

Eduardo Ferraudi

## CAPÍTULO II

### ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE ESTILO EN RITMOS DE LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA ANÁLISIS DE LOS MISMOS:

En este capítulo del libro enunciaré algunas herramientas necesarias para componer arreglos sobre canciones del folklore argentino, dando los lineamientos básicos sobre las características rítmicas, melódicas y formales de las especies folklóricas de nuestro país. La riqueza y diversidad de ritmos que posee la música folklórica Argentina es muy vasta, y el conocer las características de estilo ayudan a aclarar las ideas a la hora de hacer un arreglo vocal; y por el contrario, el no conocer por ejemplo la polirritmia de una chacarera y sus características más salientes, puede hacer que dicha chacarera suene como un vals por el hecho de equivocar las acentuaciones agudas con las graves, o que le pase algo parecido con una zamba o una chaya. Este tipo de desconocimientos es uno de los más comunes con respecto a arreglos sobre folklore de la región NO. También es importante conocer las síncopas de las melodías folklóricas, o las diferentes particularidades rítmico-melódicas que puede tener un chamamé, un tango, una milonga o una cueca cuyana, por dar unos ejemplos al azar

El proceso que lleva a estudiar y conocer en profundidad un estilo musical, no es un trabajo que se pueda abarcar en este libro, requiere de muchísimo más tiempo, información, escucha y dedicación.

A modo de sugerencia creo que la mejor manera de conocer un estilo musical es escuchando, analizando e interpretando el estilo para aprehenderlo.

## REGIÓN NOROESTE

### VIDALA, BAGUALA, ZAMBA, CUECA NORTEÑA, CHAYA

### GATO, CHACARERA, BAILECITO, ESCONDIDO

Como dice el título, estos ritmos predominan en la región NO de nuestro país, y todos ellos poseen una característica en común, además de su regionalidad: *poseen una misma característica polirrítmica*, que es la siguiente:

- Mientras que en la zona aguda (melodía e instrumentación de sonoridades agudas) predomina<sup>1</sup> el compás de 6/8, en la zona grave (parche del bombo, instrumentación de sonoridades graves), predomina el compás de 3/4.

Estas características las analizaremos en cada una de las especies musicales.

---

<sup>1</sup> Esto quiere decir que no siempre la melodía va a estar en 6/8 o el estrato grave en 3/4. en breves momentos estos compases pueden igualarse, e incluso intercambiarse.

## ESTILOS DESPRENDIDOS DEL MISMO PATRÓN RÍTMICO DE BAGUALA Y VIDALA

Zamba, Cueca, Chaya,

### CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS

El ritmo de vidala es digamos el *ritmo madre o raíz* de todas las especies musicales esta región. Utilizaremos como un elemento clarificador y de guía a los toques del bombo. Una de sus bases rítmicas en el bombo es la siguiente:

#### Patrón rítmico de vidala

Esta rítmica se percibe casi textualmente en las melodías de vidala. Y debido a esto podríamos decir que la textura sonora de una vidala invita a adaptarla homofónicamente, como melodía con acompañamiento o con comportamiento canónico de su melodía. Si contemplamos la primer opción no habría elección rítmica (se armoniza sobre el ritmo y textos de la melodía); si la opción es la segunda, el acompañamiento de la melodía debería poner el acento principalmente sobre la 1er. y 3er. negra de un compás de 3/4, como si se marcaran los acentos del parche del bombo. La opción canónica a la manera de eco presenta muchas variantes, que en el caso de comprender aparte un refuerzo armónico o articulación rítmica, deberían funcionar subordinados a los acentos implícitos del 3/4.

Desde ya (y esto lo aclaro para todos los ritmos que analizaré) que el talento y la creatividad pueden encontrar distintas opciones para hacer arreglos y para sostener estos principios rítmicos con múltiples variantes.

Siguiendo con la línea que sugiere la polirritmia del ritmo de vidala, con apenas algunos toques y acentos más en el bombo, aparecen algunas de las bases rítmicas de la zamba

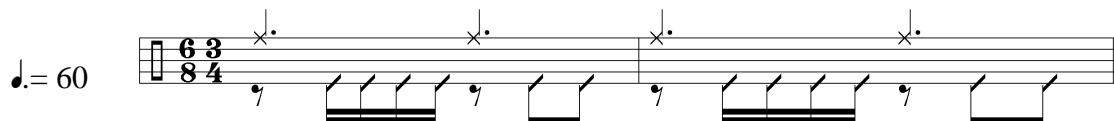
#### Patrón rítmico de zamba (compárese con el de vidala)

En esta base rítmica, siguen predominando en las zonas graves los acentos del compás de 3/4 mientras predominan en el estrato agudo los acentos sobre el compás de 6/8. Esto es así porque en realidad, lo único que diferencia a este ritmo con el de vidala es que en el de la zamba se acentúa el 2do. tiempo del 3/4, con un levare de éste a modo de refuerzo del 2do. t.

Resumiendo, el ritmo de vidala está implícito en la zamba, se puede acompañar una zamba con los toques de vidala, y por consiguiente, armar un acompañamiento de vidala

sobre una melodía de zamba. De acuerdo a la rítmica más o menos rápida, se puede equiparar una vidala rápida con una zamba carpera o cueca norteña. El ritmo de chaya también tiene características similares, aunque aquí predomina mayormente el compás de 6/8 o bien pulsos sueltos de 3/8:

### Patrón rítmico de chaya



## CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS

Analizaremos el comportamiento melódico de estas especies en función de aplicar este saber en el esquema rítmico- armónico y la elaboración del arreglo. Dentro de las características melódicas evaluaremos el comportamiento rítmico de ella y la escalística más habitual.

En la baguala y la vidala conviven la escala tritónica Mayor, las escalas pentatónicas mayor y menor, y en menor medida las escalas diatónicas mayores y menores a manera de complemento. Originalmente las bagualas y vidalas primigenias estaban hechas con escalas tritónicas o pentatónicas; la “hispanización” de estas especies les agregó elementos de influencia occidental, como armonías y melodías diatónicas.

Con respecto a la zamba y cueca, predominan las escalas diatónicas inclusive con alteraciones propias de la elaboración armónica, uso frecuente del modo Dórico (escala menor con 6ta. M y 7ma. m) y giros que remiten a modos tritónicos o pentatónicos. Estas características son propias de la chaya o vidala chayera, agregando alternancias entre modo mayor y modo menor como característica propia.

En el aspecto rítmico de la melodía, es frecuente la aparición en algunas zambas de síncopas que coinciden con las acentuaciones prosódicas. A continuación veremos algunos ejemplos:

### Ej. 25: Vidala para mi sombra

A ve - ces si - goa mi som - bra, a ve - ces vie - ne de -  
A - cha - ta - di - tay ca - lla - da don - de po - drás en - con -  
Som - bri - ta cuí - da - me mu - cho lo que ten - ga que de -  
Noes que se vuel - que mi vi - no, lo de - rra - mo dein - ten -

trás po - bre - ci - ta si me mue - ro con quién vaaan - dar.  
trar u - na som - bra com - pa - ñe - ra que su - frai - gual.  
jar cuan - do me mo - jehas - taa - den - tro laos - cu - ri - dad.  
ción mi som - bra be bey la vi - da es de los dos.

En este ejemplo se ve la melodía en grado conjunto sobre la escala menor, en este caso armónica, lo cual marca la influencia española en la característica melódica.

**Ej. 26: El Seclanteño (baguala). Estribillo**

melodía

Zar - ci - llo de a - re - na con - ta - me la pe - na  
tu pe - na dea - re - na no va - le la  
pe - na no va - le la pe - na

En el estribillo de esta baguala se nota claramente el comportamiento tritónico (acorde mayor desplegado) en forma pura, cosa que no sucede en las estrofas (con predominancia de frases pentatónicas y diatónicas)

**Ej. 27: La arenosa (cueca) Estribillo**

melodía

A - re - na, a - re - ni - ta a - re - na ta - pa mi hue - lla,  
pa - ra queen las ven - di - mias, mi vi - da yo vuel - vaa ver - la  
pa - ra queen las ven - di - mias, mi vi - da yo vuel - vaa ver - la

Aquí se nota la alternancia de escala menor antigua, modo dórico, y comportamiento pentatónico.

**Ej. 28 Vidala de la copla (vidala chayera) 1er. estrofa**

melodía

Vi - da - la ten - gou - na co - pla no me la van a qui - tar  
Vi - da - la ten - gou - na co - pla no me la van a qui - tar  
de - ja - la que mea - com - pa - ñe, a - sí con - mi - goan - da - rá  
pa' cuan - do vuel - vaa mi pa - go, en - ton - ces jun - ti - tos lahe - mos de can - tar

En esta vidala chayera vemos hasta el compás 6 un comportamiento casi en su totalidad tritónico (salvo última nota de c. 4); a partir de c. 7 hasta el final está construida sobre una escala mayor natural.

**Ej. 29 Zamba de Anta. 1er. estrofa**

melodía

Ay, An - ta mi tie - rraa - ris - ca som - bra de los ti - gres flor del yu chán  
 si bra - man los guar - da mon - tes u - na vi - da - la se va  
 si bra - man los guar - da mon - tes u - na vi - da - la se va Gol -

Aquí la melodía está construida sobre la escala menor armónica, con apariciones del 6to grado mayor. En la última nota del 1er. compás hay una síncopa que acentúa la prosodia del texto.

## APLICACIÓN DE ESTOS SABERES EN FUNCIÓN DE UN ARREGLO CORAL

Lo primero que tenemos que saber es que podemos usar las voces libremente sobre cualquiera de los ritmos que componen los patrones rítmicos de las especies vistas, aunque no coincidan con el estrato en que se manejan. Por ejemplo es posible llevar las voces graves en 6/8 aunque sepamos que en el bombo el 6/8 predomina en el estrato agudo, y viceversa (respecto del 3/4). Pero cuando queramos marcar la sensación percusiva de la zamba o cualquier ritmo, deberemos ajustar los patrones rítmicos graves y agudos correspondientes, a las voces.

En general en un arreglo coral de una zamba o vidala, la representación de las características percusivas en las voces es muy pequeña, y sólo se usa cuando se quiere imitar y acentuar fuertemente una característica rítmica del pasaje musical, pero la duración de esta característica suele ser breve. En los casos de la cueca o la chaya, el aspecto característico de un ritmo más rápido y vivaz, acentúa sus características percusivas, por lo tanto las voces se ciñen al esquema percusivo en un porcentaje mayor.

Vamos a tomar como ejemplos a la Zamba de Anta, con una intro de 6 compases y 4 de la 1er. estrofa, y a la Chaya de la Albahaca con la introducción de 13 compases, para analizar la textura y la elaboración de dichos arreglos:

### Ej. 30 Zamba de Anta

Soprano  
 Contralto  
 Tenor  
 Bajo

da ba da du dum o o dum du bu dum dum du bu dum

la dum dum dum dum dum dum - du flor del yu chán - la  
 o dum dum dum dum dum som - bra de los ti - gres flor del yu chán la  
 o Ay, An ta mi tie - rraa - ris ca Flor del yu chán la  
 dum dum dum dum dum dum dum dum flo del yu chán

Analizando las homofonías del Ej. 30, las encontramos en compases 2 (sobre melodía), 3 (sobre el 6/8), 7 y 8 (sobre el 3/4 en acompañamiento); y en compases 9 y 10 sobre la melodía. Todos estos ritmos se desarrollan sobre esquemas en donde predomina el 6/8 o el 3/4. En compases 4 y 5 el bajo va en 6/8 y las voces superiores en 3/4. En el único momento en que algo de la percusión del bombo coincide con las voces es en los estratos es en los compases 7 y 8, en donde todas las voces de acompañamiento van en 3/4, al igual que el parche del bombo.

### Ej 31: Chaya de la Albahaca

Soprano  
 Contralto  
 Tenor  
 Barítono  
 Bajo

la ra ra ra ra lai  
 la ra ra ra ra ra ra ra la ra  
 ra la ra ra ra ra ra ra la ra  
 ra ra ra ra ra ra ra ra la ra  
 dum dum dum dum dum dum dum da ba dam da ba da ba dum dum dum

ra la o o o o o o  
 ra ra o o o o o o  
 ra ra o o o o o o  
 ra ra o o o o o o  
 dum dum dum o o o o o o

Cuan doel ve - ra no sea -  
 Va ju bi lo - sa - deha -  
 Cuan doel ve ra no - sea  
 Va ju bi lo sa deha

En el Ej. 31 la correspondencia de la rítmica de las voces con la rítmica del bombo es mayor, como en los compases 1 a 7 (en el compás 7 equivaldría a un cuatrillo de negras, tomado como variación del ritmo original, usado como levare y tensión que resuelve en el próximo compás). Esto hace que las características rítmicas de la chaya se perciban en el arreglo coral. Sin embargo esta subordinación de las voces al esquema rítmico *no debe ser constante*, pues el remitirse solamente a imitar el ritmo de una especie musical puede llevar a un comportamiento monótono y tedioso de las líneas melódicas, y hacer monótono el discurso musical así como su interpretación.

## ESTILOS QUE SE DESPRENDEN DEL PATRÓN RÍTMICO DE VIDALA POR DISMINUCIÓN DE LAS FIGURAS DEL PULSO (3/8, 6/16)

### Chacarera, Gato, Bailecito

#### CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS

Para que se pueda entender con claridad este punto, vamos a seguir manteniendo el mismo patrón rítmico (6/8, 3/4), y la misma velocidad ( $\bullet = 60$  o  $\bullet = 40$ ).

En el ejemplo siguiente, que muestra dos de los tantos patrones rítmicos de una chacarera, se puede ver un patrón rítmico incluido dentro de otro: el patrón de 2 compuesto en el agudo (6/16) y el de 3 simple en el grave (3/8), dos veces c/u por compás, dentro del 2 compuesto en el agudo (6/8) y el 3 simple (3/4). Para ser más claro, *entran dos compases de chacarera en uno de zamba*.

Todos estos patrones rítmicos tienen algún predominio en algún momento. En primer lugar los de 3/8 y 6/16, y de un modo más general los de 3/4 y 6/8.

Aquí en realidad hay 4 compases de 6/16 o 3/8

$\bullet = 60$  Aro

Parche

Éstas remiten más al P.R. de vidala

$\bullet = 60$

Para ver estos patrones rítmicos de un modo más claro, y para clarificar la escritura y el entendimiento de estos ritmos, aumentaremos los valores de este patrón rítmico, y para compensar, duplicaremos la velocidad de las figuras.

$\bullet = 60$

$\bullet = 120$

=

Como se ve, hay 4 tipos de polirritmias, tres de ellas muy claras (6/8, 3/4, y 3/2), y otra en 6/4 que no es tan clara porque puede entenderse - y de hecho es así - como 1er. pulso del compás de 6/8.

Veremos aplicados estos patrones rítmicos que forman la polirritmia sobre un fragmento de una chacarera trunca<sup>2</sup> típica, “Para el Cachilo dormido”, de Atahualpa Yupanqui.

1. Sobre el patrón rítmico de 6/8 (estrato agudo):

2. Sobre el P.R. de 3/4 (estrato grave):

3. Sobre el P.R. de 3/2 (estrato grave):

4. Combinando el P.R. de 3/2 grave con el 6/4 agudo, obtenemos el ritmo de vidala

2 La acen gene

icamento en el 3er. tiempo del 3/4, pero la sobre el 2do. tiempo de ese compás, y acarera que sirve de ejemplo. El acento del modelo N° 3 (3/2) acentúa correctamente en el lugar del final de frase, coincidiendo con la prosodia y no con el 3er. tiempo, como habitualmente, e incorrectamente se escribe e interpreta en los arreglos para este tipo de chacareras, acentuando a modo de final el 3er. tiempo, cuando el tiempo de acentuación (sin exagerar, y pensando en la agógica sobre todo) debe ser el 2do. En las chacareras “no trucas”, el final de frase se encuentra en el 1er. tiempo del compás, y generalmente finaliza con palabra aguda, de modo de coincidir la acentuación prosódica con la rítmica



Este ejercicio de analizar y comparar los distintos acentos y patrones rítmicos que influyen en los ritmos estudiados, permite tener elementos para construir acompañamientos acordes al estilo.

### CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS

Estas especies poseen características parecidas a las de la zamba, cueca o chaya. Al tratarse en términos generales de ritmos de características más ágiles, éstos están sujetos a desarrollos más rápidos, aunque si bien las temáticas son más festivas que en la zamba, existen todo tipo de temáticas poéticas, desde las más simples al mayor lirismo, que se traducen y acompañan melódicamente. El lirismo responde mayormente al bailecito, y las temáticas más festivas al ritmo de gato, la chacarera engloba estos dos aspectos. Para clarificar estos conceptos veremos algunos ejemplos en fragmentos de temas musicales:

#### Ej. 32 De Ischilín (chacarera) Ica Novo 2 estrofas

Melodía

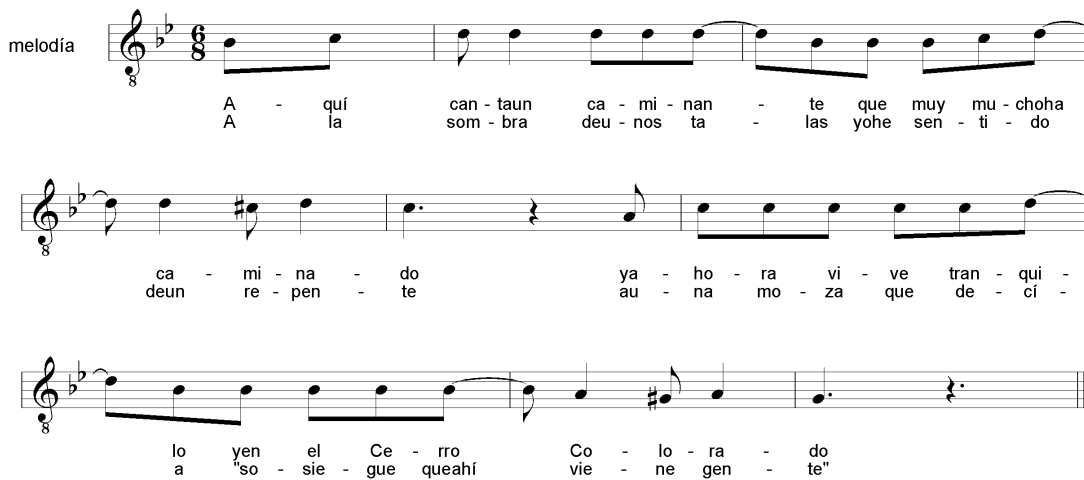


Quie-ro vol.-ver a mi sie-rra pa-sar - meel dí - a por ahí,  
 ba - ñar - me por Sau - ce Pun - co y\_en Deán Fu - nes tras - no - char  
 Ta - ra - rean-doen - tre los chur - quis has - ta San Jo - sé  
 lle - gar, don-deel ver - dees me-nos ver - de y se hue-leel sa - li - tral

En este ejemplo la melodía está construida sobre una escala menor diatónica, no se observan giros que remiten a escalas pentatónicas, y su composición rítmica presenta síncopas que sólo en dos ocasiones coinciden con la acentuación del texto.

#### Ej. 33 Chacarera de las piedras Atahualpa Yupanqui. 1er. estrofa de la 1ra. y 2da.

melodía



A - quí can - taun ca - mi - nan - te que muy mu - choha  
 A la som - bra deu - nos ta - las yohe sen - ti - do  
 ca - mi - na - do ya - ho - ra vi - ve tran - qui -  
 deun re - pen - te au - na mo - za que de - cí -  
 lo yen el Ce - rro Co - lo - ra - do  
 a "so - sie - gue queahí vie - ne gen - te"

En este ejemplo sigue rigiendo la escala menor, con algunas notas fuera de ella usadas como bordaduras, y en el aspecto rítmico casi todas las síncopas coinciden con el acento prosódico del texto musical.

### Ej. 34 El Huajchito (gato) 1er. estrofa

melodía

Yo no ten - go más ro - pa quees - tas bom - ba -  
 chas, yo no ten - go más ro - pa quees - tas bom - ba -  
 chas, y\_u-nas u - shu-tas vie - jas quee - ran de ta - ta

En este gato se nota claramente la construcción de la melodía sobre la escala mayor, con una repetición textual de la célula melódica del primer verso en los otros dos. Esta célula alterna acentuaciones en 6/8 y 3/4 por compás, y su estructura melódica es simple, presentando un esquema armónico con grados pilares.

### Ej. 36: Sirviñacu (bailecito) E. Falú – J. Dávalos

melodía

Yo tehe di - cho nos ca - si - mos, vos di - cien - do que tal - vez, se - ria -  
 pon - go sir - vi - ña - cu, si tus ta - tas dan lu - gar, pa' laal -  
 bue - no que pro - bi - mos, pa' ver e - so que tal es te pro - jar - te com -  
 za - da del ta - ba - co vá - mo - nos a tra - ba'

Al igual que n el ejemplo anterior, el ritmo melódico alterna acentuaciones en 6/8 y 3/4, en este caso la escala sobre la que está construida es menor, con algunos pasajes en dórico –otra característica distintiva de la región musical-.

### Ej. 35 Nacunaná (gato) J. Montoya 1er. estrofa y vuelta

melodía

Cuan - do na - cen los gua - güi - tas por el pa - go san - tia - gue -  
 Cuan - doel cris - tia - no yaes mo - zo no sa - be de dón - de vie -  
 ño leha - cen bai - lar por el ai - re mien - tras le van ta - ra - rean -  
 ne laa - le - grí - a que le bro - ta cuan - do sien - te cha - ca - re -  
 do un rit - mo bien de - fi - ni - do que se les pren - de del al -  
 ra aun - que se - a de sen - ta - do las ta - bas le za - pa - te -  
 ma n a cu na ná n a cu na ná n a cu na ná n a cu na  
 an na cu na cu na na cu na cu na na lai ra ra ra ra ra

Aquí también se alternan – aunque no tan regularmente- las acentuaciones en 6/8 y 3/4, la melodía está construida sobre la escala mayor, y casi en su mayoría por grado conjunto. La síncopas que se ven en la melodía coinciden en su mayoría con los acentos prosódicos del texto.

### Ej. 37 Cuando nada te debía (bailecito) Anónimo popular.

melodía

Cuan - do na - da te de - bí - a, to - dael al - ma  
cuer - do que pe - cas - te, la - dro - na - del

me ro - bas - te to - dael al - ma me ro - bas - te Y - re Tar de -  
al - ma mí - a, la - dro - na del al - ma mí - a

cie go - co - ra - zón, tua rre - pen - ti - mien - to vie - ne, co mo -

que res que - yo cu - re lo que re - me - dio no tie - ne

La rítmica de este ejemplo alterna regularmente acentuaciones en compases de 6/8 y 3/4. Al analizar las estrofas se descubre la escala menor armónica como estructurante de la melodía. En el estribillo, la primer mitad del antecedente (tarde ciego corazón) y la primer mitad del consecuente (cómo quieres que yo cure), están en modo dórico. Con respecto a las síncopas, sólo la mitad de ellas coinciden con la prosodia.

## APLICACIÓN DE ESTOS SABERES EN FUNCIÓN DE UN ARREGLO CORAL

En estos ritmos, el predominio de líneas melódicas subordinadas a la rítmica de estas especies es mayor, y dentro de la comparación Bailecito – Gato – Chacarera, es aún mayor en las dos últimas.

Al igual que en los ejemplos anteriores, hay que evitar caer en una monotonía rítmica por ceñirse estrictamente a las bases de percusión características, no hay que olvidarse de que son voces las que se trabajan, y la variedad de recursos que se utilicen para hacer el arreglo pueden ir desde homofonías simples hasta los contracantos más variados, pero siempre eligiendo opciones *cantables*, teniendo cuidado con conducciones dificultosas, salvo que estén justificadas musicalmente.

También hay que tener en cuenta el aspecto melódico para adecuar la armonía a lo que nos propone el contexto melódico, con sus características distintivas del género, la especie y la obra en particular.

Para graficar y observar estos comportamientos analizaré fragmentos del bailecito “Cuando nada te debía”, anónimo popular, y de la chacarera “Coplas para la tejedora” de Jorge Fandermole



tia ra ra tia ra la ra lai ra rai ra  
 o tia ra ra ra la rai ra tia ra la  
 o o por las cri bas de la tra ma. lai la ra rai ra rai ra  
 en me dio de las pe num bras. - - - -  
 mo - vi - mien to por las cri bas de la tra ma. dum - dum dum ch cum ba pa  
 jen - doau - ro - ras en me dio de las ne num bras. - - - -  
 bom bom por las cri bas de la tra ma dum dum dum ch cum ba pa  
 en me dio de las ne num bras

En el Ej. 39 las voces de acompañamiento se dividen los estratos rítmicos: el bajo funciona en el 3/2 ya explicado de la chacarera, y en 3/4, con un ostinato, y tanto tenor como contralto funcionan en 6/8 mientras barítono tiene la melodía (compases 1 a 6). Luego las voces femeninas cantan en 3/2 y los hombres van en homofonía (c. 7 – 8), después bajo y barítono en 3/4, contralto y soprano en 6/8 y tenor alternando estas dos acentuaciones. La escala preponderante en este pasaje es el modo dórico.

A modo de ejercitación, sugiero una serie de actividades, a saber:

- Practicar los patrones rítmicos vistos ejecutándolos sobre un timbre agudo y otro grave.
- Aplicar estos ritmos a temas del estilo tocado
- Fabricar células rítmicas en las distintas cuerdas con elementos de los diversos P.R., en donde predominen acentuaciones acordes a la tesitura de cada cuerda, para aplicarlos como acompañamiento a las melodías.
- Trabajar en forma simultánea dos o tres células rítmicas en sus respectivas cuerdas sobre el fragmento de una obra, variando momentos de independencia rítmica con momentos de clara homofonía
- Interpretar un fragmento de zamba, y en un determinado momento cambiar el ritmo de la melodía y texto de zamba a vidala, y también en sentido contrario (de vidala a zamba).
- A modo de quod libet, superponer fragmentos melódicos de alguna chacarera con algún fragmento de vidala, en el que coincidan bastante sus respectivos contextos armónicos.

A partir de la ejercitación de estos puntos, más el análisis melódico, formal, además del conocimiento en profundidad del texto, contaremos con más elementos para realizar un arreglo sobre géneros folklóricos de la región NO.

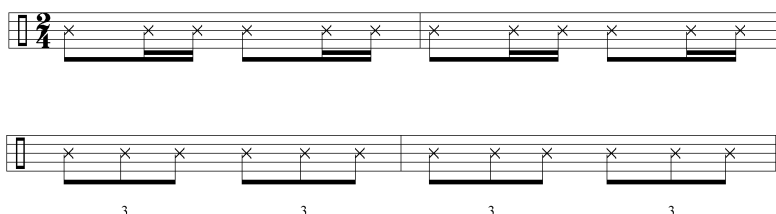
# REGIÓN NORTE

## PATRONES RÍTMICOS EN TIEMPO BINARIO


### Huayno, Carnavalito

#### CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS:

El ritmo de huayno se escribe no exactamente igual que como se toca, aquí hay dos aproximaciones a la rítmica del estrato sonoro agudo que pueden escucharse en una guitarra o un charango:



Con respecto al swing característico de dicho ritmo, su particularidad rítmica está en la duración e intensidad de sus valores. Éstos, tomando como parámetro un tiempo del compás, crecen en duración e intensidad en forma proporcional, como si el ritmo tendiese a frenarse. Cuando pasa esto, se dice que el ritmo se “tira para atrás”. Esto quiere decir que los últimos valores de la célula rítmica son más intensos y duran más. Para graficarlo más claramente este ritmo está a mitad de camino entre un tresillo de corcheas y una célula integrada por corchea y dos semicorcheas. Hay una anécdota que describe con claridad y simpatía la cadencia del ritmo del huayno. El genial y entrañable músico y poeta Gustavo "Cuchi" Leguizamón le quiso explicar a otro gran músico – el aerofonista Jorge Cumbo – la cadencia del huayno, comparándolo con el andar de una llama; al responderle el interlocutor que nunca había visto andar a este animal, Leguizamón le volvió a explicar, esta vez comparando al huayno con el andar de un "Citroën 2CV".

En el caso del carnavalito, éste es menos “tirado hacia atrás” y más liviano y enérgico; además, los valores escritos en el 1er. ejemplo  se mantienen más cercanos en sus valores originales que con el tresillo.

Algunas de las células rítmicas de acompañamiento en el estrato sonoro grave, que pueden ser interpretadas con un bajo o con un bombo son las siguientes:

3 negras y 2 corcheas en un 4/4  
 blanca, corchea y negra con punto en un 4/4  
 negra y 2 corcheas en un 2/4



Ritmo de saya

## CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS

Para entender en primer lugar las características melódicas del Huayno y el Carnavalito, analizaremos algunos de ellos:

### Ej. 40 Carnavalito del duende:



Yo te quie - ro que - rer, vos teha - cis de ro - gar,  
pe - ro ba - jo lahi - que - ra en u - na sies - ta meen - con - tra - rás.

Predomina la escala pentatónica, aunque en los dos últimos compases aparece el 6to. grado Mayor, que transforma a la escala en modo dórico.

### Ej. 41 Camino a Chuquis (Huayno)



Ven - go de laa - gua - da gran - de mehey ca - mi - nao to - doel ce - rro,  
la no - che se vie - neen - ci - ma y yo tan le - jos quees - toy  
la no - che se vie - neen - ci - ma y yo tan le - jos quees - toy

En este ejemplo se combina luego de un comienzo con acorde de tónica desplegado y sigue mayoritariamente con las variantes de la escala menor melódica y armónica, aunque en sus dos últimos compases remite nuevamente a la escala pentatónica.

### Ej. 42 Doña Ubenza (Huayno)



An - do llo - ran - do pa' den - tro, aun - que me rí - a pa' fue -  
ra, a - sí ten - go yo que vi - vir, es - pe - ran - doa que me mue - ra.

Este huayno (en algunas partituras se encuentra anunciado como kaluyo) funciona melódicamente solo sobre la escala pentatónica.

### Ej. 43 La Estrella Azul (Huayno)



Dón - dees - ta - rá laes - tre - llaa - zul, e - saes - tre - lli - ta del al -  
ma, sus o - jos sue - len - llo - rar per - di - dos en lain - men - si - dad.

Aquí aparece al comienzo nuevamente la escala pentatónica pero luego pasa al modo menor diatónico en el consecuente (c. 3 a 5) donde finaliza por grado conjunto. El intervalo de 4ta. J del comienzo estructura la melodía en el antecedente y el consecuente

### Ej. 44 Guadalquivir (Huayno)



Otro ejemplo de predominancia absoluta de escala pentatónica, y de giros exclusivamente tritónicos.

### Análisis de texturas en los arreglos.

Seguidamente analizaremos algunos fragmentos de arreglos corales de huaynos y carnavales, en los que veremos distintas características, pero coincidencias que remiten al estilo musical a interpretar:

### Ej. 45 El avenida G. Leguizamón – M. Castilla Arr: Javier Zentner

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

la-la-la

oh

oh

oh

Ya van tres no chés bai lan do laal baha ca yaes tá mar chi ta

Ya van tres no chés bai lan do laal baha ca yaes tá mar chi ta

Ya van tres no chés bai - lan do laal-baha ca yaes tá mar chi ta

Ya van tres no ches bai lan do laal baha ca yaes tá mar - chi ta



la la la la la la la ... - nos que da mos sin

chi ni tas Dén me la ca ja cha ye ra - - yo soy - can - tor - a - ve - ni

chi ni tas dén me la ca ja - cha ye - ra yo soy can tor - a -

chi ni tas dén me la - ca - ja cha - ye

do cuan - doem pie - zoa ver me po bre can tan do loau men - toal vi no

ve ni - do cuan doem pie zoa ver - me po bre can tan do loau men toal vi no -

ra cuan doem pie zoa ver me po bre can tan do loau men toal vi no

Éste es un arreglo en donde hay variedad de recursos rítmicos, melódicos y armónicos. La introducción (c. 1 a 9) juega con arpeggios, melodía entre pentatónica y dórica, y distintas articulaciones rítmicas con pulsos agregados siempre en pulso de negra. La aparición de síncopas y grupos diversos de  $\frac{1}{2}$  y  $\frac{2}{4}$  dan marco rítmico del estilo. Las funciones armónicas I, III, IV(M) y Vm también determinan un ámbito marcado por el contexto melódico.

En la 1er. estrofa se alterna homofonía (c.10 a 14 y 17 a 18) con melodía y acompañamiento (c. 15 y 16), ésta última textura viene a **recrear** lo que hacen los instrumentos básicamente en su forma rítmica. El concepto recrear es importante porque las voces no necesariamente tienen que imitar textualmente ritmos o melodías hechas por los instrumentos.

**Ejemplo 46 La estrella azul (huayno) P. Carabajal. Arr. E. Ferraudi  
(intro y 1er. estrofa)**

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Dón dees - ta rá laes tre - llas - zul, saes - tre -

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum - dum dum dum

lli ta del al ma, sus o - jos sue len bri - llar per - di - dos - en lain men - si dad -

dum - dum dum dum dum dum

En este aire de huayno<sup>3</sup> la introducción, si bien mantiene una correspondencia de pulsos rítmicos con la especie en general, tiene valores más largos que ésta, y no remite específicamente a la rítmica del huayno, por lo que funciona a manera de refuerzo armónico y no de articulación rítmica. La textura musical corresponde a melodía con acompañamiento, sobre un contexto armónico de escala menor, con sus variantes (antigua, armónica, melódica).

En la estrofa, el acompañamiento – al contrario que en la introducción- se comporta claramente como una articulación rítmica, textual a la rítmica del huayno, y toma fuerza a causa de su carácter rítmico; por otra parte, la armonía está subordinada al ritmo y al contexto melódico.

<sup>3</sup> El autor calificó a su obra como un “aire de huayno” porque considera que tiene elementos de índole musical que no corresponden específicamente a la forma huayno

**Ej 47 Doña Ubenza Huayno Ch. Echenique. Arr. L. Cangiano**  
(intro y dos estrofas)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of an introduction and two stanzas of music. The instruments are Solo T. (Soprano), S. y C. (Soprano and Contralto), Tenor, and Bajo (Bass). The lyrics are in Spanish and describe a journey and a search for a partner.

**Intro:**

Solo T. (Soprano): An-do llo - ran - do pa'-den-tro aun-que me rí - a pa' fue-ra a-sí ten-

S. y C. (Soprano and Contralto): dum dum dum dum dum

Tenor: dum dum dum dum dum

Bajo (Bass): dum dum dum dum dum

**Stanza 1:**

Solo T. (Soprano): go yo que vi - vir es-pe - ran - doa que me mue - ra le doy ven - ta - jaa los vien - tos por-que no

S. y C. (Soprano and Contralto): [Instrumental accompaniment]

Tenor: [Instrumental accompaniment]

Bajo (Bass): [Instrumental accompaniment]

**Stanza 2:**

Solo T. (Soprano): pue - do vo - lar has-ta quea - ga - rro mi ca - ja y laem - pie zo a ba - gua - lear

S. y C. (Soprano and Contralto): [Instrumental accompaniment]

Tenor: [Instrumental accompaniment]

Bajo (Bass): [Instrumental accompaniment]

En este ejemplo el acompañamiento se puede clasificar como una articulación rítmica a manera de pedal, imitando a la percusión elemental del huayno, en donde la melodía es cantada por un solista, y en la segunda estrofa se le agrega una segunda voz en forma paralela con las notas del acorde de tónica, o para ser más exactos, sobre la escala tritónica, que es lo mismo.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Al estar analizando fragmentos de arreglos, puede ser que el lector considere algunos ejemplos como demasiado simples o elementales, como podría ser éste u otros ejemplos antes dados. En el arreglo que se acaba de analizar, en las estrofas que siguen varía la textura anterior e introduce un nuevo elemento, la homofonía y pequeñas partes de contrapunto que dinamizan y enriquecen el arreglo musical.



Los recursos que se utilizan en este fragmento son varios, células melódicas con aires pentatónicos y comportamientos de índole canónica (c. 1 a 4), recursos armónicos de armonía occidental, canto solista y dúos de reminiscencias tradicionales (c. 5 a 7), melodía con acompañamiento (c. 8 a 11), homofonías (c. 12 y 13), melodía en tenor con refuerzo melódico y en soprano y articulación rítmico armónica en bajo y contralto (c. 14), y homofonía en s, c, y t, con articulación-refuerzo armónico en voces de bajo y barítono.

Fuente:

**Eduardo Ferraudi**

***ARREGLOS VOCALES SOBRE MÚSICA POPULAR***

*Análisis y elaboración de arreglos.*

*Guía de características técnico-musicales del folklore argentino*

Ediciones GCC

Buenos Aires, Argentina

