su origen en la Edad Media. Son un sistema de ocho escalas que utilizan los tonos de la escala de Do Mayor, pero comienzan y terminan en re, mi, fa y sol. A cada una de estas cuatro notas se les conoce como *finalis*, para cada una de las cuales existen dos modos. Lo que los diferencia es la extensión de la octava, a la cual se le llama *ambitus*. Por tanto, de aquí se deriva un *modo plagal* o derivado para cada *finalis* y un *modo auténtico*. Algunos designan a estos modos como *ambrosianos*, cuando se refieren a los *auténticos* y *gregorianos* cuando hacen alusión a los *plagales*, sin embargo esta designación carece de fundamento histórico<sup>43</sup>. Hacia el año 1547, Glareanus en su tratado *Dodecachordon* agregó al sistema de ocho modos del canto gregoriano las escalas de *do* y de *la* en sus modos *auténtico* y *plagal*. Los modos basados en la nota *si*, aunque son mencionados por Glareanus, no fueron aceptados porque entre la nota *finalis si* y la dominante de ésta, *fa*, se da un intervalo de quinta disminuida, intervalo imperfecto conocido como el tritono del diablo.

La forma de designar a estas escalas ha variado. La más antigua, proviene del siglo IX y derivó del griego, llamando a la nota re *protus*, a mi *deuterus*, a fa *tritus* y a sol *tetrardus*, agregando únicamente el término *authenticus* o *plagius*, dependiendo del modo al que se refiriera.

La terminología más usada en la actualidad, aunque rara vez empleada durante el período medieval, fue la que da los nombres a las escalas a partir de la antigua teoría griega, designando a los modos auténticos como: *dórico*, *frigio*, *lidio* y *mixolidio*. A los modos plagales, sólo se le agregaba a cada término el prefijo *hipo*.

La designación más adecuada es la que nombra a los modos, originalmente llamados *tonus*, en latín: *primus tonus* para el re auténtico, *secundus tonus* para el re plagal, etcétera.

En los modos *auténticos* el *ambitus* se extiende una octava a partir de la nota *finalis*; para los modos *plagales* el *ambitus* va desde una cuarta debajo de la nota *finalis* hasta la quinta por sobre de ella. Estas extensiones se pueden ampliar cuando se toma en cuenta el tono que hay debajo del más grave, el cual lleva por nombre *subtonum*. Este tono adicional, se emplea como tono cadencial en los modos auténticos, y en estos casos recibe el nombre de *subfinalis*. Un ejemplo de esto pudiera ser *do-re* para el *primus tonus*, en donde la nota *finalis* es re. Si utilizáramos el *tertius tonus*, en donde la nota *finalis* es mi, la *subfinalis* sería re, así en este ejemplo la cadencia final sería *re-mi*.

Los modos, tienen una tercera característica a parte de la nota *finalis* y el *ambitus*: la *dominante*. Ésta se puede ver como un centro tonal secundario, que se encuentra, según

<sup>41</sup> Idem, pp.104-105

<sup>42</sup> Reckow y Flotzinger, 2001, p.91

<sup>43</sup> Randel, 1997, p. 363.

las reglas, a un intervalo de quinta arriba de la *finalis* en los modos plagales. En este caso, nuevamente el tono *si*, que no se usó como *finalis* fue sustituido por *do*. En los modos plagales, la dominante está a un intervalo de tercera superior sobre la *finalis*, a excepción del modo IV, *mi*, en donde se ascendió un tono más para equipararlo al del modo auténtico de la misma nota, y el modo X para evitar nuevamente el *si*.<sup>44</sup> Esto se puede ver más claramente en la *Tabla 1.1* que a continuación se presenta.

### Modos Eclesiásticos

Modo/ Terminología	Griego	Teoría griega	Latín	Finalis	Ambitus	Dominante
I	<i>Protus auth.</i>	Dórico	<i>Primus tonus</i>	re	re-re'	la
II	<i>Protus plag.</i>	Hipodórico	<i>Secundus t.</i>	re	la-la'	fa
III	<i>Deuterus auth.</i>	Frigio	<i>Tertius t.</i>	mi	mi-mi'	do
IV	<i>Deuterus plag.</i>	Hipofrigio	<i>Quartus t.</i>	mi	si-si'	la
V	<i>Tritus auth.</i>	Lidio	<i>Quintus t.</i>	fa	fa-fa'	do
VI	<i>Tritus plag.</i>	Hipolidio	<i>Sextus t.</i>	fa	do-do'	la
VII	<i>Tetradus auth.</i>	Mixolidio	<i>Septimus t.</i>	sol	sol-sol'	re
VIII	<i>Tetradus plag.</i>	Hipomixolidio	<i>Octavus t.</i>	sol	re-re'	do
IX		Eolio	<i>Nonus t.</i>	la	la-la'	mi
X		Hipoeolio	<i>Decimus t.</i>	la	mi-mi'	do
XI		Jónico	<i>Undecimus t.</i>	do	do-do'	sol
XII		Hipojónico	<i>Duodecimus t.</i>	do	sol-sol'	mi

*Tabla 1.1*

### Análisis de la obra

La pieza *Educación sexual moderna* está basada en las estructuras utilizadas por los organa.

La obra se desarrolla de la siguiente manera:

- La primera frase comienza haciendo uso del movimiento oblicuo, partiendo del unísono de las voces, para llegar al punto del movimiento por quintas paralelas. De esta forma, la primera frase es un *organum paralelo* con la nota pedal del órgano en *Re*. (*Ejemplo 1.1*). En esta primera parte de la obra, la frase cierra con el unísono (*Ejemplo 1.2*).

Las jó - ve - nes que de - se - an sal - va - se De - ben se - guir nues - tra can - se - ja

*Ejemplo 1.1*

<sup>44</sup> Randel, 1997, pp. 313-314.

Org. Ya tie-nen e-dad su-fi-cien-te, ya van a cum-pli tre-in-ta\_a-ñas. Du-bi du-bi du.

Ejemplo 1.2

- En el desarrollo, la obra se presenta como un *organum florido* con dos voces a la quinta como nota pedal y la *vox organalis* se desenvuelve en un estilo silábico. (Ejemplo 1.3). Conforme se desarrolla la obra, se hace uso alternado del *organum paralelo* y el *florido* (Ejemplos 1.4 y 1.5).

Org. La pri-me-ria de la que\_hay que\_na-bla es de la que na-cen el nam-bre\_y la mu-je,

Ejemplo 1.3

Org. Ca-da vez que sal-gas con un des-ca-na-ci-da y na-gas el... du-bi du-bi du.

Ejemplo 1.4

Org. Na-de-des des-cui-da-le de-des le-nei cui-da-da

Ejemplo 1.5

- La pieza concluye con un modelo en donde se mezcla la *diaphonia diapasón* y la *diaphonia diatessaron*. Comenzando al unísono, y las voces se van abriendo a la quinta y a la octava (Ejemplo 1.6).

Org. A-a-mén, A-a-mén, A-a-mén lo me-nos do-si-l-ale.

Ejemplo 1.6

De manera general en la pieza se hace uso tanto del *Organum Paralelo* como del *Organum Florido*, y en todo momento aparece una nota pedal duplicada a la octava como soporte por parte del órgano electrónico. El modo eclesiástico que se utiliza es el *Primus Tonus* o *Dórico*. En la parte central del desarrollo de la obra, la melodía se traslada a la *dominante* (Ejemplo 1.7). En la parte conclusiva de la obra, la cadencia se acentúa utilizando la nota *do* (*subfinalis*) para concluir en la *finalis* (Ejemplo 1.6). El *ambitus* es respetado de acuerdo a las reglas de los modos eclesiásticos (re-re'), aunque en la frase final aparece un *fa* 6, que pareciera estar fuera del *ambitus*, éste es considerado únicamente como duplicación a la octava del *cantus firmus*.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line in a soprano clef and an organ line in a bass clef. The organ line features a prominent pedal point (a low note) that is duplicated an octave higher. The lyrics are written below the vocal line.

Ejemplo 1.7

#### 1.4.Descripción de la obra y dificultades técnicas.

##### Descripción

Se da introducción a la obra cuando las campanas tubulares tocan un fragmento del tema principal de la obra a manera de preludio (Ejemplo 1.8). *Les Luthiers* utilizan el *Campanófono a martillo* (ver detalles en el Anexo 1) para este preludio. Para el recital de este proyecto se utiliza un teclado electrónico.

The image shows a single line of musical notation in a bass clef, representing the tubular bells. It consists of a series of notes and rests, forming a melodic fragment.

Ejemplo 1.8

Acto seguido, aparece un personaje en escena haciendo un monólogo:

“**Monje:** Oh, Señor, ten piedad de este pobre monje. Dame fuerzas para resistir la tentación de la carne.

Sí, ya sé que merezco esta penitencia.”<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Del libreto transcrito por el autor de este documento.

En este monólogo, el monje describe que debido a sus dificultades por cumplir el voto de castidad, su superior le ha dado consejos de cómo alejarse de los pensamientos que le lleven a la lujuria. Del mismo modo al finalizar el monólogo, el personaje comenta que ha recibido instrucciones de interpretar un cántico para la educación sexual de los jóvenes como parte de su penitencia. De esta forma da pie al inicio de la pieza.

El cántico hace un llamado a la juventud para promover la salvación de sus almas hablando de los supuestos daños que puede causar el sexo, al cual deciden llamarle “dubi dubi du”. Este hecho se da cuando uno de los intérpretes tiene que hacer mención del sexo frente al público, y al verse inhibido toma estas sílabas que habían sido destinadas a una parte de la melodía de la obra. De esta manera describen lo peligroso que pueden ser los contagios, pero remarcan el hecho del pecado. Señalan el uso del preservativo como un método efectivo, pero de nueva cuenta recalcan el hecho pecaminoso. Los monjes concluyen su canto pareciendo hacer uso del final de una oración religiosa cantando ‘Amén’, pero en realidad terminan diciendo lo que piensan mejor para los jóvenes: ‘Amen lo menos posible’.

En este caso, la obra se transcribió tal como es interpretada de manera original.

### *Dificultades técnicas*

Las dificultades técnicas que presenta esta obra son de índole vocal. La obra está compuesta a dos voces y por momentos se integra una tercera voz. La complejidad se encuentra en conseguir una afinación adecuada de los intervalos armónicos tales como la segunda mayor, y los movimientos de cuartas y quintas paralelas realizadas por los intérpretes. Del mismo modo los fragmentos a tres voces se dan en donde el solista tiene un soporte armónico de las dos voces que funcionan como nota pedal a un intervalo de quinta justa, así como la parte final ya descrita anteriormente.

El ritmo es libre, por lo tanto la respiración juega un papel preponderante en la interpretación y el ensamble de la obra.

## 2. Una canción regia (Canon escandaloso)

Para dueto vocal y dueto de guitarras

### 2.1 Análisis estructural de la obra.

#### *Canon*

Es una forma musical polifónica que se logra a partir de la imitación de una única línea melódica o voz. La imitación puede darse de manera estricta en intervalos fijos o con variaciones de altura y de compás.

En el siglo XIV florece la composición de cánones en formas musicales como la *Caccia* y el *Rondellus*. Su punto culminante se da en las obra de Machaut. En el siglo XVII el contrapunto se enseñaba a través de colecciones como el *Kunsthuch* de Thiele, el cual era un compendio de arte canónico que apunta ya a la fase final del mismo. Esta fase final se da con la música de Bach. En los siglos siguientes, el canon tuvo una importancia modesta. Es hasta el siglo XX cuando el canon se vuelve a retomar con las escuelas neoclásicas y serialistas, las cuales lo llevaron a un primer plano.<sup>46</sup>

Carrillo (1921)<sup>47</sup>, afirma que la imitación es la repetición de un modelo melódico al unísono o a cualquier intervalo, de manera general. Propone dos tipos de imitaciones: (a) Fragmentarias, cuando se da una imitación parcial del modelo; y (b) Canónicas, cuando no se suprime ninguna nota de la frase que se imita. Las imitaciones más usuales son las que se hacen a intervalos como el unísono, octava y quinta justa. Con base en este tipo de imitaciones, Carrillo afirma que las que utilizan el unísono o la octava son imitaciones perfectas, ya que repiten las mismas notas. Toda imitación que utiliza otros intervalos de imitación es imperfecta. Las imitaciones pueden utilizar recursos como el movimiento directo o contrario, aumentación y disminución. Estos dos últimos recursos son más propios de la Fuga.

Se puede hablar propiamente del canon cuando la imitación se da de manera ininterrumpida de principio a fin, sin sufrir alteraciones rítmicas ni melódicas. Cabe aclarar que la imitación de intervalos por ejemplo de uno menor por uno mayor, no altera fundamentalmente la imitación. Los cánones se pueden dar por movimiento directo o contrario, y puede hablarse de cánones simples y dobles. Los simples son aquellos que imitan una sola línea melódica, los dobles imitan dos, como su nombre lo dice.

Zamacois<sup>48</sup> hace mención de dos partes importantes en la imitación: (a) Antecedente, la parte que primero hace oír lo que será imitado y (b) Consecuente, la parte que imita.

#### *Análisis de la obra*

Tonalidad: *re* menor con inflexión a *Fa* Mayor.

Compás: 2/4.

Tempo: 60 pulsos por minuto (aprox.).

---

<sup>46</sup> Artículo en *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Stanley Sadie (editor), Akal Ediciones, Madrid, España, 2000, (p. 176)

<sup>47</sup> Carrillo, Julián, *Tratado sintético de canon y fuga*, Imprenta Nacional, México, 1921, (pp. 1-10)

<sup>48</sup> Zamacois, Joaquín, *Curso de formas musicales*, Idea Books, España, 2002, pp. 53-57.

El movimiento tonal de la pieza se da como se muestra en la siguiente tabla:

Tonalidad	Compás
dm	1-15
F (inflexión)	16-23
dm	24-43

Tabla 2.1

La inflexión se puede observar claramente en el *Ejemplo 2.1*. La voz que lleva el canto utiliza la nota *do* en la anacrusa al compás 16 como quinto grado de *Fa*. Del mismo modo la Guitarra 1 se dirige desde *re* a *la*, éste último como tercer grado de *Fa*. Finalmente, podemos observar que la Guitarra 2 que lleva el acompañamiento armónico hace lo propio, convirtiendo el *do* del bajo en el quinto grado del acorde de *Fa*.

Musical score for *Ejemplo 2.1* showing three staves: Voz (Vocal), G. 1 (Guitar 1), and G. 2 (Guitar 2). The score covers measures 15 to 23. The vocal line includes the lyrics: "ca - ber. El dí - a en que te co - no - cí me pa - re - cías muy gran - de".

Ejemplo 2.1

Esto es lo que ocurre en la pieza de manera general la primera vez que es interpretada. La segunda vez que es interpretada la instrumentación cambia, únicamente queda la pieza para una guitarra y dos voces, que permiten la realización del canon. En este caso, es definitivamente una imitación canónica perfecta al unísono por movimiento directo. Se trata de un canon simple, ya que es un *antecedente* a una voz, imitado por un *consecuente* a una voz (ver *Ejemplo 2.2*).

Musical score for *Ejemplo 2.2* showing three staves: Voz 1, Voz 2, and Guitarra. The score covers measures 1 to 15. The vocal lines include the lyrics: "Dul - ce rei - na, rei - na, u - na, pa - ra, pa - ra, u - na, u - na, en ca - da pa - ra - do".

Ejemplo 2.2

De manera general la pieza utiliza como motivos rítmicos en la melodía vocal el octavo con puntillo-dieciseisavo (ver *Ejemplo 2.2*, compás 1), y motivos acéfalos o anacrúxicos

de dieciseisavo-octavo (ver *Ejemplo 2.2*, compás 5 o *Ejemplo 2.1*, anacrusa al compás 16). El acompañamiento armónico se realiza a base de acordes arpegiados.

## **2.2 Descripción de la obra y dificultades técnicas.**

### *Descripción*

El cuadro inicia con un rey que después de haber participado de un banquete pide como postre un poco de música. Manda llamar a los músicos de la corte y éstos le comentan que han compuesto una canción para la reina. El rey se dispone a escucharla con agrado y la pieza se desarrolla sin mayor complicación. Sin embargo, cuando la pieza termina el rey pide a los músicos que la interpreten de nuevo pero a dos voces. Dado que uno de los músicos afirma no conocer la letra, el rey sugiere que la canten en canon. Luego de hacerles una breve explicación de lo que es el canon, ya que parecía que los músicos no sabían a lo que se refería con este término, comienzan a interpretar la pieza como lo pidió el monarca. Desafortunadamente la combinación que se da en el texto cantado por imitación, genera ideas ofensivas en contra de su esposa. Así, el rey escucha frases con doble sentido que lo van desconcertando, hasta que al finalizar la pieza, ya notoriamente molesto, termina correteando a los músicos, que salen huyendo apenados y asustados.

*Les Luthiers* interpretaron esta obra en el espectáculo: *Humor dulce hogar* (Ver Anexo 2), y utilizan la siguiente instrumentación: *latín* (ver detalles en el Anexo 1), y vihuela. Para la realización de este proyecto se hizo un arreglo para que la obra fuera interpretada a dos guitarras.

### *Dificultades técnicas*

Esta obra representa un reto para el intérprete que ejecuta la guitarra con un acompañamiento armónico arpegiado, mientras que al mismo tiempo canta el texto. El reto se extiende al segundo intérprete que en la primera parte realiza un contrapunto melódico con la guitarra y en la segunda parte debe ser capaz de interpretar la imitación canónica; afortunadamente se aligera la carga al no tener ya que interpretar el contrapunto melódico que llevaba inicialmente. Es importante mencionar que se debe cuidar la interpretación del canon para lograr destacar las partes que dan pie al texto cómico. En esta obra se comienza a destacar más el trabajo de actuación de los intérpretes.

### 3. Encuentro en el restaurante (Rapsodia gastronómica)

Para dueto de guitarras y actor en monólogo

#### 3.1 Análisis estructural de la obra.

##### *Tema con variaciones*

La forma musical conocida como variación consiste en un número indefinido de piezas breves basadas en un mismo tema, que generalmente se expone al principio de la obra y que cada vez que se presenta nuevamente es modificado.<sup>49</sup> El tema puede ser original del compositor o de cualquier otra fuente. Generalmente es un tema de carácter sencillo.<sup>50</sup>

De manera general podemos mencionar cinco tipos de variación: 1) armónica, 2) melódica, 3) rítmica, 4) contrapuntística y 5) una combinación de las cuatro anteriores. Sin embargo, Zamacois hace una división más detallada:

- *Variación ornamental o melódica*: La melodía del tema es modificada en su ritmo o en su línea de sonidos, sin que por ello quede desfigurado el tema. De manera general, se puede mencionar que una manera de conservar puntos básicos de una melodía es a través de la conservación de las notas reales más agudas o graves, los acentos métricos principales y las cadencias.
- *Variación decorativa o armónico-contrapuntística*: Un tema expuesto con cierta melodía que a la par va acompañada de cierta armonía y/o contrapunto puede sufrir una variación cuando lo que se conserva es precisamente la melodía, pero no su armonía o sus contrapuntos.
- *Variación amplificativa, libre o gran Variación*: En esta puede no aparecer por completo el tema, basta con un fragmento o un simple detalle del mismo para dar crédito a su presencia. El tema se convierte en un recurso del cual se extraen elementos para construir nuevas ideas musicales. Ciertamente es que auditivamente en muchas ocasiones es difícil reconocer el tema en este tipo de variaciones.

Puede ser considerado como tema una frase completa o incluso una pieza de breves dimensiones. Cabe señalar que dentro de las variaciones también se pueden tomar en cuenta a la *tonalidad* y a la *modalidad*.

##### *Análisis de la obra*

Tonalidad: *re* menor con inflexiones a *sol* menor y *Fa* Mayor.

Compás: 2/4.

Tempo: 60 pulsos por minuto (aprox.).

En este caso el tema es una pieza de breves dimensiones: 16 compases. Sin embargo cabe señalar que el tema tiene una estructura binaria: A B. En la parte B del tema, se dan las inflexiones de la siguiente manera: Se puede observar que en la anacrusa al compás 10 la Guitarra 2 utiliza un acorde de *Re* en primera inversión para llegar a *sol* menor; en el compás 11 el mismo instrumento utiliza un acorde de *Do* en primera

<sup>49</sup> Zamacois, Joaquín, *Curso de formas musicales*, Idea Books, España, 2002, pp. 136-142.

<sup>50</sup> Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 151-154.

inversión para llegar a *Fa*. Es así como se dan las inflexiones, para concluir con una cadencia perfecta en los últimos compases utilizando la secuencia armónica: IV – V – I (Ver *Ejemplo 3.1*). El motivo rítmico utilizado en la melodía del tema es acéfalo con silencio de octavo y tres octavos, así como el cuarto y octavo con puntillo-dieciseisavo (Ver *Ejemplo 3.1*, compases 1 y 2). El motivo rítmico utilizado en el acompañamiento es de cuarto y octavo con puntillo-dieciseisavo (Ver *Ejemplo 3.1*, compás 2).

The musical score for Example 3.1 consists of four staves. The top two staves are for Guitars 1 and 2. Guitar 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while Guitar 2 provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The bottom two staves are for vocal lines G1 and G2. G1 has a melodic line with a fermata and a 'D.C.' (Da Capo) instruction. G2 has a rhythmic accompaniment similar to Guitar 2. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as rests, beams, and dynamic markings.

*Ejemplo 3.1*

La primera variación que se presenta es una variación *ornamental y modal*. La melodía del tema está modificada en el ritmo, utilizando únicamente figuras de octavo; el tema sigue el contorno melódico del tema original con ligeras variantes; se puede observar una variación modal ya que pasa del modo menor al modo Mayor, conservando la misma tónica. Se conserva en la melodía el motivo rítmico acéfalo con silencio de octavo y tres octavos. Por otro lado, hay una variación *armónica y contrapuntística*, que se ve claramente en la segunda guitarra: el movimiento armónico inicial va del grado I al grado IV, cuando en el tema original utilizaba el movimiento del I al V; la rítmica del acompañamiento pasa del cuarto y octavo con puntillo-dieciseisavo a los acordes arpegiados con dieciseisavos (Ver *Ejemplo 3.2*).

The musical score for Example 3.2 consists of two staves for Guitars 1 and 2. Guitar 1 plays a melodic line with eighth notes, and Guitar 2 provides a rhythmic accompaniment with arpeggiated chords. The score is in 2/4 time and includes a 'rubbato' marking above the second staff. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

*Ejemplo 3.2*

La segunda variación deriva de la primera pero se sugiere un aumento de la velocidad en el *tempo*. Cambia la posición de los acordes que acompañan, siguen utilizando

dieciseisavos; la melodía no sufre una variación muy notoria ya que sólo cambia a una octava más alta y retoma un elemento rítmico del tema original en el compás cuatro: el octavo con puntillo-dieciseisavo. La Guitarra 2 termina la frase retomando elementos rítmico-melódicos de los compases cinco al ocho del tema original (Ver *Ejemplo 3.3*).

♩ = 100

*Ejemplo 3.3*

La variación tres es una *variación libre*, ya que retoma elementos rítmicos del tema como son el octavo con puntillo-dieciseisavo, pero no se alcanza a percibir auditivamente el dibujo del tema original. Hay una variación modal ya que utiliza el tono de *Re* en el modo Mixolidio como se puede ver en el *Ejemplo 3.4*.

*Ejemplo 3.4*

En la cuarta variación de nuevo es *libre* ya que utiliza únicamente el elemento acéfalo del tema. Del mismo modo esta variación, entra dentro de la sátira al tomar el estilo del género bolero. En este caso el tiempo cambia como se puede observar en el *Ejemplo 3.5*. Hay una modulación al cuarto grado: *sol* menor.

J. 110

Voz 1  
No lo so-por-to más, este amor queme ma-ta...

Voz 2  
No lo so-por-to más, este amor queme ma-ta...

Guitarra

Maracas

Ejemplo 3.5

La quinta y última variación utiliza la forma *libre* nuevamente. Retoma el motivo rítmico acéfalo del tema para dirigirse en un movimiento armónico de I IV V I, con una modulación final al IV grado, del mismo modo el acompañamiento utiliza el mismo motivo rítmico del tema: cuarto y octavo con puntillo-dieciseisavo (Ver *Ejemplo 3.6*).

L. 60

Dueto Vocal  
La h h h. La h h h. La h h h.

Guitarra 1

Guitarra 2

D.V.

1

2

Ejemplo 3.6

### 3.2 Descripción de la obra y dificultades técnicas.

#### *Descripción*

Este cuadro comienza cuando el presentador da pie a la lectura de la descripción de la obra, sin embargo se da cuenta de que tiene una hoja con la información incompleta. El presentador, intentando que el público no se de cuenta de la situación llama de manera discreta a uno de los músicos que esta tras bambalinas. Luego de una mala comunicación entre estos dos personajes, en la intentona de que el público no perciba el error técnico, el presentador decide improvisar su descripción de la obra y el compositor. La improvisación es enredada y confusa y deja ver que el presentador no tiene la menor idea de quién es el compositor ni de qué trata la obra, luego de este monólogo intrincado el presentador da pie al inicio de la obra, creyendo para sus adentros que ha logrado sortear bien su labor.

La pieza musical comienza con la presentación del tema. En el lado izquierdo del escenario se ven dos músicos que tocan mientras que a la derecha está de pie Abelardo que parece dar la bienvenida a un personaje invisible. Abelardo invita a Felisa, quien es el personaje invisible, a tomar asiento junto a él de frente al público. Abelardo comienza de esta manera un monólogo en el que se da un supuesto diálogo con Felisa. En este, Abelardo le pide perdón e insiste en su relación. Es entonces cuando se da la interacción con uno de los músicos y le pide que toque algo conmovedor. Los músicos hacen la primera variación del tema. En el diálogo con Felisa, Abelardo le menciona que ella le inspira sentimientos puros, y al decir esto pide a los músicos que reflejen esos sentimientos puros a través de su interpretación, lo cual da pie a la segunda variación. De este modo interactúan los músicos con Abelardo respondiendo a sus peticiones al grado de llevar las acciones a hechos cómicos tales como arañar el entorchado de la guitarra cuando Abelardo habla de una pasión desgarradora o de piar cuando habla del gorjeo de los pajarillos. Para esos momentos los músicos se cansan y deciden interpretar otra melodía –una variación más- que interrumpe el diálogo de Abelardo en tres ocasiones. Abelardo desesperado pide que terminen con esa música, ante lo cual uno de los músicos entiende que quiere la “otra música“, y retoman el tema. Abelardo molesto grita exclamando: “¡No lo soporto más!”, ante lo cual, los músicos comienzan a interpretar un bolero a dos voces que dice en su letra: “no lo soporto más, este amor que me mata”. Abelardo encara muy molesto a los músicos y les grita que es suficiente, ante tal reacción los músicos detienen su interpretación y guardan silencio. De esta manera se siguen dando una serie de confusiones entre el diálogo de Abelardo con Felisa que en muchas ocasiones los músicos interpretan como una petición de tocar, cuando no es así, lo que lleva a una situación de comedia de enredos.

La pieza musical termina junto con Abelardo al señalar que se siente feliz porque Felisa lo ama y lo ha perdonado. En ese momento Abelardo se acerca a agradecer el apoyo de los músicos, cuando señala que ahora sí se acerca Felisa de verdad y les pide que toquen nuevamente. Con esto se cierra el cuadro.

*Les Luthiers* presentaron esta obra en dos espectáculos: *Vigésimo Aniversario* y *Les Luthiers, grandes hits* (Ver Anexo 2). En *Vigésimo Aniversario* utilizan la siguiente instrumentación: *latín* (ver detalles en el Anexo 1) y piano, en *Les Luthiers, grandes hits* agregan el contrabajo. Para la realización de este proyecto se hizo un arreglo para que la obra fuera interpretada a dos guitarras.

### *Dificultades técnicas*

Las dificultades se dan en el ámbito de la actuación conjugado con la interpretación. El monólogo de Abelardo está íntimamente relacionado con la música, se da una relación muy precisa entre los diálogos y los compases de la obra. En ocasiones es necesario improvisar si el actor se atrasa en el discurso o se adelanta. Se deben tener bien previstas y ensambladas cada una de las partes.

La interpretación de la *Guitarra 1* que lleva la melodía se da en una posición un tanto incómoda para el intérprete ya que lo debe hacer de pie, ya sea con el apoyo de un tahalí o de manera libre. Esta interpretación es necesaria debido a la interacción y el intercambio de líneas del diálogo que se dan con el personaje de Abelardo.

En esta obra nuevamente se conjuga la interpretación instrumental con la vocal a dos voces en el fragmento en el cual se interpreta un bolero.

#### 4. Si no fuera Santiagueño (Chacarera de Santiago).

Para trío vocal y bombo legüero.

##### 4.1 Análisis estructural de la obra.

###### *Chacarera*

La parte central de Argentina tiene una geografía diversa. Al Oeste de las provincias de Córdoba y de Tucumán domina la baja montaña, mientras que en el resto hay una planicie bastante seca, particularmente en la provincia de Santiago del Estero. La Chacarera es un baile popular de la región Noroeste de Argentina y el Sur de Bolivia. Debido a que no hay vestigios musicales de pueblos precolombinos, la música típica de esta región tiene su origen en el Perú colonial o en Europa. Pareciera ser que tanto la Zamba como la Chacarera provienen del Perú, aunque a la chacarera se le relaciona más con Europa. En realidad todo pareciera indicar que la Chacarera llega directamente de Perú quien a su vez la había importado de Europa. Existen muchas modalidades de chacareras, generalmente son interpretadas vocalmente: Chacarera Argentina, Boliviana, Chaqueña, Santiagueña, Chacarera Trunca, etc.\* Las coplas de la Chacarera son cantadas mientras se danza con un zapateo y zarandeo. Hacia mediados del siglo XIX se desarrolla en la región de Tucumán y consigue un fuerte auge en la provincia de Santiago del Estero, ambas ubicadas al Noroeste del país.<sup>51</sup> La palabra viene del término “Chacarero”, quien trabaja en el campo. La raíz viene del quechua *chacra* que quiere decir granja.<sup>52</sup>

El baile de la Chacarera se da en parejas sueltas, el ritmo varía según la región de procedencia, puede ser de 3/4 alternando con 6/8.<sup>53</sup>

###### *Análisis de la obra*

Tonalidad: *sol* menor con inflexiones a *Re* Mayor y *Mi* bemol Mayor.

Compás: 6/8.

Tempo: Cuarto con puntillo = 100 pulsos por minuto (aprox.).

La modalidad de la obra corresponde a una Chacarera Trunca, propia de la región Santiagueña de Salavina. La característica de esta modalidad es que la melodía resuelve en el último tiempo del último compás. Otra característica es la melodía sincopada.<sup>54</sup> Podemos observar la *síncopa* en el *Ejemplo 4.1*, en el Bajo del compás 11 y en las voces superiores en el compás 12. La obra hace uso de todos los recursos de su modalidad. Cabe señalar que en aspecto rítmico le añade como elemento el cuatrillo,

---

· En este documento no examinaremos cada una de las modalidades de la Chacarera, se mencionan algunas pero el enfoque será para la modalidad a la que corresponde la obra del programa de este escrito.

<sup>51</sup> Artículo en *Música, Arte y Cultura de Argentina*, <http://www.musicargentina.com/es/musica-argentina/argentina-en-musica-centro.html>, 2006.

<sup>52</sup> Artículo tomado de *La web dedicada a la Música Andina*, <http://pacoweb.net/Danzas/RITMO05.htm>, 2006.

<sup>53</sup> Ocaranza Z., Eduardo J., *Vocabulario de Canciones y Danzas*, artículo en *Folklore del Norte Argentino*, <http://www.folkloredelnorte.com.ar/danzas/vocdanzas.htm>, 2006.

<sup>54</sup> Idem.



una dominante secundaria de la dominante. En el elemento que se menciona como *Instrumentación* se presentan las voces que intervienen en un determinado espacio de la obra. Por ejemplo en la segunda columna, podemos observar que en los primeros ocho compases de la obra la única voz que interviene es el bajo. Se decidió cifrar el *Movimiento Armónico* de los primeros cuatro compases de la forma en la que se muestra en la tabla con base en el movimiento armónico de los siguientes 4 compases, ya que el Bajo sigue el mismo contorno melódico en los primeros 12 compases. En el *Ejemplo 4.1* se puede observar en la partitura lo presentado en la *Tabla 4.1*.

Secciones de la obra	Introducción		
Número de compases	:4:	:4:  + 4	9
Movimiento armónico	Gm <sub>7</sub> A <sub>7</sub> Cm <sub>7</sub> D <sub>7</sub>	Gm <sub>7</sub> A <sub>7</sub> Cm <sub>7</sub> D <sub>7</sub>	Gm <sub>7</sub> A <sub>7</sub> Cm <sub>7</sub> A <sub>7</sub> A <sub>6</sub> D
Funciones tonales	i <sub>7</sub> II <sub>7</sub> iii <sub>7</sub> V <sub>7</sub> ó (V <sub>7</sub> del V)	I <sub>7</sub> II <sub>7</sub> iii <sub>7</sub> V <sub>7</sub> ó (V <sub>7</sub> del V)	i <sub>7</sub> II <sub>7</sub> iii <sub>7</sub> II <sub>7</sub> II <sub>6</sub> V ó ó ó (V <sub>7</sub> del V) (V <sub>7</sub> del V) (V <sub>6</sub> del V)
Instrumentación	Bajo (B)	B, Tenor 1 (T1) y Tenor 2 (T2)	

Tabla 4.1

En la *Tabla 4.2* se presentan los elementos que se dan para el desarrollo del Tema A. En este tema se puede observar un interesante desarrollo armónico que bien podría utilizar únicamente la cadencia perfecta de i iv V i. Sin embargo *Les Luthiers* decide sustituir el grado iv por un acorde del grado II disminuido con séptima menor. Para dar más fuerza a la dominante utilizan el acorde de sexta napolitana, que en este caso el nombre únicamente sirve para contextualizar el acorde, ya que en realidad es un acorde del II grado descendido con séptima menor en estado fundamental.

En la tercera columna de la *Tabla 4.2* se puede observar que el Interludio está tomado de los compases 5 al 8 de la introducción (ver *Ejemplo 4.1*)

Secciones de la obra	A	Interludio
Número de compases	8	:4:
Movimiento armónico	Gm A <sub>dis 7/C</sub> Ab <sub>7</sub> D <sub>7</sub> Gm	Gm <sub>7</sub> A <sub>7</sub> Cm <sub>7</sub> D <sub>7</sub>
Funciones tonales	i II <sup>o</sup> <sub>7</sub> -II <sub>7</sub> V <sub>7</sub> i	i <sub>7</sub> II <sub>7</sub> iii <sub>7</sub> V <sub>7</sub> ó (V <sub>7</sub> del V)
Instrumentación	B, T1, T2 y Bombo Legüero (BL)	

Tabla 4.2

*Nota: Los acordes del Movimiento armónico que aparecen con una diagonal, por ejemplo A<sub>dis 7/C</sub>, indican que es el acorde en inversión, en este caso La disminuido en primera inversión, con el bajo en Do.*

En el *Ejemplo 4.3*, se puede observar en partitura lo descrito en la tabla anterior. En este ejemplo podemos observar también en el compás 28 que utilizan como recurso el glissando en las voces superiores, lo cual produce una sonoridad interesante.

The image shows a musical score for 'Ejemplo 4.3'. It consists of two systems of music. The first system includes vocal parts for Tenor 1 (T1) and Tenor 2 (T2), a Bass line (B.), and a Bateria (B.) line. The lyrics for T1 are: 'Cuan - do ba - la cba - ca - ric - ia, le - van - do pal -'. The lyrics for T2 are: 'Tu - iup w - iup up w - iup w - iup'. The lyrics for B. are: 'Pa Pa Sa - ca - ba Sa - ca - ba Sa - ca - ba'. The second system includes the same vocal parts and Bateria line. The lyrics for T1 are: 'van - do - ia, si - ca - ca ca - ca - ca - w - ric - ia ba - ca - do la cba - ca - ric - ia Pa ga ga ga ga ga ga'. The lyrics for T2 are: 'w - iup up Yop yop yop Sa - ca - do la cba - ca - ric - ia Pa ga ga ga ga ga ga'. The lyrics for B. are: 'ba - ca Yop yop yop Sa - ca - do la cba - ca - ric - ia Sa - ca - ba ba - ca - ba - ca - ba - ca - ba - ca'. There are markings '25' and '33' at the beginning of the systems, and '4' below the Bateria line in the second system.

Ejemplo 4.3

La sección A' que se presenta en la *Tabla 4.3* se desarrolla tomando todos los elementos del tema A utilizando una ligera variación armónica para enriquecerlo. El Movimiento armónico y las Funciones tonales se pueden observar claramente en la tabla, valga la pena mencionar el uso del acorde conocido como sexta Francesa (Fr.), que funge como dominante secundaria de la dominante. Este acorde lo utilizan para dar más fuerza aún a la dominante, ya que presentan la sexta Francesa seguida del II grado descendido con séptima menor dirigiéndose al V grado con séptima menor. La sección que se señala como Transición es un pequeño fragmento de 2 compases en donde el Bombo Legüero da paso al tema B.

Secciones de la obra	A'	Transición
Número de compases	8	2
Movimiento armónico	Gm Gm <sub>7</sub> /F E <sub>dis</sub> A <sup>7</sup> <sub>5dis</sub> /Eb Ab <sub>7</sub> D <sub>7</sub> Gm	No hay. Es una transición rítmica.
Funciones tonales	i i <sub>2</sub> VII <sub>7</sub> del VII II <sub>4</sub> <sup>6+</sup> - II <sub>7</sub> V <sub>7</sub> i ó V <sub>3</sub> <sup>4</sup> del V (Fr.)	No hay. Es una transición rítmica.
Instrumentación	B, T1, T2 y BL	BL

Tabla 4.3

A continuación se presenta el fragmento de la obra donde se pueden observar los 6 primeros compases del tema A':

Ejemplo 4.4

En la *Tabla 4.4* se muestra el desarrollo de los elementos armónicos del tema B. En esta parte de la obra hacen uso de las inflexiones al VI y al V grado, para finalmente concluir con una cadencia perfecta.

<b>Secciones de la obra</b>	<b>B</b>										
<b>Número de compases</b>	8										
<b>Movimiento armónico</b>	Fm	Bb <sub>7</sub>	Eb	Em	A <sub>7</sub>	D	Cm <sub>7</sub>	F <sup>#</sup> <sub>aum</sub>	Cm	D <sub>7</sub>	Gm
<b>Funciones tonales</b>	II del VI	V <sub>7</sub> del VI	VI	II del V	V <sub>7</sub> del V	V	iv <sub>7</sub>	VII <sup>+</sup>	iv	V <sub>7</sub>	i
<b>Instrumentación</b>	B, T1, T2 y BL										

Tabla 4.4

En el *Ejemplo 4.5* se presenta el fragmento de la obra donde se puede observar el tema B. Con este fragmento terminan los primeros versos de la Chacarera, y como se puede ver aparece la característica que se señalaba en la modalidad conocida como Trunca, en la que la melodía resuelve en el último tiempo del último compás.

3/2

I 1

Saa - ua - guc - da\_a aa sac di - caa pa - que\_ba aa - ca - da\_aa Saa - ua - ga,

I 2

La la la la La la la

Btm.

La la la la La la la

B.

4/2

I 1

ub - - - - a ba - bria aa - ca - da\_aa a - ua pa - ga

I 2

Ub - - - - a ba - bria aa - ca - da\_aa a - ua pa - ga

Btm.

Si aa fuc - ia Saa - ua - guc - da\_a ba - bria aa - ca - da\_aa a - ua pa - ga

B.

3/2

Ejemplo 4.5

## 4.2 Descripción de la obra y dificultades técnicas.

### Descripción

En este cuadro el presentador hace lo propio con un texto corto para dar pie a la interpretación de la obra. En el texto se refiere a la obra como “Chacarera de Santiago”, pareciendo dar a entender la modalidad de la obra, pero luego aclara que lleva ese título por ser su autor un personaje llamado Rudesindo Luis Santiago, oriundo de Tucumán. Aquí hace toda una descripción del origen de la obra y del personaje. Los intérpretes se colocan en el escenario, dos de ellos sosteniendo sus partituras y el tercero con su partitura en un atril y sosteniendo un Bombo Legüero. Todo pareciera indicar que esta obra tendrá un desarrollo normal, el inconveniente y la confusión que genera los tintes cómicos de ésta se presenta cuando los intérpretes inician los segundos versos. Debido a que el bajo hace uso de fonemas onomatopéyicos para entonar la melodía de la introducción cantando los vocablos: *bombo bombo*, uno de los tenores interrumpe repentinamente la interpretación para decirle al bajo que para qué pide el Bombo si él mismo es quien lo está interpretando. Esto da pie a una discusión entre los tres intérpretes ya que el otro tenor y el bajo intentan explicarle al cantante despistado que sólo son vocablos interpretativos, mientras éste sigue empeñado en que se le hace ilógico. El diálogo se convierte en una discusión controvertida en la que no se entiende ya lo que dicen los tres personajes hasta que uno de ellos pide gritando que se termine la

discusión y anuncia el inicio de los versos que quedaron inconclusos. La obra termina sin mayores contratiempos.

Los espectáculos de *Les Luthiers* en donde aparece esta obra son: *Recital '72* y *Viejos Fracasos*, así como en el disco *Cantata laxatón* (Ver Anexo 2). En todas estas versiones la obra aparece interpretada a cuatro voces con acompañamiento de bombo legüero. Para la realización de este proyecto se hizo un arreglo para que la obra fuera interpretada a tres voces con acompañamiento de bombo legüero.

### *Dificultades técnicas*

La obra al ser eminentemente vocal y hacer uso de disonancias e inflexiones presenta un grado de dificultad considerable. Las disonancias que se observan se dan por el uso de los acordes con 7<sup>a</sup>. La primera disonancia se puede ver en el compás 5 del *Ejemplo 4.1* entre el Bajo que entona un *Sol* y el Tenor 1 que entona un *Fa* para formar el acorde de *Sol* menor con 7<sup>a</sup> menor. Las siguientes disonancias se observan en el mismo ejemplo: compás 7 entre el Bajo que canta un *Do* y el Tenor 2 que entona un *Si* bemol, de nueva cuenta para formar un acorde de *Do* menor con 7<sup>a</sup> menor; en el compás 8 se puede observar la disonancia entre el Tenor 1 que entona un *Re* y el Tenor 2 que entona un *Do* formando un intervalo de 2<sup>a</sup> de nueva cuenta como parte de un acorde con 7<sup>a</sup>, en este caso un *Re* con 7<sup>a</sup> menor.

Las inflexiones se pueden observar en el *Ejemplo 4.5*, como parte del tema B, el análisis ya se ha presentado, baste decir que las inflexiones se dirigen primero al VI grado e inmediatamente después se dirigen al V grado, sonoridades que no son tan sencillas de conseguir por el movimiento vocal del Bajo y el Tenor 2 que son los que apoyan al cambio de contexto.

Con respecto a la actuación, es importante mencionar que la discusión que se da entre los personajes hace uso de la improvisación. Cabe señalar que se debe cuidar ésta para lograr crear un clímax en donde el caos de los diálogos entremezclados logre imperar y éste a su vez sea desatado por el grito de uno de los actores que detiene en ese momento la discusión.

Esta es una obra de *Les Luthiers* en la cual sobresale el aspecto musical por encima de la comicidad.

## 5. Sólo necesitamos (Canción ecológica).

Para dueto vocal, guitarra y zampoñas.

### 5.1 Análisis estructural de la obra.

#### *Canción*

En literatura la palabra española significa breve composición poética destinada al canto. Esta definición fue aplicada entre 1450 y 1530, aproximadamente, a la tonada con estribillo que tenía una forma similar al Villancico pero sus temas eran poéticos y más serios, del mismo modo, hacían mayor uso del contrapunto.

Durante el siglo XVI se aplicó a los poemas italianos musicalizados en castellano o a los arreglos hechos a las chansons francesas.

La canción es una pieza musical generalmente breve, cuya característica es que está compuesta para ser interpretada a una o varias voces, acompañada o sin acompañamiento y puede ser de carácter religioso o profano. Las definiciones modernas suelen reducirla a pieza profana para una sola voz.

A continuación se presenta un breve recorrido histórico de la Canción:

En la antigüedad de Grecia y Roma existió un gran repertorio de canciones. Sin embargo, las pocas que se han conservado pertenecen únicamente a la época helenística de Grecia.

No hay mucha claridad en los vínculos que se han observado entre la canción cristiana y la griega antigua. La canción hebrea antigua tiene su máxima representación en los textos de los salmos, este elemento recrea la existencia de vínculos entre el canto salmódico judío y el cristiano. Hay indicios de que algunos cantos medievales pudieron haber estado influidos por canciones populares, pero las melodías conservadas no son útiles para su reconstrucción.

Las melodías más antiguas de las que se tiene una notación escrita datan del siglo IX con el canto gregoriano. Algunas canciones latinas no litúrgicas se conservan en manuscritos de los siglos X y XI, y existe un repertorio más extenso asociado a los goliardos (estudiantes y clérigos vagabundos) del siglo XII. El repertorio del Conductus de esta época se compone de canciones estróficas, generalmente con textos latinos. Se conservan pocas letras de canciones profanas en lengua vernácula anteriores a 1100, pero existen una gran cantidad de ejemplos pertenecientes a los siglos siguientes, en los que florece la canción monofónica de los Trovadores y los Troveros franceses así como en el repertorio del Minnesang (posteriormente Meistergesang) alemán. Cabe mencionar que no se tiene una total certeza acerca de la interpretación rítmica de esta música y los instrumentos empleados.

Después de 1300, los compositores franceses utilizaron formas como la Ballade, el Rondeau y el Virelai, que se tornaron casi exclusivamente polifónicas. Por esta misma época en Italia existía un repertorio polifónico parecido al francés, las formas italianas eran Ballata, Caccia y Madrigal.

La canción monofónica fue perdiendo valor a partir de c.1450, pero las formas antiguas conservaban todavía su popularidad en las canciones polifónicas de los compositores franceses y holandeses del siglo XVI. Esas canciones antiguas fueron sustituidas por la Chanson francesa, la Frottola y el Madrigal italianos. El principal tipo de canción en Alemania era el Tenorlied a tres o cuatro voces, que floreció c. 1450-c.1550. En Inglaterra, el Carol estrófico fue popular hasta el siglo XVI.

En Italia a principios del siglo XVII la composición de canciones se dirigía hacia el Aria por su gran presencia en formas más amplias, como la Cantata y la Serenata. El estilo

italiano fue una gran influencia en el Lied alemán cultivado por Albert, Krieger y Erlebach, así como en Inglaterra en el Air con laúd de Dowland y las canciones declamatorias de Henry Lawes y Purcell. Fue menor la influencia sobre las formas francesas como el Air de Cour y los tipos posteriores de Air, aunque consiguió reafirmarse en la cantata francesa al filo del siglo XVIII.

En el siglo XVIII surgió en Francia un nuevo género de canción: la romance (palabra que en Italia y en España era desde mucho tiempo atrás el nombre de una canción del tipo de la balada); era ésta una canción sentimental e ingenua. Pero las novedades más importantes se produjeron en Alemania, donde a fines del siglo las canciones experimentaron la influencia de la canción popular, dando lugar a un tipo sencillo de canción, casi siempre acompañada del piano, que alcanzó su apogeo con Haydn y Mozart y acabó produciendo la cosecha del Lied alemán del siglo XIX.

A principios del siglo XIX se produjo una división en dos categorías en el repertorio de la canción: (1) la canción 'popular': que integraba a la canción recreativa para un mercado de masas de clase media, la canción edificante para las clases humildes o desfavorecidas, etcétera; y la canción 'seria', que nació principalmente con Schubert.

La influencia alemana fue predominante en la canción artística bohemia (Tomásek, Smetana, Dvorák, etc.) holandesa y escandinava (Grieg). En Francia, las canciones de Schubert contribuyeron al nacimiento de la Mélodie, contrapartida francesa del Lied alemán, que alcanzó su perfección con Fauré, Duparc y Debussy. En Rusia, el grupo de los Cinco, especialmente Musorgski, cultivaron un estilo nacional, y Tchaikovski y Rachmaninov combinaron en sus canciones elementos de las tradiciones alemana y francesa.

Las influencias alemana y francesa del siglo XIX, unidas a las de Schönberg y los seguidores Satie, no han dejado de estar presentes en la canción europea del siglo XX. Las tradiciones han sido durante este siglo objeto de intensa experimentación, buen ejemplo de la cual es el Sprechgesang para voz y conjuntos de cámara acompañantes, del que es máximamente representativa la obra de Schönberg *Pierrot lunaire* de 1912. Al mismo tiempo se han ido formando en distintos países nuevos repertorios de canciones de diseño más tradicional, con frecuencia estimulados por la recuperación de músicas populares o la presencia de destacados compositores vocales. Ambos factores han contribuido a conformar un repertorio de canciones en lengua inglesa, cuyos máximos representantes son Vaughan Williams, Finzi, Britten y otros en Gran Bretaña, e Ives, Thomson y Copland, más influidos que los británicos por la música popular en Estados Unidos.<sup>56</sup>

### *Análisis de la obra*

Tonalidad: Sol Mayor con modulaciones a mi menor.

Compás: 2/4.

Tempo: 90 pulsos por minuto (aprox.).

---

<sup>56</sup> Artículo en *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Stanley Sadie (editor), Akal Ediciones, Madrid, España, 2000, (pp.173-174)



Ejemplo 5.3

La estructura general de la obra se puede resumir con la siguiente *Tabla 5.1*.

:

<b>Introducción</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>Coda</b>
Melódica con zampoñas y guitarra	Tres versos	Tres versos	Un verso	Dos versos	Un verso	Dos versos	Versos retomando elementos de los anteriores

Tabla 5.1

Como se mencionó con anterioridad, la música está hecha en función del texto, es por eso que la rítmica y la métrica varían con base en el mismo. La armonía sirve como elemento estructural de cohesión, pues no tiene variaciones. A continuación se presentan los movimientos armónicos y las funciones tonales de la obra:

Sección A.

G D C D G  
I V IV V I

Sección B (modulación a Em)

Em Em/D# Em/D Em/C# C B<sub>7</sub>  
i i<sub>2</sub><sup>4dis</sup> i<sub>2</sub> VII°/VII VI V<sub>7</sub>

En la Coda, *Les Luthiers* toman elementos de la sección A, incluyendo ideas de los versos anteriores, principalmente de A y en ocasiones de los versos de B, en este caso, no hace uso de los elementos musicales temáticos de B (Ver *Ejemplo 5.4*).

138

Voz 1

Voz 2

Z

G

Pa - ra ser fe - li - ces no - lo ne - ce - sa - ria en - con - tar un lu - gar con su - re - pa - ra

#### Ejemplo 5.4

Los elementos rítmicos que utiliza en la parte A son figuras tales como cuarto con puntillo-octavo (ver *Ejemplo 5.2*). En la sección B utiliza como motivo rítmico la anacruza de octavo (ver *Ejemplo 5.3*). Tanto en A como en B, utiliza la síncopa.

### 5.2 Descripción de la obra y dificultades técnicas.

#### *Descripción*

El escenario está con las luces apagadas, sólo una tenue luz permite ver que se acerca como escondiéndose de alguien otro personaje diferente al presentador habitual. Este personaje comienza a presentar la obra pero con serias dificultades para leer el texto que trae. Esto origina una serie de frases que cambian el contexto de lo que realmente pretende decir el texto. El personaje siempre lee lo incorrecto y luego lo aclara, provocando en los espectadores confusión y risa. Cuando termina de leer el texto para presentar la obra con serias dificultades, llega el presentador oficial mostrando su fuerte descontento por la situación y haciendo notar al otro personaje serias muestras de molestia. El personaje sale de cuadro y se oye un diálogo en el cual otro personaje le recrimina por haber arruinado todo, mientras que el inculpado se defiende diciendo que ya todo estaba echado a perder, que el texto estaba lleno de faltas de ‘horticultura’ y le faltaban los ‘signos de puntería’. De esta manera, el presentador retoma el hilo de la presentación y al parecer en un tono más serio habla del contexto de la obra y el compositor, claro está que el texto presenta muchas ideas llenas de comicidad. Finalmente los dos músicos se integran al presentador para iniciar la interpretación de la obra. En la canción el intérprete que lleva la voz principal señala constantemente que lo único que la gente necesita para ser feliz es vivir en un entorno ecológico sano con

elementos como aire puro, alimentos naturales y playas hermosas donde disfrutar del amor. Sin embargo, al mismo tiempo el intérprete se cuestiona el por qué todo está tan contaminado y maltratado, preguntas que son respondidas por el segundo cantante que lo acompaña. Las interrogantes siempre encuentran una respuesta, aunque no siempre sería la más esperada, mientras el tercer músico que sólo interpreta las zampoñas hace gestos de alegría ante la esperanza del primer intérprete y de tristeza ante las respuestas del segundo. Después de esta suerte de diálogo cantado entre los dos vocalistas, el diálogo termina con un texto cantado a dos voces en los que retoman todas las ideas ecológicas y esperanzadoras pero haciendo una mezcla poco convencional de todas ellas como se muestra a continuación:

“Para ser felices sólo necesitamos encontrar un lugar con aire puro,  
donde comer alimentos naturales con todos los amigos,  
y talando árboles conseguir madera para hacer una guitarra con todos los amigos  
y luego encontrar una playa que no esté contaminada,  
e ir con una muchacha y hacer el amor con todos los amigos.”

La obra es interpretada por *Les Luthiers* en su espectáculo *Por Humor al Arte* y en su disco *Cardoso en Gulevandia* (Ver Anexo 2). La obra original es a dos voces con acompañamiento de dos guitarras, bajo y armónica. Para la realización de este proyecto el arreglo fue para dos voces, una guitarra y zampoñas, las cuales sustituyen a la armónica. Para el cuadro en donde se hace la presentación de la obra, se decidió tomar fragmentos de la presentación utilizados en tres obras distintas: *El acto en Banania*, *Lazy Daisy* y *Sólo necesitamos* (Ver Anexo 3). Esto con el objeto de dar un contraste a la forma como se venían presentando las anteriores obras. Tanto en *El acto en Banania* como en *Lazy Daisy* se da el episodio en donde el personaje que hace el papel de presentador alterno realiza una mala lectura de la presentación de la obra. De este modo se hizo un leve ajuste al texto para retomar la idea y complementar la presentación de la obra original *Sólo necesitamos*.

### *Dificultades técnicas*

La obra se interpreta a dos voces, generalmente los dos cantantes van interpretando a un intervalo de 3ª, únicamente en los momentos en los diálogos cantados se da la interpretación a una voz. El acompañamiento de la guitarra no tiene mayores complicaciones, ya que va rasgueando la mayor parte del tiempo salvo en los diálogos en los que hace uso del arpegio. El tercer intérprete va llevando el acompañamiento contrapuntístico de las zampoñas, para lo cual fue necesario familiarizarse con el instrumento. Éste no tiene grandes dificultades, valga mencionar que es un instrumento diatónico que generalmente puede estar afinado en *Do* o en *Sol*, para esta obra se usaron las zampoñas en *Sol*. El sicus o zampoñas, es un instrumento de aliento madera que utiliza dos hileras de tubos de caña, bambú o totoras afinados por intervalos de 3ª cada hilera. De esta forma juntando las dos hileras se forma la escala diatónica (ver *Imagen 5.1*). El sonido del instrumento se extrae con una técnica muy semejante al de la flauta transversa.



*Imagen 5.1*

Con relación a la actuación en esta obra, es importante que el personaje que aparece como presentador cuide la entonación y manejo de la intención en la voz cuando está realizando la presentación de la obra, para conseguir la veta cómica de esta parte. Del mismo modo, el momento previo al inicio de la canción se presta para improvisar un poco en la actuación con respecto a la última parte del texto del presentador. Los gestos utilizados por el intérprete de la zampoña, en los momentos en que no la toca, haciendo referencia a lo que se está cantando, también se prestan a la improvisación del propio actor que interpreta ese papel.

## 6. Las majas del bergantín (Zarzuela náutica).

Para trío vocal y guitarra.

### 6.1 Análisis estructural de la obra.

#### *Zarzuela*

La zarzuela nace y tiene su auge durante el siglo XVII durante el reinado de Felipe IV. En esta época existía el Palacio conocido como ‘de la Zarzuela’ porque estaba rodeado de zarzas. El monarca gustaba del teatro y los espectáculos musicales. En sus momentos de esparcimiento pedía a las compañías teatrales de Madrid que interpretaran obras donde se alternara el canto con pasajes hablados. De esta forma las primeras Zarzuelas surgen como un experimento en el que se daba una mezcla entre el teatro, el concierto, el sainete y la tonadilla. Desde el siglo XVI, el teatro español gustaba de agregar cantos y bailes a sus entremeses, el mismo Cervantes fue partícipe de estas ideas. Lope de Rueda agregaba a la parte final de muchos de sus entremeses una canción que entonaban todos los personajes. Asimismo, Lope de Vega conocía bien la fuerza expresiva de la música y el canto para agregarlos en momentos culminantes de sus obras. Se tiene conocimiento de más de treinta comedias de este autor en las que intervienen el elemento lírico y el baile. Este proceso experimental llegó a su culminación en 1648, cuando Pedro Calderón de la Barca dio origen al nuevo género que sería conocido como Zarzuela. Su obra *El Jardín de Falerina* con música de Juan Risco, echó los cimientos de un nuevo teatro lírico español. Las obras de Calderón de la Barca consideradas como las primeras Zarzuelas fueron: la ya mencionada *Jardín de Falerina*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; *El golfo de las Sirenas* y *El laurel de Apolo*. Todas estas con temas mitológicos.<sup>57</sup>

Durante el siglo XVIII decae el auge de la Zarzuela debido a la invasión de la música italiana durante la época de Felipe V, quien gustaba más de ésta que de aquella. Así, en la España de este período, la Zarzuela tiene que ceder el paso a la ópera italiana. Fernando VI continúa con la línea de su antecesor, y no es sino hasta la llegada de Carlos III cuando la Zarzuela mitológica y costumbrista se reposiciona en los teatros españoles. La fuerte personalidad de Don Ramón de la Cruz produjo una revivificación de la Zarzuela, quien abandona los temas mitológicos para dar mayor importancia al costumbrismo madrileño, más parecido a las zarzuelas hoy conocidas. Los trabajos de Don Ramón de la Cruz fueron en dos sentidos: por un lado hacía traducciones de óperas italianas y francesas, cuya música original era respetada o en ocasiones levemente modificada, utilizando a su vez los recitativos como fragmentos declamados; por otro lado realizaba también creaciones originales a las cuales se les agregaba el elemento musical.<sup>58</sup>

Durante el período en que la Zarzuela fue sustituida por la ópera italiana, surgió con mayor fuerza la *Tonadilla Escénica*. Éstas eran un tipo de teatro cantado con elementos cómicos y de corta duración. Las Tonadillas formaban parte de grandes piezas teatrales, comedias, óperas, tragedias o zarzuelas, pero en el siglo XVIII cobran vida como género

<sup>57</sup> *Mundo de la zarzuela*, Palabras, Madrid, 1980, pp. 21-26

<sup>58</sup> Subira P., José, *Historia de la música teatral en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1945, pp. 120-127.

independiente. Carlos III impuso la moda de cantar Tonadillas en las comedias. Las Tonadillas son similares literariamente a los *Sainetes*. Sin embargo, la diferencia principal estriba en que las primeras son cantadas y los segundos son hablados. El argumento de las Tonadillas es simple. La finalidad del texto es provocar la risa y diversión del público, mientras al mismo tiempo se intenta exponer una crítica social y presentar una moraleja. La estructura musical está íntimamente relacionada con el texto.

A mediados del siglo XIX, los compositores italianos como Donizetti retoman la escena española, las zarzuelas tienen una afición mínima. Quien vino a dar nuevos bríos al género fue Don Eugenio Hartzenbusch con la obra *La Alcaldesa de Zamarramala*, a esta la denominaron *Zarzuela Andaluza*. "...La <<zarzuela andaluza>> afirma su derecho a existir con el éxito obtenido por la obra en un acto *La venta del Puerto o Ruanillo el Contrabandista*, con letra de Mariano Fernández y música de Cristóbal Pudrid".<sup>59</sup>

Joaquín Gaztambide estrenó en 1849 en el teatro Español una zarzuela en dos actos que él mismo denominó como Ópera Cómica. "...Y es que Gaztambide –según palabras de Cotarelo y Mori-, al principio también creía que la zarzuela no era ni había sido más que la tonadilla algo ampliada. Hubo de convencerse pronto de lo contrario, porque desde la cuarta representación de esa obra se anunció como <<zarzuela>>".<sup>60</sup>

En 1867 surge lo que más adelante fue conocido como 'género chico'. La principal diferencia entre este y la zarzuela es el tiempo de duración y el número de actos. La zarzuela por lo regular tiene dos o tres actos, mientras que el 'género chico' tiene uno sólo. En ocasiones se ha denominado a la zarzuela como 'género chico' en contraposición a la ópera, pero como ya se mencionó, el término no se utiliza en el sentido peyorativo. Otra diferencia que se puede encontrar entre la zarzuela y el 'género chico' es que el argumento de la primera está basado en temas dramáticos o cómicos con una acción más compleja, mientras que el segundo es costumbrista y trata de reflejar la vida cotidiana madrileña.

En el siglo XX se retoma la Zarzuela inspirada en el 'género chico'. Este último inicia su declive, aunque en la primera década se siguieron estrenando obras de este género. La guerra civil no es un obstáculo para la creación, aunque con dificultades, se siguen estrenando y representando las obras. Hacia finales de los años ochenta, la Zarzuela comienza a perder fuerza nuevamente, probablemente por el ímpetu de otras formas de entretenimiento como el cine y la televisión.<sup>61</sup>

### *Análisis de la obra*

Este cuadro es presentado por *Les Luthiers* como el segundo acto de una zarzuela. Como tal, presenta textos hablados y partes cantadas, a continuación se mostrará el análisis de las piezas musicales contenidas dentro de este cuadro.

---

<sup>59</sup> Idem, p.178

<sup>60</sup> Idem p. 180

<sup>61</sup> Gómez Amat, Carlos, *Historia de la música española*, Alianza Música, España, 1988, pp. 131-141

## Pieza Musical No. 1

Tonalidad: *Do Mayor* con inflexiones a la menor, *Sol Mayor*, *Fa Mayor* y *Do # Mayor*.

Compás: 3/4.

Tempo: Blanca con puntillo = 65 pulsos por minuto (aprox.).

Se trata de una pieza binaria A B. Se desarrolla de la siguiente manera:

- En la parte A se hace uso frecuente de la síncopa en la melodía (ver *Ejemplo 6.1*). En el acompañamiento armónico utiliza una cadencia de I V<sub>7</sub> I con contracantos en la voz superior (ver *Ejemplo 6.1*, compás 11).

Musical score for *Ejemplo 6.1*, showing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a vocal line. The score illustrates the use of syncopation in the melody and a I V<sub>7</sub> I cadence in the accompaniment.

*Ejemplo 6.1*

- La parte B comienza con la dominante del grado vi, marcando la inflexión a tal grado, la menor (ver *Ejemplo 6.2*). Luego de esto pasa a la dominante de la dominante, para más adelante regresar al grado I, retomando el tema de la parte A.

Musical score for *Ejemplo 6.2*, showing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a vocal line. The score illustrates the transition from the dominant of the sixth degree to the dominant of the dominant, and then back to the first degree.

*Ejemplo 6.2*

- Hacia el final de la pieza se hace uso de elementos conclusivos con una cadencia perfecta extendida, haciendo una inflexión al grado IV y luego al V (ver *Ejemplo 6.3*, compases 61 y 63).

M1  
 Que ve-ri - tan - do ve - le - en - ce: ¡y qué na - re - ce - al ¡Qué na - re - ce - al ¡y qué na - re - ce - al  
 C  
 Que ve-ri - tan - do ve - le - en - ce: ¡y qué na - re - ce - al ¡Qué na - re - ce - al ¡y qué na - re - ce - al  
 M2  
 Que ve-ri - tan - do ve - le - en - ce: ¡y qué na - re - ce - al ¡Qué na - re - ce - al ¡y qué na - re - ce - al  
 G

Ejemplo 6.3

Pieza Musical No. 2

Tonalidad: *mi* menor con cambios de modo.

Compás: 2/4.

Tempo: 70 pulsos por minuto (aprox.).

La pieza es binaria A B. El tema A se presenta en modo menor (ver *Ejemplo 6.4*) y el tema B se presenta en modo mayor (ver *Ejemplo 6.5*).

M1  
 Cambiase esta registración con *f* *rit*  
 Ma - la so - ni - da - dos, de - ad - os que ba - cás, Pa - ra qué lu - chás y pa - ra qué so - ve - gías  
 C  
 Cambiase esta registración con *f* *rit*  
 Ma - la so - ni - da - dos, de - ad - os que ba - cás, Pa - ra qué lu - chás y pa - ra qué so - ve - gías  
 M2  
 Cambiase esta registración con *f* *rit*  
 Ma - la so - ni - da - dos, de - ad - os que ba - cás, Pa - ra qué lu - chás y pa - ra qué so - ve - gías  
 G

Ejemplo 6.4

Musical score for Example 6.5. It consists of four staves: M1 (Soprano), C (Alto), M2 (Tenor), and G (Bass). The lyrics are: *Vé - na - no - da - ca - na - ve - na - uc - ca - u - ca - ve - na - ve - na - pe - ca - ca*. The G staff shows a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Ejemplo 6.5

La estructura de la obra se puede observar de manera general de la siguiente forma:

A A A B A B A B Coda

Al final se presenta una Coda en la que se presenta un diálogo cantado-hablado entre dos grupos de personajes de la zarzuela: los marineros y las majas (ver *Ejemplo 6.5*).

Musical score for Example 6.6. It consists of four staves: M1 (Soprano), C (Alto), M2 (Tenor), and G (Bass). The lyrics are: *¡Vasos de oro! ¡Ejemplo - ca! ¡Madama - va! ¡Avucos pes! ¡Chulos! ¡Majas! ¡Guapos!*. The G staff shows a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Ejemplo 6.6

### Pieza Musical No. 3

Tonalidad: *la* menor.

Compás: 2/4.

Tempo: 140 pulsos por minuto (aprox.).

La pieza es monotemática con dos frases (ver *Ejemplo 6.7*), la primera frase se puede ver en el compás 9, mientras que en el compás 13 se puede ver el inicio de la segunda frase. Esta pieza hace uso de recursos interesantes en cuanto al manejo de las voces, ya que se da un movimiento de pregunta-respuesta entre las voces superiores y el bajo.

The musical score for 'Ejemplo 6.7' consists of four vocal staves and one piano accompaniment staff. The vocal parts are labeled MI, C, M 2, and C. The piano part is labeled C. The lyrics are: 'Es-aa ba - uc-lla, u-aa ba - uc-lla! La de - ba ba - ba que-aa pa - aa que-aa - uaa-da Vic-ae na - uaa-da ba-aa a - qu - i'. The score shows a call-and-response pattern between the vocal parts.

Los movimientos armónicos se dan entre los grados  $V_7$  y I. Los motivos rítmicos que utiliza, como se puede observar son anacrúricos.

### Pieza Musical No. 4 (Coda de la Zarzuela)

Tonalidad: *Si* Mayor con modulación a *Do* Mayor.

Compás: 3/4.

Tempo: ad libitum

Esta pieza retoma elementos del tema A de la pieza No. 1, y sirve como pieza conclusiva del cuadro (ver *Ejemplo 6.8*).



se han presentado con orquesta de cámara, se realizó un arreglo orquestal. En los espectáculos en los que se presentan solos utilizan como acompañamiento el piano. En este trabajo se hizo un arreglo de la obra para ser acompañada por guitarra.

### *Dificultades técnicas*

Esta obra es la de mayor complejidad en el aspecto histriónico de las que se presentan en este trabajo, ya que es la que está más ligada al aspecto teatral por estar hecha a la manera de una zarzuela. Los diálogos se conjugan de manera natural con las piezas, que están hechas a dos y tres voces. Una de las dificultades técnicas se da en especial para uno de los intérpretes, aquel que juega el papel de marino, cantante y acompañante en la guitarra.

La obra está hecha para ser interpretada por cinco o seis personajes, el arreglo realizado para este trabajo en el libreto, implica un mayor esfuerzo de parte de los intérpretes que son tres, absorbiendo de esta forma la labor de los otros dos o tres músicos que debieran desenvolverse en escena.

## 7. Perdónala (Boléro).

Para trío vocal, dueto de guitarras y maracas.

### 7.1 Análisis estructural de la obra.

#### *Bolero*

La influencia cultural del bolero en Latinoamérica como expresión es innegable. Se le vincula con la seducción y el deseo, la cercanía y la ausencia. El amor idealizado se combina con la pasión erótica exacerbada que se les atribuye frecuentemente a los países del trópico<sup>62</sup>. “Siguiendo la tradición del discurso amoroso de Occidente, el bolero pone en escena al individuo en su búsqueda de la 'alteridad', es decir, de 'lo otro', 'el otro', 'la otra'. Igual que la cantiga y la canción medievales, se destina al canto, a la comunicación oral a través de un(a) intérprete; y también al baile, mediante el cual la pareja, abrazada a un ritmo lento, actualiza como suyo el drama que la canción representa”<sup>63</sup>. La palabra bolero surge desde hace más de 300 años para designar a un género español que se desarrolló en la Isla de Mallorca, este género antecede al latinoamericano. Jaime Rico Salazar menciona que era un tipo de baile folklórico de grupo o de pareja suelta, parecido a las seguidillas, completamente diferente al bolero latinoamericano en cuanto al tipo de baile, música y compás<sup>64</sup>. La palabra bolero también nos recuerda el conocido Bolero del compositor francés Maurice Ravel, inspirado en el bolero español. Nuestro bolero, el de la América Latina, es otro: una melodía romántica que invita a los incautos latinoamericanos a deleitarse en los rituales del amor<sup>65</sup>.

El bolero latinoamericano surge en el tercio final del siglo XX en la trova tradicional de Santiago de Cuba. Entre los primeros compositores de este género se considera a José Pepe Sánchez, quien comienza a definir los elementos estilísticos del género. Fueron frecuentes los boleros que comprendían dos períodos musicales de 16 compases, separados por un pasaje instrumental, ejecutado en las cuerdas agudas de la guitarra, al que llamaban pasacalle. Esos boleros podían estructurarse en modo mayor o menor y a veces alternando ambas modalidades.<sup>66</sup>

El bolero constituye la síntesis vocal de la música cubana, que al traspasar fronteras registra permanencia universal. En el bolero tradicional se da la fusión de elementos hispanos y afrocubanos, que aparecen por igual en la línea acompañante de la guitarra o en la melodía. El primer compás es ocupado por el llamado ‘tresillo cubano’, mientras que el segundo compás está integrado por el silencio de octavo, octavo-octavo y

---

<sup>62</sup> Poe, Karen, *Boleros*, Heredia, Editorial de la Universidad Nacional, Costa Rica, 1996, p. 5

<sup>63</sup> Román, Clara, artículo en *El Bolero*,  
[http://www.denison.edu/modlangs/spanish/musica/salon/bol\\_def.html](http://www.denison.edu/modlangs/spanish/musica/salon/bol_def.html).  
2002.

<sup>64</sup> Rico Salazar, Jaime. *Cien Años de boleros*. 4ta. Ed. Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales LTDA, 1994, pp.13-14.

<sup>65</sup> Opus cit., 2002.

<sup>66</sup> González Rubiera Vicente y Ruíz, Rosendo, *Música Popular Cubana, una valoración necesaria inédita*, artículo en *Son Cubano.com*,  
[http://bibliotecacubana.re-invent.net/bcub/dd\\_index.asp?id\\_document=10&id\\_index=223](http://bibliotecacubana.re-invent.net/bcub/dd_index.asp?id_document=10&id_index=223), 2006.

silencio de octavo, integrando esta rítmica en su totalidad lo que se conoce como el cinquillo. El compás usado es el de 2/4 (el bolero español utilizaba el compás de 3/4).<sup>67</sup> El triunfo internacional del bolero determinó la incorporación del género a la creación de muy significativos compositores como en el caso del creador mexicano Agustín Lara, que le impartió su muy personal sello melódico-poético. En Puerto Rico hay compositores como Rafael Hernández que contribuyeron con la difusión del mismo. El Bolero ha tenido variantes, que no se analizarán en este documento, pero es importante mencionarlas: el bolero-moruno, el bolero-mambo y el bolero-beguine, muy cultivado por compositores mexicanos y cubanos.<sup>68</sup>

*Análisis de la obra*

Tonalidad: *la* menor con modulaciones a Do Mayor.  
 Compás: 2/4.  
 Tempo: 95 pulsos por minuto (aprox.).

Se trata de una pieza binaria A B. Se puede hacer mención del uso de motivos anacrúcticos tanto en el tema A (ver *Ejemplo 7.1*) como en el B (ver *Ejemplo 7.2*). Se hace uso constante de la variación rítmica, siempre en función del texto. La estructura general de la pieza se puede observar como se presenta a continuación:

Introducción A B A B A B A B A B A

The musical score for 'Ejemplo 7.1' is presented in a multi-staff format. It includes a vocal line (I 1) with lyrics: "Nagúe-ní-a con-lla - cher se - guar ni - vien-do. Laga-ri - so ya no pue-de per-do - nar - se". The accompaniment consists of piano (I 2, I 3), guitar (Gtr. 1, Gtr. 2), and maracas (Masc.). The score features various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings. The maracas part shows a steady rhythmic pattern.

*Ejemplo 7.1*

<sup>67</sup> Orovio Helio, *Diccionario de la Musica Cubana*, La Habana, 1992.  
<sup>68</sup> Opus cit., 2006.



## 7.2 Descripción de la obra y dificultades técnicas.

### *Descripción*

Este cuadro es presentado como una obra del compositor creado por *Les Luthiers*, Johann Sebastián Mastropiero. Sin embargo el presentador hace alusión a que la obra fue plagiada a un compositor de nombre Günter Fragher. La presentación de la obra, como en los cuadros anteriores, toma un papel importante para comenzar a introducir la obra en un ambiente gracioso y amable.

La obra gira en torno a la temática de un hombre que les cuenta a sus amigos la tragedia que ha sido su vida al lado de su amada por los constantes desprecios de parte de ella. De esta manera, este bolero, lejos de hablar de los temas amorosos y de la pasión como se describía con anterioridad, se convierte en el ‘anti-bolero’. Los amigos del ‘desenamorado’, intentan constantemente alentarlos a seguir con su pareja y tratan de subsanar todos los puntos negativos que él ve en ella, pero en cada aparición de un nuevo verso, el hombre despreciado habla de algo peor a lo anterior. El sujeto en cuestión constantemente hace mención de que ya no quisiera seguir viviendo con ella, pero cada intento de sus amigos por mejorar su perspectiva se complica más aún. El desenlace se da cuando él menciona que su mujer desprecia y habla mal de sus amigos. Es entonces cuando la actitud de estos cambia y exigen al amigo que la deje. Finalmente el pobre hombre concluye la pieza con el verso en donde menciona que no le queda nada más por hacer porque aunque él no quisiera seguir viviendo con ella, ella decidió quedarse con él.

*Les Luthiers* presentaron esta obra en los siguientes espectáculos: *Les Luthiers unen canto con humor*, *El Grosso Concerto* y *Bromato de Armonio* (Ver Anexo 2). La instrumentación utilizada es la siguiente: bajo eléctrico, dos guitarras y bongó. Para la realización de este trabajo, se hizo un arreglo a dos guitarras y maracas.

### *Dificultades técnicas*

El trabajo de las voces debe ser muy cuidado para lograr crear el ambiente sonoro de un bolero a tres voces. De igual forma, cabe mencionar el trabajo de la guitarra requinto en el cual el intérprete debe hacer coros a la par que lleva la melodía del requinto.

## Conclusiones.

Este trabajo ha sido muy enriquecedor en diversos ámbitos. Para la elaboración de este proyecto hubo que sortear varias dificultades que fueron enriqueciendo el quehacer tanto del documento como del recital.

La realización del libreto, la transcripción y arreglos de las obras que se eligieron fue una labor llevada a cabo cuidadosamente para no perder detalles trascendentes de los elementos estilísticos de las obras. El libreto se conformó a partir de las transcripciones de varios guiones de *Les Luthiers* que existen en una página de la Web española. La labor consistió en adaptar los diálogos para que pudieran ser desarrollados por tres personas. Una de las tareas más laboriosas fue la transcripción de las piezas junto con la realización de los arreglos para tres músicos. Las razones para trabajar con tan pocos intérpretes fueron por una cuestión operativa. No era fácil conseguir músicos con los requerimientos técnicos e interpretativos para participar en el proyecto, añadiendo a esto cuestiones de disponibilidad de tiempo. Sin embargo los resultados que se obtuvieron de este ensamble fueron satisfactorios.

Para la realización de este proyecto fue necesario retomar elementos de diferentes asignaturas que fueron parte del desarrollo profesional de quien elabora este escrito. Este trabajo desembocó necesariamente en la puesta en práctica de diversas disciplinas tales como el Entrenamiento Auditivo, la Composición, así como las herramientas técnicas adquiridas a través de los Conjuntos Corales, la Dirección Coral, el Canto, la Expresión Corporal, el Análisis y naturalmente el Instrumento, en este caso guitarra, para el ensamble de las obras.

Se decidió hacer los arreglos para la instrumentación presentada en este proyecto, porque esos eran los recursos con los que se contaban para interpretar la música de *Les Luthiers*. No se presenta en este documento el libreto ni los arreglos por cuestiones de derechos de autor.

Durante el montaje de las obras se tuvieron que hacer ajustes a algunos arreglos, que teóricamente se pensaba que sonarían bien pero que en la práctica no fue así. Un ejemplo de esto fue la obra de *Encuentro en el Restaurante*, en ella hay un fragmento que originalmente interpreta el violín y permite hacer uso del glissando que requiere el final de la frase. En el primer arreglo se sugería que la guitarra hiciera dicho glissando en dos cuerdas para aumentar la sonoridad, sin embargo no se lograba el efecto deseado. Se decidió entonces que el glissando se hiciera vocalmente, y fue así como quedó el arreglo. Otro ajuste que fue necesario hacer fue en la obra de *Si no fuera Santiagueño*. El libreto señala que el tenor que lleva la voz cantante debiera tocar el bombo legüero, sin embargo por cuestiones de técnica y experiencia de ejecución se decidió que fuera el bajo quien tocara el instrumento. Ésto no solamente influyó en el aspecto de ejecución, también el libreto tuvo que ajustarse. En el libreto se describe una discusión entre los músicos por la interpretación del bajo que entona su parte con las sílabas *bom-bo*, aquel que interpreta el instrumento de percusión se cree aludido, razón por la cual se hacen de palabras. El sentido de la discusión, tuvo que ser ligeramente cambiado, y obviamente los papeles de cada músico se invirtieron a consecuencia de la ejecución del instrumento mencionado.

Para el sustento teórico de este documento se tuvieron que mencionar los antecedentes del grupo. Mucho de la historia de *Les Luthiers* que era conocida por el redactor de este trabajo provenía de fuentes como la Internet, sin embargo en un documento como este era necesario dar un sustento bibliográfico. Buscando los documentos se obtuvieron las dos fuentes que sirvieron como pilares para todos los antecedentes históricos del grupo: el libro de Gerardo Masana, hijo del fundador de *Les Luthiers* y el libro de Daniel

Samper, periodista cercano a los mismos. Sin embargo la primera dificultad que hubo que sortear fue que la edición del libro de Samper estaba agotada. Por otra parte, el libro de Masana no estaba editado en México. Fue entonces cuando comenzó la labor para conseguir estas fuentes. El libro de Masana fue sencillo adquirirlo, gracias a los avances que existen actualmente a través de la red de redes, se consiguió a través del servicio de paquetería ya que sólo había sido editado en España y Argentina. Sin embargo para conseguir el libro de Samper fue necesario el apoyo de muchas personas. A través de la red se encontró la existencia de un Centro de Amigos de *Les Luthiers*, Capítulo México. Eduardo Valero, presidente de esta asociación fue de gran apoyo en este sentido, fue él quien accedió a compartir su documento bibliográfico de Samper como colaboración para la realización de este documento. A partir de ese momento el desarrollo del trabajo fluyó de manera natural.

Uno de los objetivos que se pretendían alcanzar era en lo concerniente a ampliar el panorama musical de los jóvenes, en especial de los estudiantes a nivel Medio Superior, con los que trabaja quien redacta este documento. El hacer música académica también puede ser divertido y cómico, como se logra con la música de *Les Luthiers*. La irreverencia de la comicidad, no excluye un trabajo de calidad en el aspecto musical. Durante la redacción de este documento y como parte del proyecto, se presentó el espectáculo ante un auditorio de estudiantes de nivel Medio Superior. La respuesta de los estudiantes fue muy alentadora. Aunque no se realizó ninguna encuesta ni se utilizó algún instrumento de medición de la respuesta de los jóvenes, la presentación quedó documentada en una filmación casera. A través de ese documento filmográfico se puede percibir la buena respuesta de los estudiantes. No solamente se divirtieron, como se ve en el documento, también sin que ellos se percataran se acercaron a diversos estilos y géneros musicales que quizá no se habrían atrevido a escuchar por cuenta propia. Sería interesante realizar un estudio más detallado en un futuro cercano acerca de lo que ocurre con los estudiantes al acercarse a la música académica a través de este recurso que puede ser innovador, la música de *Les Luthiers*. Valdría la pena seguir haciendo este tipo de esfuerzos por acercar a los jóvenes a otro tipo de música, no necesariamente comercial. La música de *Les Luthiers*, incluyendo su temática, pareciera ser intrínsecamente atractiva y a la vez sustanciosa para el oyente. Al intérprete atrevido y desinhibido le deja un grato sabor de boca al participar en un proyecto de esta índole, pues no sólo está haciendo música de calidad, sino también se divierte, juega y experimenta otros ámbitos más allá de su propia disciplina, como puede ser el teatro y la comedia. El intérprete se puede permitir explorar sus propias dotes histriónicas y su capacidad improvisatoria ante los diálogos cómicos y situaciones inesperadas que se llegan a presentar como parte de la actuación. No es fácil estar ante un público que contagia con su risa y seguir adelante con los diálogos o las interpretaciones. Esto es parte de la experiencia.

La labor docente, y el deseo de buscar diferentes herramientas para acercar a los estudiantes a la música que se estudia durante largos años en escuelas profesionales de Música y Conservatorios, llevan en muchas ocasiones a crear y recrear. En este caso, sólo fue un acercamiento a la recreación de la obra de estos magníficos intérpretes y compositores. Pero bien valdría la pena incursionar en el ámbito de la creación. No es labor sencilla, ya que como se pudo ver en este documento, el trabajo creativo, no solamente está en la comicidad, también es necesario sumergirse en la investigación de las técnicas compositivas de diferentes géneros y estilos para poder realizar una obra con apego a los elementos característicos de la música que se quiere recrear y más adelante interpretar.

Este trabajo, sirve como incentivo para retomar a corto plazo proyectos similares. El ensamble integrado para este proyecto ha tomado su nombre a partir de una obra creada por *Les Luthiers*, Ensamble Mpkstroff de México. Una de las propuestas a corto y mediano plazo de este ensamble, será difundir la música de *Les Luthiers*, a través de la interpretación de las mismas e ir fusionando poco a poco una propuesta innovadora, inspirada en el trabajo de estos maestros de la música y el humor.

Aún queda una labor importante por hacer para analizar todo el trabajo de estos músicos argentinos. Su aspecto creativo, no sólo está en la composición musical, sino también en la creación de sus famosos instrumentos informales, así como también de una gran cantidad de personajes y compositores ficticios que forman parte de sus obras. Este documento puede servir como inicio para futuras investigaciones en torno al tema, así como para impulsar a intérpretes y educadores a acercarse a este género poco común de la música y el humor de calidad.

## Bibliografía

- Artículo en *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Stanley Sadie (editor), Akal Ediciones, Madrid, España, 2000.
- **Butterworth, A.**, *Harmony in Practice*, The Associated Board of the Royal Schools of Music, England, 2005.
- **Carrillo, Julián**, *Tratado sintético de canon y fuga*, Imprenta Nacional, México, 1921.
- **Copland, Aaron**, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- *El libro de la zarzuela*, Daimon, Madrid, 1982.
- **Goetschius, Percy**. *Counterpoint applied*, New York, 1902.
- **Gómez Amat, Carlos**, *Historia de la música española*, Alianza Música, España, 1988.
- **Grout, Donald**, *Historia de la música occidental Vol. I*, Alianza, Madrid, 1984.
- **Masana, Sebastián**, *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*, Grupo Editorial Norma, Argentina, 2005.
- *Mundo de la zarzuela*, Palabras, Madrid, 1980.
- *Música y teatro*, Ministerio de Educación, Buenos Aires, 1980.
- **Orovio Helio**, *Diccionario de la Música Cubana*, La Habana, 1992.
- **Peña y Goñi, Antonio**, *España, desde la ópera a la zarzuela*, Alianza, Madrid, 1967.
- **Peza C., Ma. Del Carmen**, *El bolero y la educación sentimental en México*, M.A. Porrúa, México, D.F., UAM, Unidad Xochimilco, 2001.
- **Planchart, Alejandro**, *Organum*, artículo en *A performer's guide to medieval music*, ed. by Ross W. Duffin, Indiana University, 2000.
- **Poe, Karen**, *Boleros*, Heredia, EUNA, Costa Rica, 1996.
- **Ramos, Elisa**, *Del primitivo canto cristiano a la polifonía*, artículo en *Filomúsica*, Revista mensual de publicación en Internet, Número 18, España, Julio de 2001. <http://www.filomusica.com/filo18/eli.html>
- **Randel, D.**, *Diccionario Harvard de Música*, Diana, México, 1997
- **Reckow, F., y Flotzinger, R.**, artículo en *The new grove dictionary of music and musicians*, Edited by Stanley Sadie, London, 2001.
- **Rico Salazar, Jaime**. *Cien Años de boleros*, 4ta. Ed. Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales LTDA, 1994.
- **Samper P., Daniel**, *Les Luthiers de la L a la S*, Ediciones de La Flor, Argentina, 1991.
- **Subira P., José**, *Historia de la música teatral en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1945.
- **Vega, Carlos**, *Danzas y canciones argentinas: Teoría e investigaciones: un ensayo sobre el tango*, G. Ricordi, Buenos Aires, 1936.
- **Vega, Carlos**, *Los instrumentos musicales: Aborígenes y criollos de Argentina*, Series Colección arte, Argentina.
- **Vega, Carlos**, *Panorama de la música popular argentina: Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Losada, Buenos Aires, 1944.
- **Zamacois, Joaquín**, *Curso de formas musicales*, Idea Books, España, 2002.

## Fuentes

- Artículo tomado de *La web dedicada a la Música Andina*, <http://pacoweb.net/Danzas/RITMO05.htm>, 2006.
- Artículo en *Música, Arte y Cultura de Argentina*, <http://www.musicargentina.com/es/musica-argentina/argentina-en-musica-centro.html>, 2006.
- **González Rubiera Vicente y Ruíz, Rosendo**, *Música Popular Cubana, una valoración necesaria inédita*, artículo en *Son Cubano.com*, [http://bibliotecacubana.re-invent.net/bcub/dd\\_index.asp?id\\_document=10&id\\_index=223](http://bibliotecacubana.re-invent.net/bcub/dd_index.asp?id_document=10&id_index=223)
- *Los Luthiers de la Web*, <http://www.lesluthiers.org>
- *Sitio oficial de Gerardo Masana Fundador de Les Luthiers*, <http://www.gerardomasana.com>
- *Les Luthiers Sitio Oficial*, <http://www.lesluthiers.com>
- **Ocaranza Z., Eduardo J.**, *Vocabulario de Canciones y Danzas*, artículo en *Folklore del Norte Argentino*, <http://www.folkloreelnorte.com.ar/danzas/vocdanzas.htm>, 2006.
- **Román, Clara**, artículo en *El Bolero*, [http://www.denison.edu/modlangs/spanish/musica/salon/bol\\_def.html](http://www.denison.edu/modlangs/spanish/musica/salon/bol_def.html), 2002.
- *Todo sobre Les Luthiers*, <http://www.leslu.net>

## Anexo 1

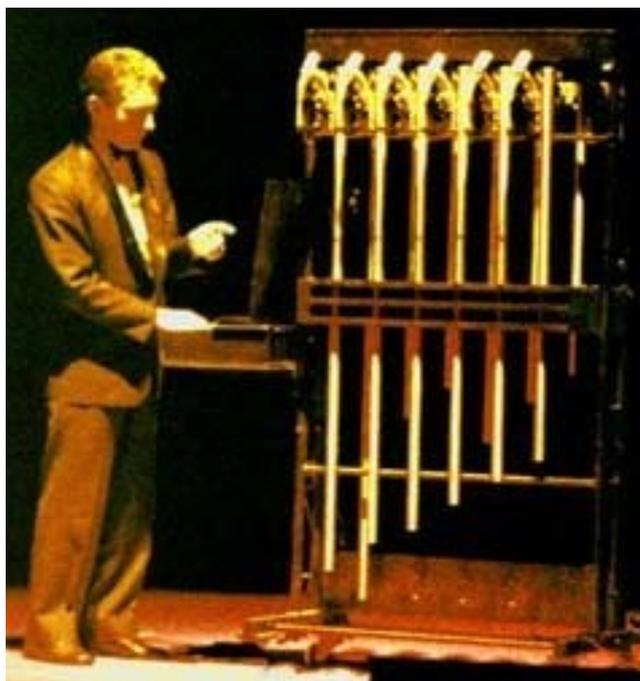
*Instrumentos informales utilizados por Les Luthiers en las obras originales que se tomaron para el recital de este proyecto.*

### Campanófono a martillo

Fue construido por Héctor Isamu, un técnico en electrónica, sobre una idea de Carlos Iraldi.

Son tubos metálicos que al ser percutidos suenan como campanas. Está inspirado en el Glockenspiel o "Campanas Tubulares" utilizado en la orquesta sinfónica.

El instrumento posee al frente un teclado que acciona electroimanes, lo que ponen en movimiento unos martillos que percuten sobre los tubos. Lo ejecuta Jorge Maronna cuando hace de monje consejero sexual en la obra "Educación Sexual Moderna" del espectáculo "Bromato de Armonio". Es un instrumento enorme pero a pesar de ello Jorge Maronna sólo toca algunas notas en la introducción de "Educación Sexual Moderna".<sup>69</sup>



### Latín

El latín, o violín de lata, es parodia luthierana del violín de la orquesta, y fue uno de los primeros instrumentos informales construidos por Gerardo Masana. El grupo posee en la actualidad al menos cuatro de estos instrumentos. El primer latín del grupo estaba construido a partir de una lata de galletitas, mientras que los latines actuales se emplearon latas de jamón envasado a las que, luego de vaciarlas, se les agregó el mástil y un clavijero de cuatro cuerdas. La afinación es idéntica a la del violín común y posee

<sup>69</sup> *Todo sobre Les Luthiers,*

<http://www.leslu.net/instrumentos/campanofono/campanofono.htm>

la misma versatilidad que éste, lo que le ha valido ser incluido en la mayoría de las obras del grupo.

Intérpretes: Carlos López Puccio, Daniel Rabinovich, Jorge Maronna y Carlos Núñez Cortés.

Se estrenó en El látigo y la dirigencia de 1968.

En la versión de Pepper Clemens, de Las Obras de Ayer se puede por única vez un trío de latines, aunque es muy comentado el solo de latín en El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá.<sup>70</sup>



---

<sup>70</sup> *Todo sobre Les Luthiers*, <http://www.leslu.net/instrumentos/latin/latin.htm>

## Anexo 2

### *Espectáculos de Les Luthiers*

- *Les Luthiers* cuentan la ópera (1967).
- Todos somos mala gente (1968).
- Blancanieves y los siete pecados capitales (1969).
- Querida condesa (1969).
- Les Luthiers Opus Pi (1971).
- Recital 72 (1972).
- Recital sinfónico 72 (1972).
- Recital 73 (1973).
- Recital 74 (1974).
- Recital 75 (1975).
- Viejos fracasos (1976).
- Mastropiero que nunca (1977).
- *Les Luthiers* hacen muchas gracias de nada (1979).
- Los clásicos de *Les Luthiers* (1980).
- Luthierías (1981).
- Por humor al arte (1983).
- Humor dulce hogar (1985).
- Recital sinfónico 86 (1986).
- Vigésimo aniversario (1987).
- El reír de los cantares (1989).
- *Les Luthiers*, grandes hitos (1992).
- *Les Luthiers* unen canto con humor (1994).
- Bromato de armonio (1996).
- Todo porque rías (1999).
- Do Re Mi Já (2000).
- El grosso concierto (2001).
- Las obras de ayer (2002).
- Con *Les Luthiers* y sinfónica (2004).
- Recital folklórico Cosquín (2005).
- Los premios Mastropiero (2005).

### *Discografía de Les Luthiers*

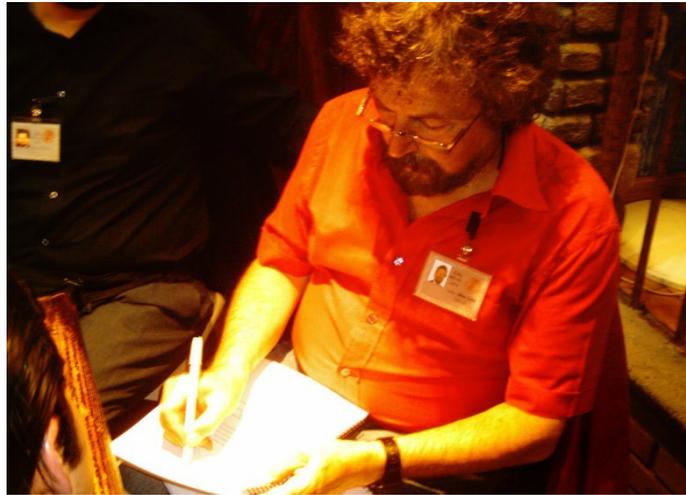
- Sonamos, pese a todo.
- Cantata Laxatón.
- Volumen 3.
- Volumen 4.
- Mastropiero que nunca.
- *Les Luthiers* hacen muchas gracias de nada.
- Volumen 7.
- Cardoso en Gulevandia.

*Videografía de Les Luthiers*

- Mastropiero que nunca.
- Muchas gracias de nada.
- Les Luthiers grandes hitos.
- Bromato de armonio.
- Unen canto con humor.
- Humor dulce hogar.
- Vigésimo aniversario.
- Todo por que rías.
- El grosso concierto.
- Viejos fracasos.
- Las obras de ayer.
- Premios Mastropiero.

### Anexo 3

*Les Luthiers, Las Obras de Ayer, octubre de 2006.*



Carlos Núñez Cortés hojeando el presente documento, durante la cena organizada por el CALL-México después de la presentación de Les Luthiers en el Auditorio Nacional, 8 de Octubre de 2006.

Sinceramente honrado al descubrir  
el tema del presente trabajo,  
Un calido abrazo al colega Mauricio Durán  
Carlos Núñez Cortés  
(Les Luthiers)  
Mexico D.F. Oct. 2006.



Mauricio Durán y Carlos Núñez Cortés, 8 de Octubre de 2006.