

## EL CHAMAMÉ DESDE LA GUITARRA<sup>1</sup>

María Lucía Troitiño / luciakorrientes@gmail.com

Alejandro Jorge Polemann / alejandropolemann@gmail.com

Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, Argentina

### Resumen

El trabajo propone la identificación de recursos de acompañamiento melódico y del bajo a partir del análisis de diez obras para conjunto instrumental de guitarras de chamamé del guitarrista Mateo Villalba ya que resultan representativas del género y de su desarrollo guitarrístico.

**Palabras clave:** chamamé - guitarras - recursos de acompañamiento - melódico - bajo.

### Introducción

“Me resulta muy difícil la explicación de éste cancionero”<sup>2</sup> (Carlos Vega)

“No sirve tratar de intelectualizarlo todo”<sup>3</sup> (Teresa Parodi)

En innumerables encuentros con músicos y melómanos del género litoraleño chamamé se hace presente el interrogante: ¿Por qué hay poco material de estudio sobre el género? Y la consecuente frase: “hay que producir material”. Si bien los recursos de acompañamiento en el chamamé han sido transmitidos de manera oral como en la mayoría de los géneros de raíz folclórica en Argentina, históricamente su estudio resultó ser poco profundizado por los musicólogos tradicionales. Existen hipótesis como la de Luis Castiñeira de Dios sobre por qué los musicólogos como Carlos Vega han postergado su estudio:

“los folklorólogos y antropólogos de mayor renombre en la argentina como los citados Cortazár, Coluccio y Vega, se interesaron en el folklore en estado puro, el que puede verse aún en la puna jujeña, como por ejemplo las “cajeras” entonando coplas anónimas. Según la idea de estos, cuando se habla de música que se registra o graba ya deja de ser folklore, por lo que siempre según los dichos de Castiñeira, en Corrientes los estudiosos al encontrar “música viva” (su propia definición) y ya no a los antiguos compuesteros y musiqueros de campaña que abundaban en otros tiempos, no la consideraron para sus investigaciones, aunque todos estos eminentes folklorólogos hayan esbozado como antes cité, algunas teorías sobre su origen” (Zubieta; 2016: 3)

Considerando que el chamamé es un fenómeno musical que ha adoptado diversas formas y estilos a lo largo de su historia nos resulta llamativo que se lo haya ignorado tomando como excusa su estado “impuro”. Quizá la incompreensión de Vega pueda ir de la mano con su intento de intelectualizar una práctica musical muy diversa y compleja que comenzaba a ser grabada y por consecuencia a modificar sus modos de producción.

<sup>1</sup> La ponencia forma parte del trabajo de investigación de María Lucía Troitiño en el marco de la beca EVC-CIN (Dir. Alejandro Polemann) e Integra el proyecto de investigación “La composición, el arreglo y la interpretación en la música popular. Identificación y articulación de los momentos de producción en el marco de la enseñanza en el nivel superior” que dirige el Lic. Alejandro Polemann.

<sup>2</sup>Pérez Bugallo Rubén.(2008). *El chamamé: raíces populares y des-orden popular. Prólogo*. Buenos Aires: Del Sol. p;14.

<sup>3</sup>*Ibidem*. p;13.

Frente a la institucionalización de la enseñanza de la música popular en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP creemos que es posible estudiar, tocar, analizar y sistematizar el abordaje del chamamé para conjuntos instrumentales de guitarras. Es por eso que, ante la necesidad de producir materiales de estudio propios para la música popular y en particular para el chamamé consideramos que éste trabajo es un avance metodológico para la comprensión, difusión, conocimiento y apropiación de los modos de producción e interpretación musical del chamamé ejecutado en conjuntos instrumentales de guitarra. Esto es lo que ha motivado la elaboración del presente trabajo que se propone el abordaje inicial de los recursos de acompañamiento melódico y de “bajo” utilizados por el guitarrista Mateo Villalba en su conjunto instrumental de guitarras de chamamé. Para ello se realizó el análisis de una muestra de diez obras del guitarrista para conjuntos de guitarras<sup>4</sup>.

### Análisis y Exposición

Para abordar el análisis se consideró como acompañamiento a todo aquello que no es la melodía principal. En las versiones analizadas se observó la presencia de tres a cuatro guitarras siendo el cuarteto de guitarras la formación más habitual. Dentro del plano de acompañamiento del conjunto se identificaron tres funciones texturales<sup>5</sup> o roles dentro de la textura las cuales son intercambiables o duplicadas entre las guitarras:

- I. Una encargada de realizar las rítmicas características del género en la ejecución de rasgueos.
- II. Una melódica encargada de la ejecución de contramelodías, melodías paralelas y homorítmicas a la melodía principal.
- III. Una que se identifica en la ejecución de melodías de enlace, contramelodías y contracantos en registro grave.

En este trabajo se presentará un análisis de las dos últimas funciones texturales identificadas.<sup>6</sup>

Dentro de la función textural melódica, se puede observar diferentes maneras de acompañar a la melodía principal, si bien entendemos que la melodía principal es la que le da identidad a la canción, en las versiones analizadas se han identificado contracantos y melodías secundarias en homorítmica con la melodía principal.

La función textural encargada de resaltar los graves es la que lleva la tarea de reforzar los bajos y los rasgueos en la zona de los graves del instrumento. Ello se puede lograr rasgueando con intención en las cuerdas graves o ejecutando una melodía que recorra las inversiones o tríadas de los acordes y se perciba como bajo melódico. Además se observa en las versiones analizadas la resolución de frases con un fuerte componente rítmico.

Asimismo se observó que éstas funciones texturales son intercambiables entre las guitarras, es decir que, por ejemplo una función no es exclusiva de una guitarra, sino que pueden ser dos o más las que cumplan esa función simultáneamente.

### Recursos melódicos de acompañamiento

De acuerdo con lo expresado anteriormente acerca de la función textural melódica hemos advertido recursos melódicos de acompañamiento con diversas características.

#### I.II. Armonización de la melodía principal

<sup>4</sup>En el siguiente link se encuentran los audios de los ejemplos expuestos en el análisis.

Link: [https://drive.google.com/open?id=12E9pRJ\\_JNQFFd4mkJTNP3gFLEPSykkXj](https://drive.google.com/open?id=12E9pRJ_JNQFFd4mkJTNP3gFLEPSykkXj)

<sup>5</sup>Alchourrón, Alfredo. *Composición y arreglos en música popular*. (1991).

<sup>6</sup>El análisis de la primera función textural identificada fue presentado en el marco del 2do Congreso Internacional de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP en octubre de 2018: Troitiño, Polemann, Gascón. *Recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba en su conjunto de guitarras de Chamamé*. (2018). Pendiente de publicación.

Este recurso, es identificado por Alchourrón en su libro “Composición y Arreglos para Música Popular” como armonización de la melodía principal o engrosamiento melódico. Particularmente en éste caso consideramos más adecuado utilizar el concepto de armonización de la melodía principal. Este recurso consiste en la ejecución de una melodía homorrítmica y paralela a la melodía principal o a otra configuración melódica que estuviese cumpliendo la misma función. En general los movimientos de las voces se presentan en paralelo y las relaciones interválicas varía en 3ras, 6tas u 8 vas por debajo de la melodía principal al igual que en relación a otras melodías.

Un ejemplo de éste recurso es la figura 1 donde todas las configuraciones del plano de acompañamiento, a excepción del bajo eléctrico, son subordinadas por la melodía principal que se encuentra en el primer sistema.

Figura 1: Fragmento de “Villanueva” (Anexo 1:Track 1)

The musical score consists of two systems. The first system (measures 57-59) shows a vocal line in the treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second system (measures 60-63) shows instrumental accompaniment. The guitar parts in the second and third systems play parallel lines to the vocal melody. Measure 60 has a D7 chord, and measure 63 has a Gm chord. The bass line in the second system is mostly rests.

En este fragmento de “Villanueva” se observa como las guitarras en el segundo y el tercer sistema se encuentran realizando el recurso de armonización de la melodía principal. Aquí dos guitarras llevan adelante ésta función textural melódica. Lo que varía es que la guitarra del segundo sistema presenta la melodía a intervalo de 8va y la guitarra del tercer sistema, a intervalo de 6ta con respecto a la melodía principal. A su vez con frecuencia cuando se utiliza este recurso melódico el acompañamiento rítmico-armónico desaparece quedando la armonía sugerida por el bloque de voces que se forma entre las guitarras.

## II.II. Contramelodías

También denominadas contracanto o melodías secundarias por Alchourrón, se han observado contramelodías en un registro grave, en registro medio y a una sola voz. Resulta poco frecuente la realización de contramelodías a dos voces. En general las contamelodías se complementan con la melodía principal. Oreste Clopecki propone el concepto de contramelodía (Chlopecki, 2010). Si bien no lo desarrolla específicamente para la guitarra, se puede plantear una analogía con las guitarras del chamamé.

“Una textura más compleja puede implicar la utilización de una contramelodía como elemento enriquecedor. La contramelodía puede ser caracterizada como complemento de la melodía, considerando la direccionalidad, la rítmica, los puntos de articulación, etc.” (Oreste V. Clopecki; 2010: 142)

En el siguiente ejemplo veremos una contramelodía realizada por una de las guitarras integrante del conjunto ubicada en el segundo pentagrama del sistema, la que en los compases dos y tres realiza contestaciones a la melodía principal.

Figura 2: fragmento de “Tiempo Nuevo” (Anexo 1: Track 2)

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of three staves. The top staff is the main melody in G major, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 3/4. The second staff is a counter-melody in the bass register, also in G major, 3/4 time. The third staff is a bass line. Above the first staff, there are chord symbols: E7, Bm7, and E7(13b)/F. Above the second staff, there are chord symbols: Vfo7(13b)/9b and Bm7. Above the third staff, there are chord symbols: E7(13b)/F. The score shows a sequence of notes and chords across several measures, illustrating the interaction between the main melody and the counter-melody.

En éste caso se observa que las contramelodías ocurren en los espacios libres que va dejando la melodía principal y en un registro más grave. El diseño del contracanto es temático ya que toma el diseño rítmico y de alturas de la melodía principal, con excepción de que se la presenta en otro lugar del compás y en una octava más grave con respecto al registro de la melodía principal.

### Recursos de acompañamiento de bajo

La función textural grave tiene como fin presentar la armonía de manera clara y contundente. Cabe aclarar que no nos referimos al instrumento bajo o contrabajo, sino a la función de bajo que, en determinados momentos del arreglo, cumple una o más guitarras. Es así que se identificaron tres tipos de comportamiento de la guitarra en la zona de los graves:

#### I.III. Melodías de Enlace

“Las melodías tipificadas como *enlace*, cumplen, como su nombre lo sugiere, la función de enlazar frases o partes del canto. [...] Ya sea entre versos o entre estrofas, se podría decir que generan un puente entre la frase terminada y la frase que se inicia” (Polemann; 2004: 50).

Se observó la aparición de melodías de enlace cuyo diseño melódico varía de versión en versión, sin embargo, existen características comunes como: comienzo en tiempo fuerte, o comienzo en tiempo débil de un pulso. Fin sobre el tiempo fuerte del compás siguiente, generalmente sobre una nota del acorde de llegada. Ritmo en valores de división o subdivisión tanto del 3/4 como del 6/8. Registro grave.

Figura 3: Fragmento de “Chamamecera” (Anexo 1: Track 3)



Con comienzo en tiempo débil, se observa como la direccionalidad del enlace melódico desciende por grado conjunto hacia la fundamental del acorde de tónica, agrupando las corcheas de a dos.

Figura 4: Fragmento de “Chamamecera” (Anexo 1 :Track 4)



En éste caso el comienzo se da en el tiempo fuerte del compás y su diseño melódico respeta las notas diatónicas de la escala y de los acordes. La direccionalidad del motivo melódico es ascendente, transponiendo luego el motivo sobre el acorde del Vto grado. Finaliza en la nota fundamental del acorde de llegada, en éste caso el grado dominante.

### II.III. Contracanto grave

El acompañamiento de bajo consiste en la realización de melodías en registro grave que van pasando por las notas de los acordes y se perciben como independientes de la melodía principal, enriqueciendo la textura del plano de acompañamiento.

Se ha identificado la existencia de momentos dentro del acompañamiento donde el acompañamiento pasa a marcar las tres negras del 3/4 tocando en el primer tiempo la fundamental del acorde, en el segundo la tercera del acorde, y en el tercer tiempo la quinta del acorde. Este comportamiento genera la sensación de un marcado ejecutado exclusivamente por los bajos de la guitarra con pizzicato. En algunos casos la ejecución de rasgueos desaparece y en otros conviven ambos recursos de acompañamiento. La posibilidad de ejecutar las melodías en el registro grave va a depender de la tonalidad, las características del instrumento y del registro que esté ocupando la melodía principal en ese momento del arreglo musical.

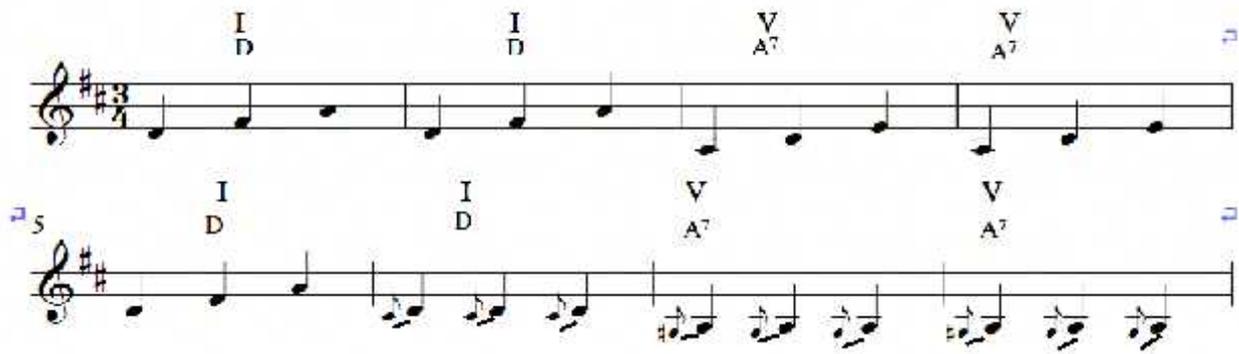


Figura 5: Fragmento de “Chamamecera” (Anexo 1: Track 5)

El modo de ejecución en este caso se trata de tapar con la mano derecha la vibración de la cuerda generando un sonido “muteado”.

Finalmente, el marcado del bajo no posee su diseño de alturas exclusivamente entre las notas de la triada de los acordes, sino que en ocasiones pasa por otras notas del acorde, percibiendo una línea melódica grave independiente.

### III.III. Rasgueo en la zona de los graves

Se observó que, en general, los acordes utilizados en la ejecución de los rasgueos característicos del conjunto de Mateo Villalba presentan una estructura conformada por las seis cuerdas de la guitarra, es decir seis sonidos. Se puede considerar que este aspecto guarda relación con las características que poseen los rasgueos de dividir el registro del instrumento en graves y agudos. En las muestras analizadas se observó que, dentro del acompañamiento, cuando se ejecutan los rasgueos existe una particularidad en relación a que una de las guitarras pone mayor énfasis en rasgar con intención la zona de los graves del instrumento, lo que nos permitió considerar ésto como una particularidad de una función textural que cuando ejecuta los rasgueos prioriza resaltar el registro grave de los mismos.

### Reflexiones Finales

Creemos que este trabajo refuerza la hipótesis de que el chamamé es un género de gran riqueza que se puede estudiar, se puede tocar y analizar. Podemos afirmar que existen variadas formas de ejecutar éste género en la guitarra y por eso consideramos que aún queda mucho por estudiar sobre esta música. Con este material queremos contribuir a las demandas por la escasa bibliografía específica sobre este tema complejo y al fortalecimiento de la enseñanza del género en el ámbito académico.

### Bibliografía

- Alchourrón, Rodolfo. (2006). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.
- Chlopecki, Oreste (2010). *Arreglos vocales: técnicas y procedimientos*. La Plata: Dirección de publicaciones y posgrado, FBA, UNLP.
- Lezcano, Carlos y Zubieta, J. Pedro. (2017). *Industria Chamamé*. Corrientes: Moglia Ediciones.
- Museo Virtual del Chamamé. Discoteca 239. Mateo Villalba. Disponible en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/239/>
- Polemann, Alejandro. *Recursos, Técnicas y Criterios Interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970*. (2004) Trabajo Final Beca de Formación Superior en Investigación UNLP. mimeo.



- Troitiño, Lucía(2018);*Recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba en su conjunto de guitarras de Chamamé*. Trabajo Final de Licenciatura. (2018). mimeo.
- Zubieta, J. Pedro. (2017). *Cierto ehijapuva*. Corrientes: Moglia Ediciones.