



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

fad
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

Tesina
Licenciatura en Música Popular especialidad Percusión

**La interpretación de Facundo Guevara en géneros
de la música popular argentina de base tradicional:
chacarera trunca y carnavalito en su set de
percusión**

Director: Mgter. Octavio José Sánchez

Codirector: Lic. Camilo Martínez

Tesista: Carlos Díaz Capello

Mendoza 2024

Resumen

En el presente trabajo, realizamos¹ un análisis de los recursos que utiliza Facundo Guevara (percusionista contemporáneo) en su set de percusión, para interpretar una chacarera trunca y un carnavalito, poniendo especial atención en los aspectos técnicos, tímbricos, rítmicos, texturales, dinámicos y su interacción con el piano. Para esto realizamos las transcripciones correspondientes a dos obras interpretadas por el dúo Ríos/ Guevara.

Comprendiendo que la utilización del set de percusión en las músicas populares argentinas no se dio como un hecho espontáneo, indagamos en su desarrollo histórico para comprender como sucedió tal incorporación. Para ello investigamos en diversas fuentes históricas y también en los precursores que comenzaron a utilizar el set en estas músicas, quienes a nuestro entender son Domingo Cura, Juan Farías Gómez y Rodolfo Sánchez.

Luego del análisis concluimos que Facundo Guevara utiliza las rítmicas tradicionales con tímbricas nuevas, aplicando tres recursos diferentes para tocar en su set, que son: Palos, palo y mano, y sonaja y palo. Técnicamente utiliza recursos de la batería, de congas, cajón peruano y bombo legüero.

También observamos que su set es muy similar a una batería por los instrumentos que lo conforman, pero su desarrollo técnico para la interpretación obedece plenamente al set de percusión. Por todo esto antes nombrado concluimos que Facundo Guevara es un referente de la vanguardia de percusionistas argentinos y que ha desarrollado un estilo propio.

Palabras clave: Set de percusión / Chacarera trunca / Carnavalito / Facundo Guevara

¹Hemos elegido escribir esta tesina en primera persona del plural. Mantendremos este criterio a lo largo de todo el texto. Seguimos en esto las recomendaciones del musicólogo Luca Chiantore quien en su libro sobre escritura académica sobre música coloca como primeras opciones la enunciación en primera persona del singular y del plural, y deja el impersonal como una última opción (Chiantore L. y otros, 2016: 27 y 28).

Abstract

In the present work, we carry out an analysis of the resources that Facundo Guevara (contemporary percussionist) uses in his percussion set to perform a truncated chacarera and a carnavalito, paying special attention to the technical, timbral, rhythmic, textural, dynamic aspects and their interaction with the piano. For this, we make the transcriptions corresponding to each work performed by the Ríos/Guevara duo.

Understanding that the use of the percussion set in Argentine popular music did not occur as a spontaneous event, we investigate its historical development to understand how such an event happened. To do this, we investigate various historical sources and also the precursors who began to use the percussion set in this music, who in our opinion are Domingo Cura, Juan Farías Gómez and Rodolfo Sánchez.

After the analysis, we conclude that Facundo Guevara uses traditional rhythms with new timbrals, applying three different resources to play in his set, which are Palos, palo y mano and rattle and palo. Technically, it uses resources from drums, congas, Peruvian cajon and bass drum.

We also observe that their set is very similar to a drum set due to the instruments that make it up, but its technical development for interpretation fully obeys the percussion set. For all of the aforementioned, we conclude that Facundo Guevara is a reference for the avant-garde of Argentine percussionists and that he has developed his own style.

Keywords: Percussion ensemble / Chacarera truncata / Carnavalito / Facundo Guevara

Agradecimientos

Agradezco a mi familia por su apoyo incondicional durante todo este proceso, a Octavio Sánchez por su dedicación como profesor y director de esta tesina, a Camilo Martínez por su compromiso y aportes para llevar a cabo este trabajo, a Facundo Guevara por compartir sus conocimientos desinteresadamente, a Hernán Ríos por sus valiosos aportes, a todos los profesores y profesoras de la licenciatura en música popular de la Uncuyo y a la universidad pública por permitir mi formación como licenciado.

ÍNDICE

Contenido

CAPÍTULO I: Introducción	7
1.1 Presentación del tema	7
1.2 Hipótesis	8
1.3 Preguntas de investigación	9
1.4 Justificación	9
1.5 Objetivo general	9
1.6 Objetivos específicos.....	10
1.7 Estado de la cuestión	10
1.8 Marco teórico metodológico	13
1.9 Transcripción	15
1.10 Entrevistas.....	15
1.11 Síntesis del texto	16
CAPÍTULO II: La música popular de base tradicional: desarrollo histórico y su relación con la improvisación	17
2.1 Definición de folklore.....	17
2.2 ¿Qué significa improvisar en música?.....	18
2.3 La improvisación en el Jazz y su relación con la resistencia cultural	21
2.4 Del folklore a la proyección folklórica.....	22
2.5 La improvisación en la música popular argentina de base tradicional.....	30
CAPÍTULO III: Características generales de la chacarera trunca y el carnavalito	33
3.1 Chacarera trunca.....	33
3.1.1 Datos generales de procedencia regional.....	33
3.1.2 Organología.....	33
3.1.3 Estructura formal.....	34
3.1.4 Aspectos rítmicos	34
3.2 Carnavalito.....	36
3.2.1 Datos generales de procedencia regional.....	36
3.2.2 Organología.....	37

3.2.3 Estructura formal	37
3.2.4 Aspectos rítmicos	38
CAPÍTULO IV: Precursores en el uso del set de percusión	40
4.1 Domingo Cura.....	40
4.1.1 Datos biográficos.....	40
4.1.2 Trayectoria artística y aportes	40
4.2 Juan Farías Gómez	43
4.2.1 Datos biográficos.....	43
4.2.2 Trayectoria artística y aportes	43
4.3 Rodolfo Sánchez	48
4.3.1 Datos biográficos.....	48
4.3.2 Trayectoria artística y aportes	48
4.4 Cuadro de aportes.....	51
CAPÍTULO V: Análisis de las obras	52
5.1 Funciones del set de percusión	52
5.2 Glosario	53
5.3 Nomenclatura.....	54
5.4 Corazón que te sucede	55
5.5 Carnavalito del duende	66
Capítulo VI: Conclusiones	83
Capítulo VII: Fuentes.....	90
Bibliografía.....	90
Discografía.....	92
Multimedia.....	94
Entrevistas personales	96
Anexos.....	97
Entrevista a Facundo Guevara	97
Currículum artístico	107
Fotografías	112

CAPÍTULO I: Introducción

1.1 Presentación del tema

En el presente trabajo de investigación analizamos los recursos interpretativos utilizados en la música popular argentina de base tradicional² por el músico percusionista Facundo Guevara, nacido en San Rafael provincia de Mendoza en el año 1969. Como fuente principal de estudio nos enfocamos en el trabajo realizado con el dúo que conforma junto a Hernán Ríos, pianista nacido en Buenos Aires en el año 1967. Este dúo se formó en enero del año 2007 y continúa hasta el día de hoy de manera ininterrumpida, interpretando músicas argentinas, latinoamericanas y norteamericanas, tomando la improvisación como característica distintiva.

(...) tocando música argentina y latinoamericana desde la improvisación como un hilo conductor, (...) con mucho trabajo de experimentación y de búsqueda común (...) (UNLa.Oficial, 2019)

Las obras seleccionadas para realizar nuestro análisis son un carnavalito denominado, “Carnavalito del duende” (Leguizamón G., Castilla M., 1963), y una chacarera trunca, “Corazón que te sucede” (Leguizamón G., 1973) estas obras han sido interpretadas por el dúo Hernán Ríos/Facundo Guevara³ en diferentes presentaciones, de las cuales escogemos las realizadas en el recital en vivo, homenaje a Gustavo Leguizamón que se realizó en Julio del año 2016 en La Usina del Arte, ciudad de Buenos Aires. Es de suma importancia para quién lea esta tesina ver los videos aquí citados⁴ para comprender acabadamente el enfoque del trabajo antes de continuar el proceso de lectura.

² Término acuñado por el investigador Octavio Sánchez, que utilizamos para nombrar las músicas comúnmente nombradas como folklóricas. De aquí en adelante resumimos como m.p.a.b.t.

³ De aquí en adelante nombraremos Ríos/Guevara

⁴ Enlaces para videos <https://www.youtube.com/watch?v=NVpIRzm--Vk/> / <https://www.youtube.com/watch?v=Lfzrz6knqWI>

El trabajo de dicho percusionista es de interés ya que a nuestro entender ha demostrado nuevas posibilidades interpretativas en los géneros argentinos de base folklórica, como también señaló Rodolfo Sánchez⁵:

Por más que diga que no es joven porque tiene 40, Facundo es la sangre nueva. Siempre me sorprende agradablemente. Tuvo la calidad y la capacidad de incorporar otros sonidos a la música folklórica (...) (Apicella M., 2009, párrafo 5)

El set de percusión que utiliza Guevara en dicha formación, incluye instrumentos de percusión tradicional de géneros latinoamericanos como el bombo legüero, propio de la m.p.a.b.t., el cajón peruano, de la música tradicional afroperuana, la conga y la tumbadora utilizadas en la música tradicional cubana. A su vez utiliza elementos de la batería como son el *hi hat*, platillo *ride*, dos platillos *crash*, un pedal de bombo adaptado al cajón peruano y un redoblante.

Cabe destacar que dicho set de percusión es el mismo que utiliza en otras agrupaciones como Aura, y como acompañante de Raúl Carnota en su momento, no obstante en el dúo podemos apreciar un mayor desarrollo interpretativo, tomando un papel protagonista dentro del discurso musical junto al piano.

1.2 Hipótesis

Como desarrollamos en los siguientes capítulos con más profundidad, podemos observar que a partir de la década de 1960 la m.p.a.b.t. comenzó a transitar una serie de cambios debido a la inclusión de nuevos instrumentos y la fusión con géneros musicales latinos y norteamericanos como el jazz y el rock. Estos cambios modificaron en consecuencia algunos aspectos de estas músicas argentinas, aportando nuevas posibilidades interpretativas, rítmicas y tímbricas, produciendo de esta forma un amplio desarrollo en el campo sonoro. El rol de la percusión también acompañó este proceso y creemos que Guevara es desde hace algunos

⁵ Referente de la percusión argentina, abordaremos sus datos biográficos y aportes en el cap. 4

años uno de los representantes de esta evolución y que su ejecución del set de percusión puede significar nuevas posibilidades interpretativas dentro de los géneros musicales que estamos estudiando.

1.3 Preguntas de investigación

- ¿Qué recursos interpretativos utiliza Facundo Guevara al momento de tocar una chacarera trunca y un carnavalito?
- ¿Qué recursos técnicos utiliza?
- ¿Podemos decir que Facundo Guevara ha realizado un aporte a la música popular argentina de base tradicional?

1.4 Justificación

Como percusionistas de la Licenciatura de Música Popular perteneciente a la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, creemos que esta investigación es de importancia para músicos que deseen incorporar nuevas herramientas interpretativas en el set de percusión. El desarrollo artístico de Guevara resulta ejemplar ya que refleja algunos contenidos que forman parte del plan de estudio de la Licenciatura de Música Popular de la Facultad de Artes y Diseño, instrumento percusión, y una proyección hacia dónde podemos continuar expandiendo nuestros conocimientos. Los aportes descriptivos que aquí realizamos reflejan información sobre la interpretación en el set de percusión, dándonos la posibilidad de comprender de manera detallada nuevos recursos interpretativos, poniendo en valor el rol de la percusión. La originalidad de esta tesina reside en que no se registra otro trabajo que aborde el análisis tímbrico/rítmico e interpretativo utilizado por Guevara.

1.5 Objetivo general

- Desentrañar a través de un análisis las texturas, tímbricas y recursos dinámicos empleados por Guevara en la interpretación de géneros de la m.p.a.b.t. en un set de percusión.

1.6 Objetivos específicos

- Identificar estructuras texturales frecuentes, tímbricas y dinámicas recurrentes empleadas por Facundo Guevara en las obras estudiadas.
- Señalar las similitudes y diferencias con las maneras tradicionales de ejecutar los géneros aquí estudiados.
- Profundizar sobre los conceptos proyección folklórica e improvisación referidos a la m.p.a.b.t.
- Poner en valor el trabajo de tres percusionistas representativos de la m.p.a.b.t. que impulsaron el surgimiento del set de percusión.
- Transferir el resultado de estos estudios elaborando material didáctico sobre la interpretación en set de percusión de chacarera trunca y carnavalito.

1.7 Estado de la cuestión

Para llevar a cabo este trabajo de investigación realizamos una búsqueda de información que nos permita rastrear los antecedentes en el uso del set de percusión en la m.p.a.b.t. y su desarrollo representado por Guevara. Si bien no encontramos textos específicos sobre este tema, podemos mencionar algunos trabajos que se relacionan con nuestro tema de interés.

El primero que encontramos es el libro “Bombo legüero y percusión folclórica argentina” (Rivero C., 2004) que nos introduce en la interpretación de los ritmos y estructuras formales de la m.p.a.b.t. que él considera como más importantes, entre ellos chacarera trunca y carnavalito. El libro está dividido en dos partes, la primera donde se trabaja concretamente con el bombo legüero, de aquí tomamos los aspectos formales, tímbricos y rítmicos de los géneros que estudiamos y la segunda parte aborda los ritmos en set de percusión que incluye platillos, tones, redoblante y bombo legüero.

Contamos también con la publicación número 15 de la R.A.M. (Revista Argentina de Musicología) “Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera”. (Madoery D. y Mola S., 2014).

Este trabajo analiza el cambio que ha sucedido en el folklore profesional en argentina y más precisamente en la chacarera, a partir de la inclusión de la batería como instrumento rítmico-percusivo. Los autores comentan sobre la utilización de la batería en la chacarera:

(...) la hipótesis de este trabajo es que este cambio resulta significativo porque provoca una modificación en la función textural de acompañamiento de la percusión, transformando un rasgo jerarquizado en la constitución de estos géneros (...) (Madoery D. y Mola S., 2014, pág. 356).

Como desarrollamos posteriormente, este cambio al que hacen referencia los autores resulta fundamental para comprender el camino que transitó el rol de la percusión y la estética en general de la m.p.a.b.t. desde la presentación de la compañía “Arte nativo”, dirigida por Andrés Chazarreta en el año 1921, hasta la actualidad, tema que abordamos en el capítulo dos.

En el desarrollo de la investigación se analiza el rol del bombo legüero en su función de acompañante rítmico/percusivo y describe cuatro tipos:

- Bombo básico: Este es el caso donde la percusión se ajusta mayormente al patrón rítmico.
- Bombo llamador: Este bombo tiende a mantener el patrón básico pero su línea rítmica se articula con la forma anticipando o acentuando los cambios entre los interludios y los segmentos temáticos.
- El bombo cantador: Aquí el bombo parece cantar junto con la melodía de modo que se ejecuta con mayor flexibilidad respecto al patrón característico, complementando o apoyando la línea melódica.
- El bombo arreglado: En estos casos el bombo forma parte de un set de instrumentos de percusión. Lo ubicamos dentro de esta categorización por tratarse del mismo instrumento pero, al formar parte de un conjunto mayor, complejiza el comportamiento que en este punto estamos tratando. Lo presentamos aquí porque constituye uno de los tipos estudiados y porque su rasgo

fundamental es el mayor grado de asociación con los demás instrumentos acompañantes en un tipo de arreglo con cierto grado de elaboración.

Este cuarto tipo es a partir del cual comenzaremos nuestra investigación, tomando al percusionista Domingo Cura como pionero del mismo.

El trabajo aborda algunas nociones que resultan pertinentes para nuestra argumentación como es la noción de función textural y las características rítmicas de la chacarera y los géneros ternarios de la m.p.a.b.t. Seguidamente se presentan algunos artistas y discos que fueron pioneros en la incorporación de la batería a partir del año 1960, en agrupaciones que utilizaban el término “proyección folklórica”, y composiciones con aires de. Luego señalan la década de 1990 como un punto donde se incorporó la batería en agrupaciones netamente folklóricas, y toma de ejemplo a Los nocheros y Peteco Carabajal.

También contamos con la tesina, “La rítmica en la Música de Eduardo Pinto” (Contreras P., 2013). En este trabajo se elabora un análisis rítmico de la sección percusiva de cinco obras del disco “Pinto” (Pinto E., 2009) con transcripciones de fragmentos de cada una.

Encontramos útil a nuestro trabajo el análisis de los géneros musicales con la categoría de adscripción genérica, que toma el concepto de cristalizaciones genéricas, Zoila Gómez y Victoria Elí Rodríguez, “Música Latinoamericana y del Caribe” (1995). Que incluye aspectos como el origen, uso, tímbrica, coreografías y contexto de las músicas populares, ya que nosotros pretendemos distinguir cual es el aporte de Guevara en la interpretación de una chacarera y un carnavalito.

Las conclusiones del autor de esta tesina pone en valor el trabajo compositivo de Eduardo Pinto y propone una clasificación novedosa a sus obras, denominándolas inter-genéricas (Contreras P., 2013) debido a que conviven en ellas músicas de diferentes latitudes, características y contextos.

Estos conceptos desarrollados son de utilidad ya que creemos que Facundo Guevara utiliza rítmicas de otros géneros latinoamericanos en la m.p.a.b.t.

Otra tesina que tomamos en cuenta es “Palo y mano, Propuesta de ejercicios para desarrollo técnico en set de percusión aplicado a bombo legüero y cajón peruano” (Pérez E., 2019). Aquí el autor propone una serie de ejercicios técnicos para dicho set basados en combinaciones de paradiddles. También encontramos entrevistas a varios percusionistas de

renombrado entre ellos Facundo Guevara que habla de su concepción sobre los rudimentos de tambor, el recorrido que realizó hasta consolidar su set, entre otras cosas. Más allá de esto la tesina no aborda un análisis específico sobre el desarrollo propio de Guevara en el set de percusión.

Citamos también Domingo Cura: "La incorporación de nuevas tímbricas en los géneros chacarera y zamba" (Berjeli F., 2023). Esta tesina está relacionada con nuestro trabajo ya que realiza la tarea de analizar los aportes de Domingo Cura a la percusión de la m.p.a.b.t. Dicho percusionista está citado en nuestro trabajo como uno de los pioneros en la utilización del set de percusión. Para realizar este análisis utiliza los cuatro tipos de función del bombo legüero creados por Madoery y Mola, citados en este mismo capítulo y analiza cuatro obras representativas que exponen las innovaciones de Domingo Cura.

1.8 Marco teórico metodológico

Para llevar a cabo nuestro trabajo de investigación utilizamos la metodología cualitativa, que se centra en comprender las cualidades de los fenómenos a investigar.

(...) indagar a fondo (...) el significado de las acciones de actores individuales (...) prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo. (López Cano R. y San Cristóbal Opazo U., 2014, pág.108).

Creemos que este enfoque se adapta a nuestra tesina ya que nos enfocamos en dilucidar cuáles son las herramientas que utiliza Guevara en la m.p.a.b.t., teniendo en cuenta el proceso histórico de dichas músicas hasta llegar a las formas de interpretación actuales.

También cabe destacar que esta metodología es la más utilizada en temas de investigación poco o nulamente estudiados.

Las principales técnicas para la metodología cualitativa son:

- Observación externa: La observación se define como la percepción no mediada por instrumentos (como la encuesta o los experimentos) donde destaca la relación directa entre el investigador y el fenómeno estudiado. La observación es un recurso muy

frecuentado por la investigación artística cuando se quieren aprender, por ejemplo, los modos de tocar de músicos de otras culturas.

- Observación participante: Se llama observación participante cuando el propio investigador toma parte en la acción que desea observar. Por ejemplo, cuando un compositor o instrumentista que desea aprender las técnicas de un músico particular toma lecciones con él o se integra a una agrupación musical que practica estas técnicas.
- Entrevista: La entrevista es una interacción verbal cara a cara constituida por preguntas y respuestas orientadas a una temática u objetivos específicos. Puede ser estructurada, cuando se sigue escrupulosamente un cuestionario, semi estructurada, cuando hay un guión básico que se puede modificar a lo largo de la charla.

En cuanto a la recopilación de información los autores comentan al respecto:

La estrategia de captación de información es menos sistemática que los métodos cuantitativos, pero su flexibilidad la inserta en un continuo proceso interactivo que se va ajustando de acuerdo al desarrollo de la investigación y sus necesidades. Su modus operandi son la interpretación y comprensión de discursos, acciones y conductas. (López Cano R. y San Cristóbal Opazo U., 2014, pág.108, 109).

Teniendo en cuenta estos conceptos enumeramos las tareas principales para realizar nuestra investigación:

1. Recopilación de información bibliográfica, visual y audios pertinentes a nuestra investigación.
2. Transcripción de las obras seleccionadas.
3. Realización de entrevistas.
4. Elaboración de un análisis que se focalice en desentrañar las rítmicas/tímbricas e interpretación utilizadas por Guevara.

Creemos importante desarrollar con más profundidad las siguientes tareas.

1.9 Transcripción

Esta tarea resulta para nuestro trabajo el pilar fundamental, ya que desde aquí realizamos un análisis profundo de las interpretaciones desarrolladas por Guevara, también son una fuente de información que brindan posibilidades interpretativas a la m.p.a.b.t. Este proceso se realiza a través de la escucha exhaustiva del material seleccionado y su posterior transcripción, para lo cual utilizamos un pentagrama sobre el que codificamos y escribimos todos los instrumentos de percusión. Este modo nos parece el más pertinente para poner en valor el concepto de set como un solo instrumento. Para lograr un mejor entendimiento de la lectura realizamos una transcripción general, y otras específicas por secciones que creemos pertinentes.

Ocasionalmente utilizaremos otra norma de notación que denominamos “norma 2”, destinada a transcribir secciones pequeñas que requieran una mayor comprensión de las digitaciones, y que en la transcripción general se dificulta graficar debido a la superposición de golpes que utiliza Guevara en algunos entramados rítmicos. Para esto utilizaremos un gráfico de una sola línea que representa dos vías, mano derecha espacio superior y mano izquierda espacio inferior. La instrumentación será indicada en cada caso particular.

Las transcripciones generales realizadas corresponden a un intento minucioso y detallado de lo que Guevara interpreta. No obstante es imprescindible para el lector escuchar el audio del análisis ya que hay factores como el *swing* que no son posibles de transcribir.

(...) seguir utilizando las rítmicas de acá pero abriéndola a otros timbres sin perder esa esencia sin perder el swing o la Quisca, como se dice un Quechua (...) (Guevara F., comunicación personal, 2018)

1.10 Entrevistas

Utilizamos el formato de entrevista semiestructurada (Rubén López-Cano Úrsula San Cristóbal Opazo, 2014), que nos permite formular nuestras preguntas de investigación con posibilidades de que los entrevistados se puedan explayar a otros temas que surjan en el momento y sean pertinentes a nuestro trabajo.

Los entrevistados son Facundo Guevara, Hernán Ríos y Octavio Sánchez.

1.11 Síntesis del texto

Este trabajo de investigación cuenta con un total de siete capítulos. En el primero desarrollamos la introducción, que nos permite adentrarnos en el tema investigado. En el capítulo dos realizamos aclaraciones terminológicas con respecto a la palabra folklore e improvisar, en el marco musical. Luego una breve descripción histórica a partir de la década de 1920 hasta la década de 1970 de sucesos que acontecieron en el país a nivel social, político y económico, más específicamente en la ciudad de Buenos Aires, y que dieron forma a la m.p.a.b.t., y su posterior fusión con otros géneros musicales que aportaron nuevas formas de interpretación.

En el capítulo tres exponemos características específicas de los ritmos de chacarera trunca y carnavalito, correspondientes a lugar de origen, organología, estructura formal y rítmica.

En el capítulo cuatro citamos a tres referentes y precursores de la percusión y el uso del set en la m.p.a.b.t., y que influenciaron a Guevara, haciendo un breve recorrido en sus trayectorias, aportes y formas en las que abordaron los ritmos aquí estudiados.

En el capítulo cinco analizamos las obras seleccionadas a través de las transcripciones realizadas para tal fin, haciendo foco en la textura, tímbrica, rítmica y plan dinámico. Con esto pretendemos hallar las originalidades de Guevara al momento de interpretar la m.p.a.b.t. para poner en valor sus propuestas en el campo de la interpretación. En el capítulo seis exponemos nuestras conclusiones y en el capítulo siete exponemos anexos pertinentes a nuestro tema de estudio.

CAPÍTULO II: La música popular de base tradicional: desarrollo histórico y su relación con la improvisación

Abordamos aquí en primer lugar aclaraciones terminológicas con respecto a la palabra “folklore” y la palabra “improvisar”, dentro del marco que nos compete que es el musical. Luego narramos algunos hechos que creemos importantes, que sucedieron a partir de la década de 1920 en el campo de la m.p.a.b.t. y su relación con la improvisación. En este recorte temporal pretendemos dar una explicación de cómo se llegó al desarrollo actual en la interpretación musical que representan el dúo Ríos /Guevara. Cabe destacar que este tema merece un tratamiento más extenso y del cual hay abundante bibliografía para quien esté interesado pueda continuar investigando. Nos enfocamos en hechos puntuales y a grandes rasgos para situarnos contextualmente en el tema que estamos tratando. Para esta tarea tomamos de referencia los libros, “El Silencio y la Porfía” del antropólogo Ariel Gravano, “El nuevo cancionero: Un cambio de paradigma el folklore argentino”, “Variaciones sobre el ser nacional”, ambos de Claudio Díaz, licenciado en letras, magíster en sociosemiótica y doctor en Letras por la UNC, dedicado a los estudios sobre música popular. Textos afines de la investigadora Juliana Guerrero y las charlas realizadas con el profesor e investigador Octavio Sánchez.

2.1 Definición de folklore

Encontramos que la palabra folklore fue acuñada por el arqueólogo William Thoms en 1846, para hacer referencia a lo que en ese momento se llamaba de antigüedades populares. Dicho término proviene del inglés *folk*, que significa “pueblo” y *lore*, que significa “saberes”. Según el diccionario de la lengua española el término folklore hace referencia al “conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular” (Real Academia Española, 2023, s/p). En una comunicación informal el percusionista e investigador Octavio Sánchez nos decía con respecto a este tema, que en el campo musical, una obra para ser reconocida como tal debe poseer ciertas condiciones, como que sea de tradición oral, de autor anónimo, que sean funcionales, como por ejemplo el uso ceremonial, rituales y/o danzas. Sin embargo aquí en argentina se utiliza de una forma distinta a lo antes expuesto y se denomina folklore a todas las composiciones basadas y realizadas sobre la música folklórica, aunque estén escritas y se conozcan sus autores.

(...) cualquier zamba o cualquier tema del Cuchi o de Hilario Cuadros (...) para todo el mundo no es folklore, porque el folklore tiene que ser anónimo, de culturas iletradas (...) y Póngale por las Hileras de Palorma, la compuso una persona que sabía escribir, que después se grabó, etcétera, o sea tiene otra finalidad (...) y acá a eso se le llama folklore (...). (Sánchez O., comunicación personal, 2021)

La musicóloga Juliana Guerrero reflexiona sobre la dificultad de encontrar denominaciones precisas acerca del folklore y la proyección. Marca una diferencia entre la manera en que los estudiosos han rotulado estos conceptos y la forma en que los mismos músicos los emplean. Nos dice al respecto:

A pesar de los intentos de los intelectuales por diferenciar la música “folklórica” de la de “proyección folklórica”, los músicos, cultores y seguidores de esta última se han referido a esa música denominándola simplemente “folklore” (Guerrero J., 2016, pág. 55)

Debido a estas cuestiones terminológicas y en pos de nombrar de una forma acertada las músicas que aquí estudiamos, decidimos utilizar para nuestro trabajo el término música popular argentina de base tradicional (m.p.a.b.t.). El cuál tomamos del profesor e investigador Octavio Sánchez.

2.2 ¿Qué significa improvisar en música?

En términos netamente musicales la improvisación se define como “El arte de tocar música espontáneamente sin la ayuda de la escritura o la memoria” (Apel, [1969], en Berliner, [1994], en Pérez J., 2015, pág. 12).

The Groove Dictionary of Music and Musicians la define como: “El arte de pensar y tocar música simultáneamente” (Colles, [1927], en Pérez, 2015, pág. 13).

En estas definiciones se pone énfasis en el hecho de la creación e interpretación en simultáneo dejando de lado otros aspectos que creemos importantes, como es la preparación previa del músico y sus conocimientos sobre los géneros sobre los cuáles se improvisa. Con respecto a

esta situación el músico Marcos Archetti en su método de improvisación cita a la educadora musical Violeta Hemsy de Gainza que expone lo siguiente:

La improvisación es una actividad proyectiva que puede definirse como toda ejecución musical espontánea producida por un individuo o grupo”. A esta definición general le agrega que tiene una metodología amplia, que va desde “la total libertad hasta la sujeción a tópicos o reglas estrictas (...), desde la situación espontánea, irreflexiva, hasta el más alto grado de participación de la conciencia mental. (Gainza V., [1983] en Archetti M., 2016, pág. 11)

El autor añade al respecto que cada situación musical presentará tendencias y características propias, por ejemplo el nivel de racionalidad utilizado en un contexto de jazz será distinto al utilizado en un tambor piano del candombe uruguayo, que se aprende generalmente de oído por transmisión oral.

Encontramos así un factor externo, dice el autor, estilístico, que traza el terreno, marca los límites de las variables sobre las cuales la improvisación “debería” ser hecha. Un contexto rítmico y armónico que, al mismo tiempo que exige una habilidad determinada del improvisador, también lo limita en las posibilidades de lo que se podría crear.

Vemos aquí la importancia de la preparación del músico al momento de improvisar.

Hernán Ríos, pianista, con quien Guevara conforma el dúo, escribió el libro “Más acá de la improvisación”, donde entre otras cosas aborda este tema, y escribe:

(...) Improvisar implica estar preparado para tomar decisiones que no están planteadas con antelación y encontrarse frente a situaciones que nunca son exactamente como uno espera. (...) esas decisiones marcan una toma de posición frente a las cosas y en la música obviamente es lo mismo (...)
(Ríos H., 2013, pág. 18)

Una observación importante que nos hace el autor es que improvisar no es siempre hacer “solos”, es también resolver situaciones musicales como tocar una melodía o acompañar un solo.

En cuanto esta situación Octavio Sánchez nos dice al respecto:

(...) una bagualera que está cantando con su caja y que va alternando distintos patrones (...) se está acompañando y va combinando los patrones como ella quiere, va improvisando (...) (Sánchez O., comunicación personal, 2024)

En síntesis lo que vemos aquí es que sea cual fuere la función que estamos cumpliendo dentro del discurso musical en la m.p.a.b.t., siempre habrá una cuota de improvisación, teniendo en cuenta que lo que se toca no está escrito, sino que se desarrolla en función al conocimiento previo de las posibilidades del género que estemos interpretando y las propias herramientas. Por otra parte Ríos define la intervención solista como:

(...) momentos en los que el músico toca de manera individual, cantando una frase o melodía como voz principal, ya sea que haya acompañamiento o no. (Ríos H., 2014, pág.117)

Dicho autor propone dos formas de llevarlas a cabo, por un lado intervenciones solistas sin concepto de “solo” e intervenciones solistas con concepto de “solo”. También hace referencia a un factor importante que es la duración, y expone dos situaciones, por un lado la intervención libre (sin duración estipulada) e intervención con medida de compases.

Las intervenciones solistas sin concepto de “solo” son aquellas que no atienden al desarrollo del discurso individual y su forma, y las intervenciones solistas con concepto de solo son aquellas que tienen un sentido en su discurso poniendo cuidado en la forma y coherencia en la idea musical. Es la realización del “solo” como comúnmente se lo conoce. Esta elaboración del discurso se compone de tres partes; presentación de la idea, desarrollo de la idea propuesta y final.

2.3 La improvisación en el Jazz y su relación con la resistencia cultural

Un aspecto importante en la improvisación musical como la conocemos hoy en día desde el género del jazz es la coyuntura histórica en que se origina.

En Estados Unidos de posguerra cobra fuerza en las artes y ciencias el fenómeno de la espontaneidad en contraposición al positivismo, esta espontaneidad es tomada por la comunidad afrodescendiente que sufre la discriminación y segregación racial, y la adapta en el campo musical a modo de improvisación, este fenómeno se da a conocer como jazz, que luego tomó formas distintas como el jazz modal, Be-bop, free jazz, en contraposición al Jazz “blanco”, que lejos de pretender ser un fenómeno masivo y ventas del mercado, se posiciona como un acto de resistencia cultural frente a los valores tradicionales y conservadores occidentales de la sociedad, dando un vuelco significativo a lo que venía sucediendo con este género antes de la década de 1950, que cumplía una función de entretenimiento bailable.

Esto se ve reflejado en la adscripción de la mayoría de músicos negros en la década de 1950 a movimientos por los derechos civiles de Estados Unidos y otros movimientos de empoderamiento como *Black Power*, entre otros.

De esta forma vemos como la improvisación realizada por ciertos actores sociales trasciende el mero hecho musical y se torna un acto político donde una cultura oprimida alza su voz a favor de la libertad y en contra de la discriminación.

Monson (2009) defiende la idea del jazz como práctica política y musical para dar cuenta de la relación entre el acto de hacer música, la construcción de los símbolos en las comunidades y la resistencia política. (Monson I., 2009 citado en Pérez J., 2015, pág. 27)

Estas tendencias musicales e ideológicas se esparcieron por Latinoamérica y en Argentina se mezclaron con la m.p.a.b.t., aportando nuevos elementos sonoros e interpretativos. Con respecto a este tema Ríos nos dice:

(...) yo toco para hacer una revolución (...) una revolución como transformación (...) no como un facilismo, sino realmente una

transformación de la sociedad (...) dentro de eso en la música instrumental esta posición de resistencia y ruptura está un poco más escondida (...) pero si uno ve la elección del repertorio (...), de la manera de tocar la melodía, (...) la armonía, (...) los ritmos, la manera en que uno improvisa (...), como uno acompaña o es acompañado (...) todo tiene un sentido de reflexión, respuesta, de ruptura, de búsqueda, no por hacerse el original, sino como respuesta y una resistencia a algo ya establecido (...) en el caso del dúo y en particular busco eso (...) ese lugar de resistencia, (...). (Ríos H., comunicación personal, 2019)

2.4 Del folklore a la proyección folklorica

Un hecho importante en la difusión de la m.p.a.b.t. que sucedió en el año 1921 fue la presentación de la compañía “Arte Nativo del Norte”, compuesta por orquesta y cuerpo de baile dirigida por Don Andrés Chazarreta⁶, en el teatro Politeama de Bs.As. En esta presentación interpretaron los géneros de Vidala, Zamba, Palito, Triste, Marote, Malambo y Chacarera. Debido al éxito que tuvo, continuaron las presentaciones a otras ciudades del país. Este hecho fue importante porque marcó un precedente en la difusión de la m.p.a.b.t. ya que estos espectáculos solo se realizaban en lugares marginados de la sociedad como por ejemplo los circos y peñas. Con esta presentación se abrió un nuevo plano de acercamiento de estas manifestaciones culturales a un sector de la sociedad que hasta el momento las miraba de forma despectiva.

Juliana Guerrero nos dice al respecto.

(...) Andrés Chazarreta, quien a mediados de la década de 1910 se dedicó a componer música que luego interpretaría en escenarios con su conjunto de músicos y bailarines. Oscar Chamosa describe las presentaciones de Chazarreta en la década de 1920 en Buenos Aires como hito fundacional

⁶ Oriundo de Santiago del Estero, músico, compositor e investigador, primer promotor y difusor del folklore argentino.

que abrió las puertas del mercado porteño a los músicos del interior.
(Guerrero J., 2014, pág. 55)

Luego en la década de 1950 comenzó un período que Claudio Díaz llamó de “paradigma clásico”. Esta etapa consolidó las bases de lo que sería la m.p.a.b.t. en cuanto a su composición, instrumentación y poesía. Este proceso comenzó a desarrollarse entre los años 1930 y 1940. Principalmente se construyeron los acuerdos que delimitan lo que es folklore de lo que no lo es.

El desarrollo del campo del folklore (...) fue posible en la medida en que se fue constituyendo un mercado específico, formado por una población heterogénea que coincidió en un mismo lugar, en un mismo tiempo y, fundamentalmente, en un mismo espacio simbólico. (Díaz C., 2022, pág.75)

Díaz hace referencia aquí a un proceso de migración interna que sucedió principalmente en la ciudad de Bs. As. en la década de 1930, donde se trasladó una cantidad significativa de personas de las provincias en busca de trabajo, debido al proceso de industrialización. Este hecho fomentó el consumo de la m.p.a.b.t. en la ciudad, acompañado por una creciente difusión radial.

En la década del 1940 el estado interviene apoyando la difusión de la cultura popular con la creación en 1943 del instituto nacional de la tradición y en 1945 la comisión de folklore y nativismo aplicado a la didáctica escolar, dando un fuerte impulso a estas expresiones.

A grandes rasgos este proceso buscaba autenticar los géneros folklóricos de cada región, haciendo pie en las costumbres de los pueblos. Para esta tarea se utilizó la difusión radial, las revistas y las academias. Con esto se pretendía reivindicar la vida rural y provinciana que representaba al “ser nacional”, junto con la figura del gaucho.

Claudio Díaz nos dice al respecto.

Lo rural, el interior, el gaucho, con sus costumbres, sus atuendos y sus instrumentos, son, pues, expresiones del “alma” nacional, del “auténtico” arte popular argentino (...) (Díaz C., 2007, pág. 209)

Este período “clásico” tiene como enfoque principal el concepto de “tradición”, no visto como una forma de continuidad del pasado, sino como una construcción discursiva creada en ese presente. Esta tradición, nos dice Claudio Díaz, es una tradición selectiva, ya que enfatiza algunos aspectos de la cultura, y silencia otros. La lógica de este proceso deviene de la necesidad del estado de crear una identidad cultural o “nacionalismo cultural” común para todo el país. El autor nos dice al respecto:

(...) la difusión de costumbres locales forma parte del proceso de nacionalización. Es necesario que los oyentes adquieran una familiaridad con objetos, costumbres y músicas que no conocen, pero que pueden adoptar en la medida en que forman parte, como expresiones distintas, de la misma nación que se expresa en el folklore. (Díaz C., 2007, pág. 213)

En cuanto a lo musical esto derivó en una especie de hibridación y estandarización organológica de todos los géneros folklóricos, ya que un artista cuyano con su formación instrumental tradicional interpretaba géneros litoraleños por ejemplo.

Otro aspecto importante es el literario, en este período las letras reflejaban un contenido de tipo paisajístico, costumbrista y de amor.

Lo que vemos hasta aquí es como se utilizó la m.p.a.b.t. para crear un sentimiento de unidad nacional, que derivó en la estandarización de pautas como la poesía, la difusión de valores, homogeneización instrumental y la estandarización de la danza en coreografías fijas.

Los grupos y autores más representativos que pertenecen al período clásico (1950) son entre otros:

- Andrés Chazarreta (Santiago del Estero)
- Julio Argentino Jerez (Santiago del Estero)
- Atahualpa Yupanqui (Buenos Aires)
- Martínez-Ledesma (Tucumán y Santiago del Estero)
- Hermanos Abalos (Santiago del Estero)
- Los Chalchaleros (Salta)
- Los Fronterizos (Salta)
- Los de Salta (Salta)
- Las Voces de Orán (Salta)
- Manseros Santiagueños (Santiago del Estero)
- Los Carabajal (Santiago del Estero)

Cabe destacar que la percusión solo es utilizada en los ritmos de la familia de la chacarera, zambas, carnavalitos, huaynos y cantos con caja, como bagualas y vidalas. En el litoral y región cuyana aún no se incorporaba.

Esta búsqueda del ser nacional, sumada la difusión en medios masivos y las industrias discográficas fundaron las bases para que luego en la década de 1960 se originara lo que se denomina el boom del folklore, término utilizado y popularizado por Ariel Gravano.

Este fenómeno se caracterizó por la masificación de la m.p.a.b.t. en cuanto a su consumo tanto en discos, revistas, radios, programas de tv. y grandes festivales. Por lo que la producción de obras en este momento fue en creciente aumento, poniendo en valor la figura del folklorista como músico.

Un aspecto importante a tener en cuenta es que el boom del folklore se da principalmente en la capital del país y de ahí se impulsa hacia las provincias. Se ponen de moda las guitarreadas, y el aprendizaje de dicho instrumento va en aumento, y por consecuencia la venta y fabricación de las mismas. En este momento aparecen los bombos de terciado y tientos de plástico, también podemos mencionar una caída en el consumo del tango.

En cuanto a lo mediático aparecen gran cantidad de programas radiales y televisivos en horarios centrales donde actúan las figuras más importantes del momento como Horacio

Guaraní, Los Fronterizos, Eduardo Falú, por nombrar algunos. También comienzan los programas donde concursan aficionados interpretando m.p.a.b.t.

En el año 1961 nace el icónico festival de Cosquín en la provincia de Córdoba, que tras su tercera realización comienza a recibir apoyo estatal y se declara oficialmente la Semana Nacional del Folklore los días en que transcurría el evento.

Los grupos más destacados de esta época son Los Chalchaleros y Los Fronterizos, quienes seguían manteniendo las características musicales del paradigma clásico, y como solistas Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui, quien junto a Buenaventura Luna, serían los referentes estilísticos del movimiento del Nuevo Cancionero, del cual hablaremos más adelante.

Este fenómeno no fue el único en el campo de la música popular, aparecen también a través de la difusión mediática el Jazz y el Rock, este último de la mano del grupo Beatles. Estos hechos influenciaron a la m.p.a.b.t. con la incorporación de instrumentos eléctricos y el concepto de improvisación. También ayudaron a la difusión masiva con equipos modernos de sonido que permitían realizar eventos al aire libre. (Sánchez, comunicación personal, 2024)

Hasta aquí el rol de la percusión continúa siendo ocupado por el bombo legüero, y no sería hasta el año 1962 que se lanza el disco “Folklore de nueva dimensión” del pianista Ariel Ramírez donde participa el percusionista Domingo Cura quien comienza a utilizar nuevas tímbricas en la m.p.a.b.t., este tema lo desarrollaremos en el capítulo cuatro.

Por otra parte en el mismo año aparece el grupo los Huanca Hua dirigidos por Juan Farías Gómez, haciendo nuevos aportes en el campo vocal, donde interpretaban músicas folklóricas con arreglos corales sustituyendo la instrumentación característica con onomatopeyas, este tema también lo desarrollamos en el capítulo 4.

A este aire renovador se suma también en el año 1963 el surgimiento del movimiento “el nuevo cancionero”, este se opone a la visión anclada y conservadora de la música popular del período clásico y promueve cambios estéticos, tanto en la música como en la poesía, y toma como referentes a los artistas Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna.

Uno de los principios que rigen al movimiento es construir espacios artísticos donde se respeten todas las formas modernas de expresión y la libertad del artista.

Los cambios fundamentales que se impregnan en las nuevas composiciones sitúan al hombre contemporáneo y también a los originarios en el centro de la escena, contando sobre sus pesares debido a la explotación, e injusticias que sufren a diario, por lo tanto las letras dejan de ser paisajísticas y toman un tinte político.

En cuanto a lo musical propone un cambio con respecto a la sencillez y facilismo que promueve entre otras cosas la industria discográfica, y plantea una búsqueda de calidad musical y poética, valorando la renovación y experimentación, comienzan a aparecer arreglos más complejos, técnicas vocales provenientes de la música erudita. Los artistas fundadores y más reconocidos de este movimiento entre otros son:

- Mercedes Sosa (Tucumán)
- Armando Tejada Gómez (Mendoza)
- Oscar Mathus (Mendoza)
- Tito Francia (Mendoza)

Luego adhirieron al movimiento entre otros:

- Gustavo Leguizamón (Salta)
- Horacio Guarani (Santa Fe)
- Ramón Ayala (Misiones)
- Víctor Heredia (Buenos Aires)
- Dúo salteño (Salta)
- León Gieco (Santa Fe)

Estos movimientos renovadores de la década de 1960, sumado a las influencias de músicas extranjeras principalmente el jazz y rock, a nuestro entender alimentaron y dieron fuerza para

que surgiera en la ciudad de Bs. As. lo que se denomina música de “proyección folklórica”⁷. Sus gestores buscaban transformar y fusionar los géneros musicales con la m.p.a.b.t., contraponiéndose a la visión anclada de tradición predominante en el fenómeno del boom del folklore.

(...) Además del diálogo con otros géneros musicales, la música de proyección folklórica abrió un abanico de exploración que entraba en colisión con el espíritu tradicional y conservador que pregonaba el folklore. Sin lugar a dudas, sus búsquedas estéticas apelaban fundamentalmente a aquellos jóvenes que estuvieran dispuestos a embarcarse en nuevas experiencias musicales (...) (Guerrero J., 2016, pág. 194)

Este movimiento reelabora la m.p.a.b.t., por un lado eliminó la simbiosis que existía hasta el momento con la danza, borrando las estructuras formales, por el otro quita la poesía realizando interpretaciones instrumentales con intervenciones melódicas de improvisación. Al contrario que otros grupos pertenecientes al circuito comercial de la época se mantuvieron en espacios no masificados de difusión.

Sus características principales en contraposición al período clásico son:

- Música instrumental
- Ruptura con las estructuras formales
- Nuevas tímbricas
- Improvisación

Este fenómeno reunió a músicos de distintas provincias entre los que se destacaron:

- Waldo de los Ríos (Buenos Aires)

⁷ Utilizamos aquí el término proyección folklórica para denominar una forma musical con características propias y no como Carlos Vega la utiliza para hacer referencia a una proyección del conocimiento de hechos folklóricos.

- Eduardo Lagos (Buenos Aires)
- Manolo Juárez (Córdoba)
- Juan Farías Gómez (Buenos Aires)
- Ángel “Kelo” Palacios (Tucumán)
- Dino Saluzzi, (Salta)
- Jorge López Ruiz (Buenos Aires)
- Domingo Cura (Santiago. del Estero)

Podemos citar aquí los siguientes trabajos discográficos:

- Cuarteto Zupay. Folklore sin mirar atrás. [LP]. Buenos Aires: Trova, 1967.
- Lagos, Eduardo. Así nos gusta. [LP]. Buenos Aires: Trova, 1969.
- López Ruiz, Folklore ¿por qué no? [LP]. Buenos Aires: CBS, S/f.
- Trío Juárez. De aquí en más. [LP]. Buenos Aires: Trova, 1975.
- Piero. Folklore a mi manera. [LP]. Buenos Aires: RCA Victor, 1975.
- Sexteto Quique Stregga. Folklore en la universidad. [LP]. Buenos Aires: Edul, S/f.
- Waldo de los Ríos y Los Waldos. Folklore dinámico. [LP]. Madrid: Hispavox, 1967.

En uno de los primeros discos de música de proyección folclórica, Eduardo Lagos, protagonista del fenómeno aclaraba:

Sabemos perfectamente que no estamos “haciendo folklore”, pues el folklore ya está hecho y a lo sumo, podremos hurgar en su esencia y en sus raíces rítmicas para proyectarlo hacia hoy, de una manera más o menos artística, según nos salgan las cosas. Por eso, insisto: esto no es folklore, es proyección folklórica. A no confundir, que ya es mucha la confusión y desconsiderado el manoseo. (Lagos E., Así nos gusta, 1969).

Podemos deducir que la m.p.a.b.t. es una construcción no cristalizada que abarca varios espectros en cuanto a su forma de interpretación, y que va cambiando con el paso del tiempo

adaptándose a las necesidades de los artistas de crear composiciones nuevas. La década de 1960 fue el momento de auge y también de ruptura y cambio de varios aspectos importantes en la interpretación de la m.p.a.b.t. ya que se sumaron texturas, tímbricas y rítmicas nuevas. Creemos que en este contexto nace el concepto de lo que conocemos hoy como set de percusión, ya que se incorporan instrumentos diferentes al bombo legüero de la mano de Domingo Cura y también la batería.

Como mencionamos en páginas anteriores, un lugar destacado en el desarrollo de las músicas populares fue ocupado por Gustavo Cuchi Leguizamón. Las dos obras que analizamos en esta tesina son de su autoría, junto a Manuel Castilla con le letra del “Carnavalito del duende”. En consecuencia nos parece pertinente incluir esta breve reseña sobre su trayectoria, ya que su obra resulta de suma importancia para la música argentina.

Gustavo Leguizamón nació en la ciudad de Salta, el día 29 de septiembre de 1917. Fue un compositor autodidacta que incursionó en el estudio de bombo y guitarra, para luego tomar al piano como su instrumento distintivo. Se destacó principalmente como compositor, y su estilo favorito era el de la zamba, aunque también compuso chacareras, gatos, carnavalitos, entre otros. Su obra cuenta con la creación de 800 canciones aproximadamente, donde las más relevantes son a nuestro entender “Balderrama”, “Juan del monte”, “La arenosa”, “La pomeña”, “Zamba del carnaval”, “Zamba de lozano”, entre otras.

Uno de los conjuntos que interpretó su obra fue el Dúo Salteño, conformado por Chacho Echenique y Patricio Giménez, dirigidos por Gustavo Cuchi Leguizamón en el año 1967. Este grupo se caracterizó por su forma novedosa de interpretar principalmente por los arreglos vocales y armonías que el mismo Cuchi componía. En su trayectoria grabaron ocho discos y algunos especialistas marcan este período como el más vanguardista de la m.p.a.b.t.

2.5 La improvisación en la música popular argentina de base tradicional

En este apartado abordamos el desarrollo del concepto de improvisar en la m.p.a.b.t.

Exponemos aquí concepciones de diferentes músicos como Hernán Ríos, Marcos Archeti, Juan Farías Gómez y Norberto Minichilo.

Como expusimos en la introducción, la improvisación es, en palabras de Hernán Ríos, el hilo conductor en las creaciones e interpretaciones del dúo Ríos/Guevara.

En Argentina vemos que el concepto de improvisar en la m.p.a.b.t. comienza a fines de la década de 1960 en manos de la música de “proyección folklórica” y continuó desarrollándose. En el año 1975 Juan Farías Gómez forma un trío con Kelo Palacios y Dino Saluzzi, del cual no hay registros, en el que la improvisación era el eje central de la formación. Tenemos aquí un antecedente conceptual en la interpretación de la m.p.a.b.t. atravesada por la improvisación.

Luego en la época del proceso militar en el año 1976, hubo un período de estancamiento creativo y de producciones vanguardistas, debido a la censura y exilio de artistas nacionales. En el año 1983 con el retorno de la democracia regresa Juan Farías Gómez quien arma el espectáculo “Los amigos del Chango”, para zapar sobre los ritmos populares argentinos, esta es una propuesta para sacar a la improvisación del entorno del jazz. Estos encuentros se realizan regularmente y son la inspiración para la creación de agrupaciones con este concepto, entre ellos MPA (Músicos Populares Argentinos)

Juan Farías Gómez comentaba al respecto:

(...) entonces yo armé Músicos Populares Argentinos, que usábamos como criterio el arreglo de esta música (...). El arreglo y la improvisación como parte importante del desarrollo de esta música, que nosotros a veces creemos que es el jazz donde se hace esto, pero no. Todas las músicas populares usan la improvisación como parte inescindible de su manera de hacer música (...) (Pérez F., 2014)

Norberto Minichilo, baterista, percusionista y pianista quien ha participado en el proyecto “El terceto” junto a Hernán Ríos decía en una entrevista:

(...) El jazz es importantísimo, primero porque es la música de la raza más oprimida, y tiene como ingrediente principal la improvisación, la libertad

para crear al segundo. Esto es importantísimo. Lo que creo que hay que hacer (...) es tomar la improvisación, esa belleza que nos da el jazz y usarla con nuestras temáticas, con nuestros ritmos, acá tenemos ritmos importantísimos, lo mejor que tenemos para mi es la chacarera. Sino estamos copiando siempre los *patterns* de *Berklee* (...) (Lopez M., 2016 pág. 373)

Tal como decía el Juan Farías Gómez en la cita más arriba expuesta, vemos que la improvisación no es solo un fenómeno del jazz, en el cual se desarrolla mayoritariamente en el campo armónico y melódico. También aparece esta forma de expresión en otras músicas populares, aquí en Latinoamérica ligadas principalmente a las músicas de raíz africana, donde entre otros instrumentos, la percusión juega un papel importante dentro del discurso musical, realizando variaciones de bases rítmicas e intervenciones en forma de “solos”, generando rasgos distintivos en los géneros musicales como por ejemplo el bombo legüero en la chacarera.

CAPÍTULO III: Características generales de la chacarera trunca y el carnavalito

En esta sección describimos algunos aspectos que creemos importante de los géneros chacarera y carnavalito en sus formas tradicionales, para comprender cuáles son los aportes e innovaciones de Guevara a la m.p.a.b.t.

3.1 Chacarera trunca

3.1.1 Datos generales de procedencia regional

La chacarera es una expresión cultural que implica música y danza que pertenece al cancionero criollo occidental, una de sus características principales es la métrica de 6/8 y 3/4, estos cancioneros tienen su origen en Perú de la mano de la Zamacueca. Podemos decir que la chacarera posee diferentes influencias, y se la denomina como música criolla, por un lado española con la guitarra y canto, y por el otro otra africana por el bombo legüero. La chacarera trunca tiene su lugar de origen en el noroeste argentino más arraigada en la provincia de Santiago del Estero, la misma es una variación de la chacarera simple la cuál es más común y difundida. Está emparentada con otros géneros que comparten su estructura rítmica como el malambo y el gato entre otros.

Este género es de los más populares e interpretados en todo el territorio nacional y goza de actual vigencia por ser de mayor gusto entre los músicos populares. Es interpretada en grandes escenarios como el de Cosquín y demás festivales, peñas, radios y programas de tv, como también en el patio de una casa en alguna ocasión de reunión.

3.1.2 Organología

Tradicionalmente los instrumentos con los que se interpreta la chacarera son el bombo legüero, guitarra, violín, bandoneón y voces. No obstante se puede utilizar diferentes combinaciones según la preferencia de los autores, siendo los más característicos e imprescindibles el bombo y la guitarra. Luego se agregó el piano como lo hicieron los Hermanos Abalos y el dúo Martínez/ Ledesma. A partir de la década de 1960 se agregaron nuevos instrumentos a su interpretación, siendo los más transgresores los eléctricos y la batería.

Tradicionalmente la chacarera trunca en la percusión se toca con bombo legüero por lo que a grandes rasgos podemos decir que posee dos sonidos, uno grave en el parche y otro agudo en el aro. Estos sonidos tienen una distribución específica dentro del compás ya que si alternamos el orden tímbrico no sonaría como una chacarera.

El aspecto tímbrico es, evidentemente, importante en la construcción del ritmo y debe cuidarse si intentamos reproducirlo con palmeos, onomatopeyas o acompañamiento de piano. (Aguilar M., 1991, p.20)

3.1.3 Estructura formal

Es una música y danza de coreografía fija al igual que la chacarera simple, y posee dos estructuras formales posibles, simple o doble. Exponemos aquí la estructura de la chacarera simple ya que es la que analizamos en este trabajo.

Chacarera simple:

Introducción: 6 u 8 compases

Estrofa: 8 compases

Interludio: 6 u 8 compases

Estrofa: 8 compases

Interludio: 6 u 8 compases

Estrofa: 8 compases

Estribillo: 8 compases

3.1.4 Aspectos rítmicos

Posee una birritmia entre los compases $6/8$ y $3/4$ al igual que todos los ritmos asociados a la familia de la chacarera. Por lo general las frases rítmicas se componen de dos compases y en el tercer tiempo del segundo reposan armonía y melodía. Esta característica produce una sensación de “trunques”.

La vieja. Chacarera trunca (Hermanos Díaz, s.f.)

Final trunco

Final trunco

Final trunco

Es--ta cha--ca--re-----ra trun---ca ha--na cidoen--sa la--vi----na

seha-cri-----a--doen-las gui--ta---rras-del so-----coy ca chi-----lo--Dí-----az

A continuación exponemos algunos acompañamientos típicos de bombo legüero para una chacarera trunca.

6/8

6/8

6/8

6/8

4



3.2 Carnavalito

3.2.1 Datos generales de procedencia regional

Este género pertenece a la región del noroeste argentino, más arraigado a la provincia de Jujuy, tiene su origen directo del Huayno, género prehispánico que se desarrolló en las regiones andinas que el día de hoy pertenecen al norte argentino, Bolivia, algunas regiones del Perú y Ecuador. Con la invasión de los españoles el huayno se fue mezclando con instrumentos de cuerdas como la guitarra, el arpa y el charango. De ahí nace el género carnavalito. El investigador Carlos Vega⁸ fue uno de los primeros en documentar estas músicas, y fue quién lo introdujo como especie de la m.p.a.b.t.

Carlos Vega, realizó un trabajo de documentación de las músicas indígenas del noroeste del país, en la provincia de Jujuy. Estos trabajos fueron realizados a partir de la década de 1940, enmarcado en las políticas del estado para crear una identidad nacional. Tema desarrollado en el capítulo tres.

En estos viajes clasificó los géneros documentados como pentatónicos andinos, que incluyen entre otros al huayno, carnavalito, kaluyo y yaraví.

En cuanto al carnavalito realizó una distinción que lo divide en dos partes, el carnavalito antiguo y el carnavalito moderno. El primero también fue denominado por Vega como Carnaval o Rueda y nos dice que es una expresión prehispánica, y que tiene una utilidad ritual asociada a la fertilidad tanto de la tierra como de las personas.

⁸ Carlos Vega es considerado el “padre” de la musicología argentina.

El carnavalito moderno está orientado a actividades recreativas y carece de una funcionalidad ritual y nos dice que es interpretado por personas no indígenas pertenecientes a clases sociales diferenciadas a las pertenecientes a las del carnavalito antiguo.

Este género continúa con actual vigencia en el territorio nacional, tanto en su forma funcional en celebraciones en el norte del país (carnavalito antiguo) como también en presentaciones formales, teatros y festivales en todo el territorio nacional. (carnavalito moderno)

3.2.2 Organología

Tradicionalmente los instrumentos con los que se interpreta el carnavalito moderno son huancara, quena, sikus, guitarra, charango, bandoneón y voces. No obstante se puede utilizar diferentes combinaciones según la preferencia de los autores. Luego a partir de la década de 1960 se agregaron otros instrumentos a su interpretación, siendo los más transgresores los eléctricos y la batería.

En cuanto a la percusión el carnavalito es tradicionalmente tocado con huancara, y fue a partir del boom del folklore con la estandarización instrumental de las agrupaciones que se empezó a utilizar el bombo legüero (Sánchez O., comunicación personal, 2024). También se pueden sumar redoblante y sonajas. Podemos decir que el ritmo consta de dos vías, una grave y una aguda.

3.2.3 Estructura formal

El carnavalito es una música y danza de coreografía libre por lo que no posee una estructura formal específica.

La forma musical en canciones y danzas de coreografía libre puede definirse a partir del análisis de diversos aspectos (...) En primer lugar es necesario aclarar la organización del texto. Luego se observará la construcción de las oraciones y frases musicales en relación con el ritmo y la presencia de temas melódico-rítmicos (...) (Aguilar M., 1991, pág.109)

Daremos como ejemplo formal “El humahuaqueño” icónico carnavalito del autor Edmundo Zaldívar.

Introducción: 6 compases+ 6 compases + 8compases + 2 compases

Estrofa 1: 8 compases

Estrofa 2: 8 compases

Estribillo: 8 compases

3.2.4 Aspectos rítmicos

Este ritmo es de subdivisión binaria con uso eventual de valores irregulares y está estandarizado en un compás de 2/4, pero según sea la melodía de la canción puede poseer cambios métricos a compases de 1/4 y 3/4.

Ritmo melódico de “Carnavalito del duende”

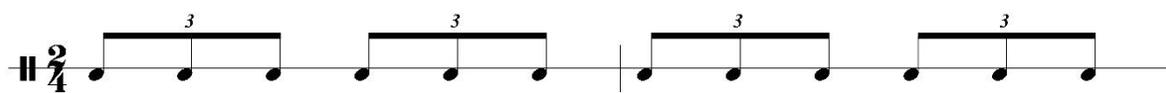
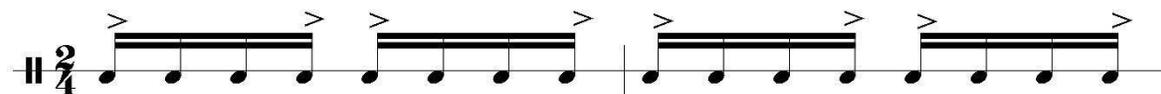
yo-----te--quie-----ro---que-----rer vos---te-hacis-----de-ro-----gar

pe---ro-ba-----jo-lahi---gue-----ra-en-----u---na-----sies---ta--meen---con-tra---ras

Ritmo melódico de “Ojos azules”

O--jos---a---zu---les-----no--llo---res-----no--llo-----res-ni--te e-----na--mo-----res

A continuación exponemos algunos acompañamientos típicos de bombo legüero para carnavalito.



Para finales de frase es recurrente utilizar la siguiente figura



CAPÍTULO IV: Precursores en el uso del set de percusión

En este apartado nombramos a tres percusionistas que fueron según nuestra investigación, los primeros en aplicar mediáticamente el concepto y uso del set de percusión en la interpretación de la m.p.a.b.t. Como ya expresamos anteriormente, creemos que esta incorporación comenzó a desarrollarse a partir de la década del 1960 y continúa en constante evolución. Por lo que nombrar a todos los percusionistas que participaron en este proceso sería una tarea ardua y compleja.

Citamos aquí a Domingo Cura, Juan Farías Gómez y Rodolfo Sánchez como referentes de Guevara y de la m.p.a.b.t. en general.

(...) Domingo Cura, que fue uno de los primeros sino el primero en empezar a diversificar la paleta de colores de instrumentación dentro de nuestra percusión, pero otro de ellos fue Chango Farías Gómez con quien toqué muchos años y aprendí un montón, una gran fuente de inspiración (...) (Guevara F., comunicación personal, 2018)

4.1 Domingo Cura

4.1.1 Datos biográficos

Nació en la ciudad de Santiago del Estero el 7 de abril de 1929, de padre y madre sirios. De pequeño a los 6 años decía, empezó a tocar sobre cajas de galletas y otras cajas de lata con baquetas que fabricaba con los cabos de los plumeros. Tenía facilidad de aprendizaje con los instrumentos de percusión por lo que nunca realizó una educación formal.

4.1.2 Trayectoria artística y aportes

En los años 50 acompañó a figuras internacionales como Nat King Cole, Lucho Gatica y el Trío Los Pancho, y grabó su primer disco con el conjunto Santa Anita Sextet, donde tocaba el bongó. Acompañó a Mercedes Sosa en “Cantata Sudamericana”, y posteriores giras. Tocó con el Gato Barbieri, con Litto Nebbia, con Roque Narvaja, entre otros.

En 1962, participó en el disco “Ariel Ramírez y Jaime Torres” Folklore Nueva Dimensión, (Ramírez A., 1962), junto con Alfredo Ramus (contrabajo) y Alberto Alcalá (batería) y Jorge

Padín (percusión). En este disco instrumental podemos percibir como se desplegó una nueva forma de interpretar la m.p.a.b.t. desde la percusión particularmente.

Los instrumentos utilizados son:

- Bombo legüero
- Redoblante
- Tumbadoras
- Accesorios
- Timbaletas

La canción número cuatro del disco es una chacarera, “La equívoca” (Ramírez A., 1962). Aquí los instrumentos de percusión utilizados son bombo, agogó, cabasa y tumbadoras.

La canción número 6 de este disco se llama “Santa cruz” (Calvimontes L., s/f.), es un carnaval cruceño de la familia de los huaynos. Aquí los instrumentos de percusión que participan son bombo, sonajas de metal, platillo y triángulo.

En estas dos canciones no hay instancias de improvisación, sin embargo estas tímbricas son novedosas.

Para las presentaciones en vivo junto a Ariel Ramírez utilizaba un set de percusión, citamos aquí “Desde el alma” (Melo R., Piuma V. y Manzi H., s.f.) vals interpretado en el festival de Cosquín. Los instrumentos utilizados son:

- 4 bombos legüeros con diferente afinación.
- Timbaletas.
- Accesorios que apoyaba sobre un bombo para crear otras texturas y dinámicas. ⁹
- Platillos

En el año 1972 lanzó el disco “Tiempo de percusión” (Cura D., 1972), en el que graba una pieza de composición propia interpretada en su totalidad con instrumentos de percusión titulada “Percusión”. En este disco se mezclan rasgos innovadores con obras del cancionero de la m.p.a.b.t.

⁹ Enlace para video https://www.youtube.com/watch?v=fKipXTnklCo&ab_channel=JPFart

Una característica particular de la obra “Percusión” (Tiempo de percusión, 1972) es su forma de grabación, ya que utiliza seis canales donde dos son para grabar la base con bombo por ejemplo y los otros cuatro para agregar los demás instrumentos no convencionales en la m.p.a.b.t. de manera individual, creando la noción de un ensamble o set de percusión con características propias.

Los instrumentos de percusión utilizados son:

- Bombo legüero
- Guiro,
- Timbaletas
- Bongo
- Platillos
- Idiofonos
- Redoblante
- Agogó
- Tumbadoras
- Caja coplera

La canción número dos del disco es “La vieja” (Hermanos Díaz, s.f.) chacarera trunca. Esta interpretación es netamente instrumental, desde la percusión se interpreta con bombo legüero, pandereta y un idiofono de madera que produce dos sonidos, similar a un agogó. No hay momentos de improvisación en la percusión.

La canción número tres del disco es la zamba “Criollita santiagueña” (Yupanqui A. y Chazarreta A. s.f.). La misma está interpretada instrumentalmente, donde el primer pie mantiene rasgos tradicionales en la interpretación, y al pasar a la segunda parte cambia de forma abrupta su tímbrica y textura. Al final de la canción encontramos una improvisación de percusión y flauta en simultáneo.

Un aporte innovador de este trabajo es la suma de la improvisación en géneros de m.p.a.b.t. que hasta entonces no era habitual, o bien no hay muchos registros de ello.

Los aportes que consideramos de mayor relevancia de Domingo Cura son:

- Ensamblés de percusión
- Set de percusión
- Interpretaciones con más de un bombo legüero con diferentes afinaciones
- Sumatoria de nuevas tímbricas a la m.p.a.b.t.
- Improvisación de la percusión
- Ruptura de las estructuras formales

4.2 Juan Farías Gómez

4.2.1 Datos biográficos

Nació en Bs. As. 19 de diciembre de 1937, y su familia era oriunda de Santiago del Estero. Su padre era folklorista y su madre compositora, por lo que su relación con la música fue desde temprana edad, en su casa se escuchaba folklore, tango, jazz y música académica cuenta él mismo. En su amplia trayectoria se desarrolló como arreglador, instrumentista, dentro de ellos percusionista, docente y productor musical en “Corazón libre” de Mercedes Sosa.

Su carrera musical fue controversial ya que transgredió los cánones establecidos sobre la forma de interpretar la m.p.a.b.t. predominantes hasta la década de 1960. Si bien los grupos que creó no tuvieron gran repercusión mediática, sí influenciaron a otros músicos de distintos géneros.

(...) fue un artista de la música popular argentina que continuamente interpeló la escena del folklore profesional (...) (Madoery D., Piscitelli J., Mola S., Taján O., 2013, pág.422)

4.2.2 Trayectoria artística y aportes

En la década de 1960 forma el reconocido grupo Los Huanca Hua, grupo vocal que interpretó la m.p.a.b.t. con arreglos vocales simulando los instrumentos característicos (bombo y

guitarra) con onomatopeyas. Para llevar a cabo esta tarea se inspira en el grupo afro-estadounidense Mill Brothers y también al dúo Gómez Carrillo quienes realizaban arreglos similares. Este grupo grabó una cantidad importante de discos:

- Folklore argentino (1961)
- El borrachito (1961)
- Zamba de la Navidad (1961)
- Naranjales (1962)
- Folklore Argentino - Vol. 2 (1962)
- Folklore Argentino - Vol. 3 (1963)
- Misa Criolla (1965)
- Volumen 4 (1967)
- El porqué de los Huanca Hua (1969)
- Folklore argentino (1970)
- La década de los Huanca Hua (1971)
- Guitarra, vino y rosas (1973)
- De sal y canto (1974)
- Música argentina (1975)
- Proyecciones (1980)

Encontramos una presentación en vivo¹⁰ del programa “La noche del domingo” donde interpretan el “Carnavalito del duende” (Leguizamón G. y Castilla M., 1962). En la percusión se utiliza redoblante, dos tom de pie de diferentes tamaños, rototoms y platillos.

En el disco “El porqué de los Huanca Hua” (Huanca Hua, 1969) interpretan la chacarera trunca “La vieja” donde desde la percusión solo se utiliza bombo legüero.

En el año 1965 Ariel Ramírez lo convoca para realizar un arreglo de la “Misa criolla” (Ramírez A., 1964) con menos personas. Para seguir realizando la obra, Juan Farías Gómez

¹⁰ Enlace para video <https://www.youtube.com/watch?v=yDOPSbYQYfE>

propone una reducción del coro para cinco voces, y solicita la fabricación de soportes para colocar tres bombos legüeros en el piso. De dicha obra participaba Domingo Cura quien adopta este nuevo artefacto¹¹.

En la década de 1980 forma el grupo “MPA” junto a Peteco Carabajal, Rubén "Mono" Izaurralde, Jacinto Piedra y Verónica Condomí. El repertorio que interpretaron era de m.p.a.b.t., se incorporaron nuevas tímbricas, el concepto de improvisación y arreglos vocales. Los instrumentos no tradicionales que utilizó este grupo fueron batería, flauta travesa, teclados, bajo y guitarra eléctrica con efectos.

Los registros discográficos de esta agrupación son:

- Nadie más que nadie (MPA, 1985)
- Antes de que cante el gallo (MPA, 1987)

El primer tema del lado B¹² del disco “Antes que cante el gallo” es “El humahuaqueño” (Zaldivar E., 1941) donde desde la percusión se interpreta con batería. El tema es netamente instrumental y cuenta con *breaks* al unísono y solos instrumentales melódicos. Rítmicamente encontramos alternancia entre ritmos característicos del género y ritmos ligados al rock.

El tema número 3 del lado B¹³ del disco “Nadie más que Nadie” (MPA, 1985) es la chacarera trunca “Para un amanecer” (Condomí R. y Condomí M., s.f.). Desde la percusión se utiliza batería y accesorios. No se respetan las estructuras formales y hay instancias de improvisación melódica.

En la década de 1990 forma el grupo La Manija, orientado a profundizar en las raíces africanas e hispanas de la música argentina junto a Pablo Giménez (bajo) Cristian Puig (guitarra flamenca), Verónica Condomí (voces), Pablo Mamiaro (guitarra eléctrica), Claudia Romero (voces, guitarra), Eduardo Avena (batería, percusión), Alfonso Fabré (percusión) y Mono Izaurralde (flauta, voces). Con esta formación registró sólo un disco. Sin embargo, le

¹¹ Enlace para video https://www.youtube.com/watch?v=8B17v11eREM&ab_channel=raulmanurl

¹² Enlace para video <https://www.youtube.com/watch?v=QA-1EFW8zq4>

¹³ Enlace para video <https://www.youtube.com/watch?v=TZ384vuA4I4>

servió para mostrar un amplio abanico de posibilidades. Desde los clásicos del folclore, como la "Chacarera de un triste" (Hermanos Simón, s.f.) y "Alfonsina y el mar" (Ramírez A. y Luna F., s.f.), hasta rumbas flamencas. Este grupo se caracteriza por fusionar distintos géneros de las músicas populares de otras regiones, los instrumentos no tradicionales que utilizaron son batería, cajón flamenco, congas, bongoes y accesorios, guitarras eléctricas con efectos, bajo, teclados y flauta travesa.

El registro discográfico de esta agrupación es:

- Rompiendo la red (La Manija, 1995)

El tema 6 de este disco es "Chacarera santiagueña" fusionada con "Eleguá" canción tradicional afro-cubana, aquí se fusionan los diferentes ritmos y cantos con instrumentos de percusión tradicionales afro cubanos y argentinos.

En el año 2003 lanza su disco "Sin arreglo" donde abarca un amplio repertorio que incluye zambas, chacarera, gato, tango, milonga, candombe, una canción de Víctor Jara y una composición propia.

Los instrumentos que utiliza son bajo, guitarra eléctrica, piano, bandoneón, saxofón, trombón, trompeta, flauta travesa, bombo legüero y batería. Con arreglos que salen de las formas tradicionales de las m.p.a.b.t., mezclando géneros y métricas distintas.

El tema número uno es la chacarera "La alabanza" (Yupanqui A., 1963), esta interpretación es instrumental. Desde la percusión se utiliza batería y bombo legüero. Se respetan las estructuras formales y posee instancias de improvisación melódica.

Para fundamentar todas sus propuestas artísticas e innovadoras dentro de la música popular, Juan Farías Gómez afirmaba que el contenido de lo que se interpreta lo da el músico, no el instrumento con el que se toca, haciendo referencia al uso de instrumentos no tradicionales.

(...) algunos creen que para hacer o tocar música folklórica hay que disfrazarse de gaucho, ponerse botas, irse al pasado y quedarse quieto, esto para mí es un error grave (...) (raul manurl, 1993)

Otro aspecto importante era su concepción sobre la chacarera, poniendo en valor el origen africano del bombo legüero, y la rítmica sincopada.

(...) Cuando uno se pone a analizar la chacarera, uno se da cuenta de cuanto África hay en ella... la mano izquierda suena a África en el tumbado, las armonías son españolas y las melodías son de acá ¹⁴(...) (raul manurl, 1993)

Facundo Guevara nos decía al respecto:

(...) era un africanista, de cierta manera en su forma de pensar y la manera de fundamentar en por qué tenemos rítmicas en 3/4 y 6/8, el origen africano que puede tener todo esto que usamos en la música argentina, entonces todos estos elementos son disparadores, o sea el dato de que la chacarera puede tener una raíz muy importante de herencia africana sirve para poder conectar esto que tenemos como música o percusión argentina, con raíces africanas, y ver de qué manera puede llegar a inspirarnos eso para seguir enriqueciendo la chacarera, a nivel tímbrico, a nivel rítmico, sin pedir prestado nada de ningún lado (Guevara F., comunicación personal, 2018)

Los aportes que consideramos de mayor importancia de Juan Farías Gómez son:

- Uso de la batería en la m.p.a.b.t.
- Uso del bombo legüero con soporte.
- Arreglos corales.
- Nuevas tímbricas para la m.p.a.b.t.
- Fusión de estilos musicales.
- Improvisación.

¹⁴Enlace para video https://www.youtube.com/watch?v=8BI7v11eREM&ab_channel=raulmanurl

4.3 Rodolfo Sánchez

4.3.1 Datos biográficos

Nació el 20 de febrero de 1945 en la ciudad de Bs. As. Los datos biográficos que encontramos sobre este músico son escasos, por lo que recurrimos a personas allegadas a él para poder aportar dicha información.

Rodolfo Sánchez era un percusionista absolutamente intuitivo, autodidacta. También tocaba guitarra por lo que aportaba algunas armonías interesantes en los ensayos. No era para nada un percusionista de manual. Tenía un gran poder de improvisación. Creo entre los dos o tres mejores bombistas que he escuchado. Casi te diría que sacaba melodías del bombo legüero. Nunca daba un golpe de más ni de menos. (Spinassi E., comunicación personal, 2024)

4.3.2 Trayectoria artística y aportes

Rodolfo Sánchez además de tocar junto a Raúl Carnota en varios proyectos también trabajó con otras figuras importantes como Mercedes Sosa, Teresa Parodi, Eduardo Lagos, Juan Falú, Eduardo Spinassi, Willy González, Manolo Juárez y Lilian Saba entre otros.

A fines de la década del 1970 forma un trío junto a Raúl Carnota y el pianista Eduardo Spinassi. Luego a principios de la década de 1980 se suma la cantante Suna Rocha y en el año 1983 graban el disco “Suna Rocha y Raúl Carnota” (Carnota R. y Rocha S., 1983) donde comienzan a formar una identidad renovadora en la m.p.a.b.t.

El tema número cinco del disco es una chacarera “Cuando muere un angelito” (Inchausti E. y Ferreyra M. 1979) donde la interpretación en la percusión se realiza solo con bombo legüero. Encontramos en las rítmicas utilizadas la utilización de la hemiola con una marcación de bombo en un compás de 3/2 sobre una rítmica de la guitarra en 3/4, compás propio del género. Este recurso fue utilizado previamente en la introducción de la chacarea “La flor azul” (Gallo M., y Rodríguez A. s/f) en versiones de Mercedes Sosa en 1981, como lo señaló el investigador Octavio Sánchez en el trabajo “Innovación y tradición en el folclore argentino: El primer disco de Raúl Carnota” (Madoery D. 2020). Sin embargo, creemos que Rodolfo Sánchez fue quien incorpora y populariza este recurso dentro de la percusión.

El tema número tres del disco es un aire de carnavalito “Solo luz” (Carnota R., 1983) donde la interpretación en la percusión es con bombo legüero, platillo y escobillas sobre redoblante. Las rítmicas utilizadas son propias del estilo.

En el año 1984 graba percusión y batería del disco “Memoria adentro” (Carnota R., 1984). Los músicos que participan son Oscar Alem (piano y contrabajo), Raúl Barboza (acordeón), Ramón Navarro (moxeño, sikus y quena), Rolando Goldman (charango) y Eduardo Spinassi (piano).

El tema tres del lado A de este disco es una chacarera trunca “Del viejo” (Carnota R., 1984). La percusión está interpretada con bombo legüero, manteniendo las rítmicas propias del estilo.

El tema 1 del lado B de este disco es un huayno “Les ofrezco mi canto” (Aguirre P. y Carnota R., 1984). La percusión de este tema está interpretada con bombo legüero, platillos, triángulo, redoblante y sonajas. Las rítmicas utilizadas son propias del estilo.

En el año 1985 graba la percusión del disco “Esencia de mi pueblo” (Carnota R., 1985), los músicos que participan son Eduardo Spinassi (piano), Ramón Navarro (sikus, quena, moxeño y charango).

El tema cuatro del disco es la chacarera trunca “La vieja” (Hermanos Díaz, s/f.) Esta versión es instrumental y la percusión está interpretada con bombo legüero, manteniendo las rítmicas típicas del género. Cabe destacar pequeñas intervenciones del bombo tocando frases a modo de “solo”.

El tema número diez es el huayno “El antiguo” (Quintana H. y Llopis E., s.f.). La percusión está interpretada con bombo legüero, redoblante y sonajas. Se mantienen las rítmicas típicas del género.

En el año 1998 graba la percusión del disco “Reciclón” (Carnota R., 1998). Este es un disco en vivo donde participa Willy González (bajo eléctrico). Podemos decir que aquí la interpretación de los géneros esta abordada desde una perspectiva de “proyección”, marcando una diferencia con los discos anteriores en cuanto a su rítmica y sonoridad.

El tema número dieciséis es la chacarera “Salamanqueando pa mi” (Carnota R., 1983). La percusión está interpretada con bombo legüero, hi hat, platillos y rototoms. En las rítmicas se utiliza la hemiola.

Más allá de este tema, podemos decir que el disco en general está impregnado de nuevas tímbricas con el bajo y la suma del set de percusión que utiliza Rodolfo Sánchez con redoblante, hi hat, bombo, platillos y un sello característico que es la suma de rototoms.

Consideramos que el set de Guevara es similar a este utilizado por Sánchez, ya que comparten elementos en común y que no encontrábamos hasta el momento en los otros percusionistas antes citados.

En el año 1999 graba la percusión del disco “Fin de siglo” (Carnota R., 1999). También junto a Willy González (bajo eléctrico).

Aquí la percusión esta abordada con set, a nuestro entender más desplegado que los discos anteriores.

El tema ocho es una chacarera “La misky mota” (Jimenez V. y Tacunao C., s/f.). La percusión está abordada con bombo, rototoms, hi hat y platillos y las rítmicas utilizadas ya se mezclan con el género del rock en la introducción e interludio.

Los aportes que consideramos de mayor importancia de Rodolfo Sánchez son:

- Uso de hi hat y rototoms
- Fusión de los ritmos de la m.p.a.b.t. con rock y jazz
- Uso de hemiola en la chacarera
- Improvisación

4.4 Cuadro de aportes

DOMINGO CURA	JUAN FARÍAS GÓMEZ	RODOLFO SÁNCHEZ
<ul style="list-style-type: none">• Ensamblés de percusión• Interpretaciones con más de un bombo legüero con diferentes afinaciones• Sumatoria de nuevas tímbricas a la m.p.a.b.t.• Improvisación de la percusión• Ruptura de las estructuras formales	<ul style="list-style-type: none">• Uso de la batería en la m.p.a.b.t.• Uso del bombo legüero con soporte.• Arreglos corales.• Nuevas tímbricas para la m.p.a.b.t.• Fusión de estilos musicales• Improvisación	<ul style="list-style-type: none">• Uso de hi hat y rototom• Fusión de los ritmos de la m.p.a.b.t. con rock y jazz• Uso de hemiola en la chacarera• Improvisación

CAPÍTULO V: Análisis de las obras

En este capítulo abordamos el análisis de las obras seleccionadas enfocándonos en el desarrollo de la percusión, teniendo en cuenta su función musical y su interacción con el piano. Comenzamos con el análisis del aspecto formal general para luego describir por secciones las rítmicas, tímbricas, texturas y dinámicas utilizadas por Guevara.

(...) Justo en estos dos temas, corazón que te sucede y carnavalito del duende, si tenemos que buscar, está la melodía en los dos, ni hablar la armonía también, si tenemos que buscar al gran protagonista de estos dos temas es el ritmo (...) es el gran material que usamos en los dos casos (...)
(Ríos H., comunicación personal, 2019)

Para encontrar las originalidades de Guevara en las obras analizadas, las comparamos con versiones tradicionales y con los toques propuestos por Carlos Rivero expuestos en el capítulo tres.

5.1 Funciones del set de percusión

En cuanto al desarrollo interpretativo de Guevara en el set de percusión creemos oportuno clasificar las diferentes situaciones dentro del discurso musical. Para esto reelaboramos los cuatro tipos de función del bombo legüero creados por Madoery y Mola, mencionados en el capítulo 1, adaptándolos a nuevas categorías de análisis que se adecuen a las funciones que desarrolla Guevara en las obras analizadas. A continuación presentamos tres tipos de funciones percutivas:

- **Set de base:** Aquí el set cumple una función de acompañamiento a la melodía, por lo general con una densidad menor que el resto de las funciones.
- **Set de variaciones rítmicas:** Aquí el set cumple una función discursiva donde adquiere un papel protagonista al igual que la melodía en el discurso musical (Lo que Ríos señaló

como improvisar sin concepto de solo). Se trata de un patrón que se mantiene, agregándose variantes rítmicas.

- **Set de improvisación libre:** Aquí el set improvisa libremente a modo de “solo”

5.2 Glosario

En este apartado exponemos las herramientas que utilizamos para llevar a cabo nuestro análisis.

Textura: Este término hace referencia a la manera en que se relacionan las distintas líneas melódicas, armónicas e instrumentales de una obra. Utilizaremos aquí esta terminología para describir principalmente entramados rítmicos en el set de percusión a través de las vías utilizadas, toques lineales o superpuestos e interacción con el piano.

Rítmica: Patrones rítmicos utilizados.

Tímbrica: Instrumentos utilizados en el entramado rítmico y medios con que se percuten.

Plan dinámico: Manejo de intensidades

Densidad rítmica: Se refiere a la cantidad de elementos y figuras musicales presentes en una determinada sección. Se especificará como los calificativos: Baja, media, alta y altísima

Macro forma: Forma general de la obra, compuesta por introducción, estrofa, estribillo, interludio e intermedio, y las repeticiones que tiene esa estructura, frecuentemente denominada “parte”.

Micro forma: Son los temas y cantidad de compases que componen cada parte de la macro forma.

Temas: Son las diferentes frases melódicas que componen las estrofas y estribillos de las obras. Se representan con letras minúsculas.

5.3 Nomenclatura

BOMBO LEGÜERO

Parche con
baqueta

Aro con
baqueta

Parche con
baqueta apagado

CAJÓN PERUANO

Grave con
mano

Agudo con
mano

Grave con
pedal

TUMBA

Tono

Slap

Baqueta

CONGA

Tono

Slap

Baqueta

REDOBLANTE

Baqueta
parche

Rimshot

Cross stick

Stick shot

Parche
mano

HI HAT

Cierre
con pie

Apertura
con pie

Baqueta y apertura
en simultaneo

PLATILLOS

Crash 1

Crash 2

Ride

5.4 Corazón que te sucede

Esta chacarera fue grabada por el Dúo salteño, por este motivo citamos esta versión como la original¹⁵

A continuación exponemos la estructura formal original, para su comparación con la versión del dúo Ríos/Guevara:

Corazón que te sucede, versión del Dúo salteño.

Macro forma	Intro.	Estrofa 1	Int. 1	Estrofa 2	Int. 2	Estrofa 3	estribillo
Métrica y cantidad de compases	6/8 2+2+2+2	6/8 2+2+2+2	6/8 2+2+2	6/8 2+2+2+2	6/8 2+2+2	6/8 2+2+2+2	6/8 2+2+2+2
Temas		aba'b		aba'b		cbab	aba'b

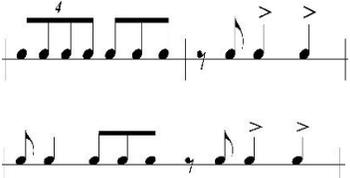
A continuación exponemos la forma de la versión del dúo Ríos/Guevara en La Usina del Arte del año 2016.

Macro forma	Intro.	Estrofa 1	Int. 1	Estrofa 2	estribillo
Métrica y cantidad de compases	6/8 2c+6c+2c+4+2c	6/8 2+2+2+2	6/8 2c+6c+2c+4+2c	6/8 2+2+2+2	6/8 2+2+2+2
Temas		aba'b		aba'b	aba'b

¹⁵ Enlace para video <https://www.youtube.com/watch?v=wmj6GGUAAyM>

Comparando las versiones antes expuestas observamos que la macro forma de la versión Ríos/Guevara no coincide con la estructura formal de las chacareras a nivel general ya que se observa la falta de una estrofa y un interludio. En cuanto a la micro forma las estrofas y estribillo mantienen la estructura de ocho compases. La introducción e interludio dura dieciséis compases, por lo que no se adapta a las estructuras formales.

Introducción

Textura	<ul style="list-style-type: none"> • Set de variaciones rítmicas • Unísono con el piano. • Intervención solista. • Toque a cuatro vías lineal. • Densidad baja.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none"> • Palo y mano • Redoblante, bombo legüero, conga, tumba, cajón y hi hat.
Plan dinámico	<i>f</i>

Relación con el género tradicional (Introducción)

Encontramos en la introducción que este aspecto rítmicamente está ligado a lo tradicional, ya que utiliza los patrones característicos del género respetando acentuaciones y métricas. No así a nivel tímbrico ya que toda esta sección está interpretada desde el set de percusión, por lo que se incorporan sonoridades ajenas a lo tradicional.

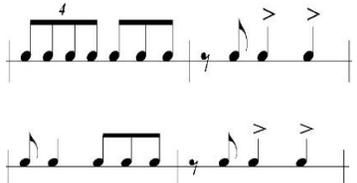
Textura y tímbrica (Introducción)

Para ejecutar esta sección Guevara utiliza baqueta en mano derecha y mano izquierda (palo y mano), redoblante sin bordona, pedal de cajón y hi hat con pie. Esta situación produce una amplia gama de sonidos enriqueciendo el aspecto tímbrico. El toque es lineal ya que Guevara realiza un unísono con la melodía del piano y luego responde con una intervención solista.

Entonces en la Chacarera “Corazonando” o “Corazón que te sucede” se escucha la rítmica, es como una transcripción del “turupa piperu be be” esa introducción que toca el piano toca la melodía en los tambores (...) textual, lo mismo, repartido entre el cajón dos tumbadoras y el bombo tocado con palo o sea palo y mano. (Guevara F., comunicación personal, 2018)

The image displays a musical score for a percussion introduction, written in 6/8 time. The score is organized into four staves, each beginning with a double bar line and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts with a dynamic marking of *f* (forte) and contains a sequence of notes with various rhythmic values, including a four-measure rest marked with a '4' and a circled 'x' below it. The second staff begins with a measure number '5' and continues the rhythmic pattern. The third staff starts at measure '9' and includes a circled 'x' and another four-measure rest. The fourth staff begins at measure '13' and concludes with a three-measure rest marked with a '3'. The notation uses standard musical symbols for notes, rests, and dynamic markings, with 'x' marks indicating specific rhythmic events.

Estrofa 1 aba'b

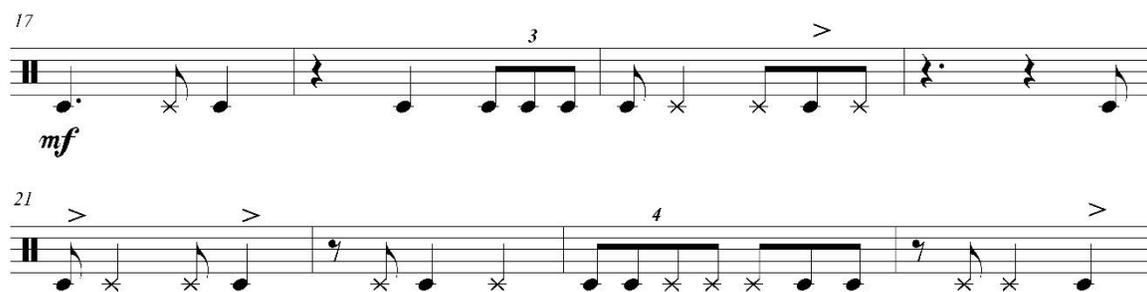
Textura	<ul style="list-style-type: none"> • Set base (único instrumento) • Acompañamiento al piano. • Toque a dos vías lineal. • Densidad baja.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none"> • Palos • Bombo legüero
Plan dinámico	<i>p</i>

Relación con el género tradicional (Estrofa 1)

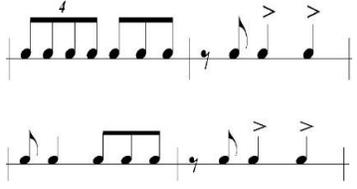
Encontramos en esta sección una asociación completa con la interpretación tradicional.

Textura y tímbrica (Introducción)

Tímbrica tradicional.



Interludio 1

Textura	<ul style="list-style-type: none">• Set de variaciones rítmicas.• Unísono con el piano.• Intervención solista.• Toque a cuatro vías lineal.• Densidad baja.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none">• Palos• Redoblante, bombo legüero, conga, tumba, cajón y hi hat.
Plan dinámico	<i>f</i>

Relación con el género tradicional (Interludio 1)

Encontramos en el interludio 1 que este aspecto rítmicamente está ligado a lo tradicional, ya que utiliza los patrones característicos del género respetando acentuaciones y métricas. No así a nivel tímbrico ya que toda esta sección está interpretada desde el set de percusión, por lo que se incorporan sonoridades ajenas a lo tradicional.

Textura y tímbrica (Interludio 1)

Para ejecutar esta sección Guevara utiliza baquetas en mano derecha e izquierda, pedal de cajón y hi hat con pie y baquetas. Podemos mencionar que en el redoblante se ejecutan cuatro sonidos distintos que son, golpe normal, aro, rimshot y stick shot. El toque es lineal ya que Guevara realiza un unísono con la melodía del piano y luego responde con una intervención solista.

25 *f*

29

33

37

Estrofa 2 aba'b

Textura	<ul style="list-style-type: none"> • Set base (único instrumento) • Acompañamiento al piano. • Toque a dos vías lineal. • Densidad baja.
Rítmica	Toque tradicional
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none"> • Palos • Bombo legüero
Plan dinámico	<i>mf / f</i>

Relación con el género tradicional (Introducción)

Encontramos en esta sección una asociación completa con la interpretación tradicional.

Textura y tímbrica (Introducción)

Tímbrica tradicional.

41 *mf*

45 *mf* *f*

Estribillo

Textura	<ul style="list-style-type: none"> • Set de variaciones rítmicas • Unísono con el piano • Toque a cuatro vías lineal • Densidad baja.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none"> • Palos • Redoblante, bombo legüero, conga, tumba, cajón con pedal y hi hat .
Plan dinámico	<i>p / f</i>

Relación con el género tradicional (Estribillo)

Encontramos en el estribillo que el aspecto rítmico está ligado a lo tradicional, ya que utiliza los patrones característicos del género respetando acentuaciones y métricas. No así a nivel tímbrico ya que toda esta sección está interpretada desde el set de percusión, por lo que se incorporan sonoridades ajenas a lo tradicional.

Textura y tímbrica (Estribillo)

Para ejecutar esta sección Guevara utiliza baquetas en mano derecha e izquierda, hi hat con pie y baquetas y cajón con pedal. Podemos mencionar que en el redoblante se ejecutan cuatro sonidos distintos que son, golpe normal, aro, rimshot y stick shot. El toque es lineal.

The image shows two staves of musical notation for a drum set part. The first staff starts at measure 49 and ends at measure 53. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and triplet markings (indicated by a '3' above a group of notes). Dynamic markings include a forte 'f' at the beginning and a piano 'p' at the end. The second staff starts at measure 53 and continues the rhythmic patterns, including a quadruplet (indicated by a '4' above a group of notes). It also features dynamic markings of 'f' and 'p'. The notation includes various symbols for drum sounds: a triangle for hi-hat, an 'x' for snare, a circle with an 'x' for tom, and a vertical line for cymbal.

Intervención solista

Textura	<ul style="list-style-type: none">• Set de improvisación libre.• Intervención solista.• Toque a cuatro vías lineal.• Densidad baja y media.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none">• Palos• Palo y mano• Redoblante, bombo legüero, conga, tumba, cajón y hi hat.
Plan dinámico	<i>p / mp / mf / f</i>

Relación con el género tradicional (Intervención solista)

Esta sección no se relaciona con lo tradicional ya que rítmicamente utiliza rítmicas que no son propias del género, al igual que el campo tímbrico.

Textura y tímbrica (Intervención solista)

Guevara comienza su solo utilizando baquetas en los primeros compases, luego deja de lado la de la mano izquierda quedando con palo y mano. Utiliza todos los instrumentos del set desplegando una amplia variedad tímbrica.

Encontramos una frase que se repite en toda la intervención, que Ríos menciona como la presentación de la idea, y la utiliza para comenzar las frases que desarrolla durante el solo, como podemos observar en los compases 1, 18, 32 y 45.

6/8

mf

5

9

13

17

21

25

mf *p mp*

29

f

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in 6/8 time. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 29. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The dynamics start at *mf* (mezzo-forte). The piece features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several articulations, such as accents (>) and slurs. Fingerings are indicated by numbers 3 and 4. The dynamics change throughout the piece, including *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

33

37

41

45

49

Detailed description: This image shows a musical score for guitar, consisting of five staves of music. The first staff (measures 33-36) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains eighth and quarter notes, with some notes marked with an 'x' to indicate natural harmonics. The second staff (measures 37-40) features a series of eighth notes, some beamed together, with a '4' above a group of four notes and a '2' above a pair of notes. The third staff (measures 41-44) continues with eighth notes, including a group of four notes with a '4' above them and a pair of notes with a '2' above them. The fourth staff (measures 45-48) shows eighth notes with various fingerings indicated by '4', '2', '2', and '2' above the notes. The fifth staff (measures 49-52) concludes the piece with a final chord and a double bar line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers.

5.5 Carnavalito del duende

Este carnavalito fue grabado por el Dúo Salteño, por este motivo citamos esta versión como la original¹⁶.

A continuación exponemos la estructura formal original, para su comparación con la versión del dúo Ríos/Guevara:

Carnavalito del duende, versión del Dúo salteño.

Macro forma	Introducción	Estrofa 1	Estrofa 2	Estribillo	Coda
Métrica y cantidad de compases	(2/4) 4+4+2+(3/4)+ (2/4) 2+1	(2/4) 4+4+4+4	(2/4) 4+4+2+(3/4)	(2/4) 4+4+2+(3/4)+3(2/4)	
Temas		abab	cc'dd	eeddb'	

A continuación exponemos la forma de la versión del dúo Ríos/Guevara en La Usina del Arte del año 2016.

Macro forma	Introducción	Estrofa 1	Estrofa 2	Estribillo
Métrica y cantidad de compases	(2/4) 30 compases	(2/4) 26 compases	(2/4) 12 compases	(2/4) 16 compases
Temas				

Podemos apreciar que la macro forma se mantiene igual a la versión original. En cuanto a la micro forma encontramos diferencias sustanciales ya que el Dúo Ríos/Guevara utiliza las

¹⁶Enlace para video <https://www.youtube.com/watch?v=SgqGhTW3KtA>

melodías originales entrelazadas con momentos de improvisación, esta situación produce una extensión en la cantidad de compases.

Introducción

Textura	<ul style="list-style-type: none"> • Set base. • Acompañamiento al piano. • Toque a tres vías con superposiciones de instrumentos. • Densidad baja.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none"> • Sonajas y palo • Sonajas, bombo legüero y hi hat.
Plan dinámico	<p style="text-align: center;"><i>p</i></p>

Relación con el género tradicional (Introducción)

Encontramos en la introducción que este aspecto rítmicamente está ligado a lo tradicional, ya que utiliza los patrones característicos del género respetando acentuaciones y métricas. No así a nivel tímbrico ya que el bombo realiza un golpe apagado de manera frecuente, y el uso de hi hat, instrumento que no encontramos en los toques tradicionales.

Textura y tímbrica (Introducción)

En esta sección el set acompaña la melodía del piano. Para ejecutar esta base utiliza sonajas en la mano izquierda, que mantienen un ostinato de galopas, en simultáneo el bombo mantiene la base tradicional, con momentos de valores irregulares como en el compás 11 del siguiente fragmento. El bombo es tocado en el parche con baqueta, realizando golpes

abiertos y apagados. El hi hat es utilizado para marcar cortes, como el compás 4 de la siguiente transcripción.

Estrofa 1

<p>Textura</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Set base donde el piano toca. • Acompañamiento al piano. • Toque a cuatro vías con superposición de instrumentos. • Densidad baja.
<p>Rítmica</p>	
<p>Tímbrica</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonajas y palo • Bombo legüero, sonajas, cajón con pedal y hi hat.
<p>Plan dinámico</p>	<p><i>p</i></p>

Relación con el género tradicional (estrofa 1)

Encontramos en la introducción que este aspecto rítmicamente está ligado a lo tradicional, ya que utiliza los patrones característicos del género respetando acentuaciones y métricas. No así a nivel tímbrico ya que el bombo realiza un golpe apagado de manera frecuente, el uso de hi hat y cajón con pedal, instrumentos que no encontramos en los toques tradicionales.

Textura y tímbrica (estrofa 1)

El set y el piano continúan con las mismas funciones de la introducción. Al llegar a esta sección se agrega el cajón con pedal a la misma base de la introducción y continúa de forma similar, sin un nexo que marque la forma de la obra.

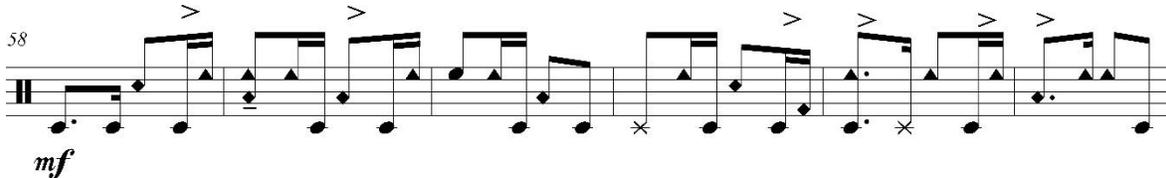
Las sonajas en la mano izquierda continúan con el ostinato de galopas, en simultáneo con el bombo que mantiene la base en el parche con golpes abiertos y cerrados, esta vez sin la utilización de valores irregulares. El cajón con pedal se toca en la cuarta semicorchea de cada tiempo, como podemos observar desde el final del compás 29 en adelante del siguiente fragmento.

El hi hat es utilizado para marcar cortes.

A continuación presentamos un fragmento de la estrofa 1 donde aparecen los recursos anteriormente mencionados.

28

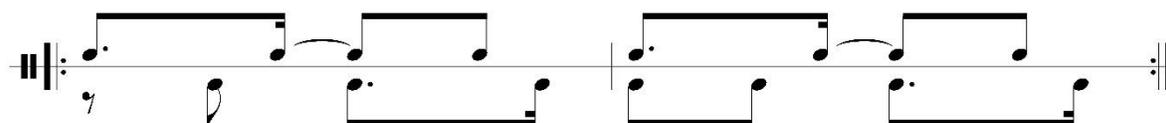
p



Exponemos a continuación utilizando la “norma 2” de escritura el entramado rítmico utilizado en esta base para lograr una mayor comprensión para su ejecución. Creemos oportuno practicar este desarrollo a dos vías en los instrumentos que se tengan al alcance, no siendo necesario poseer un set igual al de Guevara.

Espacio superior mano derecha con palo.

Espacio inferior mano izquierda con palo.



Este entramado rítmico creemos que es una originalidad ya que no lo registramos en otros carnavalitos.

Estrofa 2 dd

Textura	<ul style="list-style-type: none"> • Set base. • Acompañamiento al piano. • Toque a cuatro vías con superposición de instrumentos. • Densidad altísima.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none"> • Palos • Redoblante, bombo legüero, cajón con pedal, platillos y hi hat.
Plan dinámico	<i>f</i>

Relación con el género tradicional (estrofa 2 dd)

Retorno a las rítmicas tradicionales

Textura y tímbrica (estrofa 2 dd)

La percusión acompaña al piano que realiza la melodía original. En el redoblante se ejecuta un ostinato de galopas con rulo en la primera corchea, y de forma simultánea el cajón con pedal realiza la misma figuración de una forma atresillada. El bombo realiza la base con marcación en negras dentro del compás de 2/4.

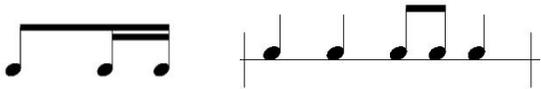
Esta base posee una densidad mayor a las demás utilizadas durante la obra y su despliegue técnico en cuanto a la digitación merece un tratamiento específico. Exponemos a continuación utilizando la “norma 2” de escritura el entramado rítmico utilizado en esta base para lograr una mayor comprensión para su ejecución. Preferentemente estudiar en bombo legüero y redoblante

Espacio superior mano derecha alterna entre bombo y redoblante con palo.

Espacio inferior mano izquierda en redoblante con palo.

Observamos que mano derecha y mano izquierda coinciden en los tiempos fuertes de cada compás, y la alternancia de la mano derecha permite una mayor velocidad de ejecución que si estuviera cada mano fija en cada instrumento.

Estribillo ee

Textura	<ul style="list-style-type: none">• Set base.• Acompañamiento al piano.• Toque a cuatro vías con superposición de instrumentos.• Densidad alta.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none">• Palos• Redoblante, bombo legüero, cajón con pedal y hi hat.
Plan dinámico	<i>f</i>

Relación con el género tradicional (estribillo ee)

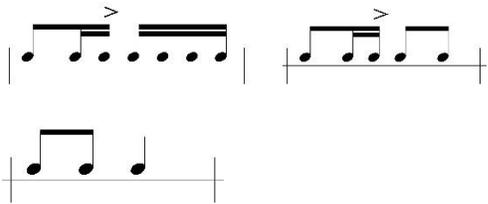
La rítmica utilizada en esta sección pertenece a las formas tradicionales.

Textura y tímbrica (estribillo ee)

Acompañamiento al piano que mantiene la melodía original. Al llegar al momento del estribillo continúa con la misma base de la estrofa 2 dd. Este cambio de sección es marcada por un nexo y con un aumento del plan dinámico a forte.



Estribillo dd

Textura	<ul style="list-style-type: none">• Set base• Acompañamiento al piano• Toque a cuatro vías con superposición de instrumentos.• Densidad alta.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none">• Palos• Redoblante, bombo legüero, cajón con pedal y hi hat.
Plan dinámico	<i>ff</i>

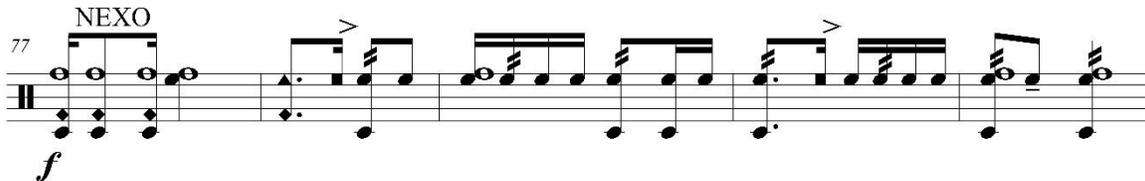
Relación con el género tradicional (estribillo dd)

Encontramos en esta sección el ritmo de saya boliviana, expresado en palabras de Guevara, también conocido como ritmo de caporal.

Textura y tímbrica (estribillo dd)

El piano realiza la melodía original y la percusión ejecuta un set de variaciones rítmicas. En esta sección se utilizan los mismos instrumentos que la sección anterior. El redoblante realiza

tres sonidos distintos con rulos, también un acento en la cuarta semicorchea del primer tiempo del compás, cada dos compases.



Interludio

<p>Textura</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Set de variaciones rítmicas • Acompañamiento al piano • Toque a cuatro vías con superposición de instrumentos. • Densidad alta.
<p>Rítmica</p>	
<p>Tímbrica</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Palos • Redoblante, bombo legüero, conga y tumbadora, cajón con pedal y hi hat.
<p>Plan dinámico</p>	<p><i>f</i></p>

Relación con el género tradicional (interludio)

En esta sección se amplía la base rítmica utilizada en la sección anterior basada en el ritmo de saya y se incorpora conga y tumbadora.

Textura y tímbrica (interludio)

Encontramos una textura densa entre piano y percusión, ya que los dos están improvisando y variando al mismo tiempo.

Podemos dividir a grandes rasgos en dos secciones los entramados rítmicos utilizados por Guevara en el interludio. La primera que va del compás 82 al 97 que utiliza bombo y redoblante principalmente y la otra a partir del compás 97 en adelante, donde incorpora conga y tumbadora. Las dos secciones parten de una frase de dos compases de 2/4 y la forma de ejecutar este entramado rítmico tiene similitudes técnicas con el estribillo.

(...) si vos escuchas el dúo (...) una de las cosas que me gusta es que no sabes a quien escuchar, aunque esté haciendo un solo de piano, (...) ¿toca uno?, ¿toca el otro?, ¿es importante?, ¿se acompañan?, ¿son los dos? (...)
(Ríos H., comunicación personal, 2019)

Esta situación nos parece original del dúo Ríos/Guevara, ya que generalmente en los discursos musicales no hay dos instrumentos haciendo improvisaciones. Exponemos a continuación la transcripción utilizando la “norma general” y la “norma 2” de escritura.

82 *f*

86

90

94

A continuación exponemos los fragmentos más significativos del compás 97 en adelante pertenecientes al interludio, donde observamos rasgos distintivos y originales de los toques de Guevara. Para comprender su digitación utilizaremos la “norma 2” nombrando sobre cada figura el instrumento utilizado.

Espacio superior mano derecha con palo

Espacio inferior mano izquierda con palo

R: redoblante

C: conga

T: tumbadora

Elegimos esta forma de transcribir porque nos pareció la más clara, después de probar diferentes fórmulas. La complejidad radica en que Guevara toca cada instrumento del set con las dos manos en diferentes momentos. Sugerimos observar con detenimiento el video de la transcripción. Para ello colocamos los minutos exactos como referencia.

Minuto 2:21

Musical score for Minuto 2:21, starting at measure 115. The score is in 2/4 time and features a circled section of two measures. Below the circled section, the fingering is indicated with letters T, C, and R. The first measure contains notes T, C, and T, and the second measure contains notes C and T. The right hand (R) is shown with a whole note in the first measure and a half note in the second measure.

Minuto 2:26

Musical score for Minuto 2:26, starting at measure 115. The score is in 2/4 time and features a circled section of two measures. Below the circled section, the fingering is indicated with letters T, C, and R. The first measure contains notes T and C, and the second measure contains note T. The right hand (R) is shown with a whole note in the first measure and a half note in the second measure.

Minuto 2:40

115

T C R R

R R C C

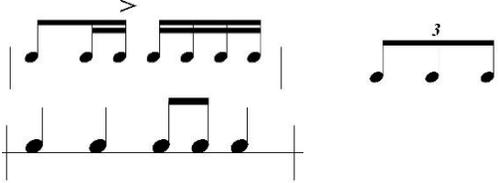
Minuto 2:51

115

T C R T

R R C R

Intervención solista

Textura	<ul style="list-style-type: none"> • Set de improvisación libre • Solo de percusión • Toque a cuatro vías con superposición de instrumentos. • Densidad media y alta.
Rítmica	
Tímbrica	<ul style="list-style-type: none"> • Palos • Redoblante, bombo legüero, conga y tumbadora, cajón con pedal y hi hat.
Plan dinámico	<i>mp / mf / f / ff</i>

Relación con el género tradicional (Intervención solista)

En esta sección Guevara utiliza rítmicas tradicionales con tímbricas que no lo son. Los primeros tres compases son alusivos al ritmo de saya y luego sigue con una rítmica técnicamente similar a la del interludio.

Textura y tímbrica (Intervención solista)

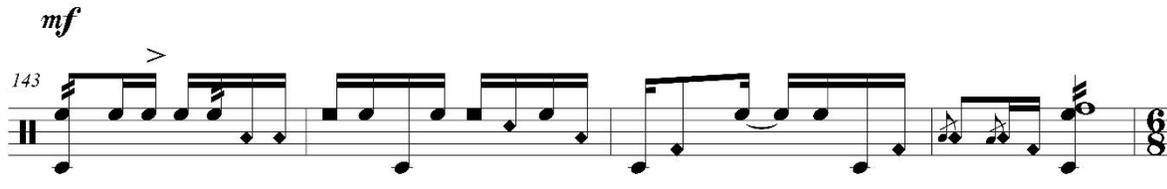
Este solo de percusión se realiza sin el acompañamiento de piano, se utilizan todos los instrumentos del set con baquetas en ambas manos.

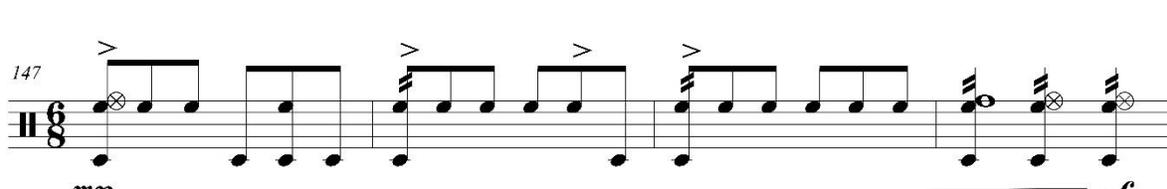
135 

mp

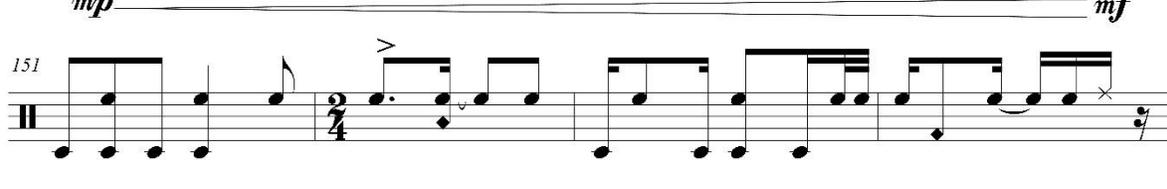
139 

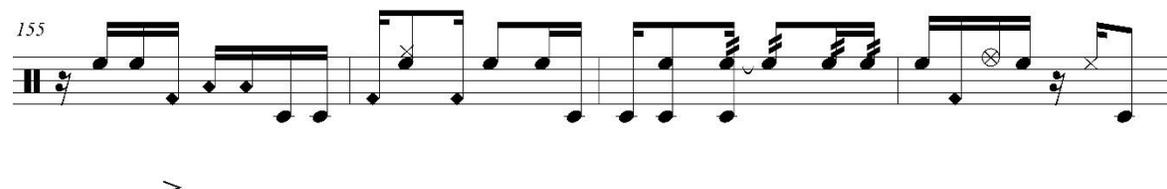
mf

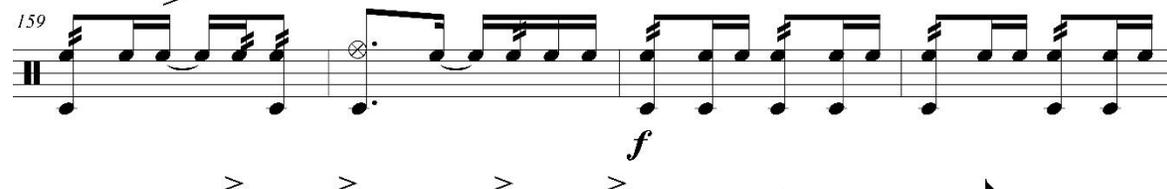
143 

147 

mp *mf*

151 

155 

159 

f

163 

ff

167 

171

3

175

ff

179

mp mp x3 p

The image shows three systems of musical notation. The first system, starting at measure 171, features a treble clef and a key signature of one flat. It contains a triplet of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes with accents. The second system, starting at measure 175, includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and continues with eighth notes and accents. The third system, starting at measure 179, features a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and includes a repeat sign with a first ending. The notation concludes with a dynamic marking of *p* (piano) and a 'x3' marking, indicating a triple repeat.

Capítulo VI: Conclusiones

Luego de haber realizado el análisis de las obras seleccionadas, las entrevistas, y la recopilación de información pertinente al desarrollo de la m.p.a.b.t. podemos hacer las siguientes inferencias.

Como planteamos en nuestra hipótesis reafirmamos que Facundo Guevara es un representante de la evolución de la percusión dentro de la m.p.a.b.t. ya que en sus interpretaciones dentro del dúo Ríos/Guevara observamos una forma original de tocar los géneros estudiados. Esto se debe por un lado a los procesos de transformación que han sucedido en las músicas populares como por ejemplo la sumatoria de nuevas tímbricas, la fusión con otros estilos musicales y rupturas con las estructuras formales, permitiendo por ejemplo que hoy se interpreten obras de la m.p.a.b.t. de manera instrumental, como lo hizo el “folklore de proyección”. Por otro lado, hablando del rol de la percusión específicamente partimos de que el uso del set no es tradicional, y que la implementación y desarrollo del mismo fue a través de un largo proceso que comenzó con Domingo Cura en la década de 1960 y continuó de la mano de Juan Farías Gómez y Rodolfo Sánchez, entre otros, quien cada uno fue aportando sus improntas en cuanto al armado del set y las formas de interpretación. Así como estos, Guevara posee un grado alto de originalidad, tanto en su forma de armar el set de percusión, como así también al momento de interpretar. Distribuye de manera equilibrada los toques tradicionales con nuevas tímbricas, realizando intervenciones en que sobresale el papel de la percusión en momentos oportunos donde las obras permiten un desarrollo discursivo propicio como son los intermedios e interludios.

Por esto mismo creemos que Guevara es un eslabón más en esta cadena de evolución ya que no copia las formas interpretativas anteriores a él, sino que las toma y resignifica, creando un estilo propio.

De acuerdo a las preguntas planteadas en este trabajo exponemos las siguientes reflexiones:

¿Qué recursos interpretativos utiliza Facundo Guevara al momento de tocar una chacarera trunca y un carnavalito?

Concluimos que Guevara explora los siguientes recursos interpretativos, desarrollando en mayor medida el campo tímbrico adaptado a los toques tradicionales:

Recursos tímbricos

El punto de partida es el set utilizado por Guevara, que se compone de ocho instrumentos los cuales a su vez, según sea la forma de percudirlos producen de tres a cinco sonidos cada uno, esto nos da un amplio abanico de posibilidades al momento de interpretar una obra. Este aspecto está profundamente ligado con los medios utilizados para percudir, los cuales exponemos a continuación:

- Palo y mano: Este recurso permite un aprovechamiento del set explorado en sus máximas posibilidades ya que percute sus elementos con dos medios distintos. En las congas y tumbas se ejecutan hasta 5 sonidos distintos respectivamente que son tono (mano), slap (mano), golpe con baqueta abierto y cerrado y golpe en el aro. En el redoblante se ejecutan cuatro sonidos distintos que son, golpe común, rulo, rimshot y golpe con la mano.
- Palo y sonajas: Este recurso posee una sonoridad propicia para interpretar el carnavalito, pero disminuye las posibilidades tímbricas ya que las sonajas producen un solo sonido y la mano con baqueta toca mayoritariamente el bombo legüero.
- Baquetas: Con este recurso, disminuye las posibilidades tímbricas en la conga y tumba, posibilitando tres sonidos distintos. Resulta más propicio y facilita el uso de los platillos. También realza el sonido del redoblante cuando está activa la bordona, produciendo hasta cinco sonidos distintos.

Exponemos a continuación los sonidos producidos utilizando la técnica de palo y mano, palo y sonajas y palos.

- Bombo legüero: Golpe en parche abierto y cerrado y aro.
- Cajón peruano: Golpe grave y agudo y golpe con pedal
- Tumbadora: Tono, slap, golpe con baqueta abierto y cerrado y aro y aro

- Conga: Tono, slap, golpe con baqueta abierto y cerrado y aro
- Redoblante: Con bordona y sin bordona, golpe común, rimshot, aro, rulo, stick shot y con mano.
- Hi hat: Cierre con pie, apertura con pie y apertura con pie y baqueta.
- Crash: Golpe común
- Ride: Golpe común.
- Sonajas: Sonido común

En cuanto al cajón con pedal podemos decir que es una originalidad de Guevara que podemos mencionar como un aporte a los elementos del set de percusión para interpretar la m.p.a.b.t.

(...) lo del pedal del cajón vino mucho después (Facundo se encuentra sobre el cajón peruano, y lo golpea con su talón) yo en un momento cuando empecé a sentir la necesidad de tener otro sonido trabajaba durante muchos años trabajaba así (Facundo sigue golpeando el cajón con su talón) con el talón, hay muchos discos grabados así (...) (Guevara, comunicación personal, 2018)

La utilización de este elemento es aplicada mayoritariamente como anticipación de un golpe en tiempo fuerte, para agregar densidad y para acentuar. No observamos realizaciones de patrones rítmicos a modo baterístico, ejecutando rítmicas características de los estilos.

En cuanto al hi hat podemos observar que es utilizado de una manera original por Guevara, ya que no realiza llevadas a modo de la técnica baterística. Realiza cierres, aperturas con pie y aperturas con pie y baqueta simultáneamente.

También podemos observar que durante el desarrollo de las dos obras constantemente realiza golpes fantasmas, rellenando muchos espacios y que en la transcripción no hemos podido reflejar con precisión.

En cuanto a los platillos podemos decir que no están utilizados frecuentemente, y no son un elemento distintivo dentro del set como lo es el hi hat.

En conclusión podemos decir que el set que utiliza Guevara es muy similar a una batería, y comparte elementos en común, pero su forma de ejecución no es la misma como observamos anteriormente con respecto al uso de redoblante, hi hat, platillos y cajón con pedal.

La batería es el piano de la percusión, o sea el estudio de la independencia de los cuatro miembros creo que todos los percusionistas debemos pasar por eso durante un tiempo, aunque sea lo básico, porque de alguna manera siempre lo vamos a poder usar (...) (Guevara F., comunicación personal, 2018)

Todo este despliegue tímbrico está ejecutado mayoritariamente sobre rítmicas tradicionales, respetando acentuaciones propias de los géneros.

Rítmica

En cuanto a lo rítmico podemos decir en la chacarera que salvo el momento del solo de percusión, todo el desarrollo del tema se adapta a lo tradicional del género.

En el carnavalito podemos decir que mayoritariamente las rítmicas son tradicionales. En la primera parte de la estrofa 2 cc del carnavalito detectamos acentuaciones que no están asociadas al género y que a nuestro entender se asemejan a la milonga porteña.

En el estribillo detectamos la utilización de ritmo de saya, el cual pertenece a la familia de ritmos del carnavalito.

(...) que se entienda que es una chacarera, que se entienda que es un huayno por más que pueda tener ciertas ramificaciones que obedecen a la concepción más universalista que empezamos a tener en un momento con la percusión argentina. (Guevara F., comunicación personal, 2018)

Textura

- Unísono con el piano
- Base que acompaña la melodía
- Variaciones rítmicas sobre improvisación del piano
- Solo de percusión
- Toque lineal: Este recurso está utilizado en la chacarera y obedece a la lógica de reproducir líneas melódicas con el set de percusión.
- Toques superpuesto: Este recurso está utilizado en el carnavalito, y creemos que obedece a la lógica de interpretar el carnavalito desde una perspectiva tradicional de las ruedas, donde la percusión es ejecutada por más de una persona, creando una sensación de comparsa.

Dinámica

Observamos que este recurso está utilizado mayoritariamente para cambiar de secciones ya sea aumentando o disminuyendo la intensidad.

Improvisación

Como exponemos anteriormente, este recurso es parte intrínseca de las músicas populares, teniendo en cuenta que lo que se toca no está escrito, y que la ejecución del instrumento depende de la preparación previa del músico. Observamos en los toques de Guevara tres formas de improvisación descritas anteriormente que son:

- **Set de base**
- **Set de variaciones rítmicas**
- **Set de improvisación libre**

En todas estas funciones hay un grado de improvisación donde el set base se adapta totalmente a los toques tradicionales, el set de variaciones rítmicas tiene su base en toques tradicionales pero sus variaciones a veces no se adaptan a las rítmicas tradicionales y el set de improvisación libre puede o no estar relacionado con lo tradicional.

¿Qué recursos técnicos utiliza?

En cuanto a los recursos técnicos que utiliza podemos mencionar varios ya que Guevara estudia cada instrumento del set de forma individual profundizando sobre cada género a los que pertenecen.

(...) yo sigo trabajando así con los instrumentos por separado, y la parte creativa... ya el set lo uso cuando está Hernán, no armo el set hasta que no llegan los demás, tengo armadas todas cosas diferentes que voy desculando por separado, me parece muy importante el contacto íntimo con cada instrumento (...) (Guevara F., comunicación personal, 2018)

La batería es el piano de la percusión, o sea el estudio de la independencia de los cuatro miembros creo que todos los percusionistas debemos pasar por eso durante un tiempo, aunque sea lo básico, porque de alguna manera siempre lo vamos a poder usar (...) (Guevara F., comunicación personal, 2018)

(...) mi libro de cabecera es el Stick Control, ese es mi libro de cabecera ahí está todo para mí en cuanto a eso, después hay otro que se llama Rudiment City, es un libro exclusivamente de rudimentos, de rulos, que está muy interesante el camino de rudimentos como está planteado, después está el de Wilcoxon de los solos de Wilcoxon, está muy bueno, está el de tambor de Wilcoxon, que no lo estudie entero pero las tres primeras páginas son las que me siguen haciendo bien, o sea las vuelvo a agarrar, las toco acá en el cajón, las toco en un cuero, las acentuaciones, eso hace bien para mantenerse (...) (Guevara F., comunicación personal, 2018)

¿Podemos decir que Facundo Guevara ha realizado un aporte a la música popular argentina de base tradicional?

Por el momento sería muy repentino hacer dicha afirmación ya que las originalidades realizadas por Guevara no son utilizadas por otros músicos que interpretan estos ritmos. Podemos mencionar como futuros posibles aportes el armado del set de percusión, la utilización del pedal en el cajón peruano y la utilización particular que realiza con el hi hat.

En cuanto a la información que aporta esta tesina podemos decir que resulta relevante principalmente para poner en valor a Facundo Guevara como intérprete vanguardista de la m.p.a.b.t. y el camino que marcaron los maestros que lo precedieron También aporta información escrita sobre cómo estudiar patrones rítmicos utilizados por Guevara desde ejecuciones simples a situaciones más complejas dentro del set de percusión.

Capítulo VII: Fuentes

Bibliografía

- Aguilar M. (1991) *Folklore para Armar*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Argentinas.
- Apicella M. (2009) Otra vez suenan los tambores, *La nación*, en:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/otra-vez-suenan-los-tambores-nid1147346/>
- Archetti M. (2016) *Improvisación: un método para la construcción de la libertad*. Buenos Aires, argentina: Melos
- Berjeli F. (2023) *Domingo Cura: La incorporación de nuevas tímbricas en los géneros chacarera y zamba*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Chiantore L, Domínguez A. y Martínez G. (2016) *Escribir sobre música*. Barcelona, España: Musikeon Books.
- Contreras P. (2013) *La rítmica en la música de Eduardo Pinto: Análisis a partir de cinco composiciones incluidas en el disco "Pinto"*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Díaz C. (2022) *Variaciones sobre el "ser nacional" Una aproximación socio discursiva al "folklore" argentino*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL.
- Falú J. (2011) *Cajita de música Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Educación de la Nación.
- Fernández A. (2022) *Pulsaciones rítmicas en la Chacarera Sistematización de herramientas de entrenamiento rítmico en el bombo legüero y la voz*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Gravano A. (1983) *El Silencio y la Porfía*. Buenos Aires Argentina: Edición corregidor.
- Guerrero J. (2014) *Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina. ¿?*

- Guerrero J. (2016) *“La música de proyección folclórica” en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical*, Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas volumen (11), pág. 187-202.
- Guerrero J. (2017) *Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos*, Revista argentina de musicología volumen (18).
- Guerrero J. (2016) *La “música de proyección folclórica” en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen 11 - Número 2 / julio - diciembre de 2016 / ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia.
- Instituto nacional de la música (2017) *Corazón alegre: Obra de Gustavo Cuchi Leguizamón*. Ediciones Emedé SA. Buenos Aires, Argentina.
- López M. I. (2016) *Abordajes de la improvisación en músicas ligadas al folklore en la escena de fusión argentina de los '80*. XII congreso de la rama latinoamericana de la IASPM.
- López, R. San Cristobal O. (2013). *“Investigación artística en música”*. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona, Diciembre 2014.
- Madoery D., Mola S. (2015) *Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmicotexturales en la chacarera*. Revista Argentina de Musicología volumen (15).
- Madoery S. (2020) *Innovación y tradición en el folclore argentino. El primer disco de Raúl Carnota*. XIV congreso de la IASPM.
- Madoery D., Piscitelli J., Mola S., Taján O. (2013) *El Chango Farías Gómez y la ‘música popular argentina’: un proyecto vigente* Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica.
- Marti L. (2007) *Región Centro-Norte, Género: Chacarera. Cátedra de Música Popular Argentina I*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

- Pares L. (2012) *Sistematización y Análisis de la Interpretación del Chamamé y Rasguido Doble desde la Percusión*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Pérez J. (2015) *Improvisar en Jazz: Un Estudio Psicomusicológico de la Improvisación con Músicos Argentinos*, Universidad Nacional de La Plata, Bs. As., Argentina.
- Pérez E. (2019) *Palo y mano: Propuesta de ejercicios para el desarrollo técnico en el set de percusión aplicado al bombo legüero y cajón peruano*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Rivero C. (2012) *Bombo Legüero y Percusión Folclórica Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editado por el autor.
- Sampieri R. (2014) *Metodología de la Investigación: Sexta edición*. Colonia Desarrollo Santa Fe, México: Interamericana Editores.
- Sanchez M. (2018) *El carnaval “antiguo” y el carnavalito “moderno” documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy). Constantes rítmicas, métricas y fraseológicas de un repertorio tradicional grabado in situ (1931-1945)* Buenos Aires Argentina: Editada por la autora.

Discografía

- Cura D (1971) *Tiempo de percusión* (CD) Buenos Aires Argentina: Tonodisc. En:
https://www.youtube.com/watch?v=TNSrM9RtopU&list=PLOdP1lgqhjSplHNYfi_v5CO0r7Ih2giaR
- Cura D. (1972) *Domingo Cura Vol. II* (CD) Buenos Aires, Argentina: Tonodisc. En:
https://www.youtube.com/watch?v=_4pgJLzntLg
- Cura D. (1977) *Domingo Cura Vol. IV* (CD) Buenos Aires, Argentina: NG Records
- Cura D. (1980) *Al Dios de los Parches* (CD) Buenos Aires, Argentina: Philips.

- Cura D. (1985) *La Percusión en el Folklore Argentino* (CD) Buenos Aires, Argentina: Melopea Discos.
- Carnota R. (1984) *Memoria adentro* (CD) Buenos Aires, Argentina: Polydor En: <https://www.youtube.com/watch?v=uDMjppygIrM&list=PL2ej5Na6g5YupV3hpinq5B9RsZhbqGdtg>
- Carnota R. (1985) *Esencia de mi Pueblo* (CD) Buenos Aires Argentina: Polygram
- Carnota R. (1998) *Reciclón* (CD) Buenos Aires, Argentina: Acqua Records. En: <https://www.youtube.com/watch?v=vFqmGyCIUHK&t=2627s>
- Carnota R. (1999) *Fin de Siglo* (CD) Buenos Aires, Argentina: En: <https://www.youtube.com/watch?v=X08KVI7jYyg&list=PLqJ2cWW27O-Hgi4Go7RI-c8pOx7zIVDJs>
- Ríos H. y Guevara F. (2007) *Camino 1* (CD) Buenos Aires, Argentina: ION. En: <https://www.youtube.com/watch?v=1es1O4Nkb5U&t=3154s>
- Ríos H. y Guevara F. (2007) *Camino 2* (CD) Buenos Aires, Argentina: ION. En: <https://www.youtube.com/watch?v=fguoX3NFquM&t=15s>
- Ríos H. y Guevara F. (2013) *Pregunta y pregunta* (CD) Buenos Aires, Argentina: Fort Music. En: <https://www.youtube.com/watch?v=qiZDyvFQ-Ac>
- Ríos H. y Guevara F. (2018) *Flor Africana* (CD) Buenos Aires Argentina: Fort Music. En: <https://www.youtube.com/watch?v=8VnZ8dIOSvU&t=3s>
- La manija (1995) *Rompiendo la red* (CD) Buenos Aires Argentina: Teatro presidente alvear. En: <https://www.youtube.com/watch?v=EY299s9lwZ0&t=2s>
- Los huanca hua (1969) *El porqué de los Huanca hua* (CD) Buenos Aires Argentina: Odeon
- MPA (1985) *Nadie más que Nadie* (CD) Buenos Aires Argentina: Moebio. En: <http://folklorenoaargento.blogspot.com/2015/09/musicos-populares-argentinos-mpa-nadie.html>
- MPA (1987) *Antes de que cante el gallo* (CD) Buenos Aires Argentina: Panda. En: <https://www.youtube.com/watch?v=C65nIj1dPXo&list=PLxIFcwrzS0eO8Z0Hr1hz h3OXRvjwP0zJM>

Ramírez A, Torres J. (1964) *Folklore en Nueva Dimensión* (CD) Buenos Aires, Argentina: Philips. En: <https://www.youtube.com/watch?v=f7pJUV7bc8E&t=409s>

Ramírez A, Torres J. (1969) *Con Piano y con Charango* (CD) Buenos Aires, Argentina: Universal. En: <https://www.youtube.com/watch?v=1228k1B5Xl0>

Suna Rocha S., Carnota R. (1983) *Suna Rocha y Raúl Carnota* (CD) Buenos Aires, Argentina: Polygram. En: <https://www.youtube.com/watch?v=iHjWqdvvm0>

Multimedia

Daria Zakharova (16 abril 2015) *El origen de las especies. Chacarera* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=iijq2sOLdkQ&t=72s>

Duo Salteño - Tema (8 noviembre 2014) *Corazonando* [archivo de video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=wmj6GGUAAyM>

Duo Salteño - Tema (8 noviembre 2014) *Carnavalito del Duende* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SgqGhTW3KtA>

Fernando Angel Perez (18 agosto 2014) *Encuentro en el Estudio con Chango Farías Gómez Programa Completo I* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XOi7aозukfA&t=76s>

Hernán Ríos (25 agosto 2016) *"Carnavalito del duende" (Leguizamón / Castilla) - H. Ríos (piano) / F. Guevara (percusión)* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Lfzrz6knqwI>

Hernán Ríos (28 agosto 2016) *"Corazón que te sucede" (G. Leguizamón) - Hernán Ríos (piano) / Facundo Guevara (percusión)* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=NVpIRzm--Vk>

JPFart (20 febrero 2021) *Cosquín 1996 - Ariel Ramírez - Domingo Cura* [en archivos] [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fKipXTnklCo>

- Julian Beaulieu (28 noviembre 2017) *Entrevista a "Chango" Farías Gómez por Julián Beaulieu (Parte 1)* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=s1jzq0uayKI&t=219s>
- Julian Beaulieu (28 noviembre 2017) *Entrevista a "Chango" Farías Gómez por Julián Beaulieu (Parte 2)* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hQ5tlqyfBBM&t=913s>
- Juan Quintero (3 diciembre 2013) *El origen de las especies – Carnavalito* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=LQzQqmynWns>
- Los Huanca Hua (6 enero 2012) *los huanca hua carnavalito del duende en la noche del domingo* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yDOPSbYQYfE>
- raul manurl (22 agosto 2016) *duelo de tambores (entrevista al Chango Farías Gomez) por Raul Ceraulo* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8B17v11eREM&t=968s>
- Real academia española (2023). Folclore. *En diccionario de la lengua española*. Recuperado el 15 de octubre 2024. En: <https://dle.rae.es/folclore?m=form>
- Rob Bangert (13 mayo 2022) *Tango Diario - Domingo Cura, una entrevista* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=IBXfg2OwQTQ&t=59s>
- UNLa.Oficial (5 julio 2019) *Rios Guevara Dúo - Megafón al toque ep.01* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=LxHlt8UTJyk&t=167s>
- Wuilly 56 y Alejandro Alfredo (1 de octubre 2014) RAÚL CARNOTA - BIOGRAFÍA RESUMIDA Y PRIMER LARGA DURACIÓN: "MEMORIA ADENTRO" - POLYDOR LD N° 823 180 - 1 POLYGRAM DISCO LP N° 24176 - MUSICASSETTE N° 64176 (1984). *FOLKLORE DEL NOA... y algo más!* <http://folklorenoaargento.blogspot.com/2014/10/raul-carnota-biografia-resumida-y.html>
- Wuilly 56 y Alejandro Alfredo (3 de octubre 2014) RAÚL CARNOTA - ESENCIA DE MI PUEBLO - POLYDOR LD N°: 827097 - 2 - Editado por: POLYGRAM DISCOS S.A. - DISCO LP N° 24209 - MUSICASSETTE N° 64209 (1985). *FOLKLORE DEL NOA... y algo más!* <http://folklorenoaargento.blogspot.com/2014/10/raul-carnota-esencia-de-mi-pueblo.html>

Entrevistas personales

Entrevistados	Relación con el tema estudiado	Fecha
Facundo Guevara	Percusionista estudiado en esta tesina	12/2018
Octavio Sánchez	Magister, investigador, profesor, percusionista, director de esta tesina y amigo de Facundo Guevara	3/2024 4/2024 7/2024 11/2021
Hernán Ríos	Pianista con el que conforma el dúo Facundo Guevara	9/2021
Eduardo Spinazzi	Pianista que tocó junto a Rodolfo Sánchez	10/2024

Anexos

Entrevista a Facundo Guevara

La entrevista se realizó en mi casa, 4ta sección, de la ciudad de Mendoza, luego de contactarme con él a través de mensajes. El se mostró entusiasmado con la propuesta. Se llevó a cabo el jueves 27 de diciembre de 2018.

¿Cómo abordas la interpretación de los temas elegidos para que la percusión tenga un papel protagonista dentro del dúo?

.....yo concibo la percusión desde mi formación, mi origen siempre en función de una música, en función de una armonía, una melodía, una letra también, no la percusión por si misma. Si que en mi casa suena percusión todo el tiempo sola, a veces toco un poco el piano pero, siempre lo que me gustó hacer es tocar con otros y tocar con instrumentos armónicos y melódicos, e intuir que sonoridad, que afinación, que timbre, que textura pudiera sumar o empastarse mejor con cierta armonía, melodía o letra (1:31)

Lo que ocurre con Hernán Ríos, primeramente es que hay un cuidado en la identidad original del ritmo o el género en que se compusieron, Cuchi Leguizamón compuso una chacarera que es “Corazón que te sucede”, que es una chacarera de final trunco, y “Carnavalito del Duende” que es un Carnavalito con derivación de Huayno. Primeramente identificar bien desde mi lugar, desde el lugar de la percusión que estén identificables los ritmos, que se entienda que es una chacarera, que se entienda que es un huayno por más que pueda tener ciertas ramificaciones que obedecen a la concepción más universalista que empezamos a tener en un momento con la percusión argentina.(2:45)

Vos en tu fundamentación bien nombras a Domingo Cura, que fue uno de los primeros sino el primero en empezar a diversificar la paleta de colores de instrumentación dentro de nuestra percusión, pero otro de ellos fue Chango Farías Gómez con quien toqué muchos años y aprendí un montón, una gran fuente de inspiración, era un africanista, de cierta manera en su forma de pensar y la manera de fundamentar en por qué tenemos rítmicas en $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, el origen africano que puede tener todo esto que usamos en la música argentina, entonces todos estos elementos son disparadores, o sea el dato de que la chacarera puede tener una raíz muy importante de herencia africana sirve para poder conectar esto que tenemos como música o percusión argentina con raíces africanas, y ver de qué manera puede llegar a inspirarnos eso

para seguir enriqueciendo la chacarera, a nivel tímbrico, a nivel rítmico, “sin pedir prestado nada de ningún lado” seguir utilizando las rítmicas de acá pero abriéndola a otros timbres sin perder esa esencia sin perder el swing o la Quisca, como se dice un Quechua.

Entonces en la Chacarera “Corazonando” o “Corazón que te sucede” se escucha la rítmica, es como una transcripción del “turupa piperu be be” (Onomatopeyas de la melodía de la canción) esa introducción que toca el piano toca la melodía en los tambores. “Páquitiquiti cupá tu tu tu”, “Páquitiquiti cupá tac ticum”, “chiquiticupá tucum”(onomatopeyas rítmicas) textual, lo mismo, repartido entre el cajón dos tumbadoras y el bombo tocado con palo o sea palo y mano. Y en algunas partes donde uno lo sienta tocar el bobmbo como va realmente con dos palos, pero esa forma de repartir la sonoridad, estamos tocando un solo instrumento (5:17) no es que tratamos de simular que somos dos músicos o tres sino en mi caso yo trato de que suene todo integrado, son dos manos y dos pies, que suenen como si el bombo el cajón, las congas fueran parte de un solo instrumento. Esa necesidad me surgió en un momento dado, de abrir la tímbrica después de haber estudiado por separado esos instrumentos y haberlos tocado bastante en contextos más tradicionales de cada uno. Eso por un lado, y por otro (6.00), la interpretación con Hernán también costo un tiempo de trabajo porque Hernán primeramente me pidió que no hiciera base, no hagas base nunca, “molestame” todo el tiempo, así decía. Con Hernán es realmente arriesgado, yo no le di tanta bola, hay momentos que hago base, me gusta hacer base, no me banco estar molestando todo el tiempo, el concepto es interesante, tirame data, cantá con migo, algo que vos pusiste por ahí que está muy acertado, porque por momentos yo me mando a que la percusión cante junto con el piano, entonces esos son conceptos que rigen este trabajo que hacemos y está presente ese concepto en los dos temas que elegiste, pero si, lo que ordene mucho en este caso a mi es que tenga la identidad o clima que tiene que tener cada tema ya sea por una cuestión de raíz en la que fue compuesto, o si es una música original tratamos de definirla nosotros viste, la atmósfera, el clima, la textura, las formas que tenemos de la percusión de lograr densidades y texturas diferentes , ya sea con que afinación usas, que parche, que tipo de palo usas, si usas palo con punta de madera, de plástico, con masa, maso más duro o un maso mas blando, las escobillas, o sea todo ese tipo de variables es la que te determina una cierta densidad y una cierta textura, entonces tenemos muchos elementos para trabajar, es un trabajo apasionante lograr todo esto. Entonces va por ahí. ¿Cómo las ves?

Yo- Lo que saco en limpio es que al momento de pensar un arreglo, pansas en la melodía, en el canto, o sea una frase rítmica melódica, que no sea solo rítmico nada mas, sino que cante.

Facundo- Si, absolutamente, creo que la melodía es el centro de todo, y lo que sigo y con lo que interactúo más que nada, y creo que tiene que estar en el plano central, a no ser que estéticamente decidas que la melodía esté más camuflada mas metida entre ciertas cosas, no es algo estático, no es algo que tiene que ser así. Incluso para aprender una música, para incorporar una música que estas estudiando, tener escrita la melodía, o transcribirla o

memorizártela, cantarla, tocar e improvisar cantando esa melodía, bueno es el concepto que se usa en el jazz para los cuatro y cuatro para improvisar los solos, es tener cantando la melodía y poder improvisar sobre la melodía no solo contar los compases, quizás los compases que han tenido la melodía clara ya no necesitas ni contarlos.

Yo- Claro, porque sabes cuál es la vuelta.

Facundo- Exactamente, entonces vos vas a poder jugar con más libertad sabiendo y conociendo la melodía.

¿Cuál es la concepción que tenes del set de percusión para que suene en bloque como si fuera un solo instrumento?

Facundo- Bien, bueno, en este caso, en mi caso personal el set se conformó de esta manera porque son los instrumentos que me cautivaron y fui estudiando a lo largo de mi vida entonces en un momento, yo tengo identificado qué momento fue porque cuando empezamos a ensayar con Liliana Herrero que me invitó a incorporarme a su grupo, yo sentí, a ver voy a juntar esto con esto viste, para poder tocar ahí, viste, y fue algo que empecé a desarrollar en los ensayos, y que nos gustaba como sonaba y le di para adelante, pero ese set es el resultado de los instrumentos que a mí me fueron atrayendo a lo largo de mi vida y fui estudiando, como puede ser un set compuesto por millones de instrumentos de percusión, depende de cada uno, de la afinidad de cada uno con ciertos timbres, tenemos millones de instrumentos de percusión, que podemos usar, formar parte de un set. Este me rindió a mí de una manera muy musical muy versátil para poder tocar básicamente las músicas que abordamos con Liliana, luego con el Chango, después con el trío, con Verónica Condomi y Esnajer, después con Pedro Aznar, con algunas variaciones, a veces aparecía un djembe, a veces aparecía un tom bien grave, a veces aparecía una huancara con un sub low también, también todo eso en función de la densidad que te pidiera la música.

Yo- Claro, la instrumentación de los otros (2.14)

Facundo- Si, si hay bajo o no hay bajo, eso es elemental. En el caso con el dúo no hay bajo, entonces tengo la libertad de usar graves y que se oigan, no, muchas veces tenes un grave y se pone en conflicto con el bajo o contrabajo y tenes que irte hacia otra frecuencia para que no se cancelen, o no entres en la frecuencia del bajo, entonces todas esas variables sirven para armar el set, entonces me fue siempre muy natural combinar el cajón con las congas y el bombo, sumar un tambor, un hi hat, lo del pedal del cajón vino mucho después (Facundo se encuentra sobre el cajón peruano, y lo golpea con su talón) yo en un momento cuando empecé a sentir la necesidad de tener otro sonido trabajaba durante muchos años trabajaba así (Facundo sigue golpeando el cajón con su talón) con el talón, hay muchos discos grabados así, o sea no se pueden hacer muchas cosas doble golpe pero viste (Facundo hace demostraciones de toques con las manos y el talón).

Yo- Fuaaa, que destreza también

Facundo- Si eso yo lo vi una vez que estaba en España y fui a ver una gente que tocaba flamenco muy bien, yo veía que lo hacían pero así (Facundo demuestra esa técnica) con el pie levantado y metían el talón acá, yo decía, primero, es muy incómodo y segundo vas a romper el cajón - risas – lo vas a romper, yo casi le digo, flaco lo vas a romper –más risas- me iba a cagar a trompadas.

Hacían los cierres viste (Facundo demuestra), los cierres con pum, metiéndole la pata así, después yo empecé a probar de apoyar el pie acá y que tenga un giro y vuelve solo (Facundo demuestra su técnica), y realmente es una buena maña, porque cuando no tenes un pedal y, te rinde esto, tenes una voz más acá, ahí, el tornillo lo tenés ahí, viste, esto vuelve solo, es solamente la fuerza hacia adelante y vuelve solo, por supuesto que también depende el calzado, tengo unos zapatos que me encantan pero suenan muy feos –Risas-

Yo- No tienen una buena tímbrica los zapatos!! Risas

Facundo- Exactamente, son muy lindos pero.. asique bueno, por ese lado, el tema del set viste, entonces claro, tirar las manos hacia las congas y tocar el bombo con las manos también, eh, combinar todo eso como si fuera un set extendido de tumbadoras también no, a mi me pasaba cuando tocaba tumbadoras en grupos así de jazz fusión, me faltaba algo más grave que la tumbadora más grave que tenía, viste, el legüero con la mano me dio eso que me faltaba

Yo- el bombo con la mano tocado

Facundo- Claro así (Facundo va hacia el bombo y demuestra) eh, y después bueno buscar los platos que se empasten bien con estas sonoridades, los platos también tienen un rol ahí que en un momento se hacen necesarios viste, yo trato de no abusar de los platos pero hay momentos donde me gusta ponerlos y que se empasten con esta sonoridad.

Yo- Yo te he escuchado mucho en el disco que me encanta, me encanta hace mucho y bueno justo vos sos el percusionista, de Ramón Ayala,

F- Ah, Cosechero (6.26).

Yo – esa percu que haces me encanta, me parece genial, siento que vas ahí también llevando como la base, muy rico tímbricamente y eso veo, que no se si hay mucho plato, hay muy poco plato.

F- Hay un solo plato ahí, que casi no es un plato, hay un plato flat sin campana Istanbul, que es de una línea que se llama Turk, que es un plato rústico, que no tiene esta terminación (señala un plato que hay al alcance) sino es la terminación rústica, sin pulir, es un plato muy

parecido a una bandeja que tenía mi abuela –Risas- en serio, suena muy parecido a una budinera que tenía, y ese plato tocado con escobas, con escobas de caña, suena ..., está en varios temas ese platillo, ese es el único plato que use, eh porque no me pintaba que hubiera sonoridades muy agudas.

Yo- ¿Y ahí que tenes? ¿Un udú, un cajón, un djembe?

F- Ahí tengo un cajón que hizo un amigo venezolano que se llama William Hernández, es un cajón de rumba, pero que el innovó, que tiene tres tonos, hermoso ese cajón, tengo el peruano como este igual que el tuyo (cajón a tempo), hay algunas escobillas sobre grabadas, hay un udú, hay un wet drum, también, es un aparato de korg que tiene zamples editables, yo arme varios. En el tema “Amanece ya” (canta facundo) en ese ahí toco el wet drum, mezclado con los.., es un Gualambao. Eh que más hay, djembe no hay. El cajón este que te digo tiene agudos y un lindo grave y eso.

Yo- Hermoso

F- Bueno gracias, me alegro que te guste ese disco, a mí me encanto hacerlo, porque Ramón es lo máximo, es un creador, es un genio, y el vino a la grabación, estuvo presente, me tomo como una especie de examen a ver si sabía tocar Gualambao porque no me conocía, y me dijo a ver, quiero ver como tocas el Gualambao, y le mostré y me dijo si yo lo puedo bailar está bien, y lo bailó.. Está bien me dijo pero no es así, ya lo cambié –Risas-

Yo- ¿y que, te dio otras pautas para tocar?

F- Claro me mostró otro patrón, le dije, listo se lo vamos a meter.

Yo- ¿y vos lo agarraste así al toque?

F- Si, era una corchea desplazadita, un detalle que el ya le había cambiado, asique lo grabamos actualizado.

Y- Ese disco me parece maravilloso, todos ustedes, la poesía

F- Porque por primera vez se grabó un disco en mucho tiempo con Ramón cuidado como intérprete, cuidado de la afinación, un cuidado de la rítmica, un productor que cuidó a Ramón, y que no dejó que el disco se madrara, porque Ramón es tan genial como caótico, o sea, Ramón de repente se le ocurra que venga la sinfónica a meter unas cuerdas, y ahí se paró el disco, ahí se acabó el disco porque andá a lograr eso viste, o irse a la selva a grabar los pájaros y el productor le decía, no Ramón, vamos a hacer esto. Y ese disco después el, cosechó, se ll ama cosechero, el después le trajo mucho reconocimiento, muchos premios porque realmente es un disco que puso sus canciones y sus dotes de interprete en primer plano.

Yo- El mismo decía que nunca nadie, muchas personas grabaron sus canciones, en encuentro en el estudio, nadie lo quiso grabar, sino que bueno solo aparecía como autor.

Entonces para cerrar esta idea de cuál es la concepción que tenes del set de percusión para que suene como un solo bloque, sería eso, fue como lo más orgánico que te surgió, las congas, ya lo venias trabajando hace mucho entonces ya tenías desarrollada esa..

F- Claro, pinto así en un ensayo, en los primeros ensayos, y me gustó como sonaba y como se empastaba con la música y tiene mucho que ver en mi caso con el toque de las tumbadoras, con la forma de pensar de un tumbador viste, tiene mucho que ver en la cuestión de ostinatos melódicos que puedes lograr con las tumbadoras, hay mucho de eso ahí. No hay un intento de sonar como dos músicos o tres, es uno solo, un solo instrumento. Otra cosa que me parece importante tener en cuenta, es que cuando uno tiene un set que tiene una serie de instrumentos no hay necesidad de estar tocando, haciendo sonar todo todo el tiempo, hay que explorar los recovecos del set, explorar todas las funciones de tocar un solo instrumento, en una sección dedicarte a un solo tambor, por momentos si vas a meter todo, vas a tocar todo, explorar hasta el último rincón de tu set, poder hacerlo sonar y que en un momento crean que eres un bombo nada más, ya, parecen los Manceros Santiagueños, explorar todas las posibilidades, hasta esa de que parezca que tenes un bombo nada más, o un djembe o un hi hat

Yo- sería eso de tener el conocimiento de cada instrumento aislado de los demás

F- si, sacarles el jugo, explorar todo, tenés ese caxixi, bueno, conocerlo, saber que te da, saber por qué lo tenes, saber en qué momento lo vas a usar, ese caxixi es parte de tu set.

¿Está intrínseca la batería dentro del set de percusión que vos nos propones en estas músicas?

F- En rigor ese set de percusión es una batería, hay baterías diferentes, la batería como tal es la que conocemos del invento afroamericano de la batería combinando un redoblante, unos platillos y un bombo de pie, eso se inventa en los años 20 en New Orleans en el momento en que se inventa el pedal de bombo y el charleston, ahí se inventó.

Yo- esos son los tres elementos de una orquesta

F- claro, de la comparsa de ritmo del “Secondline”, los ritmos de marcha de New Orleans, es la misma formación de la murga uruguaya, es la forma en que tenían, que es el origen también del jazz, esa es la batería, combinar esos tres elementos que eran tocados por un músico cada uno, entonces el set de percusión que usamos nosotros también es una batería, desde ese punto de vista, también incorporamos elementos de la batería afroamericana, la batería tradicional, y el invento de la batería afroamericana trajo consigo el estudio de la independencia, la combinación de la técnica de tambor que viene de Escocia y de la cultura

Zelta, los rudimentos son de origen Zelta, eso viene de Escocia, tiene raíces muy profundas por allá. Eso llega a E.E.U.U. a través de los anglosajones que llegaron ahí, la historia es larga y compleja, vos fijate que en E.E.U.U. no prevaleció ninguna cultura afro norteamericana, fueron cortados de raíz, y ellos tomaron como instrumento propio el redoblante, el bombo y el platillo, no hubieron tambores africanos como en Cuba, como en Brasil, Puerto Rico, Colombia. La política de los esclavistas fue diferente que acá en Latinoamérica, Cuba o Centroamérica. Entonces ahí salió el Góspel, salió el Spiritual, salió el Jazz, entonces la batería es un invento negro en E.E.U.U. Después los blancos se la apropiaron, bueno, es la historia (2.53).

La batería es el piano de la percusión, o sea el estudio de la independencia de los cuatro miembros creo que todos los percusionistas debemos pasar por eso durante un tiempo, aunque sea lo básico, porque de alguna manera siempre lo vamos a poder usar, siempre nos va a enriquecer el trabajo, aunque uses el pie acá (Facundo golpea el cajón con el talón), no en un pedal, poder tener independencia arriba y abajo, arriba con abajo, y la posibilidad de en un momento que este sonando una batería, ya a veces digo que en ese set hay una batería camuflada, y por momentos sale así como tal, entonces es muy importante para mí el estudio de la batería, yo lo sigo estudiando, yo tengo una muda, yo estudio en una muda, no estudio en el set, yo me acostumbré a no estudiarlo al set ese, yo estudio en una batería muda, cosas de técnica.

Y- ¿Todo con baquetas siempre?

F- sí, exactamente

Y- ¿Y al momento de estudiar técnica de manos? (4.05)

F- Con mis tumbadoras, y el cajón quizás también, yo sigo trabajando así con los instrumentos por separado, y la parte creativa... ya el set lo uso cuando está Hernán, no armo el set hasta que no llegan los demás, tengo armadas todas cosas diferentes que voy desculando por separado, me parece muy importante el contacto íntimo con cada instrumento, siempre mantenerlo a eso viste, dedicarle el tiempo a un quinto, bueno a ver.. voy a seguir estudiando el quinto, a ver los golpes del quinto, la rumba ponele, eso como ejemplo de millones de cosas que puedes hacer, pero en mi caso, a mí me siguen gustando esas cosas viste, dentro de la música cubana decir bueno a ver voy a tocar un rato el quinto viste.

Yo- ¿Y te pones una base de algo para tocar arriba, o te pones un metrónomo?

F- Claro, pongo una clave y toco el quinto con la clave, y canto y toco con la voz viste, no es un estudio muy intelectual de tratar de descular figuras, sino frases de quinto que me gustan, las escucho, y tratar ahí si pasas a lo técnico, decís a ver como lo digito a eso, a ver cuántas acá cuántas aquí, donde lo metés, decir bueno, como me conviene digitar esto, y así

con la batería también ahí si yo trato de descular porque el tema técnico yo me siento un poco más atrás que con las manos con el tema de los palos, entonces trato de estar encima porque todos los días tenés que tocar eso para que te suene, para estar cómodo.

Y- ¿y vos podés estudiar todos los días, o intentas estudiar todos los días?

F- Durante el año no lo logro por cuestiones de trabajo, también con la música y la docencia, entonces es difícil estudiar todos los días pero trato de en la semana tener tres, cuatro momentos de la semana donde uno esté estudiando.

Yo-¿Tenés ejercicios básicos que los vas desarrollando, siempre estudias cosas nuevas, información de otros lugares?

F- No, sabes que mi libro de cabecera es el Stick Control, ese es mi libro de cabecera ahí está todo para mí en cuanto a eso, después hay otro que se llama Rudiment City, es un libro exclusivamente de rudimentos, de rulos, que está muy interesante el camino de rudimentos como está planteado, después está el de Wilcoxon de los solos de Wilcoxon, está muy bueno, está el de tambor de Wilcoxon, que no lo estudie entero pero las tres primeras páginas son las que me siguen haciendo bien, o sea las vuelvo a agarrar, las toco acá en el cajón, las toco en un cuero, las acentuaciones, eso hace bien para mantenerse.

Y- Claro, hay que estar en estado, los músculos, la memoria muscular.

F- El balance de las dos manos, el peso viste, y viste que llega un momento que el cuerpo te pide tambor, te pide estudiar el balance, te pide que lo equilibres, te alinees viste, así como la oreja necesita ordenarse y alinearse y uno tiene, yo tengo músicas que me alinean la oreja, claro viste cuando legas de alguna cosa que estuviste haciendo que es un poco controvertida musicalmente, o es el silencio o me pongo a escuchar una música que me alinee, que te ordene las cosas, ah cierto esto era así- Risas-

Y- ¿Cuándo venís de experimentar muchas cosas, ver nuevo caminos?

F- Claro o estás trabajando haciendo un labro que viene un poco controvertido

Y- O sea ¿te referís a hacer cosas nuevas, transgresoras?

F- Ojala todo lo que uno le toca hacer, trabajar de la música sea transgresor, no a veces, a mi cada vez menos me está pasando, yo estoy por cumplir cincuenta años, pero yo he tocado en grabaciones muy comerciales, cosas muy difíciles de tolerar, gracias a dios he tenido trabajo.

Y- ¿Te has visto en esa situación de lo hago o no lo hago?

F- Claro, decís bueno este es tu trabajo, vamos a hacerlo, con respeto, con amor, pero después tenés que llegar a tu casa y ordenarte los oídos, decís bueno, esto era la música. En el trabajo con la música por momentos tenés que picar un poco de piedra también.

Y- Me ha pasado, en menor medida me imagino, pero me ha pasado de tocar en grupos, que he dicho toco acá o no toco, estoy tocando por la plata nada más, tampoco es mucho pero me viene bien.

F- Si te sirve, y si te da lo que vos necesitas para vivir, para seguir adelante, bueno, bienvenido sea, no lo vas a hacer toda la vida, o sí, que se yo, depende el camino que elijas, yo soy muy respetuoso de los compañeros músicos que trabajan con música comercial y viven de eso, son elecciones. En mi familia soy el único músico que hay en mi familia, en mi familia hay abogados, ingenieros, médicos que nunca entendieron que hacía yo, mis viejos tampoco entendían, y con los que mejor comunicación tengo de mis primos, por ejemplo yo les he dicho que si quisiera hacer guita, me hubiera dedicado a otra cosa, huera sido economista, que se yo. (11.08) Pero a veces hay que vivir viste, y hay momentos donde, yo he vivido en otros países, y cuando estás en otro país ¿qué vas a hacer? tenés que vivir viste, bueno, incluso acá en Bs. As. También, pero bueno saber hasta dónde viste podés meterte en eso para poder conservar un poco la salud mental.

Yo- ¿En qué países has vivido?

F- Yo viví un tiempo en Inglaterra, estuve un tiempo por allá, después estuve en México también, y bueno estuve en Cuba las veces que he ido a estudiar

Yo- ¿Todo por cuestiones de estudio, laborales, u otras cosas?

F- Laborales si, cuando me fui a Londres tocaba con los Enanitos Verdes, y los enanos se separaron y yo volví acá en el 89, hiperinflación, estaba bastante bravo esto, y Natalio Faingold se iba para allá con su mujer inglesa y me dijeron venite, a probar allá, te va a ir bien allá y me quedé un tiempo en Londres y fue muy interesante.

Y- ¿Tocaste mucho allá?

F- Toqué mucho, toqué con muchos músicos diversos y conocí mucha gente y la verdad que tuve mucha suerte con ese viaje, solo un par de años, después me volví, con mucha convicción también

Y- Tiraba la tierra

F- Daban ganas de venirse a hacer cosas acá, he pero ahí conocí a Angá, mi profesor Angá, Miguel Díaz Angá de Irakere, conocí a Naná Vasconcellos, conocí percusionistas

Sudafricanos con quien trabé mucha amistad, conocí gente de Brasil, fue muy interesante ese viaje.

Y- ¿Cuánto tiempo estuviste?

F- y, estuve unos dos años

Y- ¿Y ahí solo tocaste o también diste clases también?

F- Di algunas clases, hubo gente que quiso estudiar con migo y pude darles clases alguna de manera, yo ya había estudiado con Bambam Miranda, que fue mi profe durante años, un maestro, un maestrizo total, asique bueno, va por ese lado.

¿Cuál sería el desarrollo técnico que debemos transitar para la ejecución en bloque del set de percusión?

Bien, ok, primeramente, vamos a ver, son varias formas de responder esto, porque tampoco hay un camino lineal preestablecido para todo el mundo, o sea, en mi caso primero vino el hecho de entender, y las fuentes tradicionales de los elementos que componen el set, manejar el bombo, manejar cada uno, que cada uno de esos seres que componen el set se autoabastezcan, puedan tocar solos y bancar un repertorio con el bombo, un repertorio con el cajón, poder tocar un repertorio entero con las tumbadoras, lo que fuere, entonces eso te va a dar el lenguaje y la técnica de esos instrumentos si, después viene el tema técnico de palillos y de palo y mano, o sea dos palillos y después palo y mano, ya sea en la en la izquierda uno y o en la derecha el otro, donde fuere, y la combinación de todo después, empezar a ejercitar la gimnasia de poder tocar todo y llegar a todos los puntos del set dese donde estás, agarrar las setenta y dos digitaciones del “Stick control” y poder manejarlas en toda la tímbrica del set, si tenés pedales haciendo algunas bases diferentes, obstinaos abajo, y después asignar dentro de esas líneas, asignar golpes al bombo y orquestarlas dentro del set combinándolas con las manos, ya sea con palo palo o palo mano, esos me parece que pueden ser ejercicios muy interesantes para uno tripular el set con fluidez.

Y- ¿Esos son ejercicios que vos has adaptado al set y que vos decís, este golpe me gustaría hacerlo con el bombo?

F- Si claro, lo re escribís y decís bueno lo voy a orquestar este paradidle, o este no sé, los setenta y dos ejercicios del “stick control” de las primeras páginas son bárbaras para todo eso.

Y- Buena data para tener en cuenta

F- sí, porque ahí te ahorrás de escribir un montón, o sea, los tenes planteados ahí, ya los hizo este señor, están muy bien hechos, entonces podés jugar muchísimo ahí, ya sea con una goma

o el set, entonces decís bueno a ver, voy a poner una base de Baiao -tu chi tu chi- y empezar a jugar arriba, uno viste, después otro. Esa combinación ayuda un montón y después tocar con gente, y ahí ya olvidarse de esos paradidles, eso es una gimnasia nada más, esos paradidles no los vas a usar, pero te vas a dar cuenta todo ese recorrido que hiciste te va a dar una comodidad y un resto que vas a poder fluir, que te va a permitir moverte porque es incómodo tener el tambor (Facundo golpea el djembe y el tambor) en el medio de las manos, o sea el tambor acá y tenés las manos acá, tenés una cosa que se interpone viste, entonces bueno, por momentos el tambor sacarle la bordona y usarlo como un timbre más viste, pero la batería está dentro del set y hay que entenderla, hay que usarla también, el sistema de la batería dentro del set (4.28)

Con respecto a los géneros musicales

Por ejemplo si tenés un cajón vos tenés que poder dominar los ritmos básicos de la música criolla y afro peruana, lo que es Festejo, Landó, Marinera, vals peruano, todos los festejos habidos y por haber, Zamacueca, Tondero, todo poder tocarlo, entenderlo y tocarlo bien, respirarlo bien. En las tumbadoras también.

Y- Vos tenés un gran conocimiento de la música peruana, has tocado bastante (con respecto a si ¿Utiliza Facundo Guevara, patrones rítmicos de otros estilos musicales como el Candombe Uruguayo o el Festejo Peruano?) ¿Esos conocimientos de esa música las aplicas de cierta forma camuflada a la música, la chacarera?

F- Si si, por momentos cuando querés lo metés viste, es tener un buen sonido en el cajón es gracias a haber tocado esa música, porque la forma de tocar el bien cajón es estudiar eso, estudiar la fuente, la tradición, entonces ahí vas a lograr un buen sonido en el cajón, una buena técnica, una buena dicción, se va a escuchar bien lo que haces.

Currículum artístico

GUEVARA, Rodolfo Facundo
Músico, percusionista, docente.

TITULOS OBTENIDOS

- 1987. *Bachiller Nacional*. Colegio Nacional Agustín Álvarez, Mendoza.

ESTUDIOS DE FORMACION, CURSOS, CLASES Y TALLERES

- 1982-1985. Estudios iniciales de batería con los maestros Alfredo Montenegro y Alejandro Spadaro, Mendoza.
- 1985-1989. Estudios de percusión folklórica y latinoamericana con Eduardo Ordoñez (Markama), Mendoza.
- 1987- 1988. Estudios iniciales de percusión afro latina con Ruben Sanchez Retta, Buenos Aires.
- 1988- 1990. Percusión afro latina y peruana con Miguel “Bam Bam” Miranda, Buenos Aires.
- 1990-1992. Percusión afro cubana con los maestros Oscar Valdez, Enrique Plá, y Miguel Díaz “Angá” (Irakere), Londres.
- 1992- 1993. Estudios de percusión y Teoría Musical en la Escuela Ignacio Cervantes, La Habana, Cuba.
- 1998- 2000. Estudios de Tabla Hindú con Sanjai Bhadoriya (India), Buenos Aires.
- 2000- Actualidad. Estudios de batería y percusión clásica con Elías “Chiche” Heger, Buenos Aires.

ACTIVIDAD DOCENTE

Se desempeña desde hace 25 años ininterrumpidamente a la actividad docente en la especialidad Percusión Popular Argentina y Latinoamericana, tanto en el ámbito privado como oficial en seminarios, clases y talleres en la Argentina y en el exterior.

- 1996 - 1999. Cursos de Percusión Folklórica en Talleres de Música Popular, Conservatorio Municipal de Morón.
- 2000-2006. Clínicas y Seminarios dictados durante las giras con el trío Condomí-Snajer-Guevara. Chaco, Formosa, Santa Fe, Córdoba, interior de la provincia de Buenos Aires.
- 2004. Seminario sobre Música Argentina, Rythmic Conservatory, Copenhague, Dinamarca. Fernando Suárez Paz, Snajer, Condomí, Negro Aguirre, Guido Martínez, Semana de Música Argentina. Delegación Argentina. Aníbal Arias.
- 2007-2008. Ciclo “Meet the Masters”, Músicas del Río de la Plata, Conservatorio CODARTS, Rotterdam, Holanda. Compartiendo ciclo con Trilok Gurtu (India), Arturo Sandoval (Cuba-EEUU) y Bonga (Camerún).
- 2009. Moderador y traductor en la clínica del percusionista norteamericano Neil Clarke (Randy Weston), Festival de Jazz de Buenos Aires.
- 2013. Taller de Percusión, Encuentro de Músicos de Rosario, Santa Fe.
- 2013 y 2014. Clases Maestras, Festival Internacional “TOQUE!”, Tecnópolis, Buenos Aires.
- 2014-2015. Cursos de Percusión Argentina, Casa de la Cultura, Hermosillo, Mexico.

- 2015. Clase Maestra “Mano a Mano”, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires. En el mismo ciclo, participa como moderador de la masterclass de Minino Garay (Córdoba, Argentina).
- 2017 – Actualidad. Universidad Nacional de San Martín. Licenciatura en Música Argentina. Profesor de percusión.

ACTIVIDAD MUSICAL

Desde 1985 desarrolla una intensa actividad como músico profesional, trabajando como músico sesionista/acompañante de diversos artistas y como integrante de proyectos propios.

- 1985-1988. Grupo Amauta (música andina), Mendoza.
- 1987-1989. Seven Contadora (jazz fusión), Mendoza.
- 1987-1989. Grupo Alturas (música latinoamericana), Mendoza.
- 1991. Salsablanca, Mendoza.
- 1994. La Sanmartiniana, Mendoza.
- 1987- 1994. Grupo Mario Matar (guitarrista), Mendoza.
- 1985-1990. Músico acompañante e invitado de Jorge Marziali, Markama, Julio Azzaroni, Osvaldo Ciccioli, Pocho Sosa.
- 1988-1990. Percusionista en giras internacionales y grabaciones del grupo “Los Enanitos Verdes”.
- 1990-1993. Quitmantú (Chile-música andina y latinoamericana), Grand Union Orchestra (UK), Sambatucada (Brasil), Dorine Webster (jazz sudafricano), Negrocan (Uruguay), Mike Lindup (Level 42), Inglaterra.
- XXXX. Integra el grupo “Monos Con Navajas”, junto a Juan “Pollo” Raffo, Pablo Rodríguez y Willy González.
- 1995-2005. Integrante como percusionista y coproductor discográfico del grupo de Liliana Herrero.
- 1997-2001. Integrante del grupo de “Chango” Farías Gómez.
- 1998- 2013. Acompaña a Raúl Carnota en varias formaciones.
- 1998- 1999 / 2009-2013. Musico acompañante de Teresa Parodi.
- 2000-2007. Músico acompañante de Pedro Aznar.
- 1999- 2004. Integrante del trío Condomí-Snajer-Guevara.
- 2004-2005. Músico acompañante de Mercedes Sosa en giras internacionales y nacionales
- 2000-2007. Integrante del grupo de Luis Salinas.

- 2008-2015. Músico acompañante de la cantante Ligia Piro.

Ha participado en proyectos especiales con numerosos artistas nacionales e internacionales como Oscar Cardozo Ocampo, Eva Ayllon (Perú), Francesca Ancarola (Chile), Illapu (Chile), Paquito De Rivera (Cuba), Dario Esquenazi, Oscar Feldman, Cida Moreira (Brasil), Mónica Salmaso (Brasil), Cecilia Todd (Venezuela), Yusa (Cuba), Sandra Mihanovich, Julia Zenko, Olga Román (España), Franco Luciani, Coqui y Pajarín Saavedra, Peteco Carabajal, Raly Barrionuevo, Lucho Gonzalez, Carmina Cannavino (Perú), Ramona Galarza, René de Calle 13, Omar Moreno Palacios, Ramón Ayala, Susana Rinaldi, Inés Rinaldi, Juan Carlos Cuacci, Esteban Morgado, Gogo Andreu, Leon Gieco, Victor Heredia, Ricardo Flecha (Paraguay), La Bruja Salguero, Kevin Johansen, Abel Pintos, Carlos Aguirre, Lito Vitale, Juan Carlos Baglietto, Liliana Vitale, Hilda Lizarazu, Charly Garcia, Fito Páez, Rubén Rada, Hugo Fattorusso, Yahiro Tomohiro (Japón), Jorge Cumbo, Marcelo Torres, Manuel Miranda (Perú), Dúo Orozco Barrientos, Gustavo Mozzi, Pierrot Lunaire Ensemble (Austria), Quinteto Tango Extremo (Holanda), Jaime Torres, Minino Garay, Jairo, Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Argentina, Orquesta Sinfónica del Ecuador, Orquesta Juan de Dios Filiberto, Patricia Elena Vlieg (Panamá), Raúl Barboza, Nilda Fernandez (Francia), Quique Sinesi, Mono Fontana, Lito Epumer, Ruben Mono Izarrualde, Edgardo Cardozo, Santiago Vazquez, Juan Quintero, Luna Monti.

En el año 2006 forma dúo con el pianista Hernán Ríos, proyecto que aún mantiene, al igual que el trío Aura!, que desde el año 2012 conforma junto con Popi Spatocco (piano) y Ricardo Cánepa (contrabajo). También mantiene activos los proyectos junto al cantautor brasileño Vitor Ramil y al pianista Adrián Iaies (Colegiales Quartett).

PREMIOS, CONCURSOS Y MENCIONES

- 2009 – 2010. Nominación “Solista Instrumental, Nueva Hornada”, Premios Atahualpa.

PUBLICACIONES ESPECÍFICAS / DISCOGRAFÍA.

- Como productor y ejecutante principal del Sample CD “Roots of SouthAmerica” vol 1, 2 y 3, editados en EEUU por el sello Big Fish Audio.
- Discografía Nacional (Ver certificación adjunta).

CONCIERTOS, COMPOSICIONES, ARREGLOS, RECITALES.

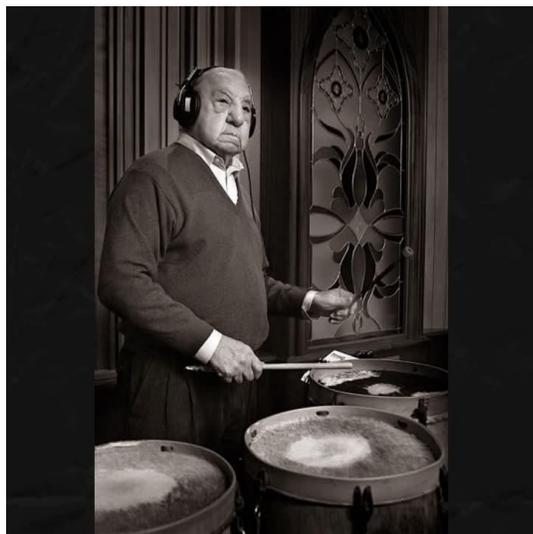
- 2008. Concierto didáctico sobre música argentina en Ancona, Italia.
- 2009. Concierto Solista en el 1er Festival de Percusión de Buenos Aires, organizado por el Gobierno de la Ciudad, teniendo como invitados a los bailarines Coqui y Pajarín Saavedra.

- 2008- 2009. Trio de Percusión, junto a Rodolfo Sánchez y Carlos Rivero, Peña del Colorado.
- 2014- 2015. Convocado por Liliana Herrero y Juan Falú a representar la provincia de Mendoza en el programa “La Música Interior”.
- 1989. Negrocan, en Festival Womad Reading , Inglaterra.
- 1989. Dorine Webster, Ronnie Scotts’s.
- 1995. Junto a Nora Sarmoria, Festival Habana Jazz, Cuba.
- 2000. Liliana Herrero, Argentinian Week, Barbican Center. Londres.
- 2000. Junto a Chango Farías Gómez, Festival Americanto, Mendoza.
- 2007. Condomí-Snajer-Guevara, Teatro ND/Ateneo.
- 2008 – 2009. Junto a Pedro Aznar y Andres Bewsaweert, Festival de Jazz Ouro Preto, Brasil, y Festival Jazz Fortaleza, Brasil.
- A dúo con Hernan Rios, en Centro Cultural Recoleta, Festival Buenos Aires Jazz 2007; Sala Federal, CCK, 2015; La Usina del Arte, Sala de Cámara, 2016; Teatro de la Casa de Cultura, Hermosillo Sonora, Mexico.
- Con Aura! Trio, Sala Ballena Azul, CCK 2015, Casa de la Cultura, Quito Ecuador, como solistas con Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, 2015. Teatro La Comedia, en Encuentro Nacional de Músicos, 2013.
- Con Pierrot Lunaire Ensemble en Konserhaus, y Club de jazz Porgy and Bess, Viena, Austria, años 2004-2005.
- Con Gustavo Mozzi y Quinteto Tango Extremo, en Der Doelen, Rotterdam. Holanda, 2008. Teatro Universidad de Shanghai, China 2009.
- Junto a Lilián Saba , Quique Sinesi y Mono Hurtado en Festival Buenos Aires Jazz, 2015, Homenaje a Bill Evans.

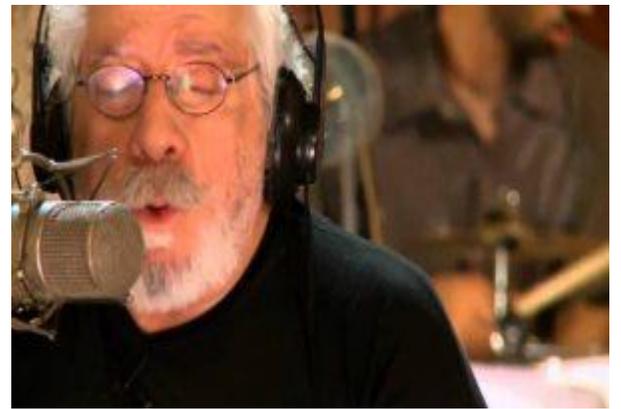
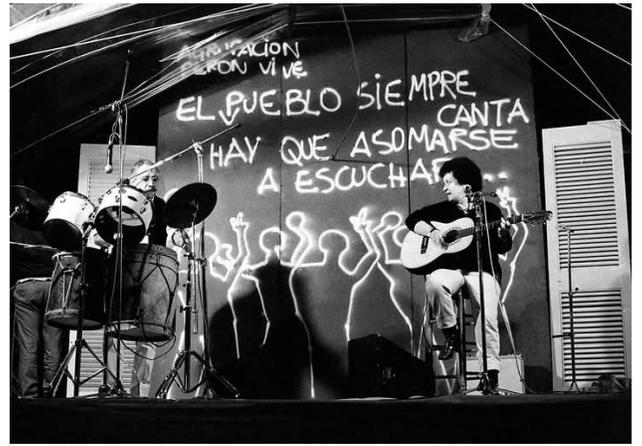
Como músico cesionista ha realizado innumerables giras nacionales e internacionales con artistas de diversos estilos en música popular.

Fotografías
Domingo Cura

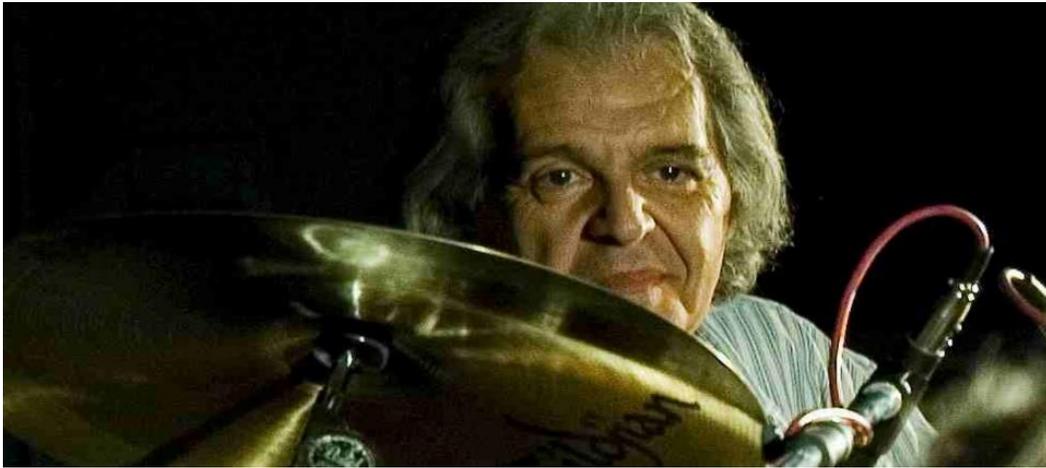




Juan Farías Gómez



Rodolfo Sánchez



Facundo Guevara



Facundo Guevara y Hernán Ríos



Facundo Guevara

Octavio Sánchez

Eduardo Ordóñez

