

El lenguaje musical del chamamé a través del bandoneón de Isaac Abitbol: propuestas metodológicas para la transcripción en formato lead–sheet



The musical language of Chamamé through Isaac Abitbol's bandoneon: preparation of a transcription corpus in lead-sheet format

Suárez, Pablo Javier

Pablo Javier Suárez

pablosuarezprod@gmail.com

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (ISM—UNL), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 22, e0028, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454202006/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0028>



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

Resumen: La cultura musical–danzaria del chamamé es compartida por una población que se estima entre 30 y 35 millones de personas distribuidas en seis países de Sudamérica. En este contexto, la figura del bandoneonista y compositor Isaac Abitbol es central en la historia del género. Sin embargo, aunque un número considerable de investigaciones se han dedicado al estudio de esta expresión cultural, muy pocas se han enfocado en lo estrictamente musical. El propósito de este trabajo es aportar a la construcción consciente, profunda y respetuosa de un *corpus* de partituras de chamamé en formato *lead sheet*. Para ello, se diseñó una metodología de análisis, y se entrevistó a músicos/as autoadscriptos/as al género a fin de conocer sus perspectivas *emic* y generar instancias colaborativas de trabajo. Los aportes metodológicos, como también las partituras producidas en este trabajo, podrían representar una contribución significativa por un lado, a la difusión y enriquecimiento del chamamé, y por otro, a una mayor comprensión y asimilación de este género en instituciones de enseñanza y otros ámbitos musicales.

Palabras clave: Argentina, música popular, chamamé.

Abstract: *Chamamé music and dance is of great importance to a broad social environments in a transnational region extended over Argentina, Uruguay, Brasil, Paraguay, Bolivia and Chile. In this context, the composer and bandoneonist Isaac Abitbol is a central figure in the history and evolution of this genre. However, although a considerable number of researchers have studied this cultural expression, very few have focused on specific musical aspects, and no studies on the figure and work of Isaac Abitbol were found. The aim of this work is to contribute to the construction of a chamamé score corpus through the transcription, in lead sheet format, of 12 representative works of this author. For this purpose, a pertinent methodology of musical analysis was designed, and interviews to musicians were made in order to know their emic perspectives and generate collaborative work instances. The methodological development and the scores produced in this work could mean a significant contribution to the divulgation of the chamamé musical language, as well as a better understanding of this genre in educational institutions and other musical environments.*

Keywords: Argentine, popular music, chamamé.

1. INTRODUCCIÓN

La cultura musical–danzaria del chamamé es compartida por una población que se estima entre 30 y 35 millones de personas distribuidas en seis países de Sudamérica^[1]. En este contexto, el bandoneonista y compositor Isaac «Isaco» Abitbol es central en la historia del género y considerado uno de los pioneros junto a Tránsito Cocomarola, Ernesto Montiel y Tarragó Ros^[2]. Su obra musical es ampliamente reconocida, llegando a configurarse como uno de los paradigmas estilísticos del chamamé. El legado cultural de su obra instrumental como bandoneonista ha quedado registrado en su trabajo como solista y en su paso por conjuntos como el legendario Cuarteto Santa Ana (que fundó junto con Ernesto Montiel), Los Hijos de Corrientes, Trío de Oro, y el reconocido Trío Pancho Cué.

En el medio académico se han producido numerosos estudios sobre el chamamé. No obstante, muy pocos se han focalizado en tópicos específicamente musicales del género. Por otra parte, hasta el momento no he podido relevar investigaciones dedicadas al aspecto melódico instrumental ni a problemáticas relacionadas con los procesos de transcripción y lectoescritura de esta música de tradición oral. En cuanto a Isaco Abitbol, existe un importante trabajo sobre su vida y obra titulado *Isaco Abitbol, El patriarca del chamamé y sus cantores* (Gutiérrez Miglio, 2013). No obstante, aunque este libro realiza valiosos aportes, no contiene partituras ni análisis musicales.

En lo que respecta a la disponibilidad de partituras de chamamé, de por sí escasa en relación con el inmenso repertorio existente, la misma se reduce drásticamente en el caso de las composiciones de Isaco. De su obra, conformada por ciento sesenta y tres composiciones (Gutiérrez Miglio, 2013:23), menos de diez han sido publicadas en partituras con diferentes grados de formalidad y solo una se presenta en formato *lead-sheet* (Pease, 2003:1)^[3].

Ante este panorama se pone de manifiesto, por un lado, la necesidad de disponer de un *corpus* de transcripciones que permita abordar desde la lectoescritura el lenguaje musical del chamamé y su amplio espectro de posibilidades estéticas, y por otro, la importancia de profundizar la reflexión teórica y metodológica acerca de las problemáticas relativas a la transcripción de músicas de tradición oral: ¿Por qué transcribirlas? ¿Para qué? ¿Cómo? ¿Para Quién?

El presente artículo, como avance de un proceso de investigación más amplio^[4], brinda algunas respuestas a los interrogantes planteados, como así también propuestas metodológicas tanto para la selección de un repertorio representativo y versiones de referencia^[5] (López Cano, 2011:11 en López 2012:1), como para el análisis musical orientado a la transcripción en formato *lead-sheet*.

1.1 Sobre Isaco

Bandoneonista, autor y compositor, es uno de los más prolíficos e inspirados de la historia del chamamé, autor de clásicos como *Paraje Bandera Bajada*, *Bodas de plata*, *La bailanta*, *El patio e' Ña Polí*, *General Madariaga*, *La yerra* y *La calandria*.

Su padre, José Abitbol, nacido en Líbano, llegó a la Argentina juntamente con David Miqueri, padre de Salvador, (...) vía Brasil, provenientes de Irak, donde trabajaban con caravanas de camellos vendiendo alfombras por la zona del desierto cercano a Bagdad (...) Viviendo la familia en la localidad de Alvear, su padre abrió un cine, que fue el trampolín artístico para su hijo Isaco. (Gutiérrez Miglio, 2013:11)

Nacido en el seno de una familia judía el 29 de noviembre de 1917 en el paraje Pancho Cué, muy cerca de la localidad de Alvear, provincia de Corrientes, se inicia en la música a muy temprana edad ejecutando la bandónica, luego el piano y más tarde el bandoneón. En su adolescencia integra en su ciudad natal agrupaciones de variados géneros como tango, polca paraguaya, música brasileña y chamamé. En 1935 se radica en Buenos Aires, comienza estudios formales de música y bandoneón con el bellavistense^[6] Antonio Gianantonio, e incursiona en el tango. Luego conoce a Emilio Chamorro, quien lo convence de interpretar música del Litoral y lo incorpora a su conjunto Los Hijos de Corrientes. Con este conjunto Isaco realiza sus primeras grabaciones, en las que se incluyen algunas obras de su autoría: *Vida tuya*, *Santa Ana* y *Sietehigueras*.

En 1942 funda, junto a Ernesto Montiel, el emblemático Cuarteto Santa Ana en el cual permanece hasta 1951, realizando grabaciones para el sello Odeón, además de presentaciones en vivo y audiciones en las principales emisoras de radio porteñas. Luego integra la orquesta de Miguel Repiso, con quien graba para el sello RCA Víctor incluyendo también obras de su autoría que más tarde llegarían a ser clásicos como *Tita* y *La Tabá*. En 1954 forma el Trío Isaco Abitbol, con el cual registra sus primeras grabaciones como solista para el sello Music Hall. Posteriormente graba también como solista para el sello Pampa y paralelamente colabora con las agrupaciones Conjunto Ituzaingó y Embajada Cartelera Correntina. En la década de 1960 graba nuevamente para Music Hall bajo la denominación de Isaco Abitbol y su Conjunto. En 1970 forma el célebre Trío de Oro junto a Julio Lorman (bandoneón) y Roberto Galarza (guitarra y voz) con quienes registran tres discos para Music Hall. En esta misma etapa retoma la actividad de su conjunto, con el cual graba más de quince LP para el mismo sello y realiza presentaciones en vivo a lo largo y a lo ancho del país. En la década de 1980 Isaco participa activamente de proyectos de músicos de las nuevas generaciones como Antonio Tarragó Ros, el conjunto Los de Imaguará y el documental De Ushuaia a La Quiaca. En el año 1992 forma el emblemático Trío Pancho Cué junto a Antonio Niz (guitarra) y Rubén Miño (acordeón) con quienes graba un disco. Este sería su último proyecto completando siete décadas de actividad artística.

Isaco Abitbol fallece en la ciudad de Corrientes el 6 de marzo de 1994.

1.2 La escritura en músicas populares de tradición oral

Consciente de la complejidad y amplitud que implica la reflexión acerca de las relaciones entre las músicas y sus sistemas de representación, y en particular, entre el sistema tradicional europeo y músicas mestizas latinoamericanas de transmisión oral como el chamamé, no es mi intención agotar el tema en este trabajo ni mucho menos. No obstante, creo importante mencionar algunas de sus aristas.

Podría pensarse que los aspectos melódicos, armónicos y formales del chamamé, por ejemplo la actividad del contrabajo y los instrumentos de fuelle o las intervenciones melódicas de las guitarras no presentan grandes contradicciones con el sistema de escritura tradicional. Sin embargo, esta afirmación resulta válida solo desde el paradigma hegemónico eurocéntrico, ya que su sistema de representación no da cuenta de algunos de sus aspectos más importantes como el *microrritmo* o *microtime* y el *groove*.

Por otro lado, este sistema de escritura no ofrece herramientas suficientes para reflejar las características de los rasgueos de la guitarra, para los cuales resultan mucho más útiles los modos de transmisión orales/performativos.

Juan Pablo González se refiere de la siguiente manera a estas limitaciones:

Al abordar una música que no está concebida desde los paradigmas de la música escrita, la musicología tradicional, que adolece de una teoría del ritmo, como la tiene de la armonía o de la forma, tiende a reducir con la escritura fenómenos rítmicos ligados a la performance. (González, 2001)

Otro punto de gran relevancia para los fines de este trabajo es considerar las tensiones que existen en torno a los riesgos y/o beneficios que puede implicar, en términos ontológicos, el hecho de escribir y leer músicas de tradición oral como el chamamé. La resolución de estas tensiones dependerá de los criterios y decisiones que

se tomen sobre cómo escribir y leer estas músicas. Y es aquí donde el formato *lead-sheet* se nos presenta como un puente que posibilita vincular de manera versátil las prácticas y dinámicas de oralidad y lectoescritura en el chamamé.

1.2.1 ¿Por qué, para qué y para quién transcribir chamamé?

En primer lugar, es importante observar que la disponibilidad de este tipo de material puede motivar a personas de diversos contextos y regiones a involucrarse con el repertorio abordado, ampliando así las posibilidades de difusión, comprensión y enriquecimiento, tanto del género como de los ambientes sociales que puedan acceder a él^[11].

Además, los abordajes propios de la lectoescritura pueden ofrecer a las músicas de tradición oral nuevas e interesantes posibilidades de exploración estética, por ejemplo desde la elaboración de arreglos para ensambles con diversos tipos de orgánicos, bandas, agrupaciones de cámara y orquestas.

Por otra parte, en el panorama de la educación musical institucional, en el que se observa en los últimos años el surgimiento y expansión de variadas propuestas curriculares en torno a las músicas populares, se evidencia la necesidad de un mayor conocimiento y profundización del lenguaje musical del chamamé. A este respecto, cabe prestar especial atención al rol de la lectoescritura en los procesos de enseñanza–aprendizaje. Como lo expresa Juan Sebastián Ochoa (2016) siguiendo a diversos autores (O’Brien, 2010; Green, 2001; Ochoa, 2011; Hopkins, 1966):

En la educación musical formal, ya sea en academias, conservatorios o universidades, la partitura ha ocupado un lugar primordial (...) Como parte de la cultura hegemónica de Occidente, la educación musical ha privilegiado la tradición escrita sobre la oral, lo racional sobre lo emotivo y sensorial, la mente sobre el cuerpo. (Ochoa 2016:1)

Si bien a partir de la creación de instituciones dedicadas específicamente a la formación en música popular este paradigma comienza a modificarse, se trata de un proceso desparejo y no exento de dificultades. En este sentido, en función de sus cualidades para integrar la oralidad y la lectoescritura, un corpus de partituras en formato *lead-sheet* desarrollado de manera consciente puede ser, como se verá a continuación, de gran utilidad para introducir el lenguaje musical del chamamé en las comunidades educativas de formación en música popular, y al mismo tiempo, una herramienta eficaz para implementar prácticas pedagógicas y dinámicas sociales propias de la oralidad, logrando mayores grados de equilibrio y coherencia entre el repertorio abordado y sus modos de transmisión y práctica.^[12]

1.2.2 ¿Por qué en formato lead-sheet?

Este formato de escritura musical surge en el contexto del jazz hacia 1970 en EE.UU. y luego se propaga hasta establecerse en numerosas regiones del mundo como el modo más usual de escritura de la música popular:

A partir de la explosión de la música popular en la década de los sesenta y setenta, la guitarra toma el protagonismo como instrumento predilecto para la re–creación y práctica de música popular, puesto que todavía mantiene. El *sheet music*, de tradición de arreglo para piano, se reduce a lo que en la práctica de la música de jazz se conoce como el *lead-sheet*, que contiene básicamente la estructura temporal formal con la melodía, los acordes y una indicación en palabras del ritmo de la versión original. (Witmer, 2007 en Mendoza, 2008:16)

El conjunto de canciones / piezas en formato de *lead-sheet* pasa a convertirse en otro tipo de cancionero ya que se incluye música que no necesariamente se originó para el canto sino como pieza instrumental (...) funciona como un medio para la expresión libre musical, conteniendo cierta información mínima de la música pero permitiendo la creación abierta sobre esta información, una especie de breviario creativo musical (...). El conjunto de melodías con acordes en formato *lead-sheet*, el cancionero de la segunda mitad del siglo XX, fue evolucionando informalmente entre los músicos en copias hechas a mano y en fotocopias, (...) en lo que se conoce con el fenómeno del «Fake» o «Real Book» (...) (estas partituras son utilizadas)

como guías tipo esqueleto para la ejecución, y (los músicos) aprenden por vía de la tradición oral cómo interpretar la notación en una auténtica e idiomática manera del jazz. (Mendoza, 2008:18)^[13]

Es interesante destacar, por un lado, la función de este tipo de partitura de estimular la re-creación de la música a partir de una síntesis escrita, y por otro, la necesidad ineludible de aprender por vía de la tradición oral/performativa aquellos elementos del lenguaje que no están contenidos en la escritura^[14]. Estas características posibilitan que el formato *lead-sheet* funcione como un eslabón entre la tradición oral y la escrita, vinculando de manera complementaria sus dinámicas.

Otro de los rasgos sobresalientes de este formato de escritura es su carácter abierto e inclusivo, ya que al no estar pensado para un orgánico específico, las partituras pueden ser abordadas por un sinnúmero de posibles agrupaciones o solistas tanto en reuniones espontáneas como en proyectos preconcebidos. Desde mi experiencia personal puedo testimoniar lo expuesto, en base a mi participación como flautista en el proyecto «Caraballo–Suárez–Cardoso–Chamamé Trío»^[15]. Antes de integrar esta agrupación, la complejidad que implicaba adaptar el repertorio tradicional chamamecero a la flauta travesa me había mantenido siempre al margen del género como intérprete^[16], a pesar de sentir una gran afinidad y pertenencia. La oportunidad para romper esa inercia se dio específicamente en el año 2008 a partir de una propuesta del guitarrista Juan Martín Caraballo, quien había estado elaborando una serie de transcripciones en formato *lead-sheet*, a instancias de Horacio Castillo^[17], su maestro en aquel momento. La propuesta consistía en abordar el repertorio transcrito, en trío de guitarra, flauta travesa y contrabajo. La agrupación se mantuvo activa durante diez años y produjo dos discos, además de numerosas presentaciones en vivo y tres producciones audiovisuales. Nuestra dinámica de trabajo combinó siempre la lectoescritura con la oralidad, con preponderancia de esta última. Actualmente continúo trabajando en la interpretación de este repertorio y lo he incorporado además en mis prácticas pedagógicas.

Según lo expuesto, cabe afirmar que he desarrollado este trabajo en calidad de participante observador^[18] (López Cano y San Cristóbal 2014:112).

2. MANOS A LA OBRA: SELECCIÓN DEL REPERTORIO Y VERSIONES DE REFERENCIA. ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN.

La primera etapa de la metodología planteada consistió en la elaboración de un orden de representatividad dentro de la extensa obra del compositor. Para ello se llevaron a cabo las actividades que se detallan a continuación:

- Elaboración de criterios a tener en cuenta para la selección del repertorio a transcribir.
- Relevamiento y análisis de un total de treinta y un álbumes. Teniendo en cuenta que el sonido grabado es el modo característico de almacenamiento y distribución de la música popular^[19] (Philip Tagg, 1982 en Goldsack y López 2012:86), se trabajó en base a la discografía completa del compositor.
- Realización de una encuesta entre cultores/as (músicos/as y/o bailarines/as) autoadscriptos/as al género y personas expertas en la temática de reconocida trayectoria e idoneidad^[20].
- Elaboración de criterios de selección de versiones de referencia (en caso de contar con más de una)

Una vez establecida la lista de composiciones y las versiones de referencia, se procedió a su análisis musical mediante procedimientos diseñados ad hoc y se realizaron entrevistas semiestructuradas a músicos/as autoadscriptos/as al género, a fin de conocer sus perspectivas emic, y generar instancias de colaboración e intercambio durante el proceso de trabajo (López Cano y San Cristóbal 2014:115).

2.1 Selección del repertorio y las versiones de referencia

A los fines de seleccionar doce composiciones de la obra de Isaco que resultaran representativas y adecuadas para los propósitos de este trabajo se abordaron dos líneas de acción complementarias: el análisis de su discografía (previa elaboración de criterios de selección) y una encuesta a cultores/as y expertos/as en el tema.

En cuanto al análisis de la discografía, el primer paso consistió en elaborar una serie de criterios de selección que orientaran desde un principio la escucha y determinaran prioridades en cuanto a qué aspectos merecían especial atención en función de los objetivos de este trabajo. Tales criterios se detallan a continuación:

- Cantidad de veces grabada por el autor, como indicador de la importancia que reviste para él (y también para el público y la industria).
- Cantidad de veces grabada por otros intérpretes, como indicador de la importancia que reviste para sus colegas (y también para el público y la industria).
- Opiniones relevadas en la encuesta.
- Desarrollo melódico.
- Variedad en cuanto a estructuras formales, carácter, secuencias armónicas, motivos melódicos, diferentes etapas del compositor y colaboraciones con otros compositores.
- Inclusión de subgéneros del complejo genérico del chamamé (rasguido doble, valseado, *shottis*).

Para el relevamiento de la discografía se tomó como fuente principal el museo virtual Fundación Memoria del chamamé^[21], complementando en algunos casos puntuales con otras fuentes. Fueron relevados y analizados más de 100 títulos incluyendo simples, dobles y LP. Cabe señalar que en todos los casos los álbumes contienen composiciones de otros autores, las cuales no fueron analizadas. El período de tiempo abarcado por la discografía relevada va desde 1936 hasta 1993 e incluye tanto su producción solista, como la de sus principales conjuntos: Los Hijos de Corrientes (de Emilio Chamorro), Cuarteto Santa Ana, Trío de Oro y Trío Pancho Cué.

A los fines del análisis se confeccionó una planilla en la que se fueron consignando aquellos datos considerados relevantes en base a los criterios de selección expuestos anteriormente. De este proceso de análisis surge un listado de 38 composiciones instrumentales que ofrecen un alto grado de interés y relevancia para ser transcritas.

Paralelamente al análisis de la discografía, se realizó una encuesta diferida (López Cano y San Cristóbal 2014:98) a través de los sistemas de mensajería de WhatsApp y Facebook, con el objetivo de conocer la opinión de personas de reconocida trayectoria y conocimiento en la temática acerca de un posible orden de relevancia dentro de la obra de Isaco. Los criterios que guiaron la selección de la muestra representativa de la población objetivo fueron:

- Diversidad generacional
- Diversidad de género
- Diversidad profesional (periodistas, investigadores/as, músicos/as, docentes, productores/as)
- Reconocida y amplia trayectoria en la temática estudiada

En las respuestas enviadas por los/as participantes se menciona un total de veinticinco composiciones. Un posterior análisis cuantitativo de los resultados de la encuesta permitió establecer un orden de relevancia. Es importante señalar que las respuestas recibidas influyeron y complementaron notablemente el proceso de relevamiento y análisis de la discografía que se encontraba en curso, ya que fueron mencionadas composiciones que no habían surgido durante la primera etapa. Esto motivó una segunda instancia de profundización del proceso, en la que se incorporaron nuevos álbumes, e incluso composiciones de Isaco grabadas por otros intérpretes por no encontrar grabaciones del autor.

Finalmente, una vez concluidas las instancias del relevamiento y análisis de la discografía y de análisis cuantitativo de los resultados de la encuesta, se procedió a la confección del listado definitivo de composiciones a transcribir, el cual se detalla a continuación:

1. *La calandria* (chamamé) I. Abitbol / J. Montes
2. *Bodas de plata* (chamamé) I. Abitbol / E. Baffa
3. *Tita* (chamamé) I. Abitbol / M. Repiso
4. *Paraje Bandera Bajada* (chamamé) I. Abitbol
5. *La taba* (chamamé) I. Abitbol / R. Díaz
6. *Campanas de domingo* (chamamé) I. Abitbol / M. Villalba
7. *General Madariaga* (chamamé) I. Abitbol / E. Montiel
8. *A mi amigo Hipólito* (chamamé) I. Abitbol / J. Lorman
9. *Paraje Sarandí* (chamamé) I. Abitbol / J. Lorman
10. *Mártires Gutiérrez* (rasguido doble) I. Abitbol / E. Montiel
11. *Don Chirú* (valseado) I. Abitbol / E. Montiel
12. *Mi viejo bandoneón* (chamamé) I. Abitbol / J. Lorman

Una vez seleccionado el repertorio, surge la necesidad de elaborar criterios que otorguen coherencia a la selección de versiones de referencia, en caso de existir más de una, de las composiciones. Los criterios adoptados en este sentido, en orden de jerarquía, fueron los siguientes:

- En primer término se consideran, en caso de existir, las versiones interpretadas por el autor.
En caso de disponer de versiones editadas en álbumes y otras interpretadas en presentaciones en vivo u otros contextos tienen prioridad las primeras, considerando que «el esfuerzo y dedicación para lograr la versión grabada la establece como referencia final de la producción del músico» (Mendoza, 2008:21)
- En el caso de contar con más de una versión editada discográficamente por el autor, los criterios se tornan más flexibles atendiendo a cuestiones tales como: las etapas de la carrera del compositor, su grado de madurez y desarrollo (el primer y último registro podrían, aunque no siempre, considerarse los más importantes), el grado de similitud que presentan las diferentes repeticiones de una misma sección de la obra a lo largo de la versión, etc.
- En el caso de no contar con una versión interpretada por el autor, se priorizan las interpretaciones producidas por coautores o personas vinculadas lo más estrechamente posible a su música, por ej. músicos/as que tocaron con él.

2.2 Análisis musical

En cuanto al análisis de las obras seleccionadas, este se orientó atendiendo a lo expresado por Elina Goldsack y María Inés López:

Es fundamental concebir el análisis como posibilidad de esclarecimiento de lo que ocurre al interior del discurso musical y no convertir al mismo en una construcción que posea códigos de mayor complejidad que la música misma. Por este motivo puede resultar útil para organizar el trabajo la creación de diferentes herramientas en función de dos o tres aspectos solamente o hacer foco en alguno de ellos. (Goldsack y López, 2012)

En tal sentido, se utilizaron herramientas de análisis creadas ad hoc con el foco puesto en el aspecto melódico, y más específicamente en la comparación de motivos y frases melódicas entre las repeticiones de una misma sección y/o entre iguales secciones de diferentes versiones. Para este propósito se tomaron como referencia las categorías de análisis comparativo de Grela (1985:7).

Identidad–Semejanza–Desemejanza–Oposición

A los fines de clasificar y distinguir dentro del rol melódico, elementos que responden a funcionalidades distintas y a los que puede atribuirse diferentes grados de estructuralidad, se crearon y utilizaron las siguientes categorías:

1. Estructuras melódicas primarias (EMP)
2. Variaciones rítmicas de las EMP (VR)
3. Variaciones melódicas de las EMP (VM)
4. Variaciones melódico–rítmicas de las EMP (VMR)
5. Armonizaciones de las EMP (Arm)
6. Ornamentaciones de las EMP (Ornam)
7. Estructuras melódicas secundarias o contracantos (EMS)
8. Combinaciones (Comb)

Bajo la denominación *estructuras melódicas primarias* se busca identificar aquellos motivos y/o frases melódicas que:

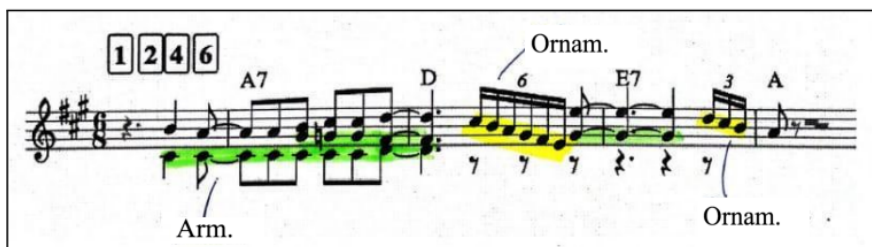
1. Aunque se presentan simultáneamente con otros elementos melódicos poseen el mayor grado de estructuralidad, es decir que pueden «sostener» por sí mismas la identidad melódica de la composición.
2. Se presentan idénticas en mayor número en las repeticiones de una sección de una o más versiones, frente a otras que, siendo semejantes a ellas, tienden a ser percibidas como variaciones.

Mantienen su identidad al ser despojadas de aquellos elementos que pueden ser identificados como ornamentos o «floreos».

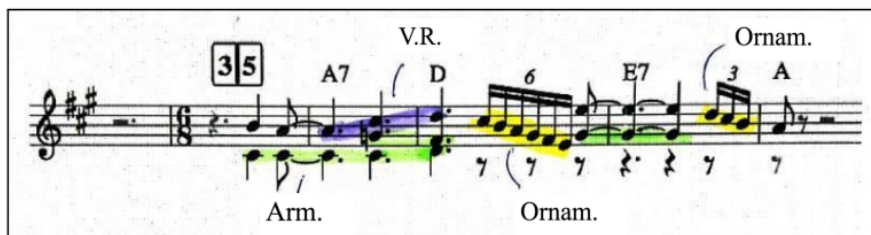
2.3 Aplicación en "La calandria"

A continuación se ofrece un ejemplo de la aplicación de esta metodología de análisis, sobre el fragmento comprendido en los últimos cuatro compases de la sección B de *La calandria*, el más difundido y emblemático chamamé de Isaco^[22]. En este caso se decidió analizar, por un lado, la primera versión grabada en 1946 por el Cuarteto Santa Ana, y por otro, la versión grabada más recientemente (y posiblemente la más difundida) en el álbum *El patriarca del chamamé* (1990). A partir del análisis de ambas versiones se optó por una de ellas como versión de referencia y se procedió a la elaboración de la transcripción.

En la grabación de 1946 el fragmento analizado es interpretado seis veces, siendo la estructura formal A–A–B–B [x3] y en total se presentan dos versiones (muy semejantes entre sí) del mismo fragmento, ya que Isaco lo toca cuatro veces de una forma y dos veces de otra, las cuales se presentan transcriptas y analizadas a continuación:

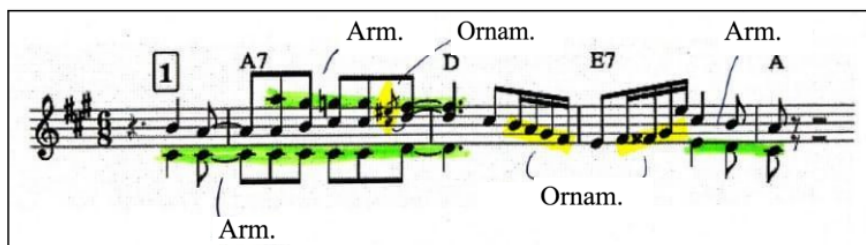


EJEMPLO 1:
Transcripción y análisis fragmento sección B, repeticiones 1, 2, 4 y 6 de *La calandria*. Versión cuarteto Santa Ana (1946).

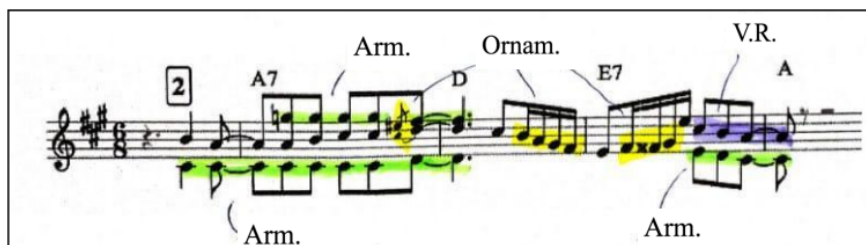


EJEMPLO 2:
Transcripción y análisis fragmento sección B, repeticiones 3 y 5 de *La calandria*. Versión cuarteto Santa Ana (1946).

En cuanto a la versión del álbum *El patriarca del chamamé* (1990), a diferencia de lo observado anteriormente, el fragmento analizado es interpretado cinco veces (la última es sustituida por una variación final), y ninguna de ellas es idéntica a otra:



EJEMPLO 3:
Transcripción y análisis fragmento sección B, repetición 1 de *La calandria*. Versión álbum *El patriarca del chamamé* (1990).



EJEMPLO 4:
Transcripción y análisis fragmento sección B, repetición 2 de *La calandria*. Versión álbum *El patriarca del chamamé* (1990).

EJEMPLO 5:

Transcripción y análisis fragmento sección B, repeticiones 3, 4 y 5 de La calandria. Versión álbum *El patriarca del chamamé* (1990).

Como puede apreciarse en los fragmentos expuestos, en la versión de 1946 las repeticiones de la sección analizada presentan entre sí un alto grado de semejanza, mientras que en la grabación de 1990 cada repetición ofrece una versión diferente. Esta tendencia se mantiene en el resto de las secciones de la composición, lo que sugiere considerar a muchas de las ideas plasmadas en 1990 como variaciones de aquel primer registro realizado por el Cuarteto Santa Ana. Por esta razón se decidió, aunque se trata de la menos difundida de ambas, tomar como versión de referencia a la más antigua^[23].

En cuanto al trabajo sobre el conjunto de las composiciones seleccionadas, cabe señalar que la metodología de análisis propuesta fue diseñada como una herramienta general para la transcripción de chamamés instrumentales interpretados por instrumentos de fuelle (polifónicos) a partituras en formato *lead-sheet*. No obstante, de su aplicación fue surgiendo de manera dinámica la necesidad de elaborar criterios y tomar decisiones específicas. Un claro ejemplo de esto puede observarse en *La calandria*^[24] (ver ejemplo 6), ya que presenta la particularidad de aludir al canto de este ave mediante determinados ornamentos (mayormente apoyaturas con intervalos de décima) y otros recursos. Dichos elementos, que según la metodología planteada quedarían excluidos de la transcripción por no ser estructurales, fueron considerados en este caso particular, esenciales de la composición, por lo que se incluyeron excepcionalmente en el *lead-sheet*.

A continuación se mencionan otros aspectos del trabajo sobre el conjunto de las transcripciones que no han sido mencionados hasta aquí y pueden resultar de interés:

- Las tonalidades de las transcripciones corresponden en todos los casos a aquellas en las que fueron grabadas las versiones de referencia.
- En ocasiones, puede considerarse que determinados elementos, en general considerados no estructurales, pasan a formar parte de la identidad de la composición, ya sea por su recurrencia (incluso en versiones de otros intérpretes), por su pregnancia, etc. Estos elementos pueden ser

segundas voces (ejemplo 6, c15), melodías de enlace, cortes, contracantos, variaciones de una sección completa (ejemplo 6, A'), etc. En estos casos el criterio adoptado fue incluirlos en la transcripción.

La Calandria
(chamamé)

Transcripción: Pablo Suárez
Versión de ref. Cuarteto Santa Ana (1946) I. Abitbol / J. Montes

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 75. The score consists of several systems of music. Section A starts at measure 1 and includes a first ending. Section B begins at measure 7 and features a second ending. Section A' starts at measure 17 and includes a performance instruction: 'De % a φ con repeticiones'. Section A'' starts at measure 28 and includes a performance instruction: 'De % a φ final con repeticiones'. The score concludes with a final cadence at measure 33.

EJEMPLO 6:
Transcripción completa de *La calandria*.

3. CONCLUSIÓN

El proceso de trabajo de esta investigación se desarrolló en tres etapas:

1. Selección del repertorio y versiones de referencia: elaboración de criterios de selección, análisis de la discografía completa del compositor y realización de una encuesta.
2. Análisis musical: creación de categorías cuya aplicación permitió dilucidar qué elementos priorizar en función del proceso de síntesis necesario para arribar la transcripción en formato *lead-sheet*.
3. Confeción de las partituras a partir del análisis.

Una vez finalizado este proceso considero que tanto las diferentes instancias de reflexión desarrolladas, como los aportes metodológicos y las transcripciones realizadas pueden representar una contribución significativa para la construcción consciente y profunda de un *corpus* de partituras de chamamé en formato

lead-sheet, que aporten a una mayor comprensión y asimilación del género en instituciones de enseñanza y otros ámbitos musicales. De esta manera podrían propiciarse mayores grados de equilibrio y coherencia entre el repertorio abordado y las prácticas institucionales de enseñanza–aprendizaje, integrando dinámicas propias de la oralidad y de la lectoescritura. Asimismo, por su carácter abierto e inclusivo, este tipo de material puede resultar un aporte tangible a la difusión y expansión estética del lenguaje musical del chamamé a través de una de las personalidades más valoradas y representativas, don Isaco Abitbol.

BIBLIOGRAFÍA

- COCOMAROLA, Mario del Tránsito (2019). *El Taita: obra de Mario del Tránsito Cocomarola*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Instituto Nacional de la Música.
- DÍAZ, Claudio (2009): *Variaciones sobre el Ser Nacional. Una aproximación al Folklore argentino*, Villa María, EDUVIM.
- GOLDSACK, Elina y LÓPEZ, María Inés (2012). El Análisis en Música Popular. Puntos de partida para diversas instancias pedagógicas. *Revista Neuma*, Vol. 2 (Año 5) págs. 82–97.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, Vol. 55 (Año 195) págs. 38–64.
- GRELA, Dante (1992). *Análisis musical: una propuesta metodológica*. Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
- GUTIERREZ MIGLIO, Roberto (2013). *Isaco Abitbol. El patriarca del chamamé. y sus cantores*, CABA. Ediciones El Reino Guaraní.
- LÓPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL, Úrsula (2014). *Investigación Artística en Música*, Barcelona, ESMUC.
- LÓPEZ, María Inés (2012). El tratamiento de versiones en grupos de la ciudad de Santa Fe (Argentina) en la década del 80. *Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM.AL)* págs. 62–73, Córdoba.
- MADOERY, Diego (2010). El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades, en ¿popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. *Actas del IX Congreso de la IASPM.AL*. Caracas, págs. 11–19 IASPM–AL y EUM.
- MARCIPAR, Matías (2022). La oralidad musical en el currículum: el espacio curricular de instrumentos nativos de las secundarias especializadas en música de la provincia de Santa Fe como estudio de caso. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- MARCON, Fernanda (2014). Los viajes del río: migração, festa e alteridade entre chamameceiros e chamameceiras das províncias de Buenos Aires, Entre Ríos e Corrientes, Argentina. (Tese doutoral) Universidade Federal de Santa Catarina [Consultado el 26/04/2021] <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/123240>
- MENDOZA, Emilio (2008). El cancionero de PTT: prototipo de preservación y difusión digital de la música popular venezolana. In *Música, ciudades, redes [Recurso electrónico]: creación musical e interacción social: del 6 al 9 de marzo de 2008*. Conservatorio Superior de Música de Salamanca (p. 36). Sociedad de Etnomusicología (SIBE).
- OCHOA, Juan Sebastián (2016) Relativización de la importancia de la partitura en la educación musical: unas consecuencias pedagógicas. *Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 11 (Año 19) págs. 140–151.
- PEASE, Ted (2003). *Jazz Composition, Theory and Practice*, Boston, Berkeley Press.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén (1992). Corrientes musicales de Corrientes, Argentina. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 13 (Año 1). [Consultado el 24/02/2022] en <https://www.jstor.org/stable/780062>
- TAGG, Philip (1982). Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice. en *Popular Music*, Vol. 2. [Consultado el 24/04/2021] <http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>
- ZUBIETA, Juan Pedro y LEZCANO, Carlos (2017). *Industria Chamamé*, Corrientes, Moglia Ediciones.
- Sin indicación de Autor (2021): *Colección de partituras de chamamé* (7 álbumes), Fundación Memoria del chamamé, Corrientes, Moglia ediciones S.R.L.

NOTAS

[1] Además de comprender amplias regiones contiguas de Argentina, Paraguay, Uruguay, Brasil y Bolivia, esta cultura música-danzaria se arraigó fuertemente en áreas patagónicas de Argentina y Chile de la mano de trabajadores migrantes durante el siglo XX. Para más información ver: <https://rauldeloshoyos.com/chamame-patrimonio-cultural-de-la-humanidad/> <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-continente-sonoro-del-chamame-nid1809098/>

[2] Véase, entre otros, Díaz (2009:206, 212), Marcón (2014:52, 72), Cocomarola (2019:6, 40,53) y Zubieta-Lescano (2017:22, 68, 116, 140).

[3] Este formato presenta «la línea melódica y el cifrado (...) el ritmo de acompañamiento está implícito y no están detallados los adornos ni las modificaciones en las repeticiones» (Goldsack y López, 2012). En este trabajo se ha recurrido al uso del término en inglés por no contar con un equivalente en castellano.

[4] Se hace referencia aquí al proyecto de investigación «El lenguaje musical del Chamamé a través del bandoneón de Isaac Abitbol: elaboración de un *corpus* de transcripciones en formato *lead-sheet*», cuyo propósito es aportar a la construcción consciente, profunda y respetuosa de un corpus de partituras de chamamé mediante la transcripción en formato *lead-sheet* de doce obras representativas de Isaco. Dicho trabajo ha sido desarrollado a través del programa Cientíbecas de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y se enmarca en el proyecto CAI+D 2020: «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación», dirigido por la Prof. Elina Goldsack.

[5] Es «aquella grabación o performance que en determinado momento y con determinado fin, se usa como modelo para comparar otra versión», optamos por esta denominación, evitando lo problemático del término original. Aclara este autor que el término versión referencial es de Gustavo Goldman.

[6] Oriundo de Bella Vista (Corrientes)

[7] Sobre estos aspectos biográficos véase <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/45/> y Gutiérrez Miglio (2013), entre otros.

[8] Músicas que combinan elementos y dinámicas propias de diversas tradiciones culturales de África, América precolombina, Europa y Asia.

[9] Estos términos hacen referencia a los múltiples tipos de fraseo que, en la práctica, presenta la subdivisión del pulso. Para ampliar ver la web de Malcolm Braff <http://general-theory-of-rhythm.org/basic-principles/>.

[10] Recorro aquí a la denominación en inglés por no contar hasta el momento con un término en castellano. Se trata de un fenómeno rítmico/tímbrico/acental que se construye colectivamente, es orgánico, dinámico y bailable. Para ampliar ver Marcipar (2022:56) y <https://wyntonmarsalis.org/news/entry/coolin-in-with-wynton-marsalis>.

[11] Cabe destacar que en 2021 el chamamé fue declarado «Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad» por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)

[12] Para ampliar ver los trabajos de Ochoa (2016) y Marcipar (2022).

[13] Es importante mencionar la edición de *El Libro de la Folclorishon*, en 2007, como una propuesta pionera en plasmar un repertorio de música popular argentina imitando el modelo del *Real Book*. Siguiendo esa línea, se han realizado más recientemente algunas ediciones del género que nos ocupa, como el *Cancionero De Costa a Costa* y la colección *Partituras* de chamamé editada por Moglia ediciones.

[14] Cabe mencionar que esto también sucede en el contexto de la música de tradición escrita europea y la partitura convencional, con la diferencia de que la dinámica colonialista impuso la noción de que sus parámetros no escritos son «universales».

[15] <https://www.youtube.com/channel/UCEqWm7tD12D1eG7ivrRyztQ>

[16] En el repertorio instrumental del chamamé la función melódica es asumida casi exclusivamente por instrumentos polifónicos de fuelle como el bandoneón y el acordeón en sus numerosas variantes, con los que se suele armonizar, ornamentar y variar profusamente. Por otro lado, como hemos dicho, las composiciones se crean y transmiten oralmente. Por esto no resulta sencillo, en general, adaptar las melodías para su interpretación con instrumentos monofónicos, lo que supone un complejo proceso de análisis y síntesis, cargado de interrogantes, criterios y decisiones.

[17]Guitarrista misionero fallecido en 2009. Para más información ver: www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/342/

[18]«En ocasiones se hace la distinción entre participante observador y observador participante. El primer caso designa al investigador que participaba desde antes en la práctica que ahora es sujeto de su investigación. Ocurre por ejemplo, cuando un instrumentista quiere estudiar su propio proceso de construir teórica y musicalmente una interpretación y tiene que observar, por diversos medios, sus propios hábitos» (López Cano y San Cristóbal, 2014).

[19]Es importante aclarar que en su enfoque se refieren al folklore como perteneciente al ámbito de la música popular, ya que como lo explica Madoery (2010:15): «La inclusión del Folklore dentro de la Música Popular, reconociendo su incorporación a los medios masivos, no implica dejar de lado otras formas de transmisión y circulación de los bienes culturales. Este campo mantiene vínculos de diverso grado con aquellos otros repertorios y formas de hacer música».

[20]Dicha encuesta fue realizada de acuerdo a los preceptos elaborados por López Cano y San Cristóbal (2014:98).

[21]<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/>

[22]Esta composición figura entre los tres primeros puestos en todas las respuestas de la encuesta realizada.

[23]No obstante, no se descarta la posibilidad de confeccionar una segunda transcripción basada en la versión de 1990, por ser esta la composición más reconocida, y considerada como una de las más bellas de Isaco.

[24]Ave de amplia distribución en toda América del Sur, posee un canto muy característico, además de la capacidad de imitar los cantos de otras aves.