

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTORIA**

**MUSICA – PRACTICAS INTERPRETATIVAS:  
CREACION MUSICAL**

**LA MUSICA EN LAS TRES FRONTERAS DE ARGENTINA, BRASIL Y  
PARAGUAY DESDE MI EXPERIENCIA COMO ACORDEONISTA.**

**Jorge Miguel Ruibal**

Foz do Iguaçu

2019.

JORGE MIGUEL RUIBAL

**LA MUSICA EN LAS TRES FRONTERAS DE ARGENTINA, BRASIL Y PARAGUAY  
DESDE MI EXPERIENCIA COMO ACORDEONISTA.**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, como requisito final a la obtención del título de Licenciatura en música-énfasis en creación musical

## RESUMEN

El presente trabajo es una auto-etnografía (BLANCO, 2012) elaborada con la presentación de mis experiencias musicales en el campo de la música popular, más precisamente en la región de las tres fronteras formadas por Argentina, Brasil y Paraguay. El abordaje del mismo se ha hecho considerando varios años de actuación profesional en la región y analizando diversas actitudes que he debido tomar para adaptarme a las características de dicha música. Elementos técnicos, sociales y culturales han sido fuentes de información para que esto ocurra y he dividido básicamente esta presentación en tres partes fundamentales que son a saber: a) mi llegada a la frontera como y de qué forma se fueron apareciendo mis procesos de adaptabilidad; b) mi labor profesional tanto como músico o profesor en las cuales he tenido que conocer cada uno de los géneros musicales de la zona; c) la presentación e tres composiciones referentes a tales actividades, composiciones éstas con características de construcción distintas pero si, todas ellas orientadas a la música fronteriza, actividades estas que han sido todas desarrolladas desde mi labor de acordeonista.

Palabras clave: auto-etnografía, música popular, acordeón a piano.

## RESUMO

O presente trabalho é uma auto-etnografia (BLANCO, 2012) elaborada com a apresentação de minhas experiências musicais no campo da música popular, mais precisamente na região das três fronteiras formadas pela Argentina, Brasil e Paraguai. A abordagem foi feita considerando vários anos de atuação profissional na região e analisando várias atitudes que tive que adotar para me adaptar às características dessa música. Elementos técnicos, sociais e culturais têm sido fontes de informação para que isso ocorra e basicamente dividi esta apresentação em três partes fundamentais: a) minha chegada à fronteira e como surgiram meus processos de adaptabilidade; b) meu trabalho profissional como músico ou professor, no qual tive que conhecer cada um dos gêneros musicais da área; c) a apresentação e três composições referentes a essas atividades, composições com diferentes características construtivas, mas sim, todas orientadas à música de fronteira, atividades que foram desenvolvidas desde o meu trabalho acordeonista.

Palavras-chave: auto-etnografia, música popular, acordeão de piano..



## Sumário

INTRODUCCIÓN .....	6
1.1 Descripción, geografía y conceptos en general culturas, paisajes, usos y costumbres. ....	18
CAPITULO 2. EL ACORDEÓN .....	26
2.1 Construcción y funcionamiento. ....	26
CAPITULO 3. PORTAFOLIO DE COMPOSICIONES .....	36
3.1 Composición y grabación de las obras. ....	36
3.2 Dos puentes (2004).....	37
3.4 Regional fronterizo. ....	50
CONCLUSIONES.....	82
REFERENCIAS .....	85
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	87
AGRADECIMIENTOS Y COLABORADORES .....	88
GLOSARIO.....	90

## INTRODUCCIÓN

En 34 años de vivir en la frontera haciendo de la música, mi único medio de vida, he tenido la oportunidad de encontrar muchos secretos en la actividad de la música popular, aprendidos en los momentos más inesperados. El trabajo del músico que se sustenta con la música, acelera los razonamientos y los procesos de aprendizaje a veces más de lo normal, dejando como experiencia, la vivencia de haberse sumergido en nuevos desafíos que día a día van cambiando y nunca se repiten.

Éste trabajo es una recopilación de actividades realizadas como acordeonista, acompañado de conclusiones de carácter profesional que se han manifestado, muchas de ellas como es costumbre por acá, sin avisar.

Los eventos donde me ha tocado participar como músico ejecutante de acordeón tienen la particularidad de no ser muy preparados y esto obliga siempre a buscar una actualización musical y preparación técnica constante, mientras tanto realizo paralelamente la actividad docente en música, a la que también me dedico hace muchos años, actividad ésta necesita una dedicación absoluta de mi parte para alcanzar el objetivo que el alumno instrumentista desea. Esas dos facetas del abordaje del instrumento no son contrastantes ya que cuando uno más toca y participa en proyectos más conocimientos adquiere para pasar a los futuros alumnos, y cuando más tiempo se trabaja dando clases de instrumento más conocimientos se adquieren provenientes de los propios alumnos, siempre tratando que ellas se complementen armónicamente y permitan con dicha actividad un mayor conocimiento de la música vigente en esta triple frontera.

El acordeón es un instrumento que tiene tantas dificultades técnicas para entender su funcionamiento como también tanto trabajo físico previo para dominarlo antes de hacer música. Se necesita un esfuerzo razonable de ambas partes, tanto del estudiante como del profesor en esa primera etapa. Entonces, dentro de éste trabajo, habrá situaciones,

datos, conclusiones y también algunos consejos, para todos en general los que se interesen en saber a respecto de la música tocada en acordeón profesionales y aficionados en este caso en particular, teniendo como foco principal la música en la frontera de Argentina, Brasil y Paraguay, que se toca en acordeón, frontera ésta donde residí desde 1985 dándole continuidad a estas actividades aquí relatadas.

Ha sido necesario adaptar mi identidad cultural y profesional a través de cada show asumido, ha sido parte del juego que nos ha tocado vivir a los músicos que trabajamos en esta región, pues de cada proyecto musical adoptado hay una actitud aprendida de grandes y verdaderos amigos músicos y al mismo tiempo colegas, que ya trabajaban en la frontera años antes, Casimiro Pinto Castro<sup>1</sup>, Raúl Garnica<sup>2</sup>, Roberto Giménez Blanco<sup>3</sup>, y otros. Mi historia no ha sido muy diferente a la de ellos y allí es donde ocurre que desde la vestimenta hasta la forma de tocar, casi todo cambia en un abrir y cerrar de “americana”<sup>4</sup>.

Este estudio es un memorial del proceso de composición de *Dos Puentes* (2015), *Semiótica Fronteriza* (2017) y *Regional Fronterizo* (2019), obras compuestas en la Triple Frontera (Paraguay-Brasil-Argentina) y que cuentan algo de mi relación profesional y afectiva con el lugar. En ese sentido, busca comprender cómo las vivencias musicales, profesionales y particulares están presentes en esta producción. Relataré cómo fui incorporando diferentes influencias musicales en mi labor profesional en la Triple Frontera y como esta experiencia se transforma a través de los años en mi forma personal de componer. Destaco especialmente mi relación con el acordeón a piano, instrumento éste

---

<sup>1</sup> Arpista Paraguayo, radicado en Foz do Iguazú con quién tuve oportunidad de trabajar en el teatro Plaza Foz y compartir shows de música del Paraguay y otros eventos. Todavía reside y trabaja en la región.

<sup>2</sup> Cantautor Argentino oriundo de la provincia de Santiago del Estero que también fue compañero de muchos trabajos y eventos de diversos orígenes, festivales, grabaciones y shows en vivo de música latina y folclore argentino. Fallecido en 2015, a causa de un triste episodio en la ciudad de Puerto Iguazú.

<sup>3</sup> Tenor correntino estuvo radicado muchos años en Brasil y pasó sus últimos años en Corrientes donde falleció en éste año 2019, compartimos actuaciones en la música latina y también chamamecera, de quién aprendí mucho a respecto de la expresión del chamamé.

<sup>4</sup> Americana es el triple telón usado en grandes escenarios para cambiar escenografías mientras continúa el show.

que ejecuto y estudio desde 1968 y que tiene fuerte presencia en la región, vinculándome íntimamente con la musicalidad de estos lugares.

Todas estas ideas, desde luego, adoptando también un carácter científico en la narración, requisito de un trabajo de conclusión de curso. La perspectiva metodológica que se emplea es la auto-etnografía, entendida como un mirar a sí mismo y a la propia trayectoria, inserto en un contexto social y cultural.

La auto etnografía se basa, entre otras plataformas, en la perspectiva epistemológica (FERRAROTI, [1983/1988) que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia. (BLANCO, 2012, p. 170).

Entiendo, de esta manera, que mis vivencias profesionales en la Triple Frontera servirán para explicar algunas de las características estilísticas en las diversas formas de tocar y también de comportarse musicalmente para actuar en grupos en esta región, donde, debido a la gran cantidad de mezcla de razas y culturas diversas, es inagotable la variedad de estilos musicales que afloran en el día a día. Considerando que conviven en total armonía la tradición y la moda traída por las nuevas generaciones de músicos que aportan, de esa forma, una nueva visión de lo tradicional erigiendo nuevas perspectivas de un sonido que se transforma día a día sin abandonar lo característico pero sí modificándolo, no en su estructura pero sí en su formación instrumental. Se ha tocado siempre de una forma tradicional pero ahora las ornamentaciones sonoras aplicadas son representadas por orquestaciones, estilos, abordajes literarios (inclusive utilizando onomatopeyas), novedosos e innovadores que se fusionan con las actuales nuevas visiones de músicos, compositores y arregladores, provenientes, algunos de ellos, de otros estilos que se han fusionado definitiva o eventualmente nos hacen percibir que estamos en una nueva época donde la globalización ha llegado a la música y no se puede negar.

Aunque se mantenga lo tradicional también hay que dar paso a lo nuevo, considerando también que la influencia de la tecnología ha sido de vital importancia y fuerte colaboración para tales cambios ocurridos. Artistas jóvenes en colaboración con cineastas por ejemplo han producido materiales para la difusión por la red de internet de performances de la misma obra ocurrida en distintos lugares y en diferentes momentos, como el ejemplo que citaré de Lunita del Taragüii<sup>5</sup>

Me interesa reflexionar qué actitudes, prácticas y pensamientos permitieron compartir con colegas músicos diferentes estilos y ritmos presentes en esta frontera. Ya que algunos grupos de actividades musicales son de difícil acceso para músicos extranjeros produciendo así una sensación de desafío profesional para conseguir una adaptación más rápida. Elemento que puede ser muy positivo en el momento de estudiar un nuevo repertorio porque la exigencia es mayor, no requiere solamente performance musical sino sumergirse un poco en la cultura, usos y costumbres de los envueltos en el proyecto. Agrego aquí que muchos de esos grupos son apenas formados para eventos específicos y luego se desarticulan continuando así cada músico con su actividad de solista o integrante de otras formaciones.

Ritmos regionales y folklóricos proliferan en la región, muchos de ellos utilizados apenas para reuniones familiares, que casi siempre cuentan con la participación de un acordeonista amigo de la familia. Esto produce una intimidad de la gente con lo que por en Brasil se denomina música en vivo.

Algunas características sociales que tienen influencia con la música en la región a destacar. Pues bien, el habitante de la tríplice frontera, ha llegado desde todos lados para participar de la construcción de la represa de ITAIPÚ. Hubo y hay todavía gente de todos los estados de Brasil con una gran cantidad de mineros, paulistas y nordestinos que han promovido la presencia del *forró*, la música *sertaneja* y *caipira* escuchada en radios y programación de las emisoras de TV en programas de tradición generalmente emitidos en día domingo en horario matutino, por lo que vemos de esta forma que el acordeón

---

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VT3h8csJeII>

también se caracteriza por formar parte de las bandas de músicos que acompañan a los artistas de tales géneros. Luego me di cuenta que a veces también en conmemoraciones festivas o patronales o en otro tipo de ocasiones cuando se realizan eventos para homenajear la llegada de turistas de otras partes del mundo el acordeón siempre forma parte de un grupo musical muchas veces preparado únicamente para tal efecto o también solista. Ese es uno de los motivos que al pasar de los años tales actividades requieren una gran maleabilidad en lo que a estilos musicales se refiere pues no solamente por esta región hay presencia de ritmos autóctonos sino también música de todas partes del mundo. Entonces es tradicional participar de fiestas juninas tocando música del nordeste del Brasil, o internadas gaúchas para rodeos de carácter festivo y/o conmemorativo, festivales o eventos culturales, como por ejemplo la presentación de un libro en la Fundación Cultural de Foz do Iguacú en el año 2017, alguna reunión organizada por inmigrantes italianos en alguna cantina de la ciudad tocando canciones típicas.

La actividad musical es tan rica dentro de una misma ciudad y regiones aledañas, que se desarrollan actividades musicales en diferentes géneros y usando toques y acentos, inclusive vestuario diferente, según el requerimiento de cada ocasión y estilo. Participar de esos eventos es una oportunidad para descubrir, vivenciar y estudiar detenidamente el estilo instrumental de los ejecutantes lugareños o extranjeros.

En algunos de esos eventos generalmente se contrata solamente un acordeonista que trabaje como solista. Y en otros como lo es festivales zonales se forman grupos para la ocasión. Un festival es un termómetro importante. En algunos de ellos me ha tocado participar como instrumentista y como jurado simultáneamente.

Al tener el acordeón tan importante participación, se ha mezclado con casi todo los ritmos que se tocan. Es así que vemos éste instrumento participando en alabanzas religiosas, fiestas particulares o conmemorativas de fechas especiales, donde se baila y 'se escucha de todo', justamente por la gran mezcla de culturas. Dicho esto, relataré cómo fueron algunas de esas participaciones tocando el acordeón a piano y contaré algo de los resultados obtenidos de tales experiencias.

La novedad más importante que encontré al comenzar a trabajar aquí fue la inmediatez de esas participaciones, porque descubrí que un alto porcentaje de los eventos musicales que surgen son de un día para el otro, de tal manera que no hay tiempo de ensayar. Eso fue una gran sorpresa ya que donde residía anteriormente se ensayaba todo por mucho tiempo antes de la fecha. Al descubrir esa diferencia sufrí mucho en los primeros años a punto de tener que optar por no realizar ciertos trabajos o participaciones por falta de tiempo para ensayo, factor éste que al principio me producía una gran sensación de inseguridad luego superada a través del proceso lógico de adaptación, para que esto ocurra hubo que ir ajustando la forma de tocar y escuchar muchísimo a los músicos locales para tener una idea de cómo se toca un determinado estilo y de esa forma poder acompañarlo lo más parecido posible. Lo que cada uno tiene dentro de sí es diferente de persona a persona, pero el regionalismo siempre aparece.

El hecho de ser oriundo de otra provincia y haber tenido otro tipo de experiencias musicales hizo que sea trabajoso mi proceso de adaptación y una vez que esto fue ocurriendo naturalmente cambió un poco la forma de pensar y de actuar ante tales circunstancias dándole a mi actividad de músico, en mi nuevo hábitat musical un perfil diferente mucho más ágil y de inmediato adaptado a la velocidad con que se generan espectáculos y performances musicales; además, porque me di cuenta, reflexionando al respecto, de las diferencias. Gracias a este proceso, pude comprobar que el ensayo prolongado, anteriormente citado, no es tan importante y sí lo es la improvisación y la participación espontánea. La improvisación requiere un gran conocimiento de los estilos que se eligen para tocar y es prácticamente imposible improvisar sobre algo que no se ha estudiado anteriormente.

Los festivales locales son una excelente fuente de conocimiento y son un termómetro importante, pues el desafío es arrancar los aplausos en las primeras notas. Cuando el aplauso es espontáneo e inmediato es la muestra que la obra llega donde tiene que llegar. Tal vez todos los detalles que se cuidan para agrandar al público no se enumeren en éste trabajo pero son muchos e inolvidables pues de la emoción transmitida depende el éxito del artista popular. Sin dejar de tener en cuenta la técnica y el

virtuosismo, si es que lo hay, el artista popular se debe a su público y ese ha sido un lema que he aprendido a respetar desde muy temprana edad. En un alto porcentaje de los casos, lo que se toca está relacionado con lo que se consume musicalmente en la región. Los participantes que se presentan son músicos entrenados para actuar en público que generalmente se preparan durante un tiempo prolongado para tal presentación, llevando en esa oportunidad lo mejor que tienen de sí para ofrecer. Actuar como acompañante de estos artistas locales en estas ocasiones suele transformarse en un desafío muy interesante para quién quiere conocer lo que se toca regionalmente en el contexto general de la experiencia práctica, y también porque en el ámbito de festival se vive un clima competitivo donde todos ayudan y dan opiniones para obtener, de una obra presentada la mejor performance y aceptación del público presente. Algunas participaciones en festivales regionalistas me ayudaron mucho a afianzar el toque y el acento. En homenaje a esto, justamente, fue que compuse *Regional Fronterizo*, una pieza en la que se combinan apenas algunos de los ritmos tocados en festivales, con el agregado de un fragmento de tango, usando en todos ellos notas, escalas, fraseos y acordes característicos de cada estilo, en dicho fragmento entre otros instrumentos he debido incluir saxofón tenor siguiendo en parte los consejos de Jorge Retamoza en su libro *El tango desde el saxo*,<sup>6</sup> del cual obtuve importantes orientaciones.

He sido influenciado por otros instrumentos que ejecuto profesionalmente, algunos con más asiduidad que otros, de todas formas piano, teclados, saxofón, contrabajo, guitarra y flauta dulce forman parte del día a día en mis trabajos como músico o en la aplicación práctica durante mis clases. Con todos ellos en algún momento he formado parte de orquestas o agrupaciones musicales como músico estable o de actividades diarias en hoteles o casas de espectáculos y/o entretenimientos como teatros, casas de shows además de diversas participaciones en grabaciones.

Ocurre generalmente que en estas casas el perfil del espectáculo es preparado para el gusto del turista que viene de todas partes del mundo y el abordaje tiene dos

---

<sup>6</sup> RETAMOZA, J; *El tango desde el saxo*. Buenos Aires: Melos, 2014.



grandes características, que paso a señalar: 1) se presenta un espectáculo autóctono que muestra musical y coreográficamente lo que hay en la región; o bien, 2) se contrata el servicio de un músico con repertorio internacional que pueda agrandar a todo tipo de gustos, generalmente un pianista con amplísimo repertorio e incansable preparación física pues este tipo de trabajo suele durar muchas horas, aproximadamente de 3 a 4 horas en público.<sup>7</sup>

Por haber trabajado en los dos tipos de propuestas, me ha sido necesario elaborar un repertorio pianístico para trabajar en hoteles de cinco estrellas, ser bajista de música del Paraguay, en espectáculos de teatro, como también bajista de orquesta tango o saxofonista en bandas de Brasil. Todo esto trae aparejada una versatilidad que llega solamente con la práctica, porque hay un momento donde todo confluye, desde las más diversas funciones que ocupan los instrumentos en una agrupación sumando ahí todos los elementos técnicos y teóricos aprendidos en un estudio formal del mismo, hasta los acentos al tocar de un músico callejero, aunque no posee formación clásica consigue lo que se busca expresar musicalmente hablando.

En este párrafo, me gustaría destacar una de las experiencias más importantes de mi vida musical, ocurrida a lo largo de todo el año 2002, cuando siendo profesor de teclado en la Fundación Cultural de Foz do Iguaçu fuimos convidados a participar de un proyecto denominado *Música na rua* donde los mismos profesores de música que semanalmente trabajábamos en los centros culturales del municipio el sábado en la parte de la mañana tocábamos en puntos estratégicos de la ciudad de Foz do Iguaçu, generalmente en la Av. Brasil, en contacto con turistas y residentes de la región.

---

<sup>7</sup> Entiéndase éste comentario como una crítica a ciertas condiciones de trabajo.

Aunque la propuesta de esta actividad era apenas hacer música en puntos turísticos de la ciudad opté por elaborar pedidos e incentivar a los transeúntes a solicitar piezas, esto colaboró para un aumento aún más considerable de mi repertorio.



**Imagen 1 Proyecto música na rúa 2002.Fuente:Acervo propio**

Todos los detalles que se cuidan para tocar los sentimientos del público en la música popular, no se enumeran en este trabajo, sería imposible, son incontables y cada uno posee sus propios recursos, de la emoción transmitida depende el éxito del artista popular. Sin dejar de tener en cuenta la técnica y el virtuosismo, si es que lo hay, el artista popular se debe a su público y ese ha sido un lema que he aprendido a respetar desde muy temprana edad.

No hay muchas formas de explicar esto, por lo que prefiero pensar que cada uno de nosotros, músicos, tiene un espíritu que es único y puede llegar a producir las más diversas emociones al tocar su instrumento.

El acordeón, por tener la cualidad de atender a casi todas las funciones orquestales, tiene la particularidad de poder reemplazarlas como si fueran otros instrumentos tocándolas armonías, melodías, arreglos, etc. Y así, para quién ha podido compartir escenarios con violines, arpas, *cavaquinhos* y bandoneones, naipes de vientos y fanfarrias, es un desafío interesante intentar imitar a cada uno de ellos cuando se imagina que podrían estar sonando, pero en realidad no están. Entonces, el acordeón asume esa función y si bien observando durante mucho tiempo lo que cada instrumento toca no es fácil tratar de reemplazar cuando dicho instrumento no está presente, en cambio sí, se puede reemplazar la función musical que produce ese instrumento ausente. Cuando me refiero a música popular se aprende de a poco a reemplazar los más disimiles sonidos usando el acordeón como instrumento orquestador, por varios motivos, aunque son dos los más comunes: la ausencia de algún músico a última hora o una preparación de alguna performance improvisada.

Cuando digo instrumento orquestador quiero decir que no depende de otros realizando armonía o ritmo. Tal como el piano, guitarra o algunos teclados arregladores, el acordeón a piano es un instrumento solista que puede abordar los más variados estilos y ritmos ya sea de la música popular regional como así también, repertorios de la música clásica europea. Entonces, lo que se toca en la mano izquierda es la orquesta que acompaña al solista que está en la mano derecha y cada uno tiene la libertad de ejecución que su técnica y cultura le permita. Pudiendo encontrar los más variados estilos y gustos populares o tradicionales, variedad ésta que depende de la preparación técnica y preferencia del cada ejecutante.

Otro de los elementos interesantes a tener en cuenta son los momentos emotivos en el cual se va a utilizar el acordeón como participante de una orquestación, pues por ser un instrumento de diferentes voces, y generalmente de mucho volumen se aconseja principalmente a observar primero el efecto deseado en el tipo de música que se pretende ejecutar. A modo de ejemplo, no es lo mismo lo que debe expresar el sonido de un acordeón al ejecutar una pieza de un ritual religioso que lo que se expresa en una festiva. En el primer caso (es importante tener contacto visual constante con el orador de turno)

y el sonido deberá ser suave, respetuoso, solemne y serio, inaceptable sería usar estruendoso volumen del instrumento y sonidos demasiado agudos, sonido éste especial en el segundo caso, por ejemplo, si hay que ejecutar una *tarantella* en una fiesta de colonos italianos, también son aceptados esos parámetros en la música usada para momentos festivos, como en una polca paraguaya llena de fervor y alegría. Entonces, cada uno de los elementos presentes, sean musicales o no, tienen que ver con la expresión y la forma de ejecutar para que sea obtenido el efecto deseado.

Existe una observación previa, muy necesaria, que queda siempre a cargo del instrumentista y de su propia sensibilidad musical y social, constantemente puesta a prueba.

Un consejo paralelo al tema en cuestión, pero que también es importante para el acordeonista, es conocer la cantidad de horas de duración del evento, ceremonia o fiesta. Este es uno de los tantos factores no musicales que serán de vital importancia a la hora de tocar, puesto que el acordeón a piano es un instrumento muy pesado si son elegidos modelos de 80, 120 o 140 bajos y, caso el instrumentista no esté preparado físicamente, una ceremonia de larga duración, como lo es un baile, sin duda alguna va a deteriorar la performance musical con el pasar de las horas de trabajo, trayendo aparejados errores en la ejecución y en la expresividad y a largo plazo, lesiones en músculos, tendones y huesos, o como mínimo dolores indeseables, asunto éste a cuidar por quién asume tocar acordeón a piano como profesión.

En fin, son este tipo de experiencias prácticas, saberes que solo el camino recorrido por la vida de músico nos puede brindar, las que narraré y apoyaré de argumentos científicos para que, el lector, entienda cómo un músico se construye en torno de su espacio cultural más cercano.

En el **primer capítulo** haré una descripción de la denominada Triple Frontera (Argentina-Brasil-Paraguay) y de mi llegada, a esta región.

El **segundo capítulo** será dedicado específicamente al acordeón a piano como instrumento, direccionado a su proceso de fabricación, la conformación física del

instrumento, los recursos técnicos, cuidados y por extensión, la preparación física del acordeonista,<sup>8</sup>

En el **tercer capítulo** presento y analizo tres obras que compuse inspirado en la Triple Frontera, en sus riquezas naturales, su cultura, y algunas de sus características sociales, mezclando en ellas recursos de ejecuciones en vivo grabadas en estudio y en otro de los casos una pieza radiofónica, con sonidos y musicalización, pre-mezclada y elegida para tal fin.

---

<sup>8</sup> Asunto éste muy amplio, sobre el cual pretendo escribir en un próximo trabajo aprovechando experiencias personales de las cuales me he tenido que recuperar para poder seguir trabajando.

## CAPÍTULO 1. LA TRIPLE FRONTERA

### 1.1 Descripción, geografía y conceptos en general culturas, paisajes, usos y costumbres.

La triple frontera está formada por tres países, Argentina, Brasil y Paraguay separados por las aguas de los ríos Iguazú y Paraná y unidos por los puentes Tancredo Neves (Puente de la Fraternidad) Argentina-Brasil, inaugurado en 1985 y el Puente de la Amistad que une Paraguay y Brasil, inaugurado veinte años antes en 1965. Estos dos gigantes de cemento son los nervios conductores de casi todo el tránsito vehicular que se mueve entre los tres países, algún pequeño porcentaje todavía hace uso de las balsas en casos extraordinarios. Y en este año 2019 han comenzado las obras de construcción de un nuevo puente, para tránsito liviano, automóviles y camiones, que unirá Foz do Iguazú (Br) con Presidente Franco (Py).<sup>9</sup>

Los tres países poseen vínculos sociales muy fuertes, basados principalmente en el comercio y turismo, generado por residentes de la región y por turistas oriundos de éstos mismos países en cuestión y de las más diversas partes del mundo, atraídos principalmente por las Cataratas del Iguazú declarada en 2011 como una de las siete maravillas naturales del mundo elegida entre 454 nominaciones diferentes.

La actividad comercial tiene una faceta muy activa que es la generada por las compras en Paraguay, atractivo turístico para todos los visitantes, actividad esta que generó durante muchos años el mayor movimiento de turistas que solamente venían a efectuar compras a Paraguay y durante la noche transitaban en los más diversos lugares con números musicales. En ese caso vale la pena destacar que hubo y todavía hay, aunque en menos cantidad, público de los lugares más disímiles del mundo, que justamente por tener distintos gustos en su momento generaban “pedidos” de los más variados en lo que a música se refiere y de los cuales teníamos que proveernos y

---

<sup>9</sup> <https://viapais.com.ar/iguazu/954505-triple-frontera-itaipu-construira-otro-puente-entre-foz-y-paraguay/>

reciclarlos para ajustar diariamente nuestros repertorios de acuerdo al perfil de los visitantes.

La frontera tiene por característica ser un lugar de diferentes actividades, desde las más rutinarias acciones de trabajo como cualquier ciudad, hasta la producción de eventos turísticos, congresos, convenciones, charlas, reuniones, festivales, eventos deportivos, como así también eventos culturales, FARTAL, Carnaval, Navidad, pesca del dorado, por apenas citar algunos, todos ellos generadores de grandes cantidades de visitantes.

Itaipú, y su majestuosa represa, las cataratas del Iguazú, con sus paseos interminables desde ambos países (Argentina y Brasil), actividades de compra en los tres países y demás paseos con opciones desde pasear en helicóptero hasta caminar dentro de la selva, o paseos en catamarán o botes, todos con asistencia de profesionales calificados en el turismo, son apenas algunos de los atractivos de la frontera.

Por ejemplo en Foz do Iguazú, después de un levantamiento realizado por la Receita Federal se ha llegado a comprobar la presencia de 81 etnias diferentes distribuidos en orden de cantidad de habitantes por paraguayos, libaneses, provenientes del Asia Occidental, chinos, argentinos, entre otros.

Hay un dicho popular que dice quién bebe agua de las cataratas siempre vuelve o se queda a vivir definitivamente por aquí. Eso me consta. La ciudad es muy diversa en todos los aspectos y son varias las historias de personas que han pasado por aquí simplemente por turismo y se han encantado con el lugar y han decidido adoptarlo como residencia, ya sea por las oportunidades de trabajo, o por el clima reinante en la región<sup>10</sup>

Es importante mencionar la fuerte presencia de comunidades indígenas en la tríplice frontera, complementándose así con las de orígenes extranjeros<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> <https://www.hoteltarobafoz.com.br/uma-cidade-cosmopolita-foz-do-iguacu-chama-atencao-por-suas-etnias>

<sup>11</sup> <http://festivaldascataratas.com/wp-content/uploads/2014/01/6.-COMUNIDADE-IND%C3%8DGENA-PREDOMINANTE-NA-TR%C3%8DPLICE-FRONTEIRA-BRASIL-PARAGUAI-E-ARGENTINA.pdf>

## 1.2 Mi llegada a la región de frontera.

### Sensaciones al observar un puente.

ZARATE (1980). Ante la majestuosidad del complejo ZARATE BRAZO LARGO sentí dentro de lo más profundo de mi, algo grande, importante, natural, grandioso y, por qué no, un tanto místico, que tal vez tuviera algo que ver con mis ancestros oriundos de la Provincia de Entre Ríos, de donde ya había escuchado mucho de su cultura, pájaros, ríos, chamamés, chamarritas y rasguido dobles. La música siempre sonaba cotidianamente en las casas de mi familia. Fue por aquel entonces que me di cuenta que la frontera que me demarcaba un puente no me impedía saber allá en el fondo del corazón que había algo del otro lado del Río Paraná que me estaba esperando. Al mismo tiempo la música se afirmaba el elemento más importante de mi vida. Para esa fecha ya trabajaba profesionalmente, aunque todavía existían pequeños restos de "técnico electromecánico electricista" influenciándome en las decisiones a tomar para colocarme profesionalmente en un ámbito donde pudiera aplicar lo que había aprendido en esa área.

La observación del Río Paraná, su aroma, sus ruidos, su tránsito, marcaron un conjunto de pensamientos e ideas que me llevaron años después a visitar la Provincia de Entre Ríos, para mezclarme un poco más con su gente y reafirmar o conocer algo de sus costumbres tan relatadas en mi familia. Allí me encontré con el río nuevamente, en este caso el Río Uruguay y me encontré con la chamarrita. Más o menos en la misma época, en los exámenes de ingreso de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de música (SADAIC) como autor y compositor, conocí a *Lindolfo Leiva*, autor y poeta entrerriano con quién compusimos algunas chamarritas juntos. En una carta certificada



en esa época me envió una explicación muy clara y eficiente de como diagramar la escritura de los versos de chamarrita,



**Imagen 2: Puente Tancredo Neves, aún sin terminar.1985. A orillas del río Iguazú, en mi llegada a la frontera. Fuente: Acervo propio.**

dato que hasta en día de hoy le agradezco. Compuse una chamarrita titulada *A don Lindolfo* (junto con el maestro Rodrigo Zárte, acordeonista también) registrada en SADAIC el 14/12/2012 y grabada en el 2014 y enviada a su domicilio particular, rindiéndole así un homenaje al poeta entrerriano. A partir de allí empezaron a mezclarse el canto de los pájaros, música tradicional litoraleña y el sonido de mi acordeón en ejecuciones y composiciones.

Una vez llegado a Foz do Iguazú en julio de 1985, conocí las diversas actividades y costumbres de esta región. Al haberme encantado por sus costumbres y forma de vivir tan característica, decidí volver definitivamente a residir en diciembre de ese mismo año y a partir de esa fecha me inserté inmediatamente a trabajar. La noche de la ciudad tenía mucha actividad y eran frecuentes bares y casas con show que contrataban músicos de los más diversos estilos. Al transcurrir de algunos años y

aumentar mi círculo de actuación social, ya sea por trabajo o amistades, me fui dando cuenta que además de la ya citada música del litoral, también había una gran cantidad de géneros, no autóctonos pero si conviviendo en perfecta armonía con los ritmos tradicionales de la zona. Estos otros tipos de géneros que se escuchan son oriundos de otras nacionalidades y representativos de actividades culturales de inmigrantes que residen en la frontera.

La música del litoral, en mi opinión, tiene al chamamé como uno de sus ritmos más representativos, pero sin dejar de tener en cuenta géneros como, chamarrita, rasguido doble, valseados y xotis, entre otros. Estos ritmos, básicamente, son algunos de los principales géneros de la música litoraleña en Argentina. Y también lo son en las provincias de los países que conforman esta región, ya que tales estilos musicales tanto en bailes como en reuniones culturales tradicionales, atraviesan las fronteras sin distinciones de banderías ni razas.

Por citar uno de los casos ,convidado a conocer y posteriormente a trabajar en el *Centro de Tradiciones Gaúchas Charrúa* de Foz do Iguaçu (CTG) como acordeonista del grupo de la invernada<sup>12</sup>, donde aprendí a respetar y conocer la música de Rio Grande do Sul.

---

<sup>12</sup> Denominación usada en los centros tradicionalistas “gaúchos” para los grupos de baile, con diversas clasificaciones determinada por la edad de los participantes .Invernada senior, adulto, juvenil, mirim.



Imagem 3: CTG Charrúa Foz do Iguaçu-2016.Fuente: Acervo propio.

El acordeón o *gaita* (como la llaman en el sur de Brasil) es un instrumento protagonista, muy importante tanto en la ejecución de tales repertorios, pues casi el 100% del cancionero *gaúcho* cuenta con la infaltable presencia del acordeón en sus canciones. Pero también en los repertorios de música tradicional de las provincias, estados y departamentos (denominación ésta, dada a una provincia en Brasil y Paraguay respectivamente) que están cerca de estas fronteras, Prueba de eso es su presencia constante en libros como *Danças Gaúchas* de Barbosa Lessa y Paixão Cortés<sup>13</sup> que consultaba a menudo en mi actividad de “gaiteiro” del CTG CHARRÚA, también carátulas y tapas de partituras, libros y obras musicales en las cuales es común ver la figura de un acordeón.

Es importante destacar que en las inmigraciones ocurridas en el estado de Río Grande do Sul así como también Santa Catarina (ambos estados situados al sur de Brasil) hubo una fuerte presencia de alemanes, italianos y polacos, por lo que los ritmos más tradicionales de sus países de origen han llegado y se han adaptado a la cultura

---

<sup>13</sup> LESSA,B; CORTÉS,P. Manual de danças gauchas.

social de estas regiones y a la forma de tocar del músico brasileño y de ahí se ha expandido a los países fronterizos que van adaptando y adquiriendo las influencias de tales ritmos. De esta forma, nos encontramos con el chotis, la ranchera, el valseado, la marcha, baión, mazurca, entre otros, que se suman a ritmos originados en la región, *vanera*, *vaneirinha* y *vaneirão* que son originarios de la “familia” de la milonga propiamente dicha. Todos estos ritmos y algunos derivados de la mezcla de ellos, transitan libremente por todas las provincias vecinas sin limitarse por fronteras físicas políticas o culturales conformando una cultura regional transnacional. Se abre entonces un gran abanico sonoro lleno de colores diferentes obtenidos por la diversidad de los géneros ejecutados, oídos y bailados.

Cabe destacar que he nombrado al chamamé como gran representante de unión musical de la región de la triple frontera. Es un estilo musical escuchado y tocado con la misma importancia en los tres países. Ya en Paraguay, la polca, la galopa y la guarania tienen también una fuerte presencia y una gran importancia en el acervo musical de la región. En estos estilos el acordeón se presenta como uno de los instrumentos más representativos junto con el arpa india y la guitarra.

Pues bien, el habitante de la tríplice frontera ha llegado desde todos lados por ejemplo, en la construcción de la represa de ITAIPÚ, se quedó a vivir luego de la finalización de las obras, gente de todas las regiones de Brasil provenientes de estados como Minas Gerais, Sao Paulo y de varias ciudades del Nordeste. Estos han favorecido y promovido la presencia de ritmos tradicionales de esas regiones del Brasil motivo por el cual estos estilos son tocados en radios y programación de las emisoras de TV. El acordeón es una pieza importante por ejemplo en el *forró*, *sertanejo* y música *caipira*, por lo que el acordeonista está acostumbrado a formar parte de las bandas de músicos que acompañan a los artistas de tales géneros.

Al transcurrir un cierto tiempo de residir en la región, me di cuenta que a veces también en conmemoraciones festivas o patronales o en otro tipo de ocasiones cuando se realizan eventos para homenajear la llegada de turistas de otras partes del mundo el acordeón siempre forma parte de algún grupo musical muchas veces preparado

únicamente para tal efecto o también solista. Ese es uno de los principales motivos, sino el que más ayuda a adquirir una gran maleabilidad en lo que a estilos musicales se refiere, pues no solamente por esta región hay presencia de ritmos autóctonos, sino también música de todas partes del mundo. Entonces es normal participar de todo tipo de eventos musicales.

. Fue éste el motivo que me enseñó, una vez pasados los primeros años de residir en la Triple Frontera, que la unión de tantas razas y culturas diferentes es tan rica que dentro de una misma ciudad se desarrollan muchas actividades culturales entre las cuales se cuentan muchas inserciones del acordeón en diferentes géneros utilizando para ello, diversos toques y acentos para cada ocasión. Eso fué un desafío pues al participar de tales eventos hubo que descubrir e incorporar el estilo instrumental de los ejecutantes lugareños o extranjeros presentes en cada show.

La llegada a la frontera con Paraguay y Brasil en 1985 fue todo una escucha social llena de asombro pues la música llegaba y todavía llega, a mis oídos desde cualquier punto emisor con la misma musicalidad de las personas al hablar y todo me sonaba muy diferente a lo que ya conocía hasta entonces, ese creo que fue el mayor desafío.

## CAPITULO 2. EL ACORDEÓN

### 2.1 Construcción y funcionamiento.

Existen diferentes tamaños de acordeón. Los bajos son los botones que posee en la parte de la mano izquierda, y que son responsables por la función rítmico y armónica, pero que también sirven como referencia de tamaño en lo que a la construcción de refiere. En tal distinción radican muchos detalles que favorecen observar la diferenciación de un instrumento en dos acepciones: 1. Las cuestiones técnicas, como el peso, recursos musicales, calidad sonora; 2. Las cuestiones prácticas y logísticas, como la funcionalidad en el transporte, la movilidad en viajes y facilidad física para el ejecutante en shows en vivo, entre otros aspectos. El acordeón en Brasil también es llamado gaita<sup>14</sup> o sanfona<sup>15</sup> hay fábricas en todo el mundo, destacándose las de origen Alemán e Italiano.

En cuanto al funcionamiento mecánico del acordeón a piano, el sonido del instrumento se origina cuando el aire originado por el fuelle, que sirve de unión entre ambas partes y al mismo tiempo de respirador, sea al abrir o cerrar (movimiento éste realizado siempre con el brazo izquierdo), pasa por el interior de dos lengüetas también llamadas voces, que se encuentran localizadas en el interior de lo que se llaman castillos, casquetes o flautas. Las voces del instrumento vibran más grave o más agudo de acuerdo con su dimensión y la distancia entre las mismas, también es determinante en este punto el espesor y la calidad del material usado para construir las y el pegamento utilizado para fijar las mismas, tiempo de secado, y algunos otros detalles innumerables de las fábricas o luthiers de turno que a veces quedan guardados a siete llaves en secreto de los mismos.

---

<sup>14</sup> Gaita, denominación dada al acordeón a piano en el sur del Brasil.

<sup>15</sup> Sanfona, denominación dada al acordeón a piano en el Nordeste brasileiro.



**Imagen 4: Castillos o flautas donde se colocan las voces. Fuente: acervo propio.**

La mayoría de los acordeones tienen cuatro voces que suenan al oprimir una sola tecla, puede ser en forma simultánea o intercaladamente según el registro elegido. Su construcción, posee en la mano izquierda una caja armónica que tiene la condición de elaborar cualquier tipo de armonía. En mi caso, el tipo de acordeón que ejecuto es llamado cromático o a piano, tiene en la mano derecha teclas y en la mano izquierda botones que son los bajos del instrumento, pero a la vez, por el movimiento del fuelle, puede adquirir un movimiento rítmico que le ayuda a producir diferentes sonidos necesarios y que son bastante utilizados para elecciones múltiples en estilos musicales que así lo requieran, como por ejemplo oscilación rítmica del aire producido para que el sonido del instrumento tenga variaciones sonoro-rítmicas. Cito como ejemplo el bugio ritmo característico de Río Grande do Sul, pero este recurso técnico se puede usar en cualquier tipo de composición musical depende del buen gusto y técnica del músico ejecutante.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Ejemplo de ésta técnica en el de Bugio <https://www.youtube.com/watch?v=v8XJdxi7yU>



Porque me ha parecido interesante como información general y buscando con esto promover un mejor conocimiento del instrumento. Basándome en el sitio materiales utilizados en la fabricación de acordeones,<sup>17</sup> enumero a seguir los materiales usados para la construcción de acordeones se encuentran el acero, aluminio, barniz, cartón, celuloide, cera virgen, colas, dura aluminio, espuma de nylon, gamuza, goma, hierro, lacre, latón, maderas, nácar, pieles, pinturas, plásticos, telas. Distribuidos en la fabricación de las aproximadamente 3.500 a 6.000 piezas que se pueden encontrar en un acordeón según su tamaño, modelo y precio.

Acero, se utiliza para la fabricación de las lengüetas, que en su espesor y tipo de aleación con otros metales pueden producir la calidad y la variación del sonido, también son fabricados los muelles y resortes del instrumento.

Aluminio, es utilizado para los mecanismos de los bajos, tapas, varillas de alargue de teclado, los chasis de las lengüetas y casi todas las partes que necesitan dureza, ajuste y poco peso del material Gran parte del cuerpo interno es construido con aluminio.

Barniz, se usa para la protección y acabado de las partes en madera.

Cartón, se usa para la construcción del fuelle.

Celuloide, producto utilizado para el acabamiento final del instrumento que protege las partes de madera y a la vez permite un gran brillo y gama de colores, se coloca en caliente adhiriéndose con gran facilidad a las diversas formas requeridas.

Cera virgen, también conocida por cera de abeja es la que se usa para fijar los castillos de las voces en el alma (también llamado cama) del instrumento y algunos *luthiers* también la usan para fijar algunas de las válvulas de las voces. Es aplicada en caliente en estado líquido.

Colas, en la construcción de un acordeón se utilizan diferentes tipos de colas ya que, como vemos, es grande la diversidad de materiales que se usan para la construcción,

---

<sup>17</sup> <https://acordeon.wordpress.com/materiales-utilizados-en-la-fabricacion-de-acordeones/>



éste es un detalle de mucha importancia porque la elección de un compuesto químico equivocado puede derivar en que con el paso del tiempo el material se dañifique, y por tratarse de elementos internos no se pueda descubrir tal problema.

Duraluminio, es uno de los metales que se utilizan para efectuar aleaciones en el momento de construir las voces y lengüetas.

Espuma de nylon, se usa generalmente como junta para evitar fugas de aire.

Gamuza, material aconsejado para acolchado de mecanismos móviles, evitando así sonidos de rebotes internos.

Goma, también es usado como material aislante de mecanismos que producen ruido y como material de protección del instrumento en partes que tienen roce con el ejecutante, evitando así el rápido desgaste de las carcasas externas.

Hierro, usado para tornillos, ejes, palancas, arandelas, tapas, remaches, etc.

Lacre, usado para fijar partes móviles que se puedan aflojar y desprender.

Latón, material metálico usado para piezas que puedan dañificarse con factores climáticos externos, algunos de ellos muy perjudiciales para el instrumento como por ejemplo la marejada en regiones de playa y también usado para la fabricación de las fijaciones de las cajitas de las voces.

Madera, material que constituye la mayor parte del cuerpo central del instrumento, generalmente se usa el cedro, pero pueden utilizarse otras, se recomienda muy especialmente el perfecto curado de las mismas y la protección con barnices especiales para garantizar una durabilidad prolongada y una buena calidad de sonido.

Nácar, material casi en desuso que era utilizado para adornar los bajos y teclas y algunas otras partes del acordeón para darle una vista artística, por la escasez de ese material ahora se reemplaza más con piezas de poliuretano y otros tipos de plásticos de aleación dura.

Pieles, los diferentes tipos de pieles se usan para la construcción de partes específicas del fuelle donde se precisa elasticidad y hermeticidad. También son construidas las badanas<sup>18</sup> de las lengüetas y también para construir pequeñas fijaciones en las válvulas de las voces para que éstas no tengan pérdida de aire.

Pintura, es el material usado para protección y acabado del instrumento, puede ser pintura normal, metálica o acrílica.

Plástico, se usa para la confección de diversas partes del instrumento reemplazando los materiales más pesados, consiguiendo así menor peso final del mismo, en contraposición a esto algunos fabricantes prefieren no usar el plástico pues son piezas de menor durabilidad.

Tela, es usada como decoración en la parte de afuera del fuelle y también colocada en la parte interna de la tapas, éstas con pequeños agujeros que permiten el paso del sonido pero evitan entrada de polvo

## 2.2 Porqué ser un acordeonista.

*Todo comienza así...*

Después de haber visto un payaso tocando acordeón en el corso de San Miguel, Provincia de Buenos Aires (donde residía alrededor de mis seis años de edad), según contaba mi madre, la seducción fue tan grande que a partir de ese momento pasé a pedir un acordeón. He escrito inclusive, en 1982, una pieza llamada *Historia de mi acordeón* que relata esto<sup>19</sup>. Comencé a estudiar música en

---

<sup>18</sup> Elemento móvil construido especialmente para tapar un orificio.

<sup>19</sup> “Tenía muy pocos años cuando la vió por primera vez, en manos de aquel payaso allá en los cursos de San Miguel, sus ojos de niño inquieto se detuvieron con emoción, mirando aquel instrumento que le llamaban el acordeón”



**Imagen 5: Primera actuación en público.1968. Fuente: Acervo propio.**

1967. En agosto de 1968 hice mi primera actuación en público, en Junín (Bs As), en mi escuela primaria. Se trataba de la celebración del Día del Niño, donde recuerdo ejecuté el gato *Gaucha lindo* (de Guillermo Aguiar) y el tango *9 de julio* (de E. Cárdenas, L.Bayardo, J.L.Padula). En ese día, ni idea tenía, que el acordeón sería, compañera de mi vida.

Entre 1968 y 1972 conseguí terminar lo que en aquel entonces se llamaba curso de teoría y solfeo. Durante mucho tiempo no supe para qué se estudiaban ciertos detalles de la teoría, porque yo quería tocar y fui seducido inicialmente, como ha ocurrido con muchos, por la práctica directamente en el instrumento. Recorrí muchos escenarios con la orquesta de acordeones, de la mano de nuestro primer maestro de música Eduardo Lanzoni, que desde 1968 a 1976 me aceptó como alumno y discípulo. Luego continué de ayudante en sus clases.

Con él aprendí a amar la enseñanza de música, y como era de esperar en reuniones festivas organizadas por familias tradicionales de Argentina, (generalmente descendientes de Italianos o españoles, como es mi caso) tocamos juntos muchos tangos, milongas, valeses, rancheras, *tarantellas*, pasos dobles, *fox-trot* y algunos otros ritmos tradicionales que se escuchan y bailan en el interior de nuestra provincia, y que se mantienen hasta los días actuales. Mi maestro nunca dejó de abordar el repertorio clásico europeo, y priorizó mucho la lectura de música en ese ritmo de estudio.

En efecto, conseguí tocar nueve libros completos (llamados métodos para el acordeón a piano que son citados en la bibliografía) y algunos trechos



Imagen 6,: Orquesta de Acordeones. Fuente: Acervo propio

seleccionados de otros, entre los cuales había muchos ejercicios de técnica, lectura complementados éstos con amplio repertorio música erudita y popular. Al utilizar el término amplio quiero referirme a la variedad y cantidad de obras estudiadas (aproximadamente 500 obras entre 1968 y 1976), obras éstas de diferente dificultad y género. Pero cada una de ellas ocasionó una experiencia musical única. La conclusión del profesorado de acordeón ocurrió en 1976 en el Instituto Artístico Musical en Buenos Aires (Argentina). Y a partir de ese momento comenzaron a encadenarse actividades

musicales ya con objetivos profesionales, trabajar como profesor y desempeñarme como músico actuante.

Todo lo que puedo afirmar en este trabajo surge de mi conocimiento del instrumento, en un abordaje primero técnico y después cultural. Al decir cultural quiero referirme al hecho de que sin abandonar la técnica, en su sentido más detallado posible, trato siempre de lograr el sonido regional que consiguen los músicos de cada lugar y en ese punto quiero centralizar el objetivo de éste trabajo.

Al haber decidido que la música sería mi profesión me dediqué en tiempo integral a recolectar datos de los más diversos, en lo que a instrumentos y estilos de música, que por increíble que parezca siempre eran de un contenido interesante y aplicable a las actividades que se abordaban en cada actuación o clase, cuando conseguí unificar la actividad de músico actuante y profesor de música conseguí llevar acabo un nexo directo de ambas situaciones incentivado muchas veces por los proyectos personales de cada alumno que eran de los más diversos pero a su vez servían como pretexto para realizar estudios de lo más variados e interesantes. Dichos estudios, muchos de ellos realizados en una actividad incesante, diagramada y planeada de manera muy personal se fue transformando en horas y horas de estudio ejecutando y trabajando los secretos de música muy diferente y muchas veces inédita, algunas de composición propia y algunas de colegas que llamaban para grabaciones.

Al tener que abordar distintas actividades musicales simultáneas fue llegando con el tiempo una cierta destreza y velocidad para entender los acentos y secretos de los estilos y eso también fue siendo depurado con la ayuda de profesores, ya que en ningún momento paré de estudiar, la interrupción de estudios de música ocurrió apenas en épocas de algunas mudanzas de ciudad ya que tentado por la profesión alguna y otra vez emigré pero siempre volví a la triple frontera, tal vez, por la gran tentación de seguir bebiendo agua de las cataratas que traducido a la profesión es un manantial inagotable de experiencias musicales diferentes todos los días.

## 2.3 Mi trabajo como profesor.

Desde el punto de vista de la enseñanza del instrumento actividad que desarrollo desde 1976 cuando terminé mi curso de acordeón a piano he comprobado que los intereses y proyectos en relación a la música de los alumnos tienen que ver con su origen social y cultural, este detalle fue un incentivo más para mi investigación y participación en todo tipo de actividades musicales.

Hay en esta región una gran variedad de intereses, por estar situados un lugar geográfico especial lleno de diferentes influencias y debido a la diversidad de sus orígenes surgen las elecciones musicales de cada uno, tanto de los músicos como del público en general, Respetando cada uno de ellos y en ocasiones donde he tenido también la oportunidad de trabajar he debido estudiar, conocer y entender muchos estilos diferentes. Tocar de oído es un arte que no se domina fácilmente y generalmente los músicos que trabajan en la música popular tienen la gran facilidad de desarrollar esas aptitudes. Eso genera ahorro de tiempo y facilidad para abordar repertorios inmediatos.

Uno de los aspectos a tener en cuenta es que el acordeón es un instrumento naturalmente inserido en casi todos los estilos musicales debido a su gran versatilidad técnica ya que por poseer en la mano izquierda un cuerpo de bajos armónicos y en la derecha un teclado cromático parecido al piano permite al ejecutante trabajar y abordar cualquier estilo musical con bastante naturalidad. Resulta que no toca igual un joven aprendiz de 12 años que un veterano músico de 50 pues su sentimiento nunca será el mismo y aunque ambos puedan ser virtuosos o no, lo que se siente a una edad y la otra es diferente. Tal vez desde el punto de vista estrictamente técnico se puedan ejecutar perfectamente los dos tipos de emociones, y ahí es donde quiero quedarme porque eso no se explica en ningún curso y tampoco se aborda en ningún libro de técnica.

Hay una gran cantidad de personas que han abordado el instrumento por un método de enseñanza de persona a persona, herencia familiar observando como ejecuta el instrumento alguien de la familia o simplemente por el sistema popularmente llamado

“de oído” y no han tenido la oportunidad de llegar al conocimiento integral del instrumento desde un estudio organizado por técnicas organizadas o lectura de partituras, pero la sorpresa radica en que esos músicos dentro de su propio método son los mejores dentro de lo suyo, porque sin preocuparse mucho por la técnica refinada poseen una expresividad que se lleva en el alma y emociona al oyente. Por eso con este trabajo trato de poner a disposición cómo he llegado a abordar algunos de estos géneros siendo oriundo de una provincia del sur y habiendo aprendido desde edad muy temprana ritmos y estilos tradicionales de una provincia con tradición guitarrística, pero consiguiendo desde mi instrumento interpretar el acento de los músicos regionales que tal vez con menos técnica y mucho más sentimiento ofrecen lo mejor en una presentación musical y consiguen desde su lugar natural emocionar a todos.

## CAPITULO 3. PORTAFOLIO DE COMPOSICIONES

### 3.1 Composición y grabación de las obras.

Estas piezas han sido compuestas en diferentes momentos de mi vivencia en la región, pero tienen un punto en común que es relatar momentos y paisajes de la vida ribereña y fronteriza que tenemos por acá, al tocar el acordeón en ellas, menos en semiótica fronteriza que es una pieza radiofónica confeccionada con trechos musicales obtenidos de archivos, es imposible pensar solamente en las notas sino también en el sentimiento que produce la obra en sí, la emoción y estado de ánimo de los presentes.

Los tres momentos de grabación fueron diferentes porque *Dos Puentes* fue en estudio grabado con músicos en vivo en cada una de las pistas, *Semiótica Fronteriza* fue grabado en *home estudio* (particular) donde se hizo el pre-montaje y *Regional Fronterizo* se ha grabado en *home estudio* mezclando algunas señales digitales y algunas analógicas, buscando como desafío que esto no se perciba en la mezcla final.

El resultado final de las mismas es el resumen, en parte, del conocimiento adquirido en las participaciones de la música popular reinante en la región durante todos estos años, entonces he tratado de traducir lo que siento al escuchar como suenan cada uno de los instrumentos y las voces de la zona, y tratando de aplicar experiencias anteriores mezclando con viajes, shows, vivencias personales y diversos proyectos todos ellos relacionados con la música.

La residencia en la frontera hizo que pueda componer estas piezas pero siempre pensando en cómo es el sonido local, como sonaría si estas piezas estuvieran en la otra punta del planeta ejecutada por músicos que no han vivido la experiencia social de encontrarse residiendo en la región. Yo creo que sonarían muy diferentes.



Lo que quiero significar, por cierto discutible, es que dentro de una partitura por más bien detallada que esté escrita están contenidos solamente datos técnicos del instrumento a ejecutar y algunos signos demarcando la dinámica. La emoción expresada, la experiencia de vivir aquí es otra cosa, y no se puede plasmar en un papel llamado partitura. Pienso que poseo la mezcla necesaria de teoría y práctica para manifestarme de esa forma considerando que habrá siempre un músico de origen popular que no tendrá conocimientos académicos y teóricos para transmitir su arte, pero como vimos hay una teoría nativa y no hay que negar el conocimiento, si no entender como surgen esas formas diversas de saber popular y está solamente en el grado de sensibilidad que podamos tener para escuchar con atención, decodificar su sentir y de esa forma intentar ejecutar una pieza con el sonido característico auténtico.

### **3.2 *Dos puentes* (2004).**

*Dos puentes* chamamé de mi autoría (letra y música), compartida con ayuda en la parte literaria de mi amigo y cantor José Omar Aguilera, quién gentilmente me prestó su voz para efectuar la grabación, y está registrado en el CD del festival. La letra habla de las características de estas fronteras y surgió a partir de la participación en un festival *Encontro das águas* (2004) que se realiza anualmente en Foz do Iguaçu. En dicho festival se promueve el encuentro de músicos compositores, cantores, poetas y amigos, en los cuales se busca la confraternización de representantes de diversas regiones, tanto de Brasil como de otros países limítrofes, Argentina, Paraguay, Uruguay<sup>20</sup>, Dentro de este ambiente artístico y de amistad es donde se promueven actividades composicionales que forman parte de la evocación para con la naturaleza, el medio ambiente, las costumbres

---

<sup>20</sup> Uruguay ,limita con Brasil en Rivera, frontera seca con Santana do Livramento (Río grande do sul), región ésta con parecidos culturales en lo que a música se refiere, con la frontera en cuestión citada en nuestro trabajo, y región de fuerte actividad en festivales e intercambio cultural desde donde siempre recibimos representación de músicos participantes.

y cultura de cada región. Cada participante, sea profesional o no, puede presentar obras inéditas que serán cantadas, recitadas y tocadas por los mismos participantes del evento sometidos a la evaluación de un jurado.

Al comenzar a grabar nos encontramos con el problema que nos faltaban instrumentos con respecto a lo que habíamos presentado en el festival y resistimos a la tentación de agregarle instrumentación en el estudio para no efectuar demasiados cambios con respecto a la versión original. Entonces optamos por instrumentar la pieza con acordeón a piano, guitarra grabada varias veces, una vez rítmica y otras veces en arreglos (variando su función entre solos, contracantos, melodías arpegiadas), bajo y cantor.

La idea de éste *chamamé* fue traer un mensaje de amistad, fraternidad y además comparar el encuentro de las aguas con un gran encuentro de amigos. Mi condición literaria de autor con experiencia previa, con varias obras (147) registradas en Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) me permitió construir esta letra, formada por versos octosílabos<sup>21</sup> que se distribuyen en tres coplas<sup>22</sup> iniciales, una sextina<sup>23</sup> y finaliza en dos coplas, un mensaje simple, tocado también de forma simple y con arreglos de la misma dificultad. Estos principios fueron seguidos a propósito al componer letra, música, melodía y armonía, como es de costumbre al abordar estilos de forma pre-determinada de la música popular.

El acordeón tiene protagonismo principal en las introducciones y luego disminuye su presencia sonora fusionándose con la guitarra rítmica en el momento de los arreglos y del canto.

---

<sup>21</sup> Octosílabos (que posee 8 sílabas )

<sup>22</sup> Copla es una forma poética también llamada redondilla compuesta por cuatro versos de 8 sílabas , de los cuales riman 1° con 4°, y 2° con 3°.

<sup>23</sup> Sextina conjunto de 6 versos octosílabos rimando 2°,3° y 6°, 4° con 5°, siendo el primero de rima libre

Las dos guitarras grabadas tienen funciones diferentes una de ellas va llevando un rasgido cansino de *chamamé* que le da un sonido “*siestero*”<sup>24</sup> yailable. Aparte al formar acordes en posición de sonido grave dándole así, una sonoridad más robusta al *chamamé* cuando son pocos instrumentos los que lo ejecutan.

---

<sup>17</sup> *Siestero* quiere decir que es a la hora de la “siesta”. La siesta es un pequeño y tradicional descanso que se toma el trabajador después de la hora del almuerzo en las provincias de Argentina (principalmente en Santiago del Estero y provincias aledañas) donde se lo considera la hora sagrada debido al intenso calor reinante a esa región a esa hora.

# DOS PUENTES

(Chamamé)

JORGE RUIBAL.

JOSÉ AGUILERA.

### CONVENCIÓN DE REGISTROS

Breve explicación de las características tímbricas de los registros.

TIMBRES en 1ª CLARINETE, BASSON se indicaran con un . y la primera letra.

TIMBRES en 2ª BANDONEON, VIOLIN se indicaran con dos .. y la primera letra.

TIMBRES en 3ª ACORDEON, CELESTE se indicaran con tres...y la primera letra.

TIMBRES en 4ª MASTER se indicará con cuatro .... y la primera letra.

Breve descripción de las características tímbricas de los registros citados.

CLARINETE. Sonido dulce agudo, con pocas vibraciones y que es aconsejado para melodías simples y sin mucha fuerza, se recomienda durante su uso no ejercer mucha presión en el fuelle por tratarse de una voz débil muy fácil de quebrarse ya que por ser una voz de "primera" tiene una sola flauta interna en acción.

BASSON. También es un sonido dulce pero muy grave, también aconsejado para melodías breves con presión de fuelle suave y en lo posible hacia afuera pues al tratarse de frecuencias graves son más favorecidas con movimiento de apertura de fuelle pues al cerrar puede "atorarse" si se ejerce demasiada presión y se hay riesgo de quebrar la voz como en el caso anterior. También es un sonido de "primera" pero de una flauta con sonidos más graves.

BANDONEON ya es un timbre un poco más robusto que acepta más presión de fuelle, sin perder claridad y es recomendado para trabajar tanto con melodías o acordes, posee cuerpo dulzura y una sonoridad media más cercana a frecuencias graves. Este sonido se llama Bandonéon pero no tiene nada que ver con bandonéon propiamente dicho. Su robustez también proviene que es una voz "en segunda" eso quiere decir que ya actúan dos flautas internas al mismo tiempo.

VIOLIN al igual que el ejemplo anterior la voz "VIOLIN" es un sonido "en segunda voz" pero esto no la transforma en una voz robusta ya que es de timbre agudo y bastante débil por lo que se aconseja apenas para melodías simples sin mucha fuerza y no trabajo de acordes o armonías que requieran presión pesada del fuelle.

ACORDEON es una voz en "tercera" eso hace que sea una voz mucho más resistente a todo tipo de toques y posee mucha sonoridad aconsejándose para introducciones, y melodías de importancia dentro de la pieza, ya por tener la actividad de tres flautas internas puede trabajarse con ella sin problemas de cuidados de presión de fuelle y es el clásico sonido natural del acordeón.

CELESTE es una voz muy cercana a ACORDEON también es un sonido en "tercera" que por ser un poco más aguro requiere ciertos cuidados en la presión de fuelle aunque tiene altísima sonoridad y es más recomendada para arreglos de contracantos y melodías, timbre muy usado para músicas Europeas y también en el chamamé.

MASTER y por último el MASTER que es la única voz en "cuarta" en la que trabajan al mismo tiempo todas las flautas internas del instrumento que en este caso son 4, voz con alta sonoridad y sin ningún riesgo de "quiebre" de voz pero si hay que tener cuidado en no excederse en la presión de fuelle pues debido a su amplio sonido se hace muy difícil respetar dinámicas donde "p, pp, ppp" sean necesarios.

Se ha tomado como ejemplo Acordeón a piano Scandalli en 4ta voz de 120 Bajos.

los registros indicados en la pieza son apenas sugeridos y queda la decisión final por cuenta de cada intérprete.



Registros Acordeón.

- Clarinete "C" o Basson "B"
- Bandoneón "Ba" o Violín "V"
- Acordeón "A" o Celeste "Ce"
- Master "M"

# DOS PUENTES

## CHAMAMÉ

Jorge Ruibal--José Aguilera

*Fm* *Bb* *pp Fm*  
 Canto  
 ● "C"  
 Acordeón  
*Bb* *mp* *Fm* *Bb*  
 ●● "A"  
*f* *Fm* *Bb* *C* *Fm* *ff*  
 ●●● "M"  
*Fm* *Bb* *C* 1. *Fm* 2. *Fm*  
 Ve



Detailed description of the musical score: The score is for a piece in 6/8 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of four systems. The first system shows the vocal line (Canto) and the first two registers of the accordion (Acordeón). The vocal line has rests in the first three measures, followed by a note in the fourth measure marked with a single dot (●) and "C". The accordion accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *Fm*, *Bb*, *pp*, and *Fm*. The second system continues the vocal line with rests and a note in the fifth measure marked with two dots (●●) and "A". The accordion accompaniment includes a *mp* dynamic. The third system begins with a repeat sign and a forte (*f*) dynamic. The vocal line has rests and a note in the fifth measure marked with three dots (●●●) and "M". The accordion accompaniment features a more active right hand with chords and a *ff* dynamic. The fourth system includes first and second endings. The first ending has rests and a note in the fifth measure. The second ending has rests and a note in the fifth measure, with a 'Ve' (Vivace) marking. Dynamics include *Fm*, *Bb*, *C*, *Fm*, and *ff*.



*pp*

ni cha-mi-go tein-vi- to a- cer- ca- tea-nues-tren-cuen- tro No

teol-vi-des ques- a- quí que can-ta nues-tra ra- íz en

*C# mf p C*

*pp*

es- ten- cuen-tro dea-mi- gos co- pián-do- se de- sos-rí- os en

*F*

es- tas fron-te-ras vi- ven e- sen- cias del gua- ra- ni Vi






vi-mos en-tre-la-za- dos co-moun- en-cuen- tro- de a- guas mez-  
 clan-do nues-tra cul- tu- ra con ma-te o ci- ma-rrón quién  
 vi-ven es- ta fron- te- ra pa- ra- í- so en la tie- rra de--bea-  
 gra- de- cer a Dios quién vi-ven es- ta fron- te- ra pa- ra-

*f* *mf* *Bb*  
*P* *Fm* *C*  
*Fm* *mf* *Bb* *Fm*





*C* *Fm*

í- so en la tie- rra de- bea- gra- de- cer á Dios. Tu



*f* *Fm Eb Db* *C* *Fm* ⊕

sa-bes lo que se sien- te vi- vien-do con es- ta gen- te pa-  
 pai- sa- no por es- tos- puen- tes vi-



*C* *Fm 1º Vez*

san-do por es- ta tie- rra lle- gan- doa Foz doI gua- zú. Tú  
 nien-do des- deAr-gen-ti- na y yen-doha-ciael Pa- ra- guay.



Al  $\text{♩}$  y  $\text{♩}$

2 *Fm*  $\text{♩}$  *Fm Eb Db* *C*

san- san- do por es- ta tie- rra y

*Db* *Bb*

yen-doha-ciael Pa- ra- guay.

*F* *mf*



### 3.3 Semiótica fronteriza.

Esta es una pieza radiofónica que compuse junto a la poetisa *Jeane Hanahuer* en la cual coincidimos previamente en recordar y hablar de algunos de los momentos del día a día fronterizo usando para ellos ruidos, voces y situaciones característicos y también representados con música y una narración alternativa<sup>25</sup> hay un hilo conductor en el cual se relata una historia en forma de consejos para enfrentar la vida, vivenciando y tomando lo mejor de esta región para que sirvan de inyección de positivismo para los que viven por acá enfrentando la vida sumergidos en sus momentos cotidianos, donde se mezclan turistas, vendedores, trabajadores, produciendo una gran mezcla de todo tipo de personas provenientes de todas partes del mundo.

En la triple frontera nunca un día es igual al otro y en *Semiótica Fronteriza* hemos construido una imagen sonora con algo de lo que se puede encontrar por acá. La grabación se realizó en varias fases, en la primera, fuimos realizando la recolección y selección de muestras sonoras de los elementos que pensábamos utilizar.

Hicimos una lista anotada de todo lo que teníamos en mente. En realidad fue mucho lo que encontramos, inclusive hubo gran cantidad de grabaciones de prueba muchas de ellas luego descartadas. En una segunda fase llegó el momento de confirmar aquellas muestras que quedarían como definitivas en la obra y eso ocurrió después de escuchar detenida y repetidamente el relato, sin sonido, y de los fragmentos musicales cuidadosamente extraídos de muestras pre-grabadas, estas muestras fueron obtenidas de versiones sonoras de notas periodísticas, documentales, y algunas de ellas generadas a propósito para ambientar el relato. Confirmamos, de esta manera, los trechos que podrían ser útiles. Ya en una tercera etapa nos abocamos a grabar la voz, grabación esta que se realizó en los estudios de UNILA-ALMADA con la gentil colaboración y asistencia técnica de Danilo Bogo.

---

<sup>25</sup> Alternativa, porque que es un relato paralelo utilizado para poder hablar de la semiótica fronteriza.

Una vez obtenida la toma definitiva de la voz, ya con el sonido y la ecualización deseada de la misma, usando el editor de audio *Audacity*, fuimos grabando en diferentes canales las muestras que anteriormente habíamos seleccionado y después de cada inserción salvábamos una muestra y la dejábamos varios días para nuestra propia escucha con un fuerte sentido de oído crítico en el cual tratábamos de obtener la representación de un clima sonoro acorde con el texto y narrativa de la pieza. Este tipo de pruebas generó 38 grabaciones de la pieza La número 39 es la definitiva, la que nos dejó conformes con el resultado final. Uno de los factores que colaboró con el sentido autocrítico al componer la pieza es que ambos autores tenemos oído y visión diferente. En mi caso particular oído más direccionado a la música y en caso de mi colega *Jeanne Hanahuer* oído direccionado hacia la parte literaria de la obra. La opinión de cada uno en vez de ser aceptada incondicionalmente por el otro, generaba siempre un detallado debate defendiendo otro punto de vista, que después desembocaba en una tercera visión de la conjunción músico-literaria opción ésta casi siempre mejor que las dos anteriores. Al final ésta sería la definitiva, ya que desde un primer momento nos propusimos que la pieza tenía que tener la personalidad y el pensar de ambos autores. El relato paralelo que se usó como pretexto para mostrar las características de la región es un canto a la vida y un mensaje de positivismo, apoyado e incentivado por las opciones que hay en la frontera para disfrutar de la vida o porque no, apenas de una jornada diferente.

Comenzamos la grabación apenas con una nota *fa* mantenida por varios segundos con timbre de *órgano hammond*, para crear un clima de misterio, al cual luego le anexamos la grabación de un coro dando un clima de música de oriente medio cantado dentro de un templo, sonido éste que se puede encontrar en las mequitas de Foz do Iguaçu, tales eventos sonoros corales ya comienzan a intercalarse con el relato en la voz de Jeanne, mientras la nota del órgano se mantiene siempre constante. En el contexto de los sonidos elegidos hay varios timbres característicos de diferentes nacionalidades, es un poco la forma de citar algunas de las colectividades residentes en la frontera, enlazando la historia narrada con los sonidos que se presentan en cada momento de la pieza. Como el mensaje contenido en el relato es de contenido optimista en el cual, se sostiene que la vida frenética de esta frontera tiene connotaciones políticas y económicas

que marcan un ritmo, casi infernal, que a veces da la impresión que la gente corre sin saber dónde va, hay sonidos de las voces de distintos presidentes de las naciones vecinas y otras que tienen que ver con ésta economía también, con algunas de sus frases conocidas, pocos segundos de *Money Money* y *The Pink Panther* fueron incluidas por una mera simpatía con su sonido y porque su sonido tiene mucho que ver con la parte literaria de lo que se está hablando en el momento, *La calandria*, de Isaco Abitbol, fue elegida como representativo del chamamé y de la música del litoral. En ésta obra en particular decidí no incluir performances en vivo de ningún tipo de instrumento. Por tratarse de una pieza radiofónica optamos por condensar la musicalidad de la pieza en fragmentos pregrabados y disponibles en el acervo propio de mi programa radial *Corazón de Acordeón* emitido por Radio Foz Fm103.7 entre los meses de Agosto y Diciembre del año 2016, programa éste que se emitía por señal abierto y por internet desde donde se producía una interacción con los oyentes en tiempo real y se permitía la solicitud de repertorio para emitir al aire y en algunos casos ejecutar en vivo con el acordeón.

Mientras me desempeñaba como conductor y creador del ciclo radial *Corazón de acordeón* conocí el placer de desenvolver una actividad radial y el intercambio cultural que se puede lograr con el público oyente disfrutando de la tecnología que por éstos días tenemos a nuestra disposición. Y fue entonces, en esa misma fecha que surgió la idea de componer la pieza radial *Semiótica fronteriza*.



Imagem 8: Apresentando o programa “Corazón de acordeón”, Fm FOZ 103,7. 2016. Fonte: acervo propio.

### 3.4 Regional fronterizo.

Regional Fronterizo es lo que en la música popular se llama popurrí, y nació de una idea propuesta de componer una pieza para el *VI Festival Encontro das Aguas*, en donde la temática sería instrumental pero representando los ritmos más característicos de la frontera, entonces decidí combinar varios de ellos.

Los dos primeros fragmentos. *El río* y *Pynandý* son ambos en un estilo de polca paraguaya. El primero breve, busca representar el río que pasa creando un clima paisajístico preparando el oyente para lo que luego vendrá. El segundo es un poco más aguerrido, representando la fuerza de la sangre y de la raza guaraní ya que *Pynandý* quiere decir pies descalzos, una imagen que vemos diariamente en las calles de las ciudades de esta frontera.

La polca paraguaya se instrumentó con bombo legüero (tocado), güíro marcando el pulso del compás y alguno platillos en finales de frases, haciendo también algunos énfasis en alfaia (instrumento tradicional del folclore brasileiro), acordeón como

instrumento cantante y arreglos en violín, flauta y saxofón tenor. Usando en este caso al piano como instrumento armónico rítmico imitando la función del arpa.

El tercer fragmento. *Día de feria*, es un aire de milonga, que se remite al momento en que los feriantes de Montevideo comienzan a armar los puestos de ventas, ordenando frutas y verduras, en la mañana muy temprano, disfrutando de un lindo día de sol rioplatense, siempre escuchando música. Este trecho fue escrito propósito en 4/4 para darle más señorío al balanceo y obtener un sentido coreográfico de la pieza ya que el objetivo de este popurrí es presentarlo en vivo y con un montaje especial para tales fines. El aire de *milonga sureña* en 4/4 queda de esta forma bastante más lento, pero de esa forma se interpreta como un descanso y un balanceo galante de las parejas que puedan bailar eventualmente. En la milonga se buscó un sonido más melancólico y suave, para ello se mezcló la percusión con tumbadoras y caja de madera (también llamada box) manteniendo una clave, no incluye batería por una cuestión de gusto personal y para dar un contraste mayor entre un fragmento y otro, también hubo que reformular la mezcla de los instrumentos en el momento de grabar porque tuvimos que comprimir los sonidos agudos de algunos de los timbres grabados para que la milonga no tenga una sonoridad tan agresiva, piano arpegiado asumiendo así la función de la guitarra. Utilizando acordeón y saxo tenor en contracantos y dejando al violín y flauta los arreglos de mayor protagonismo en una conjunción suave. Preparando así el brusco cambio que ocurre luego con la llegada del *vaneirão*.

El cuarto fragmento, ingresando imaginariamente de Uruguay a Brasil, Río grande do Sul, es el estado que limita con Uruguay, y en ritmo de *vaneirão*, titulado *Galopeando com o Vento* pieza compuesta en homenaje al caballo compañero inseparable en las tareas de la jornada del *gaúcho*, principalmente residente en la parte rural. Del compás 49 al 56 representé el sonido del galope del caballo en un paso medio-rápido, en la melodía tocada con el acordeón. La segunda parte de la melodía formada de arpeggios ascendentes y descendentes, divididos prolijamente dentro del compás, representa las formaciones coreográficas de los grupos *gaúchos* de baile que arman figuras de perfección matemática dentro del espacio físico de la pista de baile, bonito para quién



observa y hermoso para el que escucha el sonido este que inspiró a quién eligió el nombre del fragmento<sup>26</sup>, a recordar el viento de los campos riograndenses, y por eso decidió no solamente bautizar el fragmento sino también el nombre del propio caballo imaginario en la historia de esta pieza, lo llamó “Vento”. Esa fue la idea del vaneirão, brevemente desarrollado en 18 compases. En el vaneirão decidimos incluir nuevamente batería y bajo, ya que no forman parte de las instrumentaciones tradicionales pero sí las nuevas formaciones orquestales de ritmos gaúchos todas poseen, y la idea de éste popurrí es que suene actual. También, desde luego, el protagonismo en este género está a cargo del acordeón pero los arreglos divididos entre flauta, violín y saxo tenor están distribuidos en el mismo orden de importancia, piano en trabajo rítmico y teclados con sonido *string* haciendo base a lo largo de todo el popurrí, popularmente se le llama hacer base a notas largas o acordes a muy bajo volumen respecto a los instrumentos de mayor importancia.

El quinto fragmento, es el Tango que tiene como introducción tres acordes característicos del género. Comienza en el compás 67 terminando en el 85. Este fragmento se llama *Resilio*<sup>27</sup> en recuerdo de ciertas actitudes a seguir para soportar la vida cotidiana en Buenos Aires, fuente de inspiración para quien bautizó éste fragmento.

Pieza compuesta en ritmo de tangoailable fuertemente marcado por el bajo y el piano haciendo ritmo en un compás de 4/4 con pocos contratiempos y poca íncopa buscando de esta forma obtener un efecto fuertemente coreográfico y arrabalero<sup>28</sup>, como

---

<sup>26</sup> Quiero contar que cuando compuse este popurrí resolví invitar a personas que me son muy allegadas y con las cuales hemos compartido diversas actividades y por la representatividad de ellos en cada una de las regiones que se evocan en este popurrí, ellos fueron los que bautizaron los fragmentos del popurrí.

<sup>27</sup> Derivado de resiliencia que es: reformularse, readaptarse, salir del foco del problema, dar un paso al costado, o un salto hacia atrás, perder hoy para ganar mañana.

<sup>28</sup> Arrabalero, del arrabal, lugar característico que representa una época y situación especial en la vida tanguera, de las afueras de la gran ciudad, termino reemplazado a veces por “orillero”, que quiere decir de las orillas de la ciudad.



el que suena en “las milongas”,<sup>29</sup> tan características aún en la ciudad de Buenos Aires. La pieza en general posee notas rápidas en la flauta y el violín dándole así un cierto dinamismo mientras que el acordeón trabaja en acordes ritmados para emular la función del bandoneón que en algunas partes del tango tiene triple función, melódica, armónica y rítmica. Las secuencias armónicas buscadas también son características del tango y la intención final fue que tenga un sonido popular y con un cierto parecido a obras ya famosas, sin “plagiar”<sup>30</sup> ninguna de ellas. La opción de instrumentación del tango tiene una diferencia con los otros fragmentos ya que he optado por no adicionar ningún instrumento de percusión en el arreglo, no porque no sea posible, sino por una preferencia personal, la ejecución del tango tiene como particularidad *jugar* con el tiempo escrito de las notas sutilmente en algunas melodías específicas, remarcando el sentimiento y la emoción del intérprete, dando la sensación para el oyente que la música escapa un poco del tiempo, tal recurso es llamado *rubato*<sup>31</sup> Hay excelentes arreglos de tango orquestado con presencia de percusión en la instrumentación, inclusive batería, pero en este caso busqué un sonidoailable y arrabalero, sin una marcación rítmica muy estricta, como lo mencioné anteriormente.

El sexto fragmento es la ranchera, que por ser un ritmo del interior de Argentina. Donde se ejecute se destaca por su simplicidad, no tiene ningún tipo de ostentación técnica y su instrumentación se caracteriza por ser muy previsible: 1) notas rápidas, muchas de ellas de repetición sucesiva y de poca duración, 2) *andamento vivace* (o alegre). Escrito en 3/4, género este utilizado siempre en ocasiones festivas, es lo que se

---

<sup>29</sup> Milongas, se denominan los locales especiales, muy frecuentados también por turistas, donde de la propuesta es aprender a bailar el tango y/o simplemente encontrarse para bailar.

<sup>30</sup> Plagiar deriva de la palabra plagio, que es abstraer una idea musical de una pieza ya compuesta anteriormente, se considera plagio a partir de 8 compases completos en los cuales se imita melodía y ritmo, igual a la original, no teniéndose en cuenta la armonía.

<sup>31</sup> El “rubato” es un término italiano que significa robar, en el caso de la música es aplicado para la función de “jugar” con el tiempo y en la práctica es cuando el intérprete “roba” un poco de tiempo de algunas notas compensándolo en otras, eso produce en ciertos fragmentos de la pieza una pequeña aceleración o desaceleración de la frase produciendo una elegancia en el sonido de la misma, generalmente aprovechada por los bailarines para demostrar sus habilidades en coreográficas específicamente preparadas para eso.

conoce en el interior de Argentina, como “música para los pies, grabado con acordeón como instrumento principal, bajo, batería y arreglos en los instrumentos anteriormente citados. Con énfasis en platillos en los finales de las frases, efecto que se usa en los bailes para darle alegría a la coreografía de los músicos en el escenario, en manos del baterista de turno, en caso que éste sea capaz de interpretarlo de esa forma. Dicho en otras palabras sería como sumar una *performance* visual a la ejecución.

Es muy importante destacar que considerando que esto es música popular, la confección de la partitura ha sido tomada como un modelo a seguir pero totalmente abierto a cambios sugeridos por los intérpretes de cada sección, donde siguiendo sí, el objetivo de la partitura escrita no ha sido tan estricta la exigencia de una *performance* simplemente leída en la partitura sino que fue hablado y decidido que hubiera libertad en la expresión de cada uno de los participantes. En el caso de los instrumentistas, se les solicitó a cada uno de ellos, respeto con la partitura pero libertad en los sentimientos, y en el caso del productor musical después de varias conversaciones adquirimos una metodología de trabajo en la cual originado el debate a respecto de en qué forma se transformaría en audio lo escrito en partitura, pasando por los sentimientos de los involucrados, conseguimos hacer un trabajo, latinoamericano, en el cual cada uno aportó lo suyo. La idea fue exactamente esa, pues al ser los integrantes del equipo oriundos de diversos países y/o regiones, los acentos de cada uno han ido apareciendo dándole el color deseado a la pieza y permitiendo así la creatividad espontánea de cada uno. La grabación de *regional fronterizo* ha sido la más diferente de todas porque la transformación en audio de una partitura ha sido una ardua tarea, si bien se trata de un *popurrí* de música popular, eso fue pensado a propósito, para que la obra sea el resultado de una interacción, como una conversación en una reunión de buenos amigos.

Para conseguir tal efecto, la ejecución y los arreglos tuvieron que ser modificados varias veces, así como la mezcla en el momento de grabar porque una vez grabados tenían la sonoridad deseada.

En la primera fase de la grabación de *regional fronterizo* recurrimos a un “esqueleto” formado por archivos midi originados de una partitura master escrita con

editor, que nos serviría de guía para conseguir el objetivo de grabar en vivo, realmente el sonido de tales archivos por ser perfecto dentro de los valores de las notas y exacto en el tiempo, dan una sensación de perfección demasiado robótica que no es muy parecido a una performance en vivo. Entonces por solicitud de mi orientador, optamos por generar la mayor cantidad de pistas grabadas en vivo posibles, dejando como archivo midi solamente la batería que no fue posible grabarla acústicamente por falta de recursos y tiempo disponible, entonces las elecciones fueron tomando forma y quedó, batería midi y algunos elementos de la percusión lo demás fue grabado en estudio instrumento por instrumento tocado, esto generó otra obra.

Luego de hechas estas elecciones y ya pensando en la instrumentación en vivo, la idea original fue que el trabajo tenga sonido de orquesta y como desafío no fue usada guitarra clásica, arpa, ni bandoneón, tres instrumentos tradicionales para tales géneros, reemplazados por una escritura en la cual se buscó protagonismo a todos los instrumentos participantes adaptando funciones, sin que se note la ausencia de los mismos, el acordeón asumió la función del bandoneón en el tango y el trabajo efectuado por la guitarra, en caso que estuviera presente, fue reemplazado por el piano y/o por los arreglos propiamente dichos.




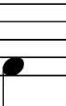


# REGIONAL FRONTERIZO







(Popurrí)

JORGE RUIBAL.

## REGIONAL FRONTERIZO

### Convenciones de percusión y batería.

	<b>guiro</b>	tumbadora más aguda, sonido apagado	tumbadora más grave.
Perc.			
Bat.	<b>bombo.</b>	crash.	<b>tom</b> 1 2 3
			

<b>chocalho</b>	<b>box o clave</b>
	
<b>redoblante</b>	<b>hi-hat cerrado</b> <b>rider 1</b> <b>rider 2</b>
	  

## REGIONAL FRONTERIZO

JORGE RUIBAL

*EL RIO.*  
*(Polca paraguaya).*

♩ = 118



Violín. *p*

Flauta. *p*

Sax. Tenor. *p*

Acordeón. *ff*

Piano. *f*  
*Fa#m*

Teclado/Strings. *p*  
*ff*

Perc. *p*

Batería. *p*

Bass. *f*



Musical score for piano and guitar, featuring multiple staves. The score is in the key of A major (three sharps) and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The score is divided into two systems, with the first system containing six staves and the second system containing four staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and articulation marks.





**PYNANDÍ**  
(Polca paraguaya)

The musical score is written for a piano and includes several staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score begins with a repeat sign. The piano part features a series of triplets in the right hand, marked *fff*, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The upper staves show melodic lines for other instruments, with dynamics ranging from *pp* to *f*. A specific chord, *Fa#m*, is indicated in the piano part. The score concludes with a final cadence.



Musical score for piano and guitar, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line with a fermata and a dynamic marking of *f* (forte), and a piano accompaniment with triplets in the right hand and a steady bass line. The second system includes a guitar part with a dynamic marking of *Sim* (pizzicato) and a piano accompaniment with a steady bass line. The score concludes with a double bar line.



Musical score for piano and guitar, featuring multiple staves. The score includes dynamic markings such as *f*, *fff*, and *ff*. The piano part includes chord voicings for *Do# 7* and *Fa#m*. The guitar part includes a double bar line and asterisks (*\*\**) indicating specific techniques or effects.



Musical score for guitar and piano, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 12/8 time signature. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment features a bass line (bass clef) and a right-hand line (treble clef). The second system includes a guitar line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment features a bass line (bass clef) and a right-hand line (treble clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The piano accompaniment includes the labels *ReM* and *Do#7* under the bass line.



The image displays a musical score for guitar and piano. The score is written in the key of A major (three sharps) and 2/4 time. It features a guitar part with a capo on the second fret, indicated by a '2' at the beginning. The piano part includes a dynamic marking of *p.* (piano). The guitar part consists of a melody with slurs and a final cadence. The piano part includes a bass line and a right-hand accompaniment with chords labeled *MiM*, *ReM*, and *Do#7*. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

**DIA DE FERIA**  
 (Milonga uruguaya)

$\text{♩} = 132$



**mf**  
**ff**  
**mf**  
**mf**  
**mp**  
**MiM**  
**ppp**  
**fff**  
**p**  
**mp**



The musical score is written for guitar and piano. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with dynamics *mp* and *ff*, and a piano accompaniment with dynamics *mf* and *ff*. The second system features a guitar part with chords labeled *LAM* and *Do#7*, and a piano accompaniment with dynamics *ff*. The third system shows a guitar part with a melodic line and a piano accompaniment with dynamics *ff*. The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time.



*f*

*p*

*pp*

*f*

*ff*

*p*

*pp*

*Fa#m*

*MiM*





Musical score for guitar and piano, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system includes a guitar part with chord diagrams and a piano accompaniment. The guitar part features a melodic line with a key signature change to two sharps (F#, C#) and a common time signature (C). The piano accompaniment includes a bass line and a treble line. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *ff*, and chord labels *LaM* and *Do#7*.

**GALOPEANDO COM O "VENTO"**  
(Vaneirão)

$\text{♩} = 100$



The musical score is arranged in 12 staves. The first three staves are vocal parts. The next four staves (4-7) are piano accompaniment. The final five staves (8-12) are percussion parts. The score includes various dynamics such as *mf*, *Rall.*, *p*, *f*, *ReM*, and *pp*. The tempo is marked as  $\text{♩} = 100$ . The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4.



The image displays a musical score for guitar and piano. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of several systems of staves. The top system includes three vocal staves (treble clef) and a grand staff (treble and bass clef). The vocal parts begin in the third measure with a piano (*p*) dynamic. The grand staff features a piano accompaniment with chords and melodic lines. The second system continues the piano accompaniment, with a guitar part (treble clef) and a bass line (bass clef) appearing below. The guitar part includes a *LA7* chord marking. The third system shows the guitar part with a series of 'x' marks above the notes, indicating natural harmonics. The bass line continues with a steady eighth-note pattern.



Musical score for guitar and piano, featuring two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The second system includes a guitar line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *1.p* (first ending), and includes a repeat sign with first and second endings. The key signature is one sharp (F#).

1. *p* *>* *p* *>* *p* *>* *p* *>*

2. *p* *>* *p* *>* *p* *>* *p* *>*

ReM ReM



The musical score is written for guitar and piano. It consists of several staves:

- Three vocal staves (treble clef, key signature of two sharps) with a *pp* dynamic marking and a long slur over the first three measures.
- A grand piano (piano) section with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a *p* dynamic marking and features a complex, rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The bass staff has a *p* dynamic marking and features a simpler eighth-note pattern.
- Chordal accompaniment in the bass clef staff with the following chord labels: *SoIM*, *ReM*, *La7*, *ReM*, and *Re7*.
- A guitar staff with a treble clef, key signature of two sharps, and a *pp* dynamic marking. It features a series of chords with 'x' marks above them, indicating muted strings.
- A bass clef staff for the guitar, featuring a simple eighth-note bass line.



The image displays a musical score for guitar and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with a *pp* dynamic marking and a first ending bracket labeled "1.". Below this are the piano accompaniment staves, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The bass line includes chord markings: *SoIM*, *ReM*, *La7*, and *ReM*. The bottom system shows a guitar-specific notation with 'x' marks above the notes, indicating fretted strings, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

**RESILIO**  
(Tango)

♩ = 115

2.

The musical score is written for piano and guitar. It features a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 115. The score includes a first ending bracket labeled '2.' at the beginning. The piano part consists of a right-hand melody with dynamic markings *sfz*, *f*, and *p*, and a left-hand accompaniment with dynamic marking *f*. The guitar part includes a right-hand melody with dynamic marking *f* and a left-hand accompaniment with dynamic marking *mf*. Chord symbols *ReM*, *Dom Sib7 Lab*, and *Sol7* are indicated below the guitar part. The score concludes with a double bar line and repeat signs.





Musical score for guitar and piano. The score is written in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of several staves:

- Staff 1: Treble clef, melodic line with a long note in the first measure.
- Staff 2: Treble clef, melodic line starting in the second measure, marked *p*.
- Staff 3: Treble clef, melodic line starting in the second measure, marked *p*.
- Staff 4: Grand staff (treble and bass clefs), piano accompaniment with chords and arpeggios.
- Staff 5: Grand staff (treble and bass clefs), guitar accompaniment with chords and arpeggios. Chords are labeled *Dom* and *Sol7*.
- Staff 6: Treble clef, melodic line with a long note in the first measure.
- Staff 7: Empty staff.
- Staff 8: Empty staff.
- Staff 9: Bass clef, melodic line with accents.





The musical score is written for piano and voice. It consists of several staves. The piano part includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The voice part is on a single staff. The score is divided into four measures, with a change in time signature from 2/4 to 4/4 in the third measure. The key signature is B-flat major. The first measure is marked *pp*. The second measure contains the lyrics: *Dom SibM LabM SolM*. The third measure contains the lyrics: *Fam SibM*. The fourth measure is marked *pp*. The piano part features a complex harmonic structure with many chords and moving lines. The voice part has a melodic line with some rests.



The image shows a musical score for piano and guitar. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of several staves. The piano part includes a right-hand staff with a melodic line and a left-hand staff with a bass line. The guitar part includes a right-hand staff with a melodic line and a left-hand staff with a bass line. The score is divided into two systems. The first system has three measures, and the second system has three measures. The key signature is G minor, and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The guitar part includes chord names: *MibM*, *LabM*, *Fam*, *SolM*, *Dom*, *Fam*, and *SibM*. The score also includes a repeat sign and a first ending bracket.



1. 1.,2.

*Mi6M LabM Sol7 Dom Sol7 Dom Dom*

> > >

**ALEGRIA AO PULSAR  
 DA MEMORIA.  
 (Ranchera)**

♩ = 140



***p***  
***f***  
***fff***  
***f***  
***f***

**ReM**      **La7**      **ReM**



The image shows a musical score for guitar and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment has a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The second system continues the piano accompaniment with specific chord labels: Re7, SolM, La7, ReM, La7, and ReM. The third system shows the guitar part (treble clef) with 'x' marks above the notes, indicating fretted strings. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *fff*. The piece concludes with a double bar line.

## CONCLUSIONES.

Una de las grandes discusiones en el campo musical es el choque entre “tocar de oído” o “tocar por música” (leyendo partituras), en el sentido popular, lo segundo parece difícil y un poco inalcanzable. He querido mostrar dentro de este trabajo que aunque no lo parezca, ambos sistemas están juntos siempre y cuanto más se estudia a respecto mejor. Pero es un gran error creer que un sistema suple al otro y vanagloriarse diciendo que se ha aprendido un contenido o la técnica de algún instrumento sin un previo estudio o sin sacrificio alguno. Los dos sistemas son efectivos y se complementan entre sí, caso el ejecutante se preocupe en estudiarles, y es más, no son los dos únicos sistemas existentes porque cada persona debe poseer una inteligencia psicomotriz diferente y un diferente grado de aprendizaje.

Sumado todo esto a la cuota de energía, perseverancia y paciencia que cada persona entregue para sus estudios de ahí surgirán los resultados, a principio no tan satisfactorios, pero perseverando y organizando rutinas cortas y diversas, el resultado siempre aparece. No debemos olvidar que cada persona tiene un grado de aprendizaje diferente y el *tempo* interior es realmente diferente para cada uno. La música fronteriza nos ofrece materiales diversos y desde el campo de la música popular es importante que cada uno vea el grado de aprovechamiento que le puede dar a ello.

Uno de los recursos disponibles es tratar de ser estimulado con sensaciones que puedan aflorar las emociones y los recuerdos para que de esa forma el estudio fluya con más naturalidad y sin esa sensación de “gran sacrificio”. Una de las estrategias que he adquirido como profesor del acordeón es conocer lo mejor posible la estructura emocional de quién se enfrenta al desafío de estudiar el instrumento y dentro del campo de la música, así como lo mencione antes, sumergirse dentro de las costumbres de cada región, raza o nacionalidad para así de esa forma poder obtener resultados musicalmente provechosos.

Al participar de charlas, actividades y disciplinas ofrecidas en el curso de música de UNILA he adquirido formas y estrategias de organizar los conocimientos propios y los anteriormente adquiridos, obtuve más experiencia en la elaboración y recopilación de textos y que son de importancia para trabajar en área de la enseñanza instrumental. Además organizar las rutinas de actividades y estudios para que de esa forma el tiempo disponible sea más efectivo y menos tedioso. Los pensamientos adquiridos en estos casi cinco años de vida académica dan un nuevo vigor al alma musical que vive dentro de mí, porque han aclarado una gran cantidad de dudas que al ordenar los conocimientos y comenzar a sacar frutos de las lecturas y materiales disponibles conocí la forma de poder insertarme dentro de cualquier cultura y hacer música de igual a igual con ellos, gracias al intercambio cultural que se obtiene en esta experiencia única de universidad latinoamericana, donde espero haber colaborado con algo de mi experiencia. Agradezco por haber adquirido importantes conocimientos en las actividades y clases con colegas y profesores de diferentes países y regiones de Latinoamérica, en el ir y venir de nuestros estudios, siempre hubo tiempo para confraternizaciones y actividades paralelas de donde me siento premiado de haber participado en un sin número de ellas, que de no haber ocurrido en la vida académica no hubieran sido posibles. Además de la vasta actividad musical realizada, debo mencionar también que ha sido muy importante en el ordenamiento de ideas y materiales, como así también en la elaboración de proyectos profesionales.

Dentro del campo de la música popular parece no haber un ordenamiento lógico, al menos eso es lo que parece observando las actividades “desde afuera”, la música popular no tiene la rigidez ni la necesidad de respetar patrones pre-establecidos de una forma tan severa como la música clásica, pues dentro del campo de la música popular se le deja mucho espacio a la expresividad e improvisaciones surgidas espontáneamente, que casi siempre son producto del momento.

Mi conclusión personal es que cuando más curioso, humilde y estudioso sea el accionar del músico al participar de diversas actividades, más será el resultado que podrá obtener, porque la música popular es un manantial inagotable de fuentes, modas y

conocimientos, que además de perdurar a través del tiempo también aparecen todos los días y están por cierto a disposición de todos.

Tanto la música fronteriza como el acordeón, nunca terminarán de incrementar nuevas modalidades de toque y de ritmos, pues siguen mezclándose, los antiguos y tradicionales con los contemporáneos, muchos de ellos aliándose a la tecnología disponible en la actualidad y aprovechando la globalización de nuestros días, se ha conseguido importantes intercambios entre músicos de los más distantes puntos del planeta, recurso este que se ha transformado en una fuente inacabable de informaciones para músicos o arregladores que pueden inserir ritmos de otros horizontes a estilos latinoamericanos obteniendo sonoridades absolutamente novedosas donde la creatividad de cada uno es el límite.



## REFERENCIAS

BLANCO, M. ¿Autobiografía o auto etnografía? **Desacatos**, México D.F: n. 38, p. 169-178, 2012.

BLANCO, M. Autoetnografía: Una forma narrativa de generación de conocimientos. **Andamios**. México D.F: vol9, n° 19, p.p.49-74. 2012.

HECQUET, A. **Entorno MIDI y sus aplicaciones musicales**. Madrid: RA-MA.1990.

LESSA, B; CORTÉS,P. **Manual de danças gaúchas**. São Paulo-Río de Janeiro: Irmãos Vitale,1955.

MERLO, D. **Música con computadoras**. Buenos Aires: MP.1997.

MILANESE, L; AIRÁ, L. **Curso preparatorio del acordeón a piano**. Buenos Aires: Ricordi, [1960?]

MILANESE, L; AIRÁ, L. **Método de 1°Curso del acordeón a piano**. Buenos Aires: Ricordi, [1960?]

MILANESE, L; AIRÁ, L. **Método de 2°Curso del acordeón a piano**. Buenos Aires: Ricordi, [1960?]

MILANESE, L; AIRÁ, L. **Método de 3°Curso del acordeón a piano**. Buenos Aires: Ricordi, [1963?]

MILANESE, L; AIRÁ, L. **Método de 4°Curso del acordeón a piano**. (Tomo I). Buenos Aires: Ricordi, [1965?]

MILANESE, L; AIRÁ, L. **Método de 4°Curso del acordeón a piano**. (Tomo II). Buenos Aires: Ricordi, [1965?]

MILANESE, L; AIRÁ, L.; KISS, E. **Método de 5°Curso del acordeón a piano**. Estudios superiores y obras célebres. Buenos Aires: Ricordi. [1965?]

MILANESE, L; AIRÁ, L; KISS, E. **Célebres Sonatinas**. (Tomo I).Buenos Aires: M.A.K [1966?]

MILANESE, L; AIRÁ, L; KISS, E. **Célebres Sonatinas**. (Tomo II).Buenos Aires: M.A.K [1968?]

RETAMOZA, J. **El tango desde el saxo**. Buenos Aires: Melos, 2014.

ROMERO MACIEL, E; MANSILLA, A. **Lunita del taragüí**. Intérpretes varios In: Video clip. Corrientes. Festival del chamamé 2011. Disponible En<<https://www.youtube.com/watch?v=VT3h8csJell>>

SINGER, F. **Tratado de electricidad**. (Tomo I). Buenos Aires: H.A.S.A.1973.

SINGER, F. **Tratado de electricidad**. (Tomo II). Buenos Aires: H.A.S.A.1973.

Si sos brujo. Dirección: Caroline Neal. Intérpretes: Emilio Balcarce, Julian Plaza. Guón : Alberto Muñoz, Caroline Neal..Buenos Aires.2005

**Materiales utilizados en la fabricación de acordeones**. In:Mikel Astigarraga Weblog. 2014.Disponible en: <https://acordeon.wordpress.com/materiales-utilizados-en-la-fabricacion-de-acordeones/>.

Video aula de acordeon/ **Jogo de fole/Gaitaço**. JovenilSantos. Youtube. 2015. Disponible en:< <https://www.youtube.com/watch?v=v8XJdxoi7yU>>.

Diario electrónico. **Vialguazú**. Patricio Downes. Iguazú.2019. Disponible en<https://viapais.com.ar/iguazu/954505-triple-frontera-itaipu-construira-otro-puente-entre-foz-y-paraguay/>

Blog.. **Magaley Teixeira**. Foz DO Iguazú.2017. Disponible en:  
<<https://www.hoteltarobafoz.com.br/uma-cidade-cosmopolita-foz-do-iguacu-chama-atencao-por-suas-etnias>>

Cirne, Rodrigo; Rivarola, José; Pelizare, Douglas; Brasil,Cleber; **Comunidade indígena predominante na trílice fronteira Brasil, Paraguai e Argentina.Foz do Iguazú.2011**. Disponible en: <<http://festivaldascataratas.com/wp-content/uploads/2014/01/6.-COMUNIDADE-IND%C3%8DGENA-PREDOMINANTE-NA-TR%C3%8DPLICE-FRONTIERA-BRASIL-PARAGUAI-E-ARGENTINA.pdf>>

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTAR

CAVIELLO, L; AIRA, L. **Solfeo Progresivo N°1**. Buenos Aires: ANICAR,1982.

CAVIELLO, L; AIRA, L. **Solfeo Progresivo N°2**. Buenos Aires: ANICAR,1982.

GESUALDO, E. **Cien estudios de C.CZERNY**. Buenos Aires: J.KORN, [196-?]

GESUALDO, E. **60 lecciones de L.C.HANON**. Transcriptas para acordeón. Buenos Aires: J.KORN, [196-?]

WILLIAMS, A. **Teoría de la música**. Buenos Aires: La quena, 1960

ANZAGHI, L. **Método per Fisarmónica**. Milán: Ricordi,1944

MASCARENHAS, M. **Método de acordeón**. Río de Janeiro: Ricordi,1940

MENDONÇA de QUADRO,N; BOTTEON,R. Relatorio rastapé. In: A vaneira. Florianópolis.2017.

In<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/189406/Relat%C3%B3rio%20Rastap%C3%A9.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

BERTUSSI, A; TEIXEIRA, W. **Som Bertussi Método para acordeón**. Curitiba: [2004?]

FELIPE, C. **O grande livro do folclore**. Belo Horizonte: Leitura, 2004

SIMAÕ, A; LORDES, M; ABRAHÃO, M. (orgs.) **Autorregulação da aprendizagem e narrativas autobiográficas: epistemologias e práticas**. Natal, Porto Alegre, Salvador: Edufrn, Edipucrs, Eduneb, 2012.

ANGROSINO, M. **Etnografía y observación participante**. Porto Alegre: ARTMED, 2009.

## AGRADECIMIENTOS Y COLABORADORES

A quienes agradezco su gentil colaboración para con este trabajo enriqueciéndolo cada uno con sus conocimientos en cada una de sus áreas de actuación, sin los cuales llegar a esta importante instancia no hubiera sido posible.

Profesor LUCAS CASACIO, por su invaluable colaboración para orientarme en clases de percusión conocimiento muy esclarecedor para la confección de las partituras.

INFORMATICA y SONOPLASTÍA.

DANILO BOGO: por la valiosa ayuda en editores de partituras y gran apoyo recibido en los años de facultad tanto en parte técnica como en sonorizaciones de eventos realizados en vivo.

ELIEZER DE SIQUEIRA: por su valiosa asesoría y colaboración en mis problemas en informática.

CO-AUTORES

JEANNE HANAHUER por haber aceptado ser co-autora en SEMIÓTICA FRONTERIZA y colocar su voz en la grabación.

JOSÉ AGUILERA por haber aceptado ser co-autor en DOS PUENTES y colocar su voz en la grabación.

TÉCNICOS DE GRABACIÓN

CARLOS BARROS de ARAUJO (Regional Fronterizo) por su colaboración y compañerismo inestimable en todas las horas de grabación del popurrí desde su conocimiento técnico y experiencia como percusionista.

DANILO BOGO (Semiótica Fronteriza) por su amplio conocimiento y gentil colaboración al grabarnos.

TIAGO TEIXEIRA ROSSATO (Dos Puentes) por haber colaborado desinteresadamente aportando su estudio y sus conocimientos técnico-musicales.

MUSICOS PARTICIPANTES.

En: Dos Puentes

RAUL GARNICA (Argentina): Guitarra, por haber tocado la grabación, agradecimiento en memoria.

SANTIAGO PACHECO (Argentina): Bajo, por haber tocado en la grabación

JOSÉ AGUILERA (Argentina): Voz, por habernos prestado su voz para la grabación

JORGE RUIBAL (Argentina): Acordeón y arreglos.

En Regional Fronterizo:

AURA ALEJANDRA ESPITIA SAAVEDRA (Colombia), Flauta Traversa. Muchas gracias por su dedicación al estudio de la obra y profesionalismo.

CARLOS BARROS de ARAUJO (Brasil) Masterización de secuencias midi, en percusión y batería. Grabación del trabajo.

MARIA BETANIA HERNANDEZ (Venezuela), Violín. Muchas gracias por su dedicación al estudio de la obra y profesionalismo.

JORGE RUIBAL (Argentina), Bajo, Piano, Teclados, Acordeón, Saxo tenor y arreglos.

ELECCIÓN DE NOMBRES EN LOS FRAGMENTOS Y OBRAS EN GENERAL.

DAISY MAYARA PAULETI MARTINS. elección del nombre Alegría ao pulsar da memoria. (ranchera).

JAIR RUIBAL elección del nombre Resilio (tango).

JEANNE HANAUER elección del nombre Semiótica fronteriza (pieza radiofónica).

JOSÉ AGUILERA elección del nombre Dos puentes. (chamamé).

MARIANO LANZA elección del nombre Día de feria (milonga).

OLAVIO BATISTA elección del nombre Galopeando com o Vento (vaneirão).

ORLANDO MARTINEZ elección del nombre Pynandí (polca paraguaya).

RAUL GARNICA elección del nombre Regional fronterizo (popurrí). En memoria.

## GLOSARIO

Será necesario abordar el tema técnico, para que también éste trabajo sea una orientación al colega que quiera abordar tales estilos. Para tal efecto confeccionaré, a seguir, un glosario con aspectos aún más detallados en los ítems que considero de más destaque en este trabajo.

**Chamamé**, Comencemos por él. Es un género musical que se baila en el folklore argentino, correspondiente a la música litoraleña. En Argentina se escucha en las provincias de Corrientes, Entre Ríos, en el centro este de Formosa, Santa Fe, Chaco y en toda la provincia de Misiones, una región llamada "litoral". También se escucha en el norte de Santiago. A su vez, se escucha en Bolivia, Paraguay, sur de Brasil, parte de Uruguay y sur de Chile. Se caracteriza por una disposición musical polirrítmica en la cual la estructuraailable se realiza en pie binario, mientras que la melodía, es decir, la música como instrumentos, se superponen melódica y armónicamente con una estructura ternaria. El baile puede ser alegre y animado, a veces por el contrario, triste, alegórico y evocativo. Pues es sin duda uno de los géneros musicales populares, sino el más, de la región de la triple frontera de Argentina, Brasil y Paraguay. Si bien no es tocado en iguales formaciones y tampoco suena del mismo modo porque los orígenes han sido diferentes, se escribe en compás de 6/8 pero para facilidad del músico principiante se puede escribir en  $\frac{3}{4}$ , recurso discutible y no aceptado por muchos, pero que es una forma de facilitar la lectura musical, y da resultado, fundamentalmente con los principiantes, al aumentar la duración de las figuras recurso tal que hace más fácil el entendimiento del el motivo y el ritmo, generalmente se acompaña con guitarra habiendo también formaciones donde se encuentra arpa india, bandoneón y algunos otros instrumentos no tan convencionales. En proyectos mayores se cuenta con bajo y percusión pero ya se trataría de un sonido más orquestal. La dos manos del acordeón tienen funciones diferentes: la mano derecha en el teclado juega con las armonías, armando los floreos, término usado popularmente para designar los arreglos que 90% de las veces son personales y espontáneos de cada intérprete, y como generalmente estos no se manejan con partituras, es inevitable que

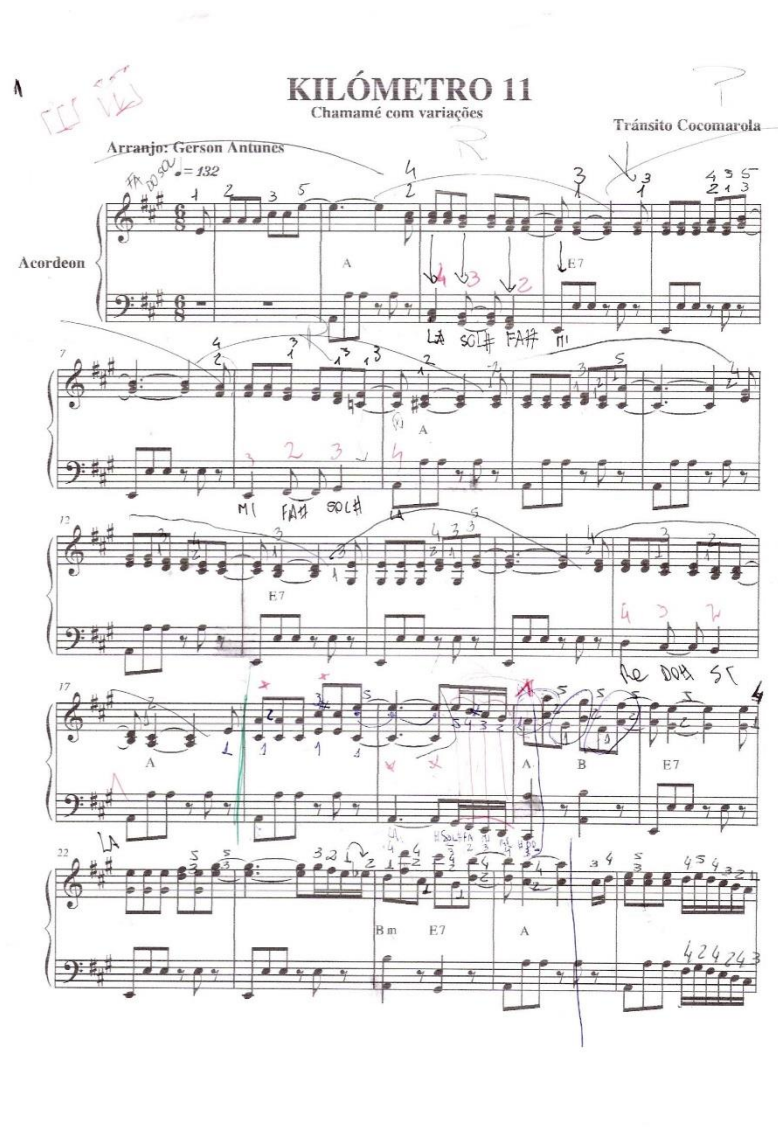
las ejecuciones adquieran cambios constantes ya que también eso da espacio al estado de ánimo del ejecutante y los presentes. Volviendo a la mano derecha del teclado, es también la responsable por la introducción, que es un fragmento de música anterior a la letra o al tema propiamente dicho. Generalmente es muy clásico acompañarlo con guitarra y en caso que eso ocurra quedan libres las dos manos para melodías, que un instrumentista avezado por lo general aprovecha para duplicar las voces, generalmente usando sextas descendentes o terceras ascendentes, pero eso depende un poco de la habilidad técnica y el buen gusto de cada uno. Entonces caso haya guitarra se pueden usar las dos manos para melodía, como ya lo he dicho y caso no haya guitarra se puede tocar melodía en la mano derecha y un acompañamiento rítmico en los bajos, que esto es un mundo aparte porque ahí es donde aparecen las costumbres culturales, que a veces chocan con las dificultades técnicas del instrumento y el aprendizaje popular de cada uno. Si lo vamos a pasar a una explicación técnica podemos decir que se usan los *bajos sueltos*<sup>32</sup> en los tiempos fuertes y se usan los bajos de acordes en los tiempos débiles (con ellos se trata de imitar el rasgado de la guitarra). Es bueno mencionar que existen innumerables versiones de acompañamientos y que no es necesario que toda la pieza sea acompañada con el mismo patrón rítmico, de hecho y por lo general, casi nadie acompaña usando el mismo patrón rítmico en todos sus compases. De Todas formas y a título ilustrativo anexo un fragmento de la pieza Km11 (clásico del cancionero folclórico) que nos permite observar cómo utilizar los bajos del acordeón para efectuar un

---

<sup>32</sup> Se le llama “bajo suelto” a la ejecución en la mano izquierda cuando se toca una nota sola, que suena una única nota, y no una que forma un acorde completo.



acompañamiento de tal ritmo. En el momento que empieza la letra de la pieza, el



**KILÓMETRO 11**  
Chamamé com variações

Arranjo: Gerson Antunes

Tránsito Cocomarola

Acordeon

FA# 10 132 = 132

1 2 3 5 4 2 3 1 3 4 3 5 2 1 3

LA SOL# FA# MI

E7 A B E7

4 2 4 2 4 3

ejecutante de instrumentos

Imagen 9: Partitura de Km 11. Una de las obras más importantes del chamamé. Fuente: Acervo propio.

melódicos, en este caso el acordeón, debe prestar especial atención y **permitir que se No es recomendable** “tapar” la letra con notas, y si fuera absolutamente necesario, cuidar la dinámica, para obtener un sonido más suave que la propia voz de los vocalistas de turno. El resultado final buscado usando este tipo de percepción al tocar es un armonioso diálogo entre el cantor/a y los instrumentistas. Es diferente cuando se trata de un chamamé instrumental ahí el acordeón es protagonista principal canta y dialoga con las



guitarras asumiendo el rol de líder musical dejando espacio también para que todos puedan mostrar su discurso.

. Abriendo el crisol de los sentimientos del acordeonista cuando llega el momento del acordeón solista. Si la introducción se repite dos veces se recomienda en la segunda utilizar figuras más repetitivas que mantengan la forma y la idea de la primera pero que le sumen más alegría y dinámica, generalmente éste es un buen lugar donde al bailarín ofrece un zapateado a su “guaina”<sup>33</sup> como demostración de destreza y los instrumentistas deben incentivar tal performance con una ejecución más aguerrida en ese trecho de la pieza, inclusive en algunos casos se le pide a los bailarines el “Zapateo” con un grito de invitación y se les festeja el final de la performance con un estruendoso sapucay.

El final de la pieza generalmente es bastante alejado de la última nota de la misma, es como si fuera otra obra, y se usa un acorde cerrado en la tónica del acorde con una duración prolongada a voluntad del intérprete, a veces éste acorde es reforzado por un acorde un semitono más abajo que el acorde final y suena con la duración de apoyatura ambos ligados, y como en el caso anterior la duración del acorde de tónica también a voluntad del intérprete. La distancia que separa el final de la pieza y ese acorde final no es medido en tiempos y sí combinada entre los músicos apenas con un intercambio de miradas o apenas con una costumbre del estilo adquirido a través del tiempo. Según dijo el maestro Antonio Tarrago Ross ...“*cuando el fuelle va para abajo es porque terminamos*”... esa fue su forma de organizar los finales de las piezas, en un ensayo que hicimos, y que no fue mucho más extenso que ese concepto, era tocar y dejarse llevar por lo él iba tocando, esto ocurrió en ocasión de actuar en un recital en la ciudad de Puerto Iguazú (Misiones/AR) en el que tuve la oportunidad de participar como acordeonista.

---

<sup>33</sup> Guaina se le llama a la mujer joven en la cultura campera del litoral Argentino.



Imagem 10: Show con Antonio Tarragó Ross.2005 .Fuente: Acervo propio.

A respecto de los sonidos usados. Importante es conseguir la perfecta armonía entre los sonidos graves y los agudos de los instrumentos participantes, generalmente el acordeón se usa con un sonido chillón, agudo, popularmente llamado celeste entre los acordeonistas, y los rasguídos de la guitarra cuanto más grave mejor, usando los sonidos agudos para los contracantos, contestaciones, punteos de introducciones y otros momentos de destaque. Esto no es regla, es apenas una generalidad que responde al mayor porcentaje de intérpretes. He citado el acordeón y la guitarra como instrumentos clásicos del chamamé, en la actualidad hay arreglos musicalmente mucho más elaborados en los cuales se usan otros instrumentos que no citaré, dado que el objetivo principal de éste trabajo es hablar del acordeón a piano.

**SAPUCAY** es el grito de alegría del chamamecero guaraní, generalmente se usa para festejar, aunque también en algunas otras ocasiones, para representar otro tipo de sentimientos.

El Sapukay, (poema del grupo Sapukay) <sup>34</sup>

*El sapukay es el grito de la sangre de mi pueblo,  
que circula por las venas, que se acumula en el pecho  
y que estalla en la garganta, expresando un sentimiento.  
En los labios del hachero, es tesón, temperamento,  
y es un canto de triunfo, un homenaje al esfuerzo  
cuando el quebracho se inclina para acunarse en el suelo.  
Y en aquellas soledades cuando andamos medio lejos,  
es nostalgia que desangra los mas profundos recuerdos.  
Y si es larga la distancia que es más larga por el tiempo  
es desafío al olvido, ¡porque ése olvido no es nuestro!  
Y en las noches de bailantas, en medio del zapateo  
es corazón retozando entre alegría y festejo  
El sapukay no es un grito! Es un hondo sentimiento!  
!Es lucha en la adversidad! !Coraje en el entrevero!  
Por eso se oyó en Malvinas, como se oyó en San Lorenzo.  
Raza gaucha guaraní, acordeón chamamecero;  
sabor dulce de naranjas, avisador de regresos.  
Eso es sapukay, chamigo, !Es Tránsito y Don Ernesto!  
Es tiento que te marea y te retiene en el pueblo,  
Es esa fuerza que vibra, que no se vé, pero adentro,  
te está llamando y llamando a hacer más grande lo nuestro.  
Es yacaré de laguna, es Iberá y sus esteros,  
es lanza de Pago Largo! Y es libertad como el viento!  
Ñande sapukay, chamigo !Voz de los sentimientos!  
Es acento correntino y ésa voz y mi verbo.*

---

<sup>34</sup>

**CHAMARRITA**, principal ritmo tradicional de la provincia de Entre Ríos, Argentina. Expandido también para otras provincias y también en Uruguay y sur del Brasil donde se lo denomina chamarra. Escrito en compás de  $6/8$ , con acompañamiento en guitarra arpegiado siguiendo una forma "amilongada" arpegiando el acorde de turno de agudo a grave ejemplificando en número de cuerdas de la guitarra,  $1^\circ, 2^\circ, 3^\circ, 1^\circ, 2^\circ$  tocando estas notas como corcheas las 4 primeras y como negra la última nota del arpegio. Tal arpegiado a veces es mezclado a gusto del interprete con algunos rasguídos intermedios, la forma clásica de la chamarrita es de dos introducciones de 8 compases cada una intercalando de ahí en más los versos, que son cuartetos octosílabos luego de la terminación de un verso se debe repetir la introducción solamente una vez (8 compases) con una excepción después del tercer cuarteto no se toca la introducción y se ingresa directamente al coro o estrofa, que es formado también por un cuarteto octosílabo que se debe repetir dos veces, la parte literaria puede ser igual o no en la estrofa, luego de terminado el mismo vuelve a repetir la introducción dos veces (16 compases) iniciando la pieza nuevamente

**CAVAQUINHO**, pequeño instrumento de cuerdas con forma de guitarra y con afinación aguda utilizada para la música popular brasileña. Principalmente samba, gafieira, pagode, chorinho.

**POLKA PARAGUAYA**, es un estilo musical creado en Paraguay en el siglo XIX. que representan aspectos importantes de la identidad cultural no solo del propio Paraguay, sino también de las regiones del norte de Argentina y del centro-sur del estado brasileño de Mato Grosso do Sul. El nombre fue tomado por los paraguayos de la polka europea, sin tener relación de armonía ritmo ni melodía, apenas se copió el nombre y para diferenciarla se le agrega la palabra "paraguaya" al nombre. La polka paraguaya se puede escribir también con "c" (polca). Una partitura de polca se escribe en compás de  $6/8$ , y la instrumentación tradicional es arpa india, guitarras, requintos y voz. Pudiéndose encontrar formaciones con acordeón a piano y bajo también.

**GATO** Es una danza popular que se conoce también como Bailecito o Cielito, es una danza con coreografía de connotación amorosa en la cual el hombre sigue con elegancia a la mujer y a través de cada paso y vuelta se produce el galanteo entre ambos mientras tratan de seducirse con la mirada, en la Argentina tomó gran popularidad en fiestas, celebraciones y conmemoraciones tanto familiares como institucionales, escuelas, conmemoraciones realizadas en fechas patrias o eventos oficiales, etc, su coreografía tiene como curiosidad que tiene en ciertos momentos la aplicación de chasquido de dedos, se puede bailar de una pareja o de a dos y en ese caso se produce el intercambio de parejas compartiendo las vueltas de la coreografía.

**MILONGA SUREÑA, CAMPERA o PAMPEANA** Tipo de milonga arpegiada escrita en compás de 2/4, tocada con pensamiento binario, pero en la guitarra generalmente acompañada con arpegios en forma de tresillos de corches por cada tiempo, con un pensamiento en 6/8, estilo característico para representar el pensamiento del hombre del campo en sus versos relatando vivencias, costumbres y sentimientos pero también para ambientar con sus acordes una payada, que es el duelo improvisado entre poetas, estilo generalmente apropiado para ser tocado con guitarra, pero hoy ya con las nuevas opciones pueden encontrarse obras con otra instrumentación, otro instrumento muy utilizado es el piano. Dentro de su rítmica contiene elementos de la música “afro” llegada a la región rioplatense, por las rutas de Perú, Brasil, Cuba y España, y cantada inicialmente por esclavos o también por soldados de diferentes ejércitos que transitaban latinoamérica con adaptaciones que la fueron transformando con el paso de los años y según el lugar donde se fue quedando.

**RANCHERA,** estilo de música de sonido festivo y alegre, escrito en compás de  $\frac{3}{4}$  muy característico de los bailes del interior de Argentina y sur del Brasil descendiente directo de la Mazurca y adaptado a cada región, por ejemplo, en el interior de Argentina es clásico mezclarlo con relaciones que sería un verso improvisado en forma de cuarteto octosílabo, con rima A,B,A,B, colocado entre estrofa y estrofa después del refrán, y que curiosamente se recitan sin música ninguna, ya que la misma se detiene absolutamente

para dar espacio al verso y continúa luego del mismo haber terminado, tales versos son generalmente de tono humorístico y picaresco.

**RASGUIDO DOBLE**, ritmo tradicional del litoral de Argentina, escrito en compás de 4/4 con una subdivisión interna en sus compases de 3,3 y 2 donde cada uno de esos tiempos se cuenta como una corchea. Para dar el acento específico del *Rasguido Doble* es aconsejable acentuar la primera, la cuarta y la séptima corchea de tal subdivisión.

**TANGO**, Algunos enfoques a respecto del tango, ritmo nacional argentino y a la vez transformándose en representativo de la cultura y música rioplatense hasta llegar a ser declarado patrimonio de la UNESCO, también veremos algunos aspectos que pueden ayudar a un enfoque técnico-musical a aquellos músicos que no han desempeñado su tarea en el tango pero tienen recursos técnicos adquiridos en su instrumento para poder hacerlo. Haremos también algunos comentarios a respecto del ámbito poético y del “lunfardo” idioma orillero característico de la época

La marcación rítmica es importante ya que desde el piano, que es uno de los instrumentos principales al marcar el ritmo marcando acordes invertidos “a tierra”, paseando a lo largo del teclado en distintas inversiones. Esa no es la única función, pues también es el instrumento que comanda la parte grave de la orquesta en la mano izquierda compartiendo su función con el contrabajo (o bajo eléctrico). Dependiendo de los diferentes estilos el tango será más marcado o más melódico haciendo los estilos más contemporáneos arreglos muchos más melódicos casi carentes de tal marcación en acordes anteriormente citada.

Los violines (cuando hay) y la mano derecha del bandoneón hacen contracantos pero también ayudan a marcar la parte rítmica. El contrabajo tiene dos funciones: la rítmica y la melódica, principalmente cuando se usa el arco. Ya el contrabajo eléctrico es un poco más limitado porque no se toca con arco pero tiene la función rítmica bien establecida apoyada inclusive por los recursos técnicos actuales. Marcar corcheas “a tierra” sería la forma correcta de ejecución del ritmo pero pensando en un toque “stacatto” y con un sonido grave y sin brillo.

Podemos considerar como cuarteto tradicional de tango un grupo de instrumentos formado por piano, contrabajo (o bajo electrónico), bandoneón y violín. La participación de una voz masculina o femenina no es determinante para transformarse en un quinteto, se lo considera siempre cuarteto.

Las grandes orquestas tradicionales ya se componían por un grupo de violines al menos cuatro (siendo dos primer y dos segundo violín), contrabajo, un cuerpo de bandoneones, que como los violines casi siempre eran cuatro o más divididos en primer y segundo y hasta tercer bandoneón y piano.

Obviamente también la guitarra ha sido y es un instrumento participante desde un lugar muy particular pues su participación depende más de la personalidad del arreglador que del estilo buscado. También en la actualidad hay participación de casi todos los instrumentos electrónicos formando así la nueva modalidad de hacer sonar al tango.

Las formaciones orquestales han dejado una participación importante a los cantores desde que el tango cantado tomó participación en el gusto popular, para no perder protagonismo se decidió en una época a hacer la primera parte completa de la obra totalmente instrumental para el lucimiento orquestal quedando así la segunda parte por cuenta del cantor o cantora para mostrar la parte literaria de la obra. Son de un gran protagonismo los elementos poéticos más usados en la letra de un tango, junto con y la utilización del lunfardo que en muchas oportunidades nos permite conocer la personalidad del autor, o del personaje que cuenta la historia de la obra, haciéndonos conocer, la cultura y el pensar del tanguero rioplatense. En esta presentación a respecto del tango cito en la gran mayoría de los casos experiencias propias ya que dicho género ha sido unos de los que he tocado desde que comencé a hacer música, el tango “El garrón” fue mi primer tango a los 9 años de edad, adjunto imagen de su partitura original que todavía conservo con mucho respeto.



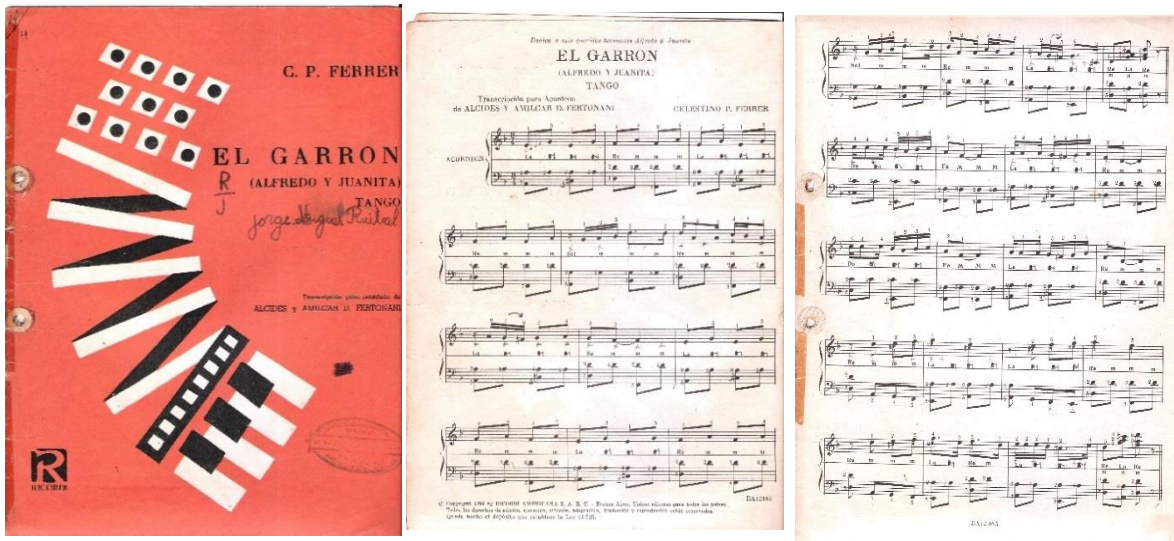


Imagen 11: Partitura original del tango El garrón. Fuente :Acervo propio.

Aconsejo a ver un largometraje llamado “Si sos brujo”. Es un interesante documental sobre el proyecto de la Orquesta Escuela de Tango, según el cual se convocó a sobrevivientes de las orquestas típicas de antaño para que pasen arreglos, maneras y *yeites*<sup>35</sup> a la nueva generación. Con el tiempo el tango ha ido obteniendo cambios muy particulares y a lo largo de su historia fue cambiando en relación a timbres, instrumentos, técnicas, forma, etc.

Es importante citar que el tango era resistido e igual se impuso como símbolo cultural de la música del Río de la Plata,

**TARANTELLA**, es una danza popular italiana escrita en compás de 2/4, de dinámica muy alegre y festiva que se acompaña con panderetas y/o castañuelas siendo a veces cantada o instrumental, el origen del nombre no es muy conocido pero hay versiones de información que sostienen que se llama tarantela porque existía antiguamente una superstición que era la danza que al bailarla podría logra la cura de la picada de una araña, otra versión dice que es apenas porque el paso coreográfico del baile es dando

<sup>35</sup> Yeite, es un vocablo del lunfardo porteño que quiere decir forma de tocar algún pasaje o gesto musical específico.



pequeños saltos y éste movimiento recuerda el andar de una araña tarántula. Y también otra línea de información dice que la danza tiene origen en la ciudad de Taranto (Italia).

**VANEIRÃO** (*vaneirinha* o *vaneira*). Las tres denominaciones son para el mismo ritmo musical, característico del sur de Brasil, diferenciado por sus velocidades, *vaneirão* es más rápido, *vaneira* es velocidad media y *vaneirinha* es un andamiento más cadenciado y perezoso. Es un estilo de danza traída por los esclavos africanos desde Cuba aproximadamente en el año 1800 y está directamente influenciada por la Habanera, **se considera que es origen alemán** y es uno de los estilos bailables más representativos de Río Grande do Sul y Santa Catarina (Brasil).

A continuación voy a hablar muy brevemente de tres estilos citados anteriormente, que no son tradicionales de ésta región pero conviven en ella como si lo fueran debido a los gustos originales de habitantes de otras regiones que han adoptado a la región como residencia definitiva: forró, música sertaneja y música caipira.

**FORRÓ**, es un género proveniente del Nordeste del Brasil, descendiente directo del baión, reconocido como uno de los de mayor preferencia en el gusto popular y que se baila en todas las castas sociales del país, tiene una forma musical simple, y se presenta generalmente en su formato instrumental característico llamado “Pé de serra”,<sup>36</sup> *triângulo*, *zabumba* y *sanfona*, (recordemos que así se le llama al acordeón en el Nordeste brasileiro), sus letras tienen dos manantiales principales que son el amor, correspondido o no, y el vivir y andar por la vida de la cultura nordestina, como se aceptan las contrariedades y como se actúa ante ellas, generalmente es muy clásico tocar y bailar *forró* en los meses de junio y julio de cada año homenajeando a *São João*, en fiestas que tradicionalmente se denominan Fiestas Juninas, donde es muy común también utilizar un ritmo llamado “*quadrilha*”, que es un ritmo escrito en 2/4 rápido, muy parecido al de marchas alemanas de *Octoberfest*. Cito a título informativo los nombres de algunos de

---

<sup>36</sup> Pé de serra, quiere decir Al pié de la sierra.

los mayores referentes en *sanfona* de la música del *forró*: Luiz Gonzaga, Dominginhos, Sivuca, Oswaldinho do acordeão y otros.

**MUSICA CAIPIRA**, podría ser considerada como la raíz de lo que luego se transformara en música sertaneja, originalmente tocada con voz, guitarras y viola, debo aclarar que la viola de la que hablamos es como una pequeña guitarra afinada una quinta justa más aguda que la guitarra clásica, popularmente se la llama de viola caipira , para no confundir con la viola que forma parte de la familia de los instrumentos de arco. Lo literario de la música caipira es también el amor y la vida del caipira, que sería como se denomina a la persona que vive en las afueras, o sea en el campo.

**MUSICA SERTANEJA**. Estilo de música que ha llegado desde interior del país (hablo específicamente de Brasil) sertanejo deriva de *sertão* que es un diminutivo de desierto grande, que en otras palabras es donde no hay residencias ni grandes conglomeraciones de personas. *Sertão* tienen como característica definir un espacio geográficamente desierto pero que a la vez está relacionado con la pobreza y las pocas condiciones de una vida de buena calidad, Los ritmos abordados para representar la música sertaneja son varios y diversos porque no se reducen solamente a un estilo sino a todos aquellos posibles para hablar de las características de esa modalidad de vida, entonces chamamé, baião, country, balada, marcha, etc, son ritmos populares adoptados y adaptados a la música sertaneja, las instrumentaciones instrumentales son variadas. Obviamente lo clásico siempre fue la voz acompañada por guitarra pero en la actualidad y luego de la llegada del denominado sertanejo universitario se han multiplicado las opciones instrumentales, transformándose los shows de música sertaneja en megashows con las más diversas formaciones y arreglos en sus bandas. He tratado de resumir con brevemente estos tres estilos pues no forman parte central de mi trabajo pero como lo dije anteriormente, son ritmos que también he tocado y que también habitan la frontera aunque no son tradicionales de aquí.