



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**EL DISCURSO CULTURAL DE LA *SERIE AMERICANA* DE HÉCTOR AYALA.
PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN BASADA EN LOS GÉNEROS
TRADICIONALES DE LA *SERIE AMERICANA***

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN GUITARRA
QUE PRESENTA:
LAURA CAMACHO MIGUEL

ASESORA DE TESIS: ESTHER ESCOBAR BLANCO

ASESOR DE GUITARRA: ALEJANDRO SALCEDO AVENDAÑO

CIUDAD DE MÉXICO

2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍTACA

Constantino Cavafis

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al colérico Poseidón,
Seres tales jamás hallarás en tu camino
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti.

Pide que el camino sea largo.
Que muchas sean las mañanas de verano
en que llegues -¡con qué placer y alegría!-
a puertos nunca vistos antes.
Detente en los emporios de Fenicia
y hazte con hermosas mercancías,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes sensuales,
cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas.
Ve a muchas ciudades egipcias a aprender,
a aprender de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin esperar a que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.

Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.

DEDICATORIA

A mi amada familia:

María Isabel (†) y Alfonso,

Humberto, Cristina y Ángeles

Saulo, Uriel, Uxbal, Lucía, Ariadna, Samanta

Verónica y Raúl

A mis maestros Fernando Cruz (†) y Alejandro Salcedo

AGRADECIMIENTOS

Buenos Aires, Argentina: Federico Núñez, Andrea Zavaroni, Héctor García Martínez, María Bello, Irma Costanzo, Óscar Olmello, Robinson de Gregorio, Jaime Manuel.

Salta, Argentina: Laura Serrano, Arturo Botelli, Carol Morguisur.

La Pampa, Argentina: Saúl López.

Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: Arturo Molina.

Río de Janeiro, Brasil, Humberto Amorim, Paulo Miranda.

México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía y a los innumerables acompañantes que han compartido este largo camino con su apoyo y sabiduría, a todos y todas —aunque no aparezcan aquí— gracias infinitas por coincidir en este tiempo y en este espacio:

Luz Lozano Nathal, Víctor Hugo Peñaloza, Raúl E. García, Leticia Román, Monserrat Álvarez, Beatriz Peralta, Consuelo García, Guillermo Soriano, Adolfo Zaragoza, Jaime Guarneros, Óscar Ramírez, Francisco Contreras, Elizabeth Mares, Alberto Torrentera, Gabriela Hermosillo, Angélica Montiel, Salvador Villaseñor, Fernando Sánchez, Antonio Pérez, Jesús Magro Hernández, Paola Gutiérrez, Claudia Chavira, Alicia Ramírez, Delia Cantoruti, Laura Espinosa...

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	I
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO.....	1
ANTECEDENTES TEÓRICOS.....	1
MUSICOLOGÍA.....	4
DE LA ANTROPOLOGÍA.....	5
La cultura.....	5
Identidad.....	6
El folklore.....	8
NACIONALISMO.....	14
CONCLUSIÓN.....	16
CAPÍTULO 2. LA MÚSICA EN ARGENTINA.....	19
ÉPOCA PREHISPÁNICA.....	19
LA MÚSICA DURANTE LA CONQUISTA.....	22
EL VIRREINATO.....	25
SIGLOS XIX Y XX.....	27
EL NACIONALISMO.....	30
EL FOLKLORE Y LA MÚSICA FOLKLÓRICA.....	33
CENTROS DE DIFUSIÓN.....	35
LA MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA.....	38
DESARROLLO DE LA GUITARRA EN ARGENTINA.....	39
Algunos guitarristas.....	44
CAPÍTULO 3. LOS GÉNEROS FOLKLÓRICOS DE LA <i>SERIE AMERICANA</i>	47
LA MÚSICA EN SURAMÉRICA.....	47
LOS GÉNEROS FOLKLÓRICOS Y POPULARES QUE INTEGRAN LA <i>SERIE AMERICANA</i>	49
<i>CHÓRO</i> (Brasil).....	49
Análisis de <i>chôros</i>	55
<i>TAKIRARI</i> (Bolivia).....	59
Análisis de <i>takiraris</i>	63
<i>GUARANIA</i> (Paraguay).....	68
Análisis de <i>guaranias</i>	72

TONADA (Chile).....	76
Análisis de tonadas	80
VALS (Perú).....	85
Análisis de vals.....	90
GATO (Argentina).....	95
Análisis de gatos	97
MALAMBO (Argentina).....	102
CONCLUSIONES.....	105
CAPÍTULO 4. LA SERIE AMERICANA DE HÉCTOR AYALA	107
Héctor “Coral” Ayala. Datos Biográficos	107
Formación como guitarrista, maestros, compañeros.....	112
Actividad como profesor en Buenos Aires	115
Actividad como músico en ensamble y como solista	116
Sus obras	121
Catálogo de obras de Héctor Ayala	122
Análisis de la <i>Serie Americana</i>	130
Preludio	130
<i>Chôro</i> / Brasil.....	132
<i>Takirari</i> / Bolivia	134
<i>Guarania</i> / Paraguay	136
Tonada / Chile.....	138
Vals / Perú.....	140
Gato y Malambo / Argentina	141
Conclusiones.....	145
CONCLUSIONES FINALES	147
FUENTES DE INFORMACIÓN	153
Revistas.....	155
Partituras.....	156
Recursos electrónicos.....	156
Páginas <i>web</i>	159
Portal de Facebook	162

Correo electrónico.....	162
Videos	162
Portal de <i>Youtube</i>	163
Gatos.....	164
Malambo.....	165
Takirari	165
Vals.....	165
Fonografía.....	165
Discos compactos.....	165
Discos de vinilo.....	166
Etnografía audiovisual	166
Espectáculos y conciertos.....	166
Tabala de Ilustraciones	168
APÉNDICE A	171
APÉNDICE B.....	193
ANEXO 1	209
PROGRAMA.....	209
ANEXO 2	210
DISCO DE AUDIO	210

INTRODUCCIÓN

Una mañana, de hace muchos años, desperté con el sonido de la radio. Al ir recobrando la conciencia, el sonido de una flauta poco a poco iba haciéndose más clara, así como el acompañamiento de cuerdas de sonido agudo y otro más grave, hasta que finalmente alcancé a oír una percusión. Entre más despertaba, la ensoñación de aquella música me hacía viajar a lugares desconocidos, había un dejo de nostalgia en esas notas, como si latiera en ellas una desgarradora historia. Así descubrí Latinoamérica.

Entonces comenzó la aventura de conocer las músicas de ese no tan lejano mundo. Un viaje auditivo primero, después leído, hasta que finalmente pude replicar algunas de esas notas, de esos ritmos que ya me eran familiares. Más adelante, el reto era aprender la teoría de la música, porque había que desenmarañar un poco más, quizá buscando la esencia de este lenguaje. Así exploré muchos de los géneros, primero andinos, después de otros países. Esto me hizo volver los ojos también a hacia mí amado país, y la fascinación de este torrente de sonidos se volcó sobre mí y muchas preguntas nacieron y dieron cause a mi inquietud. Ya en la Facultad de Música (en ese entonces Escuela Nacional de Música) descubrí que ese paradigma mundano <<la música es el lenguaje universal>> poco tenía de cierto.

Hay quien dice que es el destino, la casualidad, pero yo creo que el espíritu nos lleva a los caminos que habremos de recorrer. Por eso digo, no fue fortuito, un día de tantos, sin empleo, me llamaron de la Escuela Nacional de Antropología e Historia para trabajar ahí, así empecé a entender realmente muchas de las lecciones de antropología que había tomado en el área de etnomusicología en la Facultad. Muchos años después de haber terminado mis créditos y después de recuperarme de una afectación en el túnel del carpo, con la inquietud a flor de piel de terminar este ciclo, tantos temas que tenía en mente para este trabajo dieron un vuelco total; un día de junio de 2012 Héctor Ayala y su *Serie Americana* se me revelaron como mi cercano destino.

Ésta era una obra que siempre había llamado mi atención, muchas preguntas empezaron a rondar y todas y cada una de las personas que me han ayudado a abrir brecha llegaron con una fluidez mágica, primero en México. Hacía años me había acercado al ámbito del folklore latinoamericano en una peña tradicional que estaba ubicada en la Calle de Presidente

Carranza en Coyoacán, “La Hostería del Trovador”, ahí conocí a varios músicos de gran talento que también influyeron y apoyaron este trabajo. No puedo dejar de nombrar a Salvador Villaseñor, dueño de la Peña, y quien amablemente me prestó varios discos de vinilo, los cuales digitalicé, y algunos libros. El maestro Jaime Guarneros quien fue guitarrista de Alfredo Zitarrosa y me aclaró varias dudas sobre la música argentina y con quien he tenido el placer de compartir escenarios.

El doctor en arqueología Raúl Ernesto García Chávez, asiduo usuario del área donde laboraba en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, resultó ser un gran amante de la música argentina además de compositor y cantante. Durante varios años viajó a aquel país y conoció el ámbito del folklore en Salta. Él me facilitó libros y discos que había adquirido allá, con los cuales me fui acercando más al tema. También me ayudó a realizar el primer esbozo del proyecto. Así inició todo.

Las primeras exploraciones en Internet me condujeron hasta Héctor García Martínez, guitarrista e investigador especializado en el folklore de Argentina. Con él sostuve comunicación epistolar y me empezó a enviar, desde antes de mi viaje, información sobre el folklore argentino, recortes de periódico, libros y discos. También fue un vínculo importante para la entrevista con Carol Morguisor encargada del Museo Folklórico “Pajarito Velarde” y con la maestra María Bello en Buenos Aires, quien conoció a Héctor Ayala ya al final de su vida. Todo fue una cadena, ir haciendo vínculos en busca de información.

Todavía en México el compositor y guitarrista Guillermo Soriano director del Festival para Compositores a la Guitarra “Pa lo escrito”, me contactó con el guitarrista y compositor argentino Federico Núñez. Simbólicamente, un año antes de mi viaje a Argentina, nos habíamos conocido pero ninguno de los dos fuimos consciente de ello. Federico y yo iniciamos nuestra comunicación virtual.

Mis búsquedas eran infructuosas, la vida de Héctor Ayala en los pocos medios que tenía a mi alcance se reducían a un párrafo, y la posibilidad de este proyecto estaba lejana. Era ya el final del 2012 y después de las largas jornadas de trabajo repartía el tiempo para tocar, leer y seguir en la pesquisa. Otro antropólogo, el doctor Alberto Guerrero Torrentera, había viajado a Buenos Aires, le había encargado alguna información posible, no encontró datos; entonces

empezó a rondar por mi mente que debía viajar, fue el 20 de febrero de 2013 cuando decidí sin más, comprar un boleto de ida y vuelta a Buenos Aires, porque había sido ahí que Héctor Ayala había desarrollado su carrera musical.

Salí el sábado 7 de septiembre. La tarde noche del domingo 8 de septiembre, Federico Núñez, y Andrea Zavaroni, fotógrafa, a quienes apenas iba a conocer, se convirtieron en mis guías en Buenos Aires. Fueron una pieza fundamental en el acercamiento a los espacios donde podría encontrar datos. También a través de Federico Núñez conocí al guitarrista Robinson de Gregorio, ellos son los organizadores del Concurso y Festival Internacional de Guitarra “Santa María de los Buenos Aires”, al cual tuve el honor de asistir en su primera edición en ese año 2013. En esta búsqueda del folklore pude percatarme que en los conciertos de este festival siempre hubo alguna presencia de piezas que aludían al folklore argentino.

Federico también fue el medio para contactar a Irma Constanzo, pieza clave para este trabajo por ser la persona a quien Héctor Ayala le dedicó no sólo la *Serie Americana*, sino mucha de su obra. Por medio de Andrea conocí al doctor Oscar Olmello guitarrista e investigador de algunos temas de folklore también, quien amablemente me ha ayudado a la revisión de algunos fragmentos de este trabajo.

Al ver que la información escaseaba, el primer planteamiento de dedicar una gran parte del trabajo a la biografía de Ayala exigía un cambio, hasta que logré encontrar la forma exacta para presentar esta investigación. Así fue que el presente texto se inclinó por buscar el contexto de los géneros incluidos en la obra de Ayala, cómo es que llegaron a conformarse como elementos de identidad de tal manera que representaran un país específico en la obra para guitarra *Serie Americana*. Para este fin, me pareció necesario entrar al ámbito teórico para poder acercarme de una manera más completa a la obra.

Con este fin exploré la musicología y los recursos que podía proporcionarme, pero empecé a ver otros aspectos no cubiertos por esta disciplina y así llegué a las herramientas antropológicas para encausar mi búsqueda. Entonces la estructura del presente trabajo se fue definiendo.

Así, lo conformé con cuatro capítulos, en principio podrían no tener mucha relación entre sí, pero son piezas de un rompecabezas que se va armando poco a poco hasta lograr dilucidar

cómo deben ser ensamblados para ver el panorama general. En el proceso de construcción se fueron sumando y descartando elementos de acuerdo con la información obtenida.

El primer capítulo presenta una síntesis de los planteamientos teóricos que sustentan el texto. Una duda permanente era esta separación entre la musicología y la etnomusicología, había alguna razón para ello (la duda permanece) así que me dedique a entender estas posiciones para saber desde dónde acercarme al tema. De manera burda quizá podría decir que la musicología se dedica a la música <<académica>> y la etnomusicología a la música <<étnica>>. Pero qué era la obra de Héctor Ayala, un compositor no académico con esta obra que incluye géneros folklóricos y su construcción no remitía a uno ni a otro campo exclusivamente.

Así, encontré que la parte que me interesaba de la etnomusicología podía apoyarla desde la antropología y tomar las herramientas de la musicología para realizar de manera más completa este acercamiento a la obra de Héctor Ayala.

Desde la antropología requería el uso de ciertos conceptos como cultura, folklore, identidad, consideré importante describirlos para ir deshebrando el trasfondo en la creación de esta obra. Otro concepto importante que tiene su propio ámbito es el nacionalismo, aquí descubro que tiene formas específicas que se relacionan con la política pero también con el anhelo individual de pertenencia a un grupo, esto lo considero directamente relacionado con la identidad; el folklore como el resultado de la simbiosis anterior y todo ello en conjunto, lo concibo como una de las innumerables formas de expresar la cultura.

El capítulo dos presenta una breve semblanza histórica de la música en Argentina, en la que es posible ver el proceso de creación y desarrollo que va definiendo la corriente musical en la que se enmarca la *Serie Americana*, resultado de la adaptación y reinterpretación de la música occidental con los elementos originarios.

En el capítulo tres expongo los géneros presentes en la obra de Ayala en su contexto folklórico o popular —según sea el caso—, su origen, su desarrollo y las características musicales que los identifican, esto es reforzado por el análisis de dos piezas representativas de cada género, que fueron transcritas especialmente para este trabajo. En ellos voy identificando los elementos característicos que serán cotejados con las piezas de la *Serie Americana*.

La metodología para obtener estas piezas fue, primero la búsqueda en soportes físicos, específicamente, discos de vinilo y discos compactos. Para los primeros, tuve que aplicar la digitalización de tal manera que me permitiera el uso práctico de los ejemplos, los programas empleados para la digitalización y edición fueron *Adacity* y *Adobe Audition*, generando primero archivos en formato *.wav* y después convertidos a *mp3*. En el caso de los discos compactos el procedimiento es la decodificación del audio a un archivo electrónico, que realicé con *Adobe Audition*. La tercera forma fue la extracción del audio de los videos seleccionados en el portal de *youtube*. Tanto la digitalización como la extracción de audio de videos la realicé con la interfase *Fast Track Ultra 8R*.

Es preciso decir que dediqué bastantes horas para la exploración de estos géneros, aunque no incluyo en las referencias todas las piezas escuchadas. En sí, la búsqueda de ejemplos musicales, como los gatos, fue larga pues al principio las referencias eran escasas, no obstante, la rapidez con que las plataformas virtuales se van enriqueciendo de información me permitió en última fechas tener más opciones para ampliar mi catálogo de piezas, de las cuales seleccioné las que aquí aparecen.

Después de ello era necesaria la audiotranscripción porque para la mayoría de los ejemplos no existían partituras, así que en vista del largo camino por recorrer y el poco tiempo del que dispongo, solicité expresamente a los maestros Víctor Hugo Peñaloza Hernández y Elizabeth Mares su apoyo en esta labor, a quienes agradezco infinitamente su disposición y apoyo, compañeros solidarios desde hace años. El programa empleado para estas transcripciones fue *Sibelius 6*, de este programa generé las imágenes en formato *.tif* y después trasncodificadas a *.jpg*, para aligerar el uso de memoria y modificarlas con algunas otras aplicaciones como el *Photoshop* y *Gimp*.

Desde que inicié este proyecto la información se ha ido ampliando poco a poco, pero de inicio fue muy difícil encontrar vereda para ello. Fue también en Buenos Aires que conocí al guitarrista Humberto Amorim, quien presentó en el Concurso y Festival “Santa María de los Buenos Aires” su libro sobre Héctor Villa-Lobos el cual me obsequió amablemente. Fue el primer contacto para conocer, virtualmente, a Paulo Miranda quien compartió conmigo todo un catálogo de partituras y archivos de audio sobre de *chôros*.

Los *takiraris* provienen de una amplia exploración en dos vertientes, discos de vinil que aún conservo o que me prestaron y del portal de *youtube*. Un enlace muy importante para este género fue el investigador cruceño Arturo Molina, a quien contacté mediante Facebook y quien me proporcionó un texto del Roger Becerra sobre el *takirari*, de los pocos estudios que se han realizado sobre el tema.

A partir de estas fuentes, encontré que hay diferencias básicas en los estilos andino y oriental del *takirari*. Aún en la forma del *takirari* de Santa Cruz, Bolivia, existen diferencias entre los más comerciales o incluso, pudiéramos decir, modernos y los menos modernos, en esa disyuntiva me encontré cuando debía decidir entre “Cambita viajera” o “Niña cambia” de César Espada, éste último es ya un ícono del *takirari*. Opté por “Cambita viajera” dado que correspondía más con la época de la *Serie Americana*. El otro ejemplo, “No hacemos nada / Qué linda es nuestra fiestita”, tiene más parecido al *takirari* andino.

Las guaranias por ser un género de autor y con una historia clara me dieron la facilidad de seleccionarlas de acuerdo a su carácter simbólico. “India”, una de las primeras guaranias tan emblemática por ser la que le da a este género la representación de la identidad paraguaya, y “Recuedos de Ypacaraí” por ser ya un ícono del Paraguay. Las versiones seleccionadas se interpretan con arpa por ser el instrumento representativo de ese país.

Las tonadas tuvieron una búsqueda más exhaustiva pues me interesaba llegar a formas más originarias y descubrir qué tanto se modificaban respecto a las versiones comerciales e incluso a las composiciones de Violeta Parra; más aún, saber si las tonadas chilenas y argentinas compartían algunos rasgos. De ahí encontré que hay una gran diferencia entre tonadas chilenas y argentinas. Estas últimas, tienen un aire nostálgico, de lamento, y son más lentas que las chilenas. Además entre las tonadas chilenas, las versiones campesinas y comerciales difieren marcadamente, estas últimas son más precisas en el tiempo y sus elaboraciones son más elaboradas que las primeras.

Los vales también requirieron tiempo, al principio de este proyecto las referencias al vals cholo no aparecían por ningún lado y sólo en este año pude encontrar algunos ejemplos. El vals “Ese arar en el mar” de Chabuca Granda, lo seleccioné porque pertenecen a las formas más desarrolladas del vals, tanto en el texto como en la música, y es un vals de los menos

conocidos en comparación con “La flor de la canela”, también de esta compositora. La misma Chabuca Granda tuvo un proceso compositivo en el que su lírica se vuelve más metafórica y la música con armonías más amplias. Aquí no se trata este desarrollo de la compositora, pero sería interesante un estudio específico.

En cuanto a los gatos, fue hasta el año 2015 cuando poco a poco fueron apareciendo en internet diversos ejemplos sobre los cuales trabajé para seleccionar los temas que aparecen en este texto. Dado que al gato se le ubica primordialmente como provenientes de Santiago del Estero, tomé los ejemplos de este estilo. En el caso de los malambos la disyuntiva se presentó porque de origen es sólo un género dancístico acompañado por el rasgueo en la guitarra y un bombo legüero, aunque ya desde antes se habían iniciado las composiciones de malambos con melodías, consideré que esa versión originaria es la que debía aparecer, pues todas las demás tendrán un discurso según el autor, y la base originaria de esta danza es sólo rítmica, tanto en la guitarra como en el bombo.

Finalmente, el cuarto capítulo contiene una breve semblanza biográfica de Héctor Ayala. Esta parte biográfica tuvo un largo camino. Este sendero fue como recoger migajas de recuerdos que el tiempo ha ido enterrando, pero por alguna razón, muchos de ellos eligieron seguir en su reposo. En este recorrido hubo momentos mágicos, desentrañar el pasado siempre tiene algo de bueno, se revive ese tiempo olvidado. Así caminé por la calle de Defensa desde la Plaza de Mayo hasta el Barrio de San Telmo, en una muy fría tarde de primavera. Fue como retroceder los años, escudriñar entre el tiempo para encontrar un lejano presente y lo hallé. Entre los cúmulos de objetos en todo ese mercado de antigüedades sólo un local poseía las primeras ediciones de algunas de las obras de Héctor Ayala, entre ella la *Serie Americana*, sin dudar, las compré. En una segunda visita, ya con poco tiempo antes de que cerrara el mercado me di a la tarea de buscar en revistas viejas notas de la época después de pasar varias de ellas y ya con poca paciencia, abrí una de esas revistas y ahí estaba, una pequeña nota con fotografía de Héctor Ayala, la primera foto que conocí de él.

Así, de un texto, una revista, un comentario, algún disco, la biografía de algún cantante de tango, y las entrevistas logradas se fue armando la pequeña biografía que aquí presento de Héctor Ayala. Es importante decir que, a la fecha en que redactaba estas líneas, le sobrevivía

un hijo con quien no logré establecer comunicación durante mi estancia en Buenos Aires, infotunadamente falleció antes de imprimir este trabajo (septiembre de 2016).

En seguida de esta parte biográfica, presento el análisis musical de las piezas de la *Serie Americana*, en los que intento realizar un análisis comparativo de cada una de estas piezas con los elementos de los géneros folklóricos y populares presentados en el capítulo anterior.

De esta manera, al conjuntar toda esta información se van develando las uniones de este trabajo. Por un lado planteo que el proceso histórico musical de Argentina se divide en tres vertientes. La académica, la popular y la que llamaron de proyección folklórica, que combina estas dos. De esta última, a su vez, se consolida la llamada guitarra del folklore. En la que considero se puede ubicar la obra de Ayala.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO

Como inicio abordaré los conceptos y teorías en las que baso este trabajo, en el entendido que la música como manifestación cultural está directamente relacionada con las formas y el discurso que le dan origen y sentido, en este caso, los géneros musicales implícitos en seis de las siete partes de la *Serie Americana* de Héctor Ayala.

Desde un principio, me preocupé por la forma de abordar el tema dentro del ámbito de la musicología, y a la vez, plantear otros elementos que no estarían en este ámbito pero que considero importantes dentro de la misma creación artística. Tal es el caso de esos rasgos identitarios que hacen posible identificar cada cultura según sus estilos, estructuras y funciones. En este trabajo específicamente la música. No obstante, durante la búsqueda teórica sólo encontraba los acercamientos estrictamente musicales, y ya en otro ámbito etnomusicológicos, pero no es mi intención adentrarme en este terreno.

ANTECEDENTES TEÓRICOS

Ya que la *Serie Americana* es ante todo una creación original con base en los géneros tradicionales, consideraré la posibilidad de abordar su estudio desde la musicología. Con esta intención tomo dos textos para iniciar la justificación de enmarcarlo en esta área y no dentro de la etnomusicología.

El primer trabajo pertenece a Samuel Claro de 1967. En este texto, el autor hace un recuento de la trayectoria de la musicología desde sus inicios y las diferentes propuestas de musicólogos europeos y norteamericanos sobre el campo de acción de esta disciplina. El objetivo de Claro es esbozar cuál es la situación de la musicología hispanoamericana. Respecto al tema plantea la necesidad de una musicología hispanoamericana, debido a que los países de esta región también han generado amplios catálogos de música que debe explicarse con todo y las características particulares del mestizaje. Por ello, presenta las orientaciones que se han propuesto desde el surgimiento de esta disciplina.

Los principales temas que trata este autor son la importancia de continuar con los estudios serios en musicología y la manera en que deben abordarse. Considera que el musicólogo debe ser un estudioso seriamente preparado.

En 1885, Guido Adler,¹ publicó *Propósitos, Método y Objetivos de la Musicología* (citado en Claro, 1967, p.10). En este texto, Adler, plantea dos vertientes para la Ciencia de la Música o Musicología: la sistemática y la histórica. Con esto considera que la tarea de la musicología:

[...] consiste en la investigación y explicación del curso que han seguido los productos composicionales y su objetivo es el estudio de los orígenes, el desarrollo y la agrupación de las obras musicales, así también como la dependencia y la esfera de influencia de cada personalidad musical [... el musicólogo] debe reconocer la individualidad de cada obra y de cada fase del arte y entenderla dentro de su propio marco histórico [...] Finalmente, la musicología debe explicar la sucesividad, la simultaneidad y la coexistencia del fenómeno musical (en Claro, 1967, pp. 11-13).

La primera vertiente se refiere a la historia de la música, a la que subdivide en cuatro temas, la Paleografía musical (sistema de notación, semiología); divisiones históricas básicas (agrupamiento de formas musicales); leyes (aquellas que están siempre presentes en obras de arte de una época. ¿Cómo se han formulado y enseñado por los teóricos del periodo en cuestión? ¿Cómo aparecen en la práctica artística?). También aparece una sección dedicada a instrumentos musicales.

Respecto a la Musicología Sistemática, se aboca a la ordenación de las diferentes ramas de la música de acuerdo a las leyes principales de esas mismas ramas. La subdivide también cuatro temas: investigación y justificación de las leyes en armonía (tonal), ritmo (por unidad de tiempo) y melodía (correlación de lo tonal y lo temporal); estética y psicología de la música (comparación y estimación de valores y su relación respecto a temas apercibidos, y cuestionarios complejos relacionados con lo anterior); pedagogía musical (enseñanza general de la música, enseñanza de la armonía, contrapunto, composición, orquestación y método de instrucción en el canto y la interpretación musical); como tema final la musicología — propiamente dicha— avocada a la investigación y comparación al servicio de la etnografía y el folklore. Además, plantea que para cumplir su objetivo, la musicología se auxilia de otras ciencias, tales como la historia, paleografía, archivología, bibliotecología, acústica, matemáticas fisiología y psicología, entre otras.

Aunque esta visión es la que ha permeado la musicología actual, tanto Samuel Claro como Humberto Sagredo Araya (2009) sostienen la importancia de ampliar el campo o más bien

¹ Es importante mencionar que la posición de Guido Adler es la que más ha perdurado y en la que se basa la musicología en la actualidad.

reinterpretar la función de la musicología hispanoamericana. Eso es debido a que con todo y las diferentes posturas que le han asignado a la musicología, su esencia es que se aboca a la música erudita (escrita, académica) de Europa. Fue hasta el advenimiento de la etnomusicología cuando se generó el interés por la música no occidental como un todo aparte.

Samuel Claro (Claro, 1967, p. 18) considera que la musicología ha tenido tradicionalmente la función de contribuir al desarrollo de la composición y la interpretación, ampliar el conocimiento del hombre por sí mismo y esclarecer el desarrollo cultural e intelectual del hombre occidental. No obstante, con Robert Muller Stevenson (1973) se inicia una posición diferente de la musicología iberoamericana. Samuel Claro es uno de los seguidores del musicólogo norteamericano, quien dedicó una gran parte de su trabajo a la música latinoamericana, en los que incluyó estudios sobre la música popular.

En 1966, el musicólogo Robert Stevenson manifestó durante un seminario en la Universidad de Chile, que sin trabajos serios efectuados sobre sobre las figuras de cada nación no se podrá “convencer al mundo en general que ha habido movimientos culturales en el país” (en Claro, 1996, p.8). Esto es, que si no se realizan estos estudios considerando las particularidades de los países latinoamericanos podría considerarse que lo único que existe es Occidente.

En este mismo sentido, Samuel Claro concentra una reflexión sobre la musicología hispanoamericana; registra como fecha de origen el año 1935 (Claro, 1996, p. 23) cuando aparece el término <<americanismo musical>> y sobre el cual basa su propuesta de generar una orientación específica para esta región, la cual ha ido tomando fuerza. Así se evidencia en el texto del musicólogo Humberto Sagredo, quien hace una reflexión:

[...] la musicología es en esencia una reflexión profunda acerca del quehacer musical y que, como toda reflexión, posee la capacidad potencial de abrir horizontes y fecundar con ideas enriquecedoras toda la actividad, desde la enseñanza elemental hasta la ejecución superior y la creatividad (Sagredo, 2009, p. 22).

Con todo esto quiero destacar que se plantea ya una problemática de inicio como la que advertí al tratar de darle un enfoque musicológico a este trabajo.

MUSICOLOGÍA

Después de este breve recorrido sobre la compleja ruta epistemológica de la musicología, veo la importancia de esta última propuesta y la vertiente que proporciona las herramientas para abordar el estudio de la *Serie Americana*. Aunque la orientación que predomina en la musicología actual es la difundida por Guido Adler; Samuel Claro con base en Stevenson, dice:

[...] el estudio integral del arte de la música universal y de todo aquello que pueda esclarecer su contexto humano. A través de la musicología se contribuye: a) al conocimiento del hombre y su comportamiento ante la sociedad a lo largo de la historia, y b) a proveer de materiales musicales fidedignos a compositores, intérpretes, pedagogos, investigadores y a cuantos se interesen por la música. Las ramas de la musicología son [...] el estudio de la música tribal, folklórica, popular y artística de todo el mundo y de todas las épocas, y sus hibridaciones. Las ciencias auxiliares que le sirven son todas aquellas cuya contribución es indispensable en un momento dado y para un estudio determinado, enfocadas desde un punto de vista musical (Claro, 1967, p. 21).

En este sentido, considero que las características estilísticas de la *Serie Americana* de Héctor Ayala, están bien definidas. Ya desde el primer planteamiento del proyecto tuve la confusión desde qué marco teórico debería abordar este acercamiento, debido, precisamente, a la confusión que me generaba los métodos que utilizan estas disciplinas, musicología y etnomusicología.

Por un lado, es evidente que parte de mi exploración debía ser dentro de la música folklórica y popular porque de esta extracción son los géneros representados en la obra. Pero estas piezas no son —como menciona Henry F. Gilbert (1917, p. 578) al hablar de los detractores del uso de melodías folklóricas— meros arreglos y armonizaciones de melodías ya existentes, aludiendo que al usar estas melodías muestran la falta de habilidad de un compositor para crear sus propias recursos; pero no es el caso. En esta obra, puedo decir que con la exploración de la música e incluso con las entrevistas realizadas a diferentes guitarristas en Argentina no descubrí que las melodías de la *Serie Americana* fueran melodías folklóricas. En realidad lo que hace el compositor es crear las melodías y la estructura de acuerdo con los géneros folklóricos, ya que la armonía es más rica que en las formas tradicionales.

Es decir, existe una parte creativa con base en el conocimiento muy profundo de las estructuras, ritmos y formas melódicas que son desarrolladas en la *Serie Americana*, elementos que considero parte del lenguaje cultural musical.

El otro texto que quiero referir es el artículo de Juan Pablo González Rodríguez titulado “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana” (1986, Recursos electrónicos). En este texto propone incluir como objeto de estudio de la musicología a la música popular de una forma integral, tomando en cuenta los procesos sociales en los que se encuentra inserta esta música (González, 1986, p. 59, Recursos electrónicos).

Esto lo lleva a proponer dos tipos de cultura: la pasiva y la activa. En la primera ubica a las simples imitaciones o adaptaciones generadas por la influencia de Europa y Estado Unidos. En la activa concentra a las <<culturas nativas>>y su integración con la herencia europea, en tanto que son producto del mestizaje y el sincretismo.

Esta propuesta emancipadora, intenta motivar la dinamización de las expresiones musicales sean folklórica, popular o artística, pues su vitalidad es precisamente lo que se manifiesta en estas adaptaciones. Por otro lado tacha a la cultura pasiva de tener una visión a priori de que <<afuera lo hacen mejor>>.

En general, me parece acertado el planteamiento de este autor, pues la música popular también se va modificando en tanto se acerca las formas académicas. En este sentido, como ha pasado a lo largo de la historia, así como existe un intercambio de costumbres entre las diferentes clases sociales, también existe un intercambio entre los elementos característicos de la música académica y la música no académica (incluye la música popular, tradicional y folklórica).

DE LA ANTROPOLOGÍA

La cultura

Desde el punto de vista antropológico, por ser la ciencia encargada del estudio de la cultura, se ha tratado de definir el concepto desde diferentes escuelas. La primera definición la expuso Edward Burnett Taylor (1871) quien la definió como todo ese “complejo que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, derecho, costumbre y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad” (en Barfield, 2000, p. 183).

En una revisión de otras definiciones de cultura como las de Kroeber, Boas, Malinowsky, White y Geertz (en Barfield, 2000, p. 183), encuentro una característica común: la idea de la adquisición y transmisión. Es decir, los fenómenos culturales no son estáticos o sincrónicos; manifestaciones que surjan y desaparezcan en un momento, son parte de un proceso en el cual las generaciones van heredando sus conocimientos. Esta concepción de adquisición y transmisión es explicada por Radcliffe-Brown en su libro *Estructura y función social en la sociedad primitiva* (Radcliffe-Brown, 1974, pp. 9-23, 217-239). Este teórico va describiendo una serie de conceptos con los que analiza la cultura.

Radcliffe-Brown concibe el término <<proceso>> como tarea fundamental de la antropología social, <<el proceso de la vida>>, el cual define como “una serie de acciones e interacciones de seres humanos, actuando individualmente o en combinaciones o grupos” (Radcliffe-Brown, 1974. p. 12) y concibe a la cultura como un proceso de adquisición mediante el contacto con otras personas o cosas. Entre otros procesos se encuentra la <<tradición cultural>> en cuanto que es “la transmisión de unas generaciones a otras” (Radcliffe-Brown, 1974, p. 13). De aquí establece el significado de proceso cultural como “la transmisión de formas aprendida de pensar, sentir y actuar” (Radcliffe-Brown, 1974, p. 13).

En el proceso de este aprendizaje, se mezclan muchos más elementos que los propios de una unidad social, cualquiera que sea, pues es inevitable el intercambio cultural pasivo o activo, pacífico o violento. Es en este intercambio que se enriquece el bagaje cultural; para el tema de este trabajo, el musical. Con estos nuevos elementos sumados a los de la cultura propia se crean nuevas manifestaciones culturales musicales. Este origen no lo concibo como un nacimiento puro sino, siguiendo a Cortázar (1959) como el resultado de la innovación, recreación e incorporación de diversos elementos que sirven para expresarse dentro de una cultura específica.

Identidad

En este apartado retomo los planteamientos del sociólogo Gilberto Giménez en su libro *Identidades sociales*. A lo largo de esta publicación nos habla sobre los dos ámbitos de estudio sobre la identidad, uno es desde la individualidad y el otro desde la colectividad. Esta identidad está relacionada con elementos objetivos y subjetivos que constituye a los

individuos y a los grupos sociales. En ella intervienen, como lo anota Adrian Marcelli, los factores que determinan la visión del mundo y las acciones colectivas “en contextos sociales que contienen dimensiones simbólicas (Giménez, 2009, p. 21).

Es en este sentido que la serie de conocimientos y saberes —tal como se plantea en el concepto de cultura— transmitidos van conformando al individuo y al grupo social. Por ello la identidad no es un rasgo innato sino una serie de rasgos distintivos aprendidos, “[...] formas objetivadas y subjetivadas de la cultura” (Giménez, 2009, p. 21). Otro punto importante es que estos elementos son interiorizados y se deben remitir al plano espacio-tiempo.

Giménez primero plantea las características de la identidad individual. La primera de ella es la unidad distinguible, es decir, el individuo busca distinguirse de los otros en los planos interno y externo, pues no basta con que el individuo se sepa único sino también que desde afuera sea reconocido como tal. La identidad objetiva remite al espacio ocupado en el mundo, un número asignado (identidad numérica), y la identidad subjetiva a las cualidades que lo hacen único (identidad cualitativa). “La identidad no es una esencia un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un *carácter intersubjetivo y relacional*. Es la autopercepción de un sujeto en relación con los otros” (Giménez, 2009, p. 29).

Otra de estas características básicas es la pertenencia. Giménez basado en Georg Simmel dice que la identidad del individuo se define por la pluralidad de pertenencias sociales; esto se refiere a la múltiples formas de pertenecer a ciertos grupos con características semejantes, los cuales pueden ser la familia de origen del individuo, la familia que forma al casarse, el estrato social al que pertenece, hasta el ser ciudadano de un Estado (Giménez, 2009, p. 31).

De esta manera se puede hablar de una identidad social, que no implica sólo la suma de individualidades sino la “inclusión del individuo en una colectividad que despierta un sentimiento de lealtad, [...] asume un rol y se apropia e interioriza el *complejo simbólico cultural*” (Giménez, 2009, p. 31). A esto Giménez también lo llama el complejo o la dimensión simbólico-cultural, es decir las representaciones sociales; a las que el autor define como construcciones sociocognitivas propias del pensamiento ingenuo o del sentido común (Giménez, 2009, p. 33).

Como lo plantea este autor, todo ello constituye el marco de la percepción e interpretación de la realidad, así como los reguladores del comportamiento y las prácticas de los actores sociales: “Los hombres piensan, sienten y ven las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia” (Giménez, 2009, p. 33).

En esta forma de abordar la identidad, existen elementos aplicables al individuo y a la colectividad, tales como:

[...] la capacidad de distinguirse y ser distinguido de otros grupos, de definir los propios límites, de generar símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos, de configurar y reconfigurar el pasado del grupo como una *memoria colectiva* compartida por sus miembros (Giménez, 2009, p. 38).

El folklore

Es indispensable aclarar que la ciencia del Folklore nace básicamente como referente del rescate de las tradiciones orales de un pueblo, pero específicamente de la riqueza literaria. No obstante, va ampliando sus objetos de estudio hasta abarcar no sólo las producciones inmateriales sino también las materiales. Por otro lado, es preciso decir que respecto a la música, en algunos países la recopilación de estas manifestaciones se enmarcaron dentro de la musicología comparativa. Pero el objetivo de estas recopilaciones tanto literarias, musicales como materiales era la misma: volver los ojos a lo que se estaba perdiendo con la «modernidad», a lo <<exótico>>.

Para otros países —en este caso, Argentina, ya entrado el siglo XX, y por su propia historia de vastas migraciones— la recopilación de folklore fue esencial al atender la necesidad de construir su propia identidad. Como más adelante se verá, ese proceso inició desde el siglo XIX con mayor formalidad y según lo percibí, hay algunos sectores de la sociedad que aún continúan en esta lucha. También es comprobable desde las acciones que promueve el gobierno en la actualidad, como tener más de una estación de radio oficial dedicada exclusivamente al folklore nacional argentino.²

² Durante la primera semana de mi estancia en Argentina (septiembre, 2013), el guitarrista e investigador Héctor García Martínez, me invitó al auditorio de la Radio Nacional folklórica a un concierto en homenaje al gran guitarrista del folklore, Eduardo Falú (1923-2013).

El término <<folklore>> data desde principios del siglo XIX pero fue utilizado por primera vez por el escritor y anticuario inglés William John Thoms (1803-1885) en una carta publicada en la revista *The Athenaeum*, de Londres, en 1846. Con este término quería sustituir otras expresiones usadas como «antigüedades populares» y <<literatura popular>> (Cortázar, 1959, p. 7). Literalmente, <<folklore>> significa el saber tradicional (*Lore*) del pueblo (*Folk*). El investigador argentino de mediados del siglo XX, Augusto Raúl Cortázar destaca que en esa propuesta se vislumbra una doble acepción que causa confusión; una es la categoría misma como “[...] el *saber del pueblo* y la otra *lo que se sabe acerca del pueblo* mediante la investigación sistemática [...] en el primer caso la palabra se refiere a los *fenómenos folklóricos* y en el segundo a la *ciencia* que lo estudia” (Cortázar, 1959, p. 7).

Ya en su libro *Esquemas del folklore*, Cortázar menciona las diversas manifestaciones artísticas que no pueden ser consideradas folklore en la amplitud del término y les designa nombres como <<trasplantes y proyecciones folklóricas>>. Todas estas categorías (folklore, trasplante o proyección) las considera fenómenos culturales; la diferencia entre ellas —lo que distinguiría lo que sí es folklórico de las otras categorías— es que lo verdaderamente folklórico es el resultado de un <<proceso>>.

En este sentido, la idea del folklore de Cortázar, como parte de la cultura, coincide con el planteamiento de Edward Burnett Tylor —fuera de las disertaciones del ámbito biológico que le dieron origen— quien afirma que la cultura es un “proceso de adquisición y transmisión” (en Radcliffe-Brown, 1974, p. 12). Adquisición de conocimiento, creencias, gustos, ideas, habilidades y sentimientos; y la transmisión de formas aprendidas de pensar, actuar y sentir.

Radcliffe-Brown en su libro *Estructura y función social en la sociedad primitiva* además de lo ya mencionado, plantea la existencia de instituciones sociales, las cuales van definiendo esos instrumentos regulatorios que los mismos grupos usan para reconocerse como parte de su cultura.

En este mismo sentido, en el trabajo de Cortázar observo un <<sistema folklórico>>, es decir las relaciones entre los elementos o características que definen lo <<folklórico>>. De esta misma manera se puede reconocer las instituciones que regulan lo que se acepta o no como folklore.

Cortázar, explica ocho rasgos que definen al folklore. El primero es su carácter colectivo “[...] el folklore no es nunca privativo del individuo [...] sino por el contrario colectivo, socializado y vigente”. Aunque afirma que un fenómeno folklórico pudo haber tenido un origen individual lo que lo hace comunitario es la apropiación llevada a cabo por el grupo de tal manera que la vigencia toma gran importancia; “Su vigencia social significa que el grupo los considera incorporados a su patrimonio tradicional” (Cortázar, 1959, pp. 10-11).

Otro rasgo es que son populares “en el sentido de expresión espontánea de una previa asimilación colectiva por el ‘folk’ ” (Cortázar, 1959, p. 12). Es verdad que para la fecha de publicación de esta obra de Cortázar, la dinámica social y política era otra, en la que conceptos como popular y folklórico tenían menos controversia; sin embargo, es también parte de la época en la que surgieron diversos usos de lo folklórico en Argentina y en el mundo. Aquí Cortázar diferencia lo popular endógeno —es decir, lo que ha quedado arraigado en el grupo social— de las manifestaciones popularizadas exógenas, como la moda, que tiene una vigencia pasajera en la que este mismo grupo sólo sirve como “un medio fugaz de difusión” (Cortázar, 1959, p. 12).

Como tercer rasgo propone que son empíricos, espontáneos, no institucionalizados. Aquí yo haría una diferencia. En el concepto de cultura descrito por Radcliffe-Brown donde menciona las instituciones sociales, hago una distinción con la idea de Cortázar respecto a que el folklore es <<no institucionalizado>>. Es claro que son concepciones diferentes. Mientras el primero plantea como las instituciones sociales a “las normas de conducta establecidas de una forma particular de vida” (Radcliffe-Brown, 1974, p. 19), Cortázar se refiere a las instituciones como los medios impresos, radio, cine, televisión que usan procesos sistemáticos de enseñanza y aprendizaje (Cortázar, 1959, p. 14).

En relación con lo anterior, determina la oralidad como el cuarto rasgo, la difusión mediante la palabra hablada, la transmisión folklórica es oral, no escrita. En este punto expone que existe una asimilación de nuevos elementos que enriquecen la tradición, pero esta incorporación es selectiva, “asimila aquellos elementos en los que descubre aptitud para satisfacer ‘necesidades’ colectivas del grupo” (Cortázar, 1959, p. 15) sean biológicas, jurídicas, estéticas, mágicas o religiosas. Se abstiene de la duplicación o heterogeneidad inútiles como del refinamiento superfluo, dice. De aquí desprende el quinto rasgo, la funcionalidad. Cortázar

plantea que el folklore es esencialmente funcional pues “se identifica con la vida material, social y espiritual de la comunidad” (Cortázar, 1959, p. 16), además de pasar por una etapa esencial: el arraigo popular a través del tiempo:

El fenómeno folklórico se configura cuando concurren lo que podría llamar las coordenadas del proceso: la horizontal de su colectivización empírica entre los componentes de una comunidad en un momento dado, y la vertical de su persistencia a través del tiempo. Esta última etapa es la tradicionalización (Cortázar, 1959, p.17).

Esta tradicionalización conlleva el reconocimiento colectivo, sexto rasgo de lo folklórico. Es la tradición, como lo había explicado, una institución en el sentido de Radcliffe-Brown, es decir, la instancia reguladora que integra no sólo el pasado sino las inclusiones de elementos nuevos que quedan arraigados. Dice Cortázar “integra funcionalmente la vida del pueblo”, si funciona adquiere vigencia en la cultura y está delimitado por las comunidades populares de tipo <<folk>>.

La tradición, en su proceso, deja en el anonimato las manifestaciones culturales, pues aunque exista un autor de origen, durante la asimilación en la conciencia colectiva se va perdiendo. Es decir, en la medida que adquiere una función y satisface una necesidad en el grupo se asume como propiedad colectiva y este es el séptimo rasgo folklórico: el anonimato (Cortázar, 1956, p. 20).

Como octavo elemento, Cortázar propone que “todo fenómeno folklórico es geográficamente localizable, es decir, tiene expresión regional” (Cortázar, 1956, p. 21). Explica que el ámbito folklórico es la región en la que los habitantes conservan su legado cultural tradicionalmente y en el anonimato.

De esta manera, deja establecidos los rasgos que definen al folklore. Es importante destacar que este libro se publicó en 1959. Sin embargo, en el artículo publicado en 2006 por Rafael Stahlschmidt, “De la ciencia del Folklore. Breve ensayo desengañador” (2006, Recursos electrónicos), aún se retoma esta concepción del folklore para hacer una crítica a las manifestaciones actuales que generalizadamente, les llaman folklóricas.

Stahlschmidt, inicia su reflexión con otras definiciones sobre el folklore en cuanto ciencia. Toma la propuesta de Houme, investigador de origen inglés, precursor de la *Folklore Society*,

propone que es “la ciencia que se ocupa de la supervivencia de la creencias y de las costumbres arcaicas en los tiempos modernos” (en Stahlschmidt, 2006, p. 6, Recursos electrónicos). Carlos Vega, sigue la propuesta de William John Thoms, acerca de que el folklore debe estudiar además “los usos, las costumbres, las ceremonias, las creencias, los romances, los refranes, etcétera, de los tiempos antiguos” (en Stahlschmidt, 2006, Recursos electrónicos). Pierre SaintYves reconoce al folklore como “la ciencia que estudia la tradición de los pueblos” (en Stahlschmidt, 2006, Recursos electrónicos), y una última que incluye es la de P. Berrutti, “la ciencia que trata de las manifestaciones o bienes culturales (costumbres, vestidos, danzas, etc.) del pueblo, que en él han arraigado y que han sobrevivido por varias generaciones a la época cultural a la que pertenecieron” (en Stahlschmidt, 2006, Recursos electrónicos). En fin, este conjunto de definiciones converge en el estudio de las manifestaciones culturales pasadas.

Stahlschmidt (2006, Recursos electrónicos), basado en la propuesta de Pierre SaintYves, sustenta la idea de la tradición como rasgo fundamental de lo folklórico, al expresar que “una pieza para ser folklórica primero debe ser tradicional” (Stahlschmidt, 2006, p. 7). En este rasgo coincide con Raúl Cortázar, como ya se expuso. Pero va más allá, apoyando a SaintYves, afirma que la tradición implica la nacionalidad como lo dice Ricardo Rojas “la tradición es la memoria colectiva de un pueblo y como tal llega a ser fundamento precioso de la nacionalidad” (en Stahlschmidt, 2006, p. 7).

A partir de estos textos percibo una línea estática en la concepción de lo que es o no folklórico; sin embargo, en los procesos sociales siempre existen cambios tanto por el mismo transcurrir del tiempo así como por los elementos que en ese transcurso se van incorporando. En este punto también incluiría un elemento importante a considerar: la estructura misma de un grupo social, en la cual se vislumbran formas diferentes de participar en él, llamadas también clases sociales. Es, tomando en cuenta todos los elementos posibles, que las interpretaciones se van volviendo complejas, porque si bien —para el tema de este trabajo— lo folklórico en Argentina es sí y sólo si cumple con aquellos elementos descritos en el esquema de Raúl Cortázar de 1959 y después recuperados en el texto de Rafael Stahlschmidt en 2006, además de otras referencias en el mismo sentido, entonces ¿qué pasa con los miembros de un mismo grupo social que reelaboran su folklore musical con elementos más

complejos pero —como diría Cortázar mismo (1959:15)— si «no desnaturaliza su carácter», no dejaría de ser folklórico al cumplir con el resto de las características ya enunciadas?

Otro ejemplo sería el artículo publicado en 1981, “Leyendas y cuentos folklóricos. Antología”, de Graciela Dragoski y Eduardo Romano (Recursos electrónicos). Estos autores nos permiten ver otras perspectivas del folklore, en la cual incluyen un rasgo clasista en la definición de este término; asimismo, mencionan que la concepción del folklore está arraigada en su relación con el pueblo.³ Una de estas propuestas es la del sociólogo Roger Bastide quien plantea que “cada clase social tiene un patrimonio gnoseológico propio y que no es justo confundir entonces popular con plebeyo” (en Dragoski y Romano, 1981, Recursos electrónicos), y agrega:

Sin desconocer la importancia que tiene la estratificación social para una cabal comprensión de los fenómenos folklóricos, es indudable que todas las polémicas giran en torno a la subyacente dicotomía entre una cultura popular o vulgar, y otra erudita, o científica, cuyos límites no es nada fácil establecer (en Dragoski y Romano, 1981, Recursos electrónicos).

También nos recuerdan otras maneras en las que se ha interpretado lo folklórico, el caso del italiano Luigi M. Lombardi Satriani quien anota:

En un sentido general (y por lo tanto genérico) el folklore es el testimonio de un rechazo cultural y una respuesta negativa de la resistencia de las clases subalternas al proceso de aculturación intentado sobre ellas por las clases dominantes, con formas que enmascaran con mayor o menor habilidad la violencia ínsita en ellas. Constituye, por consiguiente, en buena parte, una manifestación del rechazo, a menudo implícito, de las clases subalternas a ser absorbidas sin protesta en una cultura que no es la suya, sino que se dirige a ellas para someterlas (Dragoski y Romano, 1981, Recursos electrónicos).

Pero cuestionaría aquí, desde este concepto de folklore, si sólo funciona de esta manera. Es claro que los fenómenos folklóricos también forman parte de la identidad de un grupo social sin tomar en cuenta su lugar en la estructura misma, y, como miembros de ese grupo, la función puede ser tanto contestataria como dominante. Esto es muy claro pues en los periodos nacionalistas se utilizaron justamente los elementos folklóricos para establecer y justificar una identidad nacional con resultados, en algunos casos, perversos.

³ Recordemos que en palabras de Cortázar la cercanía del folklore con el pueblo es por su carácter asistemático, espontáneo, no institucionalizado y de transmisión es oral (Cortázar, 1959).

Por otro lado, la muestra fehaciente de su función en la resistencia, es el movimiento latinoamericano contra las dictaduras, en el cual se utilizó la música folklórica para manifestar la protesta social. Aquí también se evidencia la fuerza que cobró este movimiento pues muchos de los grupos y solistas participantes fueron exiliados (Quilapayún, Inti Illimani, Atahualpa Yupanqui⁴, Juan Falú⁵) e incluso asesinados (Víctor Jara, el 15 de septiembre de 1973).

NACIONALISMO

El Nacionalismo, en el tema del presente trabajo, es un concepto de suma importancia pues la actividad folklórica es una manifestación inherente a un estadio específico de este movimiento.

El Nacionalismo (Smith, 1976; Kohn, 1984) —movimiento que surge en Europa y se propaga hacia otras partes del mundo— es un fenómeno social y político estudiado desde diversas perspectivas. Las concepciones teóricas lo definen desde un estado del espíritu (Kohn, 1984, p. 24) hasta un producto del crecimiento de las naciones (Solé en Smith, 1976, p. 6). De Smith se desprenden cinco teorías del Nacionalismo: la histórica que lo asume como la ideología occidental del siglo XIX; la perspectiva marxista que considera a este movimiento como una reacción antiimperialista contra Europa; la visión funcionalista que lo asume como un proceso de modernización que integra a una ideología específica que acompaña al proceso de desintegración de las estructuras tradicionales; una más que lo considera un medio de transición mediante la educación y el sistema de comunicaciones, hacia una sociedad moderna (entendiendo ésta como occidentalizada) y la última, lo asume como un proceso de industrialización con efectos integradores y divisorios para la dimensión y naturaleza de los Estados–nación.

Para Kohn, basado en Max Weber, es un estado del espíritu en tanto que “El proceso histórico puede analizarse como una sucesión de cambios de la psicología de la comunidad, en la actitud del hombre hacia todas las manifestaciones de la vida individual y social” (Kohn,

4 Atahualpa Yupanqui formó parte del Partido Comunista Argentino por lo cual sufrió el exilio en la década de 1933, persecución, encarcelamiento, no sólo en los regímenes duros sino incluso durante el periodo de Juan Domingo Perón (Pujol, 2008, p. 95).

5 Juan Falú guitarrista y compositor argentino e intérprete de folklore, también padeció el exilio (*Juan Falú en María así te canta Argentina*, portal de youtube).

1984, p. 29). Esto parte de la propuesta naturalista del concepto en la que Kohn expresa que “existe una tendencia natural en el hombre, a venerar el lugar en que nació y pasó su infancia, lo que le rodea, su clima, el contorno de sus colinas y valles, de sus ríos y árboles” (Kohn, 1984, pp. 18, 23). Además, expresa que la conciencia del ego domina la vida psíquica del hombre tanto como la conciencia del grupo. Es decir, marca una expansión concéntrica desde la conciencia del ego hasta la conciencia colectiva o de grupo que en su más alto nivel integra grupos disímiles, lo cual deviene en la necesidad de construir el Estado-nación. En otras palabras, es la integración de las masas populares en una forma política común. Otro elemento importante mencionado por Kohn es que cada grupo crea sus propios símbolos y convenciones sociales y se encuentra dominado por las tradiciones.

No obstante, en Latinoamérica el surgimiento del nacionalismo, aunque conserva en general la concepción teórica, se da de forma contraria del proceso occidental, específicamente en Italia y Alemania. Para Cayetano Núñez y María Núñez, “Es consecuencia del proceso de formación y consolidación de los estados independientes”, además, que no es homogéneo ni un concepto único pues ha sido cambiante en la historia (Núñez y Núñez, 2005, p. 305).

Para estos autores, después de los procesos de independencia, es cuando se gesta la construcción de una identidad desarrollada fundamentalmente por las élites criollas; por esto consideran que no es un nacionalismo cultural sino basado en el concepto de Estado liberal. Es hasta la segunda fase, en la consolidación de las Repúblicas, tanto económica como políticamente, que se produce un efecto de integración, que nutre ya culturalmente al Nacionalismo.

Para Germán Carrera (1976) el nacionalismo latinoamericano es producto de un proceso equiparable al que menciona en la tercera teoría Smith (1976), en el cual la Nación es la nueva estructura que rompe con las estructuras coloniales aunque es un proyecto de las clases dominantes (criollas para Núñez y Núñez, 2005).

Con todo lo anterior, es posible acercarnos específicamente al nacionalismo musical en Latinoamérica, el cual efectivamente es producto de una política de Estado pero también es éste innato sentido de pertenencia del individuo. Es el nacionalismo musical, en primera instancia, una política de Estado que satisface el espíritu del individuo y del grupo; pero como

tal, la necesidad se engendra anteriormente a la construcción de la Nación y en diferentes niveles, sea familia, clan, comunidad y otras dimensiones de las agrupaciones humanas.

En este sentido, relaciono la propuesta de Martha Kuss de acercarse al nacionalismo musical, no como se ha planeado desde la visión europea sino como:

[...] una conjunción o convergencia de factores socioculturales, poéticos, estético-analíticos, y su recepción. Este último fenómeno, comprendido desde la época de génesis de la obra y a través de su historia, es factor determinante en el proceso de apropiar ciertas expresiones musicales como símbolos de una cultura “nacional” (Kuss, 1998, p. 133).

Es decir los saberes musicales como parte de la cultura que han entrado en un proceso de apropiación y complementación con los elementos occidentales para generar un lenguaje musical particular.

CONCLUSIÓN

Hasta aquí he tratado de dar un acercamiento al estudio de esta obra en el marco de la musicología y apoyada en la antropología cultural y el folklore. Como se verá más adelante, el ámbito folklórico en Argentina tiene una permanencia que va más allá de los cien años, con composiciones formales académicas, difusión del folklore nativo, decretos oficiales y el proceso que ha seguido mediante la tradición. Las vertientes de estas manifestaciones trascienden lo puramente nativo, y se van mezclando con elementos musicales europeos debido a las constantes migraciones que vivió este país.

Como se explicó más arriba, la música y la danza también fueron saberes de la cultura que se transformaron con el contacto europeo, en este sentido podemos ver un proceso sincrónico y diacrónico. Sincrónico al momento de la influencia europea, cómo transformó manifestaciones culturales e incluso su sistema social. Diacrónico porque a partir de la llegada de los españoles y posteriores migraciones europeas, estas expresiones de la cultura se van transformando. En el caso de Argentina diría que es más acentuada la influencia de elementos europeos no sólo en el ámbito de la música académica sino en lo que se le llama Folklore.

El estudio formal y las propuestas epistemológicas del folklore mismo manifiestan esta influencia. Durante estas indagaciones he encontrado vasto material sobre el tema, que provienen tanto de estudios formales como informales.

Desde mi punto de vista, se genera una necesidad de consolidar la identidad, no sólo como consecuencia de la corriente nacionalista que permeó desde Europa a América Latina, sino como un recurso permanente de algunos sectores de la sociedad por reafirmar la argentinidad. Por ello, considero que es dentro de este proceso diacrónico que se origina la *Serie Americana*.

Las preguntas a partir de aquí serían, para el caso de la música para guitarra argentina, ¿en qué radica la diferencia de la guitarra académica a la guitarra folklórica o de proyección folklórica? ¿Son los elementos puramente musicales los que determinan una clasificación u otra, o el conjunto de esos elementos y el contexto histórico y cultural?

En los siguientes capítulos presentaré un esbozo histórico sobre la música en Argentina y el folklore. Mediante este recorrido se busca, ir aclarando estas preguntas. Asimismo, abordaré los estilos folklóricos y el análisis de la obra protagonista para identificar los elementos folklóricos y los elementos que le acercan al ámbito académico.

CAPÍTULO 2. LA MÚSICA EN ARGENTINA

ÉPOCA PREHISPÁNICA

Iniciaré este capítulo con un resumen de las culturas que habitaron Argentina para poder entender un poco más el sentido de la obra de Ayala, pues es quizá el primer referente —no sólo en la guitarra, sino en la música en general— que manifiesta una expresión integral de las culturas en Latinoamérica, lo cual me parece que no es fortuito sino una intención consciente de manifestar una *unidad cultural*.

Así, para acercarse a la historia de la música en Argentina, iniciaré con el periodo prehispánico, basando este acercamiento en la obra de Isabel Aretz, *Música prehispánica de las culturas andinas* (2003), en el cual, con base en un estudio arqueorganológico en instrumentos encontrados en una amplia zona andina que incluye Perú, Bolivia, Chile y Argentina, y un estudio musicológico de canciones y danzas en la misma zona, describe los elementos musicales de estas culturas.

Aunque la misma historia de Argentina evidencia la erradicación de los grupos indígenas originarios y un vasto criollaje, alimentado con una serie de migraciones hacia este país desde Europa, los elementos de los estilos prehispánicos aún permanecen en las manifestaciones tradicionales de la música en el norte del país, donde la región andina se comparte con los países vecinos, Chile, Bolivia y Perú. Como principio generalizado, en el continente se emplearon casi exclusivamente los instrumentos aerófonos elaborados con hueso, cerámica, barro o carrizos.

Aretz (2003) parte de la idea de que la música prehispánica en Suramérica es descendiente de la música china, basándose en estudios organológicos de los instrumentos encontrados principalmente en la región andina. Un ejemplo de esto son los diversos aerófonos empleados por la cultura china, elaborados con escalas pentatónicas, entre ellos las flautas de pan⁶ (Aretz, 2003, p.18). En América, expone Isabel Aretz, se han encontrado este tipo de flautas que

6 Instrumento aerófono integrado por una serie de tubos que forman diferentes escalas, éstos se asemejan a los distintos aerófonos americanos como las zampoñas y el rondador.

constan de tres y hasta siete tubos, las cuales fueron elaboradas con hueso, piedra y posteriormente con cañas.

En el área norte de lo que actualmente es Argentina, Aretz identifica la influencia de la cultura tucma originaria de Bolivia, que su vez estuvo influenciada por la nasca de Perú, y ésta, a su vez, por los mochica. Así, los tucma penetraron a través de los bosques chaqueños de Salta dispersándose por Tucumán y Catamarca (Aretz, 200, p.135). Es decir, en esta secuencia plantea la influencia de las culturas que posteriormente darán como resultado las manifestaciones culturales de esta región, incluyendo la música. Aquí también establece la secuencia de los periodos culturales generados a partir de esta diseminación y la desaparición de las culturas Candelaria y Mercedes.

1. Cultura básica Saucos Condorhuasi (500 a. C.-900 d. C.)
2. Draconiana (o Jaguariana) o de la Aguada (700- 900 o 1000 d. C.)
3. Diaguita-Calchaquí (se desarrolla desde el año 1000 d. C. y sufre la dominación Incaica hacia 1470).
4. Incaica (aprox. 1386) (Ibarra Grasso, en Aretz, 200, p.135)

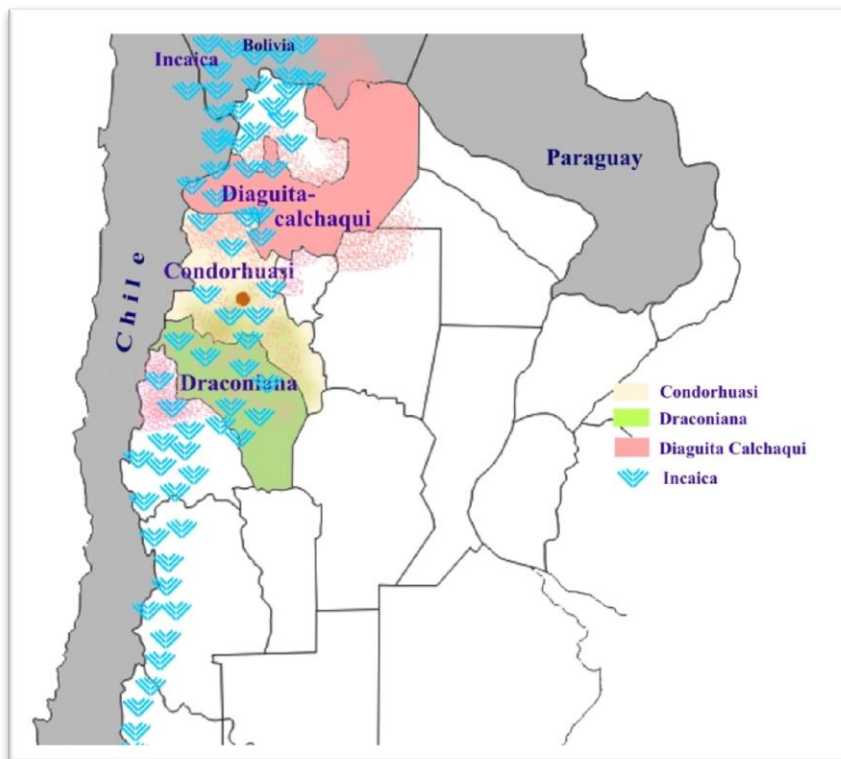


Ilustración1. *Mapa de las Culturas prehispánicas del Noroeste argentino (NOA)* (elaboración propia).

Aretz propone que la cultura Condorhuasi es el referente del uso de escalas tritónicas en el canto y después desarrolladas por los Diaguitas-Calchaquies que aún perviven en los cantos llamados baguala.⁷

Respecto a la cultura Draconiana (700- 900 o 1000 d. C.) inmediatamente posterior a la Condorhuasi, heredó de aquella, rasgos de esta cultura amalgamados a otras influencias de otras culturas como las Paracas, Nasca y Recuay de Perú. Respecto a la música, sólo se ha podido establecer una idea a partir de los estudios que se hicieron en los instrumentos exhumados, sin embargo, Aretz recurre a la tradición oral para detectar los rasgos que perviven en esta zona, tomando como referencia las vidalitas andinas de Catamarca y La Rioja y las vidalas que denominó prehispánicas. Los ejemplos que presenta están basados en escalas de cuatro, cinco y hasta seis notas (Aretz. 2003, p. 152 y ss).

La cultura Diaguita-Calchaquí se desarrolló desde el año 1000 d. C. y sufrió la dominación Incaica hacia 1470. Esta cultura fue la de mayor presencia en territorio argentino. Ocupó el área desde el sur de Jujuy hasta Salta, Catamarca, La Rioja, una parte del norte de San Juan y la mitad del oeste de Tucumán. Llegó a unirse con las del Chaco Santiagueño y una línea ascendente hacia Tarija, Chuquisaca y Cochabamba en los valles bolivianos. Otras culturas relacionadas con la Diaguita son la Puneña y la Humahuaqueña. A esta última se le ha relacionado con la cultura Condorhuasi de Salta y Catamarca, que se estableció a lo largo de la quebrada de Humahuaca hasta Jujuy.

Entre los instrumentos que elaboraban se encuentran flautas, ocarinas, silbatos, cornetas, pincullos, campanas ovales y cascabeles, los cuales también se han encontrado en rescates arqueológicos.

La cultura Incaica (aprox. 1386) fue un imperio que sojuzgó varias culturas de la región y llegó al territorio ahora argentino en 1470, con un ejército conformado por aymaras y chancas.

⁷ La baguala es una canción habitualmente dramática, propia del Noroeste argentino. Su melodía se compone de notas graves y agudas en intervalos amplios, se acompaña con una caja o tamborcillo percutida con la guastana, se canta a una voz o varias al unísono (Benaros, León, 1999, p. 321), a veces es responsorial, las estrofas son generalmente en cuartetos de versos octosilábicos y en compás de 3/4 en una combinación básica de blanca más negra.

De acuerdo con estudios realizados por Isabel Aretz (1952, 20003) y Carlos Vega (1936, 2010b), las culturas argentinas prehispánicas basaban sus música en escalas tritónicas y pentatónicas que fueron modificadas con la llegada de los Incas. Hasta la fecha pervive la influencia pentatónica debido al intercambio musical entre Argentina, Bolivia y Perú.

Por otro lado, Nora von Bassenheim (2006, p. 9) identifica a las culturas prehispánicas de Suramérica en tres fundamentalmente: la del Caribe (Venezuela y Brasil), la Cordillerana (Perú, Bolivia y la zona andina argentina) y la Litoraleña (Paraguay, Chaco y noreste argentino).⁸

A la llegada de los españoles, la región litoraleña estaba poblada por Guaraníes y sobre el río Paraná los Querandíes. En las orillas del río de la Plata, los Timbúes y hacia la izquierda, los Charrúas. No obstante, Carlos Vega (Vega, 1936, p. 4 y ss.) menciona que los indígenas fueron desplazados o exterminados en el territorio argentino con excepción de pequeños grupos que sobreviven en el Chaco y en Neuquén. De tal manera que hacia el norte de Argentina, la permanencia de elementos indígenas en la música proviene de la vecindad con Bolivia y la vasta influencia inca del Perú.

LA MÚSICA DURANTE LA CONQUISTA

En las páginas anteriores, he descrito a las culturas del Noroeste argentino, zona en la que se ha acentuado dinámica folklórica de mayor arraigo. No obstante, existen otras zonas en las que constantemente se recrean estas manifestaciones. Desde mi punto de vista y de acuerdo con la proyección hacia el exterior, es en esta zona donde se concentra una mayor atención quizá porque conjunta los géneros tanto del sur de Argentina así como los andinos.⁹

Con la llegada de los españoles, también se establecieron diversas órdenes religiosas autorizadas para la evangelización. Los franciscanos llegaron en 1538, los dominicos que arribaron en 1549 se establecieron en Santiago del Estero y se extendieron hasta Cuyo, Córdoba y Santa Fe (Bassenheim, 2006, p. 11).

⁸ En la primera parte sólo he presentado a las culturas que cabrían en la clasificación Cordillerana de Bassenheim (2006).

⁹ En México, con la oleada folklórica de los años setenta y ochenta, así como por las dictaduras del sur llegaron músicos exiliados que interpretaban música folklórica. Es en esta época que se abrieron innumerables peñas folklóricas en la Ciudad de México y se difundió el folklore latinoamericano.

De estas órdenes, destaca la presencia de misioneros jesuitas en la región del sur de América, quienes se distinguieron de las otras por el signo progresista en sus tareas. Esta orden religiosa actuó con base en la Real Cédula emitida por Felipe III en 1609. Independientemente de la de Perú, la misionera Provincia del Paraguay abarcó un extenso territorio de lo que ahora es “Paraguay, el Litoral argentino de los ríos de Paraná, Uruguay y de la Plata, la frontera andina con Perú, Chile y la Patagonia” (Arizaga y Pompeyo, 1990, p. 10).

Por este hecho, varios estudiosos registran que la influencia occidental llegó a Argentina desde Perú (Vega, 2010; Arizaga y Pompeyo, 1990; Bassenheim, 2006). Como es sabido, el Virreinato de Perú¹⁰ fue el más importante en Suramérica dispersando su influencia hacia el sur del continente.

Aunque el centro urbano de Buenos Aires fue fundado en 1536, cinco años después fue destruida por los indígenas, y posteriormente refundada en 1580, de manera un tanto tardía, pues para esa fecha ya existían otros centros urbanos como Asunción del Paraguay, San Miguel de Tucumán y Córdoba (Arizaga y Pompeyo, 1990, p. 9).

Fue a partir del establecimiento del primer Buenos Aires, que junto con su fundador Pedro de Mendoza, arribaron con él sacerdotes y músicos en la zona rioplatense. De ahí en adelante se sucedió una constante migración de músicos profesionales. De las primeras presencias registradas en la región argentina se encuentran el jesuita Alonzo Barzana que trabajó en la zona de Tucumán y el franciscano Francisco Solano en la región de Santiago del Estero. Ambos provenientes de Perú, lugar que mantenía un estatus como centro político e ideológico de formación cultural de América del Sur, el cual duró hasta el surgimiento de los virreinos de Granada y del Río de la Plata.

Las misiones desarrollaron una labor educativa que incluía técnicas agropecuarias y artesanales, así como el uso del idioma español “y los capacitaron para el buen ejercicio de la música” (Arizaga y Camps, 1990, p. 10). Además, para la tarea evangelizadora utilizaron de manera constante las artes como el teatro, la danza y la música.

¹⁰ El Virreinato de Perú fue fundado en 1542, tras la derrota del Imperio Inca, en un principio abarcaba parte de lo que ahora son los países de Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Panamá, Perú y parte de Brasil.

Algunos de los exploradores de la zona, dieron cuenta de la sensibilidad que tenían los indígenas para las artes. Según narra Nora von Bassenheim (2006, p. 13), cuando Alvar Núñez Cabeza de Vaca llegó al norte chaqueño hacia 1541, fue recibido por el cacique acompañado de músicos y danzantes jóvenes y bellas. Tiempo después, hacia 1570, se creó un nuevo emplazamiento llamado Santiago del Estero donde se fundó un seminario en el que se enseñaba filosofía y literatura, así como música vocal, coral e instrumental.

Desde su arribo, el franciscano Francisco de Solano inició la evangelización, en Santiago del Estero, mediante la música ya que él ejecutaba el violín y la guitarra; él mismo, en un escrito fechado en 1594, alude a “la gran sensibilidad que poseían los nativos para la música y la danza, mediante las cuales expresan sus sentimientos” (en Bassenheim, 2006, p. 15 y 16). En el mismo texto de Bassenheim son constantes las referencias a los evangelizadores y exploradores que narran la inclinación de los indígenas por la música.

A finales del siglo XVI fue fundada la ciudad de Córdoba (1573), la cual destacó porque en ella se constituyó en centro de difusión cultural de tal manera que la primera universidad del país se edificó en esa ciudad en 1621.

Ya en el siglo XVII, también quedaron registros de la creación de asentamientos y misiones, en las que destaca la presencia de la música e incluso la danza como medios para atraer y evangelizar a los indígenas. De entre todos estos movimientos cabe resaltar la presencia y labor de los jesuitas, quienes se enfocaron en la educación, enseñando:

[...] lecto-escritura, rudimentos de aritmética y geometría y trataron de mejorar el *nivel de vida* con la enseñanza de técnicas sencillas para la elaboración de utensilios, incluyendo instrumentos musicales, técnicas para la construcción edilicia, tejidos, tinturas de hilados, etc. (Bassenheim, 2006, p. 21).

En estos eslabones de hechos debe subrayarse la influencia que tenía España sobre sus colonias. Así, Nora von Bassenheim extrae de algunas crónicas de cómo se vivieron los cambios políticos españoles en la actual Argentina:

La administración de los Borbones trajo mejoras en España y asimismo en sus posesiones. Esto cambió la vida de sus habitantes: se dio más importancia a la educación, se aumentó el número de escuelas para niñas, mejoró el comercio, etc. Esto se notó muy rápido en la colonia. Se comentaba en 1749, que no sólo en Buenos Aires sino también en otras ciudades desde Montevideo a Jujuy,

hombres y mujeres vestían como en las grandes ciudades y se distinguían por su donaire (Bassenheim, 2006, p. 28).

EL VIRREINATO

Fue hacia el año 1776 cuando mediante la real cédula de agosto, Carlos III de España creó propiamente el Virreinato del Río de la Plata con Buenos Aires como su capital. En 1797 se crea una Academia de Música a cargo de Doña Rita,¹¹ quien dominaba el canto y algunos instrumentos (Bassenheim, 2006, p. 29).

Durante este periodo, arribaron un sinnúmero de artistas italianos y alemanes. De estos últimos destaca el padre Florian Paucke,¹² quien alrededor de 1755 conformó una orquesta con 20 indios mocovíes, la cual realizó una gira por Buenos Aires adquiriendo mucha fama al ofrecer varios conciertos en esta ciudad.

Desde el siglo XVII y hasta mediados del siglo XX fueron muy comunes los salones y las tertulias, donde habitualmente concurrían músicos y escritores. Con éstos, la capital cobró elegancia y se inició la distinción con la música religiosa, la cual se desarrolló como ornamento solemne (Arizaga y Camps, 1990, p. 15). Las tertulias también eran espacios que servían para instruir, informalmente, a los otros asistentes. En estas reuniones era común que las niñas casaderas cantaran o ejecutaran algún instrumento con obras de Haydn, Pergolesi, Pleyel, Boccherini o Scarlatti entre otros.

El éxito de estas tertulias representó un medio de difusión de la música, lo que después originó la necesidad de espacios dedicados a esta actividad; así fue que se fundó el primer Teatro de Óperas y Comedias en 1757, que tendría una corta vida pues dejó de funcionar en 1761. En este lugar, se realizaron representaciones teatrales de títeres y las comedias con canto. En 1783 se fundó el Teatro de la Ranchería o Casa de la Comedia (Bassenheim, 2006, p. 33 y s.) por iniciativa del virrey Juan José de Vértiz y Salcedo, donde se representaron zarzuelas y tonadillas españolas composiciones del español Antonio Aranaz, entre otros (Bassenheim, 2006, p. 16).

¹¹ Doña Rita fue una mujer de abolengo, cantante e intérprete de instrumentos que realizaba conciertos dominicales y cuya fama perduro durante el virreinato.

¹² Misionero jesuita, escribió sus memorias después de la expulsión de su orden, las cuales son una de las fuentes más recurrentes para conocer las misiones.



Ilustración 2. *Tertulia porteña*, Carlos Pellegrini (1830).
(<http://campus.ort.edu.ar/destacados/303448/categoria/33722/>)

En tanto surgía ese teatro, hacia el año 1764, se inauguró la Posada del Rey, donde además de realizarse charlas sobre temas políticos se divertían con cantos, bailes y se inició el consumo de café. Para finales del siglo XVIII existían 10 establecimientos de este tipo en Buenos Aires (Bassenheim, 2006, p. 33). En los salones y teatros se oía la <<música ligera>> o <<popular>> a diferencia de la <<música culta>> o <<buena música>> que era tocada en las catedrales, sobre todo en la de Buenos Aires.

Arizaga y Camps (1990, p. 17) mencionan que en esta época otro sector de la población, los esclavos negros del Río de la Plata, también buscaba sus espacios y expresiones y esparcimiento donde practicaban el candombe con tambores representado “reyes y reinas de fantasía”, entre la concurrencia. Estos lugares se ubicaron en los barrios de Monserrat y San Telmo.

Durante el su estancia en Argentina y hasta antes de su expulsión, fue muy acentuada la labor de los jesuitas pues realizaron viajes científicos a diversas regiones. Llevaron a cabo la evangelización mediante la educación, música y otras artes, inclusive. Según el padre Antonio Muratori (Arizaga y Camps, 1990, p. 17), a mediados del siglo XVIII en las 30 reducciones jesuitas los indígenas sabían tocar cualquier instrumento europeo: órgano, arpa, espineta, laúd, violín, violoncelo, corneta y oboe, entre otros.

Toda esta labor fue suspendida abruptamente con la expulsión de la Compañía de Jesús, suprimida por el Papa Clemente XIV en 1773:

Carlos III consideró que la Orden había adquirido una fuerza política y económica peligrosa, decidiendo su expulsión de España y sus posesiones. El gobernador Francisco de Paula Bucarelli tomó conocimiento de la misma y la hizo cumplir, obligándolos a abandonar estas tierras de manera compulsiva (Bassenheim, 2006, p. 37).

No obstante, esta orden religiosa regresó a Argentina en 1836 por invitación de Juan Manuel de Rosas.¹³ La situación que encontraron a su regreso fueron muchas reducciones¹⁴ abandonadas debido a que los indios regresaron a sus tierras descontentos, pues éstas pasaron a manos de civiles, pero principalmente a manos de militares, ante el temor de que urgieran sublevaciones. Las reducciones que no habían sido abandonadas, estaban en una lamentable situación educativa.

SIGLOS XIX Y XX

Durante el siglo XIX, proliferaron los cafés y se originaron las Peñas o Centros criollos; asimismo, se construyeron varios teatros donde la música estaba presente. Las migraciones continuaron y con ellas la llegada de músicos profesionales que colaboraron con la enseñanza musical. Principalmente, entre las familias adineradas, era prioridad la enseñanza de la música vocal o instrumental, y en el mismo nivel la danza.

Después de esos años de tradición musical ya habían surgido maestros nativos y otros seguían llegando desde Europa. Con base en diversos textos que hablan sobre el tema (Vega, 2010a; Veniard, 1986, Arizaga y Camps, 1990; Vega, 2010b), se puede decir que es hacia el final del siglo XIX que se registran las categorías de la música como popular, por un lado, y de la <<música culta>> por otro, y es también en este desarrollo, que se data el interés por rescatar el folklore.

Como ya se mencionó, se siguieron realizando las tertulias en las casas de algunos porteños, en ellas además de bailar y tocar, se hablaba de política. Tal fue el impacto político de estas

¹³ Militar y político argentino que fue gobernador de la provincia de Buenos Aires y quien llevó a cabo la Campaña del Desierto, el mayor genocidio indígena del país.

¹⁴ También se les conoce como <<misiones>>, fueron alrededor de treinta pueblos misioneros que instalaron los jesuitas entre los guaraníes y pueblos aledaños.

reuniones que, documenta Bassenheim, junto con los “hechos de la Revolución Francesa, de las nuevas teorías filosóficas y económicas que llegaban desde Europa y la independencia de Estados Unidos “[... todo contribuyó] para que esas inquietudes se trasladaran de las tertulias al Cabildo y se discutieran” (Bassenheim, 2006, p. 45) hasta la gesta del 25 de mayo de 1810, con la que inicia el movimiento independentista en Argentina. Todo este vaivén político no alteró la dinámica musical posterior a la Independencia de Argentina.

Por otro lado, en 1810 se reabrió el Teatro Coliseo donde ya se podía escuchar <<buena música>>, como se le llamó a lo que era la música académica, y en 1825 se presentó en este teatro la ópera completa de Gioachino Rossini, *El Barbero de Sevilla*. Durante 1822 se registró la apertura de la Academia de la Música por el italiano Virgilio Rabaglio y la escuela para niños indigentes Escuela de Música y Canto por parte de José Antonio Picasarri, el último músico salmista¹⁵ del siglo XVIII, y su sobrino Juan Pedro Esnaola.

Después de la llegada de los españoles, como ya se dijo, la migración europea fue constante y, entre esta población migrante, arribaron músicos académicos que, poco a poco, enriquecieron el catálogo de obras ejecutadas y aceleraron la dinámica musical argentina.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, según Bassenheim, en la música académica aparecieron los precursores de la música argentina. Estos son el porteño Juan Pedro Esnaola (1802-1878) pianista, cantante y compositor, el santiagueño Amancio Alcorta (1805-1862), economista, flautista y compositor y Juan Bautista Alberdi (1810-1884). Éste último le llamaron el Rossini tucumano, compositor, flautista y con estudios en ciencias morales.

Ya para el final del siglo XIX y principios del XX, se marca una clara etapa en la dinámica musical que se vio influenciada por la música francesa e italiana, y en la que los músicos se preocuparon más por desarrollar la sensibilidad estética. Nora von Bassenheim propone tres generaciones en las que se definen ciertas tendencias generales: la primera que menciona es la Generación del novecientos (1880 a 1910), durante la que se empleó la improvisación como un elemento recurrente de la música. Estos músicos iniciaron su preparación en Argentina y la concluyeron en Europa. La autora divide a los músicos de este periodo en dos grupos: el de transición y el de afirmación, y Arizaga y Camps proponen uno más: el de consolidación

¹⁵ Maestro de capilla de la Catedral de Buenos Aires.

(Arizaga y Camps, 1990, p. 54). Esto es, transición, afirmación y consolidación de la música argentina. Es importante mencionar que esta etapa se encuentra enmarcada en el periodo de la lucha que se llamó Organización Nacional, después de la caída del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas (Arizaga y Camps, 1990, p. 37).

Del grupo de músicos que ubica en transición, se puede mencionar a Francisco Hargreaves (1849-1900), compositor de la primera ópera argentina, Saturnino Berón (1848-1893) primer director de la Escuela de instrumentistas del Ejército (Musri, 2004, p. 105); Juan Gutiérrez (1842-1909) fundador del Conservatorio de Música de Buenos Aires, Santiago Calzadilla (1806-1896) y Zenón Rolón (1856-1902). En el grupo de afirmación se encuentra Julián Aguirre (1868-1924), Alberto Williams (1862-1952), Hermann Bemberg (1859-1931), Eduardo García Mancilla (1871-1930) y Constantino Gaito (1878-1945). En el grupo de Consolidación se encuentran Julián Aguirre (1868-1924) músico fundamental del Nacionalismo; Alberto Williams (1862-1952) precursor de una etapa renovadora en la profesionalización de los músicos (Arizaga y Camps, 1990, p. 54); Eduardo García Mansilla (1871-1930) y Constantino Gaito (1878-1945) de orientación nacionalista y americana.

La segunda generación es la del Centenario (de la Revolución de mayo) en el que los compositores confirman los planteamientos del grupo de la transición y son más claros los elementos del nacionalismo musical argentino. Los compositores que representan este periodo son Felipe Boero (1884-1954-8), Carlos López Buchardo (1881-1948) presidente de la Asociación Wagneriana, Pascual de Rogatis (1880-1980), Floro Ugarte (1884-1963), Ernesto Dragosch (1882-1925), y entre otros, Gildardo Gildardi (1889-1963), músico considerado de formación autodidacta, entre otras.

La tercera generación es la del Treinta y nueve (1939-1950). En esta etapa se presentó otra migración generada por la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española; con esta migración llegaron músicos profesionales, se conformaron nuevas orquestas y sociedades filarmónicas. En un principio se podía distinguir en las obras de estos autores las tendencias de sus antecesores, pero hacia el final de esta etapa se generaron nuevas tendencias musicales. Entre los compositores de esta época se encuentran Alberto Ginastera (1916-1983), Carlos Suffern (1905-1991), Roberto García Morillo (1911-2002), Elsa Calcagno (1910-1978),

Carlos Guastavino (1912-2000), Pedro Valenti Costa (1905-1974), Isabel Aretz (1909-2005) y Héctor Villoud (1933-1988).

Otras provincias de Argentina tuvieron su propia dinámica musical, primero con las misiones jesuitas y, después de la expulsión de esta orden, con la llegada de músicos migrantes. Los indígenas que habían sido educados en las misiones, perdieron el interés de continuar en estos lugares cuando quedaron en manos laicas, por ello algunos grupos regresaron a sus pueblos y otros a diferentes regiones de país, incluso, hasta la región de *Moxos* y *Chiquitos* en el oriente de la actual Bolivia.

La historia de las pampas, tiene su propio desarrollo. Esta zona estaba habitada por indígenas divididos en dos amplios grupos los pre-araucanos (Het. Clasificación de Thomas Falkner), integrado por *Taluhets* que incluye a los *Querandíes*, *Diuihets*, *Chechehets* y *Leuvuches*. El segundo grupo se designa como pos-araucanos (Pampas del siglo XIX) entre los que se encontraban indígenas *Vorogas*, *Guamini* y *Carhué* (Buenos Aires), *Ranquele* (de filiación cultural pehuenche) y *Puelches*.

Esta zona de la Pampa y hacia la Patagonia, debido a sus tierras adecuadas para la cría de ganado, les fueron disputadas a los indígenas por el gobierno, es donde se lleva a cabo la guerra genocida que casi extinguió a los grupos originarios; los que sobrevivieron fueron entregados para laborar como servidumbre. En estas tierras se asentaron grupos de criollos, sometidos a la pobreza como lo estuvieron los indígenas, en las escasas zonas que no adquirieron los grandes terratenientes.

EL NACIONALISMO

Con la independencia y la conformación de los países de Latinoamérica, se busca la conformación de la identidad nacional —como se mencionó en el capítulo uno—, y se intenta borrar las estructuras anteriores y establecer nuevas estructuras. Un proceso largo y a veces no logrado en su totalidad. Estos movimientos independentistas estuvieron influenciados por la Revolución Francesa y la Ilustración, pero en América, toman una forma particular. Como se mencionó en el capítulo anterior, las raíces multiculturales de los pueblos latinoamericanos han generado sus propias necesidades de adaptación y mestizaje creando características específicas en la personalidad de cada país.

En Argentina, aunque los rastros originarios se han desdibujado de sus manifestaciones culturales, sobre todo las rioplatenses, ha tenido un desarrollo distinguible en sus expresiones musicales académicas y folklóricas y populares.

En esta parte propongo que el nacionalismo es, en primera instancia, <<éste innato sentido de pertenencia del individuo>> y después, una construcción política. Por tal motivo creo que el nacionalismo se inicia de una manera etnocéntrica para después ampliar su radio identitario, del cual se nutre el nacionalismo oficial.

Esta necesidad se acentúa en países como Argentina donde las constantes y masivas migraciones diluyeron los rasgos identitarios y se mezclaron con las expresiones europeas. Considero que en el caso de este país, contribuyó a este hecho la campaña de exterminio de los indígenas, así como las grandes migraciones. Carlos Vega (2010a, pp. 22, 23) registra dos etapas migratorias en los periodos 1871-1889 y 1904-1913. Estas migraciones corresponden a casi cien por ciento de la población de la época. En la primera migración, Vega menciona que el país tenía un millón novecientos mil habitantes y los migrantes asentados en las llanuras fértiles fueron un millón cien mil durante los diecinueve años del periodo. En el siguiente ciclo migratorio, Argentina contaba con una población de cinco millones de habitantes y la migración atrajo a tres millones de nuevos habitantes casi todos asentados en el litoral (Carlos Vega, 2010a, pp. 22, 23).

En Argentina se constituye el primer gobierno patrio en mayo de 1810 y hacia mediados del siglo XIX se iniciaron las manifestaciones musicales que rescataban la música folklórica y tradicional. Aunque en principio fueron escasas producciones, paulatinamente aumentaron hacia el final del siglo hasta llegar al ámbito académico, de alguna manera siguiendo la moda europea de abreviar de la música folklórica:

A partir de 1820, luego de los cambios políticos que significó el movimiento de mayo de 1810, se acrecienta la importación de música europea. La italiana, de ópera y canciones; la alemana, instrumental; la francesa, o cuanto menos por vía de París, de danza. Toda música que posee, en definitiva, un gran porcentaje de folklore musical (Veniard, 1986, p.17)

Juan María Veniard también refiere dos etapas en la búsqueda por establecer lo nacional desde el ámbito académico, la primera, diez años después de la Independencia y la segunda a partir de 1870 (Veniard, 1986, pp. 17-18), en la cual identifica tres generaciones que buscaron

instaurar el nacionalismo musical. La primera generación estuvo integrada por varios músicos, entre ellos los primeros músicos profesionales argentinos, la segunda generación se sumó al proyecto de desarrollar la música nacional “aunque fue tradición de nuestros compositores hacer de esta ocupación un adorno en sus vidas” (Veniard, 1986, p. 18). La última generación del siglo la refiere a los compositores que destacan a partir de 1890. Para el siglo XX, Veniard separa las generaciones cada diez años hasta el año 1950 donde las expresiones nacionalistas viven otra etapa.

Es importante mencionar que el instrumento preferido del ámbito académico y de las altas esferas de la época era el piano, la guitarra¹⁶ era el instrumento casi único en las campañas, las pulperías, las tolderías y en general para la población de menos recursos: los payadores, el gaucho o los pobres la usaban, incluso, así lo evidencia la máxima obra de la literatura gauchesca, *El Martín Fierro* de José Hernández:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela (Hernández, 1983, p. 27).

Carlos Vega propone todo un relato que se desarrolla a la par de la historia de la música académica que conforma lo que llama el *Movimiento tradicionalista argentino*. Éste no es más que el resultado de los procesos migratorios que influyeron en la reafirmación identitaria argentina. Si bien, el Virreinato de Perú fue el primero en dispersar las ideas europeas hacia el sur, después lo fue el Virreinato del Río de la Plata. Posteriormente a la Gesta de mayo,¹⁷ la región porteña siguió siendo el centro dispersor de las ideas occidentales que permearon, ya débilmente, hasta las campañas más remotas (Vega, 2010, pp. 23-24). Pero también fue este núcleo el que encabezó las reacciones nacionalistas.

¹⁶ El piano había sido el instrumento de mayor importancia en la música, la guitarra estaba reservada al ámbito popular y le costó prácticamente más de la mitad del siglo XX legitimarse en el ámbito clásico (Plesh, 1995, Recursos electrónicos).

¹⁷ La Gesta de mayo, del 25 de mayo de 1810), es el inicio de la lucha de independencia en Argentina.

EL FOLKLORE Y LA MÚSICA FOLKLÓRICA

Desde el siglo XIX, data el registro de la música popular a la que también empezaron a llamar música ligera, e incluso se comienza a hablar de la música folklórica. En este sentido, no se puede dejar de lado las circunstancias históricas y políticas de Argentina, ante las constantes migraciones que dieron origen a lo que hoy se reconoce como su folklore. Estas migraciones, al parecer, fueron musicalmente importantes para consolidar las expresiones folklóricas en cuanto a música y danza se refiere.

En Argentina se reconocen cinco áreas culturales, en las que se comparten algunas manifestaciones pero con sus características propias. Del norte hacia el sur se encuentra la región del noroeste integrada por las provincias de Jujuy, Salta, La Rioja, Catamarca y el oeste de Tucumán; en seguida la región de Cuyo conformada por Mendoza, San Juan y San Luis; en seguida la zona centro con Santiago del Estero, Córdoba y Tucumán; luego la región litoraleña que abarca Santa Fe, Chaco, Formosa, Entre Ríos, Misiones y Corrientes; y la más grande de todas la región de la Pampa y Patagonia que incluye Buenos Aires, La Pampa, Chubut, Neuquén, Rio Negro y Santa Cruz.

Por otro lado, hablar del folklore o de lo folklórico en la música argentina tiene diversas acepciones; por una parte pueden ser las manifestaciones netamente folklóricas, que se dan en cada uno de los pueblos de las distintas provincias y que compete a lo tradicional en cuanto continuidad de las manifestaciones musicales. Por otro lado, pueden ser esas mismas expresiones ya urbanizadas, es decir, con los cambios que se dan al estar en contacto con la moda, o todas las manifestaciones de raíz folklórica que se han ido transformando mediante la mezcla con elementos musicales de otros géneros, como pueden ser los recursos armónicos de la música clásica, el *rock* o el *jazz*, entre otros.

Veniard explica más crudamente la existencia de lo folklórico en Argentina:

Paradójicamente, el nacionalismo argentino de fondo folklórico viene a ser no español, pero sí hispánico más que originariamente indígena o popular argentino. El folklore argentino suele ser de una hispanidad tan arcaica, que escasamente se parece a la hispana moderna e inclusive al folklore español musical, en lo poquísimo que de él se conoce, pues España tuvo siempre muy mal investigado su folklore. Lo único melismático en nuestra música tradicional son las

“vidalitas andinas” o “riojanas”; pero lo son de un modo particular, que en nada se parece al género melismático del cante jondo y el gitano (Venniard, 1986, p. 13).

Lo que resulta más interesante es la continuidad que se ha logrado en el ámbito de la música. Pues aún ahora los festivales folklóricos en el ámbito nacional son vastos y constantes, pese a los cambios comercializadores. Si nos trasladamos a los inicios del uso de lo folklórico, podemos ubicar al tradicionalismo como su precursor en ese país. Hacia la primera mitad del siglo XIX, después de la lucha emancipadora, diversos personajes se enfocan en la distinción de las danzas europeas y las que se originaron en Suramérica a partir de aquéllas (Vega, 2010b, pp. 16, 17). Decir danzas implica la música y viceversa, esta es una característica del folklore argentino, pues han sido manifestaciones culturales de origen común y la estructura en la música sigue la estructura de la danza.

Como se ha dicho, hacia la primera mitad del siglo antepasado, un grupo de tradicionalistas iniciaron el reconocimiento de la música y las danzas como rescate de los géneros folklóricos, claramente vinculado al proceso de independencia que requería también la construcción de una identidad que los diferenciara de la cultura dominante.

Ante la necesidad de reafirmar la identidad y con el objetivo de recuperar el folklore como música nacional, algunos personajes se enfocaron en esta tarea. Entre ellos el abogado, político e intelectual tucumano Ernesto Padilla, el músico e investigador Andrés Chazarreta y el folklorista Juan Alfonso Carrizo, el primero de ellos cobra gran relevancia pues él financió los trabajos de otros investigadores (Martínez, s.f., página *web*), quienes se avocaron a recopilar, componer temas folklóricos, e incluso a promover las manifestaciones folklóricas. En este sentido, Andrés Chazarreta se distingue por conformar uno de los primeros ensambles (1911) que llevaron la música y danza folklóricas a diversos foros principalmente a lo largo de las provincias del noroeste argentino hasta culminar con la presentación del Conjunto de Arte Nativo¹⁸ en Buenos Aires (teatro Politeama, 16 de marzo de 1921). Esta presentación cobró relevancia porque fue la primera actividad de difusión del folklore de carácter nacional.

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la actividad folklórica era muy dinámica, principalmente en las zonas rurales, mientras en Buenos Aires predominaba el

¹⁸ Todavía en esta época se usaba el término <<música nativa>> para designar a la música rural.

tango; pero es la capital el centro de difusión de la música argentina donde inevitablemente llegó la influencia de esta dinámica folklórica. Es en esta época en la que nacen algunos de los más ilustres investigadores, intérpretes o compositores de folklore, por ejemplo, Carlos Vega, Atahualpa Yupanqui, Raúl Cortázar, Eduardo Falú quienes serán de trascendencia para lo que se llamó el *boom* folklórico en las décadas de 1950 y 1960.

Es aquí donde la clara definición del folklore se desdibuja, pues las composiciones nuevas ya conservarán su autoría. Esto lleva a la reflexión sobre estas manifestaciones, que concluirá en la propuesta de Carlos Vega de llamarlas <<proyecciones del folklore>> o <<proyección folklórica>> (Vega, 2010b, p. 58 y ss.), después seguido por Cortázar se consolidó este término para designar a todo lo que no fuera netamente folklórico (1959, p. 8). No obstante, en el habla popular se arraigó el uso del término folklore o folclore sin la distinción planteada por los teóricos.

Como se ha documentado en toda América Latina, con la llegada de los españoles también llegaron los instrumentos de cuerda y los géneros musicales europeos. Las manifestaciones dancísticas, no sólo en Argentina sino en toda Latinoamérica, emanan de ese aporte cultural y como imitación o escarnio se van adaptando a la cultura nativa y definiendo sus propias características.

En el caso argentino, Carlos Vega desde los primeros estudios que realizó dejó asentado que en el ámbito criollo no existen reminiscencias indígenas lo cual se reafirma en otros estudios sobre las danzas como el de Joaquín López Flores (1954, *Danzas tradicionales argentinas*), Guadalupe de Oro (2008, *Danzas folklóricas argentinas*). Es decir, las danzas argentinas tienen claros orígenes europeos. Tamizados por su paso a través de Perú como centro dispersor y Santiago de Chile como subfoco radial hasta antes de 1810, después de esta fecha la dirección se invierte de Buenos Aires pasa a Santiago de Chile y hasta Perú (Vega, 1956, p. 44).

CENTROS DE DIFUSIÓN

La Pulpería. Las pulperías fueron expendios de diversos y variados productos de todo tipo donde se abastecían los pobladores rurales. Estos centros de abastecimiento existieron en

algunos países de Latinoamérica desde los virreinos y en la actualidad persisten en algunos lugares.

En Argentina se tiene registrada la existencia de pulperías desde el siglo XVI (Pigna, 2015, página *web*) las había rurales, urbanas y volantes (itinerantes que se movían siguiendo las cosechas) y tuvieron mala fama porque eran frecuentadas por la población popular rural. Otra de sus funciones era la de establecer redes sociales. En campaña resultaban ser un oasis para los gauchos, cuando pasaban por alguna de ellas, tras largos días de soledad en la inmensa Pampa, era ahí, el lugar donde podían encontrarse y conversar. Según Alejandro Maglione, funcionaron “como proveeduría, bolsa de trabajo, taberna, casa de trato, fuente de noticias y hasta casino o lugar de juego, porque las de la campaña no era extraño que tuvieran a su lado una cancha de cuadreras” (Maglione, 2009, página *web*).



Ilustración 3. “La pulpería” del pintor Juan León Palliere
(<http://www.mnba.gov.ar/coleccion/obra/8166>).

En el libro *Historia de las pulperías* de Jorge Bossio (Maglione, 2009, página *web*), el autor menciona “No faltaban la mesa y los bancos cubiertos de rusticidad en los que a veces se sentaban los gauchos a jugar partidas de truco y a beber [...] otro criollo entonaba en una vieja guitarrita a la que llamaban changango”.

En algunas películas del género gauchesco como *Amalio Reyes. El último Cimarrón* (*Amalio Reyes el último cimarrón*, portal de youtube), *Martín Fierro* (*Martín Fierro - Leopoldo Torre*

Nilsson, portal de *youtube*),¹⁹ *Martín Fierro, el ave solitaria* (*Martín Fierro, el ave solitaria*, portal de *youtube*), basadas en la máxima obra de la literatura gaucha del escritor José Hernández; *El último perro* (*El último perro*, portal de *youtube*) y otras del género presentan cómo la música y danzas folklóricas estaban presentes en la vida cotidiana, cómo en las pulperías los payadores se enfrentaban con la guitarra y la improvisación tocando milongas, cifras, estilos, e incluso el malambo.

Centros Criollos. Motivados por el movimiento literario tradicionalista, en el ámbito de la clase media o baja se originan diversas sociedades tradicionalistas, centros nativistas o las conocidas como peñas folklóricas. Estos centros surgen tanto en Buenos Aires como en las provincias y ahí se presentaban todas las expresiones del <<espíritu nacional>>. Estos espacios proliferaron según sus circunstancias; algunos cerraban mientras otros empezaban a brillar. Esta dinámica permaneció hasta el año 1914 cuando inicia la decadencia en un ambiente complicado, pues iniciaba la Primera Guerra Mundial y la segunda oleada migratoria hace llegar a tres millones de personas.

Circo Criollo. El surgimiento de estos circos se reconoce desde el siglo XVIII donde se presentaban acrobacias o actos cómicos, pero su esplendor lo alcanzó con los hermanos Podestá hacia el final del siglo XIX. Ellos introdujeron los temas gauchescos. El primero de estos espectáculos fue el drama Juan Moreira, posteriormente se presentaron *Martín Fierro*, *Pastor Luna y Hormiga Negra* (Sarli, 2013, p. 108). A mitad de estas obras se incluían danzas y canciones folklóricas como el gato, el estilo e incluso se recuperó la danza del pericón. Héctor García Martínez dice acerca del circo criollo:

Preservó y difundió la payada, resucitó danzas criollas, cuando éstas corrían el riesgo de ser olvidadas por el predominio de los gustos europeos llegados con la inmigración. En esas épocas los artistas de circo fueron maestros incluso fuera de la carpa. En ocasiones, después de la función solían acercarse docentes de escuela para invitarlos a los colegios a enseñarles a ellos y los alumnos nuestras danzas (García, 2007, página web).

¹⁹ Con música de Ariel Ramírez y la interpretación en la guitarra de Irma Costanzo.

LA MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA

Es necesario en este punto recordar que tanto Carlos Vega (2010b, p. 58) como Raúl Cortázar (1959, p. 8) ya habían mencionado que el término de proyección folklórica, es en esencia el uso del folklore fuera de su ámbito de producción. Por otro lado, Ariel Gravano (1983, p. 8 y ss.) amplía el concepto, basado en Cortázar y Vega, y sintetiza cinco puntos de confluencia de ambos autores: 1) la proyección folklórica está bien determinada y encuentra su esencia en el folklore pero no es lo mismo; 2) la proyección folklórica tiene una razón histórica; 3) la proyección folklórica se sustenta en la ciencia del folklore; 4) la proyección folklórica es una forma de enriquecimiento del folklore; y 5) “los dos van más allá de postular a la proyección folklórica como germinar del folklore futuro” (Gravano, 1983, p. 8 y ss.).

Otro tema en este artículo es la movilidad de las manifestaciones culturales de un estrato social a otro, <<ascenso y descenso>>. Gravano propone que la proyección se expresa desde antes, con la ascensión de las danzas populares en Europa hacia las cortes, donde se conforman de una manera diferente a la original y después pasan por otro cambio al descender al ámbito criollo (Gravano, 1983, p. 8 y ss.).

A principios del siglo XX ya existían composiciones de música académica con elementos folklóricos, principalmente para el piano. En el contexto popular también se generó un movimiento que trataba de rescatar la música y las danzas folklóricas, como ejemplo se encuentra Andrés Chazarreta y su *Conjunto de Arte Nativo* que debutó en 1921, los *Escuadrones de la Guitarra* de Abel Fleury hacia 1933. A partir de la década de 1940 aproximadamente, transcurre un periodo de auge musical en el que las producciones musicales contenían elementos armónicos más enriquecedores y al mismo tiempo mantenían las estructuras y melodías de formas tradicionales. Algunos ejemplos son Atahualpa Yupanqui que debutó en 1940 en la radio El Mundo con sus composiciones; o Eduardo Falú quien en 1940 a los 17 años ya daba clases de guitarra y realizaba giras acompañando al recitador César Fermín Perdiguero (Russo y García, 2005, p. 161).

Juan Falú (Camacho, Laura y Juan Falú, entrevista, 2013) comenta que en esa década existió un florecimiento de compositores tanto en el folklore como en el tango y perduró hasta la década de los sesenta. Un ejemplo de ello, menciona, es la relación entre Adolfo Ábalos

fundador del toque tradicional del piano y Eduardo Lagos, cuyas inclinaciones musicales se orientaban hacia el *jazz*.

Por otro lado, en 1943 se instaura el Instituto Nacional de la Tradición, cuyo objetivo era, en palabras de su primer director Juan Alfonso Carrizo, “salvar el alma del pueblo argentino porque eso es lo que corre peligro de perderse” (Gravano, 1983, p. 29). Es decir, la tarea de rescatar las manifestaciones folklóricas son asumidas por el Estado. Para Ariel Gravano es en esa época que se sientan las bases del *boom* folklórico que surgió en 1960, destacando intérpretes de guitarra folklórica, cantores y agrupaciones que trascenderán fronteras y que conoceríamos aquí en México, como el mismo Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros y los Fronterizos, entre otros.

DESARROLLO DE LA GUITARRA EN ARGENTINA

La guitarra en Argentina es el instrumento, podríamos decir, por antonomasia. Se encuentra a lo largo de todo el territorio y se ejecutan todos los géneros del folklore en todas las regiones del país. Asimismo, y a pesar del sinuoso proceso de validación en la música académica, siempre ha contado con excelentes guitarristas que han destacado no sólo como intérpretes sino como compositores.

Las técnicas empleadas en el uso folklórico y popular argentino son de forma pulsada, rasgueada o la combinación de éstas. De acuerdo con datos obtenidos, además de la guitarra moderna existió —no hay información recientes de que aún se utilice— otra guitarra de menores dimensiones llamada changango,²⁰ sin embargo, Isabel Aretz no la menciona en su libro *El Folklore musical argentino* (1952).

La guitarra tuvo presencia en todo tipo de núcleos de redes sociales, desde las campañas, las postas, los barrios de Buenos Aires y en las tertulias, los salones y los centros criollos, aunque no tuvo la misma presencia en la música académica. En la vasta producción gauchesca tanto literaria como cinematográfica la guitarra aparece como un elemento indispensable en la

²⁰ “Changango. La clientela, muy a menudo levantisca, se calmaba cuando comenzaba un paisano a tocar este instrumento, que era una pequeña guitarra hecha con maderas de inferior calidad y un sonido *idem*, pero que no hay que confundir para nada con el charango norteño construido en parte con la caparazón de una mulita. También era una expresión para el entregarse a la chungu y el pitorreo” (Jorge Bossio en Maglione, 2009, página web).

conformación de la identidad. Al iniciarse el interés por sentar las bases de ésta, los artistas e intelectuales tomaron a la guitarra para evocar esa imagen identitaria, la <<argentinidad>>. Así aparece en una vasta producción literaria desde los precursores de la literatura gauchesca, Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo hasta José Hernández y Jorge Luis Borges (por ejemplo, su poema *La guitarra*).

Como aparece arriba, *Martín Fierro* (publicado en 1872) inicia su historia cantando con su *vigüela*; es decir, parece no haber otra forma de contar esta historia si no es al compás del canto y la guitarra, mientras que en el poema de Borges, *La Pampa* sólo aparece cuando se pulsa la guitarra:

He mirado la Pampa
Desde el traspatio de una casa de
Buenos Aires
Cuando entré no la vi,
Estaba acurrucada
En lo profundo de una brusca guitarra,
Sólo se reveló
Al entreverar la diestra las cuerdas

En otro poema, *Jactancia de Quietud*, dice: “Hablan de patria. / Mi patria es un latido de guitarra, unos retratos y una vieja espada”. (Este escritor compuso varios poemas que agrupó en el libro *Para las seis cuerdas*. Éstos fueron musicalizados por personajes como Carlos Guastavino y Astor Piazzolla, entre otros.²¹)

A pesar del fuerte simbolismo que tuvo en el proceso de creación de la imagen nacional argentina y su identidad (Plesh, 2009, Recursos electrónicos), en los hechos estuvo marginada del ámbito académico (Plesch, 1995, Recursos electrónicos).

Como hemos visto hasta aquí la construcción de una tradición musical en Argentina está directamente ligada a la gran influencia que tuvo Occidente en su territorio, desde las misiones que emplearon la música como un instrumento para la evangelización, hasta la llegada constante de músicos migrantes durante los siglos siguientes, que también ejercieron la docencia tanto en el Río de la Plata como en las demás provincias. Además, durante el siglo XIX, existe toda una reestructuración debido a la Independencia, sin embargo, fue en este

²¹ Valiosa aportación del doctor Oscar Olmello guitarrista argentino quien amablemente revisó el contenido de los primeros capítulos de esta tesis (Olmello, “Avances”, correo electrónico).

siglo que se dieron las grandes migraciones y la llegada de las danzas europeas que se fueron arraigando desde el Perú hasta el sur. En esos ascenso y descenso que experimenta la cultura estas manifestaciones también desarrollaron su proceso hasta conformarse en las danzas folklóricas y, junto con ellas, los géneros musicales que las acompañan.

Esta tradición musical mostró sus manifestaciones nativas, es decir, músicos ya nacidos y formados en Argentina, hacia el final del siglo XIX. Una característica importante es que la música muchas veces fue parte de una formación integral en la que desarrollaban otra especialidad y al mismo tiempo aprendían música, aún más, estas personalidades se desarrollaban en ambos ámbitos. Algunos ejemplos son el escritor Esteban Echeverría (1805-1851) fue aficionado a la música y notable guitarrista (Arizaga y Camps, 1990., p. 29), Nicanor Albarellos (1810-1891) médico y notable guitarrista, Fernando Cruz Cordero (1822-1863) abogado y guitarrista, Hilario Ascasubi (1807-1875) militar poeta y músico (Arizaga y Camps, 1990, p. 32), Actualmente podemos mencionar a Alberto Rojo.²²

En este sentido, es importante decir que muchos de los guitarristas del folklore se pueden considerar como autodidactas pues de esta manera inician su formación y a veces tomando algunas clases de teoría música y técnica instrumental. Así obtienen las herramientas necesarias para desarrollar su propio estilo y lo más importante, en mayor o menor medida, casi todos componen sus propias obras y elaboran arreglos sobre géneros folklóricos.

Si bien estos arreglos y composiciones iniciaron usando las armonías y cadencias tradicionales, actualmente, es de notar que se han ido modificando al incluir ahora una armonía más extensa y dinámica que seguramente proviene de la influencia del *jazz*; como ha pasado con el vals peruano y la música de Brasil, elementos que desde mediados del siglo XX se han usado. Otra característica actual de esta guitarra del folklore es que se incluye la improvisación, de tal manera que nunca un compositor tocara una pieza propia igual a la

²² Alberto G. Rojo (Tucumán, 15 de febrero de 1960) doctor en física, músico, escritor. Con alrededor de 90 trabajos publicados en temas de física, siete textos de temas literarios seis producciones discográficas en los que comparte con Mercedes Sosa, Charly García, Pedro Aznar y otros.

partitura, ni siquiera una interpretación es igual a otra. Un ejemplo claro es el guitarrista de folkllore Juan Falú.²³

Así, la guitarra como el instrumento de mayor importancia en Argentina, potenció el desarrollo del estilo que décadas atrás había iniciado, en el que convergen tanto el estilo folklórico como la técnica académica. De esta manera, la guitarra como instrumento solista, también fue incluida en esta categoría de proyección folklórica. Como expresa el guitarrista tucumano Juan Falú:

Los musicólogos de la época habían acuñado el término proyección folklórica para separar lo que era puro de lo que tenía alguna transformación, entonces apareció esa bendita etiquetación que hasta ahora venimos soportando en la Argentina, porque ya la proyección, ya era folk, folk-Jazz, música popular de cámara, música popular urbana, etcétera, etcétera [...] mientras tanto para nosotros es música argentina (*Proyecto Nosotros: Música Popular de los '60 con Falu & Marziali*, portal de youtube).

El reconocimiento de estos géneros ha tenido un amplio desarrollo. En Villa María (Córdoba) hace más de 20 años que existe la carrera de Música Popular en el nivel universitario, en la provincia de Buenos Aires se abrió la Escuela de Música Popular en la ciudad de Avellaneda, además recientemente se ha instaurado el *Profesorado y Tecnicatura Superiores en Folclore y Tango* en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” en Buenos Aires, especializándose en instrumentos como bandoneón, piano, guitarra, vientos, cuerdas y charango. Hay otras instituciones en el resto del país que también contribuyen en esta labor.

Respecto a la guitarra académica, Arizaga y Camps expresan:

El nivel internacional alcanzado por los guitarristas argentinos del siglo XX, de hecho prestigia la guitarra del Río de la Plata, de manera tal que prolonga una historia paralela a la de la música argentina en su totalidad, y que, como aquella, arranca desde la introducción del instrumento por parte de los misioneros jesuitas. Muchos de ellos no sólo tocaban la guitarra —instrumento de cómodo traslado y de amplias posibilidades en toda la gama de exigencias artísticas—, sino que, como se ha visto, también eran luthiers. Enseñaron a tocar la guitarra y a construirla, para lo cual tuvieron a su alcance las preciosas maderas de los bosques vírgenes del noreste.

²³ Un ejemplo del conocimiento de los géneros que domina Falú es el video en youtube *Sons de Carrilloes*, a dueto con el extraordinario guitarrista brasileño Yamandú Costa, en el cual interpretan este *chôro* con una introducción, tema y después improvisan sobre la misma pieza (*Sons de Carrilloes Yamandu Costa y Juan Falú*, portal de youtube). Otro video es la zamba *Alfonsina y el mar*, de Ariel Ramírez y Félix Luna, con los mismos intérpretes (*Yamandu Costa Juan Falú Alfonsina y el mar Teatro IFT*, portal de youtube).

Sin embargo, la guitarra jesuítica, al parecer —los cronistas de la época fueron bastante desprolijos en materia de precisiones musicológicas—, no proliferó en el rango clásico tras las huellas del arte punteado de los vihuelistas, pero es evidente que enraizó en la práctica musical popular, en el estilo rasgueado que heredaría el gaucho, y que en aquellos inicios acompañó los cánticos que coadyuvaron en la catequización (Arizaga y Camps, 1990, p. 13).

Estos autores registran la presencia de la guitarra <<culta>> argentina en agosto de 1822, en el segundo concierto de la Sociedad Filarmónica, dónde un dueto no identificado interpretó un dúo de guitarras con piano de Ferdinando Carulli. En otro concierto se presentó un cuarteto de guitarras del mismo autor, y uno de guitarras con piano de Joseph Haydn. De la misma manera anotan la presencia del guitarrista genovés Esteban Massini, quien fue maestro de Jerónimo Trillo más conocido como *payador*, Nicanor Albarellos y Francisco Cruz Cordero (Arizaga y Camps, 1990, p. 27). De los más importantes destacan Juan Alais y Gaspar Sagreras, padre de Julio Sagreras. Otros guitarristas importantes que llegaron a Argentina son Domingo Prat y Miguel Llobet ambos maestros de la importante guitarrista y compositora María Luisa Anido.

Estos mismo autores destacan el inicio de la tradición pedagógica en Argentina con Julio Salvador Sagreras, cuyo método para aprender guitarra aún se emplea incluso en México. Después de esta etapa ha seguido una importante tradición guitarrística, pero como también se ha mencionado, con una ardua lucha por validarse en el ámbito académico. Es importante decir que a partir de este proceso de construcción de la cultura guitarrística se reconoce la calidad de los intérpretes y compositores guitarristas.

A partir del trabajo de campo que realicé en Buenos Aires, observé que es parte esencial en la formación de los guitarristas incluir piezas de los géneros folklóricos. El programa de guitarra del ciclo inicial del Conservatorio de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzola” incluyen 12 piezas de Héctor Ayala basadas en los géneros tradicionales, dos piezas del libro *Música para el Coyita* de Clara Nogues.

En el nivel medio el programa incluye dos piezas de Ayala, Jorge Martínez Zarate y Abel Fleury también de corte folklórico. En el nivel superior piezas de Carlos Guastavino, Juan Falú, Jorge Cardoso, María Luisa Anido y Eduardo Falú; en el tercer año aparece la *Serie Americana* de Ayala.

Al final de mi estancia en Buenos Aires se desarrolló el Primer Concurso y Festival Internacional de Guitarra Santa María de los Buenos Aires (3-6 de octubre de 2013), en los tres conciertos que presencié se incluyeron piezas de corte folklórico incluyendo la *Guarania* de Héctor Ayala.

Algunos guitarristas

Del folklore

Atahualpa Yupanqui (Pergamino 1908- Nimes, Francia, 1992) fue un prominente guitarrista y recopilador del folklore argentino. Se inició como autodidacta y después tomó clases con Bautista Almirón quien le enseñaba con los ejercicios de Carulli y las obras de Fernando Sor. También escribió algunos libros,²⁴ publicó artículos en la revista *Folklore* y actuó en películas.²⁵ Su producción discográfica es amplia y conocida internacionalmente. Sus composiciones son por completo géneros folklóricos de Argentina, principalmente, rioplatense y del noroeste.

Eduardo Falú (Salta, 1923 - Córdoba, 2013) guitarrista autodidacta de gran virtuosismo y con un amplio repertorio de música folklórica, realizó musicalizó letras del poeta Jaime Dávalos con base en los géneros folklóricos. Su obra se conoció en el ámbito internacional. También compuso para guitarra sola y dos *suites* argentinas, y participo en la banda sonora de varias películas. Fue acreedor de premios en varias provincias de Argentina.

Carlos Di Fulvio (Córdoba, 1939) es un guitarrista autodidacta, arreglista e investigador folklórico. Fue integrante del *Cuerpo de Danzas folklóricas* del Teatro Rivera Indarte. Recibió diversos premios y reconocimientos de diversas instancias oficiales en Buenos Aires y provincias de Argentina.

Juan Falú (Tucuman, 1948) sobrino de Eduardo Falú, también de formación autodidacta. Después tomó clases de teoría musical, con un gran desarrollo intuitivo sobre los géneros folklóricos no sólo de Argentina sino de Paraguay, Uruguay y Brasil. Es colaborador de la primera Carrera Superior de Folklore y Tango en el Conservatorio “Manuel de Falla”, de la

²⁴ El Canto del viento, aires Indios, Guitarra, Piedra Sola (Flores y García, 2013, p. 17).

²⁵ *Horizontes de piedra* (1956) inspirado en el libro *Cerro Bayo* del mismo Atahualpa Yupanqui, y *Zafra* (1959) (Fundación Atahualpa Yupanqui, s.f., página web).

ciudad de Buenos Aires. Sus obras se basan en los géneros folklóricos, sin embargo, su ejecución está revestida principalmente por un dominio excepcional de la improvisación. Organiza el Festival Guitarras del Mundo de impacto internacional. Participó en el Séptimo Concurso y Festival de Guitarra de Taxco.

Guitarristas clásicos

Julio Sagreras (Buenos Aires, 1879–1942) guitarrista, compositor y docente argentino. Hijo del guitarrista Gaspar Sagreras, fue profesor de guitarra en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina. Entre sus obras se encuentran más de cien composiciones y los libros titulados *Lecciones de Guitarra* y el libro de *Técnica superior de guitarra*.

Abel Fleury (Buenos Aires, 1903-1958) Guitarrista, compositor y director de ensambles. Inicia como guitarrista autodidacta y después ingresa al Conservatorio Roig Siccardi. De 1926 a 1930 organizó las Fiestas de la Guitarra. Sus composiciones se basaron en el folklore argentino.

María Luisa Anido (Morón, 1907- Tarragona, 1996). Guitarrista clásica y compositora alumna de Domingo Prat y Miguel Llobet, de gran trascendencia en la escena argentina e internacional. Sus obras se basaron en géneros folklóricos.

Irma Costanzo (Buenos Aires, 1937-) Guitarrista de amplia trayectoria. Estudió con Abel Carlevaro, Ljerko Spiller y Narciso Yepes. Realizó giras y dictó cursos y clases por América, Asia, Europa y África. Interpretó la música de Ariel Ramírez para películas como *Martín Fierro*, *El Santo de la Espada* y *Güemes*. Amiga de Héctor Ayala a quien este autor le dedicó parte de su obra.

Jorge Cardoso. (Posadas, 1949-) Guitarrista, compositor, investigador y médico. Autor de más de 400 obras para guitarra sola y en ensamble. Fue integrante del grupo folklórico *Tolderías*. En 1978 graba su obra *Suite Sudamericana*.

CAPÍTULO 3. LOS GÉNEROS FOLKLÓRICOS DE LA *SERIE* *AMERICANA*

LA MÚSICA EN SURAMÉRICA

En la obra de Héctor Ayala se hace referencia a diferentes zonas culturales de Suramérica, una de ellas es la región andina. Es común que se identifique esta región como un referente cultural específico, sin distinción del país, aunque es importante aclarar que mantienen rasgos particulares en cada uno de los países que conforman esta zona. En términos generales hablando de música, se puede decir que el estilo *andino* ya implica un modo particular de hacer música, el uso particular de ciertos instrumentos incluso de géneros musicales, los cuales a través del tiempo han adquirido rasgos característicos de la zona.

La Cordillera de los Andes es la cadena montañosa al oeste de Suramérica que atraviesa por Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y parte de Venezuela. En esta región habitaron diversas culturas, como ya se ha mencionado más arriba. Algunas de estas culturas tuvieron contactos e intercambios de todo tipo, entre ellos, los culturales y más específicamente musicales. Aunque hay muchos géneros en esta región, existen estilos particulares en cada país: danzas tales como el huayno, carnavalito, bailecito o la cueca. Los compases más frecuentes son binarios de 2/4 o 6/8, ternarios de 3/4 o 6/8. Quisiera destacar que la forma de compás con mayor presencia desde México hasta el sur del continente en la música tradicional o folklórica es el 6/8-3/4, que puede ser combinado o superpuesto (sesquiáltera o hemiola).

Otra de las regiones culturales y musicales es la que se conforma de Argentina hacia Paraguay, Brasil y Uruguay donde algunas de las manifestaciones musicales se diferencian de la región andina en cuanto a géneros e instrumentos de ejecución. Las provincias de Argentina que se ubican en esta zona son las provincias de Misiones, Corrientes, Entre Ríos, Formosa, Chaco y Santa Fe, lo que también se designa como Región del Litoral. Respecto a la música comparten géneros como el chamamé, guarania, canción litoraleña (*purahjei*), polca paraguaya, polca correntina, polquita rural, galopa, chamarrita, rasguido doble, gualambao, canción misionera, kolomeica, balerón (acordeón, arpa paraguaya, guitarra, bilingüe), aunque casi todos estos géneros representan en mayor medida a Paraguay.

En estos géneros el compás puede ser de 6/8 en forma ternaria o binario de 2/4 o ternario de 3/4. Respecto a la armonía, se utilizan las cadencias básicas de primero, cuarto y quinto grados, aunque en algunas piezas se realizan inflexiones hacia el relativo mayor o menor según sea el caso. Es importante mencionar que estas formas en toda la música han cambiado, pues se empiezan a incorporar otros giros armónicos.

Respecto al vals, es posible decir que a nivel popular, en Perú, se distingue por su desarrollo y difusión sobre todo hacia mediados del siglo XX. Este género ha tomado dos estilos principalmente, el vals criollo y el vals cholo.²⁶

Aunque Perú no tiene colindancia con Argentina, fue el país más importante para la expansión cultural desde la época prehispánica por haber florecido como un imperio y en tal condición también un centro de comercio e intercambio, además de haber extendido su influencia hacia el sur de América. Con la llegada de los españoles se instauró el virreinato de Perú y del Alto Perú (después Bolivia), con el cual siguió cumpliendo esta función de dispersión de la cultura hasta la instauración del Virreinato del Río de la Plata.

Es evidente, con este recorrido, que estos géneros se consolidaron como una manifestación de la identidad de cada país como parte de los movimientos nacionalistas de Suramérica después del dominio europeo. Como se menciona en el capítulo 1 se buscaba romper las estructuras occidentales. Las circunstancias específicas respecto a los pueblos originarios hicieron que estos movimientos inevitablemente tomaran las manifestaciones de estas culturas para consolidar su identidad.

Brasil se distingue del grupo estudiado, por la diferencia del idioma y de la cultura. Este país, conquistado por el reino de Portugal, generó procesos que diferencian sus manifestaciones musicales. Con una gran población de origen africano y la dominación portuguesa, produjeron en la música géneros y estilos diferentes al de los otros países suramericanos, aunque hay algunos elementos similares entre estos países, como el compás binario.

²⁶ Aunque no he encontrado referencias a este último obtuve el dato del médico Salvador Villaseñor, músico mexicano especializado en el folklore suramericano que durante 35 años mantuvo la tradición de las Peñas Folklóricas en el Centro de Coyoacán en la Ciudad de México. No obstante, en *youtube* existen videos de valeses que se podrían definir como *cholos*.

La última de las regiones que comparten géneros musicales con Argentina es la referente a la Tonada, que se ubica en la parte centro-oeste de Argentina que integra la zona norte de la región patagónica y una porción de la región de Cuyo. Esta extensión se corresponde con las regiones VI, VII y VIII de Chile, donde la tonada, como género musical, tiene mayor arraigo.

Finalmente, las danzas que corresponde exclusivamente a Argentina, son el gato y el malambo. La primera danza tiene diversas propuestas de origen que se verá más adelante y actualmente ya no es tan recurrente en el folklore más difundido, sino como parte de las representaciones clásicas del folklore. Respecto al malambo podría decirse que, en principio, hace referencia a la región pampeana, aunque hacia el norte también es un elemento importante del folklore.

Los bailes europeos que llegaron hasta América, generaron una diversidad de danzas, la cuales fueron el resultado de la percepción o incluso de la imitación burlesca que la cultura nativa hizo de aquellos bailes. De esta manera, se fueron adaptando a las manifestaciones propias, se mestizaron, en modo tal que en cada país tomaron formas particulares hasta lograr una identidad específica. Estos géneros se basan en compás de 3/4 y 6/8 respectivamente, éste último en forma binaria simple o superpuesta al 3/4.

LOS GÉNEROS FOLKLÓRICOS Y POPULARES QUE INTEGRAN LA *SERIE AMERICANA*

CHÔRO (Brasil)

Este género es de los menos comunes en Argentina. Probablemente se difundía en la radio pero no encuentro datos sobre una posible adopción en este país. El *chôro* se originó en Río de Janeiro, Brasil, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Appleby (1985, p. 78) deja la duda sobre la adopción del término *chôro*, anota como posibilidades las expresiones *doce lundu chorado* (dulce lundu llorado) o *chorar no pinho* (sonido plañidero de cuerdas). También menciona que Gerrard Béhague propone una relación entre el término *xolo*, nombre de una danza negra, y el *chôro*.

Joaquín López Flores anota que era un danza que cayó en desuso (López, 1954, p. 29), aunque algunos textos (Gonçalves, 2009; Amorim, 2009; Appleby, 1985) al mencionar este género marcan su apogeo en el periodo que comprende de finales del siglo XIX hasta principios del

XX. Es en esta época que Héctor Villa-Lobos reelabora este género llevándolo a una maestría expresiva tanto melódica como armónicamente y ya trasladado hacia la música académica.



Ilustración 4. *Polka en Río de Janeiro*
(<http://www.pensario.uff.br/audio/1845-polca-danca-europeia-fez-sua-introducao-rio-de-janeiro>)

Es importante decir que se considera al *chôro* un conjunto de géneros musicales que comparten entre sí un estilo, este estilo es el *chôro*. Dentro de este conjunto de géneros se encuentra los nombres de las danzas europeas como valsa, *schottisch*, polca, incluso el tango brasileño, tango *chôro*. No obstante, algunas piezas sólo se clasifican como *chôro*.

El *Chôro* o *Chôrino*,²⁷ como actualmente se le llama, tiene una historia más o menos definida. Este género fue esencialmente urbano y su origen se remonta al siglo XIX. Cuando en 1845 llegó la polca europea a Río de Janeiro en este lugar se combinó con una danza de origen africano el *lundu*,²⁸ así, de esta mezcla surgió el *chôro*.

²⁷ Información e ilustraciones sobre el *Chôro* tomadas de la página <http://www.pensario.uff.br/audio/1845-polca-danca-europeia-fez-sua-introducao-rio-de-janeiro>. Cuando proviene de otras fuentes cito la referencia específica.

²⁸ *Lundu*. Es una danza de origen africano, traída a Brasil por los esclavos bantús y derivada de los tambores, en un principio significaba “el ritmo tocado por instrumentos de percusión”. Surgió para designar varias canciones populares inspiradas en ritmos africanos que fueron introducidas en Portugal y Brasil a partir del siglo XVI. Ésta es una danza de pareja separada, de compás binario y con el primer tiempo sincopado, generalmente en modo mayor; su coreografía se basa en meneos, es de fuerte recursos sensuales y de carácter jocoso. Se convirtió en un baile de salón de moda en Brasil desde el siglo XVIII hasta el XX. A partir del siglo XIX el término *lundu* empezó a designar a un tipo de canción para voz solista acompañada por guitarra o piano, derivada de la danza del mismo nombre. El *lundu* también está en el origen de la samba y de otros géneros afrobrasileños (Cecchetto, s.f., página web). Como ejemplo, ver *Lundu - Doristi na Pauta Maldita 2007* (portal de youtube).



Ilustración 5. *Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior, Joaquin Callado (1848-1880)*
(<http://www.pensario.uff.br/audio/1870-aproximadamente-1870-nasceu-choro-rio-de-janeiro>)



Grupo de choro formado em uma festa certamente junina, no início do século. Hoje, a identificação de seus integrantes é tarefa impossível. Record acha que o violonista ao centro é Simão e em suspenso que o segundo cavaquinho é Alexandre Gonçalves Pinto. (Foto Arquivo Almirante, MTS).

Ilustración 6. *Grupo de choro a principios del siglo XX* (<http://www.pensario.uff.br/audio/1870-aproximadamente-1870-nasceu-choro-rio-de-janeiro>)

El surgimiento de esta danza fue aproximadamente en 1870. El flautista Joaquim Callado, profesor del Conservatorio de Música, creo el grupo *Choro Carioca*, o *Choro do Callado* en Río de Janeiro. Estaba formado por guitarra, cavaquiño y flauta. Por esta época surgieron en un barrio del centro de Río de Janeiro, *Cidade Nova*, los grupos de músicos *chorões* que amenizaban bautizos, bodas, aniversarios, fiestas religiosas, carnavales y otras fiestas populares. Estos músicos generalmente no tocaban por dinero sino por la comida que les ofrecían por ir a tocar. En general, eran comerciantes de clase media y empleados de gobierno, como carteros. En un principio lo que tocaban era un estilo <<abrasileñado>> de la música europea, pero fue hasta 1910 que se constituye formalmente como un género musical. De esta manera, desde finales del siglo XIX y principios del XX estos grupos se reunían en ciertos puntos de la ciudad para tocar.

Hacia 1877 Chiquinha Gonzaga, destacada compositora, pianista, directora de orquesta y amiga de Joaquin Callado, compuso la primera pieza que se editó en este género, titulada *Atraente* (Atractiva). Ésta era una polca ya investida del estilo del *chôro*. Chiquinha se unió a los grupos de *chorões* tocando en bailes y teatros.



Ilustración 7. Francisca Edwiges Neves Gonzaga, Chiquinha Gonzaga (1847-1935)

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiquinha_Gonzaga-1877.jpg)

En 1893, Ernesto Nazareth, compositor y pianista, creó el tango *Brejeiro*, obra clásica que ayudó a consolidar el género del *chôro*. Sin embargo, Nazareth consideraba el *maxixe* como un género que no estaba a la altura de su erudición seguramente por ese carácter atrevido. Esto generó que sus composiciones fueron principalmente polcas y tangos brasileños pero con un ritmo más lento pues le gustaba que su música fuera escuchada y no bailada.

Tocou em muitas festas, em que também se achavam os grandes chorões como elle, que também fizeram seus esplendores nos bailes desta capital [...] (Gonçalves, 2009, p.43).

(Tocó en muchas fiestas, en las que también se encontraban los grandes ejecutantes de *chôro* como él, quienes también destacaron en los bailes de esta capital [...] [traducción propia]).

Chiquinha Gonzaga foi uma das primeiras pianistas em todo o Brasil, conhecia o piano por dentro e por fóra [...] na sua casa recebia todos com o maior carinho [...] abria o piano e [...] principiava com un *chôro* composto por ella pois são innúmeros, e fazia a delicia dos que a escutavam .

(Chiquinha Gonzaga fue una de las primeras pianistas en todo Brasil, conocía el piano por dentro y por fuera [...] en su casa recibía a todos con el mayor cariño [...] abría el piano y [...] comenzaba con un *chôro* compuesto por ella pues son incontables, y hacia la delicia de los que escuchaban. [traducción propia]) (Gonçalves, 2009, p.42).

Seis años después apareció por primera vez la palabra *maxixe*, la cual designaba además de una danza a un género musical integrado por un repertorio de *Chôros*. Esta danza mantenía el estilo jocoso y atrevido del *lundu*, por ello no era aceptada en todos los ámbitos.

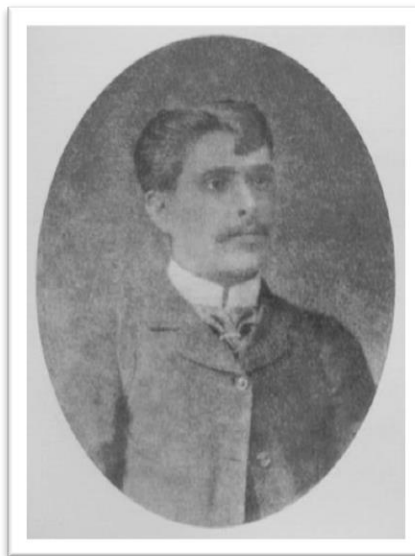


Ilustración 8. Ernesto Nazareth (1863-1934)

(<http://www.pensario.uff.br/audio/1893-ernesto-nazareth-editou-tango-brejeiro>)



Ilustración 9. *Alfredo da Rocha Viana Filho, Pixinguinha (1897-1973).*

(<http://www.pensario.uff.br/audio/1928-primeira-gravacao-de-carinhoso-de-pixinguinha>)

Después surgieron otros ensambles que tocaban esta música. Así en 1896, el maestro Anacleto de Mediros creó la *Banda de Bomberos* de Río de Janeiro. Mediros incluyó en esta banda a grandes músicos de *chôros* como Irineu de Almeida, quien fue el maestro de *chôro* del flautista, saxofonista, compositor, cantante y director de orquesta brasileño Alfredo da Rocha Viana Filho, conocido como *Pixinguinha* (1897-1973). Además, integró a Luis de Souza (trompeta), Candinho do Trombone, Casemiro Rocha (piston); Irineu Pianinho (flauta); Edmundo Ferreira (requinto); Arthur Nascimento, o Tute (platos y bombo),²⁹ João Ferreira de Almeida (bombardino) y Albertino Pimentel Carramona (trompeta).

Hacia 1928 aparecen las primeras grabaciones del *chôro*, uno de esos temas fue *Carinhoso* de *Pixinguinha*, Después la radio será un importante difusor y muchos músicos seguirán cultivando este género. En 1936 apareció la primera edición de *O Choro-Reminiscencia dos Chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto (2009), en el incluye los retratos o perfiles de 300 compositores y ejecutantes (*chorões*) del *chôro*.


Otro importante exponente de *chôro* es el mandolinista Jacob Do Bandolim (1918-1969) considerado el mayor compositor de *chôros* después de *Pixinguinha*. Una de sus más famosa composiciones es *Noites Cariocas* grabada en 1957.

Por otro lado, es importante mencionar que este conjunto de géneros, en el cual se integra la *maxixe*, también fue el referente de la corriente nacionalista brasileña así como el *lundu* y la *modinha* (Appleby, 1985, pp. 66-73). Entre los compositores más importantes de Brasil se encuentra Heitor Villa-Lobos, representante del movimiento nacionalista, quien también fue integrante de las *Rodas do chôro*; tocaba la guitarra en estos conjuntos y dominaba este estilo.

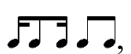
²⁹ También fue guitarrista e introdujo la guitarra de siete cuerdas en el *chôro*.

Compuso una serie de 14 *chôros* para diversos instrumentos y ensambles. El *chôro* número 1 para guitarra es el único de sus composiciones que está basado en un *chôro* popular (Amorim, 2009, p. 104). Asimismo, en la *Suite Popular Brasileira* para guitarra (1928) integra cinco formas del *chôro*: mazorca-*Chôro*, *schottisch-chôro*, valsa-*chôro*, gavota-*chôro* y *chôrinho* (Amorim, 2009, pp. 69-77).

Características musicales del *Chôro*

El *lundu*, según Appleby (1985, p. 67), fue un canto y danza de origen angoleño de carácter lascivo, en compás binario, acompañamiento con acordes primarios (tónica, dominante y subdominante), grandes saltos en la línea melódica y empleo de la síncopa, la forma más recurrente fue . Éste es el género que influyó en la conformación del estilo *chorado* al ser introducido en el ámbito urbano y encontrar en la música de salón su espacio de difusión.

Este estilo de ejecución se fue mezclando con las danzas europeas dando como resultado las características particulares del vals, gavota, *Schottisch*, polca, *maxixe* y tango brasileño, a veces llamado simplemente *chôro*. Tiempo después también se integraría a este conjunto de géneros, la samba.

Las características de este estilo son empleo de motivos rítmicos sincopados, siguiendo los patrones del *lundu* , compás de 2/4, el vals conserva el 3/4. En el siglo XIX era muy común que las bandas y piano usaran preferentemente la estructura del rondó ABACA con modulaciones. No obstante, esta forma no era tan apropiada para la improvisación y con la influencia del *jazz* cambió, sobre todo en las nuevas composiciones, su estructura y se acentuó la importancia en la melodía y no en la armonía (Albino y Albano, 2011, p. 78); en este mismo sentido se adoptaron periodos con frases de ocho compases. Actualmente, en el *chôro* con estructura de *rondó* se puede incluir una improvisación en la tercera parte. El carácter varía de acuerdo a cada género y puede ser divertido o doliente.

Los instrumentos que se emplearon han variado con el tiempo y el tipo de ensamble; los más habituales fueron flauta, clarinete, *oficleido* o trombón, cavaquiño e instrumentos de percusión. En otras variantes se incluía la guitarra de siete cuerdas, guitarra de seis cuerdas,

mandolina y el pandero. No obstante, existieron orquestas que incluían éstos y otros instrumentos de aliento, así como el piano y la voz en el caso de que tuviera letra. Otra característica es que cuando el cantante participaba como solista, a la música se le llamaba *seresta* y cuando era instrumental se le llamaba *chôro* (Aplebby, 1985, p. 67).

En cuanto al acompañamiento en la guitarra, se emplea la técnica de rasgueo y punteo; en la guitarra de siete cuerdas destaca el punteo sobre las cuerdas graves como base armónica.

Es importante mencionar que dentro de su proceso de transformación el *chôro* decayó hacia la década de 1930, pero desde hace unas décadas ha resurgido de tal manera que hasta la fecha sigue vigente con diversos intérpretes, de entre ellos destaca el virtuoso de la guitarra séptima Yamandú Costa, con quien se evidencia el alto grado de improvisación que ha alcanzado esta música.

Análisis de *chôros*

Para el análisis de este género, la partitura del *chôro Atraente* fue obtenida de la página oficial de Chiquinha Gonzaga (Gonzaga, s.f., Recursos electrónicos). El segundo *chôro Dolce do côco* de Jacob do Bandolim, me fue proporcionado por Paulo Miranda, ejecutante de guitarra de *chôros* y productor cultural en *Oroborô Serviços e Projetos Culturais*, en Río de Janeiro, quien me compartió a través de *google drive* la digitalización del libro *O Melhor do Choro Brasileiro* (Recursos electrónicos), el 15 de noviembre de 2013. Para obtener las imágenes con el diseño adecuado para las ilustraciones transcribí estas piezas al programa *Sibelius*. Las transcripciones completas se incluyen en el Apéndice A.

Atraente

Compositora: Chiquinha Gonzaga

Esta pieza es una polca *chôro*, estructurada con una introducción y tres partes. La introducción tiene una duración de seis compases e incluye la anacrusa de la parte A, se desarrolla en el quinto grado, es decir, do mayor. La primera parte está integrada por 16 compases con repetición, inicia en el quinto grado con séptima durante dos compases y en el tercero llega a la tónica de fa con bajo en do; aunque mantiene su tonalidad, realiza una inflexiones a fa menor, también utiliza el segundo grado como dominante de la dominante de fa (G7 - C7 - F)

(figura 1). La segunda sección está integrada por 14 compases, ahora en la tonalidad del relativo menor (re menor), nuevamente usa en los dos primeros compases la dominante (la 7) para llegar en el tercer compás a la tónica, realiza una inflexión al cuarto grado del relativo mayor (do) para regresar a la tonalidad menor. A partir del compás 37 retoma la introducción y repite la sección A para terminar con una pequeña coda y continuar a una tercera sección. La sección C está integrada por 16 compases, en tonalidad de sí bemol, el cuarto grado de la tonalidad original. Después regresa a la introducción, volviendo a la tonalidad de fa y repite la sección A con repetición (figura 3).

La escala predominante es la diatónica con ligeras alteraciones relacionadas con las inflexiones y modulaciones armónicas que se van presentando. Rítmicamente, en 2/4, su inicio es tético y en algunas frases acéfalo. Este último rasgo, le da un carácter sincopado en las frases melódicas que carecen del primer tiempo. Los modelos rítmicos son semicorcheas y corcheas.

Cuadro 1. Estructura de *Atraente*

Introducción	A	B	Coda
5 compases	16 compases	14 compases	16 compases
fa mayor	fa mayor	re menor	sí bemol

Sección A

6 Polca
C7

Con gusto

F/C

Frase acéfala

Fm/Ab C/G

G7 C7

Expresivo

Las secciones A y B inician en el V grado y resuelven en el tercer compás

Figura1. Compases 6-12 del *chôro Atraente*. En este fragmento se muestra la sección A que inicia con el quinto grado, así como las figuras rítmicas características del *chôro* con frase acéfala en el compás 9.

Sección B

Figura 2. Compases 24-30 del *chôro Atraente*. Sección B, esta es otra forma característica del *chôro* en la que las frases son completas pero la conducción de la voz simula un carácter sincopado (compás 24).

Sección C

Figura 3. Compases 43 a 49 del *chôro Atraente*. La sección C inicia en una nueva tonalidad, directamente con el primer grado (sí bemol).

Doce de Côco

Compositor: Jacob do Bandolim

Este *chôro* constituye un estilo menos antiguo, data de mediados del siglo XX y es posible ver el desarrollo armónico, ya para esta época la influencia del *jazz* se hace evidente. Está estructurado en dos secciones con repetición de la segunda parte y al final nuevamente vuelve a la primera parte. Su compás es de 2/4 como casi todos los *Chôros* con excepción del vals *chôro* en compás de 3/4.

La sección A está integrada por 32 compases, en tonalidad de sol mayor, pero con sexto grado (sol con sexta), los cambios armónicos se van realizando en cada compás o en cada tiempo del compás. Hacia el compás 23 realiza una modulación al cuarto grado en modo menor y en el compás 28 realiza una cadencia para regresar a la tonalidad original, concluyendo la sección A.

La segunda sección (sección B) consta de 33 compases y repetición. Inicia en el compás 33 con una cadencia que resuelve en el compás 35 sin cambio de tonalidad (segundo grado con séptima, quinto grado con séptima y primer grado) (figura 5). Hacia el compás 44 aparece una cadencia hacia sí que resuelve a sí 7 e inicia una progresión con acordes de dominante hasta el compás 48 donde regresa a sol (figura 6).

Rítmicamente, su inicio es tético, pero algunas frases son acéfalas. Nuevamente aparece el carácter anacrúsico, que caracteriza al *chôro*, al ligar la última semicorchea de un compás con el primer tiempo del siguiente compás y a veces hasta la primera semicorchea del segundo tiempo. Los modelos rítmicos empleados son de semicorchea, corchea con semicorchea, semicorchea, corchea, semicorchea y corcheas.

Cuadro 2. Estructura de *Doce de Côco*

Sección A	Sección B
32 compases	32 compases
sol mayor	sol mayor

Sección A

7 Am Am⁷ D⁷ G⁷ma G⁹ F[#]7 F⁹ Bm⁷ E⁷

Estilo sincopado del Chôro

Figura 4. Compases 1 al 12 de *Doce do Côco*. Inicio de sección A, en el segundo recuadro (compases 10 y 11) se destacan el motivo rítmico sincopado.

Figura 5. Compases 25 a 36 de *Dolce do côco*. Final de la sección A y principio de la sección B, en los compases 33 a 35 se destaca la progresión de acordes con séptima.

Figura 6. Compases 43 a 48 de *Doce do Côco*. En el compás 44 aparece nuevamente una progresión de acordes con séptima, que van por intervalo de cuarta, no en todos los casos como dominante, en el compás 45 excepcionalmente Si 7 llega a sol menor 7, es decir un salto de sexta.

TAKIRARI³⁰ (Bolivia)

A lo largo de este proceso de búsqueda infero que Bolivia es un país que ha tenido poca investigación sobre su música, ya que he pasado muchas dificultades para encontrar datos fehacientes sobre estas manifestaciones del área oriental, pues la presencia hegemónica se orienta hacia la zona andina. En general, la música se ha estudiado como parte de las danzas pero no tanto en su expresión musical exclusivamente. Incluso, la danza se ha estudiado poco, aunque recientemente han empezado a aparecer nuevas investigaciones sobre estas manifestaciones culturales.

³⁰ *Takirari* o *taquirari*: Empleo la ortografía usada por Héctor Ayala en la *Serie Americana*; usaré exclusivamente otra ortografía en las citas textuales por respeto a como aparece en el original.

La región boliviana estuvo integrada primero al Virreinato del Perú como La Audiencia de Charcas, también designada Alto Perú; posteriormente perteneció al virreinato del Río de la Plata (Behague, 1983, p. 82, 254). De esta manera la influencia europea de la música está muy relacionada con estos virreinos y con la presencia de la Compañía de Jesús.

En la zona oriental de Bolivia se encuentran las provincias de Santa Cruz, Beni y Pando que conforman la región de *moxos* y *chiquitos*, grupos indígenas de esta zona amazónica, a la cual desde el siglo XVII se denominaba también como *camba*. Al parecer esta cultura está relacionada con la guaraní de Paraguay (Pinto, 2010 Recursos electrónicos) mediante migraciones e intercambios de todo tipo, los cuales fueron documentados a partir de la llegada de los españoles (Pinto, 2008, Recursos electrónicos).

De su música originaria se encuentran pocos datos pero sí existen registros de la fuerte influencia de los misioneros jesuitas quienes emplearon la música como una herramienta de catequización. De hecho en varios poblados de la región, como en San Ignacio de Moxos, existen archivos importantes de música barroca, donde se ha generado un gran interés por este patrimonio musical hasta lograr la conformación de orquestas en las que combinan los instrumentos europeos con instrumentos ancestrales de la zona.

Debido al contexto geográfico, los *moxos* tuvieron como una de sus herramientas esenciales para su subsistencia, en esa zona selvática, a la flecha, aunque con los paulatinos cambios se fue perdiendo. En el texto de Gustavo Pinto Mosqueira aparecen citas textuales de fuentes documentales que evidencian la relación entre el indígena y la flecha.

Es en relación a este hecho que se establece la interpretación etimológica del término *takirari* con la palabra *moxa takirikire*³¹ que podría interpretarse como “Danza a la flecha” (Sigl, 2012, p. 276). También Roger Becerra, en uno de los primeros trabajos realizados sobre las danzas de Bolivia, expone esta propuesta etimológica del nombre de la danza.

En el perfil de Facebook Música *Camba* el 28 de julio de 2013 publicaron un texto de Roger Becerra extraído de la revista *El Extra* (3 de junio del 2001), en ese escrito expone más datos

³¹ En el diccionario de lengua moxa, digitalización de un facsímil de época, aparece el término *taquitiquire*. *Nutaquiriqui* traducida como *Flecha. Vala* [sic.] y el del español al *moxo* el término *Danzar* traducido como *niyrimoico* (The John Carter Brown Library, s.f., página *web*).

sobre el *takirari*, en él describe que esta danza se bailaba “al rayar el alba” y fue una adaptación de la alborada gallega:

El *Taquirari*, sutil y risueña melodía, es la canción que entona el *camba* en las románticas noches de luna o en las madrugadas cubiertas de estrellas y húmedas de rocío [...] Su movimiento es Moderato (una corchea por segundo), consecuencia del alma recelosa que el mojeño trae de la selva por su permanente contacto con la naturaleza, la complacencia de sentirse confundido con el grandioso acorde cósmico [tonalidad de Sol³²] (Música *camba*, portal de Facebook).

Aunque el *takirari* se ha considerado un ícono de la cultura *camba*, no existen muchos datos sobre su origen y desarrollo. En otro trabajo Roger Becerra, *Interpretación histórica sobre los orígenes del taquirari*, plantea como cuna del *takirari* a la cultura *moxeña* y expone ejemplos musicales con los que logra descartar la posibilidad de que su origen sea *chiquitano*.

Recientemente, en el texto de Evelin Sigl y David Mendoza Salazar estos autores incluyen la hipótesis de Arturo Molina Ruiz, quien supone que el nombre de esta danza proviene del término guaraní *Tairiari*, que significa “tararear o cantar una canción”, y relaciona a esta danza con una danza guaraní denominada *arete ava* debido a su coreografía sencilla y al parecido de los pasos de ambas danzas (en Sigl y Mendoza, 2012, Recursos electrónicos).

En la actualidad el *takirari* se identifica más con la población de Santa Cruz de la Sierra en su forma más urbanizada y como una danza de ballets folklóricos; sin embargo, se reconoce como una danza del oriente boliviano, incluyendo a Beni y Pando. A partir de 1924 creció la producción de *takiraris* que ya conservaron el nombre de su autor. Este género ha tenido gran aceptación de tal manera que se ha dispersado hacia la zona andina; como ejemplo se puede citar uno de los *takiraris* más conocidos, *Viva Santa Cruz*, el cual fue creado por el compositor orureño Gilberto Rojas Enríquez.

En cuanto a sus rasgos musicales, es importante mencionar que las escalas empleadas, en las manifestaciones de la región oriental, son diatónicas, no obstante, en su difusión hacia la zona



³² Las flautas transversas que emplean son tonales y se afinan en sol, es muy común incluso en las *queñas*, *tarkas*, y *zampoñas* de la zona andina, actualmente es posible encontrar sobre todo *zampoñas* en diferentes tonalidades o incluso diatónicas.

andina han cambiado sus características, desde la instrumentación hasta la escala empleada puesto que esta zona se caracteriza por el uso de la escala pentatónica.

Una de las agrupaciones más representativas de la región oriental son los conjuntos denominados *Tamborita* que acompañan las procesiones en la fiesta, se integran con caja (redoblante), bombo, flauta transversa de carrizo, platillos, sonajas, con la cual se podría suponer que también se interpretan los *takiraris*. Pero es más común escuchar, desde el siglo pasado, las versiones con guitarra, requinto y voz. Una de las intérpretes más importantes de la música *camba* urbanizada fue la cantante cruceña Gladis Moreno, y más adelante, el Trío Oriental.

De esta manera, el *takirari* se ha ido adaptando a los cambios generados por la urbanización y también se pueden encontrar con instrumentos eléctricos y con el ritmo más acelerado.

El *takirari* está compuesto por una introducción y dos partes, en el texto se relaciona con las estrofas y el estribillo, su ritmo es de 2/4 (Ocaranza, s.f., página *web*) a un tiempo de negra de entre 70 u 80 *bits* por segundo.

Respecto al acompañamiento en la guitarra, es posible encontrar tres formas diferentes pero siempre en su compás característico de 2/4. Los acentos cambian dependiendo del movimiento de la mano derecha. La rítmica característica es , pero es posible encontrar la figura . Aquí es preciso anotar que esta forma se parece más al *huayno*, por lo que podría tratarse de la adaptación del *takirari* a la música andina. Regresando a la figura primera, podemos graficar el rasgueo de la siguiente manera:

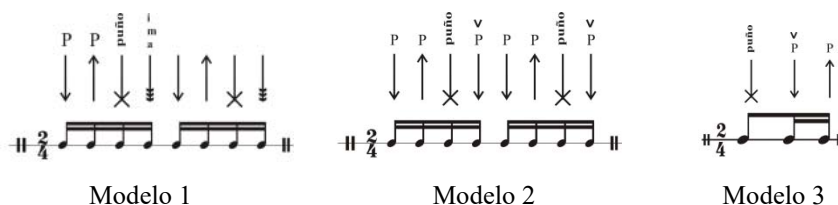


Figura 7. Tres modelos rítmicos del acompañamiento del *takirari* (elaboración propia).

Desde el aspecto lírico los *takiraris* pueden abarcar cualquier tema, pero sobre salen las letras de amor, desamor o las dedicadas a algún lugar geográfico específico. La métrica lírica es variada de verso a verso aunque pueden ir combinados versos de siete u ocho sílabas con

versos de sílabas variadas. Esta flexibilidad métrica de la letra se soluciona musicalmente completando las sílabas faltantes con notas tenidas hasta ajustar el compás.

Análisis de *takiraris*

Para el análisis de los *takiraris*, el primer ejemplo, *Cambita viajera*, proviene de la digitalización que realicé del disco de larga duración *Folklore de los Andes Bolivianos* (disco de vinilo). Para el siguiente ejemplo, *No hacemos nada / Qué linda es nuestra fiestita*, fue necesario extraer el audio del video *Música de Maestros en ritmo de Taquirari boliviano* (portal de *youtube*). Las audiotranscripciones fueron realizadas por Víctor Hugo Peñaloza Hernández, específicamente para esta tesis. Las partituras completas se pueden consultar en el Apéndice A.

Cambita viajera

Compositor: N. Menacho

En el siguiente ejemplo se presenta un *takirari* al estilo de Santa Cruz de la Sierra, titulado *Cambita viajera*, su estructura es una introducción de doce compases más anacrusa de tres semicorcheas, y tiene un tema propio (figura 8), después una sección A de 20 compases (figura 9), después una sección B de 28 compases —el último compás incluye la anacrusa de la introducción para la repetición—. En seguida, se repite la introducción y se continúa con la sección B para finalizar con una *coda* de cuatro compases. Este *takirari* tiene un estilo más elaborado pues al final de la sección B incluye un juego de voces. Las figuras melódicas están construidas con periodos de cuatro, ocho o doce compases.

Cuadro 3. Estructura del *takirari Cambita Viajera*

Introducción	Sección A			Sección B					Introducción y sección B	Coda
12 más anacrusa	8	8	4	4	4	4	8	8	38	4

Cambita viajera está compuesta en tonalidad de re menor, utiliza básicamente primero, cuarto y quinto grado, en ocasiones usa el acorde del relativo mayor (sí bemol) o la quinta con séptima del cuarto grado (re 7) o la quinta con séptima del quinto grado (mi 7). En la sección

B hace una inflexión de dos compases a sol menor (figura 10), dos compases en fa mayor y regresa a re menor; esta figura se va repitiendo de acuerdo con el texto (figura 10).

También es posible observar que los modelos rítmicos de este género son combinaciones de semicorcheas y corcheas, y ocasionalmente algún tresillo. Este es el rasgo característico que empleará Ayala en su *Takirari*, único ejemplo de toda su producción guitarrística.

Introducción

Tonalidad

Modelo rítmico

Figura 8. Compases 1 a 12 del *takirari Cambita viajera*. Introducción en re menor. En el compás 12 aparecen las figuras y combinaciones rítmicas características del *takirari*.

Sección A

(voz)

Cam bi-ta de San-ta Cruz que vas can-tan-do le-jos, muy le jos de_a-quí con u-na flor de

luz en-tre tus la-bios ro-jos de ro-jo ru - bí. Dejas el pi - ra - í Tam bién los ver-des

Modelo rítmico

Figura 9. Compases 14 a 23 del *takirari Cambita viajera*. Fragmento de la sección A, donde se muestran las figuras rítmicas características de este género.

Sección B Inflexiones armónicas

The image displays a musical score for the piece 'Cambita viajera'. It consists of two staves of music in G major, with lyrics written below the notes. The first staff, starting at measure 34, shows a sequence of chords: D7, Gm, C, F, A7, and Gm. The lyrics for this staff are 'Es tu-ya la can - ción Detor-do del mai - zal Cuan-do des-pier-ta la ma-'. The second staff, starting at measure 39, shows a sequence of chords: Dm, A7, Dm, D7, and Gm. The lyrics for this staff are 'ña - na Re-fleja_en la pra - de - ra Un cie-lo de cris - tal Cuan-do des-pier-ta la ma-'. A yellow box highlights the first six measures of the first staff, indicating the harmonic inflection from G major to G minor and back to G major.

Figura 10. Compases 34 a 42 del *takirari Cambita viajera*. Fragmento de la sección B donde se muestra una inflexión armónica a sol menor, después pasa a fa mayor y utiliza la 7 para regresar a la tonalidad original, pero se va hacia el cuarto grado, sol menor.

No hacemos nada / Qué linda es nuestra fiestita

Compositor anónimo

El siguiente ejemplo fue extraído de Internet. Mi interés por esta versión es la diferencia de estilo que hay con respecto al estilo anterior, me da la impresión que conserva más su rasgo de danza que *Cambita viajera*, y con base en la instrumentación y los elementos melódico rítmicos, podría decir que es el estilo andino del *takirari*. Además de los violines, el instrumento melódico es la *quena* (flauta de caña, carrizo o bambú) instrumento típico de la zona andina.

Este ejemplo (*Música de maestros en ritmo de Taquirari Boliviano*, Portal Youtube) está compuesto por dos *takiraris* que en conjunto suman 132 compases. La sección A corresponde al primer *takirari*, titulado *No hacemos nada* cuenta con treinta y dos compases en tono de Sol menor. La segunda sección corresponde al *takirari Qué linda es nuestra fiestita*, y consta de 69 compases en sol mayor.

El primer *takirari* de este ejemplo (sección A) (figura 11) es muy sencillo en su armonía, sólo emplea el primero y el quinto grados, pero no usa el quinto grado con séptima, lo que acentuaría la cadencia, sino que lo usa en su forma básica de triada. Rítmicamente, se desarrolla con semicrcheas, corcheas y en combinación de estas divisiones rítmicas. La escala que emplea es de seis notas y carece del sexto grado (mí), la elisión de esta nota le proporciona a la pieza un estilo cercano al andino. También incluye notas de paso alteradas como el caso del primer grado que aumenta un semitono (sol#). En el arreglo de estas piezas no se incluye un puente o interludio de conexión de tal manera que en el segundo tiempo del último compás (compás 37) cambia abruptamente al modo mayor en el que se desarrollará la segunda parte.

En la segunda sección inicia otro *takirari* y modula a sol mayor, tonalidad en que se desarrolla esta parte (figura 12). Aquí se incorpora el cuarto grado (do mayor). Emplea los grados más comunes en la música popular —y podría decir que del ámbito tradicional propios de los pueblos originarios de muchos de los países de Latinoamérica— esto es, el primero (sol mayor), cuarto (do mayor) y quinto grados (re mayor). En esta sección el uso del re no altera las notas, ya que conserva la función de dominante de sol mayor y emplea en su totalidad la escala mayor de sol; es decir, incluye el sexto grado y no aplica alteraciones en las notas.

Esta pieza usa un acompañamiento rítmicamente diferente al de *Cambita viajera*, aunque conserva ese acento “saltadito” de esta danza.

Cuadro 4. Estructura de *No hacemos nada / Qué linda es nuestra fiestita*

Sección A	Sección B
37 compases	69 compases

Sección A

Flauta

Violín

6

Modelos rítmicos

Figura 11. Compases 1 a 11 del *takirari No hacemos nada / Qué linda es nuestra fiestita*. Secciones A, el primer cuadro destaca la armonía de esta pieza, usa exclusivamente primero y el quinto grados. El segundo cuadro muestra los modelos rítmicos más empleados en esta pieza.

Cambio de tonalidad

36

Sección B

42

Figura 12. Compases 36 a 47 del *takirari No hacemos nada / Qué linda es nuestra fiestita*. Final de la sección A y principio de la sección B. El primer cuadro destaca la armonía de esta pieza, usa exclusivamente primero y el quinto grados.

GUARANIA (Paraguay)

Paraguay es un país que se caracteriza por tener el más alto porcentaje de población bilingüe de español y guaraní, sin embargo, en la música su mayor influencia es occidental debido a la presencia de las misiones jesuitas. Esta congregación se caracterizó por su interés en la educación en general y evangelizaron e instruyeron a los grupos indígenas en la cultura europea. Esta característica en la música es notoria pues se tienen pocos datos de la reminiscencia de elementos precolombinos.



Ilustración 10. *José Asunción Flores, creador de la guarania*
(http://www.portalguarani.com/344_catalo_bogado_bordon/11684_jose_asuncion_flores_musicas_y_letras_con_ortiz_guerrero_2004_por_catalo_bogado_bordon.html)

Hacia la segunda década del siglo XX, el mejor conjunto musical de Paraguay, la Banda de Policía en Asunción, estaba dirigida por el italiano Don Nicolino Pellegrini y como sustituto el también italiano Salvador Déntice. En esta banda tocaba el trombonista José Asunción Flores,³³ quien tuvo la inquietud de que la Banda pudiera ejecutar las piezas folklóricas apegadas al estilo originario³⁴ durante sus presentaciones de los domingos.

De esta manera, al tratar de montar la polca de Rogelio Recalde, *Ma'erâpa reikuaase*,³⁵ con la Banda, José Asunción Flores realizó algunas modificaciones para que se ejecutara tal como se hacía en el ámbito folklórico, y empezó a trabajarla con un tiempo más lento para que se entendiera la rítmica. Los géneros musicales originarios (como la

³³ José Asunción Flores nació en un barrio pobre llamado Chacharita y desde temprana edad tuvo que trabajar vendiendo periódico, haciendo mandados, lustrando zapatos, e incluso robaba. En 1915 es apresado por robar un pedazo de pan y lo conducen a la *Banda de Policías* para su rehabilitación. Es ahí donde aprende a tocar el bombardino y se integra a la agrupación policiaca. Ahí mismo, se gradúa como profesor elemental de violín (Velázquez, 27 de julio 2011, portal de Facebook).

³⁴ El compás característico de la música paraguaya es sincopado de 6/8 en tiempo binario, pero con la dirección de los músicos italianos las interpretaciones de éstas se ajustaba al compás de 2/4 eliminando la síncopa (*Especial Guarania - Chango Spasiuk / un jassy*, portal Youtube)

³⁵ La polca paraguaya es ejecutada en el ámbito rural en compás de 6 por 8 en 2 tiempos y el ritmo en 3 tiempos, cuya combinación va en yuxtaposición, a un tiempo *allegro*.

galopa, la polca, entre otros) son de carácter alegre, por ello Flores tuvo la necesidad de lograr una expresión más etérea de la cultura paraguaya.

Junto con la búsqueda de la esencia popular compuso sus primeras obras que dieron lugar al género que distingue a Paraguay: la guarania. Con base en el estilo de la polca, modificó el tiempo de *allegro* al *andantino* y empleó el compás ternario de 3/4 ya no el de 6/8, con una sustancia nueva en su armonización. Así en 1925 surgió *Jejui*,³⁶ hasta entonces una pieza musical sin género determinado.

En este proceso de búsqueda, Flores intentaba plasmar el espíritu paraguayo y fue hasta que encontró en la literatura, en el poema del modernista Guillermo Molinas Rolón, *En la fiesta de la raza*,³⁷ de corte nacionalista, donde encontró el término para designar el nuevo género de estas canciones:

Y fue también *Guarania*, la región prometida
Como tierra de ensueño, de ilusión y de vida,
Tierra donde crecieron las flores suntuarias
De robustas pasiones y gestas fabularias...
(Portal Guaraní, s.f., “Guillermo Molinas Rolón”, página *web*)

De esta estrofa tomó el término *guarania* con el que designó al género musical que acababa de crear. Así surgió esta composición urbana que empezó a ganar terreno en el gusto de la gente hasta convertirse en un ícono de la identidad paraguaya. Después de Flores otros compositores ampliaron el repertorio de este género, pero el creador siguió en la búsqueda de la majestuosidad de esta canción y llegó a establecer también otra forma designada como *guarania* sinfónica. En este marco, compuso una *guarania* con letra originalmente de Rigoberto Fontao Meza y esta pieza se la mostró a su amigo el poeta Manuela Ortiz Guerrero —quien escribió varias de las letras de las *guaranias* de Flores—, pero no le gustó aquella letra y le propuso cambiarla por una de su propia autoría. Aunque Rigoberto Fontao en principio accedió a este cambio, al ver ya plasmado el cambio de letra, se disgustó con José

³⁶ Algunas crónicas mencionan *Arribeño Resay* (Las lágrimas del arribeño) como la primera *guarania*, antes que *Jejui*, pero coinciden en que estas dos piezas junto con *Kerasy*, fueron las primeras *guaranias*.

³⁷ Publicado en la revista *Centro Estudiantil*, en septiembre de 1910, en Asunción (Portal Guaraní, s.f., “Guillermo Molinas Rolón”, página *web*).

Asunción Flores hasta el final su vida (Portal *guaraní*, s.f., “Manuel Ortiz Guerrero”, página *web*).

Fue en 1944, durante el gobierno dictatorial de Higinio Morínigo (Portal *Guaraní*, s.f., “José Carlos Rodríguez”, página *web*; Wikipedia, s.f., página *web*) —quien impulsó la Revolución Paraguaya Nacionalista— que la *guarania India* ya con letra de Manuel Ortiz Guerrero fue convertida por decreto en la Canción Nacional Paraguaya.

INDIA

Letra de Rigoberto Montao Meza

Un rey fabuloso, poeta y pintor,
que huyó cansado del trono real
llevó por el mundo su hondo dolor
en vano buscando un ideal.

Indiscreta morena
que una noche naciera
de tristeza y penar.
Y una noche quisiera
de la selva olorosa
su perfume arrojar.

*Tupâsy ka'aguy
nde rete mbokaja,
nde juru yvoty,
nde resa angaipa.*

Tras un largo deambular por la sombra
sin ningún compañero de su sueño cruel
forjó de su sueño toda la armonía
su cuerpo divino, indiscreta, fiel.

*Tupâsy ka'aguy
nde juru eirete,
nde resa pyhare,
ne ma'ê ñasaindy.*

INDIA

Letra de Manuel Ortiz Guerrero

India, bella mezcla de diosa y pantera,
doncella desnuda que habita el *Guairá*.
Arisco remanso curvó sus caderas
copiando un recodo de azul Paraná.

De su tribu la flor,
montaraz *guajaki*,
Eva arisca de amor
del edén *Guarani*.

Bravea en las sienes su orgullo de plumas,
su lengua es salvaje panal de *eirusu*.
Collar de colmillos de tigres y pumas
enjoya a la musa de *Yvytyrusu*.

La silvestre mujer
que la selva es su hogar
también sabe querer
también sabe soñar.

José Asunción Flores siempre tuvo una inclinación por las minorías étnicas del Paraguay, fue un activista comprometido y como consecuencia sufrió el exilio radicando en Argentina, donde había vivido años antes. Durante su segunda estancia, el dictador Alfredo Stroessner Matiauda, intento quitarle la paternidad de la *guarania*, sin lograrlo; fue hasta agosto de 1994 cuando, mediante decreto oficial, se declaró al día 27 de agosto el día nacional de la *guarania*, fecha del natalicio de José Asunción Flores.


Otras de sus *guaranias* emblemáticas son “*Panambí Vera*”, “*Paraguayé*”, “*Ne rendape aju*” (Vengo junto a ti), ambas también con letra de Ortiz Guerrero. Otros compositores de *guaranias* son Agustín Barboza, El ruiseñor de la *guarania* (1913-1998), “Entre tu sueño”, “*Mbaeicha*”, “Alma vibrante”, “Flor de Pilar”. Demetrio Ortiz (1916-1975) “Mis Noches Sin Ti”, “Recuerdos de Ypacaraí”, con versos de Zulema de Mirkin. Eladio Martínez (1012-1990) “Noches guaireñas”, “*Cayé*”, “*Che trigueñami*”. Emigdio Ayala Báez (1917-1993) “Mi dicha lejana”. Herminio Giménez (1905-1991) “*Moreninha de Itaipu*”.

La siguiente generación de compositores de *guaranias* fueron músicos que ampliaron el catálogo con estas canciones pero ya popularizadas pues eran básicamente cantores que se acompañaban con la guitarra. Hacia la década de 1960, surgen otros intérpretes como Luis Alberto del Paraná, es en esta época que este género llega a su mayor apogeo, sin embargo, con la influencia del bolero producto de la internacionalización de la imagen musical paraguaya, la *guarania* perdió sus características originales, como la síncopa y la polirritmia. En los últimos tiempos algunos músicos se han dado a la tarea de recuperar el espíritu musical de la canción guaraní. Como reflejo de la proyección hacia el exterior esta canción ha logrado encontrar aceptación tanto en Argentina como en Brasil creando sus propias *guaranias* ya sean cantadas o instrumentales. Un ejemplo es el guitarrista argentino Juan Falú, quien ha compuesto algunas *guaranias* como “Que lo diga el río”, para guitarra sola.

La *guarania* de origen es una canción, aunque algunos compositores han creado versiones instrumentales. No es una creación folklórica, más bien se ha convertido en una canción tradicional cuyas letras en algunos casos fueron compuestas por poetas. En la búsqueda y consolidación de una identidad paraguaya, los poetas y compositores se inclinaron por escribir las letras en *guaraní*, aunque también se puede encontrar la combinación de *guaraní* y español, o sólo en español.

Respecto a su lírica es de melodía y formas estróficas libres, originalmente en compás 6/8 aunque también se han escrito en 3/4 o en 3/8. La melodía tiende a ser sincopada. La forma popular de interpretarlas es con arpa y guitarra, instrumentos característicos de este país, y otra opción son las versiones sinfónicas. Actualmente, la instrumentación puede variar pero al tratar de reflejar su identidad debe interpretarse con arpa y guitarras.

La *guarania* es una canción de pie ternario con rítmica sincopada, está conformada con “interludios que separan frases o periodos, y algún tipo de cadencias rotas” (Baccay, 1961, p. 72). Emplea escalas de siete tonos y ornamentos como la *grefla*.³⁸

El acompañamiento guitarrístico es en compás de 6/8 con la siguiente figura  y la forma del rasgueo se combina entre el dedo pulgar y el conjunto del índice, medio y anular. La forma más común es como sigue (figura 13):

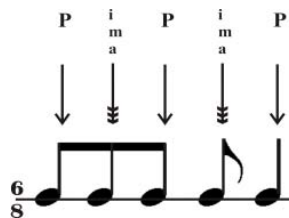


Figura 13. Esquema rítmico del acompañamiento de la *guarania* (elaboración propia).

Análisis de *guaranias*

La *guarania* India fue transcrita del audio que aparece en Portal Guaraní (Flores, s.f., página web) y la *guarania* “Recuerdos de Ypacaraí” es el audio del video Recuerdos de Ypacarai-Los 3 Paraguayos.wmv (portal de youtube). Las transcripciones fueron realizadas por Víctor Hugo Peñaloza Hernández específicamente para esta tesis. Las partituras completas se pueden consultar en el Apéndice A.

³⁸ Ornamento interpretativo en el sonido de un acordeón que frasea un arpeggio rápido o estirado, o hace resbalar una escala en la que se pierde la secuencia definida de cada sonido.

India

Compositor: José Asunción Flores

Esta versión de la *guarania* “India” está en sol menor, consta de una introducción de 38 compases realizada por el arpa, instrumento característico de Paraguay (figura 14). Después se presenta la parte vocal que consta de dos secciones, la primera integrada por 21 compases, en tonalidad de sol menor (figura 15), y la segunda sección en tonalidad de sol mayor, formada por 29 compases.

La armonía de esta canción se centra tanto en sol mayor como menor. La primera sección utiliza los grados primero (sol menor), cuarto (do menor) quinto (re mayor 7) y sexto (mi bemol) sin mucho movimiento entre estos acordes. En el compás 60 llega abruptamente a la tonalidad mayor modificando el tercer grado; en sol menor el sí es bemol y en el compás 60 llega a sí natural, donde inicia la sección B. En esta parte la armonía también permanece dentro de la tonalidad y emplea los grados primero, quinto, quinto con séptima, cuarto y segundo. Para resolver a la tónica emplea la cadencia segundo, quinto primero.

Rítmicamente, combina corcheas y negras o negra con puntillo, en casos excepcionales semicorchea. En la introducción es donde aparecen incluso fusas. Es importante decir que la parte de la introducción en piezas de origen popular o folklórico son secciones que cambian en cada versión, incluso pueden ser totalmente diferentes o no incluir introducción alguna.

The image shows a musical score for the introduction of the guarania "India". It consists of three staves of music in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff is labeled "Introducción" and contains measures 1 through 6. The second staff starts at measure 7 and includes chord markings: Gm, Gm, Gm, Eb, and D. The third staff starts at measure 14 and features a green box highlighting a section of rapid sixteenth-note tremolos, with the text "Única región donde aparecen treintaidosavos" written above it. Chord markings Eb and D are also present in this section.

Figura 14. Compases 1 a 18 de la *guarania India*. En la introducción destacan los treintaidosavos, este vaivén es una de las características de este género reforzado por el empleo del arpa que ejecuta el tremolo del comienzo.

En el compás 58 inicia una serie de enlaces para modular a sol mayor, siguiendo una cadencia de tercer grado (sí bemol), quinto grado con séptima (re 7) y el primer grado en modo mayor (sol mayor) en el compás 60 (figura 16).

34

Sección A

Combinaciones rítmicas

39 Gm

In-dia, be-lla mez-cla de dio-say pan-te__ ra, don-ce-lla des
Bra-ve-a en sus sie-nes su-or-gu-llo de plu - mas, su len-gua es-sal

45 Eb Gm

nu-da que ha-bi-ta el Guai rá__ A ris-co re-man-so cur-vó sus ca de - ras__
va-je pa-nal de ei-ru-su__ Co-llar de col-mi-llos de ti gres y pu - mas__

Figura 15. Compases 34 a 51 de la *guarania India*. Final de la introducción y principio de la sección A, destaca las combinaciones rítmicas de esta pieza.

52 Cm Gm Cm

co-pian-do un re-co-do de a-zul pa-ra ná__ Mon-ta ras in-dia man
en-jo-ya a la mu-sa de Y vy-ty-ru-su__

58 Bb D7 G C D G

Sección B

se ba de la ra-za vir gen E-va gua ya qui

Cadencia recurrente

66 Am D7 G

De su tri-bu la flor, mon-ta-raz gua-ja-ki,
La sil-ves-tre mu-jer que la sel-va es su ho-gar

Figura 16. Compases 42 a 75 de la *guarania India*. Final de la sección a y principio de la sección B. El primer cuadro algunas figuras rítmicas de la pieza. El segundo cuadro, la cadencia para el cambio de tonalidad de esta sección, emplea el tercer grado (sí bemol), el quinto grado con séptima (re 7) y el primer grado (sol mayor).

Recuerdos de Ypacaraí

Compositor: Demetrio Ortiz

“Recuerdos de Ypacaraí” consta de una pequeña introducción de 9 compases que incluye la anacrusa de la sección A. Esta sección que corresponde a la melodía de las estrofas consta de 25 compases, después le sigue la sección B que corresponde al estribillo con 16 compases, continúa con la repetición de la introducción como interludio y repite las partes A y B. Toda la pieza se encuentra en la tonalidad de fa mayor. La introducción inicia con el cuarto grado (sí bemol) y en el cuarto compás resuelve a la tónica (fa). En el compás nueve, inicia la melodía en la tónica. El motivo melódico se repite tres veces, la primera en la tónica y la segunda vez en la dominante (figura 17), la tercera vez nuevamente en fa mayor, en esta parte la letra está en español. En el compás 21 se repite el motivo melódico en la tónica pero con el texto en guaraní. En seguida hay un cambio en la melodía (compás 24) que antecede al motivo melódico del estribillo, en el que el primer grado funciona como quinto con séptima del cuarto grado (sí bemol), después recobra su función de tónica. En seguida se presenta la introducción como puente para regresar al motivo melódico de las estrofas, en esta ocasión aparece sólo una vez y se repite al estribillo. En esta última parte, la estrofa se canta en español y el estribillo en guaraní.

Armónicamente es constante, no realiza cambios de tonalidad y emplea los grados primero, segundo menor, tercero, cuarto, cuarto menor, quinto con séptima y el sexto grado como dominante (re 7) del segundo menor (sol menor). La melodía completa el acorde formando acordes con sexta agregada que se pueden apreciar en el compás 3 (acorde de sí bemol con sol en la melodía), en el compás 10, 11 y 13, usando fa mayor con la sexta nota en la melodía (re).

Los modelos rítmicos combinan corcheas y negras, eventualmente blancas o corchea con puntillo y semicorchea (figura 18). En esta versión aún aparece la síncopa de la melodía, recordemos que en la década de los años sesenta fue cambiando y se hizo tética la ejecución de la *guarania*.

Introducción

B \flat B \flat m F D 7 Gm

7 C 7 F

Motivo melódico en la tónica

U-na no-che tí - bíanos co-no ci - mos Jun to al a-guaa

13 C 7

Motivo melódico en la dominante

zul dey-ca-pa-ra - í - Tú can-ta-bas tris - te por el ca - mi - no Vie-jas me-lo

Figura 17. Compases 1a18 de la *guarania Recuerdos de Ypacaraí*. Fragmentos de la introducción, y una estrofa. Aquí se muestra un motivo rítmico melódico repetido la primera vez en la tónica y la segunda en la dominante. Asimismo, es posible identificar los acordes con sexta en el compás 3, 10, 11 y 13.

71 C 7 F

ri-cias me dio el a - mor

F 7 B \flat B \flat m F

ma-mo-pa rei - me ku-ña-ta-ĩ - mi a-hen-du-se - te ku n-de pu ra

77 D 7 Gm C 7 F

héei ma-mo pa-che a-ma-rei-me ko' - ä-gä-ro-he-cha - se Y-pa-ca-ra - i ro-vy-ü sa

Motivos melódicos del estribillo

Figura 18. Compases 71a182 de la *guarania Recuerdos de Ypacaraí*. Motivos melódicos del estribillo cantado en guaraní. La rítmica se basa en corcheas.

TONADA (Chile)

La tonada hace referencia a canciones. Este género aparece en varios países de Latinoamérica y en cada uno de ellos tiene características diferentes. Los temas son principalmente los hechos cotidianos de la vida, el amor, el desamor, el sufrimiento, las alegrías, entre muchos otros.

En el caso de Chile, la tonada se interpreta en una amplia zona que va desde la región III al norte del país y hasta la región X, sur de Chile. Tanto Loyola (2006, p. 87) como Juan Pablo González (1973, p. 367) consideran que tiene una gran influencia española, éste último considera que la tonada descende del zéjel.³⁹

Con referencia al tema aquí tratado, la tonada en Chile y Argentina guardan cierta relación, y una huella común es que se canta por una sola persona que ejecuta al mismo tiempo la guitarra; sin embargo eso se ha ido modificando, pues también puede ser cantada en ensamble de tres o cuatro músicos y arreglos de dos o tres voces. La rítmica de acompañamiento varía en los estilos chileno y argentino; además se ha ido transformado a lo largo del tiempo. Así, es posible distinguir la tonada rural y las tonadas con rasgos más urbanizados.

En Chile, la tonada es de suma importancia en las regiones centrales, es ejecutada principalmente por voces femeninas. A estas mujeres, se les llama aún <<cantoras>>, aunque desde mediados del siglo pasado se han interpretado también por hombres y con arreglos más elaborados.

La tonada es eminentemente festiva, aunque otra de sus funciones es la religiosa. Estas canciones son acompañadas con la guitarra y pueden sumarse otros instrumentos melódicos. También se le conoce como <<esquinazo>>, <<parabienes>>, tonadas de saludo o tonadas al niño dios.

Margot Loyola ubica la tonada en la parte central de Chile, en las provincias de Colchagua, Maule y Ñuble, desplazándose en una amplia región que abarca desde Copiapó hasta Chiloé. Apunta sus orígenes hacia el periodo colonial con posible influencia de <<el triste>>, el <<estilo>>, el vals, la jota, la mazurca y el romancero.

La tonada es una:

[...] composición poética, métricamente bien definida, creada para ser cantada. La tonada es en lo sustancial un género lírico [...] presenta una antigua tradición de la literatura oral: la estrofa, unidad de forma invariable que se estructura en versos de métrica precisa que se repite regularmente y que le da aquella estabilidad recurrente propia de los géneros de

³⁹ “Forma poética de Andalucía que alterna refranes con estrofas” (González, 1973, p. 367).

estilo monódico. Por esta razón, la forma estrófica y la métrica determinan la propia forma de la tonada (Loyola, 2006, p. 88).

De acuerdo con Margot Loyola (2006, p. 17), el término <<cantora>> no hace referencia sólo a una mujer que canta, sino a la mujer de los campos de la zona central de Chile; más aún, a la imagen de un personaje arraigado y complejo, nacido en el campo y que está en contacto con la cultura musical de las áreas rurales, quienes entre otras actividades, desarrollan el canto como una parte más de su vida.

Una <<cantora>> que se precie de serlo debe cumplir con tres elementos básicos: técnica vocal, manejo del instrumento y un repertorio aprendido de forma empírica y generalmente heredado. Así las cantoras se especializan en tipos determinados de canto como pueden ser los <<velorios de angelitos>> o fiestas familiares (Loyola, 2006, p. 18).

Las temáticas que aborda la tonada es básicamente de tipo amoroso, en particular el amor desengañado “[...] no hay correspondencia, sino traición, ausencia, frustración, tristeza, a la que no siempre se responde con resignación” (Loyola, 2006, p.104). Sin embargo, ya en los centros urbanos la tonada incursiona en otras temáticas y tratamientos como el humor.

La estructura lírica son cuartetos octosilábicos, puede ser monoperiódica, es decir, la que sólo está compuesta por estrofas métricamente iguales con un puente instrumental entre una y otra. La otra forma es biperiódica compuesta por cuartetos y estribillo, éste último se repite después de cada cuarteta (Loyola, 2006, pp. 88, 93).

La tonada en Argentina es una canción característica de la región cuyana (provincias de Mendoza, San Juan y San Luis). Su tema es casi siempre amoroso. En cuanto a su texto literario se pueden identificar tonadas en cuartetos, quintilla, sextilla, octavilla y décima. Respecto a su carácter musical, consta de una introducción y se complementan las frases musicales con el espíritu de las letras.

La tonada en ambos países, incluye al final el <<cogollo>>, sección que avizora la despedida de la canción. En la versión argentina, el musicólogo Carlos Vega anota que es una cuarteta estrófica en la que el poeta o ejecutante dedican la canción a uno de sus oyentes: señora doña

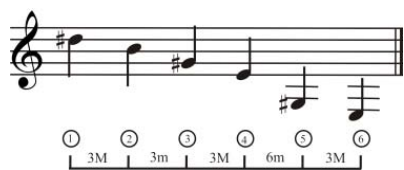
fulana / por bonita y obsequiosa / le dedico este cogollo / por ser pimpollo de rosa (Ocaranza, s.f., página web).

Esta canción es acompañada por una o dos guitarras —en algunas regiones puede incluir arpa—; la afinación de la guitarra en la forma más popular es la de la guitarra española, pero en la tonada campesina existen diferentes afinaciones alteradas, siendo la más común la que llaman <<tercera alta>>. Sin embargo, la investigadora Patricia Chavarría Zamelman menciona que las mismas <<cantoras>> reconocen cuarenta afinaciones diferentes, y que algunas de ellas vienen de España del siglo XV y XVI. En general son afinaciones tonales pero no con la referencia del temperamento universal sino basada en una función práctica, la comodidad para la voz de la <<cantora>>. (*Patrimonio Sonoro VII Región Chile - Cantoras Parte I*, portal de youtube).

La armonía en general es en tonalidad mayor, la estructura más común es I, IV, V de V y V, regresando al grado I (González, 1973, p. 368). El metro de “6/8 cambia su acentuación a ciclos de dos corcheas, convirtiéndose en metro de 3/4, produciendo hemiola horizontal en melodía, y vertical entre la melodía y acompañamiento” (Loyola, 2006, p. 103). El rasgueo en la guitarra tiene diversas variantes dependiendo de la región e incluso de la o el intérprete.

Hacia la década de 1920 hubo un migración considerable de los campesinos hacia las ciudades, con ellos se generó un desarrollo de la música popular basado en la tonada, con este movimiento se crearon cuartetos vocales acompañados con guitarras. Es a partir de aquí que el rasgueo se va estandarizando en una forma más uniforme.

Afinación de la guitarra por 3ª alta



Rítmica del acompañamiento predominante realizado por la guitarra en la tonada

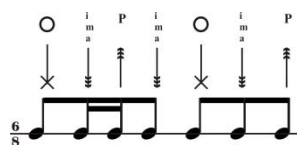


Figura 19. Esquema de la afinación de la guitarra por tercera alta y esquema del acompañamiento más común de la tonada (Loyola, 2006, pp. 124 y 130).

Análisis de tonadas

La primera tonada, *Pónganme siete botellas*, es una tonada tradicional el audio lo extraje del video *Las Morenitas - Pónganme siete botellas (Tonada)* (portal de *youtube*) y la audiotranscripción fue realizada por Elizabeth Mares especialmente para esta tesis. La tonada *La jardinera* es una composición de Violeta Parra incluida en el disco compacto *La jardinera y su canto*, la copia de este material me fue proporcionada por el doctor Alberto Guerrero Torrentera. El arreglo y transcripción es de mi autoría. Las partituras completas se pueden consultar en el Apéndice A.

Pónganme siete Botellas

Tradicional

Las tonadas al ser canciones se estructuran literariamente, es decir de acuerdo a su texto. En específico, esta tonada es biperiódica, está compuesta por tres estrofas y un estribillo, con un total de 49 compases. Incluye una introducción de 11 compases. La sección A hace referencia a las estrofas (16 compases) (figura 20) y la sección B al estribillo (11 compases), después se usa nuevamente la introducción como interludio o puente para enlazar las siguientes estrofas. Esta forma se repite según sea el número de estrofas, en general, su estructura es de tres estrofas de acuerdo con la forma biperiódica.

Como suele suceder en la música tradicional la afinación se usa medio tono abajo, aquí aparece en tonalidad de do# mayor (C#), lo que en realidad pudiera ser re mayor (D). Emplea exclusivamente los grados primero, cuarto y quinto, rítmicamente combina negras y corcheas, en ocasiones corchea con puntillo y semicorchea. El acompañamiento se realiza tal como se muestra en la figura 19.

Las frases melódicas tienen una duración de dos versos (cuatro compases). En las estrofas, compuestas de cuatro versos, se realiza la epetición cada dos versos y en el estribillo, también de cuatro versos, sólo se repiten los dos últimos (figura 20). En el estribillo el primer verso se repite dos veces con una pequeña modificación melódica, la letra del primer verso también se modifica del primer al segundo verso y el segundo verso se repite igual (figura 21).

Introducción C# G#7 C#

6 G#7 C# G#7 C# G#7 C# [A]
Se-ño

Sección A: estrofa

12 E# G#7 E# C# E#

Modelos rítmicos

res ya son las do - ce_ y me di-jo que ven - drí - a, se-ño - res ya son las do

17 G#7 F# C# F# G#7

- ce_ y me di-jo que ven - drí - a, ten-go la gar-gan-ta se - ca y la ba

22 F# C# Grados armónicos F# G#7 F#

ri-ga va-cí - a, ten-go la gar-gan-ta se - ca y la ba - rri-ga va-cí - a.

Figura 20. Compases 1-26 de la tonada *Pónganme siete botellas*. Introducción y primera estrofa, en el primer cuadro se destaca la frase de los dos primeros versos y su repetición. En el siguiente recuadro la cadencia más representativa de la tonada.

Sección B: estribillo

27 Pón-gan - me sie-te bo-te___ llas, tam-bién sie-te la-va jua - nas, pón-gan

32 me sie-te can-to - ras por-que yo me voy ma-ña na,___ pón-gan - me sie-te can-to

37 ras por-que yo me voy ma-ña-na.____

Figura 21. Compases 27-41 de la tonada *Ponganme siete botellas*. La sección corresponde al estribillo, se aprecia cómo los versos inician igual y al final cambia el texto.

Las siete botellas

||Señores ya son las once
y me dijo que vendría,||
||tengo la garganta seca
y la barriga vacía.||

Ponganme siete botellas,
también siete lavajuanas
||ponganme siete cantoras,
porque yo me voy mañana.||

||Es tanta la hambre que tengo
señores yo me comiera,||
||siete gallinas y un pavo,
un chancho y una ternera||

Ponganme siete botellas...

||Es tanta la sed que tengo
señores yo me bebiera,||
||un barril de chacolín
y de _____ bien buena.||

Ponganme siete botellas...

La jardinera

Compositora: Violeta Parra

Violeta Parra es un personaje destacado en el ámbito cultural de Chile. Fue recopiladora y difusora del folclore de ese país y además compuso un amplio repertorio de canciones basadas en los géneros tradicionales. La *jardinera* es una de las tonadas compuesta por Violeta. Igual que el ejemplo anterior es una tonada biperiódica con seis estrofas y un estribillo que se repite después de cada dos estrofas. En este ejemplo sí aparece el cogollo de despedida a diferencia del ejemplo anterior que no lo incluye.

En este ejemplo la tonada está estructurada con una introducción de 8 compases más anacrusa, esta introducción es una adenda mía a la versión original —la cual carece de introducción— en esta introducción incluyo motivos que remiten a la melodía de la estrofa y a la rítmica del acompañamiento empleando los grados primero, cuarto y quinto (figura 22), la parte de las semicorcheas deben ser rasgueados sobre el acorde. La sección A refiere a la línea melódica de las estrofas (16 compases) y la parte B a la del estribillo integrada por 12 compases más anacrusa (figura 23). Armónicamente, esta versión está en E mayor tonalidad que usa Violeta Parra; emplea los grados primero, quinto con séptima y el segundo en modo mayor como quinta con séptima (fa#7) del quinto (sí), y por último el cuarto grado. En el estribillo realiza una inflexión al V grado como tónica durante tres compases, después continua con la cadencia cuarto, primero, quinto con séptima (primer grado de mi mayor).

Rítmicamente, emplea blancas, negras, corcheas, semicorcheas, que se ajustan de acuerdo con el texto. Melódicamente, se distinguen dos motivos en la parte de la estrofa y dos en la del estribillo.

Melódicamente, en esta tonada se repite la frase melódica de cada verso, a veces incluyendo alguna variante como se muestra en la figura 22.

Introducción

A Estrofa

Pa-raol vidar me de ti voy a cul ti var la tie rra. En e-llaes pe roencon trar re me di

Motivo 1

pa ra mi pe na. A qui plan taréel ro sal de las es pi nas más grue sas Ten dré lis ta la co-ro-

Figura 22. Compases 1 a 22 de la tonada *La jardinera*, introducción y primera estrofa. La introducción. En los recuadros aparecen las frases melódicas que se repiten con diferente texto.

B Estribillo

na pa racuando en mí te mue ra. Para mi tris te za,viole ta a zul, cla ve li na ro ja pa'mi pa sió, y para sa

ber si me co rres pon de, de sho jo un blan co man za ni llón: si me quie re

Figura 23. Compases 23-33 de la tonada *La jardinera*. En los recuadros se destaca el estribillo y los motivos melódico-rítmicos de esta sección.

La jardinera
(Violeta Parra)

Para olvidarme de ti
voy a cultivar la tierra.
En ella espero encontrar
remedio para mi pena.

Aquí plantaré el rosal
de las espinas más gruesas.
Tendré lista la corona
para cuando en mí te mueras.

*Para mi tristeza, violeta azul,
clavelina roja pa' mi pasión,
y, para saber si me corresponde,
deshojo un blanco manzanillón:
si me quiere mucho, poquito, nada,
tranquilo queda mi corazón.*

Creciendo irán poco a poco
los alegres pensamientos.
Cuando ya estén florecidos,
irá lejos tu recuerdo.

De la flor de la amapola
seré su mejor amiga.
La pondré bajo la almohada
para dormirme tranquila.

Cogollo de toronjil,
cuando me aumenten las penas,
las flores de mi jardín
han de ser mis enfermeras.

Y si acaso yo me ausento
antes que tú te arrepientas,
heredarás estas flores:
¡ven a curarte con ellas!

VALS (Perú)

Entre las danzas que tuvieron mayor importancia durante la primera mitad del siglo XIX destaca el vals (heredero del *ländler*, especie de vals compás ternario con orígenes en las danzas campesinas de las costas austriacas del Danubio), la polca y la mazurca, estas últimas también de origen popular (Veniard, 1986, p.16). Éstas son de las primeras danzas europeas no españolas que llegaron a Latinoamérica. De esta manera, el vals tomó formas variadas al mezclarse con elementos característicos de cada país, “el vals argentino o ‘litoraleña’, el acelerado vals venezolano, la reposada valsa brasileña, el pasillo ecuatoriano [...] son prueba de ello” (Yep, 1993, Recursos electrónicos).

La Guerra del Pacífico, hacia el final del siglo XIX, librada entre Chile y los países aliados Bolivia y Perú, dejó en este último país una gran crisis que repercutió en la producción

musical peruana. Como principal grupo social en Lima se encontraban los criollos de diferentes estratos económicos. En este sentido criollo llegó a ser un término que integró la identidad cultural de los pobladores de la costa de Perú, pero también era una:

[...] ideología nacionalista y se asociaba con la oligarquía peruana y sobre todo con la “élite” blanca de Lima [...] existe una corriente sociocultural, en la cual lo criollo se identifica con el sector obrero y en general de las clases populares de Lima a través de prácticas culturales tradicionales (Lloréns y Chocano, 2009, p. 38).

Las prácticas culturales seguramente estaban determinadas por su estrato social. De esta manera, Lima es el escenario donde se manifiesta el vals —todavía de estilo vienés— en los salones aristocráticos y se dispersó hacia los barrios pobres donde fue interpretado por los nacientes conjuntos criollos. Estos conjuntos estaban integrados primero por laúd, bandurria y mandolina (Celis, 2013, Recursos electrónicos), y posteriormente por guitarras y bandurrias (Lloréns y Chocano, 2009, p. 89) que interpretaron su propio estilo del vals ya influido por otros géneros musicales que también interpretaban estos grupo, como la marinera limeña.

La historia del vals se ha dividido en dos etapas principalmente; <<La guardia vieja>> (1895-1920) y la de Modernización <<Época de oro>> (1920- 1965). Después de 1965 sobreviene la etapa de declive del vals criollo peruano. Para Lloréns y Chocano (2009) la historia del vals limeño está estrechamente relacionada con los procesos de industrialización que impactaron la difusión de la música y la influencia de géneros extranjeros, el bolero mexicano inclusive.

Hacia la etapa denominada <<La guardia vieja>>, en la sociedad limeña existía un sector social integrado por esclavos libertos y sus descendientes que trabajaban como artesanos y obreros, también se habían producido los intercambios culturales y matrimoniales entre los sectores afroperuanos y otros sectores étnicos, que generaron diversos sincretismos entre los que se encuentran los religiosos, culinarios y algunos géneros musicales, el vals entre ellos.

Este baile vienés se fue fundiendo con otras danzas como la jota y la mazurka, gracias a su afinidad métrica (compás de 3/4) y por otros rasgos de tipo festivos. Los conjuntos criollos incorporaron manifestaciones musicales de otros sectores como los afroperuanos y de esta

reinterpretación surge claramente el estilo de vals criollo peruano de finales del siglo XIX, en el sector criollo de clase media. Así, este género fue adoptado como símbolo de la peruanidad por ese grupo social, diferenciándose de la clase aristocrática y la cultura indígena.⁴⁰

Ya entrado el siglo XX, el vals se había aceptado como un elemento identitario, con sus propias características musicales y líricas, pero corrió el riesgo de ser desplazado por la llegada de música extranjera como el *Foxtrot*, *one-step* y el tango (Celis, 2013, Recursos electrónicos; Lloréns y Chocano, 2009, p. 151; Yep, 1993, Recursos electrónicos), sin embargo, estos conjuntos criollos supieron incorporar a su repertorio estos géneros y también mezclarlos con el vals.

El vals en esta primera etapa se distinguía primero por la incorporación de la letra —el vals europeo era instrumental— y el tono agudo de las voces, su tonalidad podría ser en modo mayor o menor, para este último, “su patrón básico es el juego de acordes de tónica menor, dominante mayor (acorde de sétima [*sic*]) y subdominante menor; relativo mayor” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 87). En el modo mayor el patrón es parecido, “acordes de tónica, dominante mayor y subdominante mayor, subdominante del relativo menor” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 87). Respecto a la instrumentación, se empleaba la bandurria que llevaba la parte melódica en las introducciones como complemento de la voz y las guitarras realizaban el acompañamiento con rasgueo y bordoneo. La complejidad armónica y la combinación de rasgueos y bordoneos estaba relacionada con el grado de conocimientos del ejecutante.

Para Lloréns y Chocano (2009, p. 103) la cúspide de este periodo son las grabaciones discográficas de Eduardo Montes y César Manrique, quienes fueron los primeros en emplear los medios en los inicios de la comercialización musical.

La etapa de modernización del vals inició aproximadamente en 1920 y se extendió hasta 1930. En esta etapa Lima recibe gran influencia de los géneros extranjeros difundidos en mayor escala por las grabaciones discográficas y la industria que inicia alrededor de la

⁴⁰ Aunque la gloria del Imperio Inca ha sido un símbolo esencial del Perú, la población indígena quedó relegada de la imagen nacional y los derechos políticos, sociales y económicos, ante el peso de la visión elitista de la nacionalidad. Este caso no es exclusivo de Perú, sino de casi todos los países latinoamericanos.

música. Este proceso incluyó la impresión de canciones con notaciones musicales, lo que ejerce un mayor impacto en la sociedad.

Las letras de los vals en la <<La guardia vieja>> se centraban en temas como la pobreza y la desigualdad, con la entrada de la industria cinematográfica se vuelven más profanos, por ejemplo el tema del cine mismo, el automóvil, las estrellas, la hípica, el cabaret, es decir, los otros contextos de una urbe en desarrollo. Debido a esta misma etapa modernizadora de las ciudades se da vuelta a los temas costumbristas y a los de orden social. Así, uno de los más importantes compositores Felipe Pinglo compone su vals *El plebeyo* —que interpretara Pedro Infante aquí en México.

A partir de 1930, se vive una dinámica de inmigración hacia las ciudades, principalmente a Lima, lo cual hace más visible al sector indígena que posteriormente también aportará un estilo al vals. Al mismo tiempo, estaba llegando la radio y con ello la difusión masiva de música extranjera. Debido a esto, otros elementos musicales se van incorporando al vals, como algunas características armónicas provenientes del jazz; incluso, la modificación de los conjuntos criollos que se estandarizaron en el trío tal como los tríos mexicanos que interpretaban boleros. En este sentido, Los Panchos fueron los de mayor influencia, lo cual se reflejó en la forma de tocar la primera guitarra (Lloréns y Chocano, 2009, pp. 151, 154, 155). Otro aporte llegó de la música tropical, específicamente de Cuba y Puerto Rico. Ésta tuvo su aportación en las modificaciones que impactaron al vals popular limeño y la música criolla.

[...] el uso de ciertas líneas melódicas adaptados a elementos rítmicos (combinación de compás ternario y uso de instrumentos de percusión) y armónicos (arreglos de tres voces en los tríos peruanos de música criolla y los tríos mexicanos y latinoamericanos en general derivados del bolero). Esto se complementa con el detalle técnico del cambio de material en las cuerdas de la guitarra, pasando del metal al nailon (Lloréns y Chocano, 2009, p. 159)

Estos cambios van exigiendo, en el ámbito de difusión masiva, mayor profesionalización de los intérpretes, pero también modifica los estilos, pues al no haber sistemas de amplificación el canto era más gritado. Conforme se hace uso de micrófonos, grabaciones y la misma radio, las voces pueden manejarse mejor y no necesitar la misma potencia, en esta época incluso los timbres fueron más graves que en <<La guardia vieja>>. Las guitarras se distribuyen cada parte del arreglo musical, la primera, realiza la melodía, la segunda el

acompañamiento y la tercera ejecutaba una melodía en el bajo y reforzaba el acompañamiento.

Hacia la década de 1950 el vals retorna a las clases dominantes como un elemento identitario. Ello se da ante la creciente población indígena en la ciudad, así como otros sectores mestizos y afroperuanos quienes reclamaban ser incluidos en el discurso nacionalista (Lloréns y Chocano, 2009, p. 175). Asimismo, la temática de las letras inicia una sublimación de la imagen del pasado “los autores de esta corriente le cantan a una ciudad tan remota e idealizada que ellos mismos no pueden haber visto y mucho menos vivido en ella [...] evocan un lugar utópico y temporalmente lejano” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 174). El vals más emblemático de esta época es La Flor de la Canela de María Isabel Granda y Larco, mejor conocida como Chabuca Granda. Este vals fue estrenado por Los Morochucos quienes transformaron el vals dándole un aire de elegancia con el estilo de las guitarras ejecutadas por Óscar Avilés, Augusto Ego-Aguirre y la voz de Alejandro Cortés.

Paralelamente, se desarrollaban otros estilos más populares del vals e incluso con otras influencias como las afroperuanas o indígenas. De esta influencia, el cajón afroperuano ⁴¹ se incorpora a los ensambles incluso desplazando la segunda guitarra al marcar el ritmo.

Hacia la década de 1950 se empieza a difundir también un estilo provinciano de origen norteño (Departamentos de La Libertad, Lambayeque, Piura y Tumbes) que reflejaba la situación de los inmigrantes indígenas en la ciudad y tomaba motivos rítmicos y melódicos de la música andina. Una muestra de este estilo se evidencia en el vals Cholo Soy, musicalizado por Luis Abanto Morales con letra del poeta argentino Boris Elkin (*El comercio*, página web).

El vals criollo peruano concentra rasgos específicos, conserva su compás de 3/4, con un acompañamiento en la guitarra de bajo en el primer tiempo y los dos siguientes se pulsan tres de las cuerdas agudas, sean 1, 2 y 3 o 2, 3 y 4 con los dedos índice, medio y anular en *staccato*, lo que le da un carácter de tipo percusivo; a esta forma se le llama *tundete*, el

⁴¹ El cajón peruano es un instrumento ideófono de forma rectangular, elaborado en madera que acompaña varios de los géneros musicales afroperuanos (*Rafael Santa Cruz: el cajón peruano*, portal de youtube).

tempo estandarizado es aproximado de 120 y 130 golpes por minuto, en los vales más acelerados llega a de 170 a 180 golpes por minuto. Para lograr siempre el *tundete* es necesario usar la cejilla constantemente y usar acordes de tipo invertido (Celis, 2013, Recursos electrónicos).

La progresión armónica más característica en una tonalidad menor es V | Im | V | Im | IV | Im | V | Im; en el modo mayor V7 | I | V7 | I | VI7 | IIm | V7 | I (Celis, 2013, Recursos electrónicos).

Análisis de vales

El primer vals a analizar es *Ese arar en el mar*, el audio proviene de la digitalización que realicé del disco de vinilo de larga duración *Voz y Vena de Chabuca Granda*, la audiotranscripción la realizamos Víctor hugo Peñaloza y Laura Camacho. El siguiente ejemplo es el *Vals indio*, la audiotranscripción fue realizada por Elizabeth Mares del audio que extraje del video *Cholo Berrocal - vals indio* en el portal de *youtube*. Estas audiotranscripciones fueron realizadas especialmente para este trabajo y se incluye la versión completa en el Apéndice A.

Ese arar en el mar

Compositora: María Isabel Granda Larco “Chabuca Granda”

Este vals pertenece a la época en que el vals ya se estaba transformado en la representación de toda la población limeña y se nota la influencia de otros géneros musicales extranjeros. Es también ejemplo de los vales que fueron reduciendo sus estrofas. La misma Chabuca Granda dice de este tema: “Hice esta canción, secretamente, para mí. Y la hice a partir de las frases inmortales de un gigante, Simón Bolívar, ‘He arado en mar’ [...] El folklore es cosa muy seria. Mi música es popular, pero no es folklore. Si a la gente le gusta después de cincuenta años, entonces se convertirá en folklore” (CEMDUC, 2004, Recursos electrónicos).

Esta versión inicia con una introducción desarrollada en la guitarra donde se puede notar el estilo de ejecución de este instrumento, es decir, los discursos melódicos en la introducción e interludio.

En este ejemplo, la introducción se emplea como puente hacia la estrofa final y es de notar el estilo tanguedo del vals. La introducción tiene una duración de 16 compases con dos frases, la primera es de ocho compases y un puente de dos compases hacia la siguiente frase de los compases 10 al 16. Armónicamente, inicia con los gados segundo menor con séptima (sí menor 7), quinto con séptima (mi7) y llega al primer grado (la mayor), después hace una progresión de acordes mayores con séptima para llegar en el compás ocho al primer grado con séptima mayor (sí7, mi 7, la mayor con séptima mayor), repite esta fórmula, pero hacia el final de la introducción el quinto grado se amplía con la séptima y la novena. En esta parte la melodía es más adornada, lleva *mordente*, *glisandos* y *staccatos*, la inclusión en un compás de tres tresillos continuos (compás 8) también se percibe como una figura ornamental (figura 21).

Respecto a la melodía de las estrofas, el rango no es muy amplio abarca una octava y media, lo peculiar es la rítmica del canto, muy complicada de plasmar pues los finales de frase concluyen en tiempo débil y se enlazan con el tiempo fuerte, pocas veces concluye en el primer tiempo. Desde el inicio anacrúsico se avizora esta característica que se mantiene en el canto (figura 22). La melodía es prácticamente por grados conjuntos, en algunos casos los versos se mantienen en una misma nota. La estructura armónica es de sexto grado con séptima, segundo grado menor, segundo grado mayor con séptima, quinto grado con séptima y primer grado con séptima mayor, en algunos pasajes incluye el tercero y séptimo grados ambos con séptima.

Figura 21. Compases 1 a 15 del vals *Ese arar en el mar*. En esta figura se enmarcan los ornamentos ejecutados en la guitarra, y se muestra la secuencia armónica del acompañamiento.

Figura 22. Compases 20 a 31 del vals *Ese arar en el mar*. En esta figura se enmarcan algunos versos que comienzan en anacrusa y terminan en tiempo débil, y prolongan su duración hasta el tiempo fuerte.

Ese Arar en el Mar
Chabuca Granda

Cuando ya se me olvide
habré olvidado,
viviré adormecida, liberada.
No ansiaré la respuesta,
pues no habré preguntado.
No habré de perdonar
ni habré ofendido.

Extrañaré la rumia de mis sueños,
y la dulce molienda
y la esperanza,
ese constante hacer

un alguien de algo,
ese afán de castillos en el aire.

Extrañaré la rumia de mis sueños
y la dulce molienda,
y la esperanza,
ese constante hacer un alguien de algo,
ese afán de castillos en el aire,
ese arar en el mar de los ensueños,
ese eterno soñar,
la adolescencia...

Vals Indio

Compositora: Alicia Rosa Catalina Maguiña Málaga

Esta pieza es un ejemplo del vals cholo, en la que se puede ver la influencia andina con su característica escala pentatónica. Este vals está estructurado en cinco secciones, una introducción de 12 compases que inicia precisamente con un motivo en la escala pentatónica (figura 23), y las otras son secciones de ocho compases que se repiten. La estructura de este verso concuerda con el texto, como sucede en estructuras flexibles; es decir, que a pesar de que el ritmo pertenece a una danza no existe una estructura rígida que esté sujeta a alguna coreografía.

Este vals en tonalidad de fa menor, armónicamente, emplea los grados primero, quinto con séptima, modula en el compás 33 al relativo mayor (la bemol) (figura 24) usando mi mayor siete como quinta de la bemol mayor. En la última parte, emplea una cadencia de sol con séptima como quinto del quinto grado de fa menor. El tempo aproximado es de negra con valor de 132 bits. Rítmicamente emplea corcheas, tresillos, negras y negra con puntillo. Se podría decir que es un ritmo más regular en la melodía que el del vals criollo que tiende a realizar fraseos alargados; sin embargo, en la melodía emplea la síncopa que aparece en el vals criollo (compases 38 al 42) (figura 24).

Introducción Fm

Motivo melódico

A tempo Fm C7 Fm

La luz se hi-zo hom-bre y na-ció el in-dio. La pu-na se hi-zo

Figura 23. Compases 1 a 18 del *Vals Indio*. En la introducción se puede observar la escala pentatónica de fa menor.

Fm C7 Fm

ti-vo, sin luz en la mi-ra da, in-dio som-brí-o. A-yer mon

Eb Ab Eb

ta-ñas, hoy só-lo es-com-bro, hier-ve mi en-tra-ña cuan-do lo

Ab C Fm

nom-bro. Se-rás o-tra vez mon-ta-ña y ha-brá lum-bre en tus o-jos, tu ri-sa oi

Figura 24. Compases 25-42 del *Vals indio*. El primer recuadro muestra los motivos melódicos empleados, el segundo la modulación a la bemol. El tercer recuadro destaca la forma sincopada del canto.

GATO (Argentina)

“Salta la perdiz, madre
Salta la infeliz
Que se la lleva el gato
El gato mis-mis”

El *Gato*, *Gato mis mis* o *Perdiz* son los nombres que ha llevado esta danza desde su origen. Los registros sobre el *Gato* datan desde el siglo XVIII (Aretz, 1952, p. 192) y pudo haber llegado desde Perú incursionando en gran parte de Argentina. Esta propuesta se basa en que El *Gato* se danzaba también en Chile, Perú y Uruguay (Oro, 2008, p. 41). Asimismo, Carlos Vega menciona que el *Gato* descende de las danzas picarescas europeas como la gallarda, el *Courante*, el Canario, la Zarabanda, la Chacona (Vega, 1956, pp. 153-181), y con mayor precisión Martha Amor Muñoz propone su ascendencia de las seguidillas populares españolas (Amor, s.f., p. 45).

El *Gato* fue conocido en las regiones Noroeste, Chaqueña, Central, Cuyana y Pampeana; además, aunque se conoció en la región litoraleña, diversos autores señalan su decaimiento hacia la mitad del siglo XIX en esta zona. El *Gato* fue tan popular que formaba parte de los espectáculos del Circo Criollo en el número de los payasos (Amor, s.f., p. 44; Aretz, 1952, p. 192; Oro, 2008, p. 42).

La clasificación del *Gato* es como una danza de pareja suelta, vivaz. Respecto al estilo, se identifican cuatro, el *Gato* cordobés, el *Gato* cuyano, el *Gato* correntino y el *Gato* porteño. Se considera al *Gato* cordobés como el principal porque incluye todas las figuras básicas en su coreografía (Amor, s.f., p. 45). En cuanto a la forma de la danza se identifica el *Gato* (una o dos parejas), el *Gato* con relaciones también llamado *Gato* porteño (dos parejas que hacen una pausa durante la danza para que el hombre le diga una <<relación>>⁴² a la mujer, a la cual también puede responder la mujer con otra relación), el *Gato* encadenado (en esta forma no hay zapateado, se reemplaza por una cadena formada por todas las parejas), y el gato polqueado (no tiene zapateado y las parejas van enlazadas, en esta versión no se castañetean los dedos) (López F., 1954, p. 69-75). Otra característica de esta danza se

⁴² Las relaciones son versos que pueden ser de amor, picarescos, festivos de despecho entre otras; por ejemplo:

—“El patrón se fue pa'l pueblo / y el niño pa' la ciudad / y yo vine a tu ranchito / pa' mayor felicidad”;

—“Tanto el patrón como el niño / dicen que no lo reciba / que usted se viene a mi rancho / Sólo pa' comer de arriba” (López F., 1954, p. 73).

presenta respecto a su acompañamiento, ya que puede ser cantado o instrumental, asimismo, se distinguen los que emplean tonalidad mayor o menor (Aretz, 1952, pp. 192-202).

El *Gato* se estructura con una introducción, el tema A, el zapateo para el hombre y zarandeo para la mujer, se repite el tema A y finaliza con una *coda*. El *Gato* simple dura treinta y seis compases, el *Gato* cuyano cuarenta (con dos giros), el *Gato* correntino sesenta y cuatro compases (Oro, 2008, p. 42). Juan Falú, en su texto *Cajita de música argentina*, expone la estructura del *Gato* norteño con cuarenta y cuatro o cuarenta y cinco compases, menciona también que es una de las danzas de coreografía fija. Asimismo, anota que esta danza en sus versiones instrumental y cantada se toca y baila en toda Argentina pero donde registra mayor vigencia colectiva y tradicional es en Santiago del Estero (Falú, 2011, p. 33).

Cuadro 5. Estructura del Gato norteño

Introducción	A	A	A o B	Interludio	A	Interludio	A o B
	4	4	4				
8 o 9 compases	12			8	4	8	4

Estructura del Gato norteño (Falú, 2011, p. 20).

Cuadro 6. Secuencias armónicas del Gato

I V V I I V V I
Secuencia armónica tradicional del Gato con introducción 8 compases
I I V V I I V V I
Secuencia armónica tradicional del Gato con introducción 9 compases

Secuencias armónicas (Falú, 2011, p. 20).

Cuadro 7. Estructura del Gato cuyano

Introducción	A	A	B	B	Interludio (zapateo)	A	Interludio (zapateo)	B1
	4	4	4	4				
18 compases	16				8	4	8	4

Gato cuyano puede tener una introducción de 8 o más compases (Falú, 2011, p. 20).

En cuanto al *Gato* cuando es cantado, tiene características rítmicas y formales que condicionan la poesía y el instrumento acompañante, en este caso la guitarra lleva un rasgueo uniforme en compás de 6/8. Los textos se componen de una seguidilla, después una copla compuesta, generalmente, con versos alternados de cinco y siete sílabas, esta asimetría rítmica se resuelve adelantando el acento agudo y alargando las pausas del canto (Aretz, 1952, p. 195).

La dotación instrumental para ejecutar el *Gato* es el violín o el acordeón, guitarra y bombo, cuando es instrumental pueden contener síncopas melódicas sobre todo en el norte de Argentina. El acompañamiento se realiza en compás de 3/4, lo que genera una superposición rítmica entre la melodía en 6/8. El bombo puede ejecutar interesantes ritmos combinando el mazo y el palo sobre el parche y el aro del instrumento, los golpes del mazo contra el parche se realizan en el segundo y tercer tiempo, son potentes por sí mismo y generalmente coinciden con los tiempos débiles de la melodía, esta rítmica resulta muy atractiva para el baile. Es importante decir que la ejecución del bombo es muy interesante puesto que se improvisan combinaciones rítmicas que se van haciendo más complejas en tanto avanza la danza.

Con el impulso que se le dio al folklore a mediados del siglo XX, las formas más comerciales de esta danza se acompañaban con piano, guitarra y bombo, así se puede constatar con las versiones de algunos grupos importantes de esa época como Los hermanos Ábalos, quienes —vale la pena mencionarlo— adaptaron el tema de la “Danza de los cuatro cisnes” del segundo acto del ballet *El Lago de Los Cisnes* de Peter Illich Tchaikovsky al estilo de un Gato, e incluso le escribieron la letra, a esta pieza la nombraron *El gatito de Tchaikovsky* (portal de youtube).

Análisis de gatos

Los ejemplos de *Gato* son audios que extraje del portal de youtube (*Los Manseros Santiagueños - Gatito del peregrino* y *Folklore Hermanos Toledo Gato De Las Trincheras*), las audiotranscripciones fueron realizadas por Víctor Hugo Peñaloza Hernández especialmente para este trabajo y se pueden consultar completas en el Apéndice A.

Gatito del peregrino

Compositor: Carlos Alberto Toledo

El *Gato* en cuanto danza, varía de acuerdo con la región donde se interprete, en este caso el *Gatito* de las Trincheras no cumple con las estructuras descritas arriba, dado que pertenece a la región de Santiago del Estero. Pero indudablemente tiene la marca que distingue a esta danza de otras.

La estructura es una introducción de 10 compases, el resto son frases que se desarrollan de acuerdo con el texto y se agrupan cada 4 compases (figura 26). Aunque el zapateado es un rasgo característico de este género, esta pieza no lo incluye. La tonalidad es en la menor y sólo emplea el primer y quinto grados como armonía, los cuales cambian cada dos compases. La escala empleada es la menor natural sin alteración alguna. Los motivos rítmicos empleados son negras y corcheas en general, alternando negra y corchea lo que acentúa su carácter bailable.

Es importante mencionar que los gatos tienen en común es que el acompañamiento, generalmente guitarra, marca el primer compás con tres rasguídos que equivalen a una negra cada uno (figura 25), también se distingue por la pequeña introducción de la que sobre sale su conducción melódica, generalmente va afirmando la tonalidad haciendo un movimiento ascendente o descendente en la triada con las figuras de corcheas y llegando a una negra o negra con puntillo, en este caso es como sigue:



The image shows a musical score for the introduction of 'Gatito del peregrino'. It consists of two staves. The first staff is in treble clef and contains 10 measures. The first three measures are marked with 'Am' and feature three chords (triads) stacked vertically, representing the characteristic 'rasguídos' (strums) mentioned in the text. The remaining seven measures of the first staff are marked with 'Am' and 'E7' in alternating pairs. The second staff starts at measure 9 and shows a melodic line with a '7' (seventh) note, ending with a double bar line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Figura 25. Compases 1 a 10 del *Gatito del peregrino*. En esta introducción se puede observar los tres rasgueos que generalmente inician esta parte, asimismo, el motivo característico de las introducciones en los gatos.

9 (Voz) Am E7 Am
 Yo soy co-mo te di-je a yer un lar-go ca-mi - no que
 Yo soy hue-lli - ta jun-to al sol bus-can-do tu vi - da. Un

15 E7 Am E7
 va por e - se cam po en flor de nues-tro ca-ri - ño Yo soy co-mo te di-je a yer un
 tiem-po de lu - na ya diós que tris - te ca-mi - na. Yo soy hue-lli - ta jun-to al sol bus

21 Am E7 Am
 lar-go ca-mi - no
 can-do tu vi - da. Yo pien-so que la dis - ta-cia es el gri-to de mis pe - nas, que
 No pue-den bo-rrar tus o - jos las - es - pi-nas del ol-vi - do, ni

Figura 26. Compases 9-26 del Gatito del Peregrino. Frases de cuatro compases, su duración está directamente relacionada con el texto de la letra.

Gatito del Peregrino

Letra y Música: Carlos Alberto “Alito” Toledo-Felipe Rojas

Yo soy como te dije ayer
un largo camino
que va por ese campo en flor
de nuestro cariño.
Yo soy como te dije ayer
un largo camino.

Yo pienso que la distancia
es el grito de mis penas,
que vive para añorarte
porque lejos te recuerda.

Por eso cuando ya me voy
me queda una espera.
El ave que anda volando
busca siempre su destino,
aunque se prenda en el aire
vuelve siempre hacia su nido.

En el sentir del corazón
soy tu peregrino.
Yo soy huellita junto al sol
buscando tu vida.
Un tiempo de luna y adiós
que triste camina.

Yo soy huellita junto al sol
buscando tu vida.
No pueden borrar tus ojos
las espinas del olvido,
ni tu voz en el silencio
que está junto a mi destino.
Por eso cuando solo estoy
te siento más cerca.
El hombre que se va lejos
quiere ser agua del río
se va quemando en la arena
entregándose al rocío.
En el sentir del corazón
soy tu peregrino.

Gato de las trincheras

Compositor: Carlos Alberto Toledo

Este ejemplo de *Gato*, también es de la región santiagueña, es una pieza instrumental pero tampoco cumple en su estructura a las formas norteña y cuyana, esto nos indica que los estilos de cada región son diferentes y, por tanto, la danza en sí misma.

Este *Gato* está en la tonalidad de Sol mayor, armónicamente también es muy sencilla, empleando sólo el primer y quinto grados que se van intercalando cada dos compases. La introducción tiene diez compases, en este ejemplo también aparecen los tres rasgueos del inicio y los motivos melódicos característicos del *Gato* (figura 27). La primera sección de exposición está integrada por doce compases, después aparece la sección B que

corresponde al zapateado con 20 compases (figura 28) y concluye con una coda de cuatro compases. Después se repite toda la pieza. En este ejemplo también se va marcando los cambios cada cuatro compases lo que le permite una regularidad temporal para elaborar las figuras de la danza. Los elementos rítmicos son combinaciones de corcheas y negras, ocasionalmente negras con puntillo, en este ejemplo se acentúa la forma binaria del compás. Al momento de la ejecución se anuncia el cambio de sección que implica también los cambios en la coreografía, los ejecutantes de la música gritan “zapateado” para dar inicio a esta parte donde los bailarines hacen gala de sus pasos y la mujer zarandea la falda.

En la introducción marca el primer compás y la triada en arpeggio modifica el acorde de tónica pero no la tonalidad, emplea: sol, sí, mi; en la dominante usa re, fa, la y mi. El mi queda en la nota más larga y sólo se modifica el acorde cada dos compases (figura 27).

Figura 27. Compases 1 a 10 de *Gato de las trincheras*. Nuevamente aparece en la introducción los tres rasgueos de inicio y los motivos melódicos dentro de la triada.

The image shows a musical score for 'Gato de las trincheras' in G major and 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 8 and ends at measure 13. A box labeled 'A' highlights measures 9-13. The second staff starts at measure 14 and ends at measure 19. The third staff starts at measure 20 and ends at measure 25. A box labeled 'B Zapateado' highlights measures 20-25. The fourth staff starts at measure 26 and ends at measure 32. A box highlights measures 26-27. Chords D7 and G are indicated above the notes throughout the score.

Figura 28. Compases 8 a 32 del *Gato de las trincheras*. En los recuadros se destaca las figuras melódicas y el Zapateado.

MALAMBO (Argentina)

El malambo es una danza de la región de la Pampa (provincias de Buenos Aires, Entre Ríos, Santa Fe, Córdoba, La Pampa y San Luis), no obstante, se conoce en una región más amplia de Argentina, llegando hasta el Noroeste como una danza folklórica importante, que es incluida en los Festivales y concursos de folklore. Joaquín López Flores refiere que el nombre de esta danza, malambo, proviene de “la similitud de esta danza con otra muy parecida que bailarían los indios colombianos, y cuyo nombre precisamente es el mismo de un cacique de estas tribus” (López, 1954, p. 37). Asimismo, Joaquín López menciona que el malambo proviene del zapateado español que se fue transformando mediante una mezcla de múltiples ritmos llegando a conformarse con el estilo que le caracteriza hasta ahora (López, 1954, p. 350, 351).

Aunque no encontré mayor información sobre el tema, por la misma fonética considero que el término puede provenir de una raíz negra, lo que me hace reforzar esta idea es que descubrí que en Perú existe un barrio que lleva este mismo nombre. Malambo es un barrio que data de

la Colonia y estaba conformada principalmente de población negra pobre e indígenas (García, 2013, página *web*).

Otra versión del origen de esta danza, la proporciona Isabel Aretz quien menciona que entre 1789 y 1794 “aparee el nombre Mal-ambo entre las ‘raras seguidillas’ que según Espinosa acompañan los hombres de campo con su ‘desacordada guitarrilla’ ” (Aretz, 1952, p. 180). 1867 aparecen los primeros registros de esta danza en las misiones jesuíticas.



Ilustración 11. *Escena de malambo, Ballet Folklórico del IUNA* (Etnografía audiovisual).

El malambo es una danza individual masculina,⁴³ tiene como objetivo mostrar la destreza del bailarín por medio de las mudanzas, cada una de éstas puede ser simple o compleja; en la primera interviene una sola combinación y en la segunda son varias combinaciones. Otra característica es la posición erguida del bailarín con los brazos extendidos a los lados y quietos, que sólo siguen los movimientos del cuerpo que se centran de la cintura hacia los pies.

De esta danza se conocen dos estilos el norteño y el sureño. El primero se caracteriza por el brío y la agilidad del bailarín al realizar sus figuras, en las que destaca la fuerte sonoridad, los saltos y los desplazamientos. Su acompañamiento es con Guitarra y bombo. El estilo sureño se caracteriza por la suavidad de ejecución de las figuras como el entrecruzamiento de piernas y

⁴³ Aunque inició como una danza masculina, en la actualidad es posible ver a mujeres ejecutando esta danza de manera individual o grupal. Así lo presencié en la emblemática Peña o Boliche Balderrama en Salta, Argentina, durante el trabajo de campo.

contrastes entre golpeteos y cepillados. Se acompaña exclusivamente con guitarra (Amor, s.f., p. 57). En cuanto a estructura, el malambo se divide en tres partes, la entrada, zapateo y el final.

Las diferentes técnicas que intervienen en las mudanzas son el zapateado, el cepillado, los repiques y los floreos. Lo más importante es que las articulaciones rítmicas sean fluidas y que el bailarín marque con precisión el compás (compás de 6/8) mientras que el acompañamiento le siga en los rasgueos según las figuras de acuerdo con los pasos del bailarín.

Otra versión de esta danza es en <<contrapunto>>, cuando alternan dos o más bailarines. En esta forma puede tomar dos matices diferentes; por un lado, la imitación, cuando el primer bailarín propone las mudanzas que son imitadas por el siguiente y además mejora las articulaciones rítmicas y los movimientos; el otro matiz, es cuando los bailarines presenten formas totalmente diferentes tratando de superar a su contrincante.

Respecto a la ejecución musical su estructura es muy sencilla debido a que es sólo un acompañamiento para la danza. Armónicamente, inicia medio compás con el cuarto grado, sigue al quinto grado y concluye al siguiente compás en el primer grado, esta estructura se repite constantemente según lo que dure la demostración. La esencia en la guitarra es poder seguir al bailarín e incluso imitar la rítmica que se proponga, por ello es importante que el ejecutante pueda ver al bailarín. De ahí que la forma del rasgueo puede variar, yendo desde movimientos básicos hasta diferentes mánicos que acentúan la fuerza de esta danza.

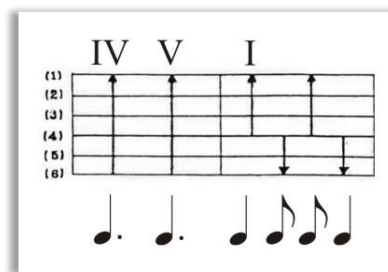


Figura 29. Rítmica del malambo. Basada en el esquema de la rítmica básica presentada por Héctor Ayala (Ayala, 1967, p. 17) y complementada con los valores rítmicos (elaboración personal).



Figura 30. Rítmica del malambo. Basada en la cuarta variante presentada por Héctor Ayala (Ayala, 1967, p. 19) y complementada con los valores rítmicos (elaboración personal).

Es importante mencionar que, con base en la información obtenida, deduzco que durante el siglo XX se empleó este género en composiciones instrumentales tanto académicas como populares que le proporcionaron ya una melodía, puesto que antes de este proceso la ejecución musical se limitaba al rasgueo debido a que se tenía que escuchar acompañando al bailarín. De esta manera compositores como Abel Fleury, Eduardo Falú y el mismo Héctor Ayala, entre otros, han explorado las posibilidades melódicas y armónicas con base en este ritmo (González, s.f.). Más adelante, incluso se compusieron malambos con letra (Teosmir, 2009); pero esencialmente es un acompañamiento de guitarra rasgueada y bombo, en esta forma lo vi en la presentación del Ballet folklórico del Instituto Universitario Nacional de Arte en Argentina.

CONCLUSIONES

De forma general se pueden identificar los rasgos característicos de cada género y su contexto, cómo es que se conforman en una manifestación de la identidad de manera tal que hayan sido seleccionados por Héctor Ayala para este mosaico de música.

Desde mi punto de vista, los contextos que rodean a estos géneros musicales describen tres procesos diferentes, uno es desde la creación colectiva desde un foco de radiación que se expande a otros hasta llegar al ámbito nacional; otro es una creación individual que se apropia un grupo social también y que se expande a toda una nación, y la última es la aculturación de una creación extranjera por un grupo social receptor.

Es muy claro cómo, en algunos géneros como el *takirari*, la *tonada*, el *gato* y el *malambo*, el recorrido histórico es un proceso desde lo folklórico, en el sentido de que emana del grupo social; la creación colectiva o individual (perdida) que se irradia primero al grupo social y después va permeando espacios más amplios hasta lograr un reconocimiento general, en este

caso hasta el nivel nacional. Casos contrarios para el *chôro*, y la *guarania*, cuyo origen es fácilmente identificable y ha quedado registrado en la historia (reconocimiento del autor individual) o, por lo menos, hay consenso en cuál fue el origen y quién es el autor. Después inicia un proceso de adopción por parte del grupo social hasta llegar también al ámbito nacional. En cambio, el *vals* lleva un proceso diferente, es un género que llega con formas perfectamente definidas (en el proceso de aculturación ésta pertenece a la cultura donante) a un grupo social (cultura receptora) que lo modifica tomando una personalidad propia, incluso hasta llegar al nivel nacional.

Aunque me queda una duda, ¿por qué el *takirari* fue considerado por Ayala como representación de Bolivia? Existen otros géneros por ejemplo la *cueca*, una danza que existe también en Chile y Argentina pero que es reconocida su filiación boliviana. Más aún, ¿por qué remite a la zona andina con un género oriental? En fin hay muchos temas que quedan pendientes porque las brechas se van abriendo con cada indagación.

En resumen, esto ha sido sólo un acercamiento a los contextos y los procesos culturales que han definido las formas musicales aquí tratadas, incluso debo decir que haría falta un estudio más amplio de cada género que pudiera aportar información más detallada para el presente trabajo.

CAPÍTULO 4. LA SERIE AMERICANA DE HÉCTOR AYALA

Héctor “Coral” Ayala. Datos Biográficos

Hablar sobre la vida de Héctor Ayala se resume a un párrafo, uno sólo, que aparece en todas las referencias de este autor, casi olvidado en el ámbito guitarrístico, tanto del folklórico como el de tango.



Ilustración 12. Héctor Ayala en la portada de la partitura de *Zamaba de los Ayala*. (Ayala y Ayala, s.f., partituras).

Como inicio debo decir que al comenzar este trabajo no consideré lo difícil que pudiera ser buscar —como me dijeron en algún momento— los puros recuerdos de este compositor. Apenas han transcurrido alrededor de 20 años de su muerte y probablemente poco más de 30 años que dejara de trabajar en lo que —puedo decirlo sin duda— fuera su pasión: la guitarra. Sea por necesidad o elección, Héctor Ayala seguramente un día tomó el instrumento y no lo volvió a soltar hasta que se lo impidiera su avanzada edad pero sobre todo la enfermedad que le aquejaba.

No vacilo en afirmar esta deducción, me baso exclusivamente en la larga trayectoria y trabajos realizados por este guitarrista en los ámbitos que he mencionado. Sin duda no es el único personaje que ha quedado en los intersticios de la historia musical

de Argentina;⁴⁴ para muestra otro botón, como se puede ver en el trabajo de Manuel Massone (s.f., Recursos electrónicos) de pianistas románticos argentinos también olvidados.

Debo ir aclarando, es decir, comentando a lo largo del texto la experiencia de esta búsqueda en la que invertí mucho tiempo para encontrar poca información biográfica de Ayala. En un principio pensé que sería más que fácil llegar a Buenos Aires y encontrar datos cuantiosos. No

⁴⁴ Tal y como ocurre en muchos otros países, incluido México.

consideré llegar a Concordia, su ciudad natal, porque todo su desarrollo artístico lo realizó en Capital, además de que las referencias de la gente con quienes trabajó siempre se dirigían a Buenos Aires.

Busqué establecer contacto con Julia Saenz quien lleva la página web “Identidad concordia: por una construcción colectiva de la historia”, sin embargo, Ayala es aún más desconocido en su ciudad natal; todo esto obligó a que el destino de mi boleto de avión fuera Buenos Aires. Ya en esta ciudad, recorrí bibliotecas, conservatorios y centros de investigación en su búsqueda, sin poder encontrar mayor información. En principio, expondré los datos biográficos ya registrados y continuaré con la información útil recopilada mediante entrevistas y otras fuentes de información.

En los albores del siglo XX, en la provincia de Entre Ríos, departamento de San Antonio de Padua de la Concordia,⁴⁵ en Argentina, nació Héctor Ayala el 11 de abril de 1914. Esta localidad se ubica en el lado nororiente del país, colinda con el poblado uruguayo de Salto, separado de éste por el río Uruguay —esta localidad forma parte de la zona litoraleña de Argentina, donde se conjugan géneros musicales que se comparten con Paraguay y Brasil—.

Ayala no fue hijo único, aunque no encontré información precisa acerca de toda su familia, el mismo Ayala me fue develando algunos datos. Lo fehaciente es la existencia de su hermano Eduardo Ayala y un hijo de Héctor Ayala, Héctor Luis “El negro” Ayala. En su primer método de guitarra imprimió la siguiente dedicatoria: “A mis padres y hermanos”, y a su hijo le dedicó su segundo método de guitarra publicado en 1964. Después de su fecha de nacimiento no existe mayor información de su secuencia biográfica hasta 1935. En el disco didáctico *Guitarra. Aprendamos folklore*, se narra un poco más de su vida. Fue en 1935, a la edad de veintiún años aproximadamente, cuando llegó a establecerse en Buenos Aires: “...llega a nuestra ciudad con una guitarra, algunos enseres personales y un pujante ímpetu creador. Sagaz y dinámico comienza a revelarse como un artista con objetivos precisos para realizarse como tal”. Un año después, 1936, realizó su primera aparición pública.

45 Concordia es un municipio de primera categoría, con rango de ciudad por ser capital del Departamento, ya en los inicios del siglo XX era lugar estratégico como puerto de intercambio, así como por su colindancia con la República de Uruguay.

Más adelante, ingresó a los Escuadrones de la guitarra.⁴⁶ Con seguridad fue en esa etapa donde conoció a Roberto Grella⁴⁷ quien también formó parte de estos ensambles, y desde entonces estableció una larga amistad de 30 años con este extraordinario guitarrista, empírico, de tango y folklore.



Ilustración 13. *Los escuadrones de la Guitarra de Abel Fleury* (García 1987, p. 21).

Héctor Ayala logró destacar como guitarrista de folklore y tango, pedagogo y compositor, durante mucho tiempo sus métodos fueron muy solicitados y debo decir que en septiembre de 2013 que visité la tienda Melos (continuadora de Ricordi) aún encontré publicadas algunas obras y métodos de este compositor. Por la información recabada es posible decir que no fue un guitarrista con preparación académica, probablemente durante

su trayectoria profesional aprendió a escribir la música, o contrataba estos servicios de alguien más, lo supongo porque la musicalización que realizó en 1939 para la zamba *Cuando el alba asoma* con letra de Rafael José Velich (ver catálogo en línea de la Biblioteca Nacional Argentina, página *web*) está escrita para piano y voz, no para guitarra. Resulta extraño pero quizá se debe a que el piano tuvo, durante mucho tiempo, mayor importancia que la guitarra en ciertos ámbitos.

El investigador y guitarrista Héctor García Martínez me comentó por correo electrónico que Héctor Ayala fue amigo cercano de Irma Costanzo, quien a su vez fue amiga del guitarrista español Narciso Yepes.

⁴⁶ Estos conjuntos fueron promovidos por el guitarrista Abel Fleury, quizá menos olvidado que Ayala, fue uno de los precursores del movimiento folklorista.

⁴⁷ Roberto Grella es considerado uno de los mejores guitarristas de tango de la época e incluso de etapas posteriores, de donde se nutrieron y se siguen nutriendo las nuevas generaciones. Grella también era un excelente ejecutante del folklore y jazz (Camacho, Laura y Falú, Juan, entrevista).

Esto me fue confirmado por la misma Irma Costanzo quien, en entrevista, añadió que conoció a Héctor Ayala en el año 1958, justamente cuando tocaba con Aníbal Troilo y Roberto Grela. Una relación de amistad cercana entre Irma Costanzo y Ayala que duraría aproximadamente 22 años, durante los cuales se nutrirían musicalmente ambos personajes.

Mientras Irma Costanzo narra estos recuerdos, parece que se traslada nuevamente a aquella época y noto en su rostro cierta emoción, como reviviendo las horas en las que una guitarra y una botella de vino les llevaban a compartir su conocimiento y experiencias. Fue conmovedora esta escena y más emocionante ver cómo pasaba los manuscritos que Ayala le había regalado, algunos con dedicatoria, otras con apuntes. Estos documentos ya eran, como se diría, “de su puño y letra”.



Ilustración 14. Héctor Ayala a la izquierda, Irma Costanzo en el centro y Juan Navarro a la derecha. Archivo fotográfico particular de la maestra Irma Costanzo.

La maestra me cuenta que Ayala asistía a su casa y a cambio de la convivencia y una botella de vino que compartían, él le entregaba algunas piezas que ella misma le encargaba para dárselas a sus alumnos. (Recordemos que el tercer impulso folklórico se dio durante los años cincuenta y sesenta y Héctor Ayala había dedicado su trayectoria justamente a este ámbito a través de su guitarra). Esas piezas son de las más conocidas de Ayala, con seguridad las que se publicaron en Aromo y que posteriormente Richard Stover reeditaría en Estados Unidos.

Después de eso no hay más información de la etapa posterior. Gracias a Héctor García Martínez, conocí en Buenos Aires a la guitarrista María Bello, quien también tuvo una corta y linda amistad con Héctor Ayala, algunos años antes de morir. En palabras de ella misma, lo conoció “en el otoño o el final de su vida”. María Bello me platicó que tenía un amigo, Tito Facó, “un señor de tango, de la noche”, gran guitarrista de tango que conoció a Héctor Ayala por sus participaciones con Roberto Grella (*Camacho, Laura y María Bello*, entrevista).

Cuando Facó se enteró de que María Bello estaba interpretando la *Serie Americana* le ofreció presentarle al compositor. Le advirtió que estaba pasando un momento difícil porque en esa época ya, en edad avanzada, vivía junto con su esposa en un modesto asilo geriátrico ubicado en el barrio Once de Buenos Aires, en la “calle de Jujuy al 1600” más o menos. Aquejado por la enfermedad de Parkinson, su “simpática esposa lo atendía con dedicación”. María Bello se conmovió fuertemente al ver las condiciones precarias en las que vivía y así, como otra gente que lo seguía admirando y le visitaba, ella también les proporcionaba enseres personales que ambos necesitaban.



Ilustración 15. *María Bello*, guitarrista argentina. Fotografía de Adrián Lagiola (en *Momentos*, 2010, Disco compacto).

María Bello durante un tiempo llevaba a sus alumnos para que le interpretaran sus piezas y Ayala los escuchaba con emoción, a veces ella misma llevaba su guitarra y le interpretaba la *Serie Americana*, tal como quedó documentada la visita del 12 de abril de 1986, así lo narra María Bello:

... le encantaba, le fascinaba, y él sacaba a veces una guitarra que tenía toda vieja, destartalada, y hacía algunos acordes, como podía... no, y lo que yo no sabía... que él también escribía muy bien, él tiene letras muy interesantes... y en una de esas veces... terminé de tocar la guarania y me dice “esperá, esperá”, me dijo, entonces pidió un papel... y me dijo “tocala otra vez” y entonces él ahí me escribió una poesía... termino de tocar y me muestra el papelito y me dice “tomá esto es para vos” (*Camacho, Laura y María Bello*, entrevista).

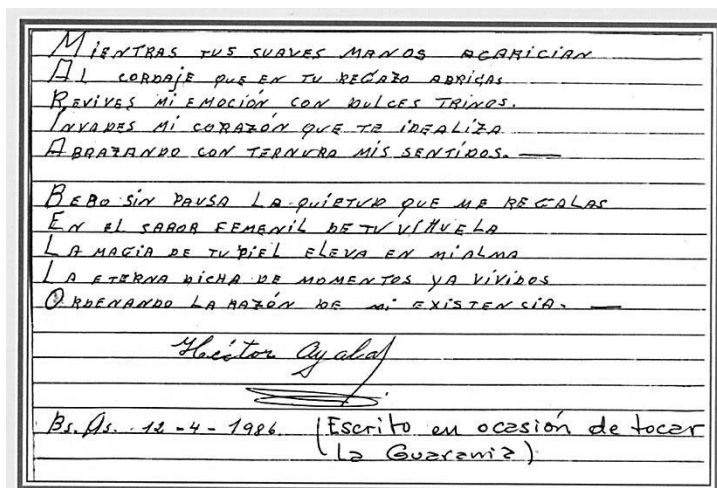


Ilustración 16. Acróstico escrito por Héctor Ayala y dedicado a María Bello cuando tocó para él la Guarania en el Hospital geriátrico (Momentos, disco compacto).

Poco después —continúa narrando María Bello— murió su esposa y Ayala quedó en el abandono total, fue colocado en otro cuarto y su condición por la enfermedad avanzada era más deprimente, esto orilló a la guitarrista a no llevar más alumnos por la imagen impactante que representaba. Ella continuó asistiendo eventualmente a visitarlo hasta que un día le dijeron que había fallecido. Su deceso, según registran algunos textos, ocurrió el 12 de marzo de 1990 a la edad de 76 años.⁴⁸

Formación como guitarrista, maestros, compañeros

A decir de Richard Stover, Héctor Ayala se formó guitarrísticamente en Buenos Aires aunque no menciona certeramente esta travesía, sin embargo, como lo mencioné antes Ayala llegó a Buenos Aires en 1935 con un manejo sólido de la guitarra, tan es así que un año después debuta como acompañante de tango, lo que no es una tarea fácil, para lograrse en tan poco tiempo.

Esto me lleva a pensar que su primer acercamiento a la guitarra se dio en su natal Concordia. Como se sabe el instrumento predominante en cualquier región de Argentina es la guitarra, y tuvo gran arraigo, de tal manera que llegaron maestros europeos o argentinos con instrucción académica a pequeños poblados de algunas provincias, donde abrieron sus puertas a la docencia. Incluso aún es una constante el hecho de que los guitarristas que no pretenden tener

⁴⁸ En realidad existen dos fechas para su deceso, coinciden en el 12 de marzo pero en algunos textos registran el año 1989, a la edad de 75 años.

una formación formal institucional sí busquen aprender a manejar los elementos de la música formal, esto se puede ver en últimas fechas ya que algunas escuelas proporcionan una formación dirigida al tango, al folklore y a la música popular, el mismo Juan Falú instauró la materia de ritmos folklóricos en el conservatorio Manuel de Falla en la Ciudad de Buenos Aires y actualmente existe la tecnicatura y profesorado de folklore y tango en este Conservatorio.

Otro ejemplo contemporáneo de Ayala, es Atahualpa Yupanqui,⁴⁹ este procer del folklore narra que cuando vivía en Agustín Roca, provincia de Buenos Aires, llegó el sacerdote Roberto Rosáenz (Pujol, 2008, p. 40; Boasso, 1993, p.16) quien le enseñó sus primeras lecciones de música en el violín, sin embargo, su instrucción era estricta y cuando lo descubrió tocando una vidala lo reprendió duramente, hecho que llevó al pequeño Héctor Roberto Chavero de siete años a dejar de asistir a las clases. De esta manera abandonó el violín y se inició en el aprendizaje de la guitarra a 8 kilómetros del poblado de Roca con el maestro de guitarra Bautista Almirón.

Así como este ejemplo existen otros casos (Guestrin, s.f., Recursos electrónicos). Esto nos lleva afirmar que Héctor Ayala tuvo su primer acercamiento al instrumento desde su ciudad natal. Pero como se dice en Buenos Aires “en la noche” se forman los guitarristas, es decir, en los boliches de tango o folklore donde se encuentran los músicos e intercambian sus conocimientos y experiencias, donde se pasaban justamente toda la noche tocando, guitarreando.

María Bello también me comentó que a través de Aníbal Arias, otro destacado guitarrista de tango, se enteró sobre la forma en que se da este aprendizaje, así, añade:

A mí me da la impresión que él [Ayala] debía tener una formación en base a la armonía, porque pudo escribir todo lo que escribió, pero desde el punto de vista guitarrístico yo pienso que se hizo más en la noche que una sólida, pienso, que una sólida formación académica... del punto de vista técnico, como guitarrista clásico, no me parece que lo fuera, pienso que él todo abrevó de la noche, de tipos que tocaban la guitarra, pero... pienso que la carrera de él como guitarrista fue el

⁴⁹ Héctor Roberto Chavero Aramburu, mejor conocido como Atahualpa Yupanqui, nació en Juan A. de la Peña, partido de Pergamino, Argentina, 31 de enero de 1908. Inició su instrucción musical con el violín con el sacerdote Roberto Rosáenz y después guitarra con Bautista Almirón en Junín (1916) [Pujol, 2008, p. 23]. Es considerado el mejor músico de folklore argentino.

ámbito popular... después tuvo la inquietud de escribir conservando las raíces populares y dándole un tinte más clásico... se habrá hecho asesorar porque las obras de él están bien digitadas.

Juan Falú, destacado guitarrista de proyección folklórica, identifica a Grela como la influencia fundamental en la formación de Ayala, debido a que Grela sobresalió en el ámbito del tango por su extraordinario manejo del instrumento (Camacho, Laura y Juan Falú, 2013, entrevista), el cual también desarrolló en los ámbitos del jazz y el folklor pero en menor proyección, puesto que Grela, nacido en el barrio porteño de San Telmo, tendría una lógica inclinación hacia el tango.

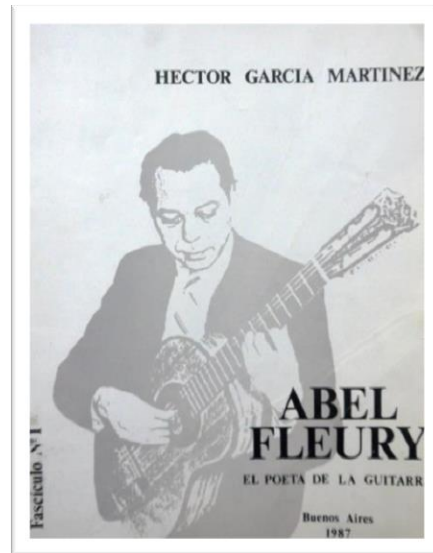


Ilustración 17. Portada del Fascículo sobre Abel Fleury (García, 1987).

Otra opinión es la de Héctor García Martínez quien considera que la relación con Abel Fleury tuvo mucho que ver en la especialización de Ayala. Es importante decir que Abel Fleury sí tuvo una formación académica aunque no formalmente concluida, él sabía escribir y se dedicó al folklore como medio de subsistencia, pero ¿hasta dónde ha sido verdad que Ayala haya sido “formado” por Fleury? De esto no es posible hacer alguna afirmación. Lo que sí puedo notar es que Héctor Ayala no tuvo un buen concepto de Abel Fleury como guitarrista.

En 1967, Ayala editó Homenaje pampeano también en Aromo, le dedica esta pieza al guitarrista, y escribe en la dedicatoria: “Al malogrado guitarrista y compositor argentino Abel Fleury”. Esto tal vez se deba a que Fleury fue conocido por tocar más como guitarrista clásico, en el sentido de que interpretaba sus obras tal como las había escrito, lo que no sucede en el folklore, en el tango, “en la noche”, donde se procura la libre interpretación, es decir, la improvisación.

Lo que me lleva a pensar que debió haber abrevado de otras fuentes y desde su juventud su conocimiento del folklore mismo, tal como lo plasma en la *Serie Americana*, el folklore del norte (*takirari*), del centro este (tonada), del litoraleño (*guarania*), el pampeano (*gato* y *malambo*), además de lograr el *chôro*, un género casi exclusivo de Brasil en esa época, país al

que tuvo la oportunidad de viajar Ayala por lo menos en una ocasión. Si bien, no tiene la intensidad y estilo que muestra el *chôro* número 1 de Villa-Lobos (el único que proviene de una expresión popular del compositor brasileño) sí contiene los rasgos esenciales del *chôro*. Lo que es muy claro es que se fue nutriendo de mucha gente y sobre todo de su inquietud por expresarse en varios de los ámbitos musicales.

Héctor García Martínez⁵⁰ me comentó vía correo electrónico que, al parecer fue la maestra Irma Costanzo quien le ayudaba a escribir sus composiciones. Aunque supongo que tuvo mucha ayuda de la maestra Costanzo, creo que desde antes él ya podía escribir su música, según el catálogo que recopilé, para 1958, año en que conoció a Irma Costanzo él ya contaba con alrededor de 22 obras editadas entre arreglos, musicalizaciones y composiciones.



Ilustración 18. Héctor Ayala, fotografía tomada por Irma Costanzo. Archivo fotográfico particular de Irma Costanzo.

Actividad como profesor en Buenos Aires

Tampoco hay datos de cuándo inicia su labor como maestro, lo que sí es muy claro por la secuencia de sus obras es que fue a partir de la década de 1960 cuando inicia la publicación de los métodos y pequeñas piezas de corte académico, esto se enlaza justo como lo comentó Irma Costanzo con la etapa en que ella le pedía estas piezas para sus alumnos. Luego entonces, es posible que a partir de esta época haya dedicado mayor tiempo a la docencia, y se puede reforzar la idea porque en el catálogo de obras publicadas que he encontrado de Ayala, la primera editada

por Aromo⁵¹ data de 1961 y la última, bajo este sello se remonta a 1974.

Además, en sus métodos Ayala manifiesta en el prólogo su preocupación por el aprendizaje

⁵⁰ Héctor García Martínez, nació en Buenos Aires en 1943, es guitarrista, investigador musical y periodista especializado.

⁵¹ En entrevista Irma Costanzo también me comentó que la editorial Aromo fue creada por el mismo Ayala y un amigo de quien no recordó el nombre, ambos pusieron una academia de música donde impartían clases y fundaron esa editorial.

de los alumnos, siempre estuvo interesado en transmitir sus conocimientos y llevarlos más allá del ámbito popular. Esta inclinación se evidencia tanto en los métodos de guitarra como en las recopilaciones de obras que publicó con los títulos *Álbum azul* 5º y 6º, asimismo, su método de folklore y las piezas que se iban editando por separado.

Con toda esta labor dedicada a la docencia puedo deducir que fueron varios los alumnos que directa o indirectamente abrevaron de sus obras. Especialmente encontré la referencia del guitarrista Nicolás “Colacho” Brizuela (La Rioja, Argentina, 23 diciembre 1949), quien ha destacado en su labor, así lo marca su trayectoria en la que resalta su participación acompañando a la cantora internacional Mercedes Sosa “la negra” (Tucumán, 1935-Buenos Aires, 2009).

[...] Ayala y tal vez recordando sus propios y modestos comienzos, no ha olvidado a los entusiastas, que buscan iniciarse en el mundo de la guitarra y el folklore. Como artista hecho gracias a sus personales indagaciones sabe que al principiante no lo conforma el mero conocimiento básico de los ritmos sino que además aspira al conocimiento y variaciones de rasgueos o, como el propio maestro festivamente lo señala, los “repiqueos” y los diferentes matices según la forma musical que se ejecute. En esta apretada síntesis intentamos concretar el panorama dentro del cual el maestro Héctor Ayala se ha movido al realizar el método de guitarra que habrá de encauzar a cualquier principiante inquieto. Su trayectoria artística legitima todo este afán puesto al servicio de la interpretación y del auténtico conocimiento del acervo musical de nuestro país (Ayala, 1965).

Actividad como músico en ensamble y como solista

Con la información recopilada sobre Héctor Ayala, es posible decir que comenzó su carrera como guitarrista en Buenos Aires e hizo su debut en 1936 con Roberto Grela acompañando al cantante de tango Antonio Maida, más tarde se integró a los ensambles folklóricos creados y dirigidos por el guitarrista Abel Fleury, conocidos como los Escuadrones de la guitarra (Perfilio, 23/4/12, página web).

Estos ensambles estaban integrados por entre 12 y 15 guitarras dirigidos por Abel Fleury. A petición del actor y recitador criollo Fernando Ochoa, responsable de una emisión radiofónica, estos escuadrones de la guitarra iniciaron sus actuaciones en la Radio Belgrano en 1933, año

en que Fleury se estableció en Buenos Aires. Es importante destacar que Abel Fleury⁵² se distinguió por su inclinación hacia la música folklórica principalmente pampeana.

Entre la ardua investigación electrónica que he realizado, he podido recopilar varias menciones de Héctor Ayala en biografías de destacados músicos de la época pero nunca con un lugar protagonista, aunque en algunos comentarios sí elogian su labor.

De alguna manera, Ayala continuó con la estética nacionalista instaurada por Abel Fleury, después de haber trabajado durante varios años con este guitarrista tanto en pequeños ensambles como en los Escuadrones de Guitarras:

Estos conjuntos de guitarras contaban entre doce y quince intérpretes. Por sus filas pasaron nombres destacados como Roberto Grella, Héctor Ayala y Ubaldo de Lío entre otros. Con ellos, además de las actuaciones radiales, se presentaban en teatros y realizaban algunas giras por el interior del país (García, 1987).

Como parte de su incursión en la música folklórica, Ayala también acompañó al dueto Los Trovadores de América, integrado por Marta de los Ríos⁵³ y Remberto del Rosario Narváez, en esta fase fue guitarrista junto a Julio Arce, Roberto Grella y Edmundo Zaldívar (hijo), este ensamble estuvo vigente en la década de 1940.

Ya en la década de 1950, trabajó en radios de Buenos Aires. Entre los años 1950 y 1955 acompañó a la cantante de tango Nelly Omar (1911-2013) con la cual grabó para el sello Odeón junto a Roberto Grella, Edmundo Zaldívar, Máximo Barbieri, Marsilio Robles y Ernesto Báez. Esta cantora de tango y folklore, en el disco “Muchacho”, grabó “Zambita para mi vieja” musicalizada por Ayala y con letra de Aníbal Cufre.

Pero tal parece que Ayala también iba labrando un camino como solista, el cual es aún desconocido. Un sábado me dirigí hacia San Telmo, lugar que me pareció enigmático, desde

⁵² Abel Fleury es uno de los guitarristas más importantes en Argentina, aunque un poco olvidado por el tiempo, sin embargo, a decir del poeta uruguayo Yamandú Rodríguez, “es la guitarra toda por donde se asoma el alma de la patria”. Manuel Álvarez, anota en su recopilación: “Abel Fleury fue, en cierta forma, el inventor de la identidad guitarrística argentina. Precursor y principal responsable de la consolidación de un lenguaje en el que conviven los elementos de la técnica clásica con la música folclórica de su país, principalmente los pertenecientes a la Provincia de Buenos Aires y su área de influencia”. Fleury con estos ensambles realizó algunas actuaciones musicales en películas, entre ellas la que lleva por título *Joven, viuda y estanciera* (DVD y portan de *youtube*) (Álvarez, 24 de abril de 2011, página *web*).

⁵³ Es considerada una de las cinco más importantes cantantes folklóricas de Argentina, junto a Mercedes Sosa, Marián Fariás Gómez, Suma Paz y Ramona Galarza. (Wikipedia, Martha de los Ríos, página *web*).

que supe de su existencia, no sólo porque Grela había nacido ahí sino porque es un lugar histórico y en él existen negocios de antigüedades así como un mercado fijo con varios locales donde se expende todo tipo de objetos antiguos. Muebles, artículos para el hogar, fotos, revistas, suvenires, instrumentos musicales y en menor proporción partituras casi todas son tangos para piano. Ese día ya casi despidiéndome de aquel encantador país, me detuve en un local donde vendían revistas viejas, toda una serie de publicaciones de la revista semanal *Cantando. La revista de la música popular*, e imagine que podría encontrar algún dato.

Así fue, en un ejemplar del 14 de mayo de 1957, sorprendentemente encontré una pequeña nota que hablaba de Héctor Ayala, del viaje que realizó a Brasil. Ésta fotografía es la misma imagen que fue publicada en la portada de la “Zamba de los Ayala” (1958 partituras), probablemente esta foto sea de cuando llegó a Buenos Aires porque se aprecia muy joven; no obstante, para ese año, Ayala contaba con 43 años:



Ilustración 19. Nota en la revista *Cantando. La revista de la música popular* (1957).

En 1953 integró el cuarteto de tango de Roberto Grela (guitarrista) junto con Ernesto Báez (guitarra y guitarrón) y Domingo Laine (guitarrista). En una sinopsis biográfica de Ernesto Báez se menciona que este guitarrista sucedió en la ejecución del guitarrón a Héctor Ayala en el cuarteto “Aníbal Troilo – Roberto Grela” con lo cual se vuelve a afirmar que formó parte de

este cuarteto aunque en las biografías de Aníbal Troilo no se menciona a Héctor Ayala como parte del cuarteto.

No obstante, los ensambles que se crearon —y sigue sucediendo que se integren grupos de amigos cercanos para conformar uno u otro ensamble no formal— cambiaban de guitarristas y siempre se hace referencia a un mismo grupo de ejecutantes que se sucedían en las tareas en los diferentes ensambles, en este caso probablemente se encuentra Héctor Ayala. Aunque en un principio no había encontrado datos fidedignos de la participación directa de Ayala con Aníbal Troilo, sí se menciona una estrecha relación del bandoneonista con Roberto Grela, y en las biografías de Grela sí se menciona a Héctor Ayala como integrante del cuarteto Aníbal Troilo – Roberto Grela.⁵⁴



Ilustración 20. *Cuarteto Troilo-Grela. De izquierda a derecha: Roberto Grela (guitarra), Héctor Ayala (guitarrón),⁵⁵ Aníbal Troilo (bandoneón) y Kicho Díaz (contrabajo),*
(<http://www.todotango.com/historias/cronica/444/Orquesta-Tipica-Anibal-Troilo/>).

Incluso en una entrevista que realizó el diario Clarín a Héctor “el negro” Ayala (hijo de nuestro compositor) manifiesta que su padre fue guitarrista de Aníbal Troilo y que trabajó durante 30 años con Roberto Grela (Perfilio, 23/4/12, página *web*).

⁵⁴ En la página de *Terapia tanguera*, en la síntesis biográfica de Ernesto Báez, se dice que este guitarrista sucedió en el guitarrón a Héctor Ayala en el cuarteto Aníbal Troilo-Roberto Grela (Diez, s.f., página *web*).

⁵⁵ Aunque en la página *Todo tango* describen en esta foto a Edmundo Zaldívar como el ejecutante de guitarrón, se puede distinguir claramente a Héctor Ayala en ese instrumento.

Ante esta serie de imprecisiones, estando en Buenos Aires recorrí algunas de las largas calles buscando, sin éxito, grabaciones de este cuarteto en el cual se registrara la participación de Ayala, allí mismo encontré un disco de vinilo, de la década de los sesenta, en el que hizo — junto con Roberto Grela— el arreglo y la grabación del emblemático poema gauchesco de José Hernández, *El Martín Fierro*. Además, ya de regreso en México, logré ubicar el disco del cuarteto Troilo-Grela donde sí aparece registrado el nombre de Ayala, éste es el disco titulado *Con Bandoneón y guitarra*, en una publicación realizada en Montevideo, Uruguay, y sin fecha de edición.

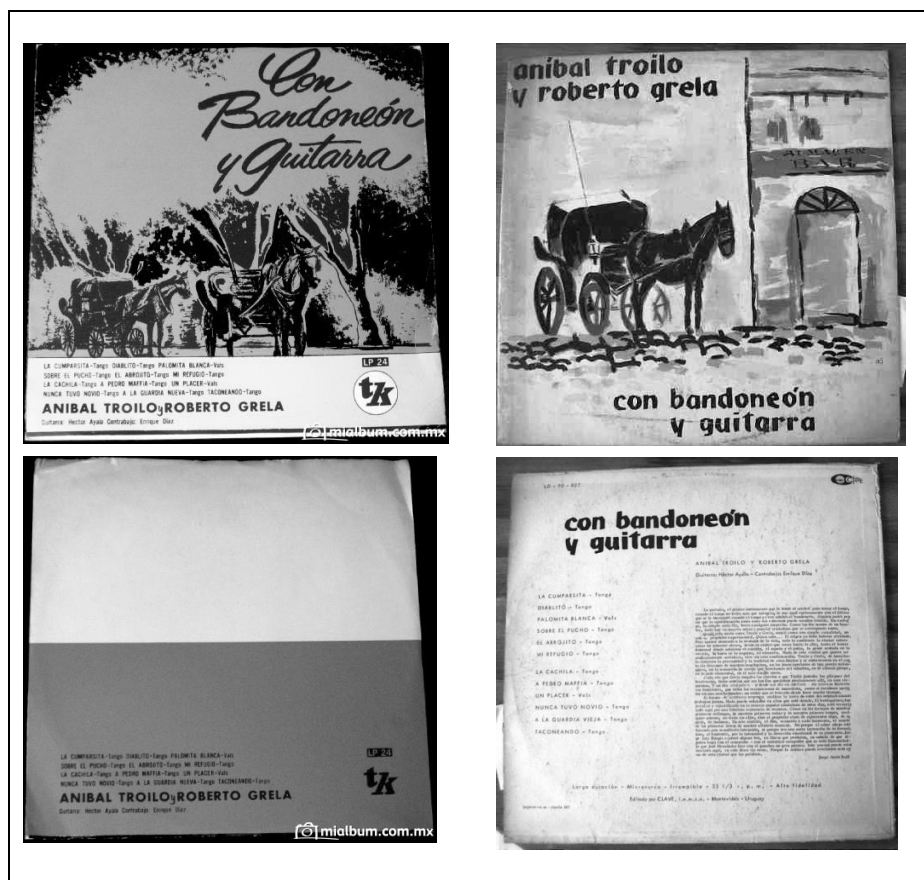


Ilustración 21. Dos ediciones diferentes del disco en el que aparece registrado Héctor Ayala como integrante del cuarteto Troilo-Grela.

Es importante mencionar que Ayala no sólo tocaba la guitarra en estos ensambles, también se desempeñó en la ejecución del guitarrón argentino⁵⁶ y al parecer fue este instrumento el que ejecutó en ese y otros cuartetos.

⁵⁶ El guitarrón que usa el cuarteto de tango es semejante a una guitarra en su estructura, pero con la caja más ancha y el brazo un poco más extenso, cuenta con seis órdenes de cuerdas simples afinado de la siguiente forma

Además, en la publicación en “Tangogenealogy”,⁵⁷ un esquema de las orquestas más importantes del tango entre el periodo 1927 y 1995 realizado por Steve Morrall⁵⁸ con base en las notas de trabajo de Pascale Guilloux, aparece nuestro compositor como integrante del cuarteto Troilo-Grela pero en la ejecución del guitarrón desde el año 1955 hasta 1960.

Siguiendo esta secuencia, aparece otro dato de 1959, en este año grabó para el sello TK acompañando a Osvaldo Cordó junto con Roberto Grela, Ernesto Baéz y Roberto Laine (Palermo, s.f., Página *web*).

Posterior a estos años no he encontrado mayor información sobre su quehacer como ejecutante. De aquí en adelante, continúa toda una serie de publicaciones de sus obras; a partir sobre todo de la década de 1960 y hasta 1984, la última registrada en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música).

Sus obras

En un principio sólo identificaba alrededor de 30 obras para guitarra instrumental, pero a partir de esta investigación he logrado enlistar un total de 129 piezas publicadas, entre arreglos, musicalizaciones, composiciones y recopilaciones, lo cual nos habla de un trabajo arduo y constante.

La obra más conocida de Héctor Ayala es predominantemente didáctica y comprende un método de guitarra que tuvo gran importancia durante mucho tiempo, especialmente en la década de los setenta. Este método cubre las necesidades de los primeros niveles de estudio de la guitarra. Además, atraído por el folklore musical de América del sur, compuso piezas para guitarra sola que fueron publicadas en la editorial argentina Aromo, de la cual fue creador.



⁵⁷ *Tango Orchestra Genealogy 1927 – 1995, esquema adaptado del trabajo original de Pascale Guilloux por Steve Morrall (s.f., página web).*

⁵⁸ Steve Morrall es maestro de tango en el Reino Unido, ha creado este escuchando a músicos y cantantes de las principales orquestas de tango.

También dejó un manual de acordes y rasgueados del folklore argentino y una serie de obras relativamente sencillas, organizadas en orden progresivo de dificultad.⁵⁹

Su obra cumbre, si se le pudiera llamar así, es la *Serie Americana*, dedicada a la guitarrista Irma Costanzo. Esta guitarrista fue amiga de Narciso Yepes y le hizo escuchar la *Serie Americana* de Ayala; le gustó tanto al guitarrista español que decidió grabar la obra de Ayala, esa grabación fue la primera que se conoce de la *Serie Americana* (CD, Francia; LP, USA), este suceso le dio proyección a la obra dentro y fuera de Argentina. A partir de ese momento, la *Serie Americana* ha sido grabada por la propia Irma Costanzo (LP, Argentina), Alberto Ponce (LP, Francia), Laurie Randolf (LP, Alemania), Jaime Venezuela (MC USA?), Lucien Battaglia (LP, Francia) (Herrera, 2004; Plesch, 1999, Recursos electrónicos), Víctor Villadangos (Naxos) y Sergio Medina (México).

Asimismo de las obras más conocidas se encuentran: Aire de milonga; Aire de vidala; Alelí (vals); Arco iris (zamba); Bienvenida (carnavalito); Caldense; Canción de cuna; Candombe núm. 1, 1972; Cariñito (mazurka); Cascabel (vals); Celeste y blando (aire de cielito); Cholita (aire norteño); De antaño; El coyuyo (bailecito); El regalón (gato); El sureño (malambo); Galopa núm. 1; Homenaje pampeano (aire sureño) 1967; Luna y sol (huella); Madrigal; Navidad en mi guitarra (villancico), 1967; Nochebuena (villancico); Pampas núm. 1, 1974; Pequeño prelude; Querencia (milonga); Romanza; *Serie Americana* integrada por prelude, *chôro*, *takirari*, *guarania*, tonada, vals, gato y malambo, 1962; Zambita de la hermandad (zamba).

En cuanto a la música folklórica y popular incluye un tango milonga, compuesto junto con Roberto Grella, titulado *A San Telmo* y una cueca que lleva por nombre *Linda la vida mía* con letra de Mercau Soria. Además, como se ha mencionado, musicalizó junto con Grella la versión de *Martín Fierro* (1966, Disco de vinilo)⁶⁰ que narró Francisco Petroni.

Catálogo de obras de Héctor Ayala

Este conjunto de piezas para guitarra son el resultado de la compilación de partituras obtenidas, partituras encontradas en el catálogo de la Biblioteca Nacional Argentina y los

⁵⁹ Estos textos se encuentran ahora en desuso y es difícil encontrarlos.

⁶⁰ Poema narrativo de José Hernández (1834), obra ejemplar del género gauchesco.

registros en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC). La primera parte corresponde a la autoría exclusiva o arreglos de Héctor Ayala y la segunda parte a las obras en las que es coautor. Según los datos encontrados, puede aparecer el título de la pieza, el número de registro en SADAIC, y en la segunda sección se incluyen a los coautores de las piezas. Como dato adicional puedo decir que en los registros de SADAIC aparece con el mote de “Coral”, Héctor “Coral” Ayala, y en entrevista con Irma Constanso, me comentó que Ayala también adoptó el pseudónimo “H. Maciel”, que aparece en una serie de piezas recopiladas y digitadas por Ayala bajo ese pseudónimo titulada Lecciones fáciles Serie 3.

Héctor Ayala

Título	Género	Registro en SADAIC	Fecha publicación	Editorial
A mi chacra		21/05/1976		
Amor?...			1947	Bocazzi
A tu silencio				
Aire de milonga				Aromo
Aire de Vidala			1997	Querico Publications
Al yukeri				
Aleli	Vals			Aromo
Andar yo quisiera		29/11/1978		
Arco Iris	Zamba		1997	Querico Publications
Atardecer de tu pueblo		15/12/1977		
Bailecito [Pampas n° 1]			1997	Querico Publications
Bienvenida	Canción			Aromo
Caldenes	Estilo			Aromo
Canción de cuna				Aromo
Canciones de Navidad				
Candombe núm. 1,			1972	Aromo
Canturreando	Estilo		1997	Querico Publications
Caramba				
Caríñito	Mazurka		1997	Querico Publications

Cascabel	Vals		1962	Aromo
Cata y Braulio		18/07/1973		
Celeste y blanco	Aire de cielito			Aromo
Cholita (para 2 guitares)	Aire norteño		1997	Querico Publications
Compendio fácil [Acordes y rasgueos del Folklore argentino]				Aromo
De Antaño [Tema de época]				Aromo
Dos Composiciones: Alelí, Querencia				
El ambateño			1978	
El Coyuyo	Bailecito		1997	Querico Publications
El Regalón	Gato		1997	Querico Publications
El Sureño	Malambo		1997	Querico Publications
Flor sin destino		26/11/1975		
Galopa n° 1 [Selva y Río]			1997	Querico Publications
Guitarreando en Cuyo		30/08/1974		
Homenaje pampeano	aire sureño		1967	Aromo
Inalcanzable es tu amor				
Jardín				
La de mi negra			1978	
La Condición				
Luna y Sol	Huella		1997	Querico Publications
Lecciones Fáciles Serie 3			1959	Aromo
Madrigal			1997	Querico Publications
Método fácil (Ejercicios complementarios para la mano derecha)			Aromo	
Método fácil (Ejercicios complementarios para la mano izquierda)			Aromo	
Métodos fáciles para			Aromo	

enseñanza (4 volúmenes)				
Mimosa		16/08/1957		
Mi ofrecimiento			1978	
Navidad en mi guitarra	Villancico		1967	Aromo
Nochebuena	Villancico			Aromo
Norteña			1997	Querico Publications
Otoño			1997	Querico Publications
Pampas Suite núm. 1	Canción, Milonga, Aire sureño, Vidalita, Zamba, Aire norteño, Bailecito		1974 [(?) ap. 1979]	
Pampas Suite núm. 2	Triste, Ranchera, Canción núm. 3, Canción núm. 4, Tonada cuyana, chamamé, Gato			
Pequeño preludio				Aromo
Por siempre España y ole		02/03/1979		
Por ti me desvelo		29/05/1984		
Prelude nº 2			1997	
Primer amor	vals		1947	
Querencia	Milonga		Stover, 1997	Querico Publications
Rabito y su niño		11/09/1973		
Río cantarino		11/04/1977		
Río Rebelde				1978
Romanza			1997	Querico Publications
Sencilla y querendona		15/12/1977		
Serie Americana		16/11/1962	1962 / 1997	Ayala / Querico Publications
Siga el curso	tango, arreglo		1937	Alfredo Perroti
Solamente tú		17/07/1959		
Zamba de Vargas (arreglo)				
Zambita de la hermandad	Zamba		1955	Aromo

Héctor Ayala y otros

Título	Género	Compositores	Registro SADAIC	Fecha de publicación
A San Telmo	tango	Roberto León Grela y Héctor Ayala	17/07/1959	
Atardecer		Roberto León Grela y Héctor Ayala		
Ay Santa Fe		Miguel Manuel Lauto y Héctor Ayala		
Calle mía		Adolfo López Castro y Héctor Ayala		
Carnaval belicho		Edmundo Porteño Zaldívar y Héctor Ayala	15/12/1976	
Chacarera de la salamanca		Edmundo Porteño Zaldívar y Héctor Ayala	20/04/1977	
Chacarera de Santa Fe	Chacarera	Miguel Manuel Lauto y Héctor Ayala		
Cuando el alba asoma		Héctor Ayala y Rafael José Velich		1944, Velich
Cuando llegues a mí		Jorge Norberto Bouquet y Héctor Ayala	14/06/1976	
Despertar	[tango]	Roberto León Grela y Héctor Ayala		
Divina imagen		Luis Vicente Aira y Héctor Ayala		
El ambateño		Ramón Augusto Mercau Soria y Héctor Ayala	29/11/1978	
El Cimarron	[tango]	Roberto León Grela y Héctor Ayala		
El coyuyo	Bailecito	Héctor Ayala, Isidro Aquil Peralta Dávila y Peralta Dávila Antonio Este	04/05/1953	
El mangangá		María Magdalena Rivero y Héctor Ayala		
El mazorquero	[tango]	Roberto León Grela y Héctor Ayala		
El monito de mi casa		Enrique Cotone y Héctor Ayala		
El montielero		Edmundo Porteño Zaldívar (Jun) y Héctor Ayala	20/04/1977	
El Prado	[tango]	Roberto León Grela y Héctor Ayala		
El querendón		Ramon Augusto Mercau Soria y Héctor Ayala	21/03/1956	
Grito de recordación		Héctor Ayala y Samuel Claus	16/10/1973	
Flor misionera		Samuel Claus y Héctor Ayala	09/04/1964	
Inti Runa		Edmundo Porteño Zaldívar (Jun) y Héctor Ayala	23/12/1976	
La Bolichera	[tango]	Roberto León Grela y Héctor Ayala		
La de mi Negra		Ramón Augusto Mercau Soria y Héctor Ayala		
La Estrella		Saturnino García y Héctor Ayala		

La liberal		Isidro Aquil Peralta Dávila, Antonio Este Peralta Dávila y Héctor Ayala		
Lejos		Alfredo Lucero, Juan José Riverol, Ángel Amato, Ramón Augusto Mercau Soria y Héctor Ayala	13/08/1945	
Linda La Vida Mía	Cueca	Ramón Augusto Mercau Soria y Héctor Ayala	13/05/1955	
Mi ofrecimiento		Ramón Augusto Mercau Soria y Héctor Ayala.		
Morenita		Luis Vicente Aira y Héctor Ayala	29/11/1978	
Nativa		Edmundo Porteño Zaldívar (Jun) y Héctor Ayala	20/04/1977	
Nazarenas	Malambo	Héctor Ayala, Isidro Peralta Dávila Aquil, Antonio Este Peralta Dávila	17/08/1952	
Ofrenda al Parana		Miguel Manuel Lauto y Héctor Ayala		
Pequeño vals	vals	Olinda Silva y Héctor Ayala	08/04/1957	
Pido licencia		Héctor Ayala, Vicente Aira Luis, León Zentner	08/02/1950	
Préstame tus ojos		Ayala Héctor, Gilardoni, Dante Federico		
Sencillo y parejo		Héctor Ayala, Francisco Intriери Ledesma		
Sin pretensiones		Luis Vicente Aira, León Zentner y Héctor Ayala		
Te llamare zamba	Zamba	Jorge Norberto Bouquet y Héctor Ayala	19/08/1976	
Te presiento		Héctor Ayala, Dionisio Vaccarili Luis	23/06/1954	
Trasnochando sueños		Aníbal Honorio Cufre y Héctor Ayala		
Un silbo		Edmundo Porteño Zaldívar (Jun) y Héctor Ayala		
Vergel de amor		Héctor Ayala, Isidro Aquil Peralta Dávila y Antonio Este Peralta Dávila	04/05/1953	
Viditay		Edmundo Porteño Zaldívar (Jun) y Héctor Ayala		
Viejo bodegón	[tango]	Roberto León Grela y Héctor Ayala		
Zamba	Zamba	Edmundo Porteño Zaldívar (Jun) y Héctor Ayala	19/05/1958	
Zamba de los Ayala	Zamba	Eduardo Candido Camilli y Héctor Ayala	04/08/1959	
Zambita para mi vieja	Zamba	Aníbal Honorio Cufre y Héctor Ayala	26/01/1956	

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DE LA *SERIE AMERICANA*

La *Serie Americana* tiene una estructura semejante a una suite, en este caso con siete movimientos. Fue publicada por primera vez en 1962 en Buenos Aires, Argentina, bajo el sello Aromo, el sello editorial que publicó la mayor parte de la obra de Héctor Ayala. En el Apéndice B incluyo la transcripción de las piezas de esta obra que uso en este análisis. Es importante decir que estas piezas fueron escritas como piezas individuales y posteriormente integradas en la *Serie Americana*.

En esta Serie, el autor sintetiza los elementos folklóricos y populares de siete géneros de la música de seis países latinoamericanos, a los que hace referencia en cada una de los movimientos. El primero de estos consiste en un preludio, al cual el autor no le asignó un género folklórico o popular específico de Suramérica, no obstante, es más cercano en su estilo a la música europea (Serrano, 2009, p. 384); así, éste es el preámbulo de lo que posteriormente se desarrolla en cada una de las piezas que componen la obra. El segundo movimiento es un *chôro*, que representa a Brasil, género con el cual se alude a la música popular ya que fue un género característico de este país entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. El tercer movimiento es una danza en ritmo de *takirari*, cuya paternidad se atribuye a Bolivia y evoca a la región andina pero como ya se ha visto, este género musical en realidad proviene de la zona oriental de Bolivia. Después (cuarto movimiento), continúa con una pieza en ritmo de *guarania*, género creado por José Asunción Flores y que fue reconocida como la canción paraguaya por antonomasia. En el quinto movimiento, la obra se traslada al otro extremo del continente, para representar la música chilena con una tonada, este género cantado es de suma importancia en la región central chilena (regiones VI, VII y VIII) (Loyola, 2006, p. 87), de tal forma que la investigadora chilena Margot Loyola después de un amplio trabajo de campo publicó su libro *La Tonada* en 2006, y lustros antes ya había aparecido el disco de larga duración titulado *La tonada* presentada por Violeta Parra. El movimiento que le sigue a la tonada es el vals (sexto movimiento), una danza que en Perú tuvo gran aceptación y desarrollo con el cual en los constantes procesos de intercambio cultural se mezcló con los ritmos negros. Ayala finaliza con dos danzas argentinas entrelazadas, estas danzas han sido de las más representativas del folklore argentino, el gato y el malambo, géneros que han llegado a ser icono de la identidad argentina, estas danzas son exclusivas de Argentina y se conocen desde

la Pampa hasta el Noroeste del país. Aunque en últimas fechas el gato no tiene la presencia que aún conserva el malambo.

De las manifestaciones musicales expuestas en esta obra algunas son folklóricas (*takirari*, tonada, gato y malambo) y otras podríamos llamarle populares como la *guarania*, el vals (Yep, 1993; Lloréns y Chocano, p. 65 y ss) y el *chôro* (Appleby, 1983, p. 73 y ss; Machado, 2006), no obstante, conforman algunas de las expresiones identitarias de sus países respectivos.

Una característica interesante de la *Serie Americana*, es que aunque no todos los géneros se tocan en todos los países referidos, Argentina es el común denominador, pues tiene colindancia con los otros países o una cercana relación histórica y cultural, lo que reafirma no sólo su procedencia, sino la expresión de una obra a nivel suramericano.

Esta obra fue la primera en su tipo, es decir, que conjunta una serie de géneros latinoamericanos integrados en una obra para guitarra. Otra obra con estas características fue publicada en 1971, obra del guitarrista y compositor japonés, Atsumasa Nakabayashi, con el título de *Suite Pictórica Sudamericana* integrada por diez movimientos donde se incluye a México y el Caribe. Tiempo después el guitarrista Jorge Cardoso, en 1978, publicó el disco con el título *Suite Sudamericana*, esta obra está integrada también por 10 movimientos que incluyen los países que Ayala incorpora en la *Serie Americana* y además le añade géneros de otros países como Colombia, Ecuador, Uruguay y Venezuela (Cardoso, s.f., página *web*).

En la entrevista realizada a la guitarrista argentina Irma Costanzo, me comentó que la *Serie Americana* fue una de las muchas colaboraciones que realizaron Héctor Ayala y ella, en 1962 la maestra Costanzo viajaría a Japón para dar una serie de catorce conciertos, este fue el motivo para solicitarle una obra que mostrara la riqueza musical de Suramérica:

[...] yo me planteaba que era muy interesante llevar algo de América [...] quiero que tengan idea de cómo son las músicas de Sudamérica [...] en ese momento habíamos trabajado mucho ya con Ayala... ¡trabajado no! tomando unos cuantos vinos y venía mucho a comer a casa y se hacían guitarreadas, y él... bastante a instancias mía que siempre enseñé y me gustó mucho que escribiera cosas folklóricas auténticas [...] hasta que le digo bueno yo necesito que me escribas una serie de temas de Sudamérica para que sepan por lo menos que ritmos tiene [...] y así es como escribió la Serie Americana y la estrené en Tokio (*Camacho, Laura e Irma Costanzo*, 2013, entrevista).

Análisis de la *Serie Americana*

El rasgo en común que comparten los siete movimientos que integran la *Serie Americana* es la repetición total de cada movimiento. El preludio, *chôro* y *takirari* están compuestos en tonalidad de mi menor; La *guarania* y Gato y Malambo en re mayor, la tonada en la mayor y el vals en la menor.

Cuadro 8. Movimientos de la *Serie Americana*

Movimiento	Tonalidad	Compases	Secciones			
Preludio	Sol mayor/Mi menor	33	A 1-16		B 17-32	
<i>Chôro</i>	Mi menor	40	A 1-20		B 21-35	
<i>Takirari</i>	Mi menor	33	Introducción 1-8	A 8-16	B 17-25	C 26-32
<i>Guarania</i>	Re mayor	57	A 1-32		B 33-56	
Tonada	La mayor	31	Introducción 1-8	A 8-23	B 23-30	
Vals	La menor	43	Introducción 1-8	A 9-16	B 17-26	A1 27-43
Gato y Malambo	Re mayor	33/55	Introducción 1-8	A 9-20	B 22-33	Malambo 34-87

Preludio

El preludio de la *Serie Americana*, no tiene un género determinado relacionado con algún género folklórico o popular. Cumple básicamente con realizar una introducción a las siguientes piezas, podríamos decir que contextualiza los estilos que le siguen. Para Daniel Serrano (2009, p. 383) el preludio no contiene elementos suramericanos sino estrictamente europeos, sin embargo, desde mi punto de vista y basándome la trayectoria de Héctor Ayala, este preludio también mantiene un color latinoamericano, el cual ya es inherente al compositor dada su formación y trayectoria musical.

Con un compás de 3/4 y sin la superposición del 6/8 que caracteriza a muchos de los géneros latinoamericanos, este preludio manifiesta un aire cercano a la *guarania*, tan sólo por remitirme a alguno de los géneros de la *Serie Americana* (figura 31).

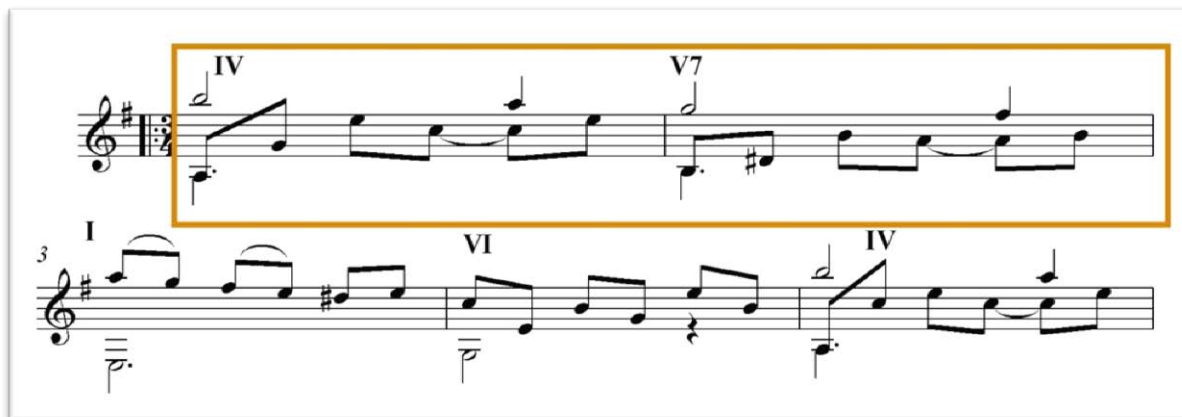


Figura 31. Compases 1 a 5 del Preludio de Ayala, el acompañamiento tiene semejanza al que incluye en la *guarania*.

Este preludio se encuentra en tonalidad de Mi menor. Está integrado por 38 compases que se repiten desde el comienzo al final y está dividido en dos secciones (compases 1-16 y 17-32). En la primera sección las frases están establecidas cada ocho compases, la primera se desarrolla con una cadencia de los grados cuarto (la menor), quinto (sí7) y primero (mí menor) (figura 32). Los compases 13 a 16 forman una coda de la primera sección. En el compás 17 inicia la segunda sección con el cuarto grado, la primera frase es de cuatro compases (17-20) y la segunda de ocho compases (21-28) y en el compás 29 inicia una coda para finalizar la sección y empezar la repetición. En estas frases los grados empleados son el sexto, cuarto, quinto y primero.



Figura 32. Compases 12 a 17 del Preludio, coda de la primera sección e inicio de la segunda sección

Chôro / Brasil

En el manuscrito de esta pieza que me mostró la maestra Constanzo, aparece el título de Sollozos, antes de estar integrada en la *Serie Americana*. Esta pieza está estructurada en dos partes (A compases 1 a 20; B compases 20 a 40), la primera inicia en tonalidad de sol mayor con una anacrusa de un cuarto y su desarrollo es totalmente sincopado, evidenciado sobre todo en la melodía y reforzada por el bajo. Si bien, el desarrollo del bajo no es tan elaborado como el que caracteriza a los *chôros* populares, que van realizando a veces toda una línea melódica, sí propone enlaces melódicos con pequeñas escalas de grados conjuntos (compás 16).

Armónicamente, inicia con una cadencia hacia el segundo grado (la menor) que comienza con re menor con séptima y después mi mayor con séptima (quinto grado de la) para llegar al segundo grado en función de tónica (la menor), continúa con un do mayor con séptima menor, en seguida, usa el séptimo grado que sustituye a la dominante para llegar a la tónica en la última semicorchea del tercer compás (figura 33). La primera frase melódica termina en el compás ocho; en el segundo tiempo de este compás inicia la siguiente frase, ahora en el quinto grado; realiza cadencias con acordes con séptima y únicamente llega a la tónica hacia el final de la sección, a partir del compás 18 inicia una cadencia en sol, segundo grado en modo mayor con séptima para llegar a la dominante con séptima y concluir en la tónica.

Figura 33. Compases 1 a 8. Inicia con una síncopa que se mantiene en toda la pieza, otro elemento es el uso de las semicorcheas y diversas combinaciones rítmicas características del *chôro* clásico.

La segunda sección se encuentra en tonalidad de mi menor, relativo de sol (compases 21-38), dividida en dos frases de ocho compases cada una (compases 21-28 y 29-36). La primera frase inicia en la tónica y realiza un encadenamiento de los grados quinto, primero, primero con séptima, cuarto, segundo, séptimo, segundo, sexto, para concluir con el quinto grado con séptima (figura 34). La siguiente frase inicia con la repetición de los primeros cuatro compases y concluye con la cadencia del cuarto y quintos grados antes de concluir con un encadenamiento cromático descendente de mi menor, mi bemol mayor y re mayor para iniciar la repetición de toda la pieza. La repetición concluye con una cadencia de segundo grado con séptima, segundo grado disminuido, quinto grado con séptima y tónica.

En esta pieza se distinguen los elementos que caracterizan al *chôro*, compás de 2/4 como aparece en los ejemplos del capítulo 3; carácter sincopado con figuras rítmicas de semicorchea, corchea y semicorchea, este recurso aparece en el ejemplo *Atraente*, sección B (compás 23 al 36) en la mano izquierda; también se puede ver en ejemplo *Dolce do Côco* en toda la melodía (ver apéndice A). La conducción del bajo en pequeños pasajes interlúdicos que complementan la síncopa armónica (Serrano, 2009, p. 386) y que es posible escuchar en la ejecución de los *chôros* en ensambles con guitarra séptima. Aunque el tiempo anotado por Ayala es *Andante*, es posible aumentarlo a una velocidad similar a la del ejemplo *Dolce do Côco*, lo que le daría un acento más cercano al género brasileño.

Figura 34. Compases 21 a 28. Inicio de la sección B, en el compás 24 se puede apreciar que el bajo realiza una pequeña línea que conduce a la frase del 25, una tímida alusión de las líneas melódicas que se suelen desarrollar en los *chôros* clásicos.

***Takirari* / Bolivia**

El *takirari* de Ayala evidentemente es una manifestación del estilo andino y no del estilo oriental de Bolivia por esta razón se distingue de los ejemplos analizados en el capítulo 3 respecto a la relación armónica y la escala melódica empleadas. Esto probablemente se debe a que la música andina es la de mayor difusión y, por tanto, fue la forma como se conoció en el norte de Argentina, de aquí que los elementos musicales empleados en esta pieza describen el estilo de los Andes.

Este *takirari* está integrado por una introducción y tres secciones, la introducción (compases 1-8) tiene dos frases de cuatro compases. Desde la primera frase marca el modelo melódico rítmico de la pieza, el cual está basado en la escala pentatónica que Isabel Aretz anota como el modo B (Aretz, 1952, p. 30) compuesta por intervalos de tono y medio, tono, tono y tono y medio (figura 35).

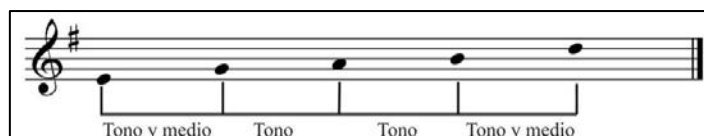


Figura 35. El *Takirari* de Héctor Ayala está compuesto con la escala pentatónica que Isabel Aretz designa como tipo B (elaboración propia, basada en el esquema de Aretz, 2003).⁶¹

En esta introducción utiliza un pedal en mi de la sexta cuerda y armónicamente se desarrolla en la tónica durante las dos frases de cuatro compases que la integran. Después inicia la sección A de ocho compases en la que durante dos compases permanece el pedal pero ahora en re. Armónicamente, esta sección se desarrolla con un enlace del séptimo grado con séptima, seguido del tercer grado (sol), el quinto grado con séptima (sí 7) y resuelve al primer grado (mi menor) en el compás 12 (figura 36). Esta cadencia es la forma tradicional del *takirari* popular, la cual se vuelve a repetir en la siguiente frase.



Figura 36. Introducción del *takirari*, destaca la escala pentáfona al estilo andino. En el compás 9 inicia la sección A con el séptimo grado y sigue la cadencia clásica en los *takiraris* de tercer grado, quinto con séptima y primer grado.

⁶¹ Daniel Serrano menciona que estas escalas fueron pautadas por los musicólogos franceses Raoul y Marguerite D'Harcourt en 1925 al realizar un estudio sobre las escalas pentatónicas en Suramérica, quienes determinaron cinco escalas y la clasificaron como A, B, C, D y E (Serrano, 2009, p. 387).

La sección B inicia en el compás 17 y concluye en el 24, la primera frase de cuatro compases se desarrolla con enlaces del sexto grado con sexta, cuarto grado y tercer grado. La siguiente frase inicia en el tercer grado, enlaza con el cuarto grado y realiza una progresión con el tercer grado, el quinto grado menor, el sexto grado y regresa al quinto grado menor para resolver al tercer grado en el compás 23 y repite la cadencia sustituyendo el quinto grado con un enlace de segundo grado disminuido y el cuarto grado con quinta disminuida para resolver a la tónica. En el compás 25 inicia la última frase que acentúa rítmicamente el estilo tradicional del *takirari* (una especie de trote), llevando la melodía en el bajo y el acompañamiento en las tres primeras cuerdas con una secuencia armónica de sexto grado (do mayor) y tercer grado (sol mayor) como si fuera una pequeña modulación al relativo mayor, concluye nuevamente con la cadencia de tercer grado (sol), quinto grado con séptima (sí7) y primer grado (mi menor), la forma de esta resolución con la duración del sí con séptima de una negra es muy común en el *takirari* tradicional andino (figura 37), por tanto, no se observa en los ejemplos de *takirari* oriental presentados en el capítulo 3.



Figura 37. Compases 23 a 28 del *Takirari*. Inicio de la última frase del *takirari*, los recursos rítmicos y la distribución de voces remiten al trote de esta danza folklórica.

Guaranía / Paraguay

Este movimiento de la *Serie Americana* es más extenso que los tres anteriores. En tonalidad de re mayor, emplea una *scordatura* en la sexta cuerda afinada en re. En esta pieza se presenta la superposición de compases de 3/4 y 6/8 un elemento característico de la música folklórica latinoamericana.

Esta *guarania* la integran dos secciones (compases 1-32 y 33-56) con frases de ocho compases. En esta pieza destacan las apoyaturas largas que generan sonoridades de sexta agregada (Serrano, 2009, p. 389), recurso que es posible identificar en *Recuerdos de Ypacaraí* (capítulo 3). La primera sección está formada por cuatro frases de ocho compases, la primera frase se desarrolla en el primer grado (re mayor) añadiendo la sexta al acorde de re (compases 1-8); la siguiente frase aparece el quinto grado con séptima y el primer grado también con séptima (compases 9-16); la tercera frase, a diferencia de las anteriores, forma la melodía con una progresión de acordes de primer grado con cambios de posición, después el cuarto grado con sexta agregada, quinto con séptima, cabe destacar que en esta frase se superponen los compase de 3/4 y 6/8 y se incluyen los cuatrillos hacia el final (figura 38). La última frase (compases 13-32) alterna compases de 3/4 y 6/8 con enlace de primer grado con sexta agregada, segundo grado, tercer grado, cuarto grado, quinto grado y primer grado.



Figura 38. Compases 15 a 25 de la Guarania. Tercera frase de la sección A donde se superponen los compases de 6/8 y 3/4, al final los cuatrillos remiten a los efectos del arpa.

La sección B incluye una frase de ocho compases, una de seis compases y una de nueve compases. La primera frase (compases 33-40) desarrolla el acompañamiento de la melodía con cuatrillos, con una armonía de quinto y primer grados (figura 39). La siguiente frase (compases 41-46) usa nuevamente la superposición de compases llevando la melodía en 6/8 y el bajo en 3/4, los enlaces armónicos van del segundo al cuarto, quinto, primero y quinto grados. La frase final (compases 47-55) se desarrolla con los grados quinto con séptima, primero con séptima, segundo, séptimo, cuarto quinto con séptima y resuelve al primer grado,

enlaza con la repetición a partir de un arpeggio en re mayor en el cual también incluye el sexto grado (sí).

El carácter de esta pieza es muy semejante al de las *guaranias* paraguayas, desde el inicio permite sentir el aire reposado de este género, la constante presencia de arpeggios remiten al arpa. Es importante mencionar que en diversas versiones, sobre todo de guitarristas argentinos, se puede oír pequeñas variantes de la versión original.



Figura 39. Compases 35 a 40 de la *Guarania*. Primera frase de la segunda sección, la melodía va acompañada por cuatrillos.

Tonada / Chile

La Tonada como pieza individual fue un regalo que le hizo Ayala a la maestra Constanzo en diciembre de 1960. Esta tonada consta de tres partes, introducción y dos secciones, conformadas con frases de ocho compases. En el ámbito tradicional la armonía generalmente se basa en los acordes de tónica y dominante, pero como se muestra en el capítulo tercero, existen ejemplos que incluyen otros acordes. En esta pieza de Ayala, en tonalidad de la mayor, la armonía es más amplia.

La introducción (compases 1 al 8) está elaborada sobre el primer grado con sexta agregada y el quinto grado con séptima y novena (Serrano, 2009, p. 391) para dar entrada a la primera frase de la sección A (anacrusa al compás 9 y hasta el 23), esta primera frase de ocho compases tiene una melodía que se replica (compases 10-11 y 14-15) entre estas melodías aparece por primera vez en el bajo la figura de corchea con cuatro semicorcheas y corchea, esta figura

imita la rítmica característica del acompañamiento en la forma tradicional de la tonada (compases 12, 16 y 20) descritos en el capítulo 3 (figura 19). Armónicamente, se enlazan segundo grado, séptimo, quinto con séptima, que llega al primer grado menor con quinta disminuida, donde inicia la melodía replicada, después pasa al segundo grado, tercero y al primer grado en función de dominante y llega al cuarto grado (re) donde replica la melodía. En la siguiente frase (compases 17-23) la primera melodía también se replica pero con una variante en el acompañamiento del bajo, y va *rallentando* en el compás 22 y 23, en su armonía concluye en el quinto grado con séptima (figura 40).

Figura 40. Compases 14 a 26 de la Tonada. En este ejemplo se encuadra la figura típica del acompañamiento de la tonada tradicional, asimismo, se puede observar los movimientos en el tempo como el *rallentando*, *a piacere* y calderones.

En seguida inicia, de acuerdo con Serrano, la sección B en el primer grado con séptima menor en el compás 24, ahí se hace una variación rítmica con la anotación *a piacere*, en estos cuatro compases se mantiene esta condición hasta que inicia una pequeña coda que da paso a la repetición. En esta sección los enlaces van del primero, primero con séptima, cuarto, primero, quinto, cuarto y primero; la primera coda en los grados primero y segundo y al finalizar la repetición esta coda concluye con una cadencia perfecta de quinto a primer grados.

La conjugación de estos elementos evidencia la habilidad de Héctor Ayala para plasmar los rasgos característicos de la tonada en esta pieza. Respecto a la última sección Serrano dice: “Los calderones e indicaciones de *rallentando* llaman la atención y podrían evidenciar que Ayala quizá pensara en función de relacionar este fragmento con la tonada-canción” (Serrano, 2009, p. 392), es importante precisar que la tonada-canción es el estilo argentino de la tonada, el cual tiene notables diferencias con el estilo chileno.

Vals / Perú

Este vals se encuentra en tonalidad de la menor, en compás de 3/4 y un tiempo de *Allegro vivace*, está integrado por la introducción y tres secciones. La introducción tiene ocho compases e inicia en la tonalidad pero con una cuarta aumentada acompañada de una bordadura lo que crea tensión en esta parte (Serrano, 2009, p. 395), armónicamente, se desarrolla con el primer y quinto grado.

La primera sección (compases 9 a 16) presenta la melodía por terceras sobre un pedal en la fundamental, la. La conducción de la voz hace que el tercer grado en el compás 10 sea sostenido y no natural. Esta sección se desarrolla en la armonía con los grados primero, primero mayor, cuarto, segundo con séptima, tercero y quinto (figura 41). La segunda sección (compases 17-24) inicia en el tercer grado (fa mayor) y hace una inflexión al sexto grado durante tres compases, después cambia a función de dominante para llegar a otra inflexión ahora en el tercer grado (do mayor), al final de la sección vuelve a la menor con una cadencia de séptimo y primer grados. La tercera sección sigue el modelo melódico de la primera sección pero ahora en el quinto grado en modo menor (mi menor) que va al primer grado (la menor); esta sección permanece en los enlaces de quinto grado, quinto grado menor y primer grado.

Aunque en la última etapa del florecimiento del vals, este género llegó a desarrollar una amplia armonía, el vals de Ayala se desarrolla con más sencillez pero con las características básicas del vals criollo sobre todo en la introducción, la expresión criolla del vals podría acentuarse si se ensambla con los ritmos propios del vals en el cajón peruano.

En común a los vales analizados en el capítulo 3, el de Ayala usa la síncopa en la melodía cuando el acompañamiento está definido en 3/4 (compases 10 y 11).



Figura 41. Compases 1 al 12 del Vals. En este ejemplo se muestra la introducción con alteraciones, en el siguiente recuadro se destaca la primera frase melódica que modifica el tercer grado.

Gato y Malambo / Argentina

Esta es la última pieza de la *Serie Americana*, está conformada con dos de las danzas representativas del folklore argentino, es de notar que para la estructura de esta Serie, no respeta cabalmente la estructura de la danza sobre todo el Gato, la cual está muy bien definida de acuerdo a la coreografía, no obstante, sí está presente el zapateado característico de esta danza.

Gato. En esta pieza Ayala vuelve a usar la *scordatura* en la sexta cuerda afinada en Re. Para términos del análisis el Gato corresponde a la sección A y el malambo a la sección B. Así, El gato se compone de una introducción (anacrusa y compases 1-7) y dos subsecciones, del compás 9 al 21 y del compás 22 al 33.

En esta introducción de Ayala, es posible reconocer al *Gato* como se mostró en los ejemplos de esta danza en el capítulo anterior, incluso la duración suele ser de ocho compases, a veces

más la anacrusa y sin contar uno o dos compases de acompañamiento que suelen rasguear antes de iniciar la melodía (figura 42). Aunque en las piezas folklóricas se desarrolla generalmente en el primer y quinto grado, Ayala retoma este modelo usando estos mismos grados pero con armonía enriquecida por la novena y la séptima. La primera subsección inicia con una frase desde la anacrusa hacia el compás nueve y hasta el doce, con enlaces de primer, cuarto, quinto y primer grados, ahí inicia otra pequeña frase que concluye en el compás 16 y se desarrolla en una secuencia de cuarto, quinto y primer grados. En la última frase concluye esta subsección con armonía de quinto menor con quinta en menos, cuarto grado con séptima y novena, segundo grado, quinto y primero. Rítmicamente, la introducción se desarrolla en 3/4 y el resto con la birritmia producida por la superposición del 3/4 y 6/8. En la siguiente subsección, permanece la superposición rítmica pero ahora en la parte aguda, los enlaces son quinto, primero con sexta agregada, quinto y primer grados (figura 43). Al final del Gato repite la frase de los compases 17 a 20.

The image shows a musical score for a piece titled "Gato". The score is written on two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. A box highlights the first nine measures of the piece. The notation includes various chords and melodic lines, with a repeat sign at the end of measure 9. The second staff continues the piece with similar notation.

Figura 42. Compases 1 a 9 del *Gato*. En esta introducción se puede apreciar la forma en que Ayala resuelve la entrada de la pieza de acuerdo a la forma de la danza folklórica.



Figura 43. Compases 22 a 33 del *Gato*. En la última parte del *Gato* se puede apreciar el uso la superposición de los compases de 3/4 en el bajo y 6/8 en la melodía, es de notar que esta rítmica es común en muchos de los países latinoamericanos.

Malambo. Sin mayor preámbulo, inicia el malambo (compás 34) con la forma propia de la danza, los rasgueos de la guitarra durante tres compases, los siguientes tres continua con los rasgueos pero añade el efecto de tambora en una imitación de los golpes del bombo, instrumento que acompaña a la guitarra en esta danza (figura 44). Este malambo está dividido en tres subsecciones la primera corresponde a esta introducción que se encuentra en tonalidad de Sol mayor, los rasgueos se ejecutan en los grados cuarto, quinto y primero, con un pedal en re al final. La siguiente frase se desarrolla del compás 44 al 63. Inicia con la misma secuencia del cuarto, quinto y primer grado pero ahora en la tonalidad original de re mayor con pedal en la. En la anacrusa al compás 48 inicia una melodía por tercetas con pedal en re. Va repitiendo la secuencia de la cadencia plagal que caracteriza al malambo. La siguiente subsección inicia en la anacrusa al compás 64 con un *staccato* que, desde mi punto de vista alude a los solos de los bailarines que a veces ejecutan sin acompañamiento alguno (figura 45). En la armonía emplea el primer grado, el segundo bemol, quinto grado, sexto grado en bemol y el primero con séptima. Termina con una larga coda de 16 compases a partir del compás 71. Esta sección final se desarrolla con frases con secuencias rítmicas que se basan en los grados segundo, cuarto quinto y primero. Los tres últimos compases también imitan el estilo tradicional del malambo con una cadencia plagal.

Malambo

34 *Lento*

58 *A tempo*

72

Figura 44. Compases 34 a 45. En el inicio del Malambo se puede apreciar el efecto de tambora, recurso importante al tratarse de esta danza, donde la percusión juega un papel muy importante.

62

65

staccato

Figura 45. Compases 62 a 67. En esta parte se puede apreciar el *staccato*, que puede ser una imitación de los solos de los bailarines, en esta pieza el hecho narrativo destaca precisamente por los efectos percusivos característicos del malambo.

Conclusiones

En el desarrollo de esta parte dedicada al análisis de la *Serie Americana*, intento destacar los elementos identitarios de cada género y mostrar cómo fueron plasmados por Héctor Ayala. En esta serie de piezas demuestra el amplio conocimiento de los géneros musicales pues realiza una adecuada síntesis de cada uno de los géneros folklóricos o populares que aparecen, en el intento de esbozar una imagen suramericana.

Necesariamente llegamos al tema de la identidad. Hasta aquí hemos visto que se presentan dos formas de estas identidades, la que surgen en el proceso cultural de un grupo social y que logran proyectarse hasta convertirse en constructos que buscan homogeneizar una imagen de un país, como pueden ser el *takirari*, la tonada, el gato y el malambo; y por otro lado, se encuentra las manifestaciones que nacen de la creación individual pero que logran permear, en un proceso que puede ser cultural o político, hacia diversos estratos hasta ser adoptados por la colectividad, como el *chôro* y la *guarania*.

El caso del vals lo considero una transculturalización, el vals es un género musical que llegó con elementos propios de occidente y que cuando llega inicia un proceso de adaptación y transformación hasta lograr formas particulares de cada país, es importante decir que en este proceso el vals criollo peruano toma un lugar hegemónico desde el ámbito político cultural y se convierte en la representatividad de un estrato de la sociedad peruana, pero la población originaria también quiere destacar su identidad, sobre todo en el ámbito urbano donde todo tiende a homogeneizarse, entonces el mismo vals es modificado con los elementos andinos. Lo que destaca es que un género migrante sea tomado para reconstruir la identidad de los cholos en la ciudad.

Como es posible reconocer, los géneros no fueron plasmados tal como se desarrollan en el ámbito popular o folklórico, sino adaptados a una estructura que responde más al equilibrio que se busca en las obras de música <<clásica>>. Por ejemplo, el *chôro* que en la actualidad se desarrolla en tres partes, la última generalmente se dedica a la improvisación;⁶² en la pieza de Ayala son sólo dos partes. En este mismo sentido ocurre en las otras piezas de la *Serie Americana*.

⁶² Ensamble colombiano que interpreta música colombiana y latinoamericana, *chôros*, entre otros géneros (*Camacho, Laura y El Trío*, entrevista).

Si bien es imposible resumir en una obra todo el bagaje de elementos materiales e inmateriales que encierra cualquier manifestación cultural, esta obra aporta una mirada y concepción de las diferentes identidades; más aún, plasmarlas en una serie integral también conlleva un discurso de integración, el cual ha trascendido una época específica y que aún en la actualidad se refleja en las necesidades propias de los países latinoamericanos. Aquí recupero la idea expansiva de la necesidad de pertenencia. En este caso Ayala sólo consideró a los países más cercanos, los países con los que Argentina tiene mayor afinidad debido a su cercanía física o cultural. Este hecho refleja precisamente que como miembros de una comunidad es insalvable la inclinación a exaltar lo que nos conforma y nos identifica.

CONCLUSIONES FINALES

En el contexto cultural, la música folklórica ha servido para generar un nacionalismo musical activo, alejado del nacionalismo pasivo (considerando éste como las formas culturales oficiales), activo en el sentido de ser un estado del espíritu en el cual se satisface la necesidad de manifestarse como parte de un grupo, lo cual genera una identidad.

En la música y en el arte como en todas las manifestaciones de la cultura, el ser humano se va estructurando con diversos elementos que le dan identidad primero a nivel individual y después en el nivel social. En primera instancia, en el ámbito social, son los rasgos heredados de generación en generación, los cuales se van modificando por diversas razones entre ellas los múltiples intercambios entre otras culturas.

La música, en cuanto manifestación cultural, no puede separarse de los elementos que le otorgan precisamente pertenencia a un grupo social. Estos elementos son transmitidos y aprendidos, después se van modificando por la misma dinámica social y los intercambios con otros grupos. En este proceso, todos estos componentes van tomando características específicas de cada grupo humano, es decir, de cada cultura. Así, podemos decir que América Latina ha conjuntado las expresiones de los pueblos originarios con los elementos europeos que llegaron con la colonización de América, y de ello ha emanado un vasto caudal de expresiones musicales que, si bien tienen rasgos particulares según la región cultural y el país, pueden ser claramente identificadas como latinoamericanas.

En referencia a la música, puedo decir que es posible distinguir cómo se comparten motivos melódicos, coplas, motivos rítmicos y la producción de nuevos instrumentos cuyo origen se encuentra en los instrumentos musicales europeos, y que tienen parecido entre los producidos en varios países del continente americano. Asimismo, es posible destacar características musicales como la superposición o alternación de los compases de 3/4 y el de 6/8 de acento binario, así como la profusión de la síncopa en muchos de los géneros de casi toda Latinoamérica. Otra característica es el uso de escalas tritónicas y pentatónicas que aún se pueden encontrar en diversas músicas.

En el caso de Héctor Ayala y su *Serie Americana* es posible reconocer un proceso que proviene de la historia misma de Argentina. El proceso de descubrimiento y conquista, y después por las migraciones desde occidente hacia este país, éstas tuvieron un papel importante para la enseñanza en general y en particular para la música. Al parecer en Argentina esta simiente es primordial, pues las referencias a culturas originarias no son tan claras, con excepción de algunas zonas como el Noroeste argentino donde, desde una visión externa como la mía, puedo remitirme a la zona andina y encontrar esos rasgos originarios.

Con base en las observaciones realizadas durante mi trabajo de campo, infiero que en Buenos Aires, en cuanto ciudad cosmopolita, es posible encontrar diversas expresiones propias y no propias, y que la vinculación identitaria es más cercana con el tango como elemento característico del porteño; mas, tampoco es evidente en qué dimensión se da ese vínculo de pertenencia, pues es claro que en las grandes ciudades se requiere un estudio más amplio. No obstante, es en las provincias donde lo folklórico toma un poco más de peso. Es importante mencionar que no es generalizado el uso cotidiano de la música folklórica porque la música comercial es la preponderante, pero las referencias al tango y al folklore perviven con gran dinamismo.

Por lo menos en el año de mi trabajo de campo (2013), con Cristina Fernández de Kirchner en el gobierno, era evidente un amplio apoyo a las manifestaciones vivas del folklore. Así lo pude presenciar porque Argentina tiene una cadena de radio pública con 48 emisoras y una es la del folklore, La Radio Nacional Folklórica, también destacan los festivales de folklore que se realizan en diversas provincias, sobresaliendo el Festival Nacional del Folklore de Cosquín (Córdoba) que se lleva a cabo durante nueve noches, y antes de eso se realiza un festival llamado Pre Cosquín con el que se seleccionan a algunos de los participantes del Festival de Cosquín.

Aquí quiero mencionar que, ya en Salta, el tema folklórico fue más cercano; por lo menos dos de los remises (taxis locales) que usé tenían relación con lo folklórico, uno de ellos era bailar de malambo. Además, a través del arqueólogo Raúl Ernesto García contacté a Laura Serrano, cantante de folklore quien me llevó al tradicional boliche (como se les llama a las peñas también) *Balderrama*, emblemático centro del folklore donde acuden turistas nacionales y extranjeros (como yo). Asimismo, mediante el investigador Héctor García logré el contacto

con Carol Morguisir, directora del museo “Pajarito Velarde”, lugar donde nació la oleada folklórica de los sesenta, en un cuarto de aproximadamente 30 metros cuadrados en el que se juntaban Eduardo Falú, Ariel Ramírez, Los Chalchaleros entre otros, todos ellos principales representantes de ese movimiento.

No obstante, en Buenos Aires, fue donde encontré esta particular corriente de la música que se ha designado como <<proyección folklórica>>, en la cual ubico, de entre muchas ramificaciones que puede tener, la <<guitarra del folklore>>. Es en este estilo de hacer la música en la que se entreveran los elementos musicales occidentales con los géneros folklóricos. Es aquí donde debo acentuar que este trabajo, con la gran cantidad de información vertida en él, busca aportar no sólo los datos históricos y descriptivos de estos géneros sino también una manera de acercarse a la interpretación de la música que emana de estas manifestaciones culturales. Ya en un inicio mencioné que la música no es un lenguaje universal, pues cada música tiene arraigada su cultura, y las formas de interpretarla son variadas. En el caso de esta obra de Ayala, conocer cada género en su contexto permite explorar, durante la interpretación, el estilo con el cual pueden ser ejecutadas cada una de estas piezas.

Otro interesante rumbo de todo este torrente folklórico es que ha permeado incluso expresiones como el *rock*, esto me hace pensar en el uso vivo de estas manifestaciones musicales. Aunque hay detractores de este proceso, porque ha transformado mucho toda la concepción misma del sonido, me parece interesante el hecho en sí mismo de ese retorno a los elementos identitarios mezclados con otras formas incluso ajenas.

Como se puede corroborar en el Capítulo II, la influencia de la orden jesuita, principalmente, posibilitó la educación de la música y de las danzas (como extensión, por su relación con la música); así es que a partir de esa etapa inicia un proceso de apropiación y renovación musical en todos los sectores de la población. En las clases adineradas, intentando recrear los ambientes europeos, y en las clases desprotegidas mediante la imitación de aquellas manifestaciones, se produce una reinterpretación que va dando origen a los nuevos géneros y estilos propios de esa sociedad.

Es en el siglo XIX cuando se inicia el interés por aquella música nativa, la música que ya había adquirido una personalidad específica y que con las olas migratorias había que reforzar para distinguirse de los nuevos pobladores, es decir, reforzar su identidad ante las nuevas formas culturales de estos migrantes.

De acuerdo con los datos históricos, este interés surge de la sociedad adinerada, quienes habían tenido alguna instrucción musical, es así que se retoman las manifestaciones nativas e inician otra transformación conformando, a mi parecer, tres vertientes, la folklórica propiamente, la que pervive en su contexto originario; otra que se dirige hacia el ámbito académico, donde preponderan las formas occidentales y que implica una formación especializada; y una tercera que queda entre las dos anteriores.

Esta última, es la que intento destacar. ¿Dónde inicia? Aún es algo incierto. Apenas logro vislumbrar una posible ruta, que se abre con Abel Fleury. Sobre este personaje, hay quien lo considera guitarrista clásico y quien no lo considera así. No obstante, puede ser el punto de bifurcación; después de él continúa Atahualpa Yupanqui, Carlos di Fulvio, Eduardo Falú y en la actualidad Juan Falú. Pero existen estos personajes como Héctor Ayala, que hacen un recorrido discreto hasta que sus obras se conocen. Seguramente hay más músicos que no son muy conocidos o que quedaron en el olvido.

Esta vertiente de la guitarra me parece importante porque es la ruta profesional de Ayala, un guitarrista eminentemente formado en la práctica, en el tango y el folklore. Antes de sus libros y piezas folklóricas no existe mucha referencia acerca de su trabajo folklórico pero sí encontré datos de su trayectoria en el tango. En la biblioteca Nacional Argentina hay una partitura de un arreglo que hizo Héctor Ayala al tango “Siga el corso” del año 1937, dos años después de haber llegado a Buenos Aires.

Además de eso, muchos de los datos biográficos los fui rastreando a través de la biografías de otros músico de tango, incluso al escribir estas últimas páginas, finalmente encontré una imagen (ilustración 20) como integrante del cuarteto Troilo-Grela. Pero a la par de esta actividad siguió con el folklore. Así podemos ver que su obra impresa más abundante es de finales de la década de los cincuenta hasta principios de los setenta. Es significativo que los álbumes azul, quinto y sexto contengan piezas de la música clásica de autores como Giuliani,

Sor, Aguado, Carulli, Tárrega, Chopin, Haydn, Carcassi, De Vissée; esto hace ver que su inquietud por adentrarse en el ámbito académico fue creciente. La maestra Irma Costanzo comentó durante nuestra entrevista que a veces se proponía tareas que sobre pasaban su capacidad, refiriéndose a que no tenía una vasta preparación académica pero tuvo los suficientes elementos para componer o arreglar por lo menos 67 obras, las que logre compilar, más 49 en coautoría, que en realidad a veces él componía la música y otro personaje la letra. En otros casos la composición musical se compartía, como en las piezas creadas junto con Roberto Grella.

En fin, lo que creo es que lejos de toda teorización, Ayala aportó muchas obras, si no grandes obras, sí una amplia gama de piezas que podrían muy bien explicarse en la <<proyección folklórica>>, pero lo más relevante es que fueron pensadas con fines pedagógicos. Correspondiendo también con la época en que el apogeo del folklore permitió proyectar su trabajo. Más aún, su amistad con Irma Costanzo fue vital para la difusión de la *Serie Americana* hacia otras partes del mundo.

Luego entonces, identifiqué en Ayala esta necesidad profunda del ser de manifestar su pertenencia a su cultura, todas sus obras son parte del folklore, su *leitmotiv* guitarrístico. Es posible identificar en estas piezas la fluidez semántica (musical) con que están construidas, no hay complejidad porque el objetivo es transmitir estos saberes.

Lo que puedo destacar de la *Serie Americana*, es que está muy bien pensada, cada movimiento complementa al resto de la obra. Irma Costanzo me decía que el interés de ella era llevar esta serie de piezas a Japón para que conocieran qué es Suramérica, porque al ser culturas tan lejanas, era importante dar a conocer la música de esta región. Desde mi punto de vista se cumple este objetivo. Por otro lado, Juan Falú también destaca la exactitud de los elementos que empleó Ayala para definir cada género, lo cual considera, manifiesta una gran conocimiento del folklore y un estilo propio, aunque expresa que no es de extrañar pues “quien ama la música y la música de la patria” aprende todo tipo de géneros.

Después de adentrarme más en cada uno de esos géneros folklóricos o populares es fácil identificar los elementos en las piezas de Ayala; sin embargo, un trabajo mayor es ejecutarla con la cercanía que requieren. Es evidente que la partitura dice sólo la mitad de una obra, el

resto es poder adentrarse al estilo, esto demanda competencia. Competencia en el sentido de ser capaz de interpretar todo lo que la partitura no registra.

Por ejemplo, Juan Falú, también en entrevista, me decía que la mejor versión del gato y el malambo las realizó Eduardo Falú, coincido en ello. Eduardo Falú tiene dos versiones de esta pieza, una como solista y otra a dueto con Paco Peña; en ésta última del disco *Encuentros*, interpretan el Gato de Ayala a dos guitarras, en una versión diferente, con la libertad de enriquecer lo escrito. El mismo Ayala era partidario de esta libertad de interpretar, de improvisar, así se lo decía a María Bello cuando ella le presentaba algunas variaciones en sus piezas (Camacho, Laura y María Bello, entrevista). Todos esos elementos son los saberes que se transmiten y se aprenden en la práctica continua, ese es el reto de la *Serie Americana*, expresar lo vívido de estos géneros.

Conocer un poco más lo que se ha llamado la <<guitarra del folklore >> en Argentina, ha sido de suma importancia porque justamente muestra esta manera de interactuar y de cómo se van mezclando y enriqueciendo estas formas distintas de la música, en una perfecta comunión, lo cual requirió de esa historia antes contada, de largos procesos de intercambio y resistencia que han generado una forma dinámica de la identidad. En palabras de Juan Falú, esta forma de expresión se está fortaleciendo.

Es hora de ir cerrando y con esto voy abriendo otra brecha. Ésta ha sido una propuesta de acercamiento a un trabajo que considero necesario en la práctica musical. Es importante conocer y explorar los estilos de las diferentes épocas artísticas con que nos formamos en la vertiente clásica, pero igual de importante es acercarse a estas obras que nos hablan aún de los hechos vivos y que por esta misma vitalidad no son estáticos y se transforman por el contacto permanente con otros elementos.

Este recorrido me ha dejado grandes enseñanzas en todo sentido, no sólo en el profesional, ha sido un largo y difícil camino, trascendí fronteras que nunca planeé y me han generado inquietudes mayores. Y como diría Constantino Cavafis, Ítaca no me ha engañado.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Bibliografía

- Amorim, Humberto. (2009). *Heitor Villa-Lobos e o Violão*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Aplebby, David P. (1985). *La música de Brasil*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Aretz, Isabel. (1952). *El folklore musical argentino*, Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- (2003). *Música prehispánica de las culturas andinas*, Buenos Aires: Lumen.
- Arizaga, Rodolfo y Camps, Pompeyo. (1990). *Historia de la música en Argentina*, Buenos Aires: Ricordi.
- Ayala, Héctor. (1967). *Aprendamos Folklore*, Buenos Aires: Barry Editorial.
- Baccay, Dalmiro A. (1961). *Vitalidad expresiva de la música guaraní*, Buenos Aires: ----- (1967). *Música regional y método (Nordeste argentino y Paraguay)*, Buenos Aires: Luis Lasserre y Cia S. A.
- Barfield, Thomas. (2000). *Diccionario de antropología*, México: Siglo XXI Editores.
- Bassenheim, Nora Von (2006). *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires: Acervo Editora Argentina.
- Becerra, Roger (s.f.). *Interpretación histórica sobre los orígenes del taquirari*, Bolivia.
- Behague, Gerard (1983). *La música en América Latina (Una Introducción)*, Caracas: Monte Avila Editores, C. A.
- Benaros, Leon (1999), *Cancionero popular argentino*, Argentina: Ediciones Nuevo Siglo.
- Boasso, Fernando (1993). *Atahualpa Yupanqui. Tierra que anda. Historia de un trovador*. Argentina, Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Cesares. R., Emilio (1999-2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 tomos, Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU.
- Cortázar, Raúl (1959). *Esquema del Folklore*. Argentina, Buenos Aires: Editorial Columba.
- Falú, Juan (2011). *Cajita de Música Argentina*, Buenos Aires: Ministerio de Educación.

- Flores V. Schubert. y Héctor García M. (2013). *Atahualpa Yupanqui. La tierra hechizada*, Buenos Aires: Del Cerno Ediciones.
- García M., Héctor (1987). *Abel Fleury, El poeta de la Guitarra*, Fascículo No.1, Buenos Aires: Edición del autor.
- Giménez, Gilberto (2009). *Identidades sociales*, México: Conaculta; Instituto Mexiquense de Cultura.
- Gonçalves, Alexandre (2009). *O Choro*, Río de Janeiro: Funarte Ministerio da Cultura.
- González, Juan P. (1973). “Chile”, en Stevenson, R. M. (1973). *Music before the classical era: An introductory guide*, Westport, conn.: Grenswood.
- Gravano, Ariel (1983). “La música de proyección folklórica argentina”, en *Folklore Americano*, 35, enero-junio.
- Hernández, José (1983). *El Gaucho Martín Fierro / La vuelta de Martín Fierro*, Madrid: EDAF S.A.
- Herrera, Francisco (2004). *Enciclopedia de la guitarra. Biografías, danzas, historia, organología, teoría*, 3ª ed. Corregida y aumentada, Valencia: Piles, Editorial de Música, S. A.
- Kohn, Hans (1984). *Historia del Nacionalismo*, México: FCE.
- Kuss, Martha (1998). “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Fundación Autor/SGA, pp. 133-157.
- Llorens A., José A. y Rodrigo Chocano. (2009). *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*, Lima: Instituto Nacional de Culturas.
- López F., Joaquín (1954). *Danzas tradicionales argentinas*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Machado, Afonso y J. R. Martins (2006). *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções.
- Musri, Fátima G. (2004). *Músicos inmigrantes. La familia colecchia en la actividad musical de San Juan (1880-1910)*, San Juan: EFFHA.
- Nettl, Bruno (1963). *Theory and method in Ethnomusicologie*, Londres: The Free Press of Glencoe.

- Oro, Guadalupe de (2008). *Danzas folklóricas argentinas*, Buenos Aires: Ediciones Libertador.
- Pujol, Sergio (2008). *En nombre del Folclore*. Biografía de Atahulpa Yupanqui. Argentina, Buenos Aires: Editorial Emecé.
- (2013). *Cien años de música argentina*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Radcliffe-Brown, Alfred R. (1974). “Estructura Social”, en *Estructura y función en la sociedad primitiva*. España: Ediciones Península, pp. 217-239.
- (1974). “Introducción”, en *Estructura y función en la sociedad primitiva*. España: Ediciones Península, pp. 9-23.
- Russo, Ismael y García, Héctor (2005). *Diccionario del quehacer folklórico argentino*, Buenos Aires: El Foro.
- Serrano, Daniel A. (2009) “Elementos distintivos del lenguaje en la Serie Americana para guitarra de Héctor Ayala”, en Plech, M. y Mansilla, S., *Nuevos estudios sobre música argentina: aportes desde la asignatura redacción monográfica*, Buenos Aires: Educa, pp. 382-398.
- Smith, Antony (1976). *Las teorías del Nacionalismo*, Barcelona: Ediciones Península.
- Vega, Carlos (1936). *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires: Ricordi.
- (1956). *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires: Ricordi.
- (2010a). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- (2010b). *Panorama de la música popular Argentina con ensayo de la ciencia del Folklore*, Buenos Aires: Losada S.A.
- Veniard, Juan M. (1986). *La música nacional argentina*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Revistas

- “Héctor Ayala marcha a Brasil”, en *Cantando. La revista de la música popular*, Año I, 14 de mayo de 1957, núm. 6, Buenos Aires: Emilio Roca S.R.L., p. 20

Partituras

- Ayala, Héctor (1962) *Serie Americana*, Buenos Aires: Aromo.
- (1964) *El regalón*, Buenos Aires: Aromo.
- (1964) *Método Fácil para guitarra. Preparatorio*, Buenos Aires: Aromo.
- (1964) *Método Fácil para guitarra. Segundo año*, Buenos Aires: Aromo.
- (1965) *Dos composiciones para guitarra: Romanza, Madrigal*, Buenos Aires: Aromo.
- (1965) *Dos composiciones para guitarra: Cholita, Coyuyo*, Buenos Aires: Aromo.
- (1967) *Album azul 5°. Guitarra*, Buenos Aires: Aromo.
- (1967) *Caldenes*, Buenos Aires: Aromo.
- (1967) *Homenaje pampeano*, Buenos Aires: Aromo.
- (1968) *Album azul 6°. Guitarra*, Buenos Aires: Aromo.
- (1974) *Obras del Renacimiento*, Buenos Aires: Aromo.
- (1974) *Pampas no. 1*, Buenos Aires: Aromo.

Ayala, Héctor y Eduardo Ayala (s.f.) *Zamba de los Ayala*, Buenos Aires: Publicaciones Musicales Tempo.

Pisani, Dante (1966) *Lamento coya*, transcripción Héctor Ayala, Buenos Aires: M.A.K.

Stover, Richard D. (Ed.) (1997) *Héctor Ayala. Selected Works for Guitar*, USA: Querico Publications.

Recursos electrónicos

Albino, César y Sonia Albano de lima (2011). “O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro”, en *Per Musi*, Belo Horizonte, 23, pp. 71-81. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100008

Blache, Martha (1991). “Folklore y Nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual”, en *Revista de Investigaciones folklóricas*, 6, Buenos Aires: IFA pp. 56-66, recuperado de

<http://maestria.16mb.com/Culturas%20Populares/Parte%202/2/BLACHE%20-%20Folklore%20y%20nacionalismo%20en%20Argentina.pdf>

Carrera D., Germán (1976). “El nacionalismo latinoamericano en perspectiva histórica”, en *Revista Mexicana de Sociología*, 38(4), pp. 783-791. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3539707>

Celis, Óscar. (2013/12/15). “El vals peruano: Devenir histórico y formas de toque en la guitarra acústica”, en *Revista a Contratiempo*, 22, Caldas. Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-22/nuevas-manos/el-vals-peruano-devenir-historico-y-formas-de-toque-en-la-guitarra-acstica.html>

Cemduc (2004). “Cada canción con su corazón. Homenaje a Chabuca Granda”, en *Centro de Música y Danza, Pontificia Universidad Católica del Perú*, Recuperado de http://cemduc.pucp.edu.pe/documentos/cada_canci%C3%B3n.pdf

Claro V., Samuel (1967). “Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana”, en *Revista Musical Chilena*, 21(101), p.8-25. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14458/14771>

DGCyE (2015/03/7). “Vida en la campaña: La pulpería”, recuperado de <http://servicios2.abc.gov.ar/docentes/efemerides/25demayo/htmls/campana/pulperia.html>

Dragoski, Graciela y Romano, Eduardo (1981). “Leyendas y cuentos folklóricos. Antología”, Recuperado de <http://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/LeyendasYCuentosFolkloricos.pdf>

Guestrin, Nestor (s.f.). “La guitarra en la música latinoamericana”, recuperado de <http://nestorguestrin.cjb.net/>

Gilbert, H. F. (1917). “Folk-Music in Art-Music--A Discussion and a Theory”, en *The Musical Quarterly*, 3, 4 (Oct.), Inglaterra: Oxford University Press, pp. 577-601, recuperado de <http://www.jstor.org/stable/737991>

Gonzaga, Chiquinha (s.f.). *Atraente*, Recuperado de http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/atraente_alma-brasileira_piano_cifra.pdf

- González Rodríguez, Juan Pablo. (1986). “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”, en *Revista musical chilena*, 40(165), Enero-Junio, pp. 59-84.
Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/index>
- Massone, Manuel, et al. (s.f.), “La Música para Piano del Romanticismo en la Argentina del Siglo XIX: Generaciones Olvidadas de Compositores nacidos entre los años 1820 y 1855”, en *Artes musicales*. Recuperado de <http://www.artesmusicales.org/zuik/numero5/articulos/Massone.pdf>
- Núñez, Cayetano y María Núñez (2005). “Los orígenes de las grandes corrientes ideológicas”, en *Boletín de la Facultad de Derecho*, 26, La Rioja: UNED. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1341997>
- Pigna, Felipe (2015/03/7). “Las pulperías”, recuperado de http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/miscelaneas/las_pulperias.php
- Pinto, Gustavo (2008). “Pueblo, nación y nacionalismo cambia”, en *Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe*, recuperado de http://www.cialc.unam.mx/pdf/nacionalismo_camba.pdf
- (2010). Cronología de la palabra “camba” y la cultura cambia actual, recuperado de <http://www.politeia.santotomas.edu.bo/2011/10/cronologia-de-la-palabra...>
- Plesch, Melanie (1995). La Música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo, en *Revista Argentina de Musicología*, 1, pp. 57-68, recuperado de http://www.aamusicologia.com.ar/revistas/1/01_art_03.pdf
- (2009). “The Topos of the Guitar in Late Nineteenth- and early Twentieth-Century Argentina”, en *The Musical Quarterly*, 92(3-4), Oxford University Press. Recuperado de <http://mq.oxfordjournals.org/content/92/3-4/242.full.pdf+html>
- Sagredo Araya, Humberto (2009). “Musicología”, en *Akademos*, 11(1, 2), pp.17-31, recuperado de http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/5678/5469
- Sarli, Natalia Di. (2013). “Historia del teatro en el período fundacional de la plata (1890-1930): identidad urbana y proyecto artístico”, tesis de maestría, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/36340/Documento_completo_.pdf?sequence=1

- Sigl, Evelin y David Mendoza (2012). *No se baila así no más... Tomo II. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*, La Paz, Bolivia, recuperado de http://members.chello.at/~sigleveline/spanisch/no_se_baila_asi_no_mas_indice.pdf.
- Stahlschmidt, Rafael (2006). “La ciencia del folklore, el gaucho y la moda. Breve ensayo desengañador”, Córdoba. Recuperado de <http://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/de%20la%20ciencia%20del%20folklore.pdf>
- Vermes, Mónica (2011). “Aquí allá: los tránsitos musicales en Río de Janeiro durante la primera república”, en *Boletín Música*, núm. 29, Recuperado de http://www.academia.edu/1351184/Aqu%C3%AD_y_all%C3%A1_los_tr%C3%A1nsitos_musicales_en_R%C3%ADo_de_Janeiro_durante_la_primera_rep%C3%BAblica
- Weiss, Richard (1950). “El folklore como ciencia”, en *Anales de la Universidad de Chile*, 108(79), serie 4, pp. 5-29, Recuperado de <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/11778/12141>
- Yep, Virginia (1993). “El Vals Peruano”, en *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 14, No. 2 (Autumn - Winter, 1993). Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/780177>.

Páginas web

- Álvarez Ugarte, Manuel (24 de abril de 2011), “Abel Fleury el poeta de la guitarra”, en *El violero*, <http://violeroimaginario.blogspot.mx/2011/04/abel-fleury-el-poeta-de-la-guitarra.html>, consultado en mayo 2013.
- Biblioteca Nacional Argentina, “Catálogo”, <http://catalogo.bn.gov.ar/F/>, consultado de septiembre a diciembre 2013.
- Cardos, Jorge (s.f.) “Discografía”, http://www.jorgecardoso.net/Jorge_Cardoso/Discografia.html, consultado en diciembre 2013.
- Cecchetto, Nidia (s.f.). “Choro”, <http://musicadelbrasil.blogspot.mx/search/label/Choro>, consultada en abril de 2015.
- El comercio (29 de abril de 2014). “Luis Abanto Morales: Noventa años de choledad”, *El Comercio*, <http://elcomercio.pe/luces/musica/luis-abanto-morales-noventa-anos-choledad-noticia-1725987>, consultado en junio de 2015.

- Fundación Atahualpa Yupanqui (s.f.). “Películas/Videos, *Fundación Atahualpa Yupanqui*, <http://www.fundacionyupanqui.com.ar/ata-peli.html>, consultado en diciembre 2014.
- Flores, José Asunción (s.f.) “India”, *Portal guarani*, http://www.portalguarani.com/1082_jose_asuncion_flores/14610_india__musica__jose_asuncion_flores__letra_manuel_ortiz_guerrero.html, consultada en abril de 2015.
- García Martínez, Héctor. (3 de febrero de 2007). “El viejo circo criollo, escuela de arte y cuna del teatro”, *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/880192elviejocircocriolloescueladearteycunadelteatro>, consultado en marzo de 2015.
- García, Waldo. (miércoles, 6 de febrero de 2013). “Los negros y el barrio de Malambo”, *Memorias de un peruano en Asturias*, <http://peruanoenasturias.blogspot.mx/2013/02/losnegros-y-el-barrio-de-malambo.html>, consultado en septiembre de 2015.
- Maglione. Alejandro (2009). “Pulperías: toda la verdad. La verdad. Sobre el tema de las pulperías en nuestro país, para ser sincero de entrada nomás, no hay ninguna verdad. O quizás, partiendo de la buena fe de los autores, debería decir que hay tantas verdades como investigadores sobre el tema ha habido y hay hoy en día”, *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/1096405-pulperias-toda-la-verdad>, consultado en marzo de 2015.
- Martínez Zuviría, Gustavo (s.f.). “Ernesto E. Padilla”, *Folklore del Norte*, Nono Ocaranza Zavalía, <http://www.folkloredelnorte.com.ar/creadores/padilla.htm>, consultado en abril de 2015.
- Mattos, Hebe (s.f.) “1845 - a polca, dança européia, fez sua introdução no Rio de Janeiro”, <http://www.pensario.uff.br/audio/1845-polca-danca-europeia-fez-sua-introducao-rio-de-janeiro>, consultada en abril de 2015.
- Morrall, Steve (s.f.), “Tango Orchestra Genealogy 1927 – 1995”, *Tango UK 2012*, <http://www.tango.uk.com/newsletter.htm>, consultada en noviembre de 2012
- Ocaranza Zavalía, Nono (s.f.). “Vocabulario de canciones y danzas”, *Folklore del Norte*, <http://www.folkloredelnorte.com.ar/danzas/vocdanzas.htm>, Consultada en marzo de 2015.
- O Melhor do Choro Brasileiro. 60 peças com melodia e cifra*, 1er volumen, São Paulo: Irmãos Vitale, 1997, Recuperado de https://drive.google.com/drive/folders/0B_vm9IrI34ZIZ0IjcWFTaIBkMGc

- Palermo, Abel (s.f.). “Osvaldo Cordó”, *Todo tango*, Roberto Puccio y Sandra Cabal, <http://www.todotango.com/spanish/creadores/ocordo.asp>., consultado en noviembre de 2012
- Perfilio, Luis (23/4/2012). “Guitarra criolla”, <http://acordespara-guitarra.blogspot.com/2012/04/guitarra-criolla.html#ixzz2Els4GiPr>, consultado en noviembre 2012.
- Pigna, Felipe (2015). “Las Pulperías”, *El Historiador*, Felipe Pigna, http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/miscelaneas/las_pulperias.php, consultado en abril de 2015.
- Pinsón, Néstor (s.f.). “Nelly Omar”, *Todo tango*, <http://www.todotango.com/creadores/biografia/291/Nelly-Omar/>
- (s.f.) “Orquesta Típica Aníbal Troilo”, *Todo tango*, <http://www.todotango.com/historias/cronica/444/Orquesta-Tipica-Anibal-Troilo/>
- Portal Guaraní (s.f.). “Guillermo Molinas Rolón”, *Portal Guaraní*, http://www.portalguarani.com/488_guillermo_molinas_rolon/6188_del_jardin_de_las_leyendas_y_canto_a_la_raza_ii_de_poesias_del_paraguay_.html, consultada en mayo de 2015.
- Portal Guaraní (s.f.). “José Carlos Rodríguez”, *Portal Guaraní*, http://www.portalguarani.com/2183_higinio_morinigo_martinez/13698_presidente_higinio_morinigo_el_orden_militar_sin_heroe_obra_de_jose_carlos_rodriguez_.html, consultado en mayo de 2015.
- Portal Guaraní (s.f.). “Manuel Ortiz Guerrero”, *Portal Guaraní*, http://www.portalguarani.com/503_manuel_ortiz_guerrero/11555_india_letra_de_la_cancion_manuel_ortiz_guerrero_.html, consultada en Mayo de 2015.
- Sadaic, (s.f.), “Catálogo”, <http://www.sadaic.org.ar/index.php>, consultado de septiembre de 2013 a abril de 2014.
- Diez, Tino (s.f.) “Guitarristas del tango”, *Terapia tanguera*, http://www.terapiatanguera.com.ar/Notas%20y%20articulos/tino_guitarras.htm, consultado en junio 2014.
- The John Carter Brown Library (s.f.) Perú Collection – Pedro Marban. *Arte de la lengva moxa*, <https://archive.org/stream/artedelalenguamo00marb#page/614/mode/2up> , consultado en abril de 2015.

Wikipedia (s.f.) “Higinio Morínigo”, *Wikipedia*,
https://es.wikipedia.org/wiki/Higinio_Mor%C3%ADnigo, consultado en mayo de 2015.

----- (s.f.) “Martha de los Ríos”, *Wikipedia*,
https://es.wikipedia.org/wiki/Martha_de_los_R%C3%ADos, consultado en

Portal de Facebook

Velázquez, Froilán, “Semblanza sobre José Asunción Flores”,
<https://www.facebook.com/froilan.velazquez/videos/197884043600222/>, 27 de julio de 2011, consultado en mayo de 2015.

Música Camba, “El Taquirari”, <https://www.facebook.com/cambamusica/?fref=nf>, consultado en febrero de 2015.

Correo electrónico

García Martínez, Héctor, “Ana Schneider en en Sevilla”, mensaje para “Laura Camacho”, 31 de enero de 2013. hgarcia guitarras@yahoo.com.ar

---- “Algún dato más de Ayala”, mensaje para “Laura Camacho”, 13 de junio de 2013. hgarcia guitarras@yahoo.com.ar

Molina, Arturo, “Taquiraris”, mensaje para “Laura Camacho”, 7 de mayo de 2015. arturomolina3265@gmail.com

Olmello, Oscar, “Avances”, mensaje para “Laura Camacho”, 24/4/2015. oscar.olmello@gmail.com

Videos

DVD

Abel Fleury, el poeta de la guitarra (2010), Héctor García Martínez, Buenos Aires: Ignacio Ewert.

Joven, viuda y estanciera (1941), dir. Luis José Bayón Herrera. Argentina.

Portal de Youtube

- 1) *Con seis cuerdas en el alma, un especial a Juan Falú*, 29/05/2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=Vih7qafNmuk>, consultado en enero de 2015.
 - 2) *Con seis cuerdas en el alma, un especial a Juan Falú*, 29/05/2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=Kkz970JGZj0>, consultado en enero de 2015.
 - 3) *Con seis cuerdas en el alma, un especial a Juan Falú*, 29/05/2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=eVF19260Tr8>, consultado en enero de 2015.
- Amalio Reyes el Último Cimarrón*, 23 de julio de 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=EY2fHfGgq0I>, consultado en mayo de 2015
- El origen de las especies - Juan Quintero - Tonada Cuyana*, 30 de septiembre de 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=UDhjplXOfhk>, consultado en septiembre de 2013.
- El último perro*, 26 de noviembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=UGfnfXrjk3M>,
consultado en mayo de 2015.
- Especial Guaranía – Chango Spasiuk / un jassy*, 22 de junio de 2014,
<https://www.youtube.com/watch?v=UHydPMNAkYc>, consultado en junio de 2015.
- [Etnomedia] *Cantoras de Vichuquén (Documental)*, 22/09/12,
<https://www.youtube.com/watch?v=TNjMSO-vjHw>
- Historia del vals peruano*, 15 de mayo de 2008,
<https://www.youtube.com/watch?v=ruvOBifYP88>, consultado en julio de 2015.
- José Asunción Flores – Creador de la Guaranía – Paraguay*, 10 de mayo de 2011,
https://www.youtube.com/watch?v=RvaTYJwp4Ps&index=28&list=PL-u7gBqodaYqpmPMIPH_DIWGP6QBt5lg2, consultado en junio de 2015.
- Juan Falú en "María, así te canta Argentina" (3 de 4)*, 4 de mayo de 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=BWRTcSg8Em8>, consultado en octubre de 2013.
- Joven Viuda y Estanciera - Película completa año 1941 Argentina*, 5 de septiembre de 2012,
<https://www.youtube.com/watch?v=SrtZvNC0vMw>, consultado en agosto de 2013.
- Lundu - Doristi na Pauta Maldita 2007*, 4 de octubre de 2007,
<https://www.youtube.com/watch?v=5avYbwaH6FE>, consultado en abril de 2015.
- Martín Fierro - Leopoldo Torre Nilsson (1968)*, 7 de diciembre de 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=9ypcTc0OdMg>, consultado en mayo de 2015

Martín Fierro “El ave solitaria”, 13 de mayo de 2012,
<https://www.youtube.com/watch?v=4J4qIQTZ5Jw>, consultado en mayo de 2015.

Patrimonio Sonoro VII Región Chile - Cantoras Parte 1, 11/09/2012,
<https://www.youtube.com/watch?v=zbZfroQhdno>

Patrimonio Sonoro VII Región Chile - Cantoras Parte 2, 11/09/2012,
<https://www.youtube.com/watch?v=UQlOo8ngqoc>

Proyecto Nosotros: Música Popular de los '60 con Falu & Marziali, 17 de marzo de 2011,
https://www.youtube.com/watch?v=gC_xMxnuIcl, consultado en marzo de 2015.

Rafael Santa Cruz: El Cajon en el Perú, 15 de mayo de 2009,
<https://www.youtube.com/watch?v=-UM5ojbNLEU>, consultado en enero de 2016.

Recuerdos de Ypacaraí-Los 3 Paraguayos.wmv, 10 agosto 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=Gck4MY4XZxg>, consultado en abril de 2015.

Sons de Carrilloes Yamandu Costa y Juan Falu, 19 de octubre de 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=nfVJReMFvaY>, consultado en marzo de 2015.

Yamandu Costa Juan Falú Alfonsina y el mar Teatro IFT, Noviembre 2010,
<https://www.youtube.com/watch?v=SUMFeP7ENsg>, consultado en marzo de 2015.

Gatos

El Pamperito - Los Manseros Santiagueños, 6 de febrero de 2014,
https://www.youtube.com/watch?v=Z_JIXzA5Zo4, consultado en octubre de 2015.

Folklore Hermanos Toledo Gato De Las Trincheras, 16 de julio de 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=frga7e-Pxjk>

Gatito de Tchaikovsky – Los Hermanos Ábalos, 24 de julio de 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=bTKl-aqZJRc>, consultado en septiembre

El gatito de Tchaikovsky, 5 de septiembre de 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=7TAXNutdA1k>, consultado en septiembre de 2015

Hermanos Simón El ventajao, 16 de mayo de 2013,
https://www.youtube.com/watch?v=__mmgqFsyjc, consultado en octubre de 2015

Los Manseros Santiagueños - Gatito del peregrino, 26 de marzo de 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=8VOUZNMec00>

Los Manseros Santiagueños - El cara y musha, 9 de octubre de 2013,
https://www.youtube.com/watch?v=fVFhD6Gu_K8, consultado en octubre de 2015.

Los Hermanos Abalos / Gatito de azotea, 8 de mayo de 2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=nMaPSDIIY9c>, consultado en octubre de 2015.

Malambo

Malambo del 25, 3 de mayo de 2012, https://www.youtube.com/watch?v=e7v-RgoN__o,
consultado en octubre de 2015

Malambo, 18 de enero de 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=OGLPOIWC1jY>,
consultado en octubre de 2015

Takirari

Musica de Maestros en ritmo de Taquirari boliviano, 22 de diciembre de 2009,
<https://www.youtube.com/watch?v=b6QvUc0mjRs>, consultado en abril de 2015.

Vals

Cholo Berrocal - vals indio (1 de septiembre de 2012),
<https://www.youtube.com/watch?v=lysvG6z1Ed0>, consultado en junio de 2015

"Cholo Soy y No Me Compadezcas" -vals- (Luis A. Morales) (1 de noviembre de 2010),
<https://www.youtube.com/watch?v=sTXDmz-l4I0>, consultado en junio de 2015

Fonografía

Discos compactos

Encuentro (1989), Eduardo Falú y Paco Peña, USA: Nimbus Records.

Documental folklórico de Cuyo, Leda Valladares (comp.), Buenos Aires: Discos Melopea,
Universidad de Buenos Aires

Grandes del Folklore (s.f.), Varios intérpretes y autores, Buenos Aires: *Harmony*.

Guitarrista y Compositor (s.f.), Abel Fleury, Buenos Aires: compilador y productor, Héctor
García Martínez

La jardinera y su canto (1997), Violeta Parra, Chile: EMI 100.

Malambos y Carnavalitos (s.f.), E. González, Buenos Aires: *Music Hall*.

Momentos (2010), María Bello, Buenos Aires: SADAIC, AADI, CAPIT.

Panorama sonoro de la música popular argentina (1998), Carlos Vega, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Discos de vinilo

Antología del vals peruano (s.f.), Los Morochucos, Perú: IEMPSA

Folklore de los Andes bolivianos (1974), varios intérpretes, Bolivia: RCA Víctor.

Guitarra. Aprendamos Folklore, (1965), Héctor Ayala, Buenos Aires: Musitec.

Voz y Vena de Chabuca Granda (s.f.), Chabuca Granda, México: Columbia Internacional.

Etnografía audiovisual

Espectáculos y conciertos

Espectáculo de folklore del Ballet folklórico del IUNA en el Centro Nacional de la Música, en Buenos Aires, miércoles 11 de septiembre de 2013.

Espectáculo de folklore en el Boliche Balderrama, en la provincia de Salta, Argentina, miércoles 25 de septiembre de 2013.

Concierto de Víctor Villadangos en el Primer Festival Internacional de Guitarra “Santa María de los Buenos Aires”, viernes 4 de octubre de 2013.

Concierto de Sergio Moldavsky en el Primer Festival Internacional de Guitarra “Santa María de los Buenos Aires”, sábado 5 de octubre de 2013.

Entrevistas

Camacho, Laura y Carol Morguisur, realizada en el Museo Folklórico “Pajarito Velarde”, en la provincia de Salta, Argentina.

Camacho, Laura y Héctor García Martínez, realizada en Buenos Aires, el lunes 30 de septiembre de 2013.

Camacho, Laura e Irma Constanzo, en la casa de la guitarrista en Buenos Aires el viernes 4 de octubre de 2013.

Camacho, Laura y Juan Falú, realizada en el estudio del guitarrista en Buenos Aires el viernes 13 de septiembre de 2013.

Camacho, Laura y María Bello, realizada en la casa de la guitarrista en Buenos Aires el viernes 19 de septiembre de 2013.

Camacho Laura y Oscar Olmello, realizada en Morón, provincia de Buenos Aires, el miércoles 18 de septiembre de 2013.

Camacho, Laura y El Trío (Leonardo Echeverry, Bandola; Carlos Andrés Castañeda, Guitarra y Johan Gerardo Cardona, Clarinete), realizada en mi casa, Coyoacán, Distrito Federal, el 29 de marzo de 2015.

Tabala de Ilustraciones

Ilustración 1. *Mapa de las Culturas prehispánicas del Noroeste argentino (NOA)* (elaboración propia).

Ilustración 2. *Interior de una pulpería obra del pintor Juan León Palliere*. Jean Léon Pallière, “La pulpería” (Campaña de Buenos Aires) (1864/1865), en *Museo Nacional de Bellas Artes*, <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/8166>

Ilustración 3. *Tertulia porteña, Carlos Pellegrini (1830)*, en ORT Argentina, Campus virtual, <http://campus.ort.edu.ar/destacados/303448/categoria/33722/>

Ilustración 4. Polka en Río de Janeiro (<http://www.pensario.uff.br/audio/1845-polca-danca-europeia-fez-sua-introducao-rio-de-janeiro>)

Ilustración 5. *Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior, Joaquin Callado (1848-1880)* (<http://www.pensario.uff.br/audio/1870-aproximadamente-1870-nasceu-choro-rio-de-janeiro>)

Ilustración 6. *Grupo de choro a principios del siglo XX* (<http://www.pensario.uff.br/audio/1870-aproximadamente-1870-nasceu-choro-rio-de-janeiro>)

Ilustración 7. *Francisca Edwiges Neves Gonzaga, Chiquinha Gonzaga (1847-1935)* (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiquinha_Gonzaga-1877.jpg)

Ilustración 8. *Ernesto Nazareth (1863-1934)* (<http://www.pensario.uff.br/audio/1893-ernesto-nazareth-editou-tango-brejeiro>)

Ilustración 9. *Alfredo da Rocha Viana Filho, Pixinguinha (1897-1973)*. (<http://www.pensario.uff.br/audio/1928-primeira-gravacao-de-carinhoso-de-pixinguinha>)

Ilustración 10. *José asunción Flores, creador de la guarania*, en *Portal Guarani*, (http://www.portalguarani.com/344_catalo_bogado_bordon/11684_jose_asuncion_flores_musicas_y_letras_con_ortiz_guerrero_2004__por_catalo_bogado_bordon.html)

Ilustración 11. *Escena de malambo, Ballet Folklórico del IUNA*, imagen extraída del video tomado el 11 de septiembre de 2013 en el Centro Nacional de Música en Buenos Aires.

Ilustración 12. *Héctor Ayala en la portada de la partitura de Zambaba de los Ayala*. Ayala, Héctor y Eduardo Ayala (s.f.) *Zamba de los Ayala*, Buenos Aires: Publicaciones Musicales Tempo

- Ilustración 13. *Los escuadrones de la Guitarra de Abel Fleury*, foto tomada del (García 1987, p. 21).
- Ilustración 14. *Héctor Ayala a la izquierda, Irma Costanzo en el centro y personaje desconocido*. Archivo fotográfico particular de la maestra Irma Costanzo.
- Ilustración 15. *María Bello, guitarrista argentina*. Fotografía de Adrián Lagiola (en Momentos, 2010, Disco compacto).
- Ilustración 16. *Acróstico escrito por Héctor Ayala y dedicado a María Bello cuando tocó para él la Guarania en el Hospital geriátrico* (Momentos, disco compacto).
- Ilustración 17. *Portada del Fascículo sobre Abel Fleury* (García, 1987).
- Ilustración 18. *Héctor Ayala, fotografía tomada por Irma Costanzo*. Archivo fotográfico particular de Irma Costanzo.
- Ilustración 19. *Nota en la revista Cantando. La revista de la música popular* (1957).
- Ilustración 20. *Cuarteto Troilo-Grela. De izquierda a derecha: Roberto Grela (guitarra), Héctor Ayala (guitarrón), Anibal Troilo (bandoneón) y Kicho Díaz (contrabajo)*, en *Todo tango*, (<http://www.todotango.com/historias/cronica/444/Orquesta-Tipica-Anibal-Troilo/>).
- Ilustración 21. *Dos ediciones diferentes del disco en el que aparece registrado Héctor Ayala como integrante del cuarteto Troilo-Grela*, en *Mercado libre*, http://articulo.mercadolibre.cl/MLC-431872813-lp-anibal-troilo-con-roberto-grela-con-bandoneon-y-guitarra-_JM, consultado en enero 2015.

APÉNDICE A

* *Atraente*

Chiquinha Gonzaga

http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/atraente_alma-brasileira_piano_cifra.pdf

* *Dolce do Côco*

Jacob do Bandolim

https://drive.google.com/drive/folders/0B_vm9IrI34ZIZ0ljcWFTalBkMGc

* *Recuerdos de Ypacaraí*

Letra Zulema de Mirkin y música de Demetrio Ortiz

Audiotranscripción: Víctor Hugo Peñaloza Hernández

* *India*

José Asunción Flores

Audiotranscripción: Víctor Hugo Peñaloza Hernández

* *Pónganme siete botellas*

Tradicional

Audiotranscripción: Elizabeth Mares

* *La jardinera*

Violeta Parra

Audiotranscripción: Laura Camacho

* *Ese arar en el mar*

Chabuca Granda

Audiotranscripción: Víctor Hugo Peñaloza y Laura Camacho

* *Vals indio*

Alicia Rosa Catalina Maguiña Málaga

Audiotranscripción: Elizabeth Mares

* *Gatito del peregrino*

Carlos Alberto Toledo

Audiotranscripción: Víctor Hugo Peñaloza Hernández

* *Gato de las trincheras*

Compositor: Carlos Alberto Toledo

Audiotranscripción: Víctor Hugo Peñaloza Hernández

Atraente

Polca choro

Francisca "Chiquinha" Gonzaga

http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/atraente_alma-brasileira_piano_cifra.pdf

♩ = 100

Introducción

Piano

Brillante

di - mi - nu - en - do

A

♩ 6 * Polca

C7

Con gusto

F/C

Fm/Ab C/G

G7

Expresivo

C7

12

C/Bb

C7

F/C

Gm/Bb

Bbdim

F/C

18

G7/D

C7/E

F

1. 2.

l'ine

B

A7

Gracioso

24

Dm

Dm/F

A>dim

C/G

G7

C

30 *8va* *8va* A7 *8va* *8va* Dm Dm/F Abdim C/G G7 C

38 *8va* *8va* *8va* *8va* F C Bb Bb/D *D.S. al Coda*

44 Eb F7 B7 B7/D Bbm/D7 F/C C7 *8va*

50 F F7 B7/D B7m/D7 Cm/Eb F7

54 Bb Bb A7dim Cm/G Ebdim Bb/F F7 Bb *D.C. al Fin*

Doce de Côco

Chôro - 1951

Jacob do Bandolim

O Melhor do Choro Brasileiro. 60 peças com melodia e cifra
1er volumen, São Paulo Irmãos Vitale, 1997

♩=84 A

G⁶ C/E G⁶ Dm/F E⁷ Am Am/G E

7 Am Am⁷ D⁷ G⁷ma G⁶ F⁷ F⁶ Bm⁷ E⁷

13 Am E⁷/B Am⁷ Cm/E⁷ Gm Gm⁵⁺ Gm⁶

19 Gm Gm⁵⁺ Gm⁶ Gm⁵⁺ G⁷ G⁷ Cm Cm

25 E^b9 E^b9 G/D E⁷ Am⁷ D⁷

31 G⁶ Bm⁷ B⁹ B Am⁷ D⁷ G⁶ B^b9

37 Am⁷ D⁷ G⁷+ E⁷ Am⁷ D⁷

43 G⁶ C[#]m⁷ F[#]7 B⁷+ Gm⁷ C[#]m⁷ F[#]7 B⁷ E⁷ Am⁷ D⁷

49 Am⁷ D⁷ G⁶ B^b9 Am⁷ D⁷

55 F⁷ E⁷ Am⁷ F⁷m⁵⁻ B⁷ Em⁷ Cm Cm⁶

61 G//B E⁷ A⁷ D⁷/9 G⁶ G⁶ D. \times al ϕ

Cambita viajera

Takirari

N. Menacho

Audio transcripción: V. Hugo Peñaloza H.

Introducción

(guitarra) $\text{♩} = 79$

Dm A7 Gm

The introduction consists of a single staff of music in 2/4 time. It begins with a rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The key signature has one flat (Bb). The chords indicated are Dm, A7, and Gm.

7 A7 Dm Gm A7

This line of music starts at measure 7. It continues with eighth and quarter notes. The chords indicated are A7, Dm, Gm, and A7.

al ⊕ y CODA **A**
13 Dm (voz) B⁷ A7

This line starts at measure 13. It includes a vocal line with a fermata over the first measure. The chords indicated are Dm, B⁷, and A7.

Cam bi-ta de San-ta Cruz que vas can-tan-do le-jos, muy le jos de _a-quí

18 Gm A7 Dm

This line starts at measure 18. It features triplets of eighth notes. The chords indicated are Gm, A7, and Dm.

con u-na flor de luz en-tre tus la-bios ro-jos de ro-jo ru - bí. Dejas el pi - ra-

23 D7 Gm

This line starts at measure 23. It continues with eighth and quarter notes. The chords indicated are D7 and Gm.

í Tam-bién los ver-des cam pos y su_es plen - dor por los sen-de-ros de la

27 Dm E7 A7 Dm D7 Gm

This line starts at measure 27. It includes a quarter rest. The chords indicated are Dm, E7, A7, Dm, D7, and Gm.

vi - da sem-bran-do los re cuer-dos vi-vi-dos del a - mor por los sen-de-ros de la

31 Dm E7 A7 Dm

This line starts at measure 31. It ends with a quarter rest. The chords indicated are Dm, E7, A7, and Dm.

vi - da sem-bran-do los re - cuer - dos vi - vi - dos del a - mor.

34 **B**

Es tu-ya la can - ción Detor-do del mai - zal Cuan-do des-pier-ta la ma-

39 Dm A7 Dm D7 Gm

ña - na Re-fle-ja_en la pra - de - ra Un cie-lo de cris - tal Cuan-do des-pier-ta la ma-

43 Dm E7 A7 Dm D7 Gm

ña - na Re-fle-ja_en la pra - de - ra Un cie-lo de cris - tal. A-sí te quie-ro yo,

48 C F A7 Dm D7 Gm A7 Dm

A-sí te quie-ro yo, Con un ra-yi-to'e sol En tus o-jos ne-gros Lin da mu - jer.

54 D7 Gm C F A7

Es mú - si - ca tu voz, A - le - gre des - per - tar,

58 Dm D7 Gm A7 Dm (guitarra) □

Nos-tal-gias_y_e - mo - ción Y_el ru-mor del ni - do Del naran - jal.

CODA

62 Dm D7 Gm A7 Dm

Nos-tal - gias_y_e - mo - ción Y_el ru-mor del ni - do Del naran - jal.

No hacemos nada / Qué linda es nuestra fiestita

Takirari

Audiotranscripción: V. Hugo Peñalosa. H.

♩ = 70 A

Flauta

Violín

6

12

18

24

29 Gm D Gm

34 D Gm D Gm G **B** G

40 D G C G D

46 G C D G C

52 D G D

58 G D G D

64 G D G C G D

70 G C G D G C D

77 G C D G

83 D G D

Recuerdos de Ypacarí

Guaranía

Letra: Zulema de Mirkin

Demetrio Ortiz

Audiotranscripción: V. Hugo Peñaloza H.

$\text{♩} = 85$ (Introducción arpa)

6 Gm C7 F (voz) **A**
U-na no-che tí - bia nos co-no

11 C7
ci - mos Jun to al a-gua a - zul de y-ca-pa-ra - í - Tú can-ta-bas

16
tris - te por el ca - mi - no Vic - jas me - lo - dí - as en gua - ra - ní

21 F7
Ne ñe'ey - vo - ty pu-ra-héi a - sy-pe — che mo pi - rim - ba pe ne ku - nu

26 Bb Bbm F 3
ha u - pe py - ha - re — ña - sain - dy pö - rä - me — F nde jy - va

31 Gm C7 F
ki - ryĩ mo - ro tí - as - ye - te a - ñan - du o - ñua ko che mbo ra - yhu.

35 **B** F7 Bb Bbm
Don - de es - tás a - ho - ra cu - ña - ta - í Que tu sua - ve **B**

38 F D7 Gm
can - to no lle - ga a mí Don - de es - tás a - ho - ra mi scr te a -

2



ño-ra con fre-ne-sí To-do te re-cuer-da mi dul-ce a-mor Jun-to al la-go a



zul de y-pa-ca-ra - í Tú re-cuer-da mi a-mor te lla- ma Cu-ña-ta - í



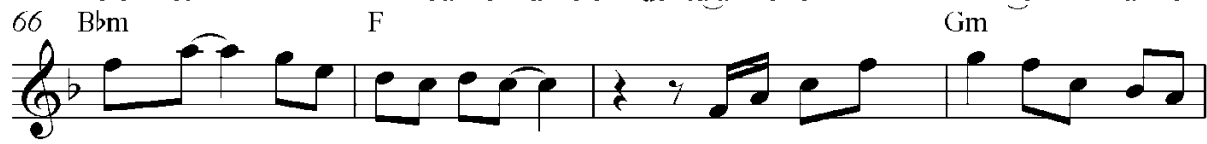
Y con el em - bru - jo de tus can



cio- nes I - ba re-na - cien do tu a-mor en mi Y en la no-



che her - mo - sa de ple-ni-lu- nio De tus blan-cas ma-nos sen-tí el ca-



lor que con tus ca - ri-cias me dio el a - mor ma-mo-pa rci - me ku-ña-ta - i -



mi a-hen-du-se - te ku n-de pu ra - héi ma-mo pa-che a - ma rei-me ko'



ä - gä ro-he-cha - se Y-pa-ca-ra - i ro-vy-ü sa - tí oi-me o-he-sa-



pe ne ra'an-ga - mi Ha ro-pu-ra - héi-vo ai-ko ro-he-noi - vo ku-ña-ta - i



India

Guarania

Letra: Manuel Ortiz Guerrero

José Asunción Flores

Audiotranscripción: V. Hugo Peñaloza H.

$\text{♩} = 100$

(arpa)

6

12

16

20

26

32

Gm Gm Gm Eb

D

Eb D

D7

2
39

(voz)

Gm



In-dia, be-lla mez-cla de dio-sa y pan-te ra,
Bra-ve-a en sus sie-nes su or-gu-llo de plu-mas,

44

E \flat

Gm



don-ce-lla des-nu-da que ha-bi-ta el Guai rá. A ris-co re-
su len-gua es-sal-va-je pa-nal de ei-ru-su. Co-llar de col

49

Cm



man-so cur-vó sus ca-de-ras co-pian-do un re-co-do de a-zul
mi-llos de ti gres y pu-mas en-jo-ya a la mu-sa de Y vy

55

Gm

Cm

B \flat D 7 

pa-ra ná.
ty-ru su. Mon-ta ras in-dia man se ba de la ra-za vir gen E-va gua ya

60

G

C D G



quí De su tri-bu la
La sil-ves-tre mu

69

Am

D 7

G



flor, mon-ta-raz gua-ja-ki,
jer que la sel-va es su ho-gar

78

Am

D 7 

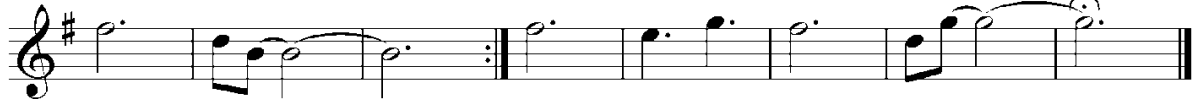
E-va a-ris-ca de a mor del e-den
tam-bién sa-be que rer

86

G

D 7

G



Gua-ra-ni. tam-bién sa-be so ñar..

Pónganme siete botellas

Tradicional

Transcripción: Elizabeth Mares

♩ = 88 **Intr** C# G#7 C#

6 G#7 C# G#7 C# G#7 C# **A**

12 F# G#7 F# C# F#

17 G#7 F# C# F# G#7

22 F# C# F# G#7 F#


27 C# **B** F# G#7 F# C#

32 F# G#7 F# C# F#

res ya son las do - ce_ y me di-jo que ven - drí - a,_ se-ño - res ya son las do
ce_ y me di-jo que ven - drí - a,_ ten-go la gar-gan-ta se - ca y la ba
rri-ga va-cí - a,_ ten-go la gar-gan-ta se - ca y la ba - rri-ga va-cí - a._
Pón-gan - me sie-te bo-te_ llas,_ tam-bién sie-te la-va jua - nas,_ pón-gan
me sie-te can-to - ras por-que yo me voy ma-ña na,_ pón-gan - me sie-te can-to


2

37 G#7 F# C# Inter F# G#7




ras por-que yo me voy ma-ña-na.____

42 F# C# F# G#7



Es tan...

46 F# C# G#7 C# G#7 C#



Es tan...

LAS SIETE BOTELLAS

||Señores ya son las once
y me dijo que vendría,||
||tengo la garganta seca
y la barriga vacía.||

Pónganme siete botellas,
también siete lavajuanas
||pónganme siete cantoras.
porque yo me voy mañana.||

||Es tanta la hambre que tengo
señores yo me comiera,||
||siete gallinas y un pavo,
un chanco y una ternera||

Pónganme siete botellas...

||Es tanta la sed que tengo
señores yo me bebiera,||
||un barril de chacolín
y de _____ bien buena.||

Pónganme siete botellas...

La Jardinera

Violeta Parra

audiotranscripción: Laura Camacho

$\text{♩} = 70$

E E B⁷ E

6 B⁷ E B⁷ E

11 B⁷ E F⁷ B F⁷ B A

16 E B⁷ E B⁷ E F⁷

21 B F⁷ B A E B⁷

26 E F⁷ B F⁷ B F⁷ B F⁷ B A

31 E B⁷ E A

36 E B⁷ E

Pa -
ra-ol vi dar me de ti voy a cul ti var la tie rra. En e-llaes pe ro encon
trar re me diopa ra mi pe na. A qué plan ta ré el ro sal de las es pi
nas más grue sas. Ten dré lista la co ro na - pa-ra-cuan dor en mí te mue
ras. Pa-ra mi tris te za, vio le ta a zul, cla ve li na ro ja pa' mi pa sión, y pa-ra sa
ber si me co rres pon de, de sho joun blan co man za ni llón: si me quic re mu cho-po qui to,
na da tran qui lo que da mi co ra zón

Ese arar en el mar

María Isabel Granda Larco "Chabuca Granda"

Audiotranscripción: V. Peñaloza / L. Camacho

♩ = 120

B7 E7 Ama7 F#7 B

Voz

Guitarra

7 E7 Amaj7 Bm7 E7 Amaj7 F#

14 B7 E7 Amaj7 F#7 Bm7

Cuan-do ya se me ol - vi-de ha bre ol vi-da do

20 B7 E7 Amaj7 C#m G#7

vi-vi re a-dor-me ci-da li - be - ra-da no an-cia-ré la res - pues-ta

27 F#m Bm7 E7 Amaj7

pues no ha-bré pre- gun - ta-do no ha-bré de per-do - nar ni ha-brè o fen - di - do_

32 F#7 B7 E7

ex-tra-ña-re la ru - miade mis sue - ños y la dul ce_

38 Amaj7 C G#7 F#m Bm7

mo-lien-da y la es pe ran - za e - se cons-tan - te ha cer_ un al - quien de algo_

45 E7 Amaj7 F#m G#7

e - se a - fán de cas - ti - llos_ en el ai - re_ Ex-tra-ña-re la ru - mia de_ mis sue - ños

52 G#7 C#7 F#7 Em

y la dul-ce mo - lien-da y la es pe - ran-za e - se cons-tan

58 F#7 Bm7 C#7 Em F#7 B

te ha - cer un al-guiende al-go e-se a fán-de cas - ti llos en el ai - re

65 Dm Amaj7 F#m Bm7 Amaj7

e-se a raren el mar de los en sue - ños e sec-ter-no so ñar laa-do-le-scen - cia

rall...

71 E7

À tempo

75

79 B⁷ E⁷ Amaj⁷ F^{#7} B⁷ E⁷

86 Amaj⁷ F^{#m} G^{#7} C^{#7}

ex-tra-ña-ré la ru - mia de mis sue - ños. y la dul - ce - mo

92 F[#] Em F^{#7} C^{#7}

lien da y - la es pe - ran - za e - se cons - tan - te ha - cer un - al - guiende al - go

98 Em F^{#7} B⁷

e - se a - fán - de cas ti - llos - en el ai - re

103 Dm Amaj⁷ F^{#m} B⁷ E⁷ Amaj⁷

e - se a - raren el mar de los en - sue - ños e see - ter - no so - ñar laa - do - le - scen - cia

rall...

Vals indio

Alicia Rosa Catalina Maguiña Málaga

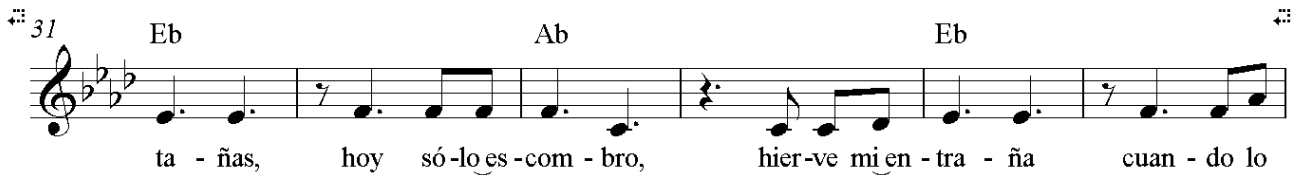
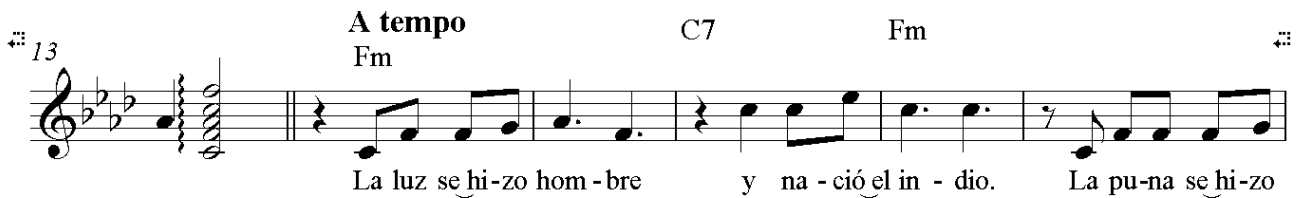
Audiotranscripción Elizabeth Mares

♩ = 132

Introducción

Meno mosso

Fm



Gato de las trincheras

Carlos Alberto Toledo

Audiotranscripción: V. Hugo Peñaloza H.

$\text{♩} = 120$ **Introducción**

8 **D7** **G** **A** **D7**

14 **G** **D7** **G**

20 **D7** **G** **B Zapateado** **D7**

26 **G** **D7** **G**

32 **D7** **G** **D7**

38 **G** **D7** **G**

43 **Coda** **D7** **G** **Fine**

D.C. al Fine

Gatito del peregrino

Carlos Alberto Toledo

Letra: Felipe Rojas

Audiotranscripción: V. Hugo Peñaloza H.

♩=108 (acordeón)

8 (Voz) Yo soy co-mo te di-je a yer un lar-go ca-mi -
Yo soy hue-lli - ta jun-to al sol bus-can-do tu vi -

14 no que va por e - se cam po en flor de nues-tro ca - ri - ño Yo soy co-mo te
da. Un tiem-po de lu - na y a diós que tris - te ca-mi - na. Yo soy hue-lli - ta

20 di-je a yer un lar-go ca-mi - no Yo pien-so que la dis - ta-cia es el gri-to de mis pe
jun-to al sol bus-can-do tu vi - da. No pue-den bo-rrar tus o-jos las-es pi-nas del ol-vi-

26 - nas, que vi-ve pa ra a-ño - rar-te por-que le - jos te re-cuer - da. Por
do, ni tu voz en el si - len-cio que es-tá jun-to a mi des-ti - no. Por

31 e - so cuan-do ya me voy me que-da u-na es-pe - ra. El a - ve que an-da vo-
e - so cuan-do sol-lo es-toy te sien-to más cer - ca. El hom-bre que se va

36 lan-do bus - ca siem-pre su des-ti - no, aun-que se pren-da en el ai - re vuel - ve
le - jos quie - re ser a-gua del ri - o se va que-man do en la a - re - na en - tre

41 siem pre ha-cia su ni - do. En el sen-tir del co - ra-zón soy tu pe-re-gri - no.
gán - do - se al ro - cí - o En el sen-tir del co - ra-zón soy tu pe-re-gri - no.

APÉNDICE B

Serie Americana

Héctor Ayala

Preludio

(1914-1990)

Chôro / Brasil

Takirari / Bolivia

Guarania / Paraguay

Tonada / Chile

Vals / Perú

Gato y malambo / Argentina

Preludio

Héctor Ayala

Allegretto ♩ = 100

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains measures 1 through 2. The second staff starts at measure 3 and includes a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 6 and features a slur over the bass line. The fourth staff starts at measure 9 and also has a slur over the bass line. The fifth staff starts at measure 12 and includes the instruction 'arm. 19' above measure 19, which is the final measure of the piece. The score concludes with a final cadence symbol.

15

Musical staff 15: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 15-17 feature eighth-note runs with slurs. Measure 18 begins with a half note G4. A fermata is placed over the final measure.

18

Musical staff 18: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 18-20 feature eighth-note runs with slurs. Measure 21 begins with a half note G4. A fermata is placed over the final measure.

21

Musical staff 21: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 21-23 feature eighth-note runs with slurs. Measure 24 begins with a half note G4. A fermata is placed over the final measure.

24

Musical staff 24: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 24-26 feature eighth-note runs with slurs. Measure 27 begins with a half note G4. A fermata is placed over the final measure.

27

rit.

Musical staff 27: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 27-29 feature eighth-note runs with slurs. Measure 30 begins with a half note G4. A fermata is placed over the final measure.

30

A tempo

Musical staff 30: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 30-32 feature eighth-note runs with slurs. Measure 33 begins with a half note G4. A fermata is placed over the final measure.

1 / Chôro / Brasil

Héctor Ayala

Andante ♩ = 63

A

5

9

13

17

B

21

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Measures 21-24. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals. The bass line features chords and single notes.

25

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Measures 25-28. Similar to the previous staff, it contains eighth and quarter notes in the melody and chords in the bass.

29

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Measures 29-32. Continues the melodic and harmonic pattern of the previous staves.

33

1.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Measures 33-36. Includes a first ending bracket over measures 35-36.

37

2.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Measures 37-40. Includes a second ending bracket over measures 39-40.

2 / Takirari / Bolivia

Sostenuto

Héctor Ayala

♩=76

17

19

21

23

26

29

arm 12

31

Fine

3 / Guarania / Paraguay

Héctor Ayala

Larghetto ♩=63

6a en Re

Guitar

6

12

17

23

28

33

36

39

44

49

53

4 / Tonada / Chile

Héctor Ayala

Allegro ♩=108

1

3

6

9

11

13

16

Musical staff 16: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. A repeat sign is at the end.

19

Musical staff 19: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A repeat sign is at the end.

21

Musical staff 21: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A "rall." marking is present. A repeat sign is at the end.

23

Musical staff 23: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. An "a piacere" marking is present. A repeat sign is at the end.

25

Musical staff 25: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A repeat sign is at the end.

27

Musical staff 27: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A first ending bracket labeled "1. A tempo" and "D.C. al Fine" is present. A repeat sign is at the end.

29

Musical staff 29: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A second ending bracket labeled "2. A tempo" and "Fine" is present. A repeat sign is at the end.

5 / Vals / Perú

Vivace ♩ = 152

Héctor Ayala

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

D.S. al Fine

2. Fine

6 / Gato y Malambo / Argentina

Vivace ♩ = 152

Héctor Ayala

6a en Re *Gato* §

4

10

16

22

28

1. Al § hasta
φ y sigue

2. Para seguir

♩=100

Malambo

Lento

34

Musical staff 34-37: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. The staff contains six measures of music. The first measure is a whole note chord with a wavy line underneath. The following measures contain chords with wavy lines, some with eighth notes. The final two measures have asterisks above the notes. A small square symbol is at the end of the staff.

p

A tempo

38

Musical staff 38-41: Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures have asterisks above the notes and a '7' below the first note. The fourth measure has a slur over the notes. A small square symbol is at the end of the staff.

42

Musical staff 42-45: Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures have a '7' below the first note. The fourth measure has a slur over the notes. A small square symbol is at the end of the staff.

46

Musical staff 46-49: Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures have a '7' below the first note. The fourth measure has a slur over the notes. A small square symbol is at the end of the staff.

50

Musical staff 50-53: Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures have a '7' below the first note. The fourth measure has a slur over the notes. A small square symbol is at the end of the staff.

54

Musical staff 54-57: Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures have a '7' below the first note. The fourth measure has a slur over the notes. A small square symbol is at the end of the staff.

58

Musical staff 58-61: Treble clef, key signature of two sharps, 6/8 time signature. The staff contains four measures of music. The first three measures have a '7' below the first note. The fourth measure has a slur over the notes. A small square symbol is at the end of the staff.

82 3

staccato

83

84

85

86

87

88

p

ANEXO 1

EXAMEN PRÁCTICO

PROGRAMA

Consta de los siguientes movimientos
BWV 997
Prelude
Fuga
Sarabande
Gigue
Double

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
24'17''

Dos piezas
Preludio 2
Gavota

Guillermo soriano Escamilla
(n. 1975)
08'03''

Usher Waltz (Vals Usher)
Op. 29

Nikita Koshkin
(n. 1975)
05'46''

Laura Camacho Miguel, guitarra

Serie Americana
Preludio
Chôro / Brasil
Takirari / Bolivia
Guarania / Paraguay
Tonada / Chile
Vals / Perú
Gato y malambo / Argentina

Héctor Ayala
(1914-1990)
15'59''

Laura Camacho Miguel, guitarra; Elizabeth Mares, pandero, charango, guitarra, cajón peruano y bombo

Duración total: 53'25''

ANEXO 2

DISCO DE AUDIO

- 01 Atraente - Chiquinha Gonzaga
- 02 Doce do coco - Jacob do Bandolim
- 03 Cambita viajera - N. Menacho
- 04 No hacemos nada - Qué linda es nuestra fiestita
- 05 Recuerdos de Ypacarai - Demetrio Ortiz
- 06 India - Lizza Bogado
- 07 Las siete botellas - Las Morenitas
- 08 La jardinera - Violeta Parra
- 09 Vals indio - Cholo Berrocal
- 10 Ese arar en el mar - Chabuca Granda
- 11 Gato de las trincheras - Hnos Toledo
- 12 Gato del peregrino - Manseros
- 13 Malambos - Los Hermanos Abalos
- 14 El Malambo - Ernesto Gonzalez Farias