



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
ARTES
Y **DISEÑO**

Agustín Rodrigo Colom Mattolini

**Recursos y herramientas para arreglos
vocales al estilo Aca Seca trío.
Del análisis de cuatro obras del NOA a la
creación de un arreglo vocal original.**

Tesina de Licenciatura en música popular (guitarra)

Carreras Musicales
Facultad De Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo

Directora:
Dra. María Emilia Greco
Co-directora:
Mg. Luciana Orellana Lanús

Mendoza

2025

Resumen

Este trabajo se centra en el análisis de cuatro arreglos vocales del grupo Aca Seca Trío. Su objetivo principal es identificar los recursos y técnicas que caracterizan la sonoridad del trío dentro de la música popular de raíz folklórica argentina, para posteriormente aplicar los resultados de dicha indagación en un arreglo propio. En particular, se analizan cuatro interpretaciones grabadas, relacionadas con el repertorio folklórico del noroeste argentino: “Domingo i’ chaya”, “El avenida”, “Pobre mi negra” y “A mi patrón”.

En el capítulo 1 se presenta el problema de investigación, los objetivos, la justificación y el estado de la cuestión. El marco teórico de esta tesina abarca conceptos vinculados al análisis musical, la armonía funcional, la técnica vocal en músicas populares y estudios sobre el arreglo como práctica en músicas de raíz folklórica argentina. Metodológicamente, se trata de una investigación artística que emplea métodos propios de la indagación cualitativa, combinando el análisis teórico con la práctica creativa.

En el capítulo 2 se propone una síntesis de la trayectoria del grupo y de sus integrantes, con el fin de comprender la formación y experiencias previas que pueden haber influido en la elaboración de sus arreglos. En el capítulo 3 se estudian en cada una de las obras, aspectos como la organización de alturas, la textura, la forma y la interpretación vocal.

El capítulo 4 expone la elaboración de un arreglo propio inspirado en el estilo del trío, que incorpora los recursos y técnicas musicales e interpretativas identificadas a lo largo del análisis. Éste se realizó sobre una canción elegida del repertorio folklórico del noroeste argentino.

Palabras clave: Aca Seca Trío, arreglos vocales, investigación artística.

Abstract

This research focuses on the analysis of four vocal arrangements by Aca Seca Trío. The main objective is to identify the resources and techniques that characterize the group's sound within Argentine popular music of folk roots, and then apply the results of this inquiry in an original arrangement. In particular, four recorded interpretations related to the folkloric repertoire of northwestern Argentina: "Domingo i' chaya", "El avenida", "Pobre mi negra" and "A mi patrón".

Chapter 1 presents the research problem, objectives, justification, and the state of the art. The theoretical framework of this work encompasses concepts related to musical analysis, functional harmony, vocal technique in popular music, and studies on arrangement as a practice within Argentine folkloric-rooted music. Methodologically, this is an artistic research project employing qualitative inquiry methods, combining theoretical analysis with creative practice.

Chapter 2 offers a synthesis of the group's career and that's of its members, in order to understand the training and previous experiences that may have influenced the elaboration of their arrangements. Chapter 3 analyzes each work, focusing on aspects such as pitch organization, texture, form, and vocal interpretation.

Chapter 4 presents the development of an original arrangement inspired by the trio's style, incorporating the musical and interpretive resources and techniques identified through the preceding analyses. This arrangement was created based on a song from the folkloric repertoire of northwestern Argentina.

Key words: Aca Seca Trío, vocal arrangements, artistic research.

Resumo

Este trabalho concentra-se na análise de quatro arranjos vocais do grupo Aca Seca Trío. Seu objetivo principal é identificar os recursos e técnicas que caracterizam a sonoridade do grupo dentro da música popular de raiz folclórica argentina, para posteriormente aplicar os resultados dessa investigação em um arranjo próprio. Em particular, analisam-se quatro interpretações gravadas pelo grupo, relacionadas ao repertório folclórico do noroeste argentino: “Domingo í’ chaya”, “El avenida”, “Pobre mi negra” e “A mi patrón”.

No capítulo 1 são apresentados o problema de pesquisa, os objetivos, a justificativa e o estado da questão. O referencial teórico desta dissertação abrange conceitos vinculados à análise musical, à harmonia funcional, à técnica vocal nas músicas populares e a estudos sobre o arranjo como prática nas músicas de raiz folclórica argentina. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa artística que emprega métodos próprios da investigação qualitativa, combinando a análise teórica com a prática criativa.

O capítulo 2 propõe uma síntese da trajetória do trio e de seus integrantes, com o intuito de compreender a formação e as experiências prévias que podem influenciar na elaboração de seus arranjos. No capítulo 3 são estudados, em cada uma das obras, aspectos como a organização das alturas, a textura, a forma e a interpretação voca.

O capítulo 4 apresenta a elaboração de um arranjo próprio inspirado no estilo do trio, que incorpora os recursos e técnicas musicais e interpretativos identificados ao longo da análise. Esse arranjo foi realizado sobre uma canção escolhida do repertório folclórico do noroeste argentino.

Palavras-chave: Aca Seca Trío, arranjos vocais, pesquisa artística.

Índice

Resumen -----	pág. 2.
Índice -----	pág. 5.
Capítulo 1 -----	pág. 7.
1.1 Planteamiento y formulación del problema -----	pág. 7.
1.2 Objetivos -----	pág. 8.
1.3 Justificación -----	pág. 8.
1.4 Estado de la cuestión -----	pág. 9.
1.5 Marco Teórico -----	pág. 11.
1.6 Metodología -----	pág. 17.
1.7 Organización del trabajo -----	pág. 21.
Capítulo 2 -----	pág. 23.
Aca Seca Trío: una breve biografía del grupo -----	pág. 23.
2.1 Juan Quintero -----	pág. 25.
2.2 Andrés Beeuwsaert -----	pág. 27.
2.3 Mariano Cantero -----	pág. 28.
Capítulo 3 -----	pág. 31.
Análisis de los arreglos -----	pág. 31.
3.1– Domingo i´chaya -----	pág. 32.
3.2– El avenida -----	pág. 46.
3.3– Pobre mi negra -----	pág. 53.
3.4– A mi patrón -----	pág. 60.
3.5- Análisis de la interpretación vocal -----	pág. 67.

3.6- Revisión de los aspectos generales de los análisis -----	pág. 69.
Capítulo 4 -----	pág. 73.
Desarrollo del arreglo propio -----	pág. 73.
4.1- Recursos y herramientas utilizadas -----	pág. 82.
Conclusiones -----	pág. 84.
Bibliografía y fuentes -----	pág. 86.
Discografía -----	pág. 88.
Declaración de uso de inteligencia artificial -----	pág. 89.
Anexo -----	pág. 89.
Partitura “Domingo i’ Chaya” -----	pág. 90.
Partitura “El avenida” -----	pág. 94.
Partitura “Pobre mi negra” -----	pág. 97.
Partitura “A mi patrón” -----	pág. 99.
Partitura “Carnaval en los valles” -----	pág. 103.

Capítulo 1

1.1- Planteamiento y formulación del problema.

Aca Seca Trío es un ensamble vocal e instrumental, dedicado principalmente a la interpretación de músicas de raíz folklórica argentina. Fue fundado en el año 1999, en la ciudad de La Plata, por: Juan Quintero (voz y guitarra), Mariano “Tiki” Cantero (en voz y percusión) y Andrés Beeuwsaert (voz y piano).

En sus trabajos toman canciones de diversos autores y realizan arreglos¹ vocales e instrumentales, con un gran desarrollo rítmico, armónico y melódico. A lo largo de su trayectoria como grupo, publicaron cuatro discos de estudio, con la particularidad que, en cada uno de ellos realizan dos arreglos donde sólo se utilizan voces y percusión.

Son estos arreglos los que nos interesan analizar, poniendo el foco en el trabajo de las voces desde lo interpretativo, además del análisis de la organización de las alturas, el aspecto motivico (rítmico-melódico), el análisis formal y textural de cada arreglo. A raíz de esto, proponemos identificar los recursos y herramientas que hacen que los arreglos vocales de esta agrupación tengan la sonoridad característica que los destaca, con el fin de poder utilizar los mismos para la elaboración de arreglos vocales al estilo Aca Seca Trío.

Partiendo de esta propuesta, surgen interrogantes como:

- ¿Cuáles son los recursos rítmico-melódicos y relativos a la organización de alturas que caracterizan y distinguen los arreglos vocales sin acompañamiento instrumental del grupo Aca Seca Trío?
- ¿Cuáles son los rasgos que definen la sonoridad del trío?
- ¿Cómo es el tratamiento textural en los arreglos seleccionados?

¹ El concepto de arreglo será definido más adelante, en el marco teórico.

- ¿Cómo se estructura formalmente el arreglo, según la densidad textural de las voces?
¿Existen diferencias o similitudes entre las demás canciones seleccionadas?
- ¿Cómo se trabaja el bajo en cuanto a inversiones y conducción?
- ¿En qué aspectos influye el contenido de letra de la canción?
- ¿De qué manera se podría crear un arreglo vocal al estilo Aca Seca Trío?

1.2- Objetivos:

En base a las preguntas formuladas, nos planteamos los siguientes objetivos:

Objetivo general:

- Reconocer recursos y herramientas propias del estilo de arreglos vocales del grupo Aca Seca Trío y considerarlos para la realización de arreglos vocales propios.

Objetivos específicos:

- Identificar, a partir del análisis de los arreglos seleccionados, los aspectos musicales que caracterizan y distinguen la sonoridad del grupo Aca Seca Trío.
- Ejemplificar, mediante la elaboración de un arreglo propio, los recursos y herramientas obtenidos.

1.3- Justificación:

En la música de raíz folklórica argentina está muy presente el canto a dos o más voces, algunos ejemplos van desde Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Andariegos, el Dúo Coplanacu, hasta el Dúo salteño o Tito Francia y el Cuarteto contemporáneo.

Entre las agrupaciones actuales Aca Seca Trío, se ha convertido en referente entre las nuevas generaciones de músicos populares y también en los circuitos de música coral, distinguiéndose tanto en el plano instrumental como en el vocal. Este último ámbito adquiere una

relevancia particular en su producción, ya que en sus cuatro discos de estudio se incluyen obras arregladas exclusivamente para voces y percusión.

Desde sus comienzos tuvieron el reconocimiento de grandes personalidades de la música argentina y mundial como Luis Alberto Spinetta, Pedro Aznar, Raúl Carnota, Javier Malosetti, Iván Lins, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Pat Metheny, entre otros. Además, difundieron su propuesta artística en diferentes escenarios de Latinoamérica, Asia y Europa.

Consideramos que esto es fruto, no solo de la calidad musical de cada uno de sus integrantes, sino también, del trabajo arreglístico del trío, que con el paso del tiempo ha adquirido una sonoridad particular que los destaca.

El análisis de los arreglos seleccionados podría ayudar a reconocer aspectos musicales característicos sobre el trabajo vocal de Aca Seca Trío, reuniendo así una serie de herramientas y recursos para la elaboración de arreglos vocales. Brindando un primer acercamiento para músicos y estudiantes que estén interesados en estas prácticas. Además, nos parece importante mencionar que la Licenciatura de música popular no tiene un espacio curricular donde se aborden técnicas como las del contrapunto de manera práctica, algo que sería muy útil para poder realizar este tipo de arreglos en relación con la música popular de raíz folklórica.

1.4- Estado de la cuestión:

Existen algunos trabajos que se relacionan directa o indirectamente con el grupo. Un ejemplo es la tesina de Licenciatura en Composición Musical realizada por Sol Marianetti, titulada *El aporte de Juan Quintero al folclore argentino* (2019). Este trabajo desarrolla un análisis sobre la figura de Juan Quintero como compositor y arreglador a lo largo de tres capítulos. En la primera parte del segundo capítulo se analizan composiciones de raíz folklórica argentina y en la segunda parte composiciones “libres”, que no responden a lenguajes folklóricos. En el capítulo número

tres, la autora realiza un análisis sobre algunos arreglos del músico, entre ellos uno para voces y percusión interpretados por Aca Seca Trío (“Pobre mi negra”).

Su trabajo es un antecedente muy valioso porque además de los análisis, encontramos entrevistas a músicos referentes y al mismo Juan Quintero.

Con relación a trabajos realizados directamente sobre Aca seca Trío, tenemos el aporte del Lic. Cristian Accattoli, presentando su exposición *Procesos y elementos simbólicos-musicales híbridos en Aca Seca Trío. Pieza “Vidadero” de Juan Quintero* (2018), dentro del proyecto “Territorios de la música argentina contemporánea”, de la Escuela universitaria de artes - Universidad Nacional de Quilmes.

Aquí el autor propone distinguir la característica híbrida del grupo, a partir del análisis de la composición de Juan Quintero (Vidadero) con arreglo de Aca seca trío. Destaca que:

La noción de hibridación no hace mención solo a las tensiones existentes entre las tradiciones de géneros populares y académicos (Piedade, 2011) sino, que indaga también en el conjunto de “procedimientos de producción musical” (Madoery, 2000) y en diversos procesos dados en la producción y circulación de las obras (Canelini, 1990; Irisarri, 2015). (Accattoli, 2018, p.1)

Un antecedente sobre arreglos vocales es el del Mg. Ricardo Mansilla en su libro *El arreglo coral. Concepto, evolución, praxis* (2019). Este trabajo comienza definiendo conceptos importantes como: arreglo, música popular, análisis musical, estratos culturales, entre otros. También ofrece una revisión histórica sobre la música vocal en el campo de la música popular y la música coral en Argentina y Latinoamérica. Además encontramos entrevistas con diversos arregladores argentinos que aportan opiniones enriquecedoras sobre el concepto de arreglo. En el capítulo número tres, distingue elementos característicos presentes en los arreglos, entre ellos se

encuentran: texto-códigos, ámbitos de realización y el arreglador musical (perfil – accionar – finalidad).

Por último y más importante, se analizan una serie de recursos y procedimientos particulares, que se realizan en la creación de arreglos corales, comparándolos con diferentes versiones. Acompañando al análisis con una propuesta de estrategia metodológica para la confección de arreglos.

Otro trabajo a tener en cuenta es el de Álvaro Bienvenido Dinzey Vicioso, titulado *Arreglo de voces sin acompañamiento de instrumentos. Características estilística del grupo estadounidense TAKE 6 (2020)*. Este trabajo contiene objetivos similares al de nuestro proyecto. Aquí el autor propone extraer y documentar las técnicas estilísticas del tratamiento de voces del grupo TAKE 6, como un aporte de nuevas herramientas musicales contemporáneas para arreglar voces.

1.5-Marco teórico:

Considerando que el presente trabajo se enfoca en el análisis de los arreglos vocales de Aca Seca Trío, nos parece interesante tener en cuenta los conceptos desarrollados por Diego Madoery en su artículo *El arreglo en la música popular (2000)*. El mismo trata sobre el arreglo en la música popular como procedimiento característico de este ámbito musical, destacando la figura del “arreglador”.

Por su parte, Coriún Aharonián (como se citó en Madoery 2000) aporta una definición de tema que resulta pertinente a este trabajo “aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presente de otra manera. Responde a una configuración melódica”.

Por otro lado, ambos autores mencionan que entre tema y producto hay un espacio intermedio donde se modifica la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla, involucrando procedimientos operativos y estratégicos que denominan arreglo.

Madoery, toma a la vez como punto de partida al arreglo en la música popular, distinguiendo al arreglo como interpretación y considerándolo un “proceso cooperativo de significación”. Desde allí, propone plantear una cadena de comunicación de tres tipos de interpretaciones en la música popular: interpretación-arreglo, interpretación-ejecución, interpretación-recepción.

El arreglo como interpretación, tal como lo expresa el autor, establece distintos tipos de vínculos con el tema y la especie-marco², y le otorga nuevas significaciones, condicionado por una gran cantidad de variables que diferenciamos en tres grupos:

- ***La especie-marco:*** que tiene que ver con el género, el lenguaje y el marco social, dando un conjunto de normas que definen una cultura determinada y que van a influir a la hora de realizar un arreglo. Si el arreglador pretende modificar la especie-marco de origen probablemente esté condicionado por su propia formación, su enciclopedia particular y su estructura ideológica.
- ***La enciclopedia particular del arreglador (formación/enciclopedia cultural):*** El autor se refiere a la formación y experiencias previas con las que cuenta el arreglador a la hora de efectuar la realización del arreglo y posteriormente la interpretación.

² Lo que Madoery define como especie-marco, se relaciona hoy en día más oportunamente con el concepto de género y así se aborda en esta tesina. Sobre la discusión en relación a la palabra “especie” para referirse al género musical, que ha sido amplia dentro del marco de los estudios sobre música popular, se puede revisar autores como Franco Fabbri, Rubén López Cano o Juliana Guerrero.

- ***Tipo de interpretación que desarrollen en función de demandas del mercado – estructuras ideológicas:*** Relaciona a las demandas del mercado con las estructuras ideológicas que a su vez condicionan la producción de los arreglos y su interpretación.

En relación con estas variables, que serán un ítem a desarrollar en el capítulo 3, podemos anticipar a modo de hipótesis que los arreglos del grupo mantienen una conexión con el “marco genérico” original de cada canción. Para una mejor comprensión de los géneros musicales abordados en las obras analizadas, hemos incorporado dentro de la bibliografía de referencia a Juan Falú, autor del libro *Cajita de música Argentina* (2011) y el trabajo de María del Carmen Aguilar en *Folklore para armar* (1991).

Cabe mencionar también que en el capítulo 2 dará cuenta de la formación y enciclopedia cultural de los músicos que conforman Aca Seca Trío, aspecto que está en estrecha relación con la manera de interpretar y arreglar, ya que los tres músicos han estudiado las carreras de composición, dirección coral y orquestal en la Facultad de Bellas Artes, en la Universidad Nacional de La Plata. Además, cuentan con una gran trayectoria, siendo parte de proyectos musicales muy variados.

Por otro lado, Madoery distingue dos momentos del arreglo:

a)- La organización y realización: el autor se refiere a identificar los aspectos técnico musicales que estructuran el arreglo. Puntualmente dice: “Los procedimientos estratégicos de organización rítmica, textural, armónica y formal en función de una instrumentación determinada” (Madoery, 2000, p. 92).

En el caso de esta tesina, el análisis de las obras seleccionadas de Aca Seca Trío, consiste en el reconocimiento de estos procesos estratégicos. El objetivo es poder utilizarlos luego como herramientas y recursos para realizar un arreglo propio.

b)- La interpretación-ejecución: aquí el autor habla de aquellos “procedimientos operativos referidos al fraseo, las dinámicas, colores tímbricos, etc.” (Madoery, 2000, p. 92). Vale aclarar que el autor distingue en este punto la interpretación como una variable a considerar, que depende justamente de quienes materialicen el arreglo. En nuestro trabajo, este punto toma relevancia, ya que se busca describir características interpretativas que definen la sonoridad del grupo. Nos referimos específicamente a la performance vocal.

Para finalizar esta descripción, Madoery señala: “La interpretación-ejecución culmina el arreglo. Y dado que este momento es variable, el arreglo se define con cada interpretación (...) En esta ambigüedad residen rasgos característicos de la música popular folklórica, que hacen de ella un movimiento continuo, sumamente atractivo” (2000, p.92).

Nos parece importante destacar en el marco de este último aspecto, el trabajo de tesis de Sol Marianetti (2019) que registra una entrevista a Juan Quintero donde expresa que, este tipo de arreglos de voces y percusión crean una comunicación especial con la gente, ya que suelen bajar del escenario para interpretarlos. Además destaca la importancia de no desensibilizarse ante cada concierto, mediante la interacción con su público. (Marianetti, 2019, p. 62).

Hay momentos en que alguna canción, que uno está hartísimo de cantar... Pero el entorno, por el que está escuchando cambia totalmente la cuestión (...) Aunque sea tuya, que la hayas cantado mil veces... Esa es la magia de tocar en vivo. (Juan Quintero como se citó en Marianetti, 2019, p.62).

Otro aporte teórico parte de la propuesta de análisis musical desarrollada por Francisco Kröpfl y revisada por María Inés García (2011). Puntualmente García propone considerar a la música como un “fenómeno multidimensional, una compleja red de fenómenos sonoros, articulados en el tiempo” (García, 2001, p. 1). Es por ello que plantea contemplar de forma diferenciada los distintos aspectos que conforman el discurso musical y cómo estos se articulan y relacionan entre sí.

Específicamente en cuanto al análisis de la organización de las alturas, tendremos como soporte teórico el libro *Armonía funcional* de Claudio Gabis (2012) en el cual se desarrollan conceptos que utilizaremos en el cuerpo del trabajo, como por ejemplo: intervalos, acordes, inversiones, cifrados, tonalidad y modalidad. Vale la pena en este caso considerar dos aspectos:

- 1- En algunos de los géneros musicales con los que se trabaja en esta tesina, se utilizan de manera superpuesta, lógicas propias de la tonalidad funcional y de la modalidad. Esto es común a otros géneros que originalmente se interpretaban en una textura monódica (una línea de canto) y que con el tiempo pasaron a tocarse con acompañamiento armónico. O en otros casos (tal como sucedió con otros cantos monódicos en la antigüedad), se les agregó una segunda voz o una tercera, trabajando de forma lineal y, por lo tanto, pensando en los intervalos en superposición. En esos casos, tendremos en cuenta el análisis de la verticalidad (funciones armónicas) y también el desarrollo de cada línea horizontal (donde posiblemente se utilice la modalidad).
- 2- En algunos casos nos valemos de lo que Gabis denomina “sistema tonal expandido”. Este concepto remite a la utilización del intercambio modal: “recurso que permite canjear entre diferentes modos paralelos (modos que tienen el mismo centro tonal, pero diferentes notas) los respectivos materiales melódicos y acordes que cada uno de ellos

genera. Por medio de su mecanismo de préstamo, es posible expandir las diferentes familias armónicas y explotar todos los lazos de parentesco que vinculan a sus miembros” (Gabis, 2006, p. 265). De ser el caso, será señalado en el apartado de análisis musical de cada una de las piezas seleccionadas.

Otro punto de análisis son los recursos vocales que el grupo utiliza para interpretar el repertorio elegido en el desarrollo de este trabajo. Para ello se toman como referencia los conceptos que desarrollan los autores Daniel Machuca Téllez y Mónica Valles en el artículo *El canto en las músicas populares: reflexiones en torno a su abordaje y enseñanza* (2020).

Según Téllez y Valles hay tres niveles generales en los cuales puede pensarse la posición y *apoggio* laríngeo: Nivel profundo, nivel intermedio y nivel elevado. Estos dos últimos niveles, son los que considero que se relacionan con la vocalidad del trío.

En el nivel intermedio, nos encontramos con un estrechamiento del tracto vocal y acortamiento de la cavidad faríngea (...) el uso de la tesitura; aquí, no se presenta en su sentido más conservador, por el contrario, el uso total de la extensión vocal - en la que se incluyen los registros, fry, pecho, falsete, cabeza, silbido- , se convierte en un objetivo enteramente relacionado con la estética de los estilos musicales. (Téllez y Valles, 2020)

Por otro lado el nivel elevado presenta características tales como:

(...) una disminución de la presión aérea y por ende una presión laríngea sumamente baja (...) permitiendo emitir sonido sin problema (...) La suavidad y calidez tímbrica son el fuerte de este nivel, así como la flexibilidad al recorrer toda la extensión vocal y pasar de un registro a otro – *passaggio*- sin mayor notoriedad (...) Este nivel suele utilizarse en paralelo con el intermedio, siendo esta una

combinación que aparece con frecuencia en la interpretación de músicas populares.
(Tellez y Valles, 2020).

El uso de la voz en la interpretación de Aca Seca Trio difiere de las características estéticas y metodológicas que están presentes en la música vocal polifónica de tradición europea (impostación lírica comúnmente utilizada en coros). Podemos anticipar también como supuesto de partida, que su producción vocal es más cercana a la voz hablada, con un posicionamiento de la laringe que tiende al ascenso parcial o total para alcanzar determinadas alturas.

Para describir los recursos interpretativos, tomaremos como referencia el artículo *Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el Canto con Caja del noroeste argentino* (Vilas, Latorre, Castelli, Zangroniz, Martinez, 2021). Los autores proponen pensar el análisis y aprendizaje de ciertas expresiones vocales del canto con caja, a partir de las distintas denominaciones que algunos musicólogos han presentado sobre el concepto de kenkos.

Muchos de ellos coinciden a la hora de describirlo, como el uso de *glissandos*, ligados, arrastres, bordaduras, apoyaturas, quejidos, portamentos, con un registro extendido, utilizando voz de pecho, de cabeza o aún de falsete, con una gran potencia y despliegue vocal. Estos son rasgos distintivos del género, presentes en el canto colectivo del noroeste argentino.

Aunque dos de las obras elegidas para este trabajo pertenecen al género que Leda Valladares define como cantos con caja, en las obras restantes (chaya y carnavalito) también podemos percibir el uso de esta vocalidad.

1.6- Metodología:

Teniendo en cuenta los conceptos desarrollados en el libro *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* de Rubén López Cano y Úrsula San

Cristóbal (2014), utilizaremos en el presente trabajo una metodología cualitativa³, ya que se realizará por medio del análisis musical a través de partituras y grabaciones, una descripción y comprensión de elementos característicos presentes en los arreglos vocales del grupo Aca Seca Trío. Así como también de las entrevistas de fuentes secundarias, que brindan información relevante para los análisis propuestos.

La técnica principal elegida consiste en la observación indirecta⁴ al momento de realizar el análisis auditivo de las obras seleccionadas, mediante las grabaciones de los discos.

Esta tesina se ubica dentro de las prácticas habituales de la investigación artística, en palabras de los autores, la investigación artística se caracteriza porque:

Las preguntas de investigación van dirigidas a problemas de la práctica artística de compositores e intérpretes. Intentan responder a inquietudes vinculadas estrechamente a la creación y que pueden ir desde consideraciones sobre la técnica instrumental, hasta las intenciones creativas del compositor o instrumentista, abarcando también aspectos como los modos de performance musical, las relaciones con el público o consideraciones estéticas. Una parte sustancial de las preguntas sólo pueden ser respondidas por medio de la práctica artística en sí misma (López Cano y San Cristóbal, 2014, p.44).

Los autores enfatizan sobre el rol que tiene la práctica musical en la resolución de las preguntas de investigación:

³ “(...) los métodos cualitativos persiguen aprehender las cualidades de los mismos. Ponen su énfasis (...) en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada.

⁴ “Se llama observación indirecta cuando la actividad que deseamos estudiar no la observamos presencialmente sino a través del relato verbal, escrito o mediatizado (video, audio, etc.) de alguien que participó en ella”. (López Cano, San Cristóbal, 2014, p.111).

Para el músico práctico, una manera fundamental de pensar el mundo es desde su instrumento o su ejercicio compositivo. De este modo, “no solo las preguntas de investigación emergen de la práctica artística, sino que también se resuelve a través de esta, el bucle de retroalimentación práctica/reflexión juega un importante rol en las diversas aproximaciones metodológicas (Polifonía Research Working Group 2010, 55)” (López Cano y San Cristóbal, 2014, p. 45).

En el caso de la investigación artística, los autores señalan que muchas veces el resultado se expresa a través de una producción o creación como es el caso de esta tesina.

“Al ser la investigación artística un proceso que además de conocimiento genera un producto artístico, la práctica musical es también el sitio por medio del cual y desde donde expresamos los resultados de la investigación” (López Cano y San Cristóbal, 2014, p. 130).

Como mencionamos anteriormente, para el análisis musical trabajaremos con la metodología propuesta en el marco de la cátedra de Análisis y morfología musical de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, fundamentada en los conceptos desarrollados por María Inés García. Tal como la autora señala (García, 2011), dicha metodología retoma la propuesta de Francisco Kröpfl y se enriquece además con aportes de otros autores como Douglas Green. La misma diferencia cinco áreas de análisis que serán de utilidad para los objetivos propuestos en este trabajo: El sistema de organización de alturas, lo que nos ayudará a definir el lenguaje en el cual ha sido compuesta la obra, aquí revisaremos conceptos relacionados a la tonalidad y modalidad como la interválica usada, el tratamiento de consonancias y disonancias, las funciones armónicas, los tipos e inversiones de acordes que pudieran llegar a aparecer, etc. Área de lo motivico-temática, que utilizaremos para reconocer los rasgos distintivos de los motivos y tema de cada obra seleccionada. Sintaxis o segmentación del discurso, como herramienta para comprender unidades sintácticas como frases y oraciones. Funciones formales, para reconocer

momentos de tensión y reposo del discurso musical a través de las distintas etapas de su desarrollo y ayudándonos a reconstruir la forma de la obra a lo largo del desarrollo temporal. Por último, esquemas formales o esquema global, para poder identificar los recursos generadores de forma y poder clasificarlas de acuerdo al número y complejidad de sus partes. Se pueden sumar otros aspectos relevantes en este caso como la textura y la letra, entre otras. Sobre el aspecto de la organización de las alturas, sumaremos los aportes de Claudio Gabis (2012) desarrollados en el apartado anterior.

A la vez, como los arreglos para estar pensados desde la linealidad, usaremos como referencia el libro *Contrapunto creativo* de los autores Johannes Forner y Jürgen Wilbrandt (1993) para definir sobre los tipos de movimientos que podemos encontrar entre las voces, como por ejemplo: movimientos contrarios, en los que las voces tienden a divergir; movimientos directos, en donde las voces discurren en la misma dirección pero pueden no mantener la misma distancia entre ellas; movimientos oblicuos, que se dan cuando una de las voces mantiene o repite la misma nota mientras la otra prosigue en movimiento ascendente o descendente.

Otro aspecto que sería útil en esta tesina y que desarrollan Forner y Wilbrandt (1993) es la clasificación de los intervalos y el uso de la disonancia. Los autores definen el unísono, quinta y octava como consonancias perfectas, terceras (décimas) y sextas como consonancias imperfectas y el resto como disonancias, las cuales según el periodo estético y estilístico tienen un tratamiento particular.

Respecto al concepto de textura y sus clasificaciones, vale aclarar que según Francisco Kröpfl (como se citó en García, 2011, p. 10) las texturas básicas son:

-monodía

-homofonía (igual ritmo y melodía)

- polifonía vertical (igual ritmo y distinta melodía)
- polifonía vertical con jerarquización de parte superior
- polifonía horizontal (distinto ritmo y melodía)
- melodía acompañada
- polifonía oblicua

Esta clasificación será especialmente utilizada en los capítulos 3 y 4.

Por otro lado, se adiciona también la comparación con otras grabaciones o versiones de las composiciones seleccionadas para observar o describir las particularidades de los arreglos.

En cuanto al análisis vocal, se realizará una descripción de las voces del grupo, basada en los conceptos expuestos en los artículos: *El canto en las músicas populares: reflexiones en torno a su abordaje y enseñanza* (Téllez y Valles, 2020) y *Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el Canto con Caja del noroeste argentino* (Vilas, Latorre, Castelli, Zangroniz, Martinez, 2021).

1.7- Organización del trabajo:

Esta tesina está compuesta por cuatro capítulos: el primero contiene el planteamiento y formulación del problema, los objetivos y la justificación, como así también el estado de la cuestión, el marco teórico y la metodología.

En el segundo capítulo se propone una breve revisión de la trayectoria del grupo y de los músicos que forman parte del mismo.

El capítulo tres, presenta los análisis musicales de las cuatro obras seleccionadas (“Domingo í’chaya”, “El avenida”, “Pobre mi negra”, “A mi patrón), y además, un apartado específico dedicado al análisis de la interpretación vocal. Luego desarrollamos algunas reflexiones a partir de los resultados obtenidos.

En el capítulo cuatro, se propone la elaboración de un arreglo propio en base a los recursos y herramientas que pudimos identificar de los análisis previos. Luego de realizar una descripción del arreglo desarrollamos una breve revisión, poniendo el foco en los recursos que decidimos utilizar para la creación del mismo.

El trabajo finaliza con las conclusiones generales. Posteriormente se expone la bibliografía, la discografía y un apartado de anexos donde adjuntamos las partituras de las obras seleccionadas.

Capítulo 2

Aca Seca Trío: una breve biografía del grupo



Figura 1: Aca Seca Trío durante una presentación en vivo. Foto tomada del sitio Teatro Auditorium. Centro nacional de las artes.

Madoery (2000) destaca la figura de arreglador como la “persona o grupo de personas intérpretes de un tema preexistente”. Esta interpretación-arreglo conlleva procedimientos operativos y estratégicos relacionados a las instancias de creación. El arreglo entonces se ve condicionado por distintas variables en ese proceso de re significación de una obra, una de ellas es la enciclopedia cultural del arreglador. Esto se refiere a la formación y experiencias previas con las que cuenta un arreglador para efectuar la realización de un arreglo y posteriormente interpretarlo. Es por esta razón que nos parece importante realizar un breve repaso por la trayectoria del trío y cada uno de sus integrantes.

La información que presentamos en este apartado proviene de artículos periodísticos, sitios web y blogs como: *Voces de la patria grande*, *Alternativa teatral*, *Página 12*, *Música de la tierra*, *Clarín*, *La capital* y *Berisso ciudad*.

Aca Seca Trío es un grupo argentino vocal e instrumental, integrado por Juan Quintero (voz y guitarra), Andrés Beeuwsaert (teclados y voz) y Mariano Cantero (percusión y voz).

Se formó a mediados del año 1999 en la ciudad de La Plata, cuando sus integrantes cursaban Composición, y Dirección coral y orquestal en la Facultad de Bellas Artes, en la Universidad Nacional de La Plata.

Su repertorio abarca principalmente el género de la canción de raíz folklórica. Interpretan canciones de Juan Quintero, Carlos Aguirre, Juan Falú, Jorge Fandermole, Hugo Fattoruso, Edgardo Cardozo, Sebastián Macchi, entre otros autores.

A partir del año 2000 realizaron numerosas presentaciones en diferentes lugares de Argentina, como también en Brasil, Chile, China, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Uruguay, Venezuela y Japón.

En el año 2003 editaron su primer álbum *Aca Seca Trío*, que tuvo un elogioso recibimiento por parte de la crítica especializada y de otros artistas referentes como Luis Alberto Spinetta, Pedro Aznar, Egberto Gismonti, León Gieco, Mono Fontana, entre otros.

En 2005 recibieron el premio Konex otorgado por la fundación Konex a las 100 personalidades destacadas en los últimos diez años de la música popular. También fueron nominados para el premio *Clarín* espectáculos como “revelación en folklore”.

En el año 2006 editaron su segundo álbum *Avenida* que volvió a tener un muy buen recibimiento por parte de la crítica, posicionándose definitivamente en el ámbito local de grupos folklóricos de vanguardia.

En el año 2009 editaron su tercer álbum, *Ventanas*, con el cual recorrieron varios países de Latinoamérica durante el año 2010. *Ventanas* salió con dos ediciones, la primera consiste en un

disco con 12 canciones y la segunda edición incluye, además del disco, un DVD con presentaciones en vivo.

En 2014 grabaron un disco en vivo llamado *Hermanos en vivo en Café Vinilo*, junto a Diego Schissi Quinteto.

En 2015 fueron premiados con el Konex de Platino, como el mejor conjunto de folklore de la década en la Argentina.

En 2018 editan su cuarto disco de estudio llamado *Trino*, siendo éste el primero sin músicos invitados. Recibió el premio Gardel a mejor álbum de folklore alternativo.

Aca Seca ha compartido escenario con importantes artistas como Francesca Ancarola, Pedro Aznar, Raúl Carnota, Mono Fontana, León Gieco, Liliana Herrero, Javier Malosetti, Iván Lins, entre otros. También han recibido numerosos elogios de artistas mundialmente consagrados como Pat Metheny, Steve Khan, Nathan East, Bob James, María Scheneider y Hermeto Pascoal.

Actualmente el trío no ha grabado ni se ha presentado en vivo, ni tienen en vista un nuevo material. Sin embargo sus integrantes no descartan un reencuentro en algún futuro cercano.

2.1- Juan Quintero



Figura 2: Juan Quintero. Autora: Rocío Cohelo. Año: 2024.

Juan Quintero nació en San Miguel de Tucumán un 22 de julio de 1977, es cantante, guitarrista, compositor y arreglista. Juan se crió en una familia de músicos, a los 14 comenzó a estudiar guitarra.

En 1966 se mudó a la ciudad de La Plata para estudiar Dirección coral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Durante 3 años fue ayudante de la cátedra de ejecución vocal e instrumental. En 2001 se graduó como profesor superior de Dirección coral.

En 2002, la dirección general de música de la ciudad de Buenos Aires lo eligió para grabar un disco como solista. Por este álbum recibió un premio del diario *La Nación* como revelación de folklore, y fue nominado en el mismo rubro para los premios del diario *Clarín*.

Desde comienzos del 2004 ocupó el cargo titular de las cátedras de arreglos corales, transcripciones, composición aplicada y versiones de la carrera de Tango y folklore del conservatorio Manuel de Falla, en Buenos Aires.

En los años 2004, 2005 y 2006 fue convocado por el diario Clarín para ser jurado de los premios Clarín Espectáculos.

En el año 2000 conoció a la cantante Luna Monti, con quién formó un dúo que editó 4 discos y realizó giras por Argentina, Francia, Bélgica, España, Holanda e Inglaterra.

En 2014 realizó una gira solista en Europa, actuó en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, Bélgica, en el consulado de México en Dijón, Francia y en la sala Sandaru de Barcelona, España, programado por la Casa América Catalunya.

Juan también ha realizado trabajos discográficos con artistas reconocidos como Carlos Aguirre, André Mehmari, Edgardo Cardozo, Nadia Larcher y Luis Pescetti.

Desde 2018 integra el grupo “Patio” junto a Santiago Segret y Andrés Pilar, con quienes editó dos álbumes en 2018 y 2022.

Actualmente continúa su carrera solista realizando presentaciones musicales en vivo y talleres didácticos.

2.2- Andrés Beeuwsaert



Figura 3: Andrés Beeuwsaert. Foto tomada del sitio Alternativa teatral.

Andrés Beeuwsaert nació en Olavarría, provincia de Buenos Aires, Argentina, en 1978. Es pianista y compositor, con una extensa trayectoria nacional e internacional.

Estudió armonía e improvisación con Juan Pollo Raffo y composición en la Universidad Nacional de La Plata, graduándose en el año 2001.

Tocó y grabó con músicos de la escena local e internacional como Nathy Peluso, Gustavo Santaolalla, Fat’s Fernández, Mono Fontana, Hugo Fattoruso y Joe Lovano, entre otros.

Integró el trío de Javier Malosetti entre 2001 y 2005, con el que se presentó en numerosos lugares de la capital y el interior del país, como también en festivales internacionales de jazz en España (2001) y Francia (2002). También realizó junto a Malosetti el exitoso ciclo Música para Soñar (emitido por Telefê), en el que ha acompañado a 60 cantantes de reconocida trayectoria

nacional e internacional como Rubén Rada, Fabiana Cantilo, Diego Torres, Jairo, Litto Nebbia, Soledad, Victor Heredia, Teresa Parodi, entre otros.

Además, integró el grupo de Pedro Aznar, realizando constantes giras nacionales e internacionales (Chile, Brasil, Uruguay, Ecuador, España).

En el año 2005 recibió el premio *Clarín Espectáculos* como revelación en jazz. Luego fue convocado por Pedro Aznar y David Lebón para participar en la banda estable que los acompañó en sus presentaciones por el interior del país y Sudamérica.

Como solista editó dos álbumes de estudio: *Cruces* (2012) y *Dos ríos* (2015), en los que contó con la participación de reconocidos artistas invitados como: Juan Pablo Di Leone, Santiago Segret, Fernando Silva, Loli Molina, Facundo Guevara, entre otros. Previamente, publicó un disco en colaboración con la cantante brasileña Tatiana Parra, llamado *Aquí* (2011).

Formó un cuarteto de cámara, compuesto por el violonchelista santafesino Fernando Silva, el saxofonista riojano Víctor Carrión y el flautista porteño Juan Pablo di Leone, todos músicos que han cruzado experiencias tanto con figuras de la proyección folklórica y ritmos rioplatenses como con la música popular brasileña, el flamenco y el jazz.

Actualmente se encuentra participando de diversos proyectos musicales internacionales.

2.3- Mariano Cantero



Figura 4: Mariano Cantero. Autora: Antonela Luciana Ventimiglia.

Mariano “tiki” Cantero nació en Santa Fe, en 1974. Es baterista, percusionista y compositor. Se graduó como profesor de percusión en el conservatorio Gilardo Gilardi de la ciudad de La Plata, bajo la guía del profesor Guillermo Díaz Bruno. En el ámbito privado se formó con los bateristas Hugo Marino, Rubén Duca y Junior Césari. Estudió música de cámara con Ernesto Ringer y cursó estudios de composición en la Facultad de Bellas Artes de la Ciudad de La Plata.

Durante el año 2000 integró la orquesta académica del Teatro Colón con la que realizó una gira por Europa (Inglaterra-Alemania). Además, fue miembro de la compañía de Teatro De La Guarda.

Formó parte del grupo de la cantante Liliana Herrero junto al guitarrista Matías Arriazu. También es integrante de Banda Hermética quienes interpretan composiciones del reconocido músico Hermeto Pascoal. Por otro lado, integra el grupo de percusión La Bomba de Tiempo y el Trío Familia junto a los hermanos Ana y Marcos Archetti, además del Dúo Zabeca junto a Ernesto Snajer y su mas reciente proyecto llamado Pacú junto a Matías Arriazu y Federico Arreseyor.

Ha tocado junto a Juan Quintero, Luna Monti, Ernesto Snajer Trío, Abel Rogantini, Teresa Parodi, Trevor Exter, Steinar Rackness, Yusa, entre otros.

Como docente, Cantero ha dictado clases y talleres en Córdoba, Tucumán, Mendoza y Rosario. En 2024 editó su libro *Ritmátika* basado en la experiencia de más de 11 años de talleres de entrenamiento rítmico corporal. En 2025 llevó la propuesta de su libro al Campus de Berklee en Valencia, España.

Actualmente continúa realizando presentaciones en vivo con sus proyectos actuales y trabajando con talleres didácticos virtuales y presenciales.

Por último, nos parece interesante sumar el testimonio de los artistas en la entrevista realizada en el ciclo “Folklore en el Coliseo Podestá” (2012). Allí Juan Quintero comenta: “Nos

conocimos en la Facu, pero cantábamos en un coro, entonces la parte de cantar así nomás sin instrumentos es algo que siempre rescatamos y que siempre buscamos”.

A su vez, en otra parte de la entrevista, el músico comenta sobre la enciclopedia cultural con la que elaboran los arreglos del trío:

Hacemos una música que está ligada a todas las vivencias que hemos tenido, a todas las músicas que hemos escuchado, a toda la gente que hemos conocido y nos atraviesa así... y que eso es un universo muy grande ¿no? (...) con respecto a la música particularmente es una cosa que implica sonoridades de músicas eruditas, de músicas de las más informales, del tango, del jazz, de lo que sea (...) y a todo eso nosotros le decimos o música argentina o folklore que es una manera linda también de llamarlo. (Juan Quintero, 2012).

Por otro lado, Cantero menciona que: “Lo que uno trae, lo que uno va aprendiendo, lo vuelca en el grupo que es como la fuente principal también ¿no? De recibir toda esa nueva información”.

Capítulo 3

Análisis de los arreglos

A lo largo de su trayectoria como grupo, Aca Seca Trío publicó cuatro discos de estudio con la particularidad que, en cada uno de ellos, realizan dos arreglos donde sólo se utilizan voces y/o percusión. En este trabajo elegimos una canción de cada uno de esos discos⁵. Las mismas pertenecen al repertorio folklórico del noroeste argentino: “Domingo í’chaya”, “El avenida”, “Pobre mi negra”, “A mi patrón”.

Como se mencionó en el capítulo 1, nos interesa analizar estos arreglos poniendo atención en el tratamiento de las voces, el análisis de la organización de las alturas, el aspecto motivico (rítmico-melódico), y el análisis formal y textural de cada arreglo. Además, será posible analizar lo interpretativo con relación al carácter de los géneros desde la vocalidad. Para esto utilizaremos la metodología de análisis propuesta por la cátedra de Análisis y morfología musical de la Universidad Nacional de Cuyo, basada en los conceptos desarrollados por María Inés García, que tal y como la misma autora señala (García 2011), se basa en la propuesta metodológica de Francisco Kröpfl, compositor húngaro-argentino. A la vez, García se apoya en otros autores (entre ellos Douglas Green) y en su propia experiencia personal.

En todos los casos los análisis parten de la revisión de una versión de referencia. Tomamos este concepto de Rubén López Cano, quien en su artículo *Lo original de la versión. De la antología a la pragmática de la versión en la música popular urbana* (2011) define el término “versión de referencia para denominar aquella grabación o performance que en determinado momento y con

⁵ Las versiones de referencia para estos ejemplos son: “Domingo í’chaya”: <https://open.spotify.com/intl-es/track/6m6Jag6y4PuKqjj76vkN4N?si=25bacb0f9a9a49f9>.

“El avenida”: <https://open.spotify.com/intl-es/track/5PwoIxNWZTPCnK9Ocy33N?si=eb052e77f4024be6>.

“Pobre mi negra”: <https://open.spotify.com/intl-es/track/3zismGxCilr1GwpLXw0Kgu?si=fe53ec0e2913472d>.

“A mi patrón”: <https://open.spotify.com/intl-es/track/6Nn0yuBnivpZy4NrdgDrkm?si=7d3a97e07da04328>.

determinado fin, se usa como modelo para comparar otra versión”. De esta forma nuestro análisis inicia con la observación de las piezas desde grabaciones de artistas reconocidos y legitimados en el campo de las músicas populares de raíz tradicional, para luego poder identificar rasgos que caracterizan los arreglos del trío.

3.1- Domingo í'chaya:

“Domingo í'chaya” es una canción correspondiente al género chaya, su autor es Casimiro Nicolás Vergara y la música es una composición de los hermanos Dávila.

En el libro *Cajita de música* (2011) coordinado y creado por Juan Falú y Andrés Pilar, entre otros autores, definen a la chaya o vidala chayera como un género musical norteno representativo de la provincia de La Rioja: “El término chaya tiene diversas acepciones, vinculadas entre sí: fiesta, jugar con agua o genéricamente carnavalear. Por extensión ‘chayar’ o ‘chayear’ es cantar vidalas para el carnaval o vidalas chayeras” (Falú, 2011, p. 37).

Es un género lírico, que no se danza y, por lo tanto, no tiene una estructura formal definida. El ritmo de la chaya pertenece, al igual que muchos otros géneros del país, al sistema birrítmico que se da gracias a la yuxtaposición del 3/4 con el 6/8 (Falú, 2011, p. 22).

Su patrón rítmico característico es el siguiente:



Figura 5: Patrón rítmico del género chaya.

El orgánico tradicional está compuesto por guitarras, bombo legüero y/o cajas chayeras. También encontramos chayas acompañadas solo por cajas.

Tomando como ejemplo algunas de las chayas más representativas como “Corazón de febrero” (M: Camilo Matta – L: Nicolás Carrión), “Chayita del vidalero” y “Chaya de los pobres”

(Ramón Navarro) podemos dar cuenta de la utilización de un sistema de organización de alturas que es tonal y funcional. Habitualmente las chayas se apoyan en la utilización de las funciones armónicas básicas de la escala correspondiente e incluyen dominantes secundarias.

Una versión muy reconocida de “Domingo i’chaya”, es la del grupo Los Chalchaleros, editada en el disco *El arriero va* (1958). Aquí la canción está en la tonalidad de Mi bemol menor y utiliza los siguientes grados armónicos: Im – V7 – III (relativo mayor).

Im (Ebm) V7 (Bb7)

Habia sio domingo i' chaya

Im

y yo sin saber

III (Gb)

señal que ya ando'i chispiao

V7 Im

así noma'i ser

V7

habia sio domingo i' chaya

Im

y yo sin saber.

Sobre la utilización del III grado mayor dentro de una tonalidad menor, debemos decir que es una variante empleada en muchos casos dentro del folklore nacional. Claudio Gabis, en el capítulo 17 de su libro *Armonía funcional* (2012: p. 206 – p. 225), comenta que el III grado puede reemplazar momentáneamente a la tónica “proporcionando al sistema puntos secundarios de reposo” (2012: p. 210). A la vez en el capítulo 23, se ocupa del “intercambio modal”, algo que define como “un recurso que permite canjear entre diferentes modos paralelos (modos que tienen el mismo centro tonal, pero diferentes notas), los respectivos materiales melódicos y los acordes que cada uno de ellos genera” (2012, p. 265). Durante el desarrollo del concepto, el autor plantea la utilización del III grado en el caso que estamos analizando.

La versión de “Domingo i’chaya” de Aca Seca Trío, se encuentra publicada en su disco *Aca Seca Trío* (2003). El arreglo está escrito para 3 voces masculinas de registro tenor⁶, en la tonalidad de La bemol menor, sobre un compás de 3/8. El tempo es considerablemente más rápido que el de la versión de referencia. Resulta relevante indicar que la partitura empleada corresponde a una transcripción que respeta la tonalidad registrada en la grabación.

La canción se desarrolla dentro del sistema tonal y funcional, utilizando la escala menor natural y armónica. Algunos pasajes trabajan sobre el modo dórico, propio del lenguaje de los géneros de esta región. Si adherimos a lo que menciona Gabis, diremos entonces que utiliza “modos paralelos”.

En la mayor parte del arreglo las 3 voces cantan con la misma rítmica. Es decir, la textura del arreglo es mayormente una polifonía vertical. Para nuestra descripción, mencionaremos como voz 1 (“Tiki” Cantero) la que lleva el registro más agudo, la voz 2 (Juan Quintero) el registro medio y la voz 3 (Andrés Beeuwsaert) el más grave. Esto se mantiene más allá de quien cante la melodía principal, aunque hay pocas excepciones donde la voz 2 presenta una línea melódica más aguda que la voz 1 (ejemplo: compás 75 al 79).

El arreglo cuenta con un acompañamiento rítmico compuesto por 3 instrumentos de percusión ejecutados por ellos mismos: bombo, caxixi y pezuñas. El patrón rítmico que utilizan de base es el siguiente:



Figura 6: patrón rítmico utilizado en la versión de Aca Seca Trío en “Domingo i’chaya”.

⁶ Tal como indica en su partitura (adquirida mediante el sitio oficial de Juan Quintero).

En relación con el aspecto formal, podemos decir basándonos en la sistematización de M. Inés García (2011), que se trata de una forma simple, de 2 secciones que se corresponden con la idea musical de dos estrofas y el estribillo⁷. Por la manera en que se alternan, podemos distinguir dos grandes partes, que podrán observarse en el gráfico que está a continuación. Cuenta también con una estrofa final a modo de coda.

Otro elemento importante para la estructuración de esta obra es la letra. La poesía incorpora palabras propias de las expresiones populares de la región y relata con cierta ironía las consecuencias del festejo desmedido durante la fiesta de tradición popular llamada Chaya.

Letra:

Habia sio domingo i' chaya

y yo sin saber

señal que ya ando'i chispiao

así noma'i ser

habia sio domingo i' chaya

y yo sin saber.

Mi caja ya se me ha roto

y así noma'i ser

señal que ya ando'i machao

así noma'i ser

⁷ El esquema formal descrito es común a la versión de referencia y al de Aca Seca Trío.

habia sio domingo i' chaya
y yo sin saber.

*Pobre mi caballo bayo
pasto no quiere beber
agua no quiere comer
habia sio domingo i' chaya
y yo sin saber.*

Mi caballo se ha perdido
y así noma'i ser
señal que ya ando'i mamao
así noma'i ser
habia sio domingo i' chaya
y yo sin saber.

Las chinitas se me han ido
y así noma'i ser
los chango me la han llevao
así noma'i ser
habia sio domingo i' chaya
y yo sin saber.

*Pobre mi caballo bayo
 pasto no quiere beber
 agua no quiere comer
 habia sio domingo i' chaya
 y yo sin saber.*

Ya me voy a descansar
 y así noma'i ser
 treinta días i' chupao
 así noma'i ser
 Habia sio domingo i' chaya
 y yo sin saber.

Intro.	PARTE 1				Inter.	PARTE 2			Inter.	CODA
	E1	Inter	E2	Estribillo		E3	E4	Estribillo		
cc. 1 a 13.	cc. 14 a 30.	cc. 31 a 33.	cc. 34 a 51.	cc. 52 a 65.	cc. 66 a 68.	cc. 69 a 86.	cc. 87 a 104.	cc. 105 a 119.	cc. 120 a 127.	cc. 128 a 148.

Figura 7: Gráfico del esquema formal presentado en el arreglo de Aca Seca Trío de “Domingo i’ chaya”.

Desde el punto de vista motivico, la obra presenta una gran unidad provocada por el uso de un elemento rítmico que se convierte en un núcleo generador de la pieza. Nos referimos al ritmo que realizan las tres voces, por ejemplo, en los compases 14 al 18⁸:

⁸ En el ejemplo, las notas que figuran en color rojo son aquellas que el editor, *MuseScore*, detecta fuera de la tesitura del tenor.

The image shows a musical score for three voices (Voz 1, Voz 2, and Voz 3) in 3/8 time. Each voice part begins with a 13-measure instrumental introduction, indicated by a '13' above the staff. The lyrics for all three voices are 'Ha-bia sio do-min-goi cha-ya_y yo sinsa-ber,'. The score is written in a key with four flats (B-flat major/C minor). The first voice part (Voz 1) has a melody that starts with a quarter note followed by eighth notes. The second and third voice parts (Voz 2 and Voz 3) provide harmonic support with parallel motion, starting with a quarter note followed by eighth notes. The lyrics are written below each staff.

Figura 8: “Domingo i’chaya”, cc. 1 - 18. Fragmento tomado de transcripción propia.

A la vez, y como mencionamos antes, en esta obra encontramos dos grandes ideas musicales a las que identificamos como secciones de la forma, una correspondiente a la estrofa y la otra, al estribillo. Vale señalar que, en ambas ideas o secciones musicales se elaboran a partir de la utilización del motivo rítmico antes señalado. En el arreglo realizado por Aca Seca Trío, luego de presentar la primera estrofa, se repite la propuesta, pero los integrantes utilizan diferentes recursos de variaciones para interpretar la segunda estrofa de la letra. Lo mismo sucede con la sección en donde se aborda la letra del estribillo.

Es decir que, un aspecto que llama la atención en este arreglo, es el uso de la variación como procedimiento, que enriquece cada una de las presentaciones y repeticiones de las secciones antes identificadas. En este sentido, vale recuperar el concepto de variación como procedimiento: “La principal característica del tema y variaciones es el principio de la repetición. Un tema es enunciado, luego repetido un número de veces, cada vez de una nueva manera.” (Douglas Green, 1965, cap. 7, traducción y resumen por M. I. García).

Volviendo a la canción, esta comienza con una introducción instrumental de 13 compases. En la primera parte se presenta la primera estrofa y reconocemos la melodía principal en la voz 1. Las voces 2 y 3 armonizan con notas del acorde, por movimientos paralelos. Es interesante destacar

aquí que la frase concluye en una armonía de tónica en segunda inversión. Este recurso es muy utilizado por el trío en este arreglo y caracteriza la sonoridad del mismo.

En el comienzo de la segunda estrofa presenta una variación en la textura (monodia). En el compás 34 y 35 la voz 1 canta la melodía principal sin intervención de las voces 2 y 3, que luego se suman en el tercer tiempo del compás 36.

Voz 1
8
Mi ca-ja se me la ro-to ya si no mai ser,

Voz 2
8
ya si no mai ser,

Voz 3
8
ya si no mai ser

Figura 9: “Domingo i’chaya”, cc. 34 - 38. Fragmento tomado de transcripción propia.

En el segundo verso de esta segunda estrofa, notamos una nueva variación en el acompañamiento. Las voces 2 y 3 parten de la nota sol bemol (al igual que la melodía principal) para luego descender por grado conjunto, describiendo un modo dórico (utilización de la nota Fa becuadro).

Lo particular de este recurso es que ese movimiento descendente se da de forma diferida en el tiempo, entre las voces 2 y 3. Podríamos decir que la voz 3 propone este movimiento y la voz 2 lo imita. En la voz 3, empieza en el segundo tiempo del primer compás de ese verso (compás 40). Por otro lado, en la voz 2, el movimiento comienza a partir del tiempo uno del segundo compás (compás 41). Este procedimiento contrapuntístico (la imitación) trae como resultado la utilización de intervalos como unisonos y segundas, cerrando las voces 2 y 3 a distancia de 3ras. en el primer tiempo del tercer compás (compás 42).

Voz 1
se - ñal que yan - doi ma mao a si no mai ser,

Voz 2
se - ñal que yan - doi ma - mao a si no mai ser,

Voz 3
se - ñal que yan - doi ma - mao a si no mai ser,

Figura 10: “Domingo íchaya”, cc. 40 - 44. Fragmento tomado de transcripción propia.

El último verso de la melodía principal queda a cargo de la voz 2 quien, además, realiza una breve imitación en el compás 50 y 51 a modo de enlace hacia el estribillo. La voz 1 y 3 armonizan con notas del acorde por movimientos paralelos, la voz 1 por encima de la melodía principal y la voz 3 por debajo.

Voz 1
ha - bia - sio do - min - goi cha - ya y yo sin sa - ber. _____

Im

Voz 2
ha - bia - sio do - min - goi cha - ya y yo y yo sin sa - ber.

Voz 3
ha - bia - sio do - min - goi cha - ya y yo sin sa - ber. _____

Figura 11: “Domingo íchaya”, cc. 46 - 51. Fragmento tomado de transcripción propia.

A continuación, se presenta el estribillo. Las voces 2 y 3 trabajan mediante movimientos paralelos entre sí, que difieren con los de la melodía principal. Siempre manteniendo la textura de polifonía vertical.

Voz 1
Po-bre mi ca-ba-llo ba-yo a-gua no que-rei co-mer, pas-to no que-rei be-ber,

Voz 2
Po-bre mi ca-ba-llo ba-yo a-gua no que-rei co-mer pas-to no que-rei be-ber,

Voz 3
Po-bre mi ca-ba-llo ba-yo a-gua no que-rei co-mer pas-to no que-rei be-ber,

Figura 12: “Domingo íchaya”, cc. 52 - 60. Fragmento tomado de transcripción propia.

El último verso del estribillo es muy similar al cierre de la segunda estrofa, aunque sin la imitación. En esta ocasión la voz 2 canta al unísono de la voz 1 (cc. 64 y 65). Aquí finaliza la primera parte.

Voz 1
ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo sin sa-ber.

Voz 2
ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo sin sa-ber.

Voz 3
ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo sin sa-ber.

Figura 13: “Domingo íchaya”, cc. 61 - 65. Fragmento tomado de transcripción propia.

La segunda parte comienza con la estrofa 3. La primera variación es que la melodía principal es cantada por la voz 2. Esta estrofa tiene un tratamiento similar al de la estrofa 2, pero al tener la voz 1 armonizando por encima de la melodía principal se generan diferencias notorias a nivel interválico. Por ejemplo: la voz 1 comienza cantando a distancia de 3ra. ascendente en relación a la voz 2, para luego descender por grado conjunto generando intervalos de 2da. y unísono.

Voz 1
se - ñal que yan-doi ma - chao a si no mai ser,

Voz 2
se - ñal que yan-doi ma - chao a si no mai ser,

Voz 3
se - ñal que yan-doi ma - chao a si no mai ser,

Figura 14: “Domingo í’chaya”, cc. 75 - 79. Fragmento tomado de transcripción propia.

En la cuarta estrofa la melodía principal es cantada por la voz 3. Las voces 1 y 2 armonizan por encima⁹.

Voz 1
Las chi-ni - tas se me_han i-do ia si no mai ser,

Voz 2
Las chi-ni - tas se me_han i-do ia si no mai ser,

Voz 3
Las chi-ni - tas se me_han i-do ia si no mai ser,

Figura 15: “Domingo í’chaya”, cc. 87 - 91. Fragmento tomado de transcripción propia.

El último verso de esta, es igual a de la estrofa 2, que contiene el enlace al último estribillo.

⁹ En el ejemplo seleccionado, las notas que figuran en color verde son las que el editor, *MuseScore*, detecta fuera de la tesitura del tenor.

Voz 1
 ha-bia-sio do-min-goi cha-ya y yo sin sa-ber_____

Im

Voz 2
 ha-bia-sio do-min-goi cha-ya y yo y yo sin sa-ber.

Voz 3
 ha-bia-sio do-min-goi cha-ya y yo sin sa-ber_____

Figura 16: “Domingo i’chaya”, cc. 99 - 104. Fragmento tomado de transcripción propia.

En el segundo estribillo la melodía principal es cantada por la voz 1 y en el último verso hay una variación melódica (cc. 116 - 119). Las voces 2 y 3 se mueven mayormente por movimientos paralelos entre sí.

Voz 1
 Po-bre mi ca-ba-llo ba-yo a-gua no que-rei co-mer pas-to no

Voz 2
 Po-bre mi ca-ba-llo ba-yo a-gua no que-rei co-mer pas-to no

Voz 3
 Po-bre mi ca-ba-llo ba-yo a-gua no que-rei co-mer pas-to no

Figura 17: “Domingo i’chaya”, cc. 105 - 111. Fragmento tomado de transcripción propia.

Otro elemento que varía es la melodía del bajo, utilizando notas repetidas y descendiendo cromáticamente. Aquí finaliza la segunda parte.

Voz 1
8
Ha-bia-sio do-min-goi cha-ya y yo sin sa-ber___

Voz 2
8
Ha-bia-sio do-min-goi cha-ya y yo sin sa-ber___

Voz 3
8
Ha-bia-sio do-min-goi cha-ya y yo sin sa-ber___

Figura 18: “Domingo í’chaya”, cc. 115 - 120. Fragmento tomado de transcripción propia.

Lo siguiente es un interludio instrumental de 8 compases. Finalmente, la última estrofa utiliza diferentes recursos en cada uno de los 3 versos. Comienza variando la textura con un unísono en las voces 1 y 2 (cc. 128 – 132).

Voz 1
8
Ya me voy a des-can-sar a-si no mai ser,

Voz 2
8
Ya me voy a des-can-sar a-si no mai ser,

Voz 3
8
-

Figura 19: “Domingo í’chaya”, cc. 128 - 132. Fragmento tomado de transcripción propia.

Luego se incorpora la voz 3, en el segundo verso (c. 134) la melodía principal la canta la voz 2. La voz 1 armoniza por encima, luego canta al unísono la melodía principal con la voz 2 (cc. 136 y 137) finalizando con un intervalo de segunda mayor con relación a la voz 1 (c. 138). La voz tres ocupa el registro grave, con un desarrollo similar al de las estrofas 2 y 3.

Voz 1
s
trein-ta dí - as í' chu pao a - si no mai ser,

Voz 2
s
trein-ta dí - as í'-chu pao a - si no mai ser,

Voz 3
s
trein-ta dí - as í' chu - pao a - si no mai ser,

Figura 20: “Domingo í'chaya”, cc. 134 - 138. Fragmento tomado de transcripción propia.

El último verso es armonizado con movimientos paralelos con notas del acorde, las voces 2 y 3 repiten dos veces la última frase y eso le da cierre al arreglo. La voz 2 realiza una pequeña variación melódica en el compás 147, terminando al unísono con la voz 3 (c. 148).

Voz 1
s
ha-bia-sio do-min-goi cha - ya y yo sin sa - ber

Voz 2
s
ha-bia-sio do-min-goi cha - ya y yo sin sa - ber y yo sin sa - ber y yo sin sa - ber.

Voz 3
s
ha-bia-sio do-min-goi cha - ya y yo sin sa - ber y yo sin sa - ber y yo sin sa - ber.

Figura 21: “Domingo í'chaya”, cc. 140 - 148. Fragmento tomado de transcripción propia.

Desde el punto de vista interpretativo, el arreglo respeta el lenguaje del género y sobre todo su estrecha relación con lo festivo. En la grabación del disco se escuchan algunos gritos o arengas en momentos claves (compás previo a cada uno de los estribillos y el final de la canción, sobre la última frase repetida) que ayudan a reforzar esa intención.

3.2- El avenida:

“El avenida” es una composición del músico salteño Gustavo Leguizamón, con letra del poeta Manuel J. Castilla. Esta canción pertenece a la familia del género carnavalito.

Este término “carnavalito” hace alusión al carnaval, una fiesta popular que se desarrolla en el mes de febrero y tiene una gran importancia en las tradiciones populares del noroeste argentino.

Tal como señala Falú, “Huayno y carnavalito son denominaciones de una misma especie musical. Carnavalito vendría a ser un bautismo argentino del huayno originario de Perú y Bolivia” (2011, p. 37), además, el autor destaca que este género musical “es también danza, con la particularidad de construir uno de los pocos géneros de baile colectivo no sujeto a coreografías determinadas, sino a un paso rítmico acompañado de un movimiento corporal en dos tiempos.” (Falú, 2011, p. 37).

El ritmo del carnavalito es de pie binario, normalmente se escribe en 2/4 y algunos compases pueden estar en 3/4. Su patrón rítmico característico es:

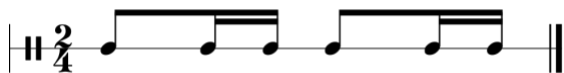


Figura 22: Patrón rítmico del género carnavalito.

El orgánico tradicional puede estar compuesto por: charango, guitarra, bombo, vientos andinos (principalmente quena y sikus) y también acordeón o bandoneón.

Tomando como referencia, la versión de “El avenida”, interpretada por el Dúo Salteño, publicada en el disco *La historia* en el año 2001, podemos notar con relación al sistema de organización de alturas, que la pieza es tonal y funcional, pero con giros que son propios de los modos eólico y dórico. Utiliza los grados: Im – III – IV (en este caso con el Do#, convirtiéndolo en un acorde perfecto mayor) – V7 – VII.

La versión de “El avenida” de Aca Seca Trío, se encuentra publicada en su disco *Avenida* (2006). El arreglo está escrito para tres voces masculinas de registro tenor, en la tonalidad de Mi menor, sobre un compás de 4/4. Durante el desarrollo de la canción se presentan variaciones de compás, por momentos cambian a 2/4, 3/4 y 7/8.

Siguiendo la grabación que tomamos de referencia, podemos decir que el arreglo de Aca Seca Trío se desarrolla dentro del sistema tonal y funcional, utilizando la escala menor natural (modo eólico) y armónica, contando también con giros propios del modo dórico y con cadencias armónicas de su relativo mayor (Sol), algo característico del lenguaje del género.

Desde el aspecto formal, podemos decir que se trata de una forma simple de 2 secciones, que se corresponden con la música compuesta para estrofas y estribillo respectivamente, las cuales se reiteran siempre de forma variada. En este sentido, el arreglo de Aca Seca Trío mantiene el esquema de la versión de referencia (nos referimos a la del Dúo Salteño).

Aquí también la letra refuerza la estructura formal, repitiendo los versos del estribillo en cada una de las partes. Al igual que en “Domingo i’ Chaya” se incorporan expresiones populares de la región y su poesía relata las situaciones típicas que suceden en los festejos del carnaval con cierta picardía.

Letra:

Ya van tres noches bailando
la albahaca ya está marchita.
Si no machan a la vieja,
nos quedamos sin chinita.

Dame la caja chayera,

yo soy cantor avenida.

Cuando empiezo a verme pobre,

cantando lo ahuyento al vino

Pobrecito el Carnaval

la vida le da mal trato.

Siempre solito y puntual

trajinando risa y llanto.

Si me sigue la muchacha,

la vieja no pierde el ojo.

Yo me le hago el distraído,

pero me queda el antojo.

El diablo me dio un consejo,

que yo no puedo seguir:

“Búscale a la vieja un viejo,

sólo así ya podrás vivir”.

Pobrecito el Carnaval:

la vida le da mal trato.

Siempre solito y puntual

trajinando risa y llanto

Intro.	PARTE 1				Inter.	PARTE 2				
	E1	Inter.	E2	Estribillo		E3	Inter	E4	Estribillo	Coda
cc. 1 a 4.	cc. 5 a 9.	c. 10.	cc. 11 a 15.	cc. 16 a 23.	cc. 24 a 25.	cc. 26 a 31.	cc. 32 a 34.	cc. 35 a 42.	cc. 43 a 49.	cc. 50 a 54.

Figura 23: Gráfico del esquema formal presentado en el arreglo de Aca Seca Trío de “El avenida”.

En la versión de estudio, el acompañamiento se compone por los siguientes instrumentos de percusión: bombo, caxixi, pezuñas, palmas, redoblante y vibraslap. Sin embargo, en las presentaciones en vivo suele ser interpretado con percusión corporal. En ambos casos el patrón rítmico que utilizan de base al comienzo es:

Figure 24 shows the rhythmic pattern for three percussion instruments in 4/4 time at a tempo of 90. The Bombo legüero part starts with a half note followed by eighth notes with accents and rests. The Caxixi part features a sequence of eighth notes with accents and rests. The Pezuñas part features a sequence of eighth notes with accents and rests.

Figura 24: patrón rítmico utilizado en la versión de Aca Seca Trío en “El avenida”.

Los estribillos se desarrollan sobre un patrón de saya, otro género de la región andina latinoamericana que está en permanente diálogo con el carnavalito o huayno. En esta sección participa el redoblante, el bombo, los caxixis y las pezuñas. Cuando el arreglo se desarrolla sobre el compás de 7/8 la base rítmica ejecuta el siguiente patrón:

Figure 25 shows the rhythmic pattern for three percussion instruments in 7/8 time at a tempo of 90. The Bombo legüero part features a sequence of eighth notes with accents and rests. The Caxixi part features a sequence of eighth notes with accents and rests. The Pezuñas part features a sequence of eighth notes with accents and rests.

Figura 25: patrón rítmico utilizado en la versión de Aca Seca Trío en “El avenida”.

En relación con la textura, es interesante señalar que la mayor parte del arreglo, las tres voces trabajan con polifonía vertical. La voz 1 (“Tiki” Cantero) suele ser la más aguda cuando están presentes todas las voces, la voz 2 (Juan Quintero) trabaja en el registro medio y la voz 3 (Andrés Beeuwsaert) en el registro grave.

La canción comienza con una introducción instrumental de cuatro compases, acompañada por gritos y arengas que hacen referencia a una situación de carnaval, y guardan relación con la temática de la que trata la letra. La primera estrofa presenta la melodía principal en la voz 2. La voz 3 comienza cantando al unísono para luego realizar una melodía descendente y continuar mayormente con movimientos paralelos.

Tenor 1: *mf*
 Tenor 2: *mf*
 Tenor 3: *mf*

ya van tres no - ches bai - lan - do, la_al - ba - ca
 u 3m 5 9 5. 5. 6 4

ya van tres no - ches bai - lan - do, la_al - ba - ca

Figura 26: “El avenida”, cc. 1 - 6. Fragmento tomado de transcripción propia.

Vale aclarar que por momentos el arreglo parece estar armado en forma lineal, como se trabaja en el contrapunto modal. Por lo tanto, en base al análisis de los intervalos en superposición llegamos a la conclusión de que la sonoridad particular del arreglo tiene que ver con el uso de disonancias de 4tas. en tiempos fuertes, como así también con la utilización de otros intervalos disonantes en los finales de frases, oraciones o secciones. Esto último podría haber sido pensado para acompañar lo que relata la letra de la canción. Además del uso de intervalos como unísonos,

3ras., 4tas., 6tas., incluso 9na., llama la atención la utilización de 5tas. paralelas (cc. 5, 8, 9) que proporcionan una sonoridad que puede relacionarse con las prácticas musicales medievales europeas. Sin embargo, un aspecto para destacar como particular en esta pieza es el uso del intervalo de 5ta. disminuida como cierre de frases.

9

T. 1

T. 2

T. 3

mos sin chi-ni-ta. De-men la ca-ja cha-ye-ra, yo soy can-

5 5 6 5dim u 3m 5 6 6 5 6 4

mos sin chi-ni-ta. De-men la ca-ja cha-ye-ra, yo soy can-

Figura 27: “El avenida”, cc. 9 - 12. Fragmento tomado de transcripción propia.

En la segunda estrofa la melodía principal es cantada por la voz 1, presentando algunas variaciones. La voz 3 armoniza la misma melodía de la primera estrofa con un leve cambio en el final, dando un cierre más conclusivo mediante un intervalo de 3ra. menor donde podemos reconocer el acorde de tónica.

En el estribillo aparecen por primera vez las tres voces. El mismo se compone de cuatro versos. Los dos primeros tienen a la voz 1 cantando la melodía principal. La voz 2 comienza cantando al unísono con la voz 1 y en el segundo verso, canta una melodía conformada por notas repetidas que se mueven por grado conjunto. La voz 3 empieza una 3ra. por debajo de la melodía principal. En el segundo verso trabaja en relación a la voz 2 por movimiento contrario, es interesante destacar el uso de intervalos de 4ta. y 2da. entre las voces 2 y 3 (compás 17).

Figura 28: “El avenida”, cc. 15 - 18. Fragmento tomado de transcripción propia.

El tercer verso del estribillo presenta a la voz 1 y 2 cantando la melodía principal al unísono y la voz 3 armonizando una tercera por debajo en movimientos paralelos. En el último verso, la melodía principal queda a cargo de la voz 2, las voces 1 y 3 se abren quedando la 1 en el registro más agudo y la 3 en el grave. Aquí finaliza la primera sección. Luego aparece un interludio instrumental de dos compases. El compás cambia a una estructura de 7/8.

La estrofa 3 tiene un tratamiento muy similar al de la estrofa 1. Participan la voz 2 con la melodía principal, que tiene una pequeña variación en el primer verso. La voz 3 canta la misma melodía de la estrofa 1. En el último compás, vuelve a 2/4.

La cuarta estrofa es la única con las tres voces presentes. La melodía principal se encuentra por momentos en la voz 1 o en la voz 2 y cuenta con tantas variaciones que en cierto punto deja de ser reconocible. Las tres voces mantienen su registro y desarrollan melodías independientes, como resultado observamos que se trata de una estrofa más compleja en relación a la armonía resultante.

El estribillo final es muy similar al anterior, las voces 1 y 3 cantan la misma melodía en los primeros tres versos. La voz 2 es la única que tiene cambios. Para darle cierre a la canción repiten

el último verso, generando un pequeño contrapunto entre la voz 1 y las voces 2 y 3, volviéndose a juntar en la frase “Risa y llanto” y concluyendo en el 1er grado en primera inversión.

48

T. *f*
tual, tra-ji-nan - do ri sa_y tra - ji-nan-do. *ff*
3 2 4 3 5 8 *mf* 3 4

T. *ff*
tual tra-ji-nan - do ri-sa_y llan - to tra-ji-nan - do ri-sa_y llan - to, tra - ji-nan- *ff*
3 2 4 3 2 3 *mf* 3 u 3 2

T. *ff*
yual tra-ji-nan - do ri sa_y llan - to tra-ji-nan - do. *ff*

53

T. *ff*
ri - sa_y llan - to.

T. *ff*
do u ri - sa_y llan - to.

T. *ff*
ri - sa_y llan - to.

Figura 29: “El Avenido”, cc. 48 - 54. Fragmento tomado de transcripción propia.

3.3- Pobre mi negra:

“Pobre mi negra” es una vidala de autor anónimo, que fue recopilada en Santiago del Estero por Manuel Gómez Carrillo. La vidala es un género lírico, típico de la región Noroeste de nuestro país; no tiene coreografía y, por lo tanto, su estructura formal no es fija.

En el libro *Cajita de música* (2011) se hace referencia a su carácter existencial, “es el género adecuado para cantar emociones y situaciones tales como el amor, el olvido, la distancia, la soledad o la vida misma”. (Falú, p. 36).

Tradicionalmente se canta acompañada únicamente por la caja. Puede ser interpretada como solista, dúo o comparsa. También podemos encontrar vidalas acompañadas por instrumentos armónicos como la guitarra o el piano.

El patrón rítmico principal de la vidala es:

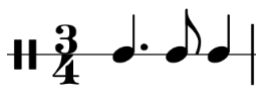


Figura 30: Patrón rítmico del género vidala.

Generalmente las vidalas que se cantan a dos voces suelen presentarse dentro de la escala bimodal, que superpone el modo eólico con el modo dórico. Además, podemos notar la utilización del V7, propio del modo menor armónico.

En el caso de “Pobre mi negra”, revisamos la versión del disco *Grito en el cielo Vol. 1* (1989) de Leda Valladares, cantada a dos voces y acompañadas por una caja, que cumple con las características armónicas antes mencionadas.

Otra versión es la de Mercedes Sosa en su disco *Con sabor a Mercedes Sosa* (1968). Aquí, Sosa canta como solista, acompañada por un bombo y una guitarra, la cual respeta la armonía implícita propuesta por el dúo de voces en otras versiones. Utiliza los grados: Im – III – IV (el IV grado es mayor, en un híbrido el modo dórico) – V7 – VI – VII.

La versión de “Pobre mi negra” de Aca Seca Trío, se encuentra publicada en su disco *Ventanas* (2009). El arreglo está escrito para 3 voces masculinas de registro tenor, en la tonalidad de La bemol menor, sobre un compás de 3/4.

La canción se desarrolla dentro del sistema tonal funcional, utilizando la escala menor natural y armónica. Algunos pasajes trabajan sobre el modo dórico propio, como comentamos anteriormente, del lenguaje de los géneros de esta región.

La forma presenta dos secciones compuestas cada una por una estrofa de tres versos. Siguiendo la metodología sistematizada por García, podríamos decir que, desde el área de la sintaxis musical, cada estrofa presenta una oración con una segmentación interna en tres frases. Esta versión, a diferencia de otras como la de Leda Valladares, omite una estrofa. Para finalizar repite la última frase dos veces, a modo de coda. Por otro lado, la letra hace alusión al desamor y la tristeza, pero también al consuelo, la empatía y la comprensión.

Letra:

Pobre mi negra

Dicen que siempre la han visto llorar

Ella sabrá lo que siente

Tal vez le han pagado mal

Dejen que llore

Yo sabré cómo la hei de consolar.

Pobre mi negra

Dicen que siempre la han visto llorar

Habrá perdido un cariño

Que antes no supo apreciar

Dejen que llore

Yo sabré cómo la hei de consolar.

Estrofa 1 (Oración)			Estrofa 2 (Oración)			CODA
Fr. 1	Fr. 2	Fr. 3	Fr. 1	Fr. 2	Fr. 3	compases 38 a 45.
cc. 1 a 6.	cc. 7 a 12.	cc. 13 a 18.	cc. 19 a 24.	cc. 25 a 31.	cc. 32 a 37.	

Figura 31: Gráfico del esquema formal presentado en el arreglo de Aca Seca Trío de “El avenida”.

En este caso la pieza no presenta acompañamiento instrumental. En la primera sección las voces trabajan con una textura de polifonía vertical, en la segunda sección ocurren algunas variaciones rítmicas en la voz 2 y sobre todo en la voz 3.

Las voces 1 (“Tiki” Cantero) y 2 (Juan Quintero) comparten el registro más alto, intercambiando su rol al momento de interpretar la melodía principal. La voz 3 (Andrés Beeuwsaert) trabaja en el registro grave.

Este arreglo no tiene introducción. En la estrofa 1 cantan las tres voces, la voz 2 está a cargo de la melodía principal. La voz 1 armoniza mayormente a distancia de 3ras. por movimientos paralelos, aunque también encontramos un intervalo de 2da. mayor en el segundo pulso del compás 14. La voz 3 cumple la función de bajo y desarrolla una melodía con movimientos independientes con relación a las voces 1 y 2, esta contiene notas repetidas y giros melódicos que ayudan a definir los acordes y sus inversiones, por ejemplo, en el compás 13 cantando la tónica del acorde (La bemol menor) y en el compás 14 generando un acorde de Si bemol semidisminuido en segunda inversión. En el compás 18 canta al unísono con la voz 1 para luego generar un intervalo de 2da. menor que sirve de enlace a la siguiente oración

The image shows a musical score for three voices (Voz 1, Voz 2, and Voz 3) in 3/4 time. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: "de-jenque llo-re, yo sa-bré co-mola_he de con-so - lar". Voz 1 and Voz 2 have similar melodic lines, while Voz 3 has a more active, lower register line. The score is presented in a clean, black and white format with standard musical notation.

Figura 32: “Pobre mi negra”, cc. 13 - 18. Fragmento tomado de transcripción propia.

En la segunda estrofa, la melodía principal la canta la voz 1. En la primera frase (“Pobre mi negra”) las voces 2 y 3 tienen una función de acompañamiento, cantan melodías de notas largas que completan la armonía (sin letra, articulando con la vocal “a”). A partir del compás 21, la voz 2 vuelve a trabajar en conjunto con la voz 1, armonizando por movimientos paralelos para terminar juntas al unísono en la tónica del primer grado. La voz 3 continúa con su rol de acompañamiento con notas largas, cantando una melodía cromática descendente que va desde la nota Do bemol, hasta la nota Fa becuadro (cerrando en un intervalo de 5ta. disminuida con la voz 2) y se une rítmicamente a las voces 1 y 2 en el compás 23, con una melodía por movimiento contrario que finaliza en otro enlace hacia la siguiente frase (compás 24).

Figura 33: “Pobre mi negra”, cc. 19 - 24. Fragmento tomado de transcripción propia.

En el tercer verso las tres voces cantan, utilizando nuevamente una textura de polifonía vertical. En la primera frase, la voz 2 armoniza combinando intervalos de 3ras. y 4tas. por movimientos paralelos, excepto en el tercer tiempo del compás 26, en donde encontramos un intervalo de 2da. Después retoma los intervalos de 3ras. paralelas, hasta el compás 30 y 31 donde vuelven a aparecer 2das. La voz 3 canta una melodía que comienza a distancia de 5ta. (en relación a la voz 1) y luego asciende por grado conjunto. En los últimos compases desarrolla una melodía

por movimiento contrario y finaliza descendiendo cromáticamente a modo de enlace, a la siguiente frase.

The image shows a musical score for three voices (Voz 1, Voz 2, and Voz 3) in 3/4 time, key of B-flat major. The lyrics are "ha-bráper - di-do_ca - ri_ ño que_tesno su-po_pre - ciar_". The score shows dynamics of forte (f) and piano (p) across the measures. Voz 1 starts with a forte dynamic and ends with a piano dynamic. Voz 2 and Voz 3 also start with a forte dynamic and end with a piano dynamic. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllable placement across notes.

Figura 34: “Pobre mi negra”, cc. 25 - 31. Fragmento tomado de transcripción propia.

En el último verso las voces 1 y 2 cantan a distancias de 3ras. por movimientos paralelos, excepto por el segundo tiempo del compás 33, en donde hay un intervalo de 2da. mayor. En el compás 34 cantan al unísono las dos primeras notas, para luego retomar los intervalos de 3ras., con la particularidad de que finalizan en un intervalo de 2da. (la voz 1 desciende y la voz 2 asciende).

La voz 3 comienza con un intervalo de 5ta. en relación a la voz 2 y continúa con una melodía descendente. Luego se suma al unísono de las voces 1 y 2 y finalmente desciende por grado conjunto.

Voz 1
de - jenque llo - re, *f* yo sa - bré co - mola de con - so - lar.

Voz 2
de - jenque llo - re, *f* yo sa - bré co - mola de con - so - lar.

Voz 3
de que llo - re *f* yo sa - bré co - mola de con - so - lar.

Figura 35: “Pobre mi negra”, cc. 32 - 37. Fragmento tomado de transcripción propia.

Para concluir el arreglo repiten la última frase dos veces, las voces 1 y 2 continúan cantando mayormente a distancia de 3ras. (movimientos paralelos) aunque en cada uno de los compases de estas reiteraciones utilizan además algún intervalo de 4ta. justa. La voz 3 en cambio, canta una melodía que por momentos realiza movimientos contrarios, o canta las tónicas de los acordes. Es interesante que cada una de las reiteraciones de esta última frase alcanza un grado distinto de la tonalidad principal. En el primer caso (c. 37) se forma un acorde disminuido a partir del VII grado con la fundamental ascendida y con 4ta. En el c. 41 utilizan también un acorde disminuido, pero a partir del VI grado con la fundamental ascendida (Fa natural). Finalmente, en el último compás del arreglo presenta un acorde de tónica pero sin 5ta.

El carácter de esta canción es muy diferente a las anteriores, posiblemente el tratamiento bastante “libre” de las disonancias, los movimientos cromáticos de las líneas melódicas, sumado al *tempo* lento propio del género, el tratamiento de la textura, las armonías elegidas, las dinámicas, se relacionan con el contenido y temática de la letra.

3.4- A mi patrón:

“A mi patrón” es una canción de Federico Parra, publicada en el disco *Las formas del agua* (2009). Esta obra tiene características de los géneros vidala y baguala, típicos de la región Noroeste de nuestro país.

En el libro *Cajita de música* (2011) se define a la baguala como el “canto ancestral de nuestro país”. A la vez, el autor señala: “(...) la baguala perdura como la única expresión indígena, libre de fusiones. Su canto se basa en melodías que transitan los tres sonidos del acorde perfecto mayor, en diferentes combinaciones y octavas” (p. 36).

Tradicionalmente se canta acompañada únicamente por la caja. Puede ser interpretada como solista, en dúo (contrapuntos) o comparsa.

María del Carmen Aguilar, expresa en su libro *Folklore para armar* (1991), que las bagualas pueden clasificarse rítmicamente en distintos tipos:

- Libre.
- Tres tiempos (“tipo vidala”).
- Baguala tipo chaya.
- Baguala tipo carnavalito.

La versión de “A mi patrón” de Aca Seca Trío, se encuentra publicada en su disco *Trino* (2018). El arreglo está escrito para tres voces masculinas de registro tenor, en la tonalidad de Re mayor, sobre un compás de 3/4.

El tipo de armonización da cuenta de la utilización de intercambios modales, como así también acordes con extensiones. Gabis (2012), define al intercambio modal como un recurso que permite permutar acordes entre modos paralelos, que se utiliza para expandir el campo armónico con el que estamos trabajando (p. 265). Un ejemplo de esto, es lo que sucede en el compás 83 hasta

el 89, donde la textura armónica que acompaña la melodía principal utiliza acordes “prestados” del modo menor eólico de Re (más precisamente: Am7, Bb y C9), para luego finalizar en el primer grado del modo mayor (D).

The image shows a musical score for six voices (Voz 1 to Voz 6) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "tra - ba - ja - dor sen - ti me las ma - nos soy tra - ba - ja - dor tu her - ma - no tu her - ma - no". The score includes a vocal line for each voice and a bass line (Voz 6) with red notes. Chords Am7, Bb, C(9), and D are indicated above the staff for Voz 4.

Figura 36: “A mi patrón”, cc. 86 - 92. Fragmento tomado de transcripción propia.

Al igual que en la versión de referencia, la forma presentada por Aca Seca Trío es de cuatro secciones, la primera contiene una oración compuesta por 2 frases, la segunda, dos oraciones (la primera de dos frases y la segunda de una frase). La tercera sección está conformada por dos oraciones, una de dos frases y la otra de tres. Por último, la cuarta sección se compone de cuatro frases. La letra tiene una estructura repetitiva similar a la que encontramos en bagualas o vidalas tradicionales. El carácter de la poesía es profundo y reflexivo, ya que la temática principal es la protesta social.

Letra:

Mirame a los ojos, soy trabajador

Sentime las manos, soy trabajador

¡Tu hermano!

Ay ay, hermano mio

¿por qué me mandas?

Ay ay, hermano mio

¿por qué el maltrato?

Ay ay, hermano mio

¿por qué me robas hasta el alma?

Florece hermosa

Ay, florece hermosa

Ay, florece hermosa

Suena la caja y al árbol me voy.

Mirame a los ojos, soy trabajador

Sentime las manos, soy trabajador

Mirame a los ojos, soy trabajador

Sentime las manos, soy trabajador ¡Tu hermano!

Intro.	Sección 1		Inter.	Sección 2				Inter	Sección 3					Sección 4			
cc. 1 a 4.	Oración		cc. 15 a 17.	Oración 1		inter	Or.2	cc. 41 a 43	Or.1		Or.2			Oración			
	Fr.1	Fr.2		Fr.1	Fr.2				Fr.1	Fr.2	Fr.3	Fr.1	Fr.2	Fr.3	Fr.4		
	cc. 5 a 8.	cc. 9 a 14.		cc. 18 a 25.	cc. 26 a 30	cc. 31 a 33.	cc. 34 a 40.		cc. 44 a 51.	cc. 52 a 58.	cc. 59 a 64.	cc. 65 a 68.	cc. 69 a 75.	cc. 76 a 79.	cc. 80 a 84.	cc. 85 a 88.	cc. 89 a 96.

Figura 37: Gráfico del esquema formal presentado en el arreglo de Aca Seca Trío de “A mi patrón”.

El acompañamiento está compuesto por una caja chayera y un bombo legüero. El ritmo base que utilizan es el de la vidala:

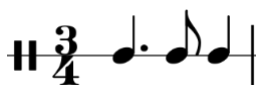


Figura 38: Patrón rítmico del género vidala.

Las voces trabajan al comienzo con una textura polifónica vertical, sin embargo, desde la segunda sección en adelante se propone una polifonía horizontal con diferentes tipos de tratamientos que se describen más adelante. La particularidad de este arreglo, es que, al ser una versión de estudio, cada uno de ellos grabó dos voces. Por esta razón, podemos escuchar hasta 6 voces en simultáneo. Las voces 1 (“Tiki” Cantero) y 2 (Juan Quintero) comparten el registro más alto, trabajando muy cerca una de la otra al momento de armonizar. La voz 3 (Andrés Beeuwsaert) trabaja en el registro grave.

La canción comienza con una introducción instrumental de 4 compases. El primer verso es cantado únicamente por la voz 1. En el segundo verso se suman las otras dos voces, que comienzan al unísono y luego en los compases 10 y 11 las voces 1 y 3 realizan un movimiento contrario, mientras que la voz 2 se queda en una nota tenida. Luego las voces 2 y 3 forman intervalos de 3ras. paralelas combinadas con 5tas. y 6tas. Llama la atención el final, ya que genera una disonancia de 2da. mayor que no resuelve.

The image shows a musical score for three voices (Voz 1, Voz 2, and Voz 3) in 3/4 time, key of D major. The lyrics are: "sen - ti - melas ma - nos soy tra - ba - ja - dor tu her ma ___ no". Voz 1 has the main melody, Voz 2 provides accompaniment with long notes, and Voz 3 joins in the second phrase.

Figura 39: “A mi patrón”, cc. 9 - 14. Fragmento tomado de transcripción propia.

La segunda sección cuenta con dos oraciones. En la primera frase de la oración 1 la voz 1 canta la melodía principal, mientras que la voz 2 canta una melodía a modo de acompañamiento con notas largas y sin letra. Si bien se podría pensar como una textura de melodía acompañada porque se destaca la voz 1, la voz 2 presenta una línea melódica interesante e independiente, lo que permite considerar que se trata de una textura pensada desde la horizontalidad y no desde la verticalidad.

En la segunda frase, la voz 3 se suma al acompañamiento de la voz 2. Vale destacar que, si bien en su entrada realiza movimientos paralelos de 6tas., desde el compás 28 ambas voces generan un intervalo de 2da. y posteriormente de 4ta. justa, para luego finalizar con el mismo ritmo, cantando la letra con la voz 1. En el cierre de esta oración es interesante señalar que la voz 2 se desarrolla a partir de 3ras. paralelas de la voz 1, mientras que la voz 3 lo hace por movimiento contrario, cerrando en el VIº grado de la tonalidad principal.

Figura 40: “A mi patrón”, cc. 26 - 30. Fragmento tomado de transcripción propia.

En el siguiente segmento las voces 2 y 3 vuelven a trabajar por movimiento contrario y luego movimiento paralelo de 3ras., combinado con intervalos de 5tas. y 6tas., muy parecido a la segunda frase de la primera oración. Concluyen la sección en un IIº grado mayor: aquí tenemos otro ejemplo de un intercambio modal, ya que toman ese acorde del modo lidio de Re.

En la tercera sección desarrollan una textura armónica estática, donde las voces se mantienen con notas largas durante varios tiempos. Colabora además el hecho que la voz más grave (voz 3) presenta un *ostinato* que se repite cuatro veces. A nivel de las alturas, es interesante el uso de intervalo de 2da., que si bien ya había aparecido antes, aquí enfatiza esa sonoridad, caracterizando a esta sección por ser más disonante que las anteriores. También vale la pena destacar la imitación: la voz 3 hace un intervalo melódico de 2da. mayor en el compás 45 que imita por movimiento directo la voz 2 en el compás 46 y en el compás 50 hay una imitación regular (2da. menor) por movimiento contrario en la voz 1. Este recurso se va a repetir en todas las oraciones que siguen en algunas de las voces.

Figura 41: “A mi patrón”, cc. 44 - 50. Fragmento tomado de transcripción propia.

En el compás 59 la voz 2 canta una melodía sobre esa misma textura, por lo tanto, notamos la participación de una cuarta voz, es decir que en ese momento escuchamos 4 voces al mismo tiempo.

En la última sección las 3 voces cantan al unísono la melodía principal, que es igual a la de la primera sección, incluso con la misma letra, generando una textura de homofonía. Aquí también escuchamos una textura armónica de tres voces que acompaña esa melodía (6 voces en simultáneo).

La frase “Mirame a los ojos, soy trabajador, Sentime las manos, soy trabajador” se repite, cerrando con el verso “¡Tu hermano!” en el Iº grado. El arreglo finaliza con 3 compases instrumentales de percusión.

Desde lo interpretativo es muy similar a “Pobre mi negra”, por el género musical y el tempo que deciden utilizar. El contenido de la letra hace alusión a la reflexión sobre la desigualdad social, cuestionando la autoridad y el trato injusto a los trabajadores. Es por esta razón que está cantado desde un lugar muy sentido, lo que da pie a la utilización de dinámicas contrastantes y de armonías disonantes.

3.5- Análisis de interpretación vocal:

Tal como ya se ha mencionado, a partir de los conceptos explicados por Téllez y Valles, podemos decir que la vocalidad del grupo Aca Seca Trío, en las obras seleccionadas, se relaciona con la posición laríngea descrita como intermedia y elevada¹⁰.

Con relación a esto, los arreglos trabajan con el registro de tenor, aunque hay una flexibilidad al recorrer la extensión vocal. Podemos encontrar, en las voces 1 y 3, notas que estén por encima o por debajo de la tesitura.

Por otro lado, en general utilizan la voz de pecho (característica importante del nivel intermedio que responde además a la estética de los géneros que describimos anteriormente en el análisis), pero también, podemos distinguir el uso de voz de falsete en algunos pasajes de los arreglos (principalmente en la voz 1).

Desde los recursos interpretativos, encontramos *glissandos*, arrastres, ligaduras, portamentos y quejidos, que se relacionan con el concepto de *kenko*, propuesto en el artículo *Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el Canto con Caja del noroeste argentino* (Vilas, Latorre, Castelli, Zangroniz, Martínez, 2021). Este término es descrito por diversos musicólogos y etnomusicólogos, como una combinación de los recursos antes mencionados, con un registro extendido, utilizando voz de pecho, cabeza o falsete, con una gran potencia y despliegue vocal.

A continuación, presentaremos algunos ejemplos para demostrar la utilización de estos recursos en determinados momentos de las obras seleccionadas:

“Domingo í´chaya”: en la mayor parte del arreglo utilizan el registro de la voz de pecho. El registro de falsete también está presente en la voz 1, podemos notarlo en la última

¹⁰ Las características de la posición laríngea intermedia y elevada se encuentran desarrolladas en el marco teórico (pág. 15).

estrofa y en la coda, o en arengas y expresiones interpretativas propias del lenguaje del género. En general requieren de una buena potencia vocal (el mayor contraste dinámico se percibe por el engrosamiento de la densidad textural), esto puede estar relacionado también con la temática festiva de la letra y el acompañamiento de los instrumentos de percusión. La interpretación se distingue por la utilización de ciertos recursos como *glissandos*, ligaduras y portamentos en los comienzos o finales de frase.

“El avenida”: en esta canción también utilizan mayormente la voz de pecho. En la primera frase de las primeras dos estrofas podemos percibir que la voz 3 tiene una posición laríngea elevada, lo que da un timbre cálido y suave, muy cerca de la voz hablada. Encontramos recursos como portamentos o *glissandos*, por ejemplo, al final del primer estribillo. En la tercera estrofa la voz 2 utiliza un registro de voz de cabeza, esto está directamente relacionado con la dinámica, que al ser menos intensa que en otras estrofas, requiere un timbre más suave para alcanzar las notas agudas. Algo similar sucede al final de la última estrofa donde la voz 2 recorre la extensión vocal pasando de una voz de pecho a una voz de cabeza sin mayor notoriedad, con *glissandos* ascendentes y descendentes (homogeneidad en el registro).

“Pobre mi negra”: en este arreglo, las voces 1 y 2 van variando en la utilización del registro de voz de cabeza y voz de pecho. Consideramos que al no haber un acompañamiento instrumental de percusión (como sucede en las canciones anteriores), el trabajo de las dinámicas está un poco más exagerado, esto quiere decir que pueden aumentar o disminuir la intensidad en una misma frase, sobre todo en los comienzos o finales. También utilizan recursos interpretativos como arrastres o *glissandos* propios del lenguaje de la vidala, un ejemplo puede ser lo que escuchamos en el final de la primera estrofa, más específicamente

en la frase “dicen que siempre la han visto llorar”. En este caso la letra hace alusión al desamor y la tristeza como consecuencia de ello, y se ve reflejado en la interpretación vocal, como así también en las texturas, *tempo*, armonías y el uso de intervalos disonantes.

“A mi patrón”: comienzan cantando con voz de pecho, con una intensidad dinámica que acompaña lo que va diciendo la letra. En la sección 2 notamos la utilización de voz de cabeza, una vez más el tipo de registro que utilizan se relaciona con la letra y una dinámica a la que percibimos menos intensa con relación a la sección anterior, que va creciendo hasta cerrar con mayor intensidad con voz de pecho. En la tercera sección generan un ambiente muy interesante utilizando *glissandos* descendentes y generando intervalos de segundas, lo que da como resultado una sonoridad disonante y envolvente. Sobre esa base, la voz 2 canta una melodía tritónica que nos recuerda al género de la baguala. Este es un ejemplo más claro (contrastando esto con las conclusiones de Vilas y su equipo), en donde Juan Quintero utiliza recursos interpretativos característicos del lenguaje del género, combinando su voz de pecho con falsetes, arrastres, quejidos y *glissandos*. Ya en la última sección las tres voces cantan al unísono con voz de pecho. También se suman voces sobre grabadas que cumplen una función de acompañamiento, generado a través de la utilización de notas largas. En esta última parte se evidencia un engrosamiento de la textura debido a que escuchamos seis voces en simultáneo.

3.6- Revisión de los aspectos generales de los análisis:

Madoery en su trabajo *El arreglo en la música popular* (2000), expresa que en contextos folklóricos la composición, el arreglo y la interpretación están fuertemente vinculados. El autor distingue dos momentos del arreglo:

a)- La organización y realización: el autor se refiere a identificar los aspectos técnico musicales que estructuran el arreglo. Puntualmente dice: “Los procedimientos estratégicos de organización rítmica, textural, armónica y formal en función de una instrumentación determinada” (Madoery, 2000, p. 92).

En el caso de esta tesina, el análisis de las obras seleccionadas de Aca Seca Trío, consiste en el reconocimiento de estos procesos estratégicos. A partir de esto, podemos dar cuenta de recursos, herramientas y características que se reiteran en los cuatro arreglos elegidos.

En cuanto a la organización de alturas, notamos que suelen trabajar con el esquema armónico que encontramos en versiones más tradicionales para después complejizarlo a través de recursos como el intercambio modal. Todos los arreglos analizados se encuentran dentro de un sistema tonal y funcional, pero generalmente están en diálogo con otros modos paralelos. Notamos también un tratamiento de las disonancias bastante particular, utilizando intervalos disonantes con mucha libertad y en ocasiones acompañando de esta forma el contenido de las palabras o la temática de la letra. Las voces trabajan mayormente por movimientos paralelos o directos, sin embargo utilizan también movimientos contrarios y oblicuos.

La distribución de las voces se da de la siguiente manera: la voz 1 ocupa principalmente el registro más agudo, la voz 2 el registro medio y la voz 3 el más grave. En algunos casos las voces 1 y 2 intercambian su lugar (el ejemplo más concreto es el del arreglo de “Pobre mi negra”). Por otro lado, los procedimientos utilizados más frecuentemente son el de la variación, implementada sobre todo desde el punto de vista armónico, ya que al que al cambiar las líneas melódicas se modifican los intervalos que trabajan en simultaneidad. Otro elemento que encontramos como variación es la utilización de diferentes densidades texturales. Podemos destacar también el uso del procedimiento de la imitación entre las voces.

Con relación a la textura, damos cuenta que en gran parte de los arreglos, las tres voces trabajan mayormente con una polifonía vertical, aunque se combina con otros tipos de texturas como la monodia, la homofonía y la polifonía horizontal. En el caso de “Pobre mi negra” y “A mi patrón” trabajan por momentos con una textura de melodía acompañada por una o dos voces que cantan notas largas sin letra. Si bien en su mayoría trabajan como trío, también encontramos dúos o momentos de una voz solista.

Respecto a la forma en arreglos como “Domingo í'chaya”, “El avenida” y “A mi patrón” respetan la estructura de la versión de referencia. En el caso de “Pobre mi negra”, repiten la última frase a modo de coda. Algunas versiones de referencia tienen dos y otras tres estrofas; estas discrepancias acerca de las estructuras formales podrían deberse a que la canción es un anónimo popular y a lo largo del tiempo ha sido transmitida de forma oral entre músicos populares. En este caso, Aca Seca Trío decide interpretar dos estrofas (oraciones).

Un segundo momento del arreglo según Madoery es el de la interpretación-ejecución. Aquí el autor advierte aquellos “procedimientos operativos referidos al fraseo, las dinámicas, colores tímbricos, etc.” (Madoery, 2000, p. 92). Vale aclarar que en este punto, la interpretación como una variable a considerar que depende justamente de quienes materialicen el arreglo. En nuestro trabajo, este punto toma relevancia, ya que se busca describir características interpretativas que definen la sonoridad del grupo.

Con relación a la interpretación vocal y a la selección de la instrumentación, en el acompañamiento de percusión podemos decir que el grupo respeta la estética y el lenguaje de los géneros folklóricos que interpretan, utilizando los recursos vocales que describimos anteriormente en el marco teórico y en el punto 3.5 del capítulo 3, acompañando musicalmente lo que se expresa en las temáticas de las letras.

Es interesante también rescatar el testimonio de Juan Quintero en una entrevista para el diario *Clarín*¹¹ en abril del 2010, meses después del lanzamiento del disco *Ventanas* (2009), en donde afirmó: “nunca pude terminar de entender las reglas de la armonía”. Cuando fue consultado por la elaboración del arreglo de “Pobre mi negra” indica que lo hizo:

Pensando directamente en las voces. Conozco las voces de Andrés y Mariano tanto como la mía. El arreglo no está armado en base a ningún instrumento. Me resulta muy liberadora esa experiencia con los vagos (Beeuwsaert y Cantero). No se basa tanto en colores armónicos que de todas maneras están, sino en los colores de las voces.

Pese a estas declaraciones, creemos que la elaboración de los arreglos con recursos armónicos complejos y procedimientos como la imitación y la variación, como así también la interpretación vocal e instrumental (percusiones) implementada, se relaciona con lo que Madoery define como enciclopedia particular del arreglador. Esto tiene que ver con la formación y experiencias previas con las que cuenta el arreglador a la hora de efectuar la realización del arreglo, y posteriormente la interpretación, ya que los tres músicos cuentan con formación académica y una extensa trayectoria artística que sin dudas enriquece sus producciones musicales, algo que quedó en evidencia, en el capítulo 2 de este trabajo.

¹¹ Enlace de la entrevista: https://www.clarin.com/ediciones-antiores/folclorista-diferente_0_BypxPRIRaKe.html?srsItd=AfmBOorC_ljFVzFL0lomWKKxI9FbNssX6pddi8N6a_xRc7twlyZSe4EU

Capítulo 4

Desarrollo del arreglo propio¹²

A partir de los análisis realizados, se propone la construcción de un arreglo que contenga las características del estilo que define al grupo Aca Seca Trío. El objetivo es ejemplificar la manera en la que se pueden utilizar los recursos y herramientas obtenidos a través del análisis previo. Esto se relaciona con lo que Madoery (2000) describe como el momento de organización y realización del arreglo, en donde ponemos en práctica los procedimientos estratégicos de organización rítmica, textural, armónica y formal en función de una instrumentación determinada.

La canción elegida es “Carnaval en los valles” del compositor catamarqueño Manuel Acosta Villafañe. La selección de la misma tiene que ver con dos motivos: el género musical (vidala chayera) y la temática de la letra, relacionada con la de los arreglos analizados anteriormente: “Domingo i chaya” y “El avenida”.

La versión de referencia es la del mismo compositor, editada en el mes de octubre de 1945. Más allá de la antigüedad de la grabación y la baja calidad de audio, podemos decir que la tonalidad en esta versión es Fa menor y que utiliza los siguientes grados armónicos: Im – III – IV – IVm – V – VI – VII. Aquí notamos la utilización del IVº grado y Vº grado mayor, esto está relacionado con el concepto que Gabis (2012) define como tonalidad menor expandida, donde “todos los modos menores pueden sumarse al juego armónico compuesto de la tonalidad menor” (p. 273). En este caso el compositor toma el IVº grado mayor del modo menor dórico y el Vº grado mayor del modo menor armónico.

Para este arreglo seleccionamos la tonalidad de Mi menor, teniendo en cuenta el registro de las personas que luego van a interpretarlo en la grabación que se adjunta en el trabajo. La

¹² Adjuntamos el enlace de la plataforma YouTube para la escucha del arreglo:
<https://www.youtube.com/watch?v=hhXsDEEcUt0>

canción se desarrolla dentro del sistema tonal funcional, utilizando la escala menor natural, armónica y el modo dórico. En el primer estribillo también se utilizaron acordes del modo frigio.

Tomamos como referencia algunos de los recursos empleados en “Domingo í’chaya”, ya que comparten el mismo género. El arreglo está escrito para 3 voces masculinas de registro tenor, sobre un compás de 3/8. Al igual que en los arreglos de Aca Seca Trío, en gran parte del arreglo, las tres voces cantan desarrollando una textura de polifonía vertical. La voz 1 lleva el registro más agudo, la voz 2 el registro medio y la voz 3 el más grave. Esto se mantiene más allá de quien cante la melodía principal.

Para el acompañamiento elegimos tres instrumentos de percusión que están presentes en los arreglos de carácter festivo (“Domingo í’chaya” y “El avenida”): bombo, caxixi y pezuñas. El patrón rítmico de base es el siguiente:



Figura 42: patrón rítmico utilizado en nuestra versión de “Carnaval en los valles”.

Decidimos respetar la estructura presentada en la versión del compositor, que es una forma simple; de dos secciones compuestas por dos estrofas y un estribillo. Cuenta también con una estrofa final a modo de coda, que tiene una combinación entre la melodía del estribillo con el cierre de las estrofas. La letra refuerza la estructura formal repitiendo los versos del estribillo en cada una de las partes. Como en los dos primeros arreglos analizados anteriormente, encontramos expresiones populares de la región en su poesía. La temática pone al carnaval como un simbolismo sobre los ciclos de la vida y el desamor.

Letra:

Cuantas veces por la calle

Me habrás deseado la muerte

Toma este ramo de flor de alhelí.

Si me querís ver morir

Dame el veneno más fuerte

Tal vez andando te acuerdes de mí.

Pucha con el carnaval

Tanto que ha tardado en volver

Ya dis que se va otra vez

Pucha con el carnaval

Tanto que ha tardado en volver

Ya dis que se va otra vez.

No hay corazón como el mío

Que siente y calla su suerte

Toma este ramo de flor de alhelí.

Corazón que siente y calla

No se encuentra donde esté

Tal vez andando te acuerdes de mi.

Pucha con el carnaval

Tanto que ha tardo en volver

Ya dis que se va otra vez

Pucha con el carnaval

Tanto que ha tardo en volver

Ya dis que se va otra vez.

Este es el remate mio

Me voy a llorar al río

Tal vez andando te acuerdes de mi.

Intro.	PARTE 1			Inter.	PARTE 2				Inter.	CODA
	E1	E2	Estribillo		E3	Inter.	E4	Estribillo		
cc. 1 a 4.	cc. 5 a 15.	cc. 16 a 26.	cc. 27 a 45.	cc. 46 a 48.	cc. 49 a 58.	cc. 59 a 61.	cc. 62 a72.	cc. 73 a 91.	cc. 92 a 94	cc. 95 a 112.

Figura 43: Gráfico del esquema formal presentado en nuestro arreglo de “Carnaval en los valles”.

En la primera parte la voz 1 lleva la melodía principal. La canción comienza con una introducción instrumental de 4 compases. La primera estrofa empieza a dúo con la voz 2 armonizando a distancia de 3ras. La voz 3 se suma a partir de la última frase (último tiempo del compás 10) a distancia de 3ras. de la voz 2 y 5tas. de la voz 1. En los dos primeros pulsos del compás 12, la voz 3 canta un intervalo de 4ta. justa con relación a la voz 2, lo que da como resultado un IV grado mayor en segunda inversión (este acorde pertenece al modo dórico).

La segunda estrofa comienza también a dúo con las voces 1 y 2, pero esta vez cantando al unísono. Desde el compás 18 la voz 1 se queda con la melodía principal y la voz 2 armoniza a distancia de 3ras. La voz 3 esta vez se suma en el último tiempo del compás 18 y continúa de la misma manera que en la primera estrofa. En el final las voces 1 y 3 cantan notas largas a distancia de 6tas., la voz 2 realiza un pequeño contrapunto a modo de enlace del estribillo (compás 25).

The image shows a musical score for three voices (Voz 1, Voz 2, and Voz 3) in 3/8 time, key of D major. The lyrics are: "Si me que-ris ver mo-ri-r da-me el ve-ne no mas fuer-tal vez an-dan-do te a-cuer-des-de mi an-dan-do da-me el ve-ne no mas fuer-tal vez an-dan-do te a-cuer-des-de mi". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are: "Si me que-ris ver mo-ri-r da-me el ve-ne no mas fuer-tal vez an-dan-do te a-cuer-des-de mi an-dan-do da-me el ve-ne no mas fuer-tal vez an-dan-do te a-cuer-des-de mi".

Figura 44: “Carnaval en los valles”, cc. 16 - 26. Fragmento tomado de transcripción propia.

En el estribillo, las 3 voces utilizan una textura de polifónica vertical, la voz 2 lleva la melodía principal en la primera frase (compás 27 al 35). La voz 1 canta una nota tenida por encima (Re) hasta el compás 31 donde desarrolla una melodía a distancia de 3ras., por movimiento paralelo. La voz 3 canta por debajo de la voz 2 con intervalos de 3ras. paralelas.

En la segunda frase, reconocemos la melodía principal en la voz 2, aquí también las tres voces cantan con el mismo ritmo por movimientos paralelos, pero debido a una re armonización, los intervalos están acorde a los siguientes enlaces armónicos: VII (D), bII (F), Im (Em), III (G), VI (C), V7 (B7). Aquí, notamos nuevamente el uso del recurso del intercambio modal en la tonalidad menor expandida, tomando el bII (F) del modo frigio. De esta manera concluye la primera parte.

D F Em F G F Em F G C Em B7 Em

Voz 1
Pu-chacon el car-na-val tan-toque_ha tar-do_en vol-ver ya dis que seva_o-tra vez

Voz 2
Pu-chacon el car-na-val tan-toque_ha tar-do_en vol-ver ya dis que seva_o-tra vez

Voz 3
Pu-chacon el car-na-val tan-toque_ha tar-do_en vol-ver ya dis que seva_o-tra vez

Figura 45: “Carnaval en los valles”, cc. 16 - 26. Fragmento tomado de transcripción propia.

En la tercera estrofa la melodía principal es cantada por la voz 2. En los compases 49 y 50, la voz 1 canta una nota tenida que empieza a distancia de 3ra. ascendente de la voz 2, luego se generan intervalos de 2da. y unísonos, pero desde el compás 51 trabaja con movimientos paralelos por 3ras. hasta el compás 57, en donde realiza intervalos de 4tas. Por otro lado, la voz 3 trabaja casi toda la estrofa a distancia de 3ras. por debajo de la melodía principal por movimientos paralelos, a excepción de los compases 54 y 55, lugar en el que combina intervalos de 4tas. y 5tas. Además, en el compás 56 aparece una melodía por movimiento contrario que comienza a distancia de 3ras., para luego sumarse por movimientos paralelos a distancia de 3ras. con relación a la voz 2, concluyendo en un acorde de Mi menor en primera inversión.

Voz 1
No_hay co-ra-zón co-mo el mi-o que sien-te_y ca-llasu suer-te to-ma_es-te ra-mode flor de_a_lhe lí

Voz 2
No_hay co-ra-zón co-mo el mi-o que sien-te_y ca-llasu suer-te to-ma_es-te ra-mode flor de_a_lhe lí

Voz 3
No_hay co-ra-zón co-mo el mi-o que sien-te_y ca-llasu suer-te to-ma_es-te ra-mode flor de_a_lhe lí

Figura 46: “Carnaval en los valles”, cc. 49 - 58. Fragmento tomado de transcripción propia.

La cuarta estrofa tiene a la voz 1 a cargo de la melodía principal. La voz 3 comienza al unísono y desarrolla una melodía descendente hasta el compás 63. A partir de allí, y en los siguientes dos compases, trabaja por movimiento contrario para luego ir por movimientos paralelos combinando intervalos de 3ras., 4tas., 5tas. y 6tas. (con relación a la voz 1). En el caso de la voz 2, comienza al unísono con nota tenida en el compás 60, en el compás 61 utiliza 3ras. paralelas con relación a la voz 3 pero a partir del último tiempo del compás 62 hasta el 64, los intervalos de 3ras. paralelas son en relación a la voz 1. En el compás 65 y 66, combina intervalos de unísono, 3ras. y 4tas., para luego retomar las 3ras. paralelas de la melodía principal. El final de esta estrofa es muy similar al de la estrofa 2 de la primera parte, en donde se realiza un pequeño contrapunto a modo de enlace para el estribillo.

Figura 47: “Carnaval en los valles”, cc. 62 - 72. Fragmento tomado de transcripción propia.

La primera frase del segundo estribillo es igual a la del primero, con la diferencia de que las voces 2 y 3 mantienen la duración de la nota final por dos compases. Por otro lado, la voz 1 también termina con nota larga, pero la cambia en el compás 80. En estos dos compases la dinámica va creciendo progresivamente de *piano* a *forte* con la finalidad de generar una sensación de continuidad entre las frases.

En el caso de la segunda frase, durante los primeros 6 compases (81 – 86) la voz 3 está a cargo de la melodía principal, mientras que la voz 1 armoniza por movimientos paralelos a

distancias de 6tas. ascendentes. La voz 2, en cambio, canta su melodía con nota tenida (Re) para luego tomar la melodía principal a partir del último tiempo del compás 86. La voz 3 va por debajo con movimientos paralelos de 3ras., mientras que la voz 1 se encuentra por encima de la melodía principal combinando intervalos de 3ras. y 4tas. Las 3 voces terminan el estribillo en un Im (Em) en estado fundamental.

The image shows a musical score for three voices (Voz 1, Voz 2, and Voz 3) in 3/8 time, key of D major. The lyrics are: "Pu-cha con el car-na-val tan-toque_ha tar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez". Voz 1 starts with a melody of eighth notes, Voz 2 has a longer note (Re) in the first measure, and Voz 3 has a descending melody of eighth notes.

Figura 48: “Carnaval en los valles”, cc. 73 - 81. Fragmento tomado de transcripción propia.

La coda comienza con la voz 2 como solista llevando la melodía principal. Por otro lado, la voz 1 se suma al unísono en el compás 94 y continúa con nota tenida (La) hasta el compás 96, para luego tomar la melodía principal. La voz 3 también se suma al unísono en el compás 94, y posteriormente canta una melodía descendente, a partir del compás 97 armoniza por movimientos paralelos combinando intervalos de 4tas. y 3ras. Mientras tanto, la voz 1 canta la melodía principal y la voz 2 armoniza en el registro medio con movimientos paralelos de 3ras.

92

me voy a llorar al río tal vez andando te acuerdes de mí

re-ma-te mi-o me voy a llorar al río tal vez andando te acuerdes de mí

me voy a llorar al río tal vez andando te acuerdes de mí

Figura 49: “Carnaval en los valles”, cc. 96 - 104. Fragmento tomado de transcripción propia.

Para finalizar repite una vez más la última frase (“tal vez andando te acuerdes de mí”), esta vez la melodía principal está a cargo de la voz 2. La voz 1 armoniza por encima combinando intervalos de 3ras., 2das. y 4tas. La voz 3 va por debajo de la melodía principal con terceras paralelas hasta el primer tiempo del compás 104, lugar donde utilizamos un intervalo de 2da. mayor. A modo de cierre, las tres voces repiten el motivo “te acuerdes de mí” dos veces más. En la primera repetición las voces 1 y 3 trabajan por movimientos de 3ras. en el registro más alto y grave respectivamente. La última repetición tiene a la voz 1 a cargo de la melodía principal, la voz 2 canta a distancia de 3ras. paralelas mientras que la voz 3 lo hace a distancia de 5tas. de la voz 1, finalizando con un intervalo de 6ta., que da como resultado un acorde de I^om en segunda inversión (Em/B).

The image shows a musical score for three voices (Voz 1, Voz 2, and Voz 3) in 3/8 time, key of D major. The lyrics are: "tal vezan dan-dote_a cuer-des de mi te_a cuer-des de mi te_a cuer-des de mi". The score is written on three staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with some words split across lines (e.g., "dan-dote_a", "cuer-des de", "mi te_a", "cuer-des de").

Figura 50: “Carnaval en los valles”, cc. 105 - 112. Fragmento tomado de transcripción propia.

4.1- Recursos y herramientas utilizadas:

Para construir el arreglo tomamos como referencia los recursos implementados por Aca Seca Trío en “Domingo i’ chaya”:

En primer lugar, decidimos utilizar 3 voces del registro tenor y los mismos instrumentos de percusión para el acompañamiento. Para realizar el arreglo, fue importante respetar (para la interpretación del mismo) la estética del género, en cuanto a los registros vocales. Por este motivo utilizamos mayormente la voz de pecho y algunos recursos interpretativos como *glissandos*, ligaduras y portamentos. Esto se relaciona con el segundo momento del arreglo descrito por Madoery (2000), la interpretación-ejecución, en donde pusimos en práctica los “procedimientos operativos referidos al fraseo, las dinámicas, colores tímbricos, etc.” (p. 92).

Otra herramienta que empleamos fue el procedimiento de la variación. Por ello, se trabajó contemplando que cada repetición de estrofas y estribillos tuviera variaciones, ya sea en la armonía, la textura y las alturas.

Luego de decidir la forma que iba a presentar el arreglo generamos un boceto de la textura general considerando determinados segmentos de dúos, tríos y solistas. Utilizamos mayormente

una textura de polifonía vertical, aunque también implementamos texturas de monodia y homofonía, por ejemplo, en los primeros tres compases de la segunda estrofa. También, decidimos crear un pequeño contrapunto a modo de enlace entre las estrofas y el estribillo, de la misma manera que sucede en “Domingo i’chaya”. Además, se eligieron momentos para distribuir la melodía principal entre las tres voces. Esto influye en las alturas debido al lugar que ocupa cada voz en el registro. Por ejemplo, si la melodía principal está en la voz 3 las voces 1 y 2 van a armonizar por encima llegando a notas más agudas.

Respecto a la armonía, trabajamos principalmente con el esquema armónico de la versión de referencia, pero también se implementó el recurso del intercambio modal para variar (como procedimiento), por ejemplo, en la segunda frase del primer estribillo tomando acordes del modo frigio. También tomamos ciertas libertades en el uso de intervalos disonantes e intentamos implementar diversos movimientos entre las voces, usando principalmente movimientos paralelos, pero también movimientos contrarios y oblicuos en el caso de los enlaces previos a los estribillos.

Con relación a las dinámicas, al ser una canción de carácter festivo con un acompañamiento de percusión constante, las variaciones en la intensidad se relacionan con el engrosamiento o adelgazamiento textural (solista, dúo, trío).

Conclusiones

El presente trabajo tuvo como finalidad identificar y rescatar los recursos y herramientas que caracterizan los arreglos vocales del grupo Aca Seca Trío, con el propósito de aplicarlos en la creación de nuevos arreglos vocales dentro del marco de la música popular argentina.

A través del análisis de las obras seleccionadas, se logró reconocer una serie de procedimientos rítmico-melódicos, armónicos e interpretativos que configuran la sonoridad distintiva del grupo. Entre estos se encuentran los procedimientos de variación e imitación, el intercambio modal (usado para expandir el campo armónico), diferentes tratamientos de forma, textura y dinámicas, la distribución de cada una de las voces dentro del registro y los movimientos empleados entre ellas, como así también una búsqueda estética que respeta el lenguaje de los géneros trabajados, tanto en la instrumentación como en la interpretación vocal, usando recursos como *glissandos*, arrastres, quejidos, voz de pecho, voz de falsete, entre otros. Vale aclarar que trabajamos con cuatro obras de música de raíz folklórica del Noroeste argentino y que existe la posibilidad de encontrar otra variedad de recursos y herramientas en los arreglos del trío que abordan otros géneros musicales.

Además, se realizó un breve apartado con la trayectoria del grupo y de cada uno de sus integrantes, a fin de comprender mejor la variable que Madoery expone como “enciclopedia particular del arreglador”, supuesto teórico referido a la formación y experiencias previas con las que cuentan a la hora de realizar un arreglo y posteriormente interpretarlo.

Luego se propuso la elaboración de un arreglo propio, con el objetivo de ejemplificar la manera en la que se pueden utilizar los recursos y herramientas obtenidos a través del análisis previo. Para ello se eligió una canción del repertorio folklórico popular que cumpliera con características similares a las de las obras analizadas. Posteriormente, se tomó la decisión de armar

un arreglo para tres voces de registro tenor, sumando un acompañamiento de percusión, con los mismos instrumentos que presentaba una de las canciones de Aca Seca Trío. Después de definir la forma, se creó un plan textural definiendo los momentos de dúos, tríos o solistas. También se decidió usar el procedimiento de la variación, presentando cada repetición de las estrofas y estribillos de diferentes maneras. Por último, se utilizó el recurso del intercambio modal.

Para la interpretación del mismo se grabaron tres voces, utilizando recursos interpretativos característicos del lenguaje del género chaya. El plan dinámico terminó de definirse en la grabación teniendo en cuenta la temática de la letra y lo que los intérpretes proponían. También se grabaron los instrumentos de percusión que cumplieron con la función de soporte rítmico del arreglo.

Esta puesta en práctica de los procedimientos estratégicos identificados en los análisis y su posterior interpretación en la grabación de nuestro arreglo, se relaciona con los momentos del arreglo que describe Madoery (2000): a)- La organización y realización del arreglo y b)- La interpretación-ejecución.

Nos parece importante mencionar que la Licenciatura de música popular no tiene un espacio curricular en donde se proponga abordar el contrapunto de manera práctica, algo que sería muy útil para este tipo de arreglos vocales. Este trabajo puede servir como un primer acercamiento para músicos y estudiantes que estén interesados en crear arreglos para tres voces siguiendo el estilo de Aca Seca Trío. En esta investigación particular, la implementación de los recursos y herramientas obtenidos fueron de gran ayuda para la construcción del arreglo, permitiéndonos abordar sonoridades y estéticas que nos parecían muy interesantes para estudiar y explorar.

Finalmente, queda abierta la posibilidad de continuar profundizando en el estudio de los arreglos vocales dentro de la música popular argentina, extendiendo este tipo de análisis y práctica a otras agrupaciones y repertorios.

Bibliografía y fuentes

Accattoli, Cristian (2018). *Procesos y elementos simbólico musicales híbridos en Aca Seca Trío pieza Vidalero de Juan Quinteros*. Trabajo presentado en el Segundo Congreso Internacional de Música Popular en Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata. Argentina.

Aguilar, María del Carmen (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Argentinas.

Babino, J. (19 de Julio de 2018). La aplanadora del folk. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/128444-la-aplanadora-del-folk> (fecha de consulta: Mayo 2024).

Berisso ciudad. (18 de Junio de 2014). El percusionista Mariano “tiki” Cantero se presenta en la Escuela de Arte. Recuperado de: <https://www.berissociudad.com.ar/El-percusionista-Mariano-Tiki-Cantero-se-presenta-en-la-Escuela-de-Arte-21007> (fecha de consulta: Mayo 2024).

Bienvenido Dinzey Vicioso, Álvaro. 2020. *Arreglo de voces sin acompañamiento de instrumentos. Características estilísticas del grupo estadounidense TAKE 6*. (Tesis de grado). Licenciatura en Música Contemporánea Énfasis en Composición, Arreglo y Producción. Facultad de Arquitectura y Artes, Escuela internacional de Música Contemporánea, Universidad Nacional Pedro Henrique Ureña. Santo Domingo, República Dominicana.

Cine Torcido (Productor). (2012). *Folklore en el Coliseo Podestá*. [YouTube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=GQVXfZEPwwQ> (fecha de consulta: Octubre 20225).

Clarín. (2 de Abril de 2010). El folklorista diferente. Recuperado de: https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/folclorista-diferente_0_BypxPRIRaKe.html?srsltid=AfmBOorC_ljFVzFL0lomWKKxl9FbNssX6pddi8N6a_xRc7twIyZSe4EU (fecha de consulta: Mayo 2024).

Falú, J. (2011). *Cajita de Música Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Educación de la Nación.

Forner, J. y Wilbrandt, J. (1993). *Contrapunto creativo*. Barcelona, España. Labor.

Gabis, C. (2012). *Armonía funcional*. Buenos Aires, Argentina: Melos Ediciones Musicales SA.

García, M. I. (2011). *Metodología de análisis musical sintáctico-temático*. Inédito. Mendoza.

López Cano, R. (2011) Lo original de la versión. De la antología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Consensus 16*, pp 57-82.

López Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014) *Investigación Artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: Esmuc.

La Capital. (4 de Mayo de 2013). Andrés Beeuwsaert, el pianista que todos quieren tener. Recuperado de: <https://www.lacapital.com.ar/zoom/andres-beeuwsaert-el-pianista-que-todos-quieren-tener-n420357.html> (fecha de consulta: Mayo 2024).

Mac Auliffe, C. *Alternativa teatral*. Trino. Recuperado de: <http://www.alternivateatral.com.ar/obra31233-aca-seca-trio> (fecha de consulta: Mayo 2024).

Machuca Tellez, D., & Vallez, M. (2020). El canto en las músicas populares: reflexiones en torno a su abordaje y enseñanza. *El oído pensante*. 8(2), 185–206. Recuperado de : <https://share.google/Q0YecEyIp5KIPKTUy> (Fecha de consulta: Mayo 2024).

Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular [Versión electrónica]. *Revista Arte e investigación* (año 4, no. 4), pp 90–95. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18669> (fecha de consulta: Mayo 2024).

Mansilla, Ricardo J.(2019). *El Arreglo Coral-Concepto, evolución, praxis*. Mendoza, Argentina: Inca Editorial y Talleres Gráficos Cooperativa de Trabajo Ltda.

Marianetti, S.; de Borbón, G.; Marianetti, P. (2019). *El aporte de Juan Quintero al folclore argentino*. (Tesis de grado). Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Música de la tierra. Aca Seca Trío. Recuperado de: <https://www.musicadelatierra.org/uy/artista/38/aca-seca-tra%20o> (fecha de consulta: Mayo 2024).

Novoa, L. (26 de Marzo de 2018). Aca Seca y el arduo maridaje entre lo popular y lo sinfónico. *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/extra-show/musica/aca-seca-arduo-maridaje-popular-sinfonico_0_Bk5lZ5Iqz.html?srsltid=AfmBOop05g4IJH7UcPDhjj03wvSK3eRdbCWrxfb1s9O-p3x4rNuwsY-i (fecha de consulta: Mayo 2024).

Vilas, P., Latorre, M., Castelli, G., Zangroniz, V., y Martinez, M. (2021). *Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el canto con caja del noroeste argentino*. Recuperado de: <https://share.google/0EK00KDOtN8dLJVKG> (fecha de consulta: Mayo 2024).

Voces de la patria grande. (18 de Junio de 2020). Aca Seca Trío – Biografía [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://vocesdelapatriagrande.blogspot.com/2020/06/aca-seca-trio-biografia.html> (fecha de consulta: Mayo 2024).

Discografía

Aca seca trío. (2003). Domingo i' Chaya. En *Aca seca trío*. [CD]. Argentina: Calle Angosta Discos.

Aca seca trío. (2006). El avenida. En *Avenida*. [CD]. Japón: Imaginary South Records.

Aca seca trío. (2009). Pobre mi negra. En *Ventanas*. [CD]. Argentina: Sony BMG – Calle Angosta Discos.

Aca seca trío. (2018). A mi patrón. En *Trino*. [CD]. Argentina: UNTREF sonoro.

Declaración de uso de inteligencia artificial

Utilizamos la herramienta ChatGPT (GPT-5) para traducir al inglés y portugués el resumen de la tesina (páginas 2 a 4):

OpenAI. (2025, 20 de Octubre). ChatGPT (GPT-5) [Modelo de lenguaje grande]. <https://chat.openai.com>

Anexo

Adjuntamos las partituras de las cuatro obras arregladas por el grupo Aca Seca Trío, que fueron seleccionadas para el análisis de este trabajo y también la de nuestro arreglo elaborado en base a los recursos y herramientas obtenidos:

“Domingo i’ chaya”: Revisión y transcripción por Agustín Colom en base a la partitura comprada en el sitio web oficial de Juan Quintero.

“El avenida”: Revisión y transcripción por Agustín Colom en base a la transcripción de la partitura elaborada por Leandro Gallardo Garré.¹³

“Pobre mi negra”: Revisión y transcripción por Agustín Colom en base a la partitura publicada en la tesina de la Licenciada Sol Marianetti: *El aporte de Juan Quintero al folclore argentino* (2019).

“A mi patrón”: Transcripción por Agustín Colom.

“Carnaval en los valles”: Arreglo por Agustín Colom.

¹³ Enlace de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=E1_ioPzcin0

Domingo íchaya

Chaya

Arr: Aca Seca trío

C. Vergara / I. Dávila A. Dávila

$\text{♩} = 120$
13

Voz 1
Ha-bia sio do-min-goi cha-ya_y yo sinsa-ber, se-ñalqueya_an-dochis-piao a -

Voz 2
Ha-biasio do-min-goi cha-ya_y yo sinsa-ber, se-nalqueya_an-dochis-piao a -

Voz 3
Ha-bia sio do-min-goi cha ya_y yo sinsa-ber, se-ñalqueya_an-dochis-piao a -

23

V. 1
-si nomai ser, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo sin sa-ber. Mi ca-ja se me la

V. 2
-si nomai ser, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo sin sa-ber.

V. 3
-si nomai ser, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo sin sa-ber.

36

V. 1
ro-toy_a si nomai ser, se-ñalque yan-doima mao a si nomai ser, ha-bia-sio

V. 2
y_a si nomai ser, se-ñalque yan-doima-mao a si nomai ser, ha-bia-sio

V. 3
y_a si nomai ser se-ñalque yan-doima-mao a si nomai ser, ha-bia-sio

47

V. 1
do-min-goi cha-ya_y yosinsa - ber. Po-bre-mi ca-ba-llo ba-yo a-guano que-rei-co - mer,

V. 2
do-min-goi cha-ya_y yo y yosinsa-ber. Po-bre-mi ca-ba-llo ba-yo a-guano que-rei-co - mer

V. 3
do-min-goi cha-ya_y yosinsa - ber. Po-bre-mi ca-ba-llo ba-yo a-guano que-rei-co - mer

58

V. 1
pas-tono que-rei-be-ber, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yosinsa-ber. Mica-ba-llose_haper

V. 2
pas-tono que-rei-be-ber, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yosinsa-ber. Mica-ba-llose_haper

V. 3
pas-tono que-rei-be-ber, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yosinsa-ber. Mica-ba-llose_haper

71

V. 1
-di-do ia si nomai ser, se-ñal que yan-doima-chao a si nomai ser, ha-bia-sio

V. 2
-di-do ia si nomai ser, se-ñal que yan-doima-chao a si nomai ser, ha-bia-sio

V. 3
-di-do ia si nomai ser, se-ñal que yan-doima-chao a si nomai ser, ha-bia-sio

82

V. 1
do-min-goi cha-ya_yo sin sa-ber. Laschi-ni - tas seme_hani - do ia si nomai ser,

V. 2
do-min-goi cha-ya_to sin sa-ber. Laschi-ni - tas seme_hani - do ia si nomai ser,

V. 3
do-min-goi cha-ya_yo sin sa-ber. Laschi-ni - tas seme_hani - do ia si nomai ser,

93

V. 1
 loschan-gos melanlle-va0 a - si nomai ser, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yosinsa - ber —

V. 2
 loschan-gos melanlle-va0 a - si nomai ser, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo y yosinsa-

V. 3
 loschan-gos melanlle-va0 a - si nomai ser, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yosinsa - ber —

104

V. 1
 — Po-bre-mi ca-ba-llo ba-yo a-guano que-rei-co-mer pas-ono que-rei-be-ber, Ha-bia-sio

V. 2
 -ber. Po-bre-mi ca-ba-llo ba-yo a-guano que-rei-co-mer pas-ono que-rei-be-ber, Ha-bia-sio

V. 3
 — Po-bre-mi ca-ba-llo ba-yo a-guano que-rei-co-mer pas-ono que-rei-be-ber, Ha-bia-sio

115

V. 1
 do-min-goi cha-ya_y yosinsa - ber — Yamevoy ades-can-sar a - si nomai ser,

V. 2
 do-min-goi cha-ya_y yosinsa - ber — Yamevoy ades-can-sar a - si nomai ser,

V. 3
 do-min-goi cha-ya_y yosinsa - ber —

134

V. 1
 trein-ta dí - as í - chu pao a - si nomai ser, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo sinsa-ber

V. 2
 trein-ta dí - as í - chu pao a - si nomai ser, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo sinsa-ber y

V. 3
 trein-ta dí - as í - chu-pao a - si nomai ser, ha-bia-sio do-min-goi cha-ya_y yo sinsa-ber y

145

V. 1

V. 2

V. 3

yo sin sa - ber y yo sin sa - ber.

yo sin sa - ber y yo sin sa - ber.

Detailed description: This is a musical score for three voices, labeled V. 1, V. 2, and V. 3. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). Each voice part begins with a treble clef and a 'C' time signature. V. 1 consists of four measures of whole rests. V. 2 and V. 3 both play a melodic line: the first measure contains a half note G4, a half note F4, and a half note E4; the second measure contains a half note D4, a half note C4, and a half note B3; the third measure contains a half note A3, a half note G3, and a half note F3; the fourth measure contains a half note E3, a half note D3, and a half note C3. The lyrics 'yo sin sa - ber y yo sin sa - ber.' are written below the V. 2 and V. 3 staves, with hyphens under 'sa' and 'ber' in each phrase. The score concludes with a double bar line.

El Avenido

Carnavalito

Arr. Aca Seca Trío

G. Leguizamón - J. M. Castilla

$\text{♩} = 90$ $\frac{4}{4}$

Voz 1

Voz 2 *mf*
ya van tresno-chesbai-lan-do, la_al-ba-caya_es-ta marchi ta, si no

Voz 3 *mf*
ya van tresno-chesbai-lan-do, la_al-ba-caya_es-ta marchi ta, si no

8

V. 1
De-menla ca-jacha-ye-ra, yosoycan

V. 2
ma-chan a lasvie-jasnosque-da-mossinchi-ni-ta.

V. 3
ma-chan a lasvie-jasnosque-da-mossinchi-ni-ta. De-menla ca-jacha-ye-ra, yosoycan

13

V. 1
-tor a - ve - ni - do, cuan do_em-pie-zo_aver-me po-bre can-tan-dole_au-men-to_al vi - no.

V. 2

V. 3
-tor a - ve - ni - do, cuan do_em-pie-zo_aver-me po-bre can-tan-dole_au-men-to_al vi - no.

16 *f* *p*

V. 1 *f* *p*

V. 2 *f* *p*

V. 3 *f* *p*

Po-bre-ci-to_elcar-na-val, lavi-da ledamal-tra-to, siem-pres-li-to_ypun-tual tra-ji-nan-dori sa_yllan

Po-bre-ci-to_elcar-na-val, lavi-da ledamal-tra-to, siem-pres-li-to_ypun-tual tra-ji-nan-dori sa_yllan

Po-bre-ci-to_elcar-na-val, lavi-da ledamal-tra-to, siem-pres-li-to_ypun-tual tra-ji-nan-dori sa_yllan

23

V. 1

V. 2

V. 3

-to

-to Simesi-gue lamu-cha-cha, lavie-janopier-de_elo-jo, yomele_ha-go_eldis-tra

-to Simesi-gue lamu-cha-cha, lavie-janopier-de_elo-jo, yomele_ha-go_eldis-tra

30 *mp*

V. 1 *mp*

V. 2 *mp*

V. 3 *mp*

Eldia-blome con-se-jo, queyo nopue-do

-i-do-pe-ro meque da_e-lan - to-jo. Eldia-blome con-se-jo, queyo nopue-do

-i-do-pe-ro meque da_e-lan - to-jo. Eldia-blome con-se-jo, queyo nopue-do

38 *f*

V. 1 *f*
se-guir bus-ca-le_ala vie-ja_unvie-jo so-lo_a-sípo-drá vi-vir. Po-bre-ci-to_elcar-na-val,

V. 2 *f*
se-guir bus-ca-le_ala vie-ja_unvie-jo so-lo_a-sípo-drá vi-vir. Po-bre-ci-to_elcar-na-val,

V. 3 *f*
se-guir bus-ca-le_ala vie-ja_unvie-jo so-lo_a-sípo-drá vi-vir. Po-bre-ci-to_elcar-na-val,

45 *p* *f*

V. 1 *p* *f*
lavi-da ledamal-tra-to, siem-pres-li-to_ypun-tual tra-ji-nan-dori sa_y tra_ji-nan-do

V. 2 *p* *mf*
lavi-da ledamal-tra-to, siem-pres-li-to_ypun-tual tra-ji-nan-dori sa_y llan-to tra-ji-nan-do ri-sa_y llan-

V. 3 *p* *mf*
lavi-da ledamal-tra-to, siem-pres-li-to_ypun-tual tra-ji-nan-dori sa_y llan-to tra-ji-nan-do

52 *ff*

V. 1 *ff*
ri - sa_y llan - to.

V. 2 *ff*
-to, tra - ji - nan - do ri - sa_y llan - to.

V. 3 *ff*
ri - sa_y llan - to.

Pobre mi negra

Vidala

Arr: Aca Seca trío

Anónimo popular

$\text{♩} = 80$

Voz 1
Po-bre mi ne-gra di-cenque siem-pre la_han vis-to llo - rar. E-lla sa - brá lo que sien_ te

Voz 2
Po-bre mi ne-gra di-cenque siem-pre la_han vis-to llo - rar. E-lla sa - brá lo que sien_ te

Voz 3
Po-bre mi ne-gra di-cenque siem-pre la_han vis-to llo - rar. E-lla sa - brá lo que sien_ te

10

V. 1
tal vez le_han pa-ga-do mal, de-jen que llo-re, yo sa-bré co-mola_he de con-so - lar__ Po-bre mi

V. 2
tal vez le_han pa-ga-do mal, de-jen que llo-re, yo sa-bré co-mola_he de con-so - lar. a_____

V. 3
tal vez le_han pa-ga-do mal, de-jen que llo-re, yo sa-bré co-mola_he de con-so - lar__ a_____

20

V. 1
ne-gra di-cenque siem-pre la_vis-to llo - rar, ha-brá per - di-do ca - ri__ ño que_tesno

V. 2
__ di-cenque siem-pre la_vis-to llo - rar, ha-brá per - di-do ca - ri__ ño que_tesno

V. 3
_____ di siem vis-to llo - rar__ ha-brá per - di-do ca - ri - ño que_tesno

29

V. 1 *p* su-po_a-pre - ciar _____ *f* de-jenque llo-re, yo sa-bré co-mola_he de con-so - lar.

V. 2 *p* su-po_a-pre - ciar _____ *f* de-jenque llo-re, yo sa-bré co-mola_he de con-so - lar.

V. 3 *p* su-po_a-pre - ciar _____ *f* de que llo-re yo sa-bré co-mola_he de con-so - lar.

38 *> mp*

V. 1 *mf* yo sa-bré co - mola_he de con-so - lar. yo sa-bré co - mola_he de con-so - lar.

V. 2 *> mp* *mf* yo sa-bré co - mola_he de con-so - lar. yo sa-bré co - mola_he de con-so - lar.

V. 3 *> mp* *mf* yo sa-bré co - mola_he de con-so - lar. yo sa-bré co - mola_he de con-so - lar.

A mi patrón

Arr. Aca Seca

Federico Parra

$\text{♩} = 110$
3

Voz 1
 Mi - ra-me_a los o-jos soy tra-ba-ja-dor sen - ti-melas ma-nos soy tra-ba - ja-

Voz 2
 sen - ti-melas ma-nos soy tra-ba - ja-

Voz 3
 sen - ti-melas ma-nos soy tra-ba - ja-

13

V. 1
 -dortu_her ma__ no ay ay her-ma-no mi__ o¿ por qué me man_das? ay ay her

V. 2
 -dortu_her-ma__ no

V. 3
 -dortu_her-ma__ no *p*

27

V. 1
 -ma-no mi__ o¿ por qué el ma-tra__ to? ay ay her -ma-no mi__ o¿ por qué me ro__ bashas

V. 2
pp qué_el mal-tra__ to? ay her -ma - no mi__ o no me ro__

V. 3
pp qué_el mal-tra__ to? ay her -ma - no mi__ o no me ro__

39

V. 1 *mf*
 -ta_elal - ma

V. 2 *p* *mf*
 — bes

V. 3 *p* *mf*
 — bes

55

V. 1

V. 2 *pp* *p*
 flo-re__ ce her-mo__ sa flo-re__ ce her-mo__

V. 3 *pp* *p*

V. 4 *p* *pp*

67

V. 1 *f* mi-ra me_alos o-jossoy

V. 2 *f* sa flo-re ce her-mo sue-na la ca-jay_al ár-bolme voy mi-ra me_alos o-jossoy

V. 3 *f* mi-ra me_alos o-jossoy

V. 4 *p* *pp* *p*

V. 5 *p*

V. 6 *p*

78

V. 1 tra-ba-ja - dorse-n-ti me las ma-nossoy tra-ba-ja - dor mi-ra me_alos o-jossoy tra-ba-ja-

V. 2 tra-ba-ja - dorse-n-ti me las ma-nossoy tra-ba-ja - dor mi-ra me_alos o-jossoy tra-ba-ja-

V. 3 tra-ba-ja - dorse-n-ti me las ma-nossoy tra-ba-ja - dor mi-ra me_alos o-jossoy tra-ba-ja-

V. 4 *p*

V. 5 *p*

V. 6 *p*

87

V. 1
-dor sen - ti me las ma - nos soy tra - ba - ja - dor tu her - ma - no

V. 2
-dor sen - ti me las ma - nos soy tra - ba - ja - dor tu her - ma - no

V. 3
-dor sen - ti me las ma - nos soy tra - ba - ja - dor tu her - ma - no

V. 4
tu her - ma - no

V. 5
tu her - ma - no

V. 6
tu her - ma - no

Carnaval en los valles

Vidala chayera

Arr: Agustín Colom

Manuel Acosta Villafañe

Tenor

Cuan-tasve-cesporla ca-lleme_ha-brásde-sea-dola muer-teto-ma_es-te ra-mode

Tenor

Cuan-tasve-cesporla ca-lleme_ha-brásde-sea-dola muer-teto-ma_es-te ra-mode

Tenor

to-ma_es-te ra-mode

13

T.

florde_a-lhe - lí Si meque-rísvermo-rir da-me_el ve - ne-nomas fuer-te tal vez an - dan-dote_a

T.

florde_a-lhe - lí Si meque-rísvermo-rir da-me_el ve - ne-nomas fuer-te tal vez an - dan-dote_a

T.

florde_a-lhe - lí da-me_el ve - ne-nomasfuert-te tal vez an - dan-dote_a

24

T.

-cuer-desde mi_____ Pu-chacon elcar-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra

T.

-cuer-desde mi andan-do Pu-chacon elcar-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra

T.

-cuer-desde mi_____ Pu-chacon elcar-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra

35 *p* ————— *f*

T. vez Pu-chacon el car-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez

T. vez Pu-chacon el car-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez

T. vez Pu-chacon el car-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez

48

T. No_hayco-ra-zónco-mo_elmi-oquesien-te_y ca-llasu suer-te to-ma_es-te ra-mode flor de_a-lhe-lí

T. No_hayco-ra-zónco-mo_elmi-oquesien-te_y ca-llasu suer-te to-ma_es-te ra-mode flor de_a-lhe-lí

T. No_hayco-ra-zónco-mo_elmi-oquesien-te_y ca-llasu suer-te to-ma_es-te ra-mode flor de_a-lhe-lí

60

T. Co-ra-zón quesien-te_y ca-llanose_en-cuen-tra_endon-de_es-te tal vez an - dan-dote_a-cuer-desde

T. Co-ra-zón quesien-te_y ca-llanose_en-cuen-tra_en do-de_es-te tal vez an - dan-dote_a-cuer-desde

T. Co-ra-zón quesien-te_y ca-llanose_en-cuen-tra_endon-de_es-te tal vez an - dan-dote_a-cuer-desde

71 *pp*

T. *pp*
mi — Pu-chacon el car-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez —

T. *p*
mi an-dan-do Pu-chacon el car-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez —

T. *p*
Pu-chacon el car-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez —

83

T. Pu-chacon el car-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez

T. Pu-chacon el car-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez

T. Pu-chacon el car-na-val tan-toque_hatar-do_envol-ver ya dis que seva_o-tra vez

95

T. me voy a llo-rar al ri - o tal vez an-dan-dote_a-cuer-desde mi tal vez an-

T. Es-te es el re-ma-te mi - o me voy a llo-rar al ri - o tal vez an-dan-dote_a-cuer-desde mi tal vez an-

T. me voy a llo-rar al ri - o tal vez an-dan-dote_a-cuer-desde mi tal vez an-

106

T. -dan - dote_a - cuer-des de mi te_a - cuer-des de mi te_a - cuer-des de mi

T. -dan - dote_a - cuer-des de mi te_a - cuer-des de mi te_a - cuer-des de mi

T. -dan - dote_a - cuer-des de mi te_a - cuer-des de mi te_a - cuer-des de mi