

Diego Fabián Guiñazú

**FABIANO NAVARRO: Un acercamiento a su estilo
compositivo e interpretativo vocal en la Tonada Cuyana**

Tesina de Licenciatura en Música Popular

Orientación Canto



Carreras Musicales

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**

Director: Mgter. Octavio José Sánchez

Codirectora: Mgter. Paola Cecilia Albano

Mendoza

2025

Dedicatorias

A mi madre y padre, que me acompañaron amorosa e incansablemente, brindándome libertad para elegir mi camino y posibilitando mis estudios y vida musical...
¡Eternas Gracias!...

...Y al Fabiano que debe andar por ahí, quien sabe detrás de que versos...

Agradecimientos

A mi gran familia que me bancó siempre.

A la universidad pública, laica y gratuita Argentina, que me brindó la posibilidad de educarme.

A los y las maestras de la música, el arte y la vida. Y a todas las personas con las que en este camino hemos compartido tantas experiencias que nos han nutrido de nuestra tan valiosa, infinita y exquisita música popular.

Resumen

La implementación de la carrera de música popular en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, ha dado origen a nuevas investigaciones en el ámbito de la música popular regional, nacional y latinoamericana. En este contexto, el presente trabajo tiene como objetivo visibilizar aspectos del estilo compositivo e interpretativo vocal del autor y compositor Fabiano Navarro. La investigación se centra en el análisis de cuatro tonadas cuyanas de su autoría, contrastadas con cuatro tonadas cuyanas representativas del período de cristalización del folclore cuyano. Este contraste permite comprender cómo las composiciones de Navarro se insertan y se distinguen dentro del panorama musical de la región cuyana. La metodología empleada para el análisis se basa en un protocolo de análisis interpretativo musical y vocal, desarrollado a partir de los trabajos de (Sánchez, 2014) y (Albano, 2016). Este protocolo permite una evaluación detallada de las características musicales y vocales de las composiciones seleccionadas, destacando tanto los elementos tradicionales como las innovaciones presentes en ellas. La investigación concluye que, tanto en las composiciones analizadas como en la interpretación vocal de Navarro, se identifican elementos de tradición y de renovación del género musical, lo que posiciona al autor como un creador que aporta nuevas dimensiones al lenguaje musical cuyano. Este fenómeno es abordado a partir del concepto de “vitalidad de la tradición” (Roig, 2004), que define a Fabiano Navarro como un receptor y recreador de las diversas formas de la Tonada Cuyana, contribuyendo a la continuidad y renovación de la tradición musical regional.

Palabras-clave: Fabiano Navarro, Tonada Cuyana. Música Popular Argentina

Abstract

The implementation of the popular music program at the Faculty of Arts and Design of the National University of Cuyo, Mendoza, Argentina, has given rise to new research in the field of regional, national, and Latin American popular music. In this context, this paper aims to highlight aspects of the compositional and vocal performance style of composer and songwriter Fabiano Navarro. The research focuses on the analysis of four *tonadas cuyanas* composed by Navarro, contrasted with four *tonadas cuyanas* representative of the crystallization period of Cuyano folklore. This contrast allows for an understanding of how Navarro's compositions fit into and stand out within the Cuyano musical landscape. The methodology used for the analysis is based on an interpretative musical and vocal analysis protocol, developed from the works of (Sanchez, 2014) and (Albano, 2016). This protocol enables a detailed evaluation of the musical and vocal characteristics of the selected compositions, highlighting both traditional elements and innovations present in them. The research concludes that both in the analyzed compositions and in Navarro's vocal performance, elements of tradition and renewal of the musical genre are identified, positioning the author as a creator who brings new dimensions to the Cuyano musical language. This phenomenon is examined through the concept of "vitality of tradition" (Roig, 2004), which defines Fabiano Navarro as a receiver and recreator of the various forms of Tonada Cuyana, contributing to the continuity and renewal of the regional musical tradition.

Keywords: Fabiano Navarro, Tonada Cuyana, Argentine Popular Music

Resumo

A implementação do programa de música popular na Faculdade de Artes e Design da Universidade Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, deu origem a novas pesquisas no campo da música popular regional, nacional e latino-americana. Neste contexto, este trabalho tem como objetivo destacar aspectos do estilo composicional e de execução vocal do autor e compositor Fabiano Navarro. A pesquisa se concentra na análise de quatro *tonadas cuyanas* compostas por Navarro, contrastadas com quatro *tonadas cuyanas* representativas do período de cristalização do folclore *cuyano*. Esse contraste permite compreender como as composições de Navarro se inserem e se distinguem dentro do panorama musical da região *cuyana*. A metodologia utilizada para a análise baseia-se em um protocolo de análise interpretativa musical e vocal, desenvolvido a partir dos trabalhos de (Sánchez, 2014) e (Albano, 2016). Esse protocolo permite uma avaliação detalhada das características musicais e vocais das composições selecionadas, destacando tanto os elementos tradicionais quanto as inovações presentes nelas. A pesquisa conclui que, tanto nas composições analisadas quanto na interpretação vocal de Navarro, foram identificados elementos de tradição e de renovação do gênero musical, posicionando o autor como um criador que traz novas dimensões para a linguagem musical *cuyana*. Esse fenômeno é abordado a partir do conceito de “vitalidade da tradição” (Roig, 2004), que define Fabiano Navarro como receptor e recriador das diversas formas da Tonada Cuyana, contribuindo para a continuidade e renovação da tradição musical regional.

Palavras-chave: Fabiano Navarro, Tonada Cuyana, Música Popular Argentina

INDICE

Dedicatorias	2
Agradecimientos	4
Resumen	5
Abstract.....	6
Resumo	7
CAPÍTULO I.....	10
1.1 Introducción.....	10
1.2 `Fabiano Navarro: Un acercamiento a su estilo compositivo e interpretativo vocal en la tonada cuyana´.....	12
1.3 Justificación	12
1.4 Problema de investigación e Hipótesis	12
1.5 Objetivos de investigación	12
1.5.1 Objetivos generales	12
1.5.2 Objetivos específicos.....	13
1.6 Marco teórico.....	13
1.6.1 Tonada Cuyana. Características, historia, períodos, y referentes.....	14
1.6.2 Fabiano Navarro: Vida y obra.	19
1.7 Metodología.....	21
1.7.1 Metodología y fuentes	21
1.7.2 Protocolo de análisis.....	23
1.7.3 Conceptos y adaptación del protocolo para el análisis musical e interpretativo vocal	24
1.8 Estado de la cuestión:	29
CAPÍTULO II.....	34
2.1 Referencias y aclaraciones de los análisis:	34
2.2 Desarrollo analítico musical de las tonadas del corpus referente del período de cristalización.....	35
2.2.1 “El arbolito”	35

2.2.2 “El gran Salomón”	39
2.2.3 “Quien te amaba ya se va”	43
2.2.4 “La tonadita cuyana”	48
CAPÍTULO III	53
3.1 Análisis musicales de las tonadas de Fabiano:	53
3.1.1 “A mis sobrinos”	53
3.1.2 “El mejor motivo”	59
3.1.3 “Dos caminos”	64
3.1.4 “Sangre nueva”	69
CAPÍTULO IV	75
4.1 Conclusión:	75
4.1.1 Consideraciones finales	75
Fuentes:.....	81
Bibliografía:.....	81
Referencias discográficas:	83
Discografía:	83
Entrevistas:	83

CAPÍTULO I

Este capítulo está dedicado a la contextualización del tema, el recorte del objeto de estudio, las preguntas de investigación, el problema o hipótesis, la justificación fundamentación, motivación, los objetivos (generales y específicos), la metodología, el estado de la cuestión y el marco teórico en el que se delinear los conceptos derivados de diversas fuentes (bibliográficas, sonoras, audiovisuales, entrevistas, entre otras) para sustentar la justificación del trabajo.

1.1 Introducción

La presente investigación, enmarcada en el ámbito de la música popular, se origina en el año 2005 tras el primer encuentro con el compositor y autor mendocino Fabiano Navarro, quien ofreció una conferencia sobre su obra y el folclore¹ cuyano² en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, Argentina. A partir de este primer encuentro, el investigador experimentó un creciente interés por profundizar en el análisis de la obra de Navarro y su impacto dentro de la tradición del folclore cuyano contemporáneo. Pasados algunos años de contacto, el tesista propuso realizar una tesis de grado centrada en la obra de Navarro, iniciativa que fue recibida positivamente por el compositor, quien se mostró dispuesto a colaborar en el desarrollo de la investigación. A partir de ese momento, se realizan una serie de entrevistas presenciales, registradas en formato audiovisual, que constituyen el material inicial para el desarrollo de la presente pesquisa.

Con base en las entrevistas, se seleccionan cuatro tonadas³ compuestas por el autor para su análisis. Este recorte de investigación es guiado por las preguntas relacionadas con la identificación de elementos tradicionales y de renovación en la tonada cuyana, respecto del periodo de cristalización⁴, tanto en la composición como en la interpretación vocal, las cuales orientan la metodología y el análisis de las obras seleccionadas.

¹ Folclore o folklore: Uso los términos *Folclore* o *folklore* indistintamente. No por referirme a la definición ortodoxa de las palabras sino a las manifestaciones que se basan en las músicas de base tradicional de los últimos 90 o 100 años. Tanto los cultores como la industria cultural aceptan los términos Folclore o folklore sin hacer demasiados cuestionamientos.

² Cuyano: Perteneciente a Cuyo (región conformada principalmente por 3 provincias: Mendoza, San Juan y San Luis, de Argentina)

³ Tonadas: La tonada cuyana es uno de los géneros de música de base tradicional más importantes del folclore de la región de cuyo.

⁴ Periodo de cristalización (Sánchez, 2005): Lapso de tiempo que va desde los años 20 hasta finales de los años 50, en que los artistas (músicos) cuyanos desarrollaron sus carreras con más visibilidad a nivel nacional.

Se pretende identificar tanto los elementos musicales e interpretativos vinculados a la tradición, como aquellos asociados a la renovación, partiendo de la hipótesis: 'el estilo compositivo e interpretativo en cuatro tonadas cuyanas de Fabiano Navarro presenta un alto grado de elementos tradicionales, así como elementos de renovación; tanto en las estructuras literarias, temáticas, de forma, rítmicas y melódicas de la composición musical, así como en la interpretación vocal'.

Este trabajo se justifica por la relevancia de Fabiano Navarro como cantautor mendocino en el folclore cuyano y por la necesidad de generar material académico documentado y de mayor profundidad sobre su obra, dado que sus producciones han sido abordadas en la licenciatura en música popular de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), pero de manera general.

Metodológicamente, para el análisis de las obras se emplean dos protocolos: uno para el análisis musical (Sánchez, 2014) y otro para el análisis interpretativo vocal (Albano, 2016). Se pretende contrastar los resultados obtenidos en los análisis con el marco teórico y valorar los elementos de tradición y renovación que se identifican en cada una de las tonadas.

Las fuentes del marco teórico son obtenidas de artículos, tesinas de grado, libros tanto físicos como digitales, y materiales recopilados a partir de entrevistas con el autor y expertos en el folclore cuyano.

Estructuralmente, la presente tesis se organiza en cuatro capítulos. El primero establece la base académica del estudio: comienza con la contextualización y delimitación del objeto, para luego plantear el problema, la hipótesis y las preguntas de investigación. En este apartado se detallan la justificación, fundamentación y motivación, además de los objetivos y la metodología propuesta. Se incluye también el estado de la cuestión y un marco teórico que articula conceptos provenientes de diversas fuentes (bibliográficas, sonoras, audiovisuales y entrevistas), los cuales brindan el sustento necesario al trabajo.

El segundo capítulo se centra en el análisis de las cuatro tonadas que conforman el corpus referente al período de cristalización. El tercero, por su parte, profundiza en el análisis compositivo e interpretativo de cuatro obras de la autoría de Fabiano Navarro. Finalmente, el cuarto capítulo cierra la investigación con el desarrollo de las discusiones y las conclusiones generales.

1.2 `Fabiano Navarro: Un acercamiento a su estilo compositivo e interpretativo vocal en la tonada cuyana´.

En este trabajo de investigación se analizan aspectos musicales del estilo compositivo e interpretativo vocal en tonadas cuyanas de Fabiano Navarro y del período de cristalización. Se pretende encontrar cuales elementos de tradición y renovación están presentes en estas obras, teniendo en cuenta el material bibliográfico existente, las entrevistas y los análisis de tonadas representativas.

1.3 Justificación

Debido a que Fabiano Navarro, es un cantautor contemporáneo mendocino representativo en el mundo del folclore cuyano desde la década de 1970 hasta la actualidad; y dada la necesidad de material académico de esta música, de sus cultores y de sus intérpretes en la licenciatura en música popular de la FAD UNCuyo; es que se motiva y realiza este estudio.

1.4 Problema de investigación e Hipótesis

En relación a lo descripto anteriormente, se plantea el siguiente interrogante:

- ✓ ¿Cuáles elementos musicales del estilo compositivo e interpretativo vocal de las tonadas de Fabiano Navarro pueden asociarse a los recursos de la tradición o renovación de las tonadas creadas durante el período de la cristalización?

Como respuesta al interrogante se plantea la siguiente Hipótesis:

- ✓ `El estilo compositivo e interpretativo en cuatro tonadas cuyanas de Fabiano Navarro presenta un alto grado de elementos tradicionales, así como elementos de renovación; tanto en las temáticas, estructuras literarias, formas, rítmicas y melodías de la composición musical, así como en la interpretación vocal´.

1.5 Objetivos de investigación

1.5.1 Objetivos generales

Con este trabajo se busca:

- Hacer visibles aspectos del estilo compositivo e interpretativo vocal del autor y compositor Fabiano Navarro.
- Contrastar elementos tradicionales y renovadores que se presentan en estas cuatro obras de Fabiano Navarro.

1.5.2 Objetivos específicos

Con este trabajo se pretende:

- Decodificar elementos estructurales y literarios presentes en el corpus de tonadas cuyanas de Fabiano Navarro.
- Visualizar, reconocer y valorar elementos musicales característicos e identitarios presentes en tonadas cuyanas de Fabiano Navarro.
- Aportar al campo de la reflexión académica características musicales e interpretativas vocales, que se encuentran en la obra compositiva de Fabiano Navarro.

1.6 Marco teórico

En esta investigación, se analizan cuatro tonadas de Fabiano Navarro contrastándolas con un corpus de cuatro tonadas referentes del período de la cristalización del folclore cuyano.

La mayoría de las tonadas seleccionadas para los análisis – pertenecientes a ambos corpus – son mencionadas por Navarro durante una entrevista realizada en el año 2013, en la cual, interpreta y explica obras del género en cuestión que, según su criterio, presentan elementos distintivos. Las dos tonadas que no son referenciadas directamente por el autor se incorporan a este trabajo debido a que han sido citadas y analizadas como obras referentes del período de la cristalización (Sánchez, 2014). Cabe señalar que, en dicho artículo, se conceptualiza el período de cristalización del folclore cuyano y se reconoce a Fabiano como un continuador de este proceso.

El corpus de tonadas cuyanas de Fabiano Navarro que se estudia en esta investigación incluye las siguientes obras: "A mis sobrinos"; "El mejor motivo"; "Dos caminos"; "Sangre nueva".

El corpus de tonadas cuyanas del período de cristalización se organiza en dos grupos:

a) Tonadas referenciadas por Navarro en las entrevistas realizadas: "El Arbolito" y "El gran Salomón".

b) Tonadas del artículo Tonada Cuyana (Sánchez, 2014): "Quien te amaba ya se va" y "La tonadita cuyana".

Esta organización tiene como objetivo facilitar la comprensión del lector, estructurando de manera clara los diferentes corpus analizados. Cada análisis se realiza con el audio, la transcripción de la partitura, y la letra con grados y acordes. La información sobre las versiones específicas estudiadas, se detalla en cada tonada. En ellas se analiza la letra, sus

temáticas, las estructuras literarias y formas. Las melodías y rítmicas (incluyendo intervalos⁵, extensión melódica⁶ y densidad rítmica⁷). Y la interpretación vocal.

En los análisis, también se establecen relaciones con los grados de tradición y renovación que se perciben en las tonadas de Navarro en comparación con las del corpus referente y con la información que se encuentra en este marco teórico, en la bibliografía y en las entrevistas.

Para respaldar las conclusiones, se recurre principalmente a las investigaciones de (Martí, 2004), (Roig, 2004), (Sánchez, 2004, 2005a, 2005b, 2014) y (Albano, 2016), entre otros autores cuyos trabajos se detallan más ampliamente en la bibliografía. Así como también se tienen consideraciones de Navarro acerca de sus propias composiciones y de algunas tonadas del corpus referente.

1.6.1 Tonada Cuyana. Características, historia, períodos, y referentes.

La tonada cuyana es uno de los géneros de músicas de base tradicional más importantes del folclore de la región de cuyo⁸. Puede definirse como una canción con letras primordialmente románticas, cantadas tradicionalmente de manera solista o en dúos, y con virtuosos acompañamientos de una o más guitarras. A diferencia de la mayoría de los géneros de este folclore, la tonada no es una danza. Por ende, al carecer de condicionamientos coreográficos, de formas o de rítmicas únicas, permite una mayor libertad y diversidad en sus estructuras literarias. Esta flexibilidad se complementa habitualmente con el acompañamiento de las guitarras, posibilitando un clima de intimidad acorde a sus temáticas. Estas consisten, por lo general, en declaraciones de amistad, afecto y amor, así como en sentimientos que vinculan a las personas, reconocen el paisaje y valoran las costumbres cuyanas. En palabras del compositor: 'lo nuestro es romanticismo, paisajístico, costumbrístico' (Fabiano Navarro, 19/07/2013)

Este género tiene, además, la particularidad de contar con 'el cogollo' que es donde una parte de su letra, que generalmente se expresa a lo largo de una estrofa, puede improvisarse para ser dedicada (la tonada) a alguna o varias personas que habitualmente están presentes mientras se canta, principalmente en serenatas, juntadas, farras y celebraciones que

⁵ Intervalo: mide la distancia de una nota a otra de la melodía. Puede haber repetición de notas, grados conjuntos y saltos de diferentes distancias, por ejemplo: tercera.

⁶ Extensión melódica: Mide la distancia desde la nota de la melodía del canto más grave a la más aguda. (con intervalo y calidad: menor, justa o mayor).

⁷ Densidad rítmica: Cantidad de figuras rítmicas por compás.

⁸ Cuyo: región conformada principalmente por 3 provincias: Mendoza, San Juan y San Luis, de Argentina.

encuentran un espacio propicio de expresión y un público ideal muchas veces en casas y patios cuyanos.

1.6.1.1 Canto cuyano tradicional

Como se ha descrito, la tonada es un género eminentemente cantado. Al abordar su interpretación vocal, resulta pertinente considerar las categorías expuestas en la investigación de *La cueca cuyana contemporánea* (Sánchez, 2004). A partir de diversos testimonios recogidos en sus entrevistas, el autor sostiene que en el canto tradicional, ya sea solista o en dúo, predomina una búsqueda por lo agudo; esto no se limita únicamente al registro, sino que se extiende también a la configuración tímbrica.

“...brillante, liviano, con una emisión abierta... todo esto, a grandes rasgos, es lo que da una sensación nasal; de todas formas, hay una tendencia a cantar en el registro agudo o al menos, del medio hacia el agudo. (...) Por otro lado, los ataques suelen ser blandos, inclusive con pequeños portamentos, es decir, arrastres melódicos pero acompañados de arrastres dinámicos... La combinación de estos rasgos, cuando se exageran, es la que produce esa asociación con el sollozo, este sonido de canto llorado...” (Ricardo Mansilla, 13/9/2003)

Agrega también Sánchez, que la conjunción nasal/llorado es un elemento performativo muy significativo, cristalizado a partir de las interpretaciones de los distintos dúos que Hilario Cuadros formó en el seno de su conjunto Los Trovadores de Cuyo; y quizás tenga alguna conexión con la enfermedad endémica del bocio⁹, que aquejaba a gran parte de la población de estas provincias hasta bien entrado el siglo XX, y condicionaba cierta manera de colocar la voz hablada y cantada, opinión muy generalizada en el ambiente cuyano.

“Bueno, pero eso del llozo tenía una explicación... lo del yodo, el bocio, y todo eso...” (Mariano Cacace, 19/10/2002)

De todas formas, continua Sánchez, hoy es una característica que connota fuertemente a la ‘música cuyana tradicional’, a tal punto que, cuando un conjunto quiere remitirse a esa época, materializada en el repertorio de Cuadros, recurre a esa manera de interpretación, buscando esa tímbrica, imitando ese sonido, que, al no ser tan habitual en el habla cuyana contemporánea, suele ser percibido como artificial.

“Han habido otros grupos que han seguido imitando, algunos que ya han desaparecido como “Los Arrieros de Cuyo”, que hacían su folklore muy tradicional, con ese tipo de timbre de voz. Que inclusive, por ahí, es fingido. Los escuchás hablar y es una cosa, y cuando dicen esos versos o glosas de don

⁹ En la enfermedad del bocio crece exageradamente la glándula tiroides, duplicando en ocasiones el volumen del cuello, oprimiendo la laringe, alterando la emisión del sonido y la capacidad de los resonadores, resultando un timbre ‘ahogado’ y carente de cuerpo.

Hilario Cuadros, le dan el mismo tono... esa misma intención... (...) Me choca, me da vergüenza.” (Raúl Vega, 11/7/2002)

Poniendo como ejemplo del empleo de este recurso a las interpretaciones del conjunto que actualmente se denomina Los Trovadores de Cuyo, quienes intencionalmente buscan esa tímbrica que remite directamente a los dúos que Cuadros formó con los distintos cantantes que ocuparon el puesto de la primera voz del grupo. Este rasgo performativo es parte también de una estrategia de legitimación del citado conjunto, cuyos integrantes, cuando se constituyeron como grupo a fines de la década de 1980, se fijaron la prioridad de conquistar al público cuyano más tradicionalista.

“Cuando la viuda de Hilario Cuadros nos autoriza a usar el nombre de Los Trovadores de Cuyo decidimos mantener el estilo y el repertorio. Lo que buscábamos era ser aceptados por toda esa gente tan tradicional y al principio no queríamos salirnos de eso (...) Pero a veces me preguntaba ‘¿algún día vamos a ser nosotros mismos?’...” (Sergio Santi, 9/3/2004)

“[los cantantes] son los que marcan el estilo... (...) Y ha servido de alguna manera para mantener la vigencia de un estilo. Todas las primeras voces [en Los Trovadores de Cuyo] siempre tuvieron una similitud. En la actualidad es Sergio Santi el que marca el estilo con la 1ª voz.” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

Y así, concluye Sánchez diciendo que, por el contrario, cuando un dúo o solista quiere despegarse de esas connotaciones —no sólo la de tradicional, sino también de ‘viejo, anacrónico’ recurre a otro tipo de tímbrica, buscando un sonido con mayor cuerpo, con una emisión no tan abierta, y mejorando la precisión en los ataques, es decir, iniciando las frases sin tanto portamento y arrastre dinámico, intentando evitar con todo esto la calidad ‘nasal/llorado’.

“La gente joven que nos sigue y nos escucha se siente identificada, no solamente por el tema del teclado, sino porque creo que las voces de ellos [Mariano Cacace y Eduardo Aliaga] no son esas voces ‘lloronas’ [enfatisa], como está identificada la voz del cuyano; entonces, eso ha hecho también que la gente joven escuche y diga ‘pero no son llorones... no son tonaderos llorones’...” (Fabiana Cacace, 19/10/2002)

Sumado a lo que se describe anteriormente de la investigación de Sánchez, en una entrevista realizada para este trabajo, se le preguntó a Navarro, si ve dos maneras de cantar en Cuyo reflejadas en las agrupaciones de Hilario Cuadros y de Palorma y Navarro se expresó diciendo:

“A lo mejor sea una cuenta, una posiblemente, los grandes problemas que nosotros tenemos con los cotos en ese tiempo. Es posible que venga de ahí porque Palorma no tuvo coto y en el tiempo de su juventud musical, no, ya estaba eliminándose esa parte, entonces eso quiso decir también el cambio del

canto, el quejumbroso, el chillido ese doloroso que pegaban los cantores de la cañadita, mientras más gritón pa'riba era, era mejor. ¿no? ...” (Fabiano Navarro, 19/07/2013)

1.6.1.2 Orígenes y tipos de tonadas

En el artículo *Tonada Cuyana* se plantea además que la tonada ha dialogado frecuentemente con otras músicas populares como el estilo, el triste, el vals, la zamba y la cueca, incorporando en algunas composiciones estructuras y modalidades expresivas de estos géneros (Sánchez, 2014). Planteo que podemos apoyar y profundizar en los apuntes de Música popular Argentina I (Martí, 2004) cuando nos dice que por la complejidad de la gestación de la tonada, debemos hablar en plural de ‘sus orígenes’, valiéndonos de bibliografías muy variadas y de la propia experiencia de la entrevista con numerosos cultores. Y entonces aclara Martí, que hay algo que es importante decir desde el comienzo, y es que no existe un solo tipo de tonada cuyana, sino que se trata de un género con diversas variantes, bastante diferentes algunas de otras.

Así según las características musicales, desarrolladas de acuerdo a sus propias investigaciones, al análisis de recopilaciones, entrevistas y el propio conocimiento del panorama musical cuyano; Martí propone: para el análisis y un mayor conocimiento de la riqueza y variedad de la Tonada Cuyana, la siguiente Clasificación:

- a) Tonada Tipo Estilo¹⁰: presenta las características secciones del Estilo Pampeano (Introducción– Triste¹¹ – Valseado¹² – Triste), con temáticas cuyanas y la incorporación del ‘Cogollo’.
- b) Tonada Valseada: basa todo su contenido musical en el típico ritmo de valseado (que también está presente en la Tonada Tipo Estilo).
- c) Tonada o Tonada Cuyana: basa todo su contenido musical en el típico ritmo de Tonada Cuyana.
- d) Tonada Mixta: combina alguna de las variables anteriores.

La clasificación expuesta constituye el marco de referencia para el análisis de la estructura formal en esta investigación.

¹⁰ Estilo: género musical que tradicionalmente cuenta con una Introducción, el comienzo de la canción con el Triste, luego el Valseado y el Triste final.

¹¹Triste: género musical que desarrolla el canto en un ritmo libre (no basado en pulsación) y de gran lirismo, incorporando una textura homófona (voces que suenan simultáneamente) entre canto e instrumentos (preferentemente guitarra/s).

¹² Valseado: Género musical que se desarrolla en un ritmo de vals en una métrica de $\frac{3}{4}$.

1.6.1.3 Historia, períodos y referentes de la tonada en la industria cultural

Aunque la música cuyana posee una profundidad histórica de casi dos siglos, su fisonomía actual está marcada por el impacto de la industria cultural desde la década de 1930. Este hito define una "refundación contemporánea" del género, caracterizada por nuevos procesos de cristalización formal y la construcción de significaciones que perduran hasta hoy. Durante este periodo, figuras centrales como Hilario Cuadros, Buenaventura Luna, Carlos Montbrun Ocampo, Alberto Rodríguez e Ismael Moreno se radicaron en Buenos Aires, logrando una proyección nacional sin precedentes. Esta etapa, consolidada como el «período de cristalización», fue precedida por la labor de precursores como Saúl Salinas y Alfredo Pelaia a principios del siglo XX, quienes sentaron las bases para la visibilidad mediática de la generación posterior (Sánchez, 2004). Y agrega:

La mediatización temprana de estas músicas colaboró fuertemente a la cristalización de estructuras, formatos instrumentales y estilos interpretativos, estableciendo un canon al que debieron amoldarse las producciones musicales locales para sonar a cuyano. Seguramente existieron otras maneras de hacer música cuyana, pero la relación de asimetría que se establece con la música mediatizada en cuanto a las posibilidades de difusión, provocó la estandarización de unas cuantas formas con la consecuente pérdida de vigencia de las otras. Los hábitos tradicionales se vieron entrelazados con prácticas y espacios del mundo mediatizado, acelerando la circulación de las músicas y creando nexos imposibles de pensar en épocas anteriores. Los referentes ahora estaban en la radio y el disco.” (Sánchez, 2014: 11).

Años después de la `Cristalización`, Félix Dardo Palorma irrumpió en la historia de esta música destacándose como compositor e intérprete; fue un nexo entre esa primera etapa mediatizada y la siguiente, que Sánchez ha denominado de la `consolidación`. En este periodo, desde mediados de los años ‘40, la carrera de Antonio Tormo jugó un rol fundamental en el afianzamiento de los géneros de Cuyo, desde la circulación y recepción masiva. Tormo y sus músicos cuyanos fueron las primeras estrellas del folklore argentino.

Poco antes de 1960 la música cuyana comienza a perder vigencia nacional. Y es, en este proceso, siempre según esta línea de tiempo y sucesos planteada por Sánchez, que aparecieron `los continuadores`, algunos identificados más con una línea tradicionalista, como Clemente Canciello (Cantares de la Cañadita), Santos Rodríguez (Las Voces del Plumerillo), entre muchos otros. Otros en cambio, adoptaron una postura más crítica que significó una renovación en la composición, aunque no tanto en la interpretación, tal el caso de Tito Francia (García, 2006) y Nolo Tejón; posteriormente, Saúl Quiroga, Ernesto Villavicencio y, más recientemente, Jorge Viñas y Fabiano Navarro, entre otros.

Como vemos en él y los párrafos anteriores, el autor en su investigación de Tonada

Cuyana nombra a Fabiano Navarro en el grupo de los 'continuadores' de lo que dejó 'la cristalización' y 'la consolidación' de la música cuyana tradicional (y en ella la tonada). Un 'continuador' de la tradición (cristalizada) se podría inferir; consideración que alimenta y fundamenta uno de los planteos de esta investigación.

Al reflexionar sobre la tensión tradición/renovación reflejada en la obra de Navarro, esta investigación encuentra basamentos en la consideración planteada por el filósofo mendocino Andrés Roig en *Teoría y crítica del Pensamiento Latinoamericano* (Roig, 2004) que habla acerca de la vitalidad de la tradición, y del individuo como receptor y recreador del 'legado' y las formas culturales:

"La vitalidad de la tradición, entendida como el conjunto de bienes que constituyen lo que se denomina 'legado', así como todas las formas culturales que pueden ser recibidas, depende de un individuo que las asume en diferentes grados y medidas desde sí mismo. En este sentido, el individuo es consciente de ser tanto receptor como recreador de estas formas. Por lo tanto, en la recepción viva de la cultura, no existe una pasividad completa por parte de este individuo. Las formas culturales no se le presentan como un conjunto indiscriminado, sino que él ejerce, aunque sea mínimamente, una función selectiva y a veces transformadora, con mayor o menor impacto y efectividad" (Roig, 2004: 23).

Dicha reflexión es fundamental, dado que la investigación lleva a hipotetizar que el problema central en la música cuyana producida e interpretada por Fabiano Navarro puede girar en torno a la tensión establecida entre la tradición y la renovación, como entiende Roig a través del concepto de 'Vitalidad de la tradición'.

1.6.2 Fabiano Navarro: Vida y obra.

1.6.2.1 Reseña biográfica del Cantautor

Juan Antonio Navarro, conocido artísticamente como Fabiano Navarro desde los 15 años, nació el 5 de marzo de 1956 en Mendoza, específicamente en la localidad de Las Catitas, en el Departamento de Santa Rosa. Actualmente tiene 70 años. Creció en una familia de artistas. Según cuentan, comenzó a escribir e improvisar cogollos para las tonadas a los 8 años, y a los 14 ya componía sus primeras canciones. Es hijo de Emilia Labarda y Jesús Navarro, quienes formaron un dúo folclórico durante 55 años, cantando en peñas, colaborando con escuelas y participando en fiestas populares, aunque no de manera profesional. Su abuelo paterno, Jesús, y varios de sus tíos también eran cantores y guitarreros, incluyendo a un poeta llamado Rufino.

Fabiano es el hermano menor de Armando, con quien formó un dúo de música folclórica en su juventud. También es hermano de Olga, Susana y Yolanda, su hermana melliza. Es tío de Fabián, Facundo, Carla, Franco, Jonathan y Melisa, entre otros, quienes también difunden la cultura a través de la música. Fabiano es cantante, guitarrista, poeta y compositor, entre otras cosas. Aprendió todo esto en su familia, en las farras y en las fiestas populares que vivenció desde pequeño; prácticamente no tiene estudios formales en música, salvo un par de clases de guitarra con Tito Francia. Aún así, como se observa en el libro *Antología Poética Canciones de Juan Antonio Navarro – Fabiano* – (Peletay, 2022). Fabiano Navarro había compuesto más de 400 canciones hasta el año 2010. Además, según comentarios en una de las entrevistas, el autor afirma haber realizado más de 1.000 composiciones a lo largo de su carrera.

Ha grabado más de 10 discos de manera independiente, ya sea como solista o compartidos con otros intérpretes, en cuyo caso las agrupaciones temporales llevaban el nombre de ‘Los Fabianos’. Fabiano vivió el exilio en la década de 1970, recorriendo muchos países del mundo con su música. Actualmente reside en Mendoza. Según sus propias palabras en la tercera entrevista ha compartido alrededor de 300 creaciones musicales con varios artistas, entre ellos Oscar Valles, Argentino Luna, Aldo Monje, Anselmo Bustos, Alfredo Ábalos, Antonio Tarragó Ros, Negro Villavicencio, Jorge Sosa y Golondrina Ruiz, por nombrar algunos. Contando con 173 de estas obras registradas en SADAIC.

A lo largo de 4 años (desde el 2011 al 2015), para esta investigación se han realizado cuatro entrevistas formales, y registrado tres conciertos y diversos tipos de encuentros y vivencias con el autor, que contextualizan y sustentan este trabajo. Estos materiales dan forma a esta pesquisa y nos permiten conocer su contexto, así como una parte de su vida y su obra. Sus creaciones musicales comenzaron en la década de 1970 y han continuado produciéndose, según los últimos registros, al menos hasta el año 2015. Para contextualizarnos, a continuación, conoceremos más sobre su vida y su obra a través de la siguiente reseña.

1.6.2.2 Su obra: Algunas de sus creaciones musicales.

Entre algunas de sus tonadas más reconocidas se pueden nombrar: “A mis sobrinos”, “El mejor motivo”, “Dos caminos”, “Sangre nueva”, “Si no es mucho pedir”, “Viñal de amor”, “Compadre de siempre”, “Para usted” y “Color añil”. Además, entre sus creaciones del cancionero popular cuyano y argentino se destacan: “Vendimia de dos” (cueca cuyana), “El gato flojo” (gato cuyano), “A los amigos” (milonga), “¿Qué cómo está Bs. As.?” (tango), “La balconera” (zamba), “Mensaje musical” (vals) y “Viejo puerto” (chamamé). Estas son

solo algunas de su vasta obra, que según sus palabras: 'excede las mil canciones' (Fabiano Navarro, 19/07/2013).

El prolífico creador sigue vivo en la actualidad, pero no se tiene conocimiento de su producción artística desde 2015 en adelante. Sus creaciones han tenido y aún tienen una gran trascendencia en el folclore cuyano. A modo de muestra podemos mencionar que ha tenido una presencia destacada en las últimas vendimias nacionales y su obra es frecuentemente interpretada por artistas del folclore cuyano de la actualidad.

Sobre la importancia de Fabiano Navarro para el folclore cuyano Leonor Peletay comenta lo siguiente:

El lugar que tiene Fabiano en Mendoza yo creo que es primordial, su obra vivirá eternamente no solo en la memoria de los que hemos compartido con él, sino en muchas generaciones. ¡Traspasará el tiempo! He compartido muchos años con él, sé de su obra y sé de la majestuosidad de su composición, de su creación. Los Fabianos (interpretando obras de Fabiano) marcaron una manera de decir en el folclore cuyano (con sus arreglos), una forma diferente; y Fabiano (su obra) fue una renovación en el folclore cuyano, primero por la forma de interpretar (por sus arreglos). Marcó un cambio dentro de la manera de decir a como se hacía acá tradicionalmente... hoy veo que quedó una semillita en las generaciones nuevas, hasta interpretando sus obras con los mismos arreglos de Fabiano en aquel momento, marca un cambio importante, se marca una diferencia, no perdemos la base como folclore cuyano, pero con ese cambio del que te hablaba recién... (Leonor Peletay y Fabiano Navarro, 17/04/2012)

Ante la extensa y relevante trayectoria del autor y su obra, mencionada en los párrafos anteriores, Fabiano Navarro puede ser considerado uno de los referentes cuyanos vivos y vigentes más importantes de estos últimos años.

1.7 Metodología

1.7.1 Metodología y fuentes

La metodología empleada en este trabajo se basa en un protocolo de análisis musical e interpretativo vocal, desarrollado principalmente a partir de los aportes de (Sánchez, 2014), (Albano, 2016) y (Martí, 2004). Este protocolo ha sido adaptado específicamente para responder a los objetivos del presente estudio. En su aplicación se analizan aspectos musicales del estilo compositivo e interpretativo vocal en cuatro tonadas cuyanas de Fabiano Navarro y se contrastan con consideraciones del autor (informante protagonista), información bibliográfica y análisis de cuatro tonadas del período de cristalización.

Cabe aclarar que resulta imposible contrastar las tonadas de Navarro con todo el complejo genérico que los cultores reconocen como `tonada cuyana`, debido a la variedad de formas (estructurales e interpretativas) que existen. En consecuencia, se han seleccionado a modo de `casos representativos`, las siguientes: "El arbolito", "El gran Salomón", "Quien te amaba ya se va" y "La tonadita cuyana". Los criterios de ese recorte están basados en la representatividad de esas canciones en el contexto de los cultores, y porque el mismo Navarro ha nombrado a las dos primeras en las entrevistas realizadas, hecho que revela que para este músico también han funcionado como una referencia en las maneras tradicionales de componer e interpretar en el universo de las tonadas de dicho período.

Se emplea una metodología mixta, que recurre tanto a herramientas analíticas como a cualitativas. Cualitativa: para producir datos descriptivos con las propias palabras habladas o escritas de las personas informantes: Fabiano Navarro y Leonor Peletay¹³ (`Fabiana`), la conducta observable, y los posteriores análisis de contenidos con la descripción de la interpretación de los resultados. Y también analítica, ya que en ella se analizan tonadas de Fabiano Navarro y se contrastan con información bibliográfica y tonadas referentes del período de la cristalización.

Cabe destacar que los informantes, son entendidos y voces autorizadas en el tema. Además, la relación investigador-informante/s ha sido en un vínculo de confianza y afectividad (que nació antes de la investigación), durante varios encuentros de diferentes tipos. Para compensar las limitaciones que eso puede generar, una de las entrevistas se hizo en compañía del director de esta tesis: Octavio Sánchez, que además él utilizó para su trabajo de investigación; y otras dos de las cuatro entrevistas formales las hice con una guía de preguntas generada con antelación.

Los instrumentos de recolección de datos son primordialmente entrevistas (en formato audiovisual), discografías, grabaciones (audiovisuales) de actuaciones y bibliografía (principalmente de investigaciones académicas y libros referidos al folclore cuyano y/o al cantautor).

Las entrevistas son de dos tipos: dirigidas o semiestructuradas y no dirigidas. Todas con consentimiento informado (algunos por escrito y con firma, y otros dado y registrados en la filmación) de las personas participantes. Los registros de la observación son: notas, grabaciones, discos, fotografías y filmaciones.

¹³ Leonor Peletay (`Fabiana`): compañera musical durante años de Fabiano, en el Dúo `Los Fabianos`. Y escritora de *Antología Poética, Canciones de Juan Antonio Navarro – Fabiano –*.

Los métodos más utilizados se basan en la observación directa: como mero observador; y la observación participante: observación sistemática y controlada de todo lo que acontece alrededor.

El enfoque adoptado es etnográfico: esto es, la concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros. Desarrollado como método abierto de investigación en terreno donde caben fundamentalmente, la observación participante y las entrevistas no dirigidas (trabajo de campo).

1.7.2 Protocolo de análisis

Explicaciones de la implementación del protocolo para los análisis:

En cada uno de los análisis se detalla como título el nombre de la tonada entre comillas dobles, debajo del mismo si se sabe quiénes crearon su letra y su música, nombrando sino al recopilador y/o arreglador de la misma; luego a los intérpretes y datos de la versión: el disco a la que pertenece, el año de grabación, la editora y/o sello, y el número de tema (pista) en el que fue publicada. Como información adicional de la obra se especifica si figura en SADAIC o no, si figura se nombran indagaciones del registro, como la fecha de presentación, datos de recopilación, y etc.; en el caso de ser parte de una recopilación: se nombra a quien la recopiló y posibles observaciones de la misma (esto en las tonadas referentes, en las de Fabiano las interpretaciones analizadas son las del mismo autor).

Se continua con el análisis musical propiamente dicho, especificando tempo, métrica, que tipo de comienzo tiene la melodía de la canción; la forma (bipartita, tripartita, etc.) según sus partes; la cantidad de compases de sus partes: de la introducción, de cada una de las estrofas, del bloque canción; y de la totalidad de la obra. Se clasifica el tipo de tonada según su estructura formal. Se detallan: la tonalidad, la introducción con grados, por compás/es separados con líneas de compás, luego se pone la letra indicando cada número de verso (al comienzo del mismo), con grados arriba de sílabas de la letra en coincidencia con el cambio de los mismos (para visualizar el ritmo armónico de la canción entre otras cosas). Además, al principio de cada estrofa se indican las partes de la forma.

A continuación, se encuentra la partitura de la melodía con acordes en cifrado americano. Después se describe lo que se observa de lo temático literario: temáticas, estructuras literarias y formas. Luego, lo que se observa desde lo rítmico-melódico en la melodía del canto: intervalos entre dos notas continuas, extensión melódica y densidad rítmica de la melodía. Y por último se presenta el análisis vocal con sus recursos vocales a nivel

físico: registro; a nivel técnico: fonación, resonancia, proyección; y a nivel interpretativo: articulación rítmica y ajustes u ornamentos¹⁴ vocales (melismas, glisandos, portamentos, vibratos, interjecciones, respiraciones, quiebres, falsetes y fritos (*fry*)).

En el caso de las tonadas de Fabiano, algunas de las observaciones son contrastadas con información aportada por la bibliografía, por los análisis del corpus de tonadas referentes del período de la cristalización y por material obtenido de las entrevistas. Contrastes que reflejan y suman fundamentos a las conclusiones de cada análisis y de la totalidad de esta investigación.

1.7.3 Conceptos y adaptación del protocolo para el análisis musical e interpretativo vocal

A continuación, se conceptualizan y contextualizan parámetros del protocolo de análisis musical, e interpretativo vocal desarrollado principalmente a partir de los aportes de (Albano, 2016) y adaptados para el protocolo de análisis de esta investigación.

Cabe aclarar que también se encuentran otros conceptos vinculados a estos análisis en el marco Teórico como parte del desarrollo de otras investigaciones como las de Sánchez y Martí, entre otras.

1.7.3.1 Conceptos del análisis musical:

Datos de la grabación: – Año, ubicación, disco, pista y etiqueta distribuidora - serán descriptos en nuestro análisis para contextualizar la obra.

Tempo: Indica el BPM acompañado de la métrica en la que se interpreta la tonada.

Tonalidad: Organización de un grupo de notas alrededor de un centro tonal, la tónica, que da a la pieza, su base armónica y su sensación de reposo. Que sirve además para registrar modos (Mayores y menores), tesituras y extensiones melódicas.

Forma: Básicamente se diferencia si es bipartita, tripartita o presenta alguna otra particularidad en la forma.

Tipos de comienzo del canto:

1) Comienzo tético: es cuando la melodía comienza en el primer tiempo (tiempo fuerte) del primer compás. El final es completo, lo que significa que, si el compás es de 4/4, entonces su último compás sumará 4 tiempos de negra.

¹⁴ Ajustes u ornamentos: Se utiliza el término `ajustes` como sinónimo de `ornamentos` porque así es utilizado en las investigaciones de la voz y el canto aportadas por Albano provenientes de Brasil, que han sido traducidas para ser utilizadas en esta investigación. Las traducciones del portugués al español de dichas investigaciones han sido realizadas por Paola Albano y Diego Guiñazú.

2) Comienzo anacrúsico: es cuando comienza en uno de los tiempos débiles del compás. Lo que le falta al primer compás es completado por el último.

3) Comienzo acéfalo: es cuando falta la mitad del primer tiempo. El final es completo.

1.7.3.2 Conceptos del análisis vocal e interpretativo:

Buscando conceptos técnicos para denominar características de la interpretación cantada de Fabiano Navarro, se encontró que la Mgter. Paola Albano en su Tesis de maestría investigó la presencia de la voz hablada en el canto. A la vez ha desarrollado otras investigaciones y ha recomendado algunas relacionadas a sus trabajos que se han sumado también a esta investigación.

En su disertación de maestría (Albano, 2016)¹⁵ presenta el análisis de la voz y el canto a través de los 'Niveles de Voz' propuestos por (Machado, 2007).

En relación a las investigaciones anteriormente citadas y a las necesidades de este trabajo los recursos que forman parte de nuestra metodología de análisis de la voz son de nivel: físico, técnico e interpretativo. A continuación, presentamos una síntesis de los conceptos de las autoras.

Niveles de la voz:

Nivel físico: aquí se agrupan todos los elementos inherentes a una voz, independientemente del grado de desarrollo técnico.

Tesitura: corresponde al conjunto de notas que una voz puede utilizar con buena calidad de emisión y timbre. Registrada en un número de semitonos, responde a la medida de la distancia que se establece entre la nota más grave y la nota más aguda del campo melódico explorado por el cantante en la interpretación.

Registros vocales: La variedad de tonos que abarca el habla cantada lleva al cantante a utilizar diferentes registros de voz. Estos registros, que son los ajustes producidos por la musculatura, permiten que la voz opere no solo en el

¹⁵ Análisis de la interpretación vocal en la canción popular brasileña por estudiantes de la Licenciatura en Música Popular (orientación canto) de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO) - Mendoza/Argentina: una contribución a la enseñanza del canto popular en el contexto latinoamericano.

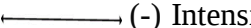
rango vocal cercano al habla, sino también en un espectro vocal más amplio, que a menudo abarca toda la extensión vocal.

Actualmente se utilizan dos enfoques para reconocer los registros: Uno centrado en el nivel laríngeo (patrones vibracionales de las cuerdas vocales), relacionado a la observación de los mecanismos laríngeos. Otro se centra en la observación de las interacciones entre armónicos y formantes, denominados de registros acústicos. Los que se utilizan en esta investigación son los registros acústicos: frito (*fry*), voz de pecho, voz de cabeza, falsete. Asociados a los mecanismos laríngeos correspondientes: M0, M1 y M2, que se explican en detalle en la página 27.

Nivel Técnico: aquel que adquiere el intérprete a través del desarrollo de una conciencia física de la producción vocal.

Emisión: se diferencian dos tipos de emisión: una relacionada con el tipo de fonación y otra relacionada con el tipo de proyección.

Tipos de fonación: cinco modos de fonación: susurrado, aireado, fluido, rígido y tenso¹⁶. Estos se observan a través de un análisis perceptivo-auditivo.

Susurrado – Aireado – Fluido – Rígido – Tenso		
		
(-) Aducción de cuerdas vocales		(+) Aducción de cuerdas vocales
(+) Consumo de aire		(-) Consumo de aire
(+) Flujo de aire		(-) Flujo de aire
(-) Presión subglótica		(+) Presión subglótica
(-) Intensidad sonora		(+) Intensidad sonora
		(-) Intensidad sonora

¹⁶ Los términos en portugués utilizados por la autora, pero a su vez traducido del inglés al portugués son los siguientes: *susurrada*, *soprosa*, *fluida*, *enrijecida*, *tenso*.

Cuadro 1. Citado por (Albano 2016: 80) cuyos términos fueron traducidos al castellano según nota de pie de página 16

Tipo de Proyección: posteriorizada y anterior.

En la posteriorizada se percibe un sonido más expandido y oscuro, denotando armónicos más graves más intensos.

En la anterior se percibe un sonido de cuerpo más estrecho, produciendo un sonido con mayor presencia de armónicos agudos.

Nivel interpretativo: capacidad del intérprete para operar transformaciones sobre la articulación rítmica y el timbre natural de su voz, actuando sobre la configuración del significado y la expresión emocional en la canción.

Articulación rítmica: modo en que la voz articula los tiempos del discurso musical asociado al discurso lingüístico.

Ajustes u ornamentos vocales: recursos utilizados de manera transitoria o momentánea por distintas causas para ajustar u ornamentar la interpretación vocal. Los ajustes u ornamentos que se registran en esta investigación son: Melismas, Glisandos, Portamentos, Vibrato, Interjecciones, Falsete, Frito (*fry*).

Melisma: ornamentación vocal que une varias notas a una sola sílaba.

Glisando: deslizamiento suave entre notas por todos los tonos intermedios.

Portamento: deslizamiento suave entre notas con una conexión más directa que el glisando entre los dos tonos.

Vibrato: clasificado para este trabajo como intenso, intenso-rápido, atenuado, atenuado-lento o ausente.

Interjección: expresión suspirada de la palabra dentro del canto.

Falsete: técnica vocal para alcanzar notas agudas mediante la vibración solo de los bordes finos de las cuerdas vocales, resultando en un sonido más ligero, etéreo o susurrante, con menos intensidad de armónicos presentes y menos volumen, en comparación con la voz normal o modal.

Frito (*fry*): registro de voz más grave, caracterizado por un sonido rasposo o de crujido producido por una vibración lenta e irregular de las cuerdas vocales relajadas.

Entre las conceptualizaciones para fundamentar el análisis vocal e interpretativo de este trabajo, se complementa lo citado anteriormente con las siguientes investigaciones complementarias al de los niveles de la voz de (Albano, 2016).

En el artículo de (Corusse: Martinez, 2025)¹⁷ se desarrolla una descripción del aparato vocal, distinguiendo tres subsistemas: la respiración, la fonación, y la articulación, mencionando que los subsistemas tienen sus correlatos fisiológicos, acústicos y fonéticos.

Los tres subsistemas de la producción vocal según los autores son

1. Respiración: respiración alta, baja, abdominal costo-diafragmática.
2. Fonación: en este caso se habla de los mecanismos laríngeos de fonación, que comprenden los registros vocales observados a partir de los patrones vibracionales de las cuerdas vocales. Cuatro amplios grupos de cualidades vocales, están presentes en ambos sexos y se identifican por saltos en sus transiciones, que acompañan cambios en el nivel de contacto de las cuerdas vocales. Estas transiciones se corresponden con patrones vibracionales de las cuerdas vocales que suceden a través de toda la extensión vocal, identificándose los mecanismos de fonación: M0, M1, M2 y M3.

M0: frito o *fry*, pulsátil, basal, bajo, *stroh*

M1: pecho, modal, normal, pesado, cabeza operística (voz masculina)

M2: cabeza, falsete, ligero, alto

M3: silbido, flauta, silbato, octavín.

3. La articulación: se refiere al proceso por el cual se moldeará el tracto vocal y a partir de ahí actúa sobre las frecuencias producidas por la vibración de las cuerdas vocales, reforzando algunas y amortiguando otras.

Los articuladores juegan un papel fundamental en este proceso. Son: labios, mandíbula, lengua, paladar blando, faringe y laringe, y existen infinidad de maniobras y combinaciones de ajustes posibles.

Dada anteriormente la información en relación al uso de la voz para los análisis de esta investigación, es importante tener en cuenta ante la edad del intérprete en versiones analizadas (entre 57 y 60 años aproximadamente), que existe la presbifonía; que se explica

¹⁷ “Dentro de la Voz Cantada: Un Análisis Integral de la Producción y Gestión de la Voz Cantada a la Luz de los Perspectivas Vocológicas Contemporáneas”

sintéticamente a continuación de acuerdo a una investigación de Hosokawa y Albano (2023). En el proceso de envejecimiento humano, muchas son las transformaciones corporales observadas en el individuo, y entre ellas, las modificaciones vocales forman parte de este proceso. Dichas modificaciones no deben ser vistas como alteraciones vocales, es decir, deben comprenderse como parte del proceso de envejecimiento y no como un trastorno vocal.

Si bien, no se profundizará en la temática de la presbifonía, se considera importante sumar esta información por percibir que, en varias de las interpretaciones de Fabiano Navarro, en esta investigación, se presentan síntomas que pueden estar ligados a este proceso. Para finalizar cabe aclarar que todas estas conceptualizaciones aparecen valoradas en la descripción de los análisis de las tonadas y en el Capítulo IV como parte de las conclusiones.

1.8 Estado de la cuestión:

En el ámbito de los estudios sobre la tonada cuyana, actualmente existe un material relevante y en constante actualización, gran parte del cual ha sido generado por profesores y estudiantes de las carreras musicales de la FAD de la UNCuyo, especialmente desde la creación de la Licenciatura en Música Popular en el año 2004. Este material ofrece una contextualización histórica de la tonada cuyana y su evolución desde sus orígenes hasta la actualidad. Aunque ninguno de estos estudios se centra específicamente en la obra compositiva de Fabiano Navarro, su figura es reconocida como un referente del folclore cuyano en varios de ellos, que se detallarán a continuación. De manera paralela, en 2022, Leonor Peletay publica un libro que tiene como protagonista a la obra de Fabiano Navarro.

En el libro *Antología Poética, Canciones de Juan Antonio Navarro – Fabiano –* (Peletay, 2022). Se expone la intención de rescatar una parte significativa de la obra literaria de este referente de Cuyo, ofreciendo una reproducción fiel de las canciones en el orden, las fechas y los lugares en que el propio autor las escribió y guardó. Además, Peletay comenta que el autor de estas canciones expresa y condensa en cada una de ellas sabiduría popular, investigación al servicio de los estudiosos del folclore y la creatividad de poetas, narradores, bailarines folklóricos y viajeros. En sus composiciones, Navarro refleja su propia vivencia y labor, sin dejar de lado que, al interpretar géneros como tonadas, cuecas, gatos, zambas, chacareras y milongas, sus versos –ya sean cuartetos, octavillas, sextillas o décimas– transmiten un sentimiento profundo, acompañado de la belleza de las melodías que nacen al compás de cada escritura.

En el artículo “Tonada Cuyana” (Sánchez, 2014), se aborda la definición, el contexto y el profundo significado de identidad regional de la tonada cuyana, así como su evolución en la

industria cultural contemporánea. El autor distingue etapas como la Cristalización y la Consolidación de este género musical, resaltando la presencia tanto de continuadores tradicionalistas como de figuras que representaron una renovación en la composición, entre las que se destaca Fabiano Navarro.

[...]Otros en cambio, adoptaron una postura más crítica que significó una renovación en la composición, aunque no tanto en la interpretación, tal el caso de Tito Francia (García 2006) y Nolo Tejón; posteriormente, Saúl Quiroga, Ernesto Villavicencio y, más recientemente, Jorge Viñas y Fabiano Navarro, entre otros. (Sánchez, 2014: 12).

En dicho artículo Sánchez muestra además a través del análisis formal, armónico, melódico, rítmico, temático e interpretativo vocal, algunas estructuras que definen la tonada cuyana.

En el material de estudio de la cátedra Música Popular I, correspondiente al primer año de las carreras de Música Popular, el apunte “Tonada Cuyana” (Martí, 2004), elaborado por el profesor titular de la cátedra, se exploran los posibles orígenes de esta expresión musical y su ámbito de vigencia. Asimismo, se clasifican y explica sus diversas variantes, tales como tonada estilo, tonada valseada, tonada cuyana y tonada mixta.

En la tesis *Tradición y Renovación: Historia Social de las Prácticas Musicales de Tito Francia* (García, 2006), se analizan las prácticas musicales de Fioravante (Tito) Francia, quien participó activamente en el Movimiento del Nuevo Cancionero. Este movimiento, surgido en la década de 1960, impulsó una renovación de la canción popular. García destaca la relevancia de Francia en este contexto y su contribución al desarrollo de la música popular argentina, señalando que:

El alto grado de relación entre los campos de la música clásica y popular en que divide su producción (Tito Francia) verifica la hipótesis de que la canción popular se constituye en fuente generadora de toda la producción y explica la relación de tradición-renovación que se da entre ambos campos. El carácter renovador de la canción popular de Tito Francia resulta un cambio en el horizonte de expectativas de su época. (García, 2006: 5)

Estos estudios también abordan los conceptos de Tradición y Renovación en el folclore cuyano, ofreciendo consideraciones que, aunque no comparten el mismo enfoque de esta investigación, resultan útiles como referencia para su desarrollo.

En el artículo “Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX” (Sánchez, 2005), se presentan análisis literarios de canciones que revelan características líricas comunes en el folclore cuyano, las cuales se vinculan y complementan los análisis de esta investigación. El autor también aborda varios estigmas que

han enfrentado los cultores de la música folclórica cuyana, especialmente aquellos más tradicionalistas, quienes han sido etiquetados desde fuera de su cultura, en la periferia, con términos despectivos como ‘llorones, imitadores, anacrónicos, borrachos y nacionalistas’. El artículo continúa destacando que, en ambas situaciones estudiadas, separadas por más de cinco décadas, el estigma de ‘nacionalistas’ persistió debido a que la participación de los músicos y las músicas tradicionalistas fue funcional a los intereses de quienes detentaban el poder. En el caso de los cristalizadores a principios del siglo XX, estos realizaron un intercambio simbólico al adoptar el discurso de los constructores de la nacionalidad. En la experiencia más reciente de ‘Argentina en Mendoza’¹⁸, el estigma se actualizó a través de otra negociación: ‘una teatralización de las tradiciones que permitía a los artistas difundir sus músicas masivamente, pero en la que se pusieron en juego fuertes alianzas de poder, posibles únicamente porque esas mismas músicas y músicos, previamente estigmatizados, sirvieron de ‘catalizadores’ concluye Sánchez.

En el libro *Folklore para armar* (Aguilar, 1991), se presenta una investigación general y accesible que ofrece conceptos, técnicas y criterios para abordar el análisis de canciones folklóricas argentinas. Aguilar promueve una actitud reflexiva al escuchar, discriminando percepciones y disfrutando del proceso de elaborar explicaciones comprensivas que atiendan a los detalles, ambigüedades y sutilezas de las obras. Asimismo, contextualiza de manera cuidadosa para verificar si lo expuesto responde a la tradición de su entorno. Además, el libro detalla características rítmicas, armónicas y literarias propias de la tonada cuyana, aspectos que complementan los análisis realizados en esta investigación.

En el artículo de (Corusse: Martínez, 2025) se ofrece una visión general de la voz cantada, basándose en los avances recientes en vocología. Mediante el método de revisión narrativa, presenta la producción vocal en cuatro partes: el aparato vocal, la respiración, la fonación y la articulación. El análisis destaca los comportamientos vocales clave y sus correlatos fisiológicos, acústicos y fonéticos. La comprensión de estos tres subsistemas vocales y sus interacciones, basada en el conocimiento vocológico contemporáneo. Lo que contribuye con enfoques eficaces y avanzados en los análisis vocales de esta investigación.

En la disertación de maestría (Albano, 2016) expone el análisis de la voz y el canto a través de los Niveles de Voz propuestos por (Machado, 2007); que forman parte de esta

¹⁸ Argentina en Mendoza: mega festival realizado durante la década de 1990, que mezclaba confusamente tradiciones, patriotismo, folclore, religión, militares, empresarios, gesta libertadora, y funcionarios, tejiéndose en consecuencia, complejas alianzas de significaciones.

investigación, en la cual se ven aspectos de: el nivel físico, técnico e interpretativo del cantante.

Además de los textos ya mencionados, que están directamente relacionados con esta investigación, se han revisado y analizado otros con relación indirecta. Entre ellos se encuentran los de (Sánchez, 2004) y (Martí, 2004), los cuales han enriquecido el estudio y el conocimiento sobre la música cuyana. También se incluyó el libro de (Roig, 2004), que aportó el concepto de ‘Vitalidad de la tradición’, el cual constituye un eje central de la hipótesis y conclusión de esta investigación. En el material de estudio de la cátedra Música Popular I, correspondiente al primer año de las carreras de Música Popular, el apunte “Cueca Cuyana”, elaborado por el jefe de cátedra, profesor Leopoldo Martí (Martí, 2004), explora los posibles orígenes de esta expresión musical, su ámbito de vigencia y los géneros relacionados, incluyendo la tonada cuyana. Además, presenta un análisis detallado de las características, particularidades y variantes de la cueca, así como de la música cuyana en general.

En el artículo (Sánchez, 2004), se aborda el origen y la fundación de la cueca cuyana, su refundación contemporánea y el reconocimiento de sus referentes. El autor discute la primera vigencia de la cueca, los prejuicios y condicionamientos asociados, así como el contexto del nacionalismo y los límites del difusionismo. Asimismo, examina la segunda vigencia de la cueca en medios como la radio y el disco, analizando los espacios y procesos implicados. Sánchez profundiza en los temas de los cristalizadores, la consolidación, las continuidades y la pérdida de visibilidad a nivel nacional, así como las nuevas convergencias con la industria cultural. El artículo también explora la relación de la cueca con la identidad sociocultural cuyana, abordando tensiones, graduaciones y unidad genérica; y examinando temas como el repertorio legitimador, la identidad negociada y las estructuras e interacciones dentro de la cueca. Además, se analizan aspectos sonoros (entre ellos los vocales) y performativos, así como amenazas y estigmas asociados a la identidad cuyana. Este estudio proporciona información, ejemplos e ideas de análisis que resultan relevantes y sirven de referencia para esta investigación.

Asimismo, existen otros trabajos notables como *El Cancionero Mendocino* (Moreno, 1936), *El Cancionero Cuyano* (Rodríguez, 1938), *El Cancionero Popular Cuyano* (Draghi Lucero, 1938), así como las investigaciones de Carlos Vega e Isabel Aretz, que abordan los géneros cuyanos en sus expresiones originales. También se incluyen los textos *Un Siglo de Música de Mendoza* (Fluixá, 1960) y *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (Otero, 1970). Aunque estos trabajos no fueron el foco principal de esta

investigación, constituyen fuentes indirectas que han servido como base para los estudios consultados, y se han utilizado como referencias en aspectos específicos del análisis.

CAPÍTULO II

En este capítulo se analizan las cuatro tonadas del corpus referente del período de cristalización según el Protocolo explicado en el punto 1.7.2 de Metodología.

2.1 Referencias y aclaraciones de los análisis:

- El uso de la letra mayúscula (negrita) seguida de un guion, es para indicar el comienzo de una parte/estrofa **A-**
- El uso de la letra mayúscula (negrita) prima (con tilde) a continuación de la letra: **A- A´**- seguidas de un guion, es para indicar que la estrofa ha tenido algún cambio en lo que respecta a: letra, estructura de rimas, armonía y/o melodía.
- El uso de la misma letra mayúscula (en negrita) seguida de un guion: **A- A-**, es para indicar una parte repetida sin cambios.
- El número que antecede cada verso (ubicado a la izquierda del mismo y seguido de un punto) indica el número del verso.
- El uso de la letra minúscula entre paréntesis: (a), (b), al final de cada verso indica una rima determinada.
- El uso de la misma letra minúsculas (a), (a´) prima´, es para la rimas asonante.
- El uso de la misma letra (a), (a) es para la rima consonante.
- El uso del número al lado derecho de la indicación de la rima, es para indicar la cantidad de sílabas del verso. El conteo de las sílabas ha sido considerado prioritariamente con criterio musical y no literario. Por ejemplo: en el caso de una sinalefa¹⁹.
- El uso del asterisco es para indicar rima interna.
- El grado armónico se indica con número romano y el acorde en cifrado americano (en mayúscula). Ambos encima de la letra corresponden al espacio rítmico de la sílaba ubicada debajo. Un detalle más preciso con figuras rítmicas puede encontrarse en la partitura de la melodía y el cifrado al final del análisis.
- La nota se indica en cifrado americano (en minúscula).
- La barra |indica el comienzo y/o fin de un compás.
- Utilizaré como referencia para indicar la octava de la melodía la siguiente correspondencia: c central =c4=c del primer traste de la segunda cuerda (si) en la guitarra. Tercer traste de la quinta cuerda (a) en la guitarra.

¹⁹ Sinalefa: unión en una única sílaba de dos o más vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas.

- El 8 debajo de la clave de sol de la partitura significa que las notas deben sonar una octava más grave de lo que están escritas en el pentagrama.

2.2 Desarrollo analítico musical de las tonadas del corpus referente del período de cristalización.

2.2.1 “El arbolito”

Letra y Música: Popular. (Arreglo: Pedro Herrera).

Versión: Los troperos de Pampa de Achala. Dirección: Manuel Marcos López.

Disco: *Tonada del arbolito*

Año y editora: 1947 (fecha presunta por distintos indicadores sugerentes en entrevistas. En el disco figura la de su reconstrucción técnica: 1972) Sello Odeón.

Tema del disco: 1

Link de versión analizada:

https://www.youtube.com/watch?v=2Zl8OSTIbt0&list=RD2Zl8OSTIbt0&start_radio=1&t=1183s

Información adicional de la obra:

- Dicha obra figura en SADAIC como “Tonada el arbolito”: Registrada por Pedro Herrera con fecha de registro: 17/5/1950. Además, aparece como “el arbolito” registrada por Rodríguez Escudero Alberto, Fondo Nacional de las artes, y, Popular tradicional. En este caso sin fecha de registro.
- Letra e información obtenida del Cancionero Popular Cuyano (dictada por Doña María Irene Arrieta, en 1932, Mendoza.). Antología. Selección y prólogo de Norma Acordinaro Gil. Juan Draghi Lucero.

Análisis Musical

Tempo: Negra con puntillo en 48 BPM.

Métrica: 6/8

Comienzo melódico: Anacrúsico

Forma: Tripartita: Introducción – A – interludio - A´ - interludio - A´´

Introducción: 9 comp.

Estrofa 1: A (13 comp.)

Interludio: Introducción de A. (Ídem para A´) 7 comp.

Estrofa 2: A' (13 comp.)

Interludio: Introducción de A. (Ídem para A'') 7 comp.

Estrofa 3: A'' (14 comp.)

Extensión total: 63 comp.

Bloque Canción: A (13 compases)

Estructura formal: relacionada al género musical tonada valseada

Tonalidad: D

Introducción: |I |V7|I |IV I V7|I |V7|I |IV I V7 |I

 |I |V7
A-1. El domingo por la tarde (a) 8

 |IV | I
2. al rayo del sol me sentée (b) 8

 |IV III II | I
3. al rayo del sol me sentée (b) 8

 |IV |I
4. y un arbolito me dijo (c) 8

 |IV III II | I
5. si querís sombra te harée (b) 8

 |I |V7
6. y un arbolito me dijo (c) 8

 |IV III II | I
7. Si querís sombra te harée (b) 8

Interludio: |I |V7|I |IV I V7|I |V7|I |

A'-8. Yo le dije al arbolito

9. si era aire o era mofa

10. si era aire o era mofa

11. que sombra podía hacer

12. un arbolito sin hojas.

13. que sombra podía hacer

14. un arbolito sin hojas.

Interludio: |I |V7|I |IV I V7|I |V7|I |

A''-15. El arbolito me dijo

16. yo soy un árbol sin fama

17. yo soy un árbol sin fama

18. que en el verano da sombra

19. y en invierno resolana.

20. que en el verano da sombra

21. y en invierno resolana.

22. que en el verano da sombra

23. y en invierno resolana.

Partitura:

El Arbolito

L y M: Popular
Transcripción: Diego Guiñazú

el do min go por la tar de al ra yo'el sol me sen té
yo le di jeal ar bo li to sie ra ai re oe ra mo
yel ar bo li to me di jo soy un ar bol sin fa
e fa ma al ra yo'el sol me sen te e yun ar bo li to me di jo si que
ma sie ra ai re oe ra mo e fa que som bra po dí aha ce er un ar
ris som bra teha ré e yun ar bo li to me di jo si que
bo li to sin ho jas que som bra po dí aha ce er un ar
vier no re so la na queen el ve ra no da som bra yen in

Observaciones

Desde lo temático y literario:

- Describe una circunstancia imaginaria de comunicación entre el autor o intérprete con un árbol (y sus características).

- Observaciones literarias (estructuras, formas, etc.):
 - Literariamente es una copla de 4 versos octosilábicos, que resulta en 7 versos (líneas), porque sus 3 últimos versos se repiten. Los 3 últimos versos encuentran rima en las repeticiones, y el primero es un verso blanco²⁰.

Desde lo rítmico-melódico:

- En la melodía cantada se encuentran: repetición de notas, grados conjuntos, y saltos con intervalos de cuartas y sextas.
- La extensión melódica de la primera voz es de una octava justa en la tonalidad de D, que está entre f#3 y f#4.
- La melodía tiene una densidad rítmica, en el mayor de los casos de 6 figuras rítmicas (que marcan sílabas y/o notas) por compás. Presenta ligaduras de expresión y alterna acentuaciones en 6/8 y 3/4.

Desde la interpretación cantada:

- Canto con voces en el registro de pecho asociado a M1 y algunas veces registro de voz de cabeza asociado a M2(solo la primera voz), con un modo de fonación fluida, y un modo de Resonancia o Proyección mayoritariamente anterior.
- Una articulación y fraseos con homorritmia²¹ entre algunas interpretaciones del canto y el acompañamiento de guitarras (bordoneos²², rasguido²³, etc.). Ej.: si que /rís som /bra teha /ré e...
- Ajustes u ornamentos vocales:
 - Se perciben finales y algunos pasajes melódicos con vibratos, glisandos, melismas, portamentos, quiebres vocales, y caídas de afinación en los finales (aparentemente intencionales).
 - Transita algunas notas agudas en una voz liviana, casi un falsete.
 - No se perciben: Frito (*Fry*), respiraciones, ni interjecciones.

²⁰ Verso blanco: composición poética que mantiene una métrica regular (un número constante de sílabas), pero carece de rima.

²¹ Homorritmia: textura donde varias voces o partes musicales se mueven con el mismo ritmo o con ritmos muy similares de manera simultánea.

²² Bordoneos: melodías en las cuerdas bordonas de la guitarra (4º, 5º y 6º) con carácter de bajo, usuales en el lenguaje de tonada cuyana.

²³ Rasguido: acción de hacer sonar las cuerdas de la guitarra rozándolas con los dedos de manera simultánea.

2.2.2 “El gran Salomón”

Letra y Música del Cancionero Cuyano de Alberto Rodríguez

Versión: Alberto Rodríguez y sus Andinos – El canto de Cuyo. Cantan: Marcos Garcetti y Juan José Araujo. El acompañamiento de guitarras es de Fioravante "Tito" Francia y Marcos Maroa. El análisis de esta versión ha sido complementado con la partitura publicada en el Cancionero Cuyano de Alberto Rodríguez. (La información de esta grabación se obtuvo del track/audio que pasó Octavio Sánchez, igual al que estaba en YouTube con la descripción de los intérpretes)

Observación: En la versión analizada se grabaron 2 estrofas, pero en el cancionero figuran 5 más la décima del cogollo.

Disco: *El canto de Cuyo*

Año y editora: 1980²⁴. Editorial Magenta.

Tema del disco: 3

Link de versión analizada:

https://www.youtube.com/watch?v=iUOT7-kNb-o&list=RDiuOT7-kNb-o&start_radio=1

Información adicional de la obra:

- Registrada en SADAIC el 25/08/1938 por Rodríguez Escudero Alberto.
- Dice un escrito al finalizar la segunda estrofa de la letra en el cancionero cuyano de Alberto Rodríguez: ... “cómo se ve, el compositor de estas estrofas (que son cuatro décimas), poseía conocimientos históricos y tenía capacidad para filosofar” (Rodríguez, 1989 (1938)).
- Es una tonada lírica amatoria, filosófica cuya forma literaria es de Décima. Es la tonada más antigua que registra el Cancionero Cuyano. Según las fuentes orales en la provincia de San Juan donde fue recogida viene desde el siglo XVII. Su métrica musical llega a doce versos. Es una de las variantes musicales que tiene la vieja Décima de la Región de Cuyo.
- Cantada en Mendoza y San Juan, cantada por D. Ramón F. Guerra en 1933

Análisis Musical

²⁴ A pesar de haber sido grabada en 1980(fuera del periodo de cristalización) con Octavio Sánchez (director de la tesis) se considera que esta interpretación tiene validez para el corpus de tonadas referentes porque su interpretación se ajusta a los cánones del período de cristalización.

Tempo: Negra con puntillo en 55 BPM en introducción e interludio, con cambios de métricas y variaciones del tempo, en la parte cantada del triste (usuales en este género).

Métrica: 3/8, 4/4 y 2/4

Comienzo melódico: Tético (por estar en 3/8, si no sería anacrúsico)

Forma: Bipartita: Introducción – A – interludio - A' - coda

Introducción: 9 Compases (valseados con algunos cambios de métrica: 3/4(3/8), 2/4, 4/4)

Estrofa 1: A (30 compases de canto de distintas métricas: 3/8, 4/4, 2/4)

Interludio 1: Introducción de A. (Ídem para A') 9 comp.

Estrofa 2: A' (30 compases de canto de distintas métricas: 3/8, 4/4, 2/4)

Extensión total: 78 compases

Bloque canción: A (30 compases)

Estructura formal: relacionada al género musical tonada tipo estilo

Tonalidad: D

Introducción: 3/4|I |V7|V7|I |I |2/4|I |3/4|V7|4/4|V7|I (valseado)

|I |IV
A-1. El gran Salomón lloró (a) 8

|V7 |I
2. la ausencia de su querida (b) 8

|I |IV
3. Marco Antonio dió la vida (b) 8

|V7 |I
4. a sus pies de la que amó (a') 8

|IIIbM (Im en partitura)
5. qué extraño es que llore yo (a) 7

|IIIbM-VIIbM(I/IIIbM) |IIIbM
6. una cruel separa ción (c) 7

|Im IIm5b IIIbM |IIIbM IVm IIIbM
7. siendo que a mi co ra zón (c') 7

IVm |V7 |IM
8. no le es dado el lamentarse (d) 8

|IM |IV
9. que hasta le privan quejarse (d) 8

|V7 |I
10. cuando le sobra razón (c') 7

|IV
11. si si si si si si, (e) 7
|V7 |IM

12. cuando le sobra razón (c´) 8

A´-13. Ayer triste suspiraba (f)

14. por el dulce encanto mío (g)

15. de mis párpados un río (g)

16. el corazón se anegaba (f´)

17. y mientras tanto lloraba, (f)

18. me puse a considerar (h)

19. que dado el hombre en llorar (h)

20. y entregado a su dolor (i)

21. “vide” que el que tiene amor (i)

22. a todo se ha de entregar (h)

23. si, si si si si si si, (e)

24. a todo se ha de entregar (h)

Partitura:

Aclaraciones:

- Se ha anotado solo la primera décima de la letra a fines de dar claridad a la escritura.
- En algunas partes no coinciden letra, melodía y armonía de la partitura con las del audio referente. Dada la peculiaridad de este caso por ser una partitura del *Cancionero Cuyano* de Alberto Rodríguez y por los datos sustanciales que eso puede aportar (cambio de métricas, armonías, etc.) es que no modifiqué esas referencias y expongo estas dos opciones: La transcripción de las páginas anteriores tiene letra y armonía del audio y la partitura contendrá letra y melodía recopilada por Juan Dragui Lucero. (lo que explica que la partitura original muestra la melodía desde el compás 9 al 13 distinta a la del audio). Para aportar mayor claridad en el anexo agregaré 1 foto de la transcripción completa de dicha canción sacada del *Cancionero*.

El gran Salomón

Recopilación de Alberto Rodríguez
Transcripción: Cancionero Cuyano

8 el grán Sa lo món lo ró da la au sen cia de su que ri da
Mar coAn to nio dió la ví da a los pies de la quea mo o

9 que ex tra ñoes que llo ré yo es ta cruel se pa ra cio on tan so
loa mi co ra zón no lees da doel la men

14 tar se de que le sir ve que jar se cuan do le so bra ra zón
24 si si si si si si si cuan do le so bra ra zo o on

Observaciones:

Desde lo temático y literario:

- Historia de desamor que el autor compara con historias (de desamor) de personajes de la historia universal.
- Filosofía Universal y reflexiones filosóficas del autor.
- Victimización, argumentación y reflexión de su desamor.
- Metáfora (de comparación) paisajística.
- Observaciones literarias (estructuras, formas, etc.):
 - Décima espinela con dos versos agregados. Su métrica musical llega a doce versos. Es una de las variantes de la vieja décima de la región de Cuyo. Décima Espinela que agrega dos versos: el último se repite con un sisisisi en el medio.

Según Alexis Díaz Pimienta²⁵ esta décima es una décima de doce versos porque tiene un verso extramétrico²⁶ y una repetición.²⁷

- Extensión de cinco estrofas de doce versos en la versión del cancionero cuyano de Alberto Rodríguez. En la versión grabada se cantan dos.

Desde lo rítmico-melódico:

- En la melodía cantada se encuentra: repetición de notas, grados conjuntos, y saltos con intervalos de terceras y cuartas.
- La extensión melódica de la primera voz es de una octava justa en la tonalidad de D, que está entre f#3 y f#4.
- La melodía tiene una densidad rítmica, en el mayor de los casos de 7 figuras rítmicas (que marcan sílabas y/o notas) por compás (si fuera de 6/8, porque está escrito en 3/8). Presenta sínkopas, ligaduras de prolongación y de expresión, calderones y alterna acentuaciones en 3/8, 2/4 y 4/4.

Desde la interpretación cantada:

- Canto con voces en el registro de pecho asociado a M1, con un modo de fonación fluida, y un modo de Resonancia o Proyección mayoritariamente anterior, más bien oscuros (sin nasalización) similares a los de las voces habladas, con uso de la voz cantada y vibratos intensos permanentes.
- Una articulación y fraseos con homorritmia entre algunas interpretaciones del canto y el acompañamiento de guitarras (bordoneos, rasguido, etc.). Ej.: El /gran/ Sa/ lo/ món/ llo/ ró/ laau/ sen/ cia/ de/ su/ que/ rida...
- Ajustes u ornamentos vocales:
 - Se perciben: vibratos, melismas, glisandos y portamentos.
 - Hay poca percepción de respiraciones.
 - No se perciben: Interjecciones, ni frito (*fry*).

2.2.3 “Quien te amaba ya se va”

Letra y Música: Anónima

²⁵ Alexis Díaz Pimienta es un reconocido escritor, decimista, repentista, investigador y docente cubano.

²⁶ Verso extramétrico: es aquel que no cumple con la medida silábica o el patrón rítmico que se ha establecido para la composición.

²⁷ La explicación de décima de doce versos con un verso extramétrico y una repetición me la dio Alexis Díaz Pimienta en un taller de décimas en Uruguay en el verano del año 2025.

Versión: Alberto Rodríguez y sus Andinos y Los troveros argentinos

Observación:

Disco: No hay información clara del nombre del disco.

Año y editora: No se encontró el año preciso de grabación²⁸, ni su editora.

Tema del disco: 04

Link de versión analizada: <https://youtu.be/rJyk49hsIt0>

Información adicional de la obra:

- Anónima recopilada en 1938 y registrada en SADAIC 22/03/1953 por Alberto Rodríguez.
- Figura como “tonada chica tradicional” en la versión de Alberto Rodríguez en el disco “*Eterno Maestro de Cuyo*” Instituto de Investigación y Divulgación del Folklore Cuyano. Federación Gaucha de Mendoza. (Track 12)

Análisis Musical

Tempo: Negra con puntillo en 49

Métrica: 6/8 (prioritariamente) y 3/4

Comienzo melódico: Anacrúsico.

Forma: Tripartita: Introducción–**A**–Nexo–**B**–Interludio–**A´**–Nexo–**B´**–Interludio–**A´´**–Nexo–**B´´**

Introducción: 8 compases

Estrofa 1: **A** (6 compases de canto)

Nexo instrumental: 2 comp.

Estrofa 2: **B** (10 compases de canto)

Interludio: Introducción de **A**. (Ídem para **A´**) 8 compases

Estrofa 3: **A´** (6 compases de canto)

Nexo instrumental: 2 compases

Estrofa 4: **B´** (10 compases de canto)

Interludio: Introducción de **A**. (Ídem para **A´´**) 8 compases

Estrofa 5(cogollo): **A´´** (6 compases de canto)

Nexo instrumental: 2 comp.

Estrofa 7: **B´´** (10 Comp. de canto)

²⁸ A pesar de no haber encontrado la fecha de grabación con Octavio Sánchez (director de la tesis) se considera que esta interpretación tiene validez para el corpus de tonadas referentes porque su interpretación se ajusta a los cánones del período de cristalización.

Extensión total: 78 compases.

Bloque canción: A– B (16 compases)

Estructura formal: relacionada al género musical tonada o tonada cuyana

Tonalidad: D#

Introducción: |I |IVm|IVm|VIIbM7(V7/IIIb)|IIIb|V |I |V |I

 |IVm |IVm
A-1. Quien te amaba ya se va (a) 7

 |VIIbM7(V7/IIIb) |IIIb
2. quien te amaba ya se va (a) 7

 |V |I
3. supuesto que otro ha venido (b) 8

Nexo: 2 comp. |V7 |I |

 |V7 |I
B- 4. se acabarán tus tormentos (c) 8

 |V7 |I
5. ya se va tu aborrecido (b) 8

 |IVm |IVm
6. se acabarán tus tormentos (c) 8

 |VIIbM7(V7/IIIb) |IIIb
7. se acabarán tus tormentos (c) 8

 |V7 |I
8. ya se va tu aborrecido (b) 8

Interludio 1: |I |V |I |V |I |V |I |V|I |

A´-9. Quedarás en tu contento,

10. quedarás en tu contento,

11. yo con un dolor atroz

Nexo: 2 comp. |V7 |I |

B´-12. Llorando mi sentimiento

13. y acordándome de vos
14. llorando mi sentimiento
15. y acordándome de vos
16. se acabarán tus tormentos

Interludio 2: | I | V | I | V | I | V | I | V | I |

- A''-17. mi bien ya se acabará
18. mi bien ya se acabará
 19. el que te daba disgustos

Nexo: 2 comp. | V7 | I |

- B''-20. a verte ya no vendrá
21. para que quedas a gusto
 22. a verte ya no vendrá
 23. para que quedas a gusto
 24. quien te amaba ya se va

Partitura:

Quien te amaba ya se va

L y M: Anónima
Transcripción: Diego Guinazú

quien tea ma ba ya se va nas quien tea ma ba ya se
si sien tes do blar cam pa nas si sien tes do blar cam pa

5 va su pues to queo troha ve ni do sea ca ba rán tus tor men tos ya
nas no pre gun tes quien mu rio o es tan do tua mor au sen te quien

10 se va tua bo rre ci do sea ca ba rán tus tor men tos sea
ha de ser si no yo es tan do tua mor au sen te es

14 ca ba rán tus tor men tos ya se va de tua bo rre ci do
tan do tua mor au sen te quien ha de ser si no yo o

Observaciones:

Desde lo temático y literario:

- Habla del amor, el desamor, la separación, la victimización trágica, la pena.
- Observaciones literarias (estructuras, formas, etc.):
 - Utiliza rimas consonantes cada uno o dos versos, sin una estructura literaria aparente.
 - Presenta estrofas de tres y cinco versos, que se arman desde una copla de 4 versos que repitiendo sus versos en diferentes lugares logra 8 versos. Literariamente es una copla de 4 versos octosilábicos, que genera una estrofa de 8 versos (líneas), por repetición de 3 de sus versos (con un verso blanco).
 - Utiliza versos octosilábicos repetidos en las estrofas (con distintas melodías (variaciones)), no siempre sucesivamente.

Tiene una primera estrofa A de 3 líneas con dos versos, que repite literalmente (2 veces) el primero (con distinta melodía) y canta una vez el segundo.

quien te amaba ya se va
supuesto que otro ha venido

Luego una estrofa de 5 líneas con 3 versos, que repite los 2 primeros y al otro no.

se acabaron tus tormentos
ya se va tu aborrecido
supuesto que otro ha venido

Desde lo rítmico-melódico:

- En la melodía cantada se encuentra: repetición de notas, grados conjuntos, y saltos con intervalos de cuartas y sextas.
- La extensión melódica de la primera voz es de una sexta mayor en la tonalidad de D#, que está entre g#3 y e4.
- La melodía tiene una densidad rítmica, en el mayor de los casos de 6 figuras rítmicas (que marcan sílabas y/o notas) por compás. Presenta síncopas, ligaduras de prolongación, calderones y alterna acentuaciones en 6/8 y 3/4.

Desde la interpretación Cantada:

- Canto con voces en el registro de pecho asociado a M1, con un modo de fonación fluida, y un modo de Resonancia o Proyección en un punto intermedio entre lo anterior y lo posterior, con timbres sin impostaciones (sin nasalización). Similares a los de las voces habladas. Con uso de la voz cantada y vibratos atenuados permanentes.
- Una articulación y fraseos con homorritmias muy marcadas en muchas partes de la melodía cantada con los rasguidos de la tonada cuyana. Dando prioridad a la acentuación de la letra según lo melódico, musical y rítmico, más que por lo literario o prosódico.
- Ajustes u ornamentos vocales:
 - Se perciben: vibratos, melismas, glisandos y portamentos. Hay poca percepción de respiraciones.
 - No se perciben: Interjecciones, ni frito (*fry*).

2.2.4 “La tonadita cuyana”

Letra: Hilario Cuadros – Música: Tomas Lucero

Versión: Los trovadores de Cuyo

Observación:

Disco: *La tonadita cuyana*

Año y editora: 1947. Emi Odeón

Tema del disco: 1

Link de versión analizada:

https://www.youtube.com/watch?v=66mj3adHxYM&list=RD66mj3adHxYM&start_radio=1

Información adicional de la obra:

- Registrada en SADAIC el 30/07/1952

Análisis Musical

Tempo: Negra con puntillo en 55 BPM

Métrica: 3/8, 4/4 y 2/4

Comienzo melódico: Anacrúsico

Forma: Bipartita: Recitado – Introducción – **A** – Nexo instrumental – **B** – Recitado (Intro – **A** – NEXO – **B**) – **A**(coda)

Introducción: 11 Compases (10 de punteos con comienzo anacrúsico y conclusión)

Estrofa 1: **A** (6 compases de canto)

Nexo Instrumental: 2 comp.

Estrofa 2: **B** (10 compases de canto)

Interludio con Recitado: (Introducción – **A** – NEXO – **B**) 30 comp.

Estrofa 3(cogollo): **A'** (6 compases de canto)

Extensión total: 65 compases

Bloque canción: **A** – Nexo – **B** (18 compases).

Estructura formal: relacionada al género musical tonada o tonada cuyana

Tonalidad: E

Introducción: |I| IV V| I| IV V|I| IV V| I| IV V|I|V|I

Grito cuyano con arenga: ...A ver una tonada con cogollo pal dueño e' casa hombre...

¡ujujuiii! ... lo que hay que hacer pa' tomar un traguito!...

 |I I7 |IV
A- 1. Yo canto al anochecer (a) 7

 |V7 |I
2. y canto a la madrugada (b) 8

 |V7 |I
3. y canto a la madrugada (b) 8

Nexo instrumental: |IV V| I |

 |V7 |I
B- 4. Canto a mi negra querida (c) 8

 |V7 |I
5. que llamo mi peor es nada (b) 8

 |I I7 |IV
6. canto a mi negra querida (c) 8

 |V7 |I
7. que llamo mi peor es nada (b) 8

 |V7 |I
8. y canto a la madrugada (b) 8

Interludio: |I | IV V7|I |IV V7|I |IV V7|I |IV V7|I |V|I |

A-Nexo-B-(instrumental): |I|IV|V |I |IV V|I |V |I |IV V |I |V |I | I |IV|V |I |V |I |

Recitado:

Las tonadas son tonadas y se cantan como son
no se entonan por si acaso como hace el gallo e' Morón
se cantan porque se siente alguna grata pasión
o porque ha invadido el alma alguna pena señor
no la cante a la bartola se lo pido por favor ... (laraira ...)
si ud. tiene una alegría o algún añito cumplió,
si es el bautismo de su hijo o algo que se le antojo
dese el gusto en esta vida y cante un cogollo en flor
en alguna tonadita de estas como manda Dios,
o la que cantó San Pedro, Adiós, adiós que me voy,
todavía se oyen ecos, en el viejo caserón
protestas que van diciendo del zaguán al corredor
porque le agregan cositas a la tonadita de hoy
cantan, cantan al tun tun desvirtúan que se yo
hacen las cosas al cuete como el gallo de Morón

...esa es la hacer y guardar.....hujuu! ... bueeenoo!

A'-9. para los dueños de casa

10. reciban mi cogollito

11. reciban mi cogollito

Inter:

12. con las flores de la patria

13. que brindan los cuyanitos

14. con las flores de la patria

15. que brindan los cuyanitos

16. reciban mi cogollito

Partitura:

La Tonadita Cuyana

L y M: Hilario Cuadros
Transcripción: Diego Guiñazú

yo can toa la no che cer y can toa la ma dru ga da y can toa
to dos los cu ya nos vi van a quies tan sus tro va do res a quies tan
la ma dru ga da can toa mi ne gra que ri da que lla mo mi peor es na da can
sus tro va do res San Luis San Juan y Men do za a quies tan sus tro va do res San
toa mi ne gra que ri da que lla mo mi peor es na da y can toa la
Luis San Juan y Men do za a quies tan sus tro va do res a quies tan sus
ma dru ga da tro va do res

Observaciones:

Desde lo temático y literario:

- Habla del paisaje (acequias, cerros, montañas), del canto de la tonada, de una visión estricta de las tradiciones (de su valoración, respeto, rigurosidad y estaticidad), sus mandatos; de dios, la devoción al cristianismo. De Cuyo y las provincias que lo conforman.
- Observaciones literarias (estructuras, formas, etc.):
 - Literariamente es una copla de 4 versos octosilábicos, que genera una estrofa de 8 versos (líneas), por repetición de 3 de sus versos (exceptuando el primero). En el caso del segundo verso repitiéndolo doblemente. La mayoría de los versos encuentra rima en su repetición y el primero es un verso blanco.

Desde lo rítmico-melódico:

- En la melodía cantada se encuentra repetición de notas, grados conjuntos, y saltos con intervalos de terceras, cuartas, quintas y séptimas.

- La extensión melódica de la primera voz es de una octava justa en la tonalidad de E, está entre f#3 y f#4.
- La melodía tiene una densidad rítmica, en el mayor de los casos de 6 figuras rítmicas (que marcan sílabas y/o notas) por compás. Presenta síncopas, ligaduras de prolongación y alterna acentuaciones melódicas en 6/8 y ¾.

Desde la interpretación Cantada:

- Canto con voces en el registro de pecho asociado a M1 y algunas veces a M2 (la primera voz), con un modo de fonación fluida, y un modo de Resonancia o Proyección mayoritariamente anterior (nasalizado). Uso permanente de ese tipo de voz cantada. Recitado hablado (sin nasalización).
- Una articulación y fraseos con homorritmia entre algunas interpretaciones del canto y el acompañamiento de guitarras (bordoneos, rasguido, etc.). Ej.: yo /can /toal a /no /checher...
- Ajustes u ornamentos vocales:
 - Se perciben también finales y algunos pasajes melódicos con glisandos, melismas, portamentos, y caídas de afinación en los finales (aparentemente intencionales).
 - Transita algunas notas agudas en una voz liviana casi falsete.
 - No se perciben: vibratos, frito (*fry*), respiraciones, interjecciones, ni quiebres vocales.

CAPÍTULO III

El siguiente capítulo se enfoca en el análisis compositivo e interpretativo de las cuatro tonadas de autoría de Fabiano Navarro.

3.1 Análisis musicales de las tonadas de Fabiano:

Consideraciones generales:

Cabe aclarar que los análisis de las obras de Fabiano han sido hechos sobre versiones del autor en sus discos y/o acompañado por su guitarra en distintas entrevistas que se le han realizado a lo largo de cuatro años; en las que está con mas participantes no se presta primordial importancia a lo que hacen los demás, con la intención de analizar sus obras en un estado interpretativo personal, espontaneo y cotidiano; y tratando de evitar con esta metodología las influencias que otros músicos pudieran ejercer sobre estas interpretaciones al valorar sus composiciones.

Considerando que en general vemos en sus interpretaciones solistas, con su propio acompañamiento de guitarra, un pulso musical variable con acelerandos²⁹, retardandos³⁰ y el uso del calderón³¹; como elementos del género que también percibimos (en menor medida) en algunas tonadas referentes, es que no se detallan estas fluctuaciones de tempo (característica que vuelve a las versiones muy personales y haría notoriamente difícil el acompañamiento preciso en la guitarra en manos de un tercero) en las transcripciones en pos de la claridad de las mismas y por considerarlas de antemano como parte del estilo y de su estilo interpretativo, que iremos describiendo con más detalle durante los siguientes análisis.

3.1.1 “A mis sobrinos”

Letra y música: Fabiano Navarro

Versión: Fabiano Navarro

Observación: en esta versión graban otras personas músicas de las que se desconoce la identidad. Pero eso no modifica el análisis.

Disco: *Pensamientos*

Año y editora: 2016. Producción independiente

Tema del disco: pista 4

²⁹ Acelerando: aumento gradual de la velocidad o tempo de una pieza.

³⁰ Retardando: disminución gradual de la velocidad o tempo de una pieza.

³¹ Calderón: signo de notación musical que prolonga la duración de una nota, acorde o silencio a discreción del intérprete indicando un punto de reposo.

Link de versión analizada: https://youtu.be/bu_52kS6SGo

Información adicional de la obra:

- Registrada en SADAIC el 23/11/2011 a nombre de Juan Antonio Navarro.

Análisis Musical

Tempo: Negra con puntillo en 56 BPM

Métrica: 6/8 (prioritariamente) y 3/4

Comienzo melódico: Anacrúsico

Forma: Tripartita: Introducción–A–Interludio–A´–Interludio–A´´ y coda final

Introducción: 11 Compases (10 de punteos con comienzo anacrúsico y conclusión en el IIIb M) y 1 de vals)

Estrofa 1: A (17 compases de canto (pisando al 1º del interludio))

Interludio 1: Igual a la introducción.

Estrofa 2: A´

Interludio 2: Igual a la introducción.

Estrofa 3: (cogollo): A´´

Coda: 2 compases

Extensión total: 86 compases

Bloque canción: A (17 compases).

Estructura formal: relacionada al género musical tonada mixta (combinando pasajes de triste y tonada).

Observaciones literarias: 12 versos octosilábicos por estrofa (predominante). Rima de los versos alternada.

Tonalidad: D

Introducción: |I|V|I |V|I|V|I|V|I|V|I(valseado)|

Estrofa: |I|V7|I|I V/V|V|IV|III|V/V|V|I I7|IV|IIIb|Vm|V/V|IV V|I|V|I(Interludio)|

|I |V7 |I
A-1. Guitarra de seis conciertos (a) 8

|I V/V | V
2. disonante del camino (b) 8

|IV

3. guitarra que con el tiempo (a´) 8

| III

4. despierta al color del alba (c) 8

|V/V

|V

5. mástil que apunta horizontes (d) 8

|I I7

6. de una idea soslayada (c´)8

|IV

7. te vi en manos de mi abuelo (a´´) 8

| IIIb

8. mi padre se hizo tonada (c´)9

|Vm

9. y un pentatónico acorde (d´) 8

|IIM7(V/V)

10. las notas que a mí me hermanan (c´´) 8

| IV

V

| I

11. de ese acorde(d´) un sostenido (b´) 8

|V

|I

12. me tiene lejos de casa (c´´´)8

interludio:10 compases

A´-13. Guitarra que se prolonga

14. por vibración de un dios vivo

15. cada cual tiene en su pecho

16. su melodía y su trino

17. el árbol hecho guitarra

18. va desde el viejo hasta el niño

19. te he visto ensayar punteos

20. en manos de nuestros hijos

21. se me ocurre que un mar ancho

22. se angosta para ser río

23. dios sabe cuántos recuerdos

24. me hacen llorar como a un niño

interludio: 10 comp

A''-25. todos mis sobrinos vivan (a) 8

26. cuando pulsen la guitarra

27. sepan que tiene memorias (f)

28. de la historia (f) de esta patria(f')

29. y que su acción vibratoria (f)

30. es lenguaje de su raza

31. es la síntesis profunda

32. la trasmutación del alma

33. y cuando un hombre la pulsa

34. se hace canto en la guitarra

35. es el latir de su pecho

36. y es el grito de mañana.

Partitura

A mis sobrinos

L y M: Fabiano Navarro
Transcripción: Diego Guíñazú

D A7 D D E7 A7

Gui ta rra de se is con cier tos dí so nan te del ca mi no o gui

G F#m E7

ta rra que con el tiem po des pier taal co lor del al ba a más til quea pun taho ri zon

A7 A7/G D G F

tes deu nai de a sos la ya da te vien ma nos de mia bue lo mi pa dre se hi zo to na da

A m/F E7 G A7

yun pen ta tó ni coa cor de las no tas quea mi meher ma nan dee sea cor deun sos te

D A7

ni do me tie ne le jos de ca sa

Observaciones relacionadas a elementos de tradición y renovación percibidos en la obra:

Desde lo temático en el texto se observan elementos relacionados a la tradición, cuando expone en los versos 7, 8, 9, 10, 19 y 20 su historia familiar ligada a la música, sus vivencias, el alba, la tonada y el folclore cuyano. En los versos 27 y 28 remite a la patria y a la conciencia patriótica; así como en los versos 1,2,3,5,7,9,10,11,13,19,20 23 y 26 a la guitarra y a Dios. Muchas de estas temáticas expuestas pueden ser encontradas en “La tonadita cuyana”. Se observa una similitud también entre las temáticas literarias de ambas tonadas, solo que en: “A mis sobrinos” se plantean desde un abordaje diferenciado, tal vez menos estricto con el respeto a las tradiciones. Se distinguen también como elementos de renovación el uso de, según el propio Fabiano: “palabras y conceptos relacionados a la metafísica” (Navarro, 19/07/2013) en los versos 13, 14 y 31, 32.

Desde lo formal, su estructura tripartita compuesta de tres estrofas es usual y puede visualizarse en la forma de “El Arbolito”; sus doce versos por estrofa pueden relacionarse con la estructura literaria de las viejas décimas cuyanas como puede observarse en la tonada anónima “El gran Salomón”. En la tonada analizada la diferencia radica en que la escritura en doce versos octosilábicos se estructura sin repeticiones, y no se visualiza una intensión por la rima consonante. Hay muy pocas rimas consonantes, varias asonantes, algunas rimas internas y hasta ausencia de rimas en algunos versos. Este detalle, puede ser entendido como un elemento distintivo al del corpus de tonadas referentes, que muestran una permanente presencia de rimas entre sus versos, aunque también, en algunos casos, suelen mostrar versos sin rimas. La exposición del cogollo en la última estrofa es un recurso usual utilizado en “La tonadita cuyana”.

Desde lo rítmico-melódico en la melodía cantada se encuentra: repetición de notas, grados conjuntos, y saltos de terceras, cuartas, y quintas. La extensión melódica de la voz es de una novena mayor siendo su nota más grave un d3 y su nota más aguda un e4 en la tonalidad de D. Durante nueve compases el compositor expone nueve figuras rítmicas por compás, que marcan sílabas y/o notas. Esta densidad rítmica silábica elevada es un elemento distintivo que consideramos de renovación, respecto de las tonadas analizadas. Síncopas, ligaduras de prolongación y acentuaciones en 6/8 y 3/4, también son recursos característicos que se visualizan en esta tonada como recursos de la tradición. Por momentos interpreta con un fraseo rítmico dictado por la prosodia del texto, y una densidad rítmica silábica por compás⁴ elevada en coincidencia al uso de su voz hablada. Y complementariamente en otros momentos hay homorritmias cuando usa su voz cantada entre el fraseo y los bordoneos del triste y acentuaciones de los rasguídos de la tonada. En los dos planteos anteriores se visualiza que cuando interpreta desde la voz hablada no hay prioridad en la homorritmia con la

instrumentación, a diferencia de la interpretación desde la voz cantada que tiene marcadas homorritmias con lo instrumental como es habitual del género en la parte del triste y en otras partes.

Desde la interpretación cantada se observa que comienza cantando los dos primeros versos asociados a la tonada estilo con la libertad rítmica del triste remitiendo a elementos tradicionales. En cambio, la duplicación de la densidad rítmica de la melodía de los dos primeros versos, a partir del tercer verso, puede interpretarse como un elemento de renovación ante las tonadas del corpus referente.

Usa un modo de fonación primordialmente fluido de su voz. Establece momentos en un registro vocal pesado, próximo a la frecuencia del habla, con movimientos al registro de la voz cantada y viceversa, permaneciendo durante casi toda la interpretación en el registro de pecho asociado a M1. Salvo en algunos ajustes de su voz con síntomas de presbifonía. Hace un quiebre vocal que parece más accidental que intencionado en Gui `ta´ rra (arrastrando la r en la pronunciación de esta palabra); y un crescendo por cada sílaba en `di so nan te´ que cantó coincidente con el bordoneo.

Desde el verso tres en general su fonación está fluida en el rango medio de su voz, canta mayoritariamente entre un g3 y un b3, pasando a veces por un f3 pero conservando una fonación fluida. A medida que se acerca a sus zonas agudas generalmente también se acerca a una fonación más rígida. Aunque a veces, de manera menos usual también puede hacerlo de manera fluida (hacia fonaciones más livianas) como en `re´ cuerdos (verso 23) o en la sílaba pul `sen´ del verso 26 (segundo verso de la tercera estrofa) que fluye a un lugar más liviano(aireado) a diferencia de la fonación rígida que venía usando en esos casos (en las dos primeras estrofas).

Usa frito (fry) vocal en la nota más grave de la canción(d3) `Te´ vi en manos ... (principio del verso 7, en el compás 10) y en sus repeticiones melódicas en las demás estrofas. Pronuncia con mucho énfasis las r intermedias y finales en despie`rr´ta, `herrrmanan´, latirrr, pero las arrastra cuando son doble rr. En a`bue´lo y pro`fuun´da usa un glisando del c# al d. Usa vibratos lentos en f#3 en cada una de las sílabas de las palabras finales de las estrofas: `casa´, `niño´, `amamantar´. En `vivo´ y `vivan´ anticipa la sílaba con una sobre pronunciación de la consonante `v´; y en y `es´ el grito...anticipa la vocal e.

Va oscilando permanentemente el tempo de la tonada, a veces apurándolo y a veces retardándolo. El modo de proyección se percibe primordialmente anterior, aunque con una emisión no tan abierta y con mayor cuerpo que el característico en las voces de la mayoría de las tonadas referentes como “la tonadita cuyana”. A veces a medida que se arrima a lo agudo

lo hace a la vez a una sonoridad nasal como en el glisando (del c# al d) que hace en acorde un sostenido...en el verso 11, cabe aclarar que a pesar de estos ajustes ocasionales de sonoridad nasal y glisando, en general demuestra precisión en los ataques, `iniciando las frases sin tanto portamento y arrastre dinámico´ pero no permanece en una sonoridad de `calidad nasal/llorado´ como describen Mansilla y Sánchez de las interpretaciones de las tonadas tradicionales del período de cristalización. (Sánchez, 2004).

Se escuchan sus respiraciones, muchas veces rápidas e intensas durante toda la canción, posiblemente porque esta tonada tiene mucha letra y poco espacio para respirar. A veces pareciera estar casi agitado en sus respiraciones. Termina en apnea las frases usando el aire de reserva en el canto por eso las respiraciones son bucales y rápidas (síntoma de presbifonía). Volviéndose parte (esas interjecciones) de las sensaciones que genera la interpretación.

3.1.2 “El mejor motivo”

Letra y Música: Fabiano Navarro

Versión: Fabiano Navarro

Observación: en esta versión graban otras personas músicas de las que se desconoce la identidad. Pero eso no modifica el análisis.

Disco: *Cosas del canto 2*

Año y editora: 2014. Producción independiente.

Tema del disco: se desconoce

Link de versión analizada: https://youtu.be/ZRVtsR_s6Kg?si=yobK-WnrdhpbA2A4

Información adicional de la obra:

- Registrada en SADAIC el 15/12/1989 a nombre de Juan Antonio Navarro.

Análisis Musical

Tempo: Negra con puntillo en 53

Métrica: 6/8 (prioritariamente) y 3/4

Comienzo melódico: Anacrúsico.

Forma: Bipartita: Introducción – A - A´ - B – interludio - A´´ - A´´´ - B – Coda

Introducción: 11 comp. (10 de punteos con comienzo anacrúsico y conclusión en el IIIbM)

Estrofa 1: A (9 compases de canto)

Estrofa 2: A´ (9 Comp. de canto)

Estribillo: **B** (13 comp. de canto)

Interludio: 11 Compases

Estrofa 3: **A''** (9 compases de canto)

Estrofa 4: **A'''** (9 Comp. de canto)

Estribillo: **B** (13 comp. de canto) + Coda (1 compás)

Extensión total: 85 compases.

Bloque canción: **A – A' - B** (31 compases).

Estructura Formal/acompañamiento: relacionada al género musical de tonada

Observaciones literarias: por la métrica libre de los versos podemos interpretar que esta tonada está escrita en prosa³²

Tonalidad: A

Introducción: |II II V|I VI|VII IIIM7|VI |IV IVm|III II|VI|II V7|I|IIIbM V7|I

 | II V |III IIIbm7
A-1. De tanto bus(*car) te niña te hallé (a) 10 (*rima interna³³)

 |II V |I
2. serena como el verdor (b) 7

 |VIIIm IIIM |VI
3. y en la suave intención de un beso lloré (a') 11

 |IIM7 |V7
4. pues la ausencia de ti me enseña a llo(*rar) (c) 11

A'-5. Estaba tu aroma en cada lugar (c) 10

6. tu aliento primaveral (c') 7

7. por tu risa mecías el saucedal (c') 11

8. y eras viña con frutas por madurar (c) 10

 | II V
B- 9. me encontró la noche (d) 6

 | III IIIbm
10. yo estaba contigo (e) 6

 | II
11. que mejor motivo (e') 6

³² Prosa: La prosa es la forma del lenguaje escrito que se diferencia del verso, o sea, que no tiene métrica, repetición poética ni rima.

³³ Rima interna: ocurre dentro de un mismo verso o entre frases internas de varios versos. La explicación de rimas internas me la dio Alexis Díaz Pimienta en un taller de décimas en Uruguay en el verano del año 2025.

- V | Vm | VIM
 12. para oírte hablar (c) 5
- | II V | III
 13. desde el eco de la montaña (f) 9
- IIIbm | II V | I
 14. donde se ensaya el grito plural (c´) 9
- | VII IIIM|VI
 15. y beberme en el beso de tu vinal (c´) 11
- |IIM(V/V) |V I |
 16. como un niño por amamantar (c) 9

Interludio: 11 comp.

- A''-17. Bandadas de jilgueritos ya están (g) 10
 18. despertando a la ciudad (g´) 7
 19. Yo de abrazo dispuesto salgo a buscar (c) 11
 20. a un amigo con quien poderme abrazar (c) 11

- A'''- 21. Abrazarte Negro Darwin sería (h) 11
 22. simbolizar la amistad (g´) 7
 23. y confiarte profundo un beso de amor (b) 11
 24. para que lo repartas porque me voy (b´) 11

- B'- 25. y otra vez la noche (d) 6
 26. me encontró contigo (e) 6
 27. que mejor motivo (e´) 6
 28. para oírte hablar (c) 5
 29. desde el eco de la montaña (f) 9
 30. donde se ensaya el grito plural (c´) 9
 31. y beberme en el beso de tu vinal (c´) 11
 32. como un niño por amamantar (c) 9

Partitura:

El mejor motivo

L y M: Fabiano Navarro
Transcripción: Diego Guiñazú

A Bm7 E7 C#m7 Cm7 Bm7 E7 A

8 de tan to bus car te — ni ña te ha lle — se re na co mo el ver dor yen la

G#m7(5b) C#7 F#m7 B7 E7

6 sua vein ten ción deun be so llo ré pues laau sen cia de tí — meen se ñaa — llo rar —

Bm7 E7 C#m7 Cm7 Bm7 E7 A

11 es ta — ba — tua ro — maen ca — da — lu gar — tua lien — to — pri ma ve ral por

G#m C#7 F#m7 B7 E7

15 — tu ri — sa — me ci as el — sau — ce dal ye ras vi ña con fru — tos por ma — du

Bm7 E7 C#m7 Cm7 Bm7 E7

19 — rar — meen con tro la no che — yoes ta ba — con ti go — que me jor — mo ti vo — pa rao ir

Em7 Em7/D F#7/C# Bm7 E7 C#m7 Cm7 Bm7 E7

23 — te ha blar — des — deel e co de — la mon ta ña — don de seen sa yael gri — to

A G#b5 C#7

28 plu ral — y be ber meen — el be

F#m7

30 S A so de — tu vi A nal

B7 E7

31 S A co moun ni ño por a ma man tar —

Observaciones relacionadas a elementos de tradición y renovación percibidos en la obra:

Desde lo temático vemos que el autor habla metafóricamente de Mendoza, como si le hablara a una niña, a una mujer, a través de un paisaje. Recurso bastante usual en las tonadas tradicionales, similar al usado en la “tonada del arbolito” que plantea la conversación de una

persona con un árbol, que bien podría ser interpretado como un recurso metafórico de una conversación con otro ser que no necesariamente es un árbol, como podría ser otra persona, por ejemplo. Otro recurso que utiliza y suele ser usual es el de incluir el uso de regionalismos que por exóticos pueden parecer neologismos del autor; como es el caso de la palabra `Vinal´ en el verso 31, por dar un ejemplo. Aunque él mismo autor en una entrevista descartó esta suposición, al contar que los que pueden parecer nuevos vocablos no lo son, explicándonos que son palabras que él se las ha escuchado usar a la gente del campo.

Desde lo formal presenta una forma usual³⁴ como es la bipartita, pero dentro de cada parte contiene: dos estrofas (cada una de cuatro versos) con la misma estructura y un estribillo (de ocho versos), recurso que no se visualiza en alguna de las partes de las tonadas referentes; y con el Cogollo en la última estrofa como otro recurso propio de la tradición visualizado en el corpus referente.

Desde lo literario, por la métrica libre de los versos podemos interpretar que esta tonada está escrita en prosa, recurso que puede ser considerado de renovación por ser distinto a lo más habitual que es el uso de versos octosilábicos, como se ve en las tonadas del corpus referente. A la vez, nuevamente (como en el análisis anterior) no se visualiza un interés primordial por la rima consonante, existen algunas rimas asonantes u otras rimas internas (como es el caso que se da entre la 5ª sílaba: `car´ del verso 1 y la 11ª sílaba del 4º verso: `rar´).

Desde lo rítmico-melódico en la melodía cantada se encuentra repetición de notas, grados conjuntos, y saltos de: terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas. La extensión melódica es de una novena menor, que va de un d#3 a un e4 en la tonalidad de A. En cuanto a la densidad rítmica se observa en el mayor de los casos: 7 figuras rítmicas (que marcan sílabas y/o notas) por compás. Y presenta sincopas de prolongación, calderones, y alterna acentuaciones melódicas según las acentuaciones literarias o musicales en 6/8 o 3/4.

Desde la interpretación cantada se percibe que lo hace mayoritariamente en el registro de pecho asociado a M1. Las primeras tres palabras son habladas con las acentuaciones literarias y el registro del habla que se va enlazando con el registro del canto desde el segundo verso. En veedor utiliza un melisma en el canto, y a la vez empieza a cantar quedándose bastante en las vocales. En: `y en la suave intención´ agarra las acentuaciones de las palabras habladas y las pone dentro de la música, separándose de la correlatividad del tiempo de las guitarras. En cambio, en `me enseña a llorar´ hace coincidente el fraseo y la acentuación del

³⁴ ...En algunas grabaciones aparecen tonadas que tienen solamente dos partes, asemejándose con esto a la gran mayoría de los géneros folklóricos argentinos. (Sánchez, 2014 14)

canto con los bordoneos de las guitarras, con crescendos en las sílabas y un retardando en ese verso.

La segunda estrofa de vuelta empieza con su voz hablada priorizando la acentuación prosódica. En `saucedal´ corta la frase y la palabra notoriamente al final. En el fin (en la última sílaba) de: `para oírte hablar´ hace un crescendo de intensidad y usa el vibrato atenuado lento. En `y beberme en el beso´ cambio el tipo de fonación a `de tu vinal´, y lo mismo en los dos próximos versos. Y lo sigue usando en los próximos versos de las próximas estrofas a ese efecto de mudanzas de emisión, que van de emisiones rígidas y tensas a emisiones más fluidas, aireadas y a veces hasta susurradas; cambio que a veces también produce un cambio de registro de voz de pecho a falsete (del cora zón). En `ootra vez la noche´ repite las vocales sumándole un tono arrabalero a la interpretación. En `noche´ alarga las vocales para agregarle sentido a la interpretación. En `hablar´ de vuelta usa vibrato.

El modo de proyección se percibe primordialmente Anterior, aunque con una emisión no tan abierta y con mayor cuerpo que el característico en las voces de la mayoría de las tonadas referentes como “la tonadita cuyana”. A veces a medida que se arrima a lo agudo lo hace a la vez a una sonoridad nasal. Por ejemplo, en `me encontró la noche´ empezó con la laringe elevada, con una voz más metálica (anterior), que da brillo a la interpretación. En general demuestra precisión en los ataques, `iniciando las frases sin tanto portamento y arrastre dinámico´ pero no permanece en una sonoridad de `calidad nasal/llorado´ como describen Mansilla y Sánchez de las interpretaciones de las tonadas tradicionales del período de cristalización. (Sánchez, 2004).

Se perciben además respiraciones, rápidas e intensas durante toda la canción. A veces pareciera estar casi agitado en sus respiraciones. Termina en apnea las frases usando el aire de reserva en el canto por eso las respiraciones son bucales y rápidas (síntoma de presbifonía). Volviéndose parte (esas interjecciones) de las sensaciones que genera la interpretación.

De todos estos recursos descriptos y percibidos en la interpretación cantada de esta canción, lo significativo, distintivo y por eso de carácter renovador en el género es la combinación entre el uso de la voz hablada que el intérprete enlaza con la voz cantada, y viceversa. Dado que interpreta con un fraseo rítmico dictado por la prosodia cuando hace uso de su voz hablada sin homorritmias con la instrumentación. Complementariamente cuando hace uso de su voz cantada hay homorritmias del fraseo con las rítmicas de la guitarra (bordoneos, rasguidos y demás formas de acompañamiento), como es habitual en el género.

3.1.3 “Dos caminos”

Letra y Música: Fabiano Navarro

Versión: Análisis realizado de la versión obtenida en la entrevista realizada en Los Barriales el 19/07/13.

Fabiano Navarro

Observación: Por ser versión de una entrevista no detalla disco, ni año y editora, ni tema.

Disco:

Año y editora:

Tema del disco:

Link de versión analizada: <https://youtu.be/88lEZFs4jM>

Información adicional de la obra:

- Registrada en SADAIC el 23/11/2011 a nombre de Juan Antonio Navarro.

Análisis Musical

Tempo: Negra con puntillo en 56 BPM

Métrica: 6/8 (prioritariamente) y 3/4

Comienzo melódico: Anacrúsico

Forma: tripartita: Introducción – A – interludio - A´ - interludio - A´´ - coda

Introducción: 2 Compases (bordoneo con comienzo anacrúsico)

Estrofa 1: A (12 compases de canto con comienzo anacrúsico)

Interludio 1: 2 Compases

Estrofa 2: A´ (12 compases de canto (pisando al 1º del interludio))

Interludio 2: 2 Compases

Estrofa 3:(cogollo): A´´ (12 compases de canto (pisando al 1º del interludio))

Coda (1 compás)

Extensión Total: 42 compases (sin desarrollo de introducción ni interludios)

Bloque canción: A (13 compases).

Estructura formal: relacionada al género musical tonada o tonada cuyana

Observaciones literarias (estructuras, formas, etc.): 10 versos generalmente octosilábicos (mayoritariamente) por estrofa. Con rimas (asonantes y consonantes) verso por medio.

Tonalidad: G

Introducción: |I|II V|

- | | |
|---|----|
| I | II |
|---|----|
- A-1. este camino cuyano (a) 8
- | | |
|----|-------|
| V7 | VI IV |
|----|-------|
2. que nos tocó recorrer (b) 7
- | |
|------|
| V/VI |
|------|
3. parece ser uno solo (c) 8
- | |
|----|
| VI |
|----|
4. pero son dos a la vez (b´) 7
- | | |
|-----|----|
| VII | IV |
|-----|----|
5. un tiempo nos tuvo juntos (d) 8
- | | |
|-----|---|
| IVm | I |
|-----|---|
6. pa´ enderezarnos tal vez (b´) 7
- | |
|---|
| V |
|---|
7. después como dos hermanos (a) 8
- | |
|---|
| I |
|---|
8. cada uno a su quehacer (b) 7
- | | |
|-----|-----|
| IVm | VII |
|-----|-----|
9. nunca podrá ni imaginar (e) 8
- | | |
|---|---|
| V | I |
|---|---|
10. cuanto aprendí de usted (b´´) 6

Interludio: 2 Compases

- A´-11. suelo recordar amigos (f) 8
12. que me hacen crisar la piel (b´´´) 7
13. pero me tiembla la ausencia (g) 8
14. cuando me acuerdo de usted (b´´) 7
15. me vuelvo en cualquier recuerdo (h) 8
16. desde aquí hasta la niñez (b´) 7
17. y lloro sin darme cuenta (i) 8
18. mezclando todo a la vez (b´) 7
19. nunca podrá imaginar (e) 8
20. cuanto lo quiero a usted (b´´) 6

Interludio: 2 Compases

- A´´-21. ya sabe Armando Navarro (j) 8

22. que este cogollo es de usted (b'') 7
 23. porque sus cosas y las mías (k) 8
 24. son nuestras a la misma vez (b') 8
 25. porque los dos somos sangre (l) 8
 26. vertida de un mismo ser (b) 7
 27. y porque del mismo río (f') 8
 28. los dos calmamos la sed (b'') 7
 29. nunca podrá ni imaginar (e) 8
 30. cuanto lo quiero a usted (b'') 6
 Coda

Partitura:

Dos caminos

L y M: Fabiano Navarro
 Transcripción: Diego Guñazú

es te ca mi no cu ya no que nos to co re co rrer
 pue do re cor dar a mi gos que meha cen co cris par la piel
 ya sa beAr man do Na va rro quees te co go lloes deus ted

pa re ce ser u no so lo pe ro son dos a la vez un tiem po nos tu vo
 ted pe ro me tiem bla laau sen cia cuan do mea cuer do deus ted me vuel voen cual quier re
 por que sus cosas y las mí as son nues tras a la mis ma vez por que los dos so mos

jun tos paen de re zar nos tal vez des pues co mo dos her ma nos ca da u noa su queha
 cuer do des dea quihas ta la ni ñez y por que del mis mo rí o los dos cal ma mos la
 san gre ver ti da deun mis mo ser y por que del mis mo rí o los dos cal ma mos la

cer nun ca po drá nii ma gi nar cuan toa pren di deus ted
 vez nun ca po drá nii ma gi nar cuan to lo que roaus ted
 sed nun ca po drá nii ma gi nar cuan to lo que roaus ted

Observaciones relacionadas a elementos de tradición y renovación percibidos en la obra:

Desde lo temático habla como es tradición hacerlo: de su vínculo familiar (hermandad), cuyano y musical; del valor de la amistad, de la emoción, del paisaje, de la sangre, del río y del afecto.

Desde lo formal presenta una forma usual de la tradición como es la tripartita de 3 estrofas como hemos visto en la tonada referente “El arbolito”. Estrofas de 10 versos con la misma estructura, y el cogollo en la última estrofa.

Desde lo literario los diez versos (sin repeticiones) de cada estrofa son mayoritariamente octosilábicos, como los de las tonadas del corpus referente, pero con la diferencia de que en este caso no se visualiza un interés primordial por la rima consonante (existen algunas rimas internas u otras asonantes), ni por lograr una décima. Por ende, podríamos considerar que combina elementos tradicionales (diez versos octosilábicos) con otros poco habituales, como las rimas asonantes o internas frecuentes en esta obra, que son un elemento de renovación.

Desde lo rítmico-melódico en la melodía cantada se encuentra: repetición de notas, grados conjuntos, y saltos de: terceras, cuartas, quintas, séptimas. La tesitura tiene una extensión melódica de una séptima menor, desde e3(nota más grave) al d4(nota más aguda) en la tonalidad de G. Con una densidad rítmica de 7, 8, 9 y 10 figuras por compás que se mantiene durante 9 compases. Síncopas, ligaduras de prolongación, acentuaciones en 6/8 y 3/4 y calderones en la melodía cantada también son recursos característicos que se visualizan en esta tonada, como recursos de la tradición.

Desde la interpretación cantada arranca la tonada con un modo de fonación fluido de su voz, a medida que se acerca a sus zonas agudas generalmente también se acerca a una fonación más rígida (de sonoridad metálica y nasal); aunque a veces, de manera menos usual también puede acercarse hacia una fonación aireada y liviana, haciendo ajustes por posibles síntomas de presbifonía. El modo de proyección se percibe primordialmente Anterior.

Establece momentos en un registro vocal próximo a la frecuencia del habla, con movimientos al registro de la voz cantada y viceversa. Permaneciendo durante casi toda la interpretación en el registro de pecho asociado a M1. Salvo algunos ajustes de su voz por posibles síntomas de presbifonía. En `pa´ enderezarnos y `ca´da uno...se le resbala la voz, por ejemplo. Al finalizar las estrofas en Us `ted´ hace vibratos atenuados, y luego a la mitad de la estrofa un vibrato más corto en `vez´; y también en la última sílaba del penúltimo verso: `ni imagi´nar usa vibrato con un retardando y un crescendo de volumen. En la sílaba `ver´tidas...del verso 26 hace un glissando del g3 al a3. El `y´ porque...del verso 27 tiene un

fry expresivo que puede ser considerado también una interjección expresiva. Se perciben notorias inspiraciones por boca.

Interpreta con un fraseado rítmico dictado por la prosodia cuando hace uso de su voz hablada en la canción. Complementariamente cuando hace uso de su voz cantada hay coincidencias rítmicas del fraseo con las rítmicas de la guitarra (bordoneos, rasguídos y demás formas de acompañamiento. En los dos planteos anteriores se visualiza que cuando interpreta desde la voz hablada no hay prioridad en la homorritmia con la instrumentación, a diferencia de la interpretación desde la voz cantada que si tiene homorritmia con la guitarra como es habitual en el género.

3.1.4 “Sangre nueva”

Letra y Música: Fabiano Navarro

Versión: Fabiano Navarro. Análisis realizado de la versión (interpretación) obtenida en la entrevista 3 realizada en Los Barriales el 19/07/13.

Observación: Por ser versión de una entrevista no detalla disco, ni año y editora, ni tema.

Disco:

Año y editora:

Tema del disco:

Link de versión analizada: <https://youtu.be/NGKwnec2qHA>

Información adicional de la obra:

- Registrada en SADAIC el 10/07/2014 a nombre de Juan Antonio Navarro.

Análisis Musical

Tempo: Negra con puntillo en 54 BPM

Métrica: 6/8 (prioritariamente) y 3/4

Comienzo melódico: Anacrúsico (arranca en tiempo débil, pero sin que complete lo que faltó del primero en el último compás).

Forma (bipartita): **A - A' - B - A'' - A''' - B**

Introducción: No le hizo intro, arrancó cantando.

Estrofa 1: **A** (8 compases de canto)

Estrofa 2: **A'** (8 compases de canto)

Estribillo 1: **B** (10 compases de canto)

Interludio: 4 Compases

Estrofa 3: A'' (8 compases de canto)

Estrofa 4: A''' (8 compases de canto)

Estribillo 1: B (10 compases de canto)

Extensión total: 56 compases

Bloque Canción: A – A' - B (26 compases)

Estructura formal: relacionada al género musical tonada mixta.

Observaciones literarias (estructuras, formas, etc.): la métrica de los versos tiene 5, 6, 7 y 8 sílabas que pueden agruparse en versos 12, 13 y 17 sílabas en el estribillo

Tonalidad: G

Intro: No le hizo intro, arrancó cantando.

| I | IV
A-1. Que lindo estar de nuevo, (a) 7

V | I
2. en mi Cuyo natal, (b) 6

| IIM
3. después de tanta ausencia, (c) 7

V | Im Im7
4. de andar y desandar, (b') 6

| IVm
5. de extrañar sus montañas, (d) 7

| VIIM IIM
6. y el ancho viñeral, (b) 6

| IVm
7. los sauzales, la acequia (c') 7

| IIM V7
8. y su son musical, (b) 6

A'-9. Descubrí en sus muchachos,

10. un tiempo virginal,

11. que se suma a la esencia,

12. enriqueciéndola,

13. Frescura en los acordes,

14. seguridad al pulsar,

15. poesías que dicen,

|I V7 |I
B-17. Por San Luis, por San Juan, por Mendoza escuché, (b) 12 (6+6)

IV IVm7| I IIIM7 |VIM7
19. sangre nueva del Cuyum, lista para continuar, (a') 14(7+7)

interludio: 4 comp.

28. si se sabe volar

36. que quieren continuar

una posta natural de la tonada que no hay que callar.

71

Sangre nueva

L y M: Fabiano Navarro
Transcripción: Diego Guiñazú

que lin does tar de nue voen mi cu yo na tal des pués de tan taau
que se su maa lae

sen cia dean dar y de san dar deex tra ñar sus mon ta ñas yel an cho vi ñe
sen cia en ri que cien do la fres cu raen los a cor des se gu ri dadal pul

ral sar los sau za les laa ce quia y su son mu sí cal des cu bríen sus mu
po e sí as que ce di cen quehay al go más de

tras por San Luis por San Juan por Men do zaes cu ché re mo za da la voz en un

mis mo sen tir san gre nue va del Cu yum lis ta pa ra con ti nuar u na

pos ta na tu ral de la to na da que nohay que ca llar

Observaciones relacionadas a elementos de tradición y renovación percibidos en la obra:

Desde la temática habla, como es tradición, de Cuyo y sus tres provincias, con citas paisajísticas; y además se visualiza una renovación consciente actualizando el léxico al contexto de los días en que compuso esta obra, según palabras de Navarro en una entrevista: '...la escribo directamente pa' que la entienda un joven...¿Y por qué no utilizar palabras como progreso, intelectualidad?...ahora las podemos utilizar porque los jóvenes van más seguido a la escuela...' (Navarro, 19/07/2013).

Desde lo literario la métrica de los versos tiene 5, 6, 7 y 8 sílabas que pueden agruparse en versos de 12, 13 y 17 sílabas en el estribillo, recurso distinto a los versos

octosilábicos del corpus referente; y por ende encontramos ahí un recurso distintivo que podemos considerar de renovación.

Desde lo formal vemos estrofas de 8 versos que parecen combinar 1 de 7 con 1 de 5 sílabas, similar a la seguidilla usual en el folclore cuyano tradicional; con rimas (asonantes y consonantes) intermedias, un verso por medio, mayoritariamente en los impares; que también pueden ser interpretados como versos exasilábicos (6 sílabas).

Desde lo temático en la primera estrofa habla de lo lindo de volver y estar en cuyo, de la ausencia, de la vida andariega, de extrañar el paisaje y la música cuyana, en la segunda estrofa y el estribillo valora con naturalidad a la sangre nueva que va continuando, actualizando y renovando el folclore cuyano, incorporando palabras novedosas a las composiciones, algunas acordes a la evolución de nuestra cultura y otras tal vez relacionadas a sus búsquedas intelectuales porque según él: “hoy se puede hacer eso porque los jóvenes van más seguido a la escuela”. (Navarro, 19/07/2013). En el estribillo nombra a las tres provincias: San Luis, San Juan y Mendoza como es tradición hacerlo.

Desde lo rítmico melódico en la melodía cantada se encuentra repetición de notas (muchas), grados conjuntos, y saltos de: terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas. La extensión melódica de la voz es de una oncena justa desde un b2 a un e4 en la tonalidad de GM. Tiene una densidad rítmica de hasta 8 figuras por compás. Utiliza como es usual en la tradición acentuaciones en 6/8, $\frac{3}{4}$, y calderones en algunos finales de la melodía cantada.

Desde la interpretación cantada se expresa con esa manera de contar/cantar que tiene, hace la primera estrofa en un registro vocal próximo a la frecuencia del habla, con movimientos al registro de la voz cantada en el estribillo. Permaneciendo durante casi toda la interpretación en M1. Salvo algunos ajustes de su voz por posibles síntomas de presbifonía. Arranca con un tipo de fonación primordialmente fluido, aunque por momentos un poco aireado. Los dos primeros versos son hablados con las acentuaciones literarias y el registro del habla que enlaza con el canto desde la mitad del segundo verso en la palabra ‘tanta’ que hace un salto de sexta que continua con una melodía descendente.

En la mayor parte de la primera estrofa a las acentuaciones de las palabras habladas las pone dentro de la música sin homorritmia con la instrumentación, separándose de la correlatividad del tiempo de las guitarras. En cambio, en la mitad de la segunda estrofa, en el verso 13, empieza a hacer uso de su voz cantada, y a dedicar una notoria homorritmia entre los bajos del acompañamiento y las acentuaciones del fraseo, como es habitual en el género.

Finaliza la segunda estrofa en un falsete en la última sílaba de la palabra `detrás´ y con un crescendo, pero sin falsete, contrario a lo que es su costumbre, tal vez por no poder lograrlo.

Al estribillo lo transita crescendo el volumen de la melodía en su transcurso, asomando su sonoridad de laringe elevada y fonación fluida en la palabra `nueva´ del verso 19, y regresando a una fonación aireada en el próximo verso que finaliza casi en falsete. Concluyendo el estribillo en la palabra `callar´ con un (intento de) vibrato poco preciso. Se percibe además durante toda la interpretación inspiraciones por boca, rápidas e intensas.

CAPÍTULO IV

Este capítulo está dedicado a la conclusión y consideraciones finales del trabajo.

Sobre la base de la Hipótesis planteada se encuentra la siguiente Conclusión y Consideraciones finales:

4.1 Conclusión:

El estilo compositivo e interpretativo de Fabiano Navarro, que se evidencia en 4 tonadas cuyanas de su autoría contiene un alto grado de tradición con notables recursos de Renovación, que se pueden considerar propios de la `vitalidad de la tradición´ según Roig, en lo que respecta a: temáticas, estructuras literarias, formas, rítmicas y melodías de la composición musical, así como en la interpretación vocal; respecto de las tonadas representativas del periodo de cristalización del folclore cuyano.

4.1.1 Consideraciones finales que detallan a la conclusión:

Acerca de lo temático literario:

Se ve un uso frecuente de un verso libre, en cuanto a su métrica y a su estructura de rimas (en general de verso por medio), cercano a una prosa, y a la vez con similitudes a las estructuras de versos con rima usuales en este género: como la copla (con repeticiones de versos) o la décima. Este verso libre que encuentra su voz entre el cantar y el contar genera además una densidad rítmica silábica alta.

Con el paso del tiempo ha re/significado palabras, según su propia consideración: usadas por nuestra gente de campo; así como también ha incorporado palabras novedosas a las composiciones, algunas acordes a la evolución de nuestra cultura y otras tal vez relacionadas a sus búsquedas intelectuales porque según él: `hoy se puede hacer eso porque los jóvenes van más seguido a la escuela´. En sus propias palabras:

A lo mejor estamos agregando algún granito de savia nueva con respecto al acorde o con respecto a emplear palabras que no estaban en el diccionario o que no los manejábamos hace 20 o 30 años atrás, palabras que se sacan de la metafísica, de la filosofía, de las universidades. ¿no? La gente que lee empieza a aplicar nuevas palabras, las hace modernas a las viejas palabras, entonces nosotros las aplicamos. Yo creo que esa innovación puede ser. (Navarro, 19/07/2013)

En la misma entrevista del párrafo anterior Navarro refleja y comenta también que las temáticas son: `el costumbrismo, el romanticismo mezclado con lo laboral, la mujer trabajadora piropada en las viñas; las costumbres se han actualizado´ nos dice. Y continúa exponiendo que uno escribe lo que vive y al espacio que transita. Dice al hablar de su tonada “Sangre nueva”: `la escribo directamente pa´ que la entienda un joven, para que entienda que sí se puede mezclar un mayor con un menor. Y porque no utilizar palabras como progreso, intelectualidad; ahora las podemos utilizar porque los jóvenes van más seguido a la escuela...´ (Navarro, 19/07/2013)

Acerca de la forma:

El uso de estructuras bipartitas y tripartitas es un recurso de las tonadas también del corpus referente por ende en este sentido se encuentra dentro del uso de lo tradicional. La renovación está en que a veces la conformación de las partes presenta combinaciones novedosas de estrofas y estribillos; y las estructuras literarias se desarrollan de manera más libre, sin usos estrictos de estructuras de rimas o versos con métricas usuales como los octosilábicos, y en cambio con uso de prosas y rimas internas, asonantes o de verso por medio. La exposición del cogollo en la última estrofa es un recurso que el autor utiliza y está presente en las tonadas referentes de la tradición.

Acerca de lo rítmico melódico:

En los comienzos melódicos se visualiza una reiteración total en las cuatro tonadas de Fabiano con el tipo de comienzo: anacrúsico; como pasa también mayoritariamente en las tonadas referentes que demuestran que es un recurso de la tradición. Los tempos musicales se encuentran todos (tanto los de las referentes como las de Navarro) en el mismo rango, entre 48 y 56 BPM; lo que también denota que el autor conserva ese recurso de la tradición.

Como explicamos en las consideraciones generales de los análisis de sus obras: vemos en sus interpretaciones solistas, con su propio acompañamiento de guitarra, un uso permanente del pulso musical variable con acelerandos, retardandos, y el uso del calderón; estas fluctuaciones de tempo son parte de los elementos que se visualizan en las tonadas referentes de la tradición que él conserva, utiliza permanentemente y hasta potencia en sus interpretaciones.

La densidad rítmica por compás es claramente más numerosa en las obras de Fabiano respecto a las que se analizan en el corpus de tonadas referentes, y tiene relación también con una manera de componer e interpretar diciendo las melodías. En lo que respecta a las extensiones melódicas, solo se ve algo distinto en “Sangre Nueva”. Concretamente una

extensión de oncenaria en la melodía. A diferencia de las demás (tanto propias como las del corpus) que se mueven entre extensiones de sextas y de décimas.

Acerca de su interpretación cantada:

Se puede concluir que lo hace expresándose con esa manera de contar/cantar que tiene, estableciendo momentos en un registro vocal próximo a las frecuencias del habla, con movimientos al registro de la voz cantada; y viceversa. Interpreta con un fraseo dictado por la prosodia del texto cuando hace uso de su voz hablada en la canción; sin priorizar la homorritmia del fraseo con la instrumentación. Complementariamente cuando hace uso de su voz cantada hay prioridad en la homorritmia del fraseo con la instrumentación, como es habitual en el género.

En los dos planteos anteriores se visualiza que cuando interpreta desde la voz hablada no hay prioridad en las coincidencias del fraseo con la instrumentación, a diferencia de cuando interpreta desde la voz cantada que sí tiene marcadas coincidencias del fraseo con la instrumentación, como es habitual en el género.

En fin, como se puede observar, existen varios espacios que marcan la tensión: Tradición-Renovación y que tienen al autor como parte de ambos espacios.

A continuación, se reconocen y numeran según se consideren de Tradición o Renovación:

Elementos específicos de la **Tradición** identificados en el estilo compositivo e interpretativo de Fabiano Navarro:

Elementos temáticos, de estructuras literarias, y de forma:

1. Usa la forma tripartita (presente en "A mis sobrinos" y "Dos caminos").
2. Utiliza la forma bipartita (presente en "El mejor motivo" y "Sangre nueva").
3. Emplea el cogollo en la última estrofa, un recurso usual y propio de la tradición.
4. Aborda temáticas tradicionales como el vínculo familiar (hermandad), el valor de la amistad, la emoción, el afecto y el paisaje.
5. Expone su historia familiar ligada a la música, la tonada y el folclore cuyano.
6. Hace referencia a la patria y a la conciencia patriótica, temáticas que se encuentran en obras referentes como "La tonadita cuyana".
7. Habla metafóricamente de Mendoza a través del paisaje, recurso usual en las tonadas tradicionales.

8. Utiliza diez versos octosilábicos (mayoritariamente) por estrofa en composiciones como "Dos caminos", similar a las tonadas del corpus referente.

Elementos rítmico melódicos:

9. En los comienzos melódicos se visualiza en las cuatro tonadas de Navarro el tipo de comienzo: anacrúsico; como pasa también mayoritariamente en las tonadas referentes que demuestran que es un recurso de la tradición.

10. Los tempos musicales se encuentran todos (tanto los de las referentes como las de Navarro) en el mismo rango, entre 48 y 56 BPM; lo que también denota que el autor conserva ese recurso de la tradición.

11. Emplea síncopas, ligaduras de prolongación, acelerandos, retardandos y calderones en las melodías cantadas.

12. La melodía cantada muestra repetición de notas y grados conjuntos.

Elementos interpretativos vocales:

13. Permanece durante casi toda la interpretación en el registro de pecho asociado a M1.

14. Establece momentos en un registro vocal próximo a las frecuencias del habla con movimientos al registro de la voz cantada y viceversa.

15. Su modo de fonación es primordialmente fluido.

16. En la articulación rítmica, hay homorritmia del fraseo con la/s guitarra/s (bordoneos, rasguidos y formas de acompañamiento) cuando usa la voz cantada.

Elementos específicos de la **Renovación** identificados en el estilo compositivo e interpretativo de Fabiano Navarro:

Elementos Temáticos, de estructuras literarias y de forma:

1. Uso de verso libre y prosa: La investigación identifica un uso frecuente de 'verso libre' en cuanto a su métrica y estructura de rimas. Esto se acerca a una 'prosa' en obras como "El Mejor Motivo", lo cual es un recurso distintivo respecto al uso más habitual de versos octosilábicos en el corpus referente.

2. Densidad rítmica silábica elevada: La densidad rítmica por compás es claramente más numerosa en las obras de Navarro, lo que se relaciona con su manera de componer e interpretar diciendo las melodías. Por ejemplo, en "A

mis sobrinos", el compositor expone nueve figuras rítmicas por compás a lo largo de nueve compases, un elemento distintivo de renovación.

3. Renovación léxica y temática: Navarro actualiza las temáticas al incorporar palabras novedosas y conceptos relacionados con la metafísica y la filosofía, ya que considera que hoy se puede hacer eso porque los jóvenes van más seguido a la escuela. En la tonada "Sangre nueva", por ejemplo, se actualiza el léxico con palabras como 'progreso' e 'intelectualidad'.

4. Estructura de rimas variada: En obras como "A mis sobrinos" se encuentra una estructura de 12 versos octosilábicos sin repeticiones, y se visualizan muy pocas rimas consonantes, varias asonantes, algunas rimas internas y hasta ausencia de rimas. Esto se distingue del corpus referente que muestra una presencia más permanente de rimas.

5. Extensión melódica ampliada: En "Sangre nueva" se observa una extensión melódica de oncená, que es un rango distinto al de las demás tonadas analizadas (tanto propias como referentes), que se mueven en extensiones que van de sextas a décimas.

Elementos interpretativos vocales:

6. Combinación de voz hablada y cantada: El recurso más significativo de renovación a nivel interpretativo es la combinación entre el uso de la voz hablada que el intérprete enlaza con la voz cantada, y viceversa.

7. Fraseo rítmico prosódico desligado: Cuando Navarro utiliza la voz hablada en la canción, interpreta con un fraseo dictado prioritariamente por la prosodia del texto y no se prioriza la homorritmia con la instrumentación. Esto contrasta con el patrón tradicional del género, donde el fraseo de la voz cantada sí tiene prioridad homorrítmica con la instrumentación (bordoneos, rasguidos).

8. El modo de proyección se percibe primordialmente Anterior, aunque con una emisión no tan abierta y con mayor cuerpo que el característico en las voces de la mayoría de las tonadas referentes.

Así, con todas estas consideraciones finales, se sigue detallando y afirmando la conclusión. Entonces, usando conceptos con los que se ha trabajado en esta investigación se podría señalar también que: Fabiano Navarro sería un nieto de la 'cristalización', que termina de reafirmarse como un 'continuador' hijo de la 'consolidación'; un 'tradicionalista renovador', que fiel a la dinámica y la inercia de la tradición viva planteada por Roig podría

considerarse un `continuador crítico del legado de la Tonada Cuyana'. Usando las palabras del propio autor en la tonada: "Sangre nueva", se puede reafirmar lo concluido, con esta estrofa que fundamenta y simboliza aún más su posición de `continuador' que es parte consciente y coincidente con una tradición viva que él recrea, describe y canta en estos versos:

...Por San Luis, por San Juan, por Mendoza escuché,
remozada³⁵ la voz, en un mismo sentir,
sangre nueva del Cuyum, lista para continuar,
una posta natural de la tonada, que no hay que callar...

En fin, se espera que a través de este trabajo de análisis se logre un aporte más, en este caso académico, en el conocimiento y la valoración analítica del estilo compositivo e interpretativo vocal de Fabiano Navarro; con el reconocimiento del protagonismo de su obra en el folclore cuyano de los últimos tiempos y con la generación de material de estudio con potencialidad pedagógica dentro de esta carrera de la FAD UNCuyo.

...Y fuera ya de tantos tecnicismos es importante valorar que es un músico, compositor, cantante, guitarrista e intérprete que no paró de aportar, crecer, sorprender, representar, sensibilizar, emocionar y recrear/nos con su obra. Un juglar, un trovador, un cantautor, un Artista de nuestra tierra y nuestros tiempos. Al que se intenta reconocer y agradecer con este trabajo. Ojalá le honre, le llegue y le agradezca...

³⁵ **Remozar.** Dar o comunicar un aspecto más lozano, nuevo o moderno a alguien o algo.

Fuentes:

Bibliografía:

Aguilar, María del Carmen. 1991. *Folklore para armar*. Ediciones Culturales Argentinas.

Albano, Paola. 2016. “Análisis de la interpretación vocal en la canción popular brasileña por estudiantes de la Licenciatura en Música Popular (orientación canto) de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO) - Mendoza/Argentina: una contribución a la enseñanza del canto popular en el contexto latinoamericano.” Tesis del Magíster en música. Universidad Estatal de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2016.

Albano, Paola Cecilia; Hosokawa Miriam Keiko. 2025. Conferencia: “Uso del teléfono susurrado como estrategia pedagógica en la retroalimentación audio-vocal en un coro femenino de ancianas descendientes de japoneses en Londrina, Puerto Rico: reporte de experiencia.” En: II Congreso de Pedagogía e Interpretación Coral de la UFRJ - 2024 (RJ, Brasil).

Aretz, Isabel. 1952. *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires, Ricordi Americana.

Corusse, Mateus Vinícius; Martinez, Marcela González. 2025. “Dentro de la voz cantada: una visión general de la producción y la gestión de la voz cantada a la luz del conocimiento contemporáneo en vocología.” *Opus* (Asociación Nacional de Postgrado en Investigación Musical), Vitoria, v. 31, e253107, p. 1-15, 2025. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.07>

Draghi Lucero, Juan. 1997 (1938). *Cancionero Popular cuyano*. Ediciones del canto rodado.

García, María Inés. 2006. *Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia*. Tesis del Magíster en Artes, mención Musicología. Facultad de Artes, Universidad de Chile. (Inédita)

Martí, Leopoldo. 2004. “Tonada Cuyana.” Material de clase inédito de la asignatura Música Popular Argentina I. Grupo de carreras musicales, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Martí, Leopoldo. 2004. “Cueca Cuyana” Material de clase inédito de la asignatura Música Popular Argentina I. Grupo de carreras musicales, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Peletay, Leonor. 2022. *Antología Poética Canciones de Juan Antonio Navarro – Fabiano – Almud*, Ediciones de Castilla – La Mancha.

Rodríguez, Alberto. 1989 (1938). *Cancionero Cuyano*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.

Roig, Andrés. 2004 (1981) *Teoría y crítica del Pensamiento Latinoamericano*. Edición a cargo de Marisa Muñoz, con la colaboración de Pablo E. Boggia, enero 2004. La presente edición digital, actualizada por el autor, se basa en la primera edición del libro (México: Fondo de Cultura Económica, 1981) y fue autorizada por el autor para Proyecto Ensayo Hispánico y preparada por José Luis Gómez-Martínez.

Sánchez, Octavio. 2004. *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano inédita, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Sánchez, Octavio. 2005a. “Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX.” En *Revista Argentina de Musicología* N°5-6, ed. Miguel Ángel García. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 61-98.

Sánchez, Octavio. 2005b. “Identidades en músicas populares cuyanas. Negociaciones de significados y condicionamientos estéticos.” En *Actas del VIº Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires: IASPM-AL. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>

Sánchez, Octavio. 2014 “Tonada Cuyana”. En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)*, John Shepherd and David Horn, Eds. Vol. IX Genres: Caribbean and Latin American. ISBN (Hardback): 9781441141972. ISBN (ebook): 9781441132253. Bloomsbury Academic, London-New York. pp.865-869

Vega, Carlos (1989), “Breve estudio preliminar”, en Rodríguez, Alberto. Cancionero Cuyano. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 15-21. [1938]

Referencias discográficas:

Navarro, Fabiano. (s/f) “A mis sobrinos”. *Pensamientos*. CD. Producción independiente. Mendoza

Navarro, Fabiano. (s/f) “El mejor motivo”. *Cosas del canto 2*. CD. Producción independiente. Mendoza.

Discografía:

Cantares de la Cuyanía. Vol. 1-2. La Cofra Records CR260-274. 2007: Argentina.

Esencia cuyana. Vol.1-2. PROEL MUSIC 29198- 24055-2. 1998: Argentina.

Panorama sonoro de la música popular argentina. Colector Carlos Vega. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. (1936-1963) 1998: Argentina.

Entrevistas:

Planilla de entrevistas:

Número y fecha de entrevista	Persona/s Entrevistada/s	Tipo de entrevista	Entrevistador/es
Primera entrevista el 1 de marzo del 2011	Fabiano Navarro	Dirigida o semi estructurada	Diego Guiñazú
Segunda entrevista el 17 de abril del 2012	Fabiano Navarro Leonor Peletay	Dirigida o semi estructurada	Diego Guiñazú
Tercera entrevista el 19 de Julio del 2013	Fabiano Navarro	Dirigida o semi estructurada	Diego Guiñazú Octavio Sánchez
Cuarta entrevista el 8 de julio del 2015	Fabiano Navarro	No dirigida	Diego Guiñazú

Imagen del Cancionero Popular cuyano de Juan Draghi Lucero.

EL GRAN SALOMON

El gran Sa-lo-món llo-ró la au sen-cia de su que-ri-da - -
 Marco An-to-nio dio la vi-da a los pies de la que-a-mó - -
 que extra-ños que llo-re yo es-ta cruel se-pa-ra cio-on tan so-
 lo a mi co-ra-zón no le es da-ble la men-
 tar-se. Da qué le sir-ve que-jar-se cuan-do le so-
 bra ra-zó-on Si, si, si, si, si, si, si - - - cuan-do le so-bra ra-zó-o-on.

El Gran Salomón lloró
 la ausencia de su querida.
 Marco Antonio dio la vida
 a los pies de la que amó;
 que extraño es que lllore yo
 una cruel separación
 siendo que a mi corazón
 no le es dado el lamentarse
 que hasta le privan quejarse
 cuando le sobra razón...

Sí, sí, sí, sí, sí, sí,
 ¡cuando le sobra razón!...

Ayer triste suspiraba
 por el dulce encanto mío
 y de mis ojos un río
 el corazón me anegaba.
 Y mientras tanto lloraba
 me puse a considerar
 que dado el hombre a llorar
 y entregado a su dolor,
 y vi que el que tiene amor
 a todo se ha de encontrar...

Sí, sí, sí, sí, sí, sí,
 ¡a todo se ha de entregar!...

Cantada en Mendoza y San Juan. Dictada por
 D. Ramón F. Guerra, en 1933.