

ARTÍCULOS

Recurso compositivo recurrente en zambas en tonalidad mayor en la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón

Recurring compositional resource in zambas in a major key in the work of Gustavo “Cuchi” Leguizamón
Godoy Roger, Santiago



Santiago Godoy Roger

tiagodoy@hotmail.com

Universidad Nacional de Salta (UNSa) Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

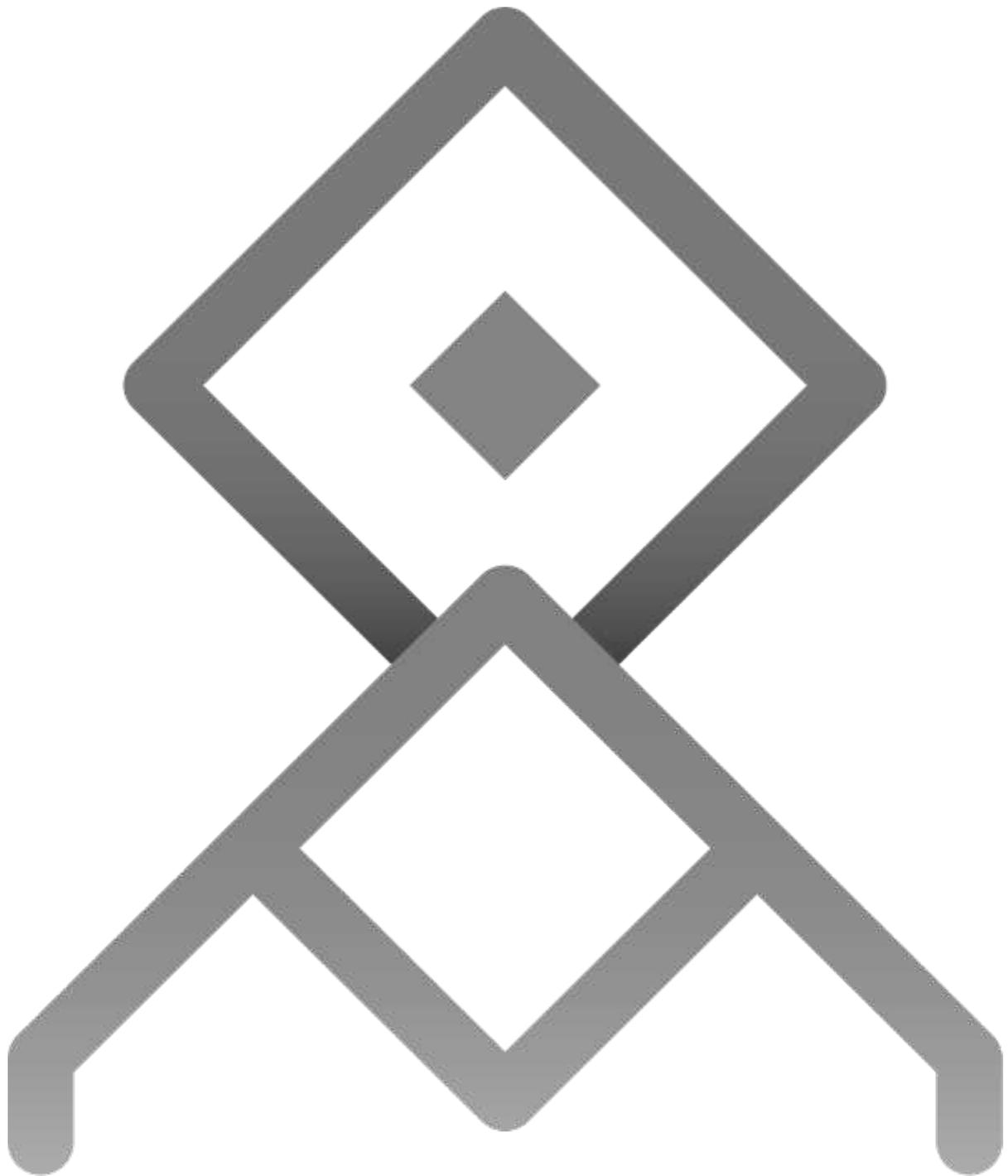
extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/64535386453538010/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0019>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.





Resumen:

En este trabajo intentaremos exponer y explicar un recurso compositivo armónico melódico recurrente en casi la totalidad de las zambas en tono mayor de la obra de

Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Empezaremos por exhibirlo en su forma prototípica y a continuación desarrollaremos las particularidades que el mismo presenta en sus distintas apariciones. Por su parte, cada ejemplo brindado nos descubrirá un uso distinto del recurso según en qué zona estructural de la zamba se encuentre. Seguidamente proporcionaremos un cuadro comparativo de todas las zambas que contiene dicho recurso y los lugares en que se ubican al interior de cada obra. Concluiremos con un sumario de los resultados obtenidos y expondremos las preguntas que estos nos dejan para ser consideradas en futuras investigaciones.

Palabras clave:

Gustavo “Cuchi” Leguizamón, recurso compositivo, zambas en tonalidad mayor.

Abstract:

In this work we will try to expose and explain a recurring melodic harmonic compositional resource in almost all the zambas in a major key of the work of Gustavo "Cuchi" Leguizamón. We will begin by exhibiting it in its prototypical form and then we will develop the particularities that it presents in its different appearances. For its part, each example provided will reveal a different use of the resource depending on which structural zone of the zamba it is in. Next, we will provide a comparative table of all the zambas that this resource contains and the places where they are located within each work. We will conclude with a summary of the results obtained and we will expose the questions that these leave us to be considered in future research.

Keywords:

Gustavo “Cuchi” Leguizamón, compositional resource, zambas in major key.

I

Es clara la unanimidad que existe a nivel nacional por parte de músicos académicos, músicos populares provenientes del ambiente del rock, músicos populares “folclóricos”, y el público en general (el oyente medio consumidor de música) respecto del valor de la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón; a su vez, existe una cantidad enorme de bibliografías sobre la figura (como personaje ilustre) del músico (libros y artículos de periódicos o revistas con anécdotas o entrevistas). Sin embargo, es reducido el número de escritos de carácter científicos que lo tengan a Leguizamón como protagonista (López [2013], Juárez Aldazábal [2009], Almeida [2018]). Por su parte, es aún más pequeña la cantidad de bibliografía abocada a los análisis técnico musicales de esta obra (los trabajos del Dr. Diego Madoery y su grupo de investigación [2012], el libro de Osvaldo Burucúa “Los Sonidos del Cuchi [2018], y el trabajo de transcripción de Leopoldo Deza y Diego Rolón “Corazón alegre” [2017]). Finalmente, existen investigadores y músicos que de manera privada y por intereses diversos han realizado estudios muy serios sobre la música del Cuchi, aunque no hayan elaborado o publicado, sobre ello, escrito científico académico alguno. En ese contexto, y aprovechando lo ganado hasta acá, creo necesario continuar en esta misma dirección sabiendo que un estudio sobre una obra que ha penetrado tan a fondo en nuestra idiosincrasia es el estudio sobre nosotros mismos como comunidad y no solo sobre un compositor particular.

C

Según el catálogo de Almeida (2018) tenemos 47 zambas en la obra de Leguizamón; de estas, 20 están en tonalidad mayor; 2 son inexistentes (no poseemos de ellas partituras ni grabaciones solo referencias en artículos o entrevistas); de las restantes 18, encontramos en 14 el recurso compositivo que analizaremos.

Hemos usado como fuente de cada ejemplo: Las partituras editadas por Lagos, las grabaciones del propio Leguizamón al piano, las grabaciones del Dúo Salteño (sobre todo

cuando se trata de la primera grabación de una obra y que lo tenga al mismo Leguizamón como arreglador) y las interpretaciones que realizan Diego Rolón y Leopoldo Deza en el libro *“Corazón Alegre”* (2017) que intentan traducir con la mayor fidelidad posible el pensamiento compositivo de Leguizamón a partir de las propias grabaciones del Cuchi, las partituras publicadas por Lagos, el testimonio de los allegados del compositor que pudieron guardar una memoria musical por estar presente en el momento de gestación de las obras (hijos y amigos) y de músicos estudiosos de la obra del compositor. De todas estas fuentes hemos intentado extraer un promedio que nos permite mantenernos en la seguridad de que la recurrencia compositiva que encontramos emana de las obras mismas y se mantiene fiel al pensamiento de Gustavo “Cuchi” Leguizamón.

El recurso que exponemos y analizamos a continuación es clave para la comprensión del estilo compositivo de Leguizamón; de alguna manera, con este recurso, asistimos a un percepto (núcleo perceptivo) reconocible por cualquier oído medio como propio del modo de hacer música folclórica del compositor. Hablamos de percepto, porque en cada incurrencia del mismo se exhiben iguales elementos con características idénticas y ordenados de manera análoga; y se suma a ello, el hecho de que aparezca en una gran cantidad de Zambas (14 en total); y en menor cantidad, en obras en tonalidad mayor de otros géneros; esto nos obliga a concebir al recurso como un fenómeno unitario y separado digno de consideración independiente.

Ahora bien, no es posible encontrar para dicho recurso una denominación que le sea favorable y que marque, sin cuestionamientos, su característica singular (no hay manera de nombrarlo sin caer en la arbitrariedad): en efecto, el recurso es un mixolidio en lo melódico (séptimo grado descendido [séptima menor]); pero armónicamente no tiene los acordes característicos del mixolidio que son el V menor y el VII bemol¹ (además del acorde de tónica) (el uso de estos grados armónicos son compartidos tanto por la música popular no folclórica como por la música del periodo de la práctica común cuando se trata de mixolidio). A su vez, no existe antecedente de este recurso en el folclore; sería también erróneo decir que es una modulación al II grado por la corta duración del recurso (dos compases).

M

Para el examen de nuestro recurso y su ubicación al interior de cada obra tomaremos la estructuración que Alejandro Martínez propone en *“Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en dialogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical”* (Martínez, 2017). Martínez, a su vez, recoge sus conceptos y procedimientos técnicos fundamentalmente de tres fuentes: La principal de ellas son los escritos de William E. Caplin sobre análisis de música perteneciente al clasicismo; (tiene preponderancia aquí el libro *“Classical Form: A Theory of formal functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven”* [1998]; pero también *“Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom”* [2013] que aborda las mismas temáticas que el libro anterior, pero con un enfoque didáctico). Otras de las fuentes teóricas con las que trabaja Martínez son *“Teoría Generativa de la música tonal”* de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (2003); y, finalmente, *“Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata”* de Hopokoski y Darcy (2011).

T

Martínez usa distintos términos para cada parte que segmenta de la zamba y que ira explicando pormenorizadamente en sus aspectos funcionales (es decir, teniendo en cuenta la lógica interna de la relación entre los elementos intervinientes):

Una zamba consta, en su aspecto formal más amplio (y sin consideración de las repeticiones), de tres grandes partes: *introducción*, *estrofa* y *estribillo* (así es como popularmente todos conocemos las unidades de una zamba). Martínez además se refiere a estrofa y estribillo como “primera sección” y “segunda sección”, respectivamente.

A su vez, cada sección consta de tres partes de 4 compases cada una; Martínez aclara que va a denominar a estas partes como Módulos; sin embargo, no vuelve a usar demasiado este término y ya las nombra según la función que cumplen. De esta manera, en la estrofa tenemos: *Exposición, Diferenciación y Conclusión*; y en el estribillo: *Contraste, Retorno, Conclusión*.

Ahora bien, Martínez (2017) también denomina a cada módulo de cuatro compases como frase: "El término 'frase' designa aquí una unidad de cuatro compases, muchas veces (aunque no siempre) divisible en dos unidades menores o 'ideas musicales' de dos compases" (nota al pie N° 23, p. 96)

Nosotros usaremos los términos de 1er 2do y 3er modulo cuando nombremos los tres segmentos de las secciones de la zamba; y aclararemos si se trata de estrofa o estribillo; por su parte, en la partitura denominaremos estos mismos segmentos de manera funcional como *Exposición, Diferenciación y Conclusión* (cuando se trata de la estrofa). y *Contraste, Retorno y Conclusión* (cuando se trate del estribillo). Hablaremos de "motivo" cuando nos refiramos a una frase de cuatro compases y, cuando un motivo este formado por dos partes aclararemos si se trata de principio de motivo o final de motivo (cadencia).

E

1

De las 14 zambas donde aparece el recurso, 5 tienen una sola aparición, 8 de ellas exhiben dos apariciones; y solo en "*Zamba de Argamonte*"² aparece 3 veces (en Introducción, estrofa y estribillo). Debí a que ésta es la única zamba en que el recurso se da en cada una de sus secciones empezaremos por aquí nuestra exposición a modo de ejemplo concreto y prototípico, para, desde allí, desglosar características que luego veremos replicadas en otros casos que tendrán sus respectivas singularidades.

De esta zamba poseemos: una versión grabada en estudio por el Dúo Salteño para su tercer álbum "Dúo Salteño III"³ de 1974 con arreglo y dirección del mismo Leguizamón; la transcripción que sobre esta realizan Deza-Rolón en la sección "Dos voces" de su libro (2018, p146); La partitura de Lagos publicada en 1971. A su vez, Deza Rolón nos ofrece, en su libro, una segunda versión en la sección "Cancionero" (2018, p. 70) con melodía y cifrado para guitarra que parece estar hecha en base a la partitura de Lagos.

Veamos ahora el ejemplo del 3er módulo de la estrofa:

The image shows a musical score for the 3rd module of the 'Zamba de Argamonte' stanza. It is divided into three sections, each with a melodic line and a chord progression:

- Exposición:** Chords are I (Emaj7/G#), G°, II (F#m7), V (B7), and I (E6).
- Diferenciación:** Chords are I (Emaj7/G#), G°, II (F#m7), A#°, and I (Emaj7).
- Conclusión:** Chords are VI (V dell) (C#7), II (F#m7), V (B7), and I (Emaj7).

Imagen 1.

“Zamba de Argamonte”, 3er módulo estrofa (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

Encontramos aquí, entonces, desde el punto de vista melódico, el séptimo grado de la escala mayor descendido (séptima menor) (re becuadro). Se trataría, entonces, de un viraje hacia el mixolidio en un contexto armónico de dominante del segundo grado, o, en todo caso, dominante de la relativa menor de la subdominante; o sea, mayorización del acorde de VI grado con una séptima mayor (C#7). Finalmente, la melodía y la armonía desembocan en F#m7 (segundo grado de la tonalidad general y primer grado de la tonalidad contextual de esta frase de dos compases). Ahora bien, desde un punto de vista más general, puede leerse todo este tercer módulo o Conclusión como una sucesión de dominantes cuyas respectivas tónicas resultan, a su vez, las dominantes del acorde que sigue: C#7 como dominante de F#; F#m7 como dominante de B; y B7 dominante de E que es la tonalidad principal. ⁴

El factor o elemento decisivo va a ser el re becuadro (séptimo grado descendido o séptima menor) que, es importante remarcar, no se encuentra comprendido (en la versión del Dúo Salteño) en el acorde C#7 que lo armoniza (analizaremos la situación de cuando el acorde posee o no la novena bemol más abajo); esta relativa desvinculación entre melodía y armonía genera un cierre simultáneo melódico- armónico de motivo, pero, por caminos distintos: la armonía produce su propio cierre usando dominante-tónica (C#7- F#m) y la melodía, en paralelo, cierra con retardo (en tiempo débil) y termina coincidiendo con una de las notas del acorde de F#m.

Por su parte, en el 3er módulo del estribillo (final de motivo) la melodía del recurso es muy parecida al ejemplo anterior (cambia el ritmo sin que se modifique la sucesión de alturas o intervalos); la segunda parte del motivo sí resulta radicalmente distinta:

Contraste

Retorno

Conclusión

Imagen 2.
 “Zamba de Argamonte”, 3er módulo estribillo (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

Ahora bien, en ambas apariciones de la versión de Lagos (3er módulo de estrofa y 3er módulo de estribillo) sucede que el tercer grado (fa#) del acorde que mayoriza el dominante del II grado (D7) se encuentra en la melodía del canto del compás anterior (marcamos esta nota en verde)

VI (V de II)
D7(b9)

II
Gm7

Imagen 3.
 “Zamba de Argamonte”, 3er módulo estrofa (versión de Lagos).



Imagen 4.
 “Zamba de Argamonte”, 3er módulo estribillo (versión de Lagos).

Finalmente, En la partitura de Lagos de “Zamba de Argamonte” vamos a encontrar el recurso en el 2do módulo de la Introducción; ⁵ la versión de Deza Rolón para la parte de “Cancionero” de su libro (p.70) respeta, en todo, la versión de la partitura:



Imagen 5.
 “Zamba de Argamonte”. Introducción 2do módulo (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

En la versión de Deza Rolón de la primera parte del libro “Cancionero” (con formato e Songbooks) podemos ver, al comienzo del 2do módulo de la estrofa y en el 1er módulo del estribillo al recurso en su aspecto armónico sin que se ejecute (toque) el séptimo grado descendido.

Z

No existe una versión de “La Mulanima”⁶ ejecutada supervisada o dirigida por Leguizamón.

Encontramos el recurso en el 3er módulo de la estrofa y en el 3er modulo del estribillo con melodías distintas. En el caso de la estrofa vamos a notar que el séptimo descendido con el que comienza la melodía (en rojo) se encuentra al final del ascenso de la melodía una

octava más arriba (en azul) pero ya de modo natural.⁷ Aquí el séptimo menor (séptimo descendido) perceptivamente no resulta un punto de llegada sino el comienzo de un recorrido melódico ascendente que va a desembocar en una novena menor más arriba. La versión de Deza-Rolón (p.54) que presentamos a continuación parece tomar, de la partitura de Lagos; pero corrige los errores enarmónicos de colocar las alteraciones incorrectas.

The image shows a musical score for the 3rd module of the 3rd stanza of 'La Mulanima'. It is divided into three sections: 'Exposición', 'Diferenciación', and 'Conclusión'. The key signature is G minor (one flat). The 'Exposición' section has chords F, Dm, Gm6, C9(add13), and F6. The 'Diferenciación' section has chords F, Dm, Gm7, C7, B°, and F6. The 'Conclusión' section has chords VI (V del II) D7(b9), II Gm6, C9, and Fmaj7. A blue note is marked in the 'Conclusión' section.

Imagen 6.
 “La Mulanima”, 3er módulo estrofa (versión de Deza-Rolón).

En la versión de la partitura de Lagos vamos a notar que cuando aparece nuestro recurso por primera vez (principio del 3er módulo de la estrofa) la séptima de la escala (b9 del acorde) se encuentra mal escrita: se pone re# en lugar de mi b sin justificación, en tanto no funciona aquí esta nota como sensible o bordoneo de la nota superior. Como vimos, en la transcripción de Deza- Rolón (2018), que respeta la tonalidad de la partitura de Lagos, esta nota se coloca correctamente (p.54).

This image provides a detailed view of the 'Conclusión' section of the musical score. It shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. Red annotations above the staff indicate the chords 'VI (V del II) D7(b9)' and 'II Gm79'. A blue note is also present in the melody.

Imagen 7.

“La Mulanima”, 3er módulo estrofa (versión de Lagos).

En el caso del estribillo sucede que en el 2do módulo tonifica a la relativa mayor (Ab) del cambio de modo (Fm) (en azul); de esta manera ya desde ese módulo se encuentra presente el séptimo descendido de nuestro recurso. La séptima descendida aparece dos veces en la misma línea del canto donde está el recurso con la diferencia de una octava:

8

Contraste

Retorno

Conclusión

Ton: Ab

II Bbm V Eb7 I Abmaj7(13) II Bbm7 V Eb7 I Ab6

VI (V del II) D7(9) II Gm7 C7 Fmaj7

Imagen 8.

“La Mulanima”, 3er módulo estribillo (versión de Deza-Rolón).

Por su parte, en el estribillo (3er módulo) de la partitura de Lagos vamos a encontrar nuevamente nuestro recurso, pero con una melodía distinta (aquí se encuentra correctamente escrito el séptimo grado como mi \flat). Escuchamos, en todo este compás a pesar de lo extraño del acorde al comienzo, un dominante que intenta resolver (como efectivamente lo hace) en el segundo grado. Esto se debe a que tenemos en el bajo un re y, más arriba, sonando en simultaneo un do; eso es una séptima menor; con estas dos notas en esa posición de alturas ya tenemos la sensación de un acorde re dominante aun faltando el tercero y el quinto del acorde; ahora bien, inmediatamente después, en el acorde siguiente del mismo compás aparece el tercero mayor (ejecutado en dos alturas) que nos faltaba; este se encuentra, también mal escrito en la partitura como sol \flat cuando en realidad es un fa \sharp . El mi \flat que está también en la línea del canto funciona como novena bemol del acorde. Deza Rolón interpretan armónicamente de igual manera que nosotros este compás como D7(b9); y, melódicamente colocan fa \sharp donde la partitura dice (erróneamente) sol \flat . Acá en la melodía del estribillo de esta parte, la séptima descendida aparece dos veces en el mismo compás con una diferencia de una octava y su resolución al segundo grado (Gm) es más conclusiva. En cambio, en el ejemplo de la estrofa, aparece una sola vez en el compás y cuando el mi vuelve a aparecer en el compás siguiente una octava más arriba ya se trata de un mi natural (séptimo mayor) lo que diluye rápidamente la sensación de resolución al segundo grado que se había preparado en el compás anterior y consumado al comienzo del siguiente.

Imagen 9.
 “La Mulanima”, 3er módulo estribillo (versión de Lagos).

Acá hacemos un paréntesis para explicar por qué al acorde dominante del recuso a veces se lo cifra solo como séptima y a veces se le coloca la novena bemol de la melodía: existen dos tipos de instrumentaciones en las partituras de la editorial Lagos de las obras de Leguizamón: o son para piano y canto, o son para piano solo. En el caso del formato de piano y canto, la melodía que ejecuta el canto esta imitada, idéntica, en la clave de sol de la parte del piano (con el añadido, por partes, de notas sonando en simultaneo con mayor armonización). Por su parte, en las partituras de piano solo, muchas veces la melodía correspondiente al canto presente en la clave de sol se ejecuta como díada por terceras paralelas (séptima y novena bemol conforman dicha díada); y muchas veces la novena bemol es solo ejecutada por el canto sin que se encuentre en otro lugar del pentagrama. En este caso (además de cuando se trate de la transcripción de una grabación del Dúo Salteño y la ejecución así lo requiera) Deza-Rolón interpretan este fragmento como un acorde mayor con séptima menor; y la novena bemol sólo se la adjudica al canto (no es parte de la armonía). Por el contrario, cuando esa novena bemol aparece (además de en el canto o voz más aguda) en el cuerpo del pentagrama, Deza Rolón cifra el acorde de ese compás como un dominante con séptima y novena bemol.

3

De “Zamba del Laurel”⁸ tenemos dos versiones grabadas por el Dúo Salteño: la primera de 1974 del disco “Dúo Salteño III” antes mencionado con Echenique y Fernández Valdéz como integrantes; la segunda de 1991 del disco “Vamos cambiando” ya con Echenique-Jiménez. Solo la primera versión lo tienen a Leguizamón de arreglador. La trascrición de Deza Rolón (2018) está hecha en base a la segunda grabación (p.150).

The image shows a musical score for "Zamba del Laurel" in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into three sections:

- Exposición:** Chords E, VI (V del II) C#7(b9), II F#m, B, Emaj7.
- Diferenciación:** Chords C#7, F#m7, B, E6.
- Conclusión:** Chords VI (V del II) C#7(b9), C#7/G#, II F#m7, B7, E6.

Imagen 10.

“Zamba del Laurel”, 1er y 3er módulo estrofa (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

En esta zamba el recurso aparece dos veces en la misma estrofa: la primera en el 1er módulo (comienzo de motivo) y la segunda en 3er módulo (comienzo de motivo). En el primer caso, el recurso se consume en una temporalidad menor a la de un compás (aun estando entre dos compases); en su segunda aparición, la melodía llega al re becuadro (séptimo grado descendido) por un ascenso de grado conjunto (si, do#, re becuadro). Por su parte, en el 2do módulo que le antecede, se ejecuta la nota re natural tres veces en total; esto permite que la aparición del recurso en el tercer modulo produzca con contundencia su efecto a pesar de que en el primer módulo ya se dio la presencia de este séptimo descendido. Podemos decir, entonces, que el 2do módulo funciona como elemento diferenciador colocado entre la primera y la tercera aparición del recurso.

En la estrofa de la partitura de Lagos vamos a notar, en el ejemplo del 1er módulo, que el primer compás comienza en Re menor (como dicta la armadura de clave), luego realiza un Re aumentado (mal cifrado ya que pone solb donde debería ir fa# y sib funciona acá como la# quedando re-fa#-la#) pero inmediatamente aparece, en el bajo, el la natural de un Re mayor; de esta manera es acertada la interpretación de Deza-Rolón de cifrar la totalidad del compás como D7(b9) (en coherencia con los otros lugares donde sucede análoga tonificación a la segunda). Sin embargo, hay que decir también que al obviar el la# (sib), se están desentendiendo del momento en que el acorde de Re se convierte en aumentado, siendo que este se encuentra en tiempo fuerte y con una nota larga.

.Imagen 11
 “Zamba del Laurel”, 1er módulo estrofa (versión de Lagos).

En el 3er módulo de la estrofa de la partitura de Lagos vamos a encontrar un error; el re más agudo que continúa siendo sostenido en su segunda aparición debería ser becuadro (en marrón) según queda constancia en la versión grabada por el dúo (e incluso así lo interpreta Deza-Rolón en su sección de cancionero [p.82]) pero además según la lógica de repetición de tres notas ascendentes por grado conjunto cada repetición a una altura menor obliga a que este re este por debajo del anterior. Por su parte, el re sostenido debería ser un mi bemol:

Imagen 12.
 “Zamba del Laurel”, 3er módulo estrofa (versión de Lagos).

De “Zamba del imaginero”⁹ tenemos la versión del Dúo Salteño de su cuarto disco “El Canto de Salta” (1983) con Echenique- Jiménez y acompañamiento al piano del mismo Leguizamón. Nuevamente Deza Rolón (2018) nos ofrecen dos transcripciones en su libro: una en el apartado “Cancionero” (p. 80) y la otra es la transcripción de la grabación del Dúo Salteño antes mencionada en la sección “Dos voces” (p. 154).

El recurso aparece al principio del 2do y el 3er módulo de la estrofa. En lo melódico la séptima (re#) no se encuentra en el compás inmediatamente anterior a que aparezca el recurso con su séptimo descendido (re) pero si cuatro compases antes una octava más abajo y en el compás siguiente luego del II grado con el que culmina el recurso. Aun así, el efecto del recurso se logra con eficacia:

Exposición: C#m, C#m6, F#m7, Am7, B7/D#, Emaj7

Diferenciación: VI (V de II) C#7, II F#m7, F#7, F#°, B7

Conclusión: VI (V de II) C#7(b9), II F#m7, Am7, B7/D#, Emaj7

Imagen 13.
 “Zamba del imaginero”, 2do y 3er módulo de estrofa (versión Deza Rolón).

En el 2do módulo de la estrofa de la partitura de Lagos sucede igual que vimos en ejemplos anteriores (establecimiento de tónica y séptima en clave de fa como síntesis de acorde de dominante del II grado y aparición gradual de los otros elementos del acorde [el tercero ascendido que mayoriza el acorde y el quinto]):

VI (V de II) F7

II Bbm7

Imagen 14.
 “Zamba del imaginero” 2do módulo estrofa (versión de Lagos).

En el caso del 3er módulo de la estrofa el acorde de dominante del II grado aparece completo (con su tercer y quinto grado) desde el comienzo del compás y lo que llega con retardo es su séptima y su novena bemol:

Imagen 15.
 “Zamba del imaginero”, 3er módulo estrofa (versión de Lagos).

5

“*Cartas de amor que se queman*”¹⁰ se encuentra grabado en el sexto disco del Dúo Salteño “*Madurando Sueño*” (1986) del que no tenemos evidencias claras que Leguizamón haya sido su arreglador.¹¹

El recurso aparece al comienzo del segundo módulo de la estrofa (Diferenciación) y al comienzo del tercer módulo de la estrofa (Conclusión); repite armonía y el re becuadro pero con una melodía completamente distinta:

Imagen 16.
 “*Cartas de amor que se queman*”, 2do y 3er módulo estrofa (versión Deza Rolón).

Si bien la versión de Deza-Rolón evidentemente está realizada a partir de la partitura de Lagos, corrige el segundo módulo que en la partitura exhibe solo tres compases y no cuatro como es lo esperable en cada módulo de una zamba; en este punto creemos que Deza-Rolón se basan, para corregir este error, en la melodía de canto de la versión grabada del Dúo Salteño. La partitura además tiene otros errores: deja sin escritura un compás completo de la parte del canto en el 1er módulo y, (al igual que otros ejemplos que ya vimos) coloca lab donde debería ir sol#, y solb donde debería haber fa#: primer compás del 2do módulo (donde comienza nuestro recurso):

Imagen 17.

“Cartas de amor que se queman”, 2do y 3er módulo estrofa (versión de Lagos).

De “*Cantora de Yala*”¹² existe una versión grabada por el Dúo Salteño en su primer disco: “Dúo Salteño” de 1969. No hemos podido dar con la partitura de la editorial Lagos. Especulamos que la versión ofrecida por Deza-Rolón en el apartado “Cancionero” de su libro se basa en la partitura ya que si bien las melodías del canto son idénticas a las de la grabación del Dúo Salteño (primera voz), difiere en lo rítmico en la introducción.

The image shows a musical score for the zamba "Cantora de Yala". It is divided into three sections: **Exposición**, **Diferenciación**, and **Conclusión**. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The chords for each section are as follows:

- Exposición:** Fmaj7, Dm7, Gm9, G7, B°7, Fmaj7.
- Diferenciación:** VI (V del II) D7(b9), II Gm7, G9, C9.
- Conclusión:** VI (V del II) D7(b9), II Gm7, C9, F6.

Imagen 18.
 “Cantora de Yala”, 2do y 3er módulo (versión Deza Rolón).

Recordemos que uno de los aportes fundamentales de Leguizamón al género zamba se da en la forma y consiste en que ofrece, en el 3er módulo (tanto de estrofas como de estribillos) una melodía distinta a la presentada en el segundo módulo.¹³ En efecto, hasta Leguizamón las zambas repetían sus melodías de 3er módulo (el llamado bis). Sin embargo, es importante aclarar que en la clasificación que nos ofrece Madoery descrita en la nota al pie n° 23, “Cantora de Yala” estaría en el tercer grupo (sin repetición de 3er módulo) en tanto el final de ambos motivos difiere aun siendo idéntico el principio de los mismos. Aun así, es importante señalar que esta junto a “Zamba de Argamonte” (que analizamos más arriba) son la única zamba donde las dos incurrencias del recurso en la Estrofa (2do y 3er módulo) son idénticas tanto en lo melódico como en lo armónico.

7

De “Zamba para la viuda”¹⁴ poseemos una versión grabada del Dúo Salteño en su disco “Madurando sueños” (1984). Por su parte, Deza-Rolón nos Ofrecen dos versiones de este tema: uno en “Cancioneros” (p.84) y la otra en “Dos Voces” (p.151) basado en la grabación del dúo. Y tenemos otra versión grabada por el mismo Leguizamón en el disco donde se recopila una actuación en vivo de 1983 junto con la música de la película “La Redada”.

En esta zamba aparece la armonía de nuestro recurso cuatro veces, pero solo dos con su melodía (séptimo descendido). Las armonías en las apariciones sin la nota mixolidia se encuentran al comienzo del 3er módulo de la estrofa y al comienzo del 2do módulo del estribillo; en tanto el recurso completo aparece, con melodías distinta, en el 1er y 3er módulo del estribillo (comienzo de motivo). Nos concentramos en estos dos últimos.

Contraste

VI (V de II) A7, B \flat °, II Dm7, F, G7, Cmaj7

Retorno

VI (V de II) A7, II Dm6, B7, Em7, Em6

Conclusión

VI (V de II) A7(b9), II Dm7, Fm7, Dm7, Fm7, Cmaj7

Imagen 19.

“Zamba para la viuda”, 1er y 3er módulo estribillo (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

En el 1er módulo del estribillo de la versión de Lagos el séptimo descendido de nuestro recurso aparece mal escrito como fa# en vez de solb:

VI (V de II) F7, II Dm7

Imagen 20.

“Zamba para la viuda”, 1er módulo estribillo (versión de Lagos).

Esto se corrige en el 3er módulo del mismo estribillo:

Imagen 21.

“Zamba para la viuda”, 3er módulo estribillo (versión de Lagos).

8

“La Pomeña”,¹⁵ (quizás una de las obras más versionadas y difundidas de Leguizamón), es el tema que aparece en primer lugar en el primer disco del Dúo Salteño “Duo Salteño” (1969); Deza Rolón como ya vimos en muchos casos anteriores, nos ofrece dos versiones de esta zamba: una es la transcripción de la grabación del dúo en “Dos Voces” (p.139) y la otra en “Cancionero” (p. 56). Las tres versiones son idénticas en lo melódico; la que se encuentra en “Cancionero” presenta un mayor ritmo de cambio armónico¹⁶ y por eso la elegimos para el análisis aquí junto con la versión de Lagos (que representa en lo armónico la versión grabada)

Al igual que en “Zamba para la viuda”, nuestro recurso aparece dos veces en el estribillo y de igual manera en 1er y 3er módulo. Su primera aparición sucede al final de motivo (son muy pocos los ejemplos de la aparición del recurso al final de un motivo):¹⁷ En su primera aparición encontramos, luego del acorde F#7, un sustituto de este que sería A#° (ambos funcionan como dominantes del segundo grado, dominante de Bm):

Estribillo

Contraste

VI (V del II)

II

Retorno

Conclusión

VI (V del II)

II

Imagen 22.

“La Pomeña”, 1er y 3er módulo estribillo (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

A su vez, vamos a notar que en el segundo módulo de la estrofa (Diferenciación) se presenta el sol becuadro (séptimo grado descendido) de nuestro recurso, pero con una armonía distinta: en este caso se da en un contexto de quinto grado, pero sin función de dominante por estar en tono menor; el acorde que le sigue (A9) parece funcionar, no como tónica, sino como dominante del IV grado (Dmaj7) que aparece a continuación. De esta manera, las características son similares a las de nuestro recurso (ya que prevalece la melodía con el sol becuadro o séptimo grado descendido), pero en un contexto armónico distinto (advertamos, a su vez, que la nota sol natural está comprendida en el acorde Bm7); entonces se produce un viraje hacia la tonalidad del cuarto grado (Dmaj7) en vez del segundo grado (Bm) como vimos en los otros ejemplos. Finalmente notemos que en la melodía cadencial que se encuentra a continuación se reestablece el sol de la tonalidad original (en verde: aparece dos veces) en un contexto armónico de dominante (E7).

Estrofa

Exposición

Diferenciación

Conclusión

Imagen 23.

“La Pomeña”, 2do módulo estrofa (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

En la versión de Lagos el recurso aparece con análogas características que en los otros ejemplos de las versiones en partitura: la tercera (la becuadro) que mayoriza (y da el modo) al acorde de dominante (V del II) aparece con retardo, casi al finalizar el compás (ultima negra) en el caso del 1er módulo del estribillo;

Imagen 24.

“La Pomeña”, 1er módulo estribillo (versión de Lagos).

Y, del mismo modo, en el 3er módulo del estribillo, el lab aparece con retardo, pero un poco más temprano que en el ejemplo anterior:

Imagen 25.

La Pomeña”, 1er módulo estribillo (versión de Lagos).

9

Con “Amores de la Vendimia”¹⁸ asistimos a una configuración estructural melódica atípica y sin precedentes en el género zamba; en efecto, aquí encontramos una mayor cantidad de motivos en introducción, estrofa y estribillo; irregularidad entre ellos en cuanto a la duración, al contorno melódico y a la relación de alturas. Esto hace que nos sea difícil usar la nomenclatura que nos ofrece Martínez y que funciona tan bien en los casos habituales (módulo y al interior de estos: exposición-diferenciación-conclusión para estrofa y contraste-retorno-conclusión para estribillo). No poseemos de esta obra una versión que podamos adjudicar fehacientemente a Leguizamón; sin embargo, la versión de Fernando Chalabe (Ver https://www.youtube.com/watch?v=pc_nXI-W-4Q) de su disco LP “Cantata Cafayateña” es del mismo año que la publicación de la partitura de Lagos (1980) que además tiene escrito, arriba del nombre de la obra, la información “1° premio” aludiendo a que esta zamba obtuvo el 1° premio en el certamen la cantata de Cafayate. Este conjunto de coincidencias nos hace pensar que Leguizamón conocía la versión del cantante y hasta quizás este fue el encargado de representar a la obra en el certamen con el consentimiento de Leguizamón.¹⁹ Aun así, la versión de Chalabe se ajusta a la de la partitura de Lagos por lo que creemos adecuado tomar a esta de referencia.

De esta manera, a la introducción de esta zamba la podemos dividir en tres motivos, el primero y el último son muy pequeños (de un compás) con igual configuración de altura y ritmo entre ellos (movimiento de grado conjunto descendente primero una corchea y luego una negra con puntillo ligada a otra negra); en tanto, el motivo del medio es una melodía más larga de cuatro compases; en esta última se encuentra nuestro recurso:

Imagen 26.
 “Amores de la vendimia”. Introducción (versión de Lagos).

La versión de Deza Rolón (2018) en el apartado “Cancionero” (p. 20) tiene idéntica configuración que la versión de la partitura de Lagos (aquella parece haberse basado en esta):

Imagen 27.
 “Amores de la vendimia”. Introducción (versión de Deza-Rolón) (motivo 2).

En el caso del estribillo, que es donde aparece nuevamente nuestro recurso, nos encontramos con 5 motivos²⁰ irregulares (algunos más cortos construido como una

unidad, y otros más largos de dos partes) repartidos en 15 compases (tres más que los de una zamba convencional); el recurso aparece al finalizar el quinto motivo y al comienzo del sexto. Lo extraño aquí es que la dominante del II ($D7[b9\#5]$) aparece en un cierre melódico de motivo; y el II ($Gm7$) lo encontramos en al comienzo del siguiente motivo:

The image displays two systems of musical notation for the chorus of "Amores de la vendimia". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system is marked with a large '3' above it, indicating a triplet. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the right hand. The second system is marked with a large '4' below it. Chord annotations in red ink are present: $VI (V \text{ de } II) D7(b9\#5)$ above the vocal line of the first system, and $II Gm7$ above the vocal line and $G7$ above the piano part of the second system.

Imagen 28.
"Amores de la vendimia". Estribillo (versión de Lagos) (motivo 3 y 4).

De igual manera sucede en la versión de Deza-Rolón:

Imagen 29.
 “Amores de la vendimia”. Estribillo (versión de Deza-Rolón) (motivo 3 y 4).

10

En “Zamba de los 50 años”²¹ es el tercer y último caso donde el recurso aparece en la introducción²² y el segundo en el que este se da al final de un motivo. No existe versión grabada de esta zamba ni por Leguizamón ni por el Dúo Salteño²³ solo tenemos de ella la partitura de Lagos.

Vamos a ver que el acorde dominante que correspondería al VI grado mayorizado (V del II) se presenta, al comienzo del compás, sin modo; luego vemos aparecer la tercera mayor que da el modo al acorde pero mal escrito como reb en vez de do#. Aun así, de la misma manera que en los otros ejemplos que ya vimos similares de las versiones para piano, en el bajo (en la clave de fa) aparece la tónica y la séptima al unísono (funcionando perceptivamente como una síntesis de dominante que pide su resolución en II):

Imagen 30.
 “Zamba de los 50 años”. Introducción 1er módulo (versión de Lagos).

De “Coplas del regreso” ²⁴ tenemos una versión grabada por el Dúo Salteño en su segundo disco “Dúo Salteño II” de 1974 con arreglo y dirección del propio Leguizamón.

El recurso aparece en 1er módulo de la estrofa; es el tercer y último caso en que el recurso aparece en final de un motivo: ²⁵

The image shows a musical score for the first module of the stanza of "Coplas del regreso". It is divided into three phrases: Exposición, Diferenciación, and Conclusión. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The notes are: Exposición (I Emaj7, III G#m7, VI (V de II) C#7, II F#m7); Diferenciación (IV A#°, I E6, V B7, I Emaj7); Conclusión (I E7, IV A6, V B7, I E6). There is a triplet of eighth notes in the third measure of the Exposición phrase.

Imagen 31.

“Coplas del regreso”, 1er módulo estrofa (versión del Dúo Salteño transcripción de Deza-Rolón).

Como ya vimos en otros ejemplos, el 5to grado del acorde (la) aparece con retardo en el bajo. El 3er grado (debiendo ser fa#) es el solb que, si bien podríamos suponer que se encuentra mal escrito, también está la posibilidad de que exista aquí la intención de enfatizar una cierta independencia del acorde de mi menor que se forma solo en la clave de sol. Aun así, en el contexto general, nunca dudamos que se trata de un acorde de Re y tampoco dudamos de que se trata de un dominante: primero porque hay un re en el bajo y segundo porque este re está acompañado por su séptima menor (do) generando sensación de dominante hasta que vayan apareciendo los otros elementos del acorde. En el compás siguiente: en la clave de sol se forma el acorde de re menor pero inmediatamente aparece en el bajo el Sol resignificando el contexto armónico y en el mismo orden de aparición que el compás anterior, primero aparece el 5to grado (re) y luego el 3ro (sib) como nota final que completa auditivamente un solm:



Imagen 32.

Notemos que en la versión del Dúo Salteño se simplifican ambos acordes del recurso presentando en el dominante (VI mayorizado) un acorde de séptima que no contiene la novena bemol (la séptima descendida mixolidia de nuestro recurso)

12

De “*La Salta de Antes*”²⁶ tenemos una versión del Dúo Salteño de su último disco “*Vamos Cambiando*” de 1991 sin intervención de Leguizamón. Transcribimos y analizamos la partitura de Lagos.

El recurso aparece en el 2do módulo del estribillo el primer acorde marca en simultáneo la tónica (en calve de fa); y tercera con 9na bemol (en calve de sol).



Imagen 33.

“*La Salta de Antes*”, 2do módulo estribillo (Versión Lagos).

13

De “*Me voy quedando*”²⁷ tenemos una grabación del mismo Leguizamón al piano en su disco en vivo de 1991 “*En vivo en Europa*”.

Al igual que con “*Amores de la vendimia*” esta zamba posee una estructuración motivica irregular y no convencional. Ahora bien, a diferencia de “*Amores de la vendimia*” que presentaba una diferencia más marcada entre motivos, esta zamba admite distintas interpretaciones de agrupación de motivos porque hay más elementos de relación entre sus partes. Nosotros, a partir de la versión de Deza Rolón que respeta la grabación en vivo del Cuchi, dividimos la estrofa en cinco motivos distribuidos en 11 compases y no en

12 como correspondería a la estrofa de una zamba convencional. Nuestro recurso se encuentra, por lo tanto, en el cuarto motivo:

Imagen 34.
 “Me voy quedando” (versión de Deza Rolón) (motivo 4).

En la partitura de Lagos hay 10 compases en la estrofa (uno menos que la versión grabada y la de Deza Rolón que expusimos recién); esto se debe a que la melodía que comienza en la mitad de lo que correspondería a un 2do módulo (compás 7) después del silencio de corchea con punto, aparece, en la partitura en el compás anterior. Esto hace también que los motivos 3 y 4 e incluso 5 puedan ser concebidos como uno solo; transcribimos aquí lo que correspondería al cuarto y quinto motivo que es donde está el recurso que nos interesa.

Nuevamente aquí hay errores de enarmonía: la 9b aparece como fa# cuando debería ser solb. El acorde empieza sonando con la tónica en el bajo y la 9b en lo agudo y luego van apareciendo los otros sonidos del acorde de dominante:

VI (V de II)
F7

II
Bbm9

Imagen 35.
"Me voy quedando" (Versión Lagos).

"Bajo el Azote del Sol"²⁸ tenemos una versión de esta zamba del Dúo Salteño en su sexto disco "Madurando Sueños" (1986) pero aparece con el nombre "La de abajo"²⁹

The image shows a musical score for the 3rd module of the 3rd stanza of 'Bajo el Azote del Sol' (Lagos version). It is divided into three sections:

- Exposición:** Chords are E \flat maj7, D7/A, G7(\flat 9), Fm, B \flat (\sharp 5), and E \flat maj7.
- Diferenciación:** Chords are C9, E $^{\circ}$ 7, Fm7, D7, G7(\flat 9), and Cm7.
- Conclusión:** Chords are C7, VI (V de II) C7(\flat 9), II Fm7, D7, G7(\flat 9), and Cm6.

Imagen 36.
 “Bajo el Azote del Sol”, 3er módulo estrofa (Versión de Lagos).

La partitura de Lagos concuerda con la versión de Deza-Rolón y presenta la misma configuración en su acorde de dominante de marcar tónica y séptima y aparición gradual de las restantes notas del acorde:

This image provides a comparative view of the chord structure in the 3rd module of the 3rd stanza (Lagos version). It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. Red annotations highlight specific chords: VI (V del II) C7, C7(\flat 9), and II Fm7.

Imagen 37.
 “Bajo el Azote del Sol”, 3er módulo estrofa (Versión de Lagos).

Presentamos aquí un cuadro comparativo con la ubicación del recurso en la estructura de cada zamba. La letra “P” significa principio de motivo, la letra “F” final de motivo; y la tilde lo usamos para marcar la ubicación del recurso en los dos casos donde la estructura de la zamba presenta más de 3 motivos en estrofa o estribillo y más de dos en introducción:

		Introducción		Estrofa			Estribillo	
		1°	2°	1°	2°	3°	1°	2°
1	Zamba de argamonte		P			P		
2	La mulánima					P		
3	Zamba del laurel			P		P		
4	Zamba del imaginero				P	P		
5	Cartas de amor que se queman				P	P		
6	Cantora de Yala				P	P		
7	Zamba para la viuda						P	
8	La Pomeña						F	
9	Amores de la Vendimia		<					<
10	Zamba de los 50 años	F						
11	Coplas del regreso			F				
12	La Salta de antes							P
13	Me voy quedando					<		
14	Bajo el azote del sol					P		

Imagen 38.

C

A modo de conclusión para futuras investigaciones podemos decir:

- Leguizamón hace uso de este recurso a lo largo de más de dos décadas de su carrera: desde 1964 con la composición de *“La Pomeña”* (primera aparición del recurso), hasta 1985 con la creación de *“Bajo el azote del sol”*.³⁰
- En el caso de la aparición del recurso en las partituras de Lagos, la configuración del acorde dominante del II grado se presenta de manera gradual mostrando en primer término la tónica (siempre en clave de fa) y la séptima (a veces en clave de

fa a veces en clave de sol) y la novena bemol (siempre en la línea del canto); y posteriormente aparecen la tercera (que mayoriza el acorde) y la quinta.

- El recurso se presenta, mayormente (salvo en “*Coplas del regreso*”, en la primera aparición de “*La Pomeña*” y en “*Zamba de los 50 años*”),³¹ al principio de un motivo.
- El recurso se presenta, mayormente, en el tercer módulo de la estrofa y el estribillo (Conclusión); y le sigue en cantidad de apariciones el segundo módulo de la estrofa o Diferenciación.

R

ALDWELL Edwars, SCHACHTER Carl, & CADWALLADER, Allen (2018): *Harmony and voice leading*. Cengage Learning.

ALMEIDA, Roberto E. (2018): “*Catalogación de la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón desde 1941 a 1990: Una sistematización y ampliación de la producción conocida*” (Tesis de licenciatura sin publicar). Buenos Aires, Instituto de Arte Mauricio Kagel, USAM (Universidad Nacional de San Martín).

BURUCUÁ, Osvaldo: “Los Sonidos del Cuchi” (Un análisis sobre la music de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Buenos Aires. Editorial Tersites.

CAPLIN, William E. (1998): *Classical Form: A Theory of formal functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York, Oxford University Press.

CAPLIN, William E. (2013): *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York, Oxford University Press.

DEZA, Leopoldo y ROLÓN, Diego (2017): *Corazón Alegre (Obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón)*

ECHACHURRE, Humberto (1995): “A solas con el “Cuchi” Leguizamón”. Talleres de Arte graficas S.A: Salta, Argentina.

HEPOKOSKI, James A. and DARCY, Warren (2011): *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press.

JUÁREZ ALDAZÁBAL, Carlos. (2009): *El aire estaba quieto: cultura popular y música folclórica*. Bs As: Argentina. Ediciones CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray (2003): *Teoría Generativa de la música tonal*. Traducción: Juan González-Castelao. Madrid (España), AKAL Ediciones

LÓPEZ, Irene, Noemí; “Discursos Identitarios en el folklore en Salta. Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli” (2013): tesis doctoral.

MADOERY, Diego, SORUCO, Daniel, RIVIDDÍ, Sebastián (2012): “El Cuchi Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folklore” en “*X Congreso de la Asociación Internacional de estudio de Música Popular*”. Córdoba.

MARTÍNEZ, Alejandro (2017): “*Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical*”, en *Revista Argentina de Musicología* 17 pp. 89-121. Argentina

PERSICHETTI, Vincent (1985): *Armonía del siglo XX*. Madrid. España: Real Musical Editores.

N

1 Persichetti (1985) explica la obtención de los acordes característicos de cada modo a partir de su nota de color (en el caso del mixolidio, como sabemos, sería el séptimo descendido o séptima menor): los acordes primarios estarán formados por la tónica y otros dos acordes que contengan la nota de color; a su vez, habrá un acorde disminuido a ser evitado porque propende a generar la necesidad de resolución en un acorde distinto al de la tónica del modo en cuestión. Los tres acordes restantes serán, entonces, los acordes secundarios: “En el modo Mixolidio con su característico séptimo grado (escala mayor con el séptimo grado descendido). Los acordes primarios son I, V y VII y los secundarios II, IV y VI. La triada disminuida es el III. El sonido característico del mixolidio es el VII grado.” (p.31)

2 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1971; Registro SADAIC: 1971; primera referencia conocida: Los Fronterizos (PHILLIP) Festival de Cosquín 1971. (Almeida, 2018, pp. 58)

3 En este caso la agrupación del dúo se compone de Néstor “Chacho” Echenique y Alberto “Chango” Fernández Valdez (en remplazo de Patricio Jiménez).

4 Esta secuencia armónica es muy usada por Leguizamón.

5 Las introducciones de las Zambas de Leguizamón constan, por lo general, de dos módulos con idéntica características que los módulos de estrofas y estribillos (motivo de cuatro compases divisibles, por lo general, en dos partes de dos compases cada uno).

6 Letra: Hugo Alarcón; Edición Lagos: 1982; Registro SADAIC: 1982; primera referencia conocida: Ed. Lagos 1982. (Almeida, 2018, pp. 66)

7 Es poco habitual encontrar en una melodía para el canto un ascenso por grado conjunto de ocho ataques seguidos.

8 Letra: Armando Tejada Gómez; Editorial Lagos: 1975; Registro SADAIC: 1975; primera referencia conocida: 1974 Dúo Salteño, 4°LP (PERODISA-TONODISC). (Almeida, 2018, pp. 62)

9 Letra: Armando Tejada Gómez; Edición Lagos: 1969; No registrada; primera referencia conocida: 1969 3° Festival Ibero-Americano de la Canción Luna Park-Buenos Aires. (Almeida, 2018, pp. 56)

10 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1981; Registro SADAIC: 1981; primera referencia conocida: Ed. Lagos 1981. (Almeida, 2018, pp. 64)

11 En los créditos aparece como Dirección Musical: Ramón Navarro; y como Dirección Artística: Freddy Leutgebweger. Aldazábar no nos dice nada al respecto cuando presenta el disco en su libro (Juárez Aldazábal, 2009, pp. 73). Cinco de los doce temas son composiciones musicales de Leguizamón; de estas, tres con letra de Tejada Gómez, una con letra de Castilla y una con letra de Nella Castro. Acá ya aparecen composiciones de los propios integrantes del Dúo: cuatro del propio Echenique (dos con letras de Tejada Gómez y dos con letras propias); y dos temas con música de Giménez (una con letra de Castilla y otra con letra de Ovalle).

12 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1970; Registro SADAIC: 1970; primera referencia conocida: 1969 Grabación de Agustín Ernesto “Paito” Guerrero (ex integrante Quinteto Sombras) LP “Alto Voltaje en Folklore” (MUSICAMUNDO). (Almeida, 2018, pp. 56)

13 El estudio de Diego Madoery y su grupo de investigación (del cual formo parte) descubren 3 tipos de formas respecto a las zambas en las primeras composiciones de Leguizamón: a-. *Zambas con un único consecuente en los 3 segmentos* (paraestrofas y estribillo) (Madoery, Soruco, Rividdí, 2012, p.7) (el consecuente sería lo que nosotros llamamos 3er módulo; y 3er segmento corresponde a estribillo): abb abb cbb. Este correspondería al formato de una zamba tradicional previa a Leguizamón b- *“Zambas con variación en el consecuente del tercer segmento (estribillo)”* (Madoery, Soruco, Rividdí, 2012, p.7) abb abb cdd (2.1) ó cdb (2.2) ó cbd (2.3) ó cde (2.4) (acá se presentan todas las variaciones de 2do y 3er módulo) y finalmente c-. *Zambas con variación en el grupo final de 4 compases en estrofas y estribillo* abc abc dee ó dec ó

deb ó def (Madoery, Soruco, Rividdí, 2012, p.8) (nuestro recurso aparece, por lo general, en este formato respecto a la estrofa).

14 Letra: Miguel Ángel Pérez; Edición Lagos: 1983; Registro SADAIC: 1983; primera referencia conocida: Ed. Lagos 1983. (Almeida, 2018, pp. 66)

15 Letra: Manuel J. Casilla; Edición Lagos: 1968; Registro SADAIC: 1969; Primera referencia conocida: Almeida nos advierte que en 1964 había evidencia de que se encontraba escrito el poema en homenaje a Eulogia Tapia, pero no nos da la fuente de esta información; transcribo el escrito de Almeida en su catálogo de modo literal: “La coplera Eulogia Tapia contaba 18 años (nacida en 1946) al escribirse el poema que fue musicalizado dos años después”. (Almeida 2018, pp. 54)

16 No estamos seguros de donde se extrajo la fuente para esta versión; quizás de alguna grabación del mismo Cuchi que nosotros desconocemos.

17 Los otros ejemplos se encuentran en la Introducción de “Zamba de los 50 años” y en el 1er módulo de la estrofa de “Coplas del Regreso” que analizamos más abajo.

18 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1980; Registro SADAIC: 1981; primera referencia conocida: Fernando Chalabe LP “*Cantata Cafayateña*”. (Almeida, 2018, pp. 64)

19 Es curioso que aun habiéndole adjudicado esta obra un premio a Leguizamón, ha tenido poca acogida por parte de intérpretes cantantes (hay otra versión más libre de este tema interpretada por Miguel Rivaynera [guitarra] y Agustina Vidal [voz]:

https://www.youtube.com/watch?v=_auNZV1ZwkQ); quizás su estructuración melódica tan singular sea difícil de asimilar para el canto siendo no obstante tan atractiva como pieza para piano.

20 El último motivo este compuesto con elementos musicales de la vidala o la baguala; este es un procedimiento habitual en las composiciones de Leguizamón; lo vamos a encontrar también en “El Silbador”, “Zamba del Imaginero” entre otros.

21 Letra: Gustavo Leguizamón; Edición Lagos: 1970; Registro SADAIC: 1971; primera referencia conocida: Compuesta en ocasión de los 50 años del autor. (Almeida, 2018, pp. 54)

22 Recordemos que los otros dos fueron “Zamba de Argamonte” y “Zamba de la Vendimia”.

23 De hecho, no hemos encontrado ninguna grabación de ningún intérprete.

24 Letra: Luis Franco; Edición Lagos 1971; primera referencia conocida: 1969 3° Premio Festival Ibero-Americano de la Canción; Luna Park- Buenos Aires.

25 Los otros dos son “La Pomeña” y “Zamba de los 50 años”.

26 Letra: Manuel J. Castilla; Edición Lagos: 1976; Registro SADAIC: 1976; primera referencia conocida: Ed. Lagos 1976. (Almeida, 2018, pp. 62)

27 Letra: Gustavo Leguizamón; Edición Lagos: 1984; Registro SADAIC: 1985; primera referencia conocida: 1983 Cuchi en vivo en Rosario CD “La Redada” (MELOPEA.) (Almeida, 2018, pp. 66)

28 “*La de Abajo*” Letra: Antonio Nella Castro; Edición Lagos: 1986; Registro SADAIC: 1986; primera referencia conocida: 1985 Testimonio de Roberto Almeida referido directamente por Patricio Jiménez. (Almeida, 2018, pp. 68)

29 Hay otra grabación también del dúo de 2006 en vivo en el Auditorio Fundación Astengo en Rosario.

30 Tengamos en cuenta, además, que la primera década de la carrera compositiva de Leguizamón (desde 1946 hasta 1956) solo contiene zambas en tono menor (seis en total); en efecto, “*La Unitaria*” (1956) es la zamba más antigua en tono mayor de su obra conocida; y, dicho sea de paso, posee algunos rasgos que la acercan mucho más a tradiciones compositivas salteñas pretéritas que al estilo que, hasta el día de hoy, se reconoce popularmente como propias del Cuchi y que vamos a encontrar en sus obras posteriores.

31 Y en “*Fiesta de guardar*” si la consideramos en el grupo de las zambas por su parecido en la estructuración.

N

* Santiago Godoy Roger es doctorando del “Doctorado en Música” de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires. Becario de la Beca

Interna Doctoral CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Encargado del área de Musicología del Instituto de Investigación en Cultura y Arte (IICA). Integrante del Proyecto de Investigación de la Universidad Nacional de la Plata N° 11/B278 "Música popular en la Argentina: Análisis e Historia en el Folclore, Rock y Tango" a cargo del Dr. Diego Madoery (Profesor titular en la Facultad de Bellas Artes UNLP)