

Gonzalo Hernán Puche

**La Suite Argentina, de Eduardo Falú,
en la versión orquestada por Oscar Cardozo Ocampo.
Un análisis estructural y su comparación con la obra
original para guitarra sola**



Tesina de Licenciatura en Música especialidad Guitarra

Carreras Musicales

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Director: Prof. Mario Agustín Masera

Codirectora: Mgter. Andrea Verónica Yurcic

Mendoza, agosto de 2021

Resumen

El presente trabajo aborda una obra muy importante del repertorio guitarrístico nacional, la *Suite Argentina* de Eduardo Falú, en su versión orquestada por Oscar Cardozo Ocampo. Es una investigación basada en métodos cualitativos y descriptivos. Por un lado, utiliza grabaciones de ensayos, conciertos y partituras, para el análisis y la comprensión de la obra. Por el otro, complementa la escasa documentación escrita con entrevistas y documentales, para la reconstrucción de las biografías de los autores y la historia de la obra.

La tesina compara la versión orquestada con la *Suite* para guitarra sola, considerando cuatro variables de análisis. La primera de ellas son las modificaciones en la parte de la guitarra. La segunda es el material melódico y armónico coincidente o no. La tercera, la estructura de los movimientos. Por último, se toman en cuenta los recursos y procedimientos utilizados por el orquestador.

Los resultados de esta investigación permiten comprender los procedimientos y recursos empleados por Cardozo Ocampo, que le permitieron al arreglador de la *Suite Argentina* conservar la identidad original de la obra y que, a su vez, se percibe como una obra diferente. Es el primer trabajo que documenta la biografía del autor y la historia de la *Suite* orquestal.

Palabras clave: *Suite Argentina*, Eduardo Falú, Oscar Cardozo Ocampo, Orquestación

Abstract

The present work approaches a very important work of the national guitar repertoire *Suite Argentina*, by Eduardo Falú, in its version orchestrated by Oscar Cardozo Ocampo. It is a research based on qualitative and descriptive methods. On the one hand, it uses recordings of rehearsals, concerts and scores for the analysis and understanding of the work. On the other hand, it complements the scarce written documentation with interviews and documentaries, for the reconstruction of the biographies of the authors and the history of the work.

The thesis compares the orchestrated version with the *Suite* for solo guitar, considering four variables of analysis. The first one is the modifications in the guitar part. The second is the melodic and harmonic material coinciding or not. The third is the structure of the movements. Finally, the resources and procedures used by the orchestrator.

The results of this research allow us to understand the procedures and resources used by Cardozo Ocampo, which allowed the arranger of the *Suite Argentina* to preserve the original identity of the work and, at the same time, to perceive it as a different work. This is the first work that documents the author's biography and the history of the orchestral Suite.

Key words: *Suite Argentina*, Eduardo Falú, Oscar Cardozo Ocampo, Orchestration

Índice

Introducción	7
Objetivos	9
Objetivo general	9
Objetivos específicos	9
CAPÍTULO I	10
Marco teórico	10
Definición de forma, estilo y género	10
Música barroca	12
Ligazón entre la <i>Suite Argentina</i> y la música folclórica	13
Arreglo de Cardozo Ocampo	14
Análisis musical de la obra	17
Estado de la cuestión	22
Metodología	23
CAPÍTULO II	25
Biografías	25
Eduardo Falú	25
Oscar Cardozo Ocampo	27
Historia de la <i>Suite Argentina</i>	28
Análisis de la obra	31
I-Carnavalito	31
II- Misachico	39
III- Bailecito	46
IV- Zamba	49
V- Estilo	53
VI- Malambo (Pamperada)	57

Resultados Parciales	62
Carnavalito	62
Misachico	62
Bailecito	62
Zamba	63
Estilo	63
Malambo (Pamperada)	64
 CAPÍTULO III	 65
Conclusiones	65
Bibliografía	67
Anexos	70
Link de la <i>Suite Argentina</i> interpretada por Eduardo Falú y la Camerata Bariloche.	70
Contratapa del disco editado en vinilo	70
Gráficos comparativos entre ambas versiones de la Suite	71
Partitura Analizada	77
Entrevista a Guillermo Dezi	155

Agradecimientos

A Guillermo Dezi por su predisposición y su valioso aporte.

A Lucas Vedia por facilitarme un contacto fundamental para este trabajo.

Gracias a la profesora Luciana Orellana por la inestimable ayuda en la primera etapa de este trabajo.

A la profesora Emilia Greco y Miguel Bellusci por los aportes realizados.

A Matías Novero por brindarme su tiempo y ayuda.

A Juan Pablo Mazzocca por su información y predisposición.

A mis compañeros, amigos y todos los que me acompañaron en este proceso.

Introducción

El presente trabajo aborda una obra muy importante del repertorio guitarrístico argentino, la *Suite Argentina*, de Eduardo Falú, en su versión orquestada por Oscar Cardozo Ocampo. Si bien la obra tal cual fue compuesta posee un gran equilibrio musical, en el arreglo se percibe un enriquecimiento en la sonoridad y la tímbrica, que evoca a la música del período barroco. Vale destacar que esta sonoridad, aunque era ajena al folclore argentino es su versión “tradicional”, se había comenzado a experimentar hacia los años 60 del siglo XX. Llama la atención la variedad de timbres que se perciben en la audición de la *Suite* en su versión orquestal y cómo se entremezclan con el lenguaje folclórico propio de la composición de Falú.

El presente estudio se propuso explicar cuáles son los procedimientos utilizados por el orquestador para lograr esta diversidad sonora. Asimismo, buscó comprender, desde el punto de vista del guitarrista, cuáles son los cambios en el instrumento al interpretar ambas versiones. Así, se logró identificar los elementos de la música barroca incorporados por Cardozo Ocampo desde lo formal y lo tímbrico. En este sentido, se determinó si se justifica relacionar dichos elementos con el período Barroco.

El análisis de la partitura de la versión orquestada fue comparado con la partitura original para guitarra sola. Colaboró en ese proceso el trabajo realizado por Martín Cruz (2016)¹ sobre la versión solista. Dicha comparación se estableció en base a cuatro variables de análisis previamente establecidas: las modificaciones en la parte de la guitarra, el material melódico y armónico coincidente o no, la estructura de los movimientos y los recursos y procedimientos utilizados por el orquestador. A su vez, se investigó sobre la vida y obra de los dos artistas, como así también sobre la historia y concepción de la *Suite* orquestal.

El trabajo está dividido en tres capítulos. El primero de ellos engloba los conceptos utilizados como referencia y define los conceptos técnicos que se emplearán en el capítulo siguiente. El segundo, contiene las biografías de Eduardo Falú y Oscar Cardozo Ocampo, la historia de la *Suite Argentina*, el análisis y comparación de cada uno de sus movimientos. Asimismo, incluye una mención a los elementos aportados por el

¹. Suite Argentina: Acercamiento a los recursos compositivos de Eduardo Falú y su posterior influencia en el mundo guitarrístico.

orquestador que pueden vincularse con el período Barroco. El tercer capítulo corresponde a las conclusiones.

La tesina incluye, por último, un apartado con anexos. Los mismos contienen la partitura de *la Suite Argentina* orquestal analizada y seccionada sintácticamente, los gráficos comparativos entre la versión para guitarra sola y la orquestal. Estos recursos permiten visualizar con mayor claridad las diferencias y similitudes entre ambas piezas.

El presente trabajo podrá ser utilizado como material de consulta o estudio preliminar por aquellos guitarristas interesados en interpretar cualquiera de las dos versiones de la *Suite Argentina*. Ello se debe a que el análisis realizado permite comprender la obra en su totalidad, cómo está estructurado cada movimiento y las diferencias en la guitarra. El abordaje contempló tanto el material compuesto por Falú como los procedimientos de Cardozo Ocampo.

Objetivos

Objetivo general

Analizar la *Suite Argentina*, de Eduardo Falú, en la versión orquestada por Oscar Cardozo Ocampo y compararla con la obra original para guitarra sola.

Objetivos específicos

- Reconstruir la historia de la *Suite* orquestal, con el fin de contextualizar la obra.
- Identificar los elementos de carácter folclórico y los procedimientos propios del período barroco utilizados, y explicar cómo se combinan en la obra.
- Establecer los agregados y cambios que se producen en la segunda versión.

CAPÍTULO I

Marco teórico

El siguiente marco referencial servirá de guía para explicar los conceptos teóricos que sustentan el presente trabajo. Con fines prácticos, se tomarán conceptos teóricos del ámbito de la música académica europea, por considerarse que se ajusta al contexto de este estudio. No obstante, se aplicarán con flexibilidad, por las particularidades propias de la obra.

Definición de forma, estilo y género

Para definir forma y estilo, esta investigación se apoya en los conceptos de Leonard Meyer (2001). El autor explica lo siguiente en relación con la **forma** en la música:

Las formas son aspectos especiales del estilo, grupos de probabilidades alternativos, cada uno de los cuales muestra sus propias relaciones de probabilidad especiales dentro del contexto estilístico global. Y al igual que la percepción de los aspectos más generalmente constantes del estilo y la respuesta a los mismos, la comprensión de la forma es aprendida no innata.

El concepto de forma implica abstracción y generalización. (...) Aquí es suficiente con apuntar que, una vez que una obra se reconoce como perteneciente a un tipo para el cual se ha desarrollado un concepto de clasificación abstracto y normativo, entonces ese “tipo ideal” se convierte en las bases de las expectativas.

A primera vista la concepción de conceptos de clasificación parece distinguir las relaciones de probabilidad desarrolladas en conexión con la forma de las establecidas en conexión con los aspectos más constantes del estilo examinado (...). Nuestra concepción de una cadencia plagal es una abstracción tanto como lo es nuestra concepción de, por ejemplo, un *concerto grosso*. (pp. 74-75)

Asimismo, se refiere al **estilo** del siguiente modo:

La percepción de las relaciones de probabilidad que se obtiene dentro de cualquier proceso estilístico, así como las respuestas a las mismas, no son ingenuas reacciones reflejas, ni son tampoco relaciones universales de probabilidad que tengan algún tipo de significado físico “natural”. La respuesta a la música, así como su percepción, dependen de las respuestas habituales aprendidas. Los sistemas estilísticos a los que se da este tipo de respuesta son, en última instancia, construcciones artificiales desarrolladas por los músicos dentro de una cultura específica.

El hecho mismo de que haya muchos sistemas estilísticos musicales distintos, tanto en culturas diferentes como incluso dentro de una misma cultura, demuestra que los estilos son contruidos por los músicos en una época y lugar concretos, y que no se basan en relaciones universales, naturales inherentes al propio material sonoro. Y así la experiencia musical no se basa en respuestas naturales, universales, debe estar basada en respuestas que se adquieran a través del aprendizaje. (p. 77)

Hasta aquí, hemos establecido que las formas son un grupo de probabilidades alternativas dentro de un estilo. Tanto las formas como el estilo se reconocen por los aspectos más constantes y reconocibles que remiten a ellos. Según la definición de Meyer, estos dos elementos pueden ser reconocidos por un oyente, a través de sus características más constantes y representativas, y no por el estricto cumplimiento de todas las normas que se estandarizaron sobre estos dos aspectos (forma y estilo) en un período histórico determinado.

En la definición que Meyer hace sobre estilo, se agrega que este depende de la percepción que el oyente tiene de determinada música y de las “respuestas aprendidas”. Esto se debe a que las agrupaciones por estilos —en este caso, musicales— son “construcciones artificiales” dentro de una cultura, no “relaciones universales”. Para el mencionado autor, los estilos son contruidos por los músicos en una época determinada y están más ligados al material sonoro que a otras características inherentes a este. En otras palabras, están más condicionados por la percepción que el oyente tiene de la propia audición que por los procedimientos teóricos o técnicas compositivas utilizadas.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) define el **género** como “clase, tipo o categoría sancionada por convención”. El diccionario agrega al respecto lo que se citará a continuación:

La clasificación en géneros viene desde la antigüedad clásica (Aristóteles) y sirve como medio para organizar y condicionar nuestra experiencia (...) En la música a fines del SXIII y comienzos del XIX, se podría considerar que la clasificación en géneros tiene una intención comunicativa al clasificar en música cortesana, rural o danza.

En sentido estricto, género significa orden y estabilidad de determinadas características musicales en sí mismas (instrumentación, organización de alturas, carácter, esquema formal).

En un sentido más amplio, un género dependerá para su definición de la validación del contexto o de una comunidad más que de aspectos técnicos o formales. (p.658)

Además de la definición, el diccionario menciona trabajos realizados desde 1960, “donde se otorga mayor importancia al estudio de la experiencia estética (...)”. Al respecto, observa que “se hace hincapié en la función que cumple (el género) como parte de un proceso de comunicación artística”. Asimismo, describe al género “como un código poderoso que une autor con auditor”.

La clasificación en géneros condiciona la experiencia sobre una determinada composición. Por ejemplo, la obra en cuestión lleva el nombre de *Suite Argentina* y cada movimiento posee el nombre de distintos géneros folclóricos argentinos. Al observar los diferentes títulos, el oyente que no está familiarizado con la pieza adquiere una idea de lo que escuchará. Asimismo, puede imaginar una posible instrumentación de la misma, ya que el sonido de determinados instrumentos, por ejemplo, la guitarra, es parte ineludible de estos géneros.

Además, la definición del diccionario menciona que género significa orden de determinadas características musicales. En este caso, Falú, un apellido ligado al folclore; la adjetivación “argentina” para *Suite*, y el título de cada movimiento permiten anticipar qué música se escuchará, aun sin conocer la obra. Esta representación que puede realizarse *a priori* puede verse modificada por la irrupción innovadora de otras sonoridades, timbres y procedimientos compositivos. Por tal motivo, se entiende que un género depende, por un lado, de la validación de una comunidad, más que de aspectos técnicos o formales. Por el otro, de la experiencia estética o sonora que se tenga de una obra de arte.

Música barroca

Tal como se verá a lo largo del trabajo, la obra que constituye el objeto de este estudio remite en extensos pasajes —por su sonoridad, instrumentación, timbres, formas y técnicas compositivas— al período Barroco. Por lo tanto, a fin de identificar los procedimientos utilizados y en concordancia con las conceptualizaciones de Meyer, se tomarán en consideración algunas definiciones que permitirán caracterizar el estilo Barroco. Se empleará este último término para identificar distintos procedimientos compositivos utilizados y que caracterizan la música occidental comprendida entre fines del siglo XVI y 1750.

El diccionario Harvard (2006), en su definición de música barroca, explica que esta “suele mostrar una textura homofónica en la que la parte superior lleva la melodía sobre una línea de bajo con fuertes implicaciones armónicas” (p.147). Al respecto, agrega lo siguiente:

(...) una línea de bajo instrumental sobre la que se improvisan acórdicamente las voces intermedias. La división funcional que se deriva de esta dicotomía melodía-línea del bajo de manifiesta también en el estilo *concertato* (estilo concertado), en el que se unen los intérpretes que participan con un cometido y un timbre diverso, y más tarde en el concierto, con su contraste funcional entre solista y *ripieno*. A lo largo de todo el período, la diversidad estilística queda realizada por un rasgo recurrente del pensamiento musical barroco (ya anticipado con claridad en el último Renacimiento): la discriminación consciente entre los diversos estilos para llevar a cabo funciones musicales diferentes. (p.147)

Es posible llevar a cabo una serie de conjeturas. Por una parte, el solo hecho de variar constantemente una melodía o contrastar diferentes cuerpos sonoros puede remitir a una forma de **variación o concierto barroco**, respectivamente, sin seguir al pie de la letra otros aspectos técnicos, tal vez menos perceptibles, que se utilizaban en la época en que estas formas eran empleadas. Por otra parte, se observa que puede emularse un determinado estilo de un período histórico, por ejemplo, utilizando la polifonía modal vocal para remitir a música del Renacimiento o el clave, a música del Barroco.

Ligazón entre la *Suite Argentina* y la música folclórica

Eduardo Falú fue una persona fundamental en la historia del folclore argentino y un referente en el ambiente guitarrístico. Tanto su nombre como su obra son extremadamente reconocidos en el entorno musical folclórico, por lo cual, es natural asociar al compositor a ciertos géneros populares. Añadido a esto y tal como insinúa el título *Suite Argentina*, la obra está íntimamente ligada a la música folclórica. Por eso, luego de emprender un recorrido por diversas definiciones empleadas en la actualidad y por múltiples autores que estudian las danzas argentinas de origen popular, se considera pertinente la perspectiva de Emilio Pedro Portorrico (2015), investigador que habla de la “música popular argentina de raíz folklórica e inspiración campesina” (p.7).

Se habla de música popular para diferenciarla de la música “erudita y culta” de origen europeo. Se considera también que posee raíz folclórica, para diferenciarla de las músicas folclóricas, definidas por Juliana Guerrero (2014) como “aquellas de carácter anónimo que circulaban en un medio rural y a las que atribuían un origen desconocido o

remoto” (p.52). La autora realiza con respecto a ellas la diferenciación que se detalla a continuación:

Estas músicas eran distinguidas de otras, denominadas de “proyección folklórica”, “fusión” o “nativismo”, que estaban compuestas a partir de elementos musicales de las primeras pero que tenían marca de autor, circulaban en los medios masivos urbanos y con el paso del tiempo fueron difundidas a través de la radio y los discos. (p.52)

Finalmente, se habla de inspiración campesina, para diferenciarla de la música de inspiración urbana o ciudadana, según la definición del mismo Portorrico (p.7).

Teniendo en cuenta el aporte de Guerrero, se considera que la obra objeto de este estudio se ajusta a la definición de Portorrico, ya que posee raíz folclórica. Dicha raíz se deriva de que la pieza no es anónima ni circula en el medio rural de generación en generación o por tradición oral, sino que está escrita en notación musical y registrada en SADAIC. A su vez, es de inspiración campesina, para diferenciarla de la música popular urbana, por ejemplo, la música del Río de la Plata, como ser el tango o la milonga ciudadana, entre otras músicas.

Arreglo de Cardozo Ocampo

La partitura de referencia para realizar el presente trabajo lleva por título *Suite Argentina* y menciona como autor a Eduardo Falú, sin hacer ninguna referencia a Cardozo Ocampo. En la contratapa del disco editado que salió a la venta, se lo menciona a este último como orquestador. Si bien esta tesina no profundiza en la temática del arreglo, que podría constituir un estudio en sí mismo, se considera necesario explicitar algunos conceptos extraídos de la tesis de maestría en arte latinoamericano de Ricardo Mansilla, finalizada en 2005. Allí, el autor define distintas maneras de realizar un arreglo. A continuación, se mencionarán aquellas que fueron aplicadas por Cardozo Ocampo:

Instrumentación: es otorgar a distintos instrumentos la ejecución de las diversas melodías o voces de una composición, un arreglo o de una armonización. Puede haber ligeras modificaciones de tipo técnico pero la gran virtud del instrumentador radicará en la elección de los timbres, la mixturas, las combinaciones, las disposiciones y las densidades. El aspecto creativo puede ser importante pero no representa originalidad desde el punto de vista de la construcción de la obra. (p. 31)

Orquestación: es una instrumentación llevada al campo de la Orquesta Sinfónica contemporánea o formaciones instrumentales similares de las distintas épocas. Por

extensión también se aplica a la instrumentación de otros conjuntos de grandes dimensiones como por ejemplo lo es una banda. (p.31)

Muchas veces se confunde el procedimiento de trabajo con el acto mismo de componer para orquesta, el ‘arte de orquestar’, refiriéndose sobre todo al esmero sutil en la búsqueda de timbres, registros, efectos y mixturas que pueden proporcionar tanto los instrumentos tradicionales como lo étnicos, electrónicos y los no-convencionales. Creo que hay una gran creatividad y aporte original en orquestadores relevantes como Nicolás Rimsky Korsakov, Richard Strauss, Maurice Ravel o Igor Stravinsky en el aspecto señalado que constituyen verdaderos arreglos de las obras originales, pero si la obra en cuestión es una mera traslación al orgánico orquestal del original de piano, órgano u otro instrumento o conjunto pequeño, sin que se involucren otros aspectos composicionales como la forma, la armonía, el contrapunto, etc. no se puede hablar de un verdadero arreglo. (p. 32)

Versión:

1. Diferentes composiciones, arreglos, transcripciones, adaptaciones, armonizaciones, instrumentaciones, orquestaciones, reducciones y variaciones que han sido producidas por diversos autores sobre un mismo tema (p. 36).

2. Interpretaciones, ejecuciones o realizaciones hechas por distintos sujetos u organismos en diversos soportes. Las mismas pueden diferir en mayor o menor medida en varios aspectos: instrumentación, *tempi*, carácter, articulaciones, dinámicas, etc. (p. 37)

Tras analizar las categorías propuestas por Mansilla (2005) y aplicarlas a la *Suite Argentina* en el trabajo realizado por Cardozo Ocampo, se consideró que este no puede encuadrarse dentro de la categoría **instrumentación**. Ello se debe a que, si bien el trabajo del orquestador reutiliza el material compuesto por Eduardo Falú, el resultado final y la sonoridad en su conjunto aportan un valor original, distinto y novedoso en comparación a la obra solista. Por otra parte, el término orquestación guarda una íntima relación con la instrumentación, ya que, tal como lo describe Mansilla, se trata de una instrumentación llevada al campo de la orquesta.

Compositores como Maurice Ravel y Nikolai Rimsky-Korsakov fueron grandes orquestadores de obras emblemáticas en la música académica. El primero de ellos, por ejemplo, alcanzó gran reconocimiento por su orquestación de *Cuadros de una Exposición* de *Modest Mussorgsky*. La labor realizada por Cardozo Ocampo en la *Suite Argentina* podría considerarse un trabajo análogo al de Ravel, ya que se sirve de la composición de otro artista para otorgarle originalidad y un carácter diferente mediante el proceso de

orquestración. En ambos casos, ello les permitió alcanzar una relevancia y una repercusión mayores a las de la obra original.

Continuando con el análisis de Mansilla, la obra podría encuadrarse en la definición de **versión**, pues engloba la instrumentación y la orquestración como procesos válidos dentro de la misma. Sin embargo, se considera que la pieza no forma parte de dicha categoría debido a que, según lo expuesto por el autor, la versión puede diferir en varios aspectos de la obra original. Al respecto, se encuentra que el análisis y la escucha de la obra evidencian que no está en el espíritu de Cardozo Ocampo diferenciar su creación de la *Suite* original, tanto en carácter como en tiempos, dinámicas y procedimientos compositivos. Dadas las posibilidades que ofrece una orquesta, bien pudo haberse valido de numerosos recursos para diferenciarlas.

Luego de examinar la terminología existente, se decidió catalogar como **orquestración** a la obra para guitarra y orquesta, la cual coincide a su vez con la denominación que figura en la contratapa del disco original de la obra. Por otra parte, para comprender qué técnicas y recursos utilizó Cardozo Ocampo en la orquestración, se utilizará la siguiente definición de Mansilla sobre el arreglo en música popular:

...toda transformación creativa de una obra musical que conlleva modificaciones y aportes sustanciales en su factura y que altera su estructura en los diversos aspectos musicales pudiendo o no cambiar de orgánico -medio vocal/instrumental-. La elaboración implica técnicas, estrategias, recursos y procedimientos compositivos que cambian el material preexistente. Generalmente la obra resultante está destinada a ser ejecutada con voces o instrumentos distintos a aquellos para los que se concibió en su forma primaria. El arreglo implica algún tipo de alteración del original durante el proceso y la constitución de un cambio especial que da un renovado sentido a la obra, el de auténtica recreación. El aporte del arreglador es nuevo, original y creativo por lo que confiere al arreglo el *status* de composición. Nuevo, porque se trata de una obra con elementos distintos, diferente de la preexistente, original porque supone que ha tenido la capacidad de variar, descentrar o deformar, fórmulas preestablecidas, utilizar otros lenguajes, otros procedimientos, técnicas y estrategias y por último creativo porque se trata de un producto hecho por un sujeto distinto con características propias, capaz de imponer su propio criterio en la recreación de la obra, apartándose o no de la tradición y los modelos con su personal red simbólica. (p.28)

Según esta definición, a través de técnicas, recursos y procedimientos utilizados por el arreglador, cambia el material preexistente. A su vez, la obra está destinada a ejecutarse con instrumentos distintos de para los que se concibió originalmente, lo cual le

proporciona un sentido renovado. El trabajo realizado por Cardozo Ocampo es, en tal sentido, nuevo, original y creativo, ya que se aparta por momentos del lenguaje tradicional con que fue pensada la obra y le proporciona un estatus diferente de composición.

Análisis musical de la obra

Comprendidos los términos empleados para referirse al trabajo de Cardozo Ocampo, es necesario establecer los parámetros mediante los cuales se llevará a cabo el análisis musical de la obra. En el mismo sentido, resulta indispensable explicitar y definir los conceptos que lo enmarcan, ya que responden a características comunes a diferentes momentos del discurso.

Uno de los conceptos más importantes y que marcan el camino de este trabajo es *suite*, ya que remite al título de la obra. Joaquín Zamacois (1960) traduce el vocablo francés como “serie”. El autor utiliza el término para “designar la reunión formando un todo de diversas piezas instrumentales independientes entre sí, pero combinadas para ejecutarse seguidas” (p.151). Por otra parte, establece una diferenciación entre *suite* antigua y moderna. La primera se originó en los siglos XVII y XVIII, y constituyó una de las formas musicales más importantes de ese período. Estaba constituida por “un agrupamiento de canciones y danzas populares...” (p.151-152). La segunda surgió a partir del siglo XIX con un fin diferente al original. Su estructura, estilo y demás son completamente libres.

Al referirse al concepto de concierto barroco, más precisamente, la forma del **concierto barroco solista**, María Inés García (2015) explica el principio de alternancia del siguiente modo:

En el aria da capo observamos que una característica distintiva era el uso de *ritornellos*. Estos pasajes, que preceden, interrumpen y siguen la parte vocal, actúan como contraste con ésta. Hay un intercambio antifonal entre dos diferentes cuerpos sonoros: la orquesta completa por un lado y el solista con una parte de la orquesta que proporciona acompañamiento. (p.2)

En tal sentido, la autora explica cómo el **concierto barroco** utiliza un recurso similar en composiciones completamente instrumentales:

En el concierto se trabaja con un principio similar excepto que ambos cuerpos sonoros opuestos están formados enteramente por instrumentos. Las formas que están asociadas con el concierto son un resultado estructural de esa oposición. La manera

específica en que el principio de alternancia opera en una pieza de música, puede ser pensada como el procedimiento del trabajo.

(...) En los conciertos de la época del barroco, la función principal de la orquesta no era tan solo acompañar al solista sino actuar como una pareja antagónica en igualdad de condiciones. (p.2)

Del mismo apunte traducido por la profesora García, se toma el concepto de alternancia, extraído del capítulo 13 del libro *Form in Tonal Music* (1965), de Douglas Green. Esta definición se ampliará posteriormente en el capítulo dedicado al análisis. No obstante, cabe mencionar que la misma, explica que son tres los parámetros a tener en cuenta para analizar la forma en el concierto barroco: “alternancia de timbre o cuerpos sonoros, motivos rítmicos y melódicos y plan tonal” (p.2).

A partir de lo expuesto, resulta el siguiente esquema sobre la forma del concierto barroco:

Tutti R1	Solo S1	Tutti R2	Solo S2	Tutti R3	Solo S3	Tutti R4
A,B,C	D o A', B'...	A, B...	E o A'', B''...	A, B...	F o A'''...	A, B,
C						
I	I-IV	V	V-IVI	IV, VI o I	VI o IVII	I

(p.6)

La primera línea horizontal del gráfico anterior incluye las apariciones de *tutti* o *ripieno* (R) y Solo (S). La segunda, el material rítmico melódico. La tercera, las regiones tonales por las que pasa. Sobre el mismo tema, Joaquín Zamacois explica lo siguiente:

El compositor italiano Arcángelo Corelli creó el “*concerto grosso*”, que era un concierto escrito para orquesta de instrumentos de cuerda-arco, en el cual se establecían dos grupos: el de los solistas, denominado “*concertini*” y el de la masa orquestal restante, constitutiva del “*grosso*” o “*ripieno*”.

Su forma resultaba poco definida, y oscilaba entre la Fuga y la Suite. (p. 207)

El autor detalla a continuación un esquema referido a “cuando no estaban constituidos como simples piezas de suite”. Identifica tres secciones, a saber:

Sección 1: presenta el tema principal y de sus elementos constitutivos, si los tiene.

Sección 2: alternancia más o menos regular, de fragmentos libre y de apariciones del tema, en diversas tonalidades.

Sección 3: reexposición del tema principal, en el tono de origen, seguido o no de los mismos elementos que en la sección 1 y de una coda. (p.208)

Para el análisis de la obra, contemplado en el segundo capítulo, se utilizará la metodología de Francisco Kröpfl, sistematizada por la investigadora María Inés García (2011) para definir el concepto de **oración** como “enunciado musical con sentido completo, que puede estar formado por una o más frases” (p.5). “Es un segmento del discurso musical que cierra una idea”, agrega. En el mencionado apunte, se denomina **frase** a la unidad sintáctica mínima completa.

Tal como se podrá constatar en el análisis, el procedimiento contrapuntístico más utilizado en el arreglo de la obra es la **imitación**. El profesor Mario Masera (2008) explica que “imitar es reproducir en una voz un motivo o tema que previa e inmediatamente se ha escuchado en otra voz” (p.16). Luego, agrega que la imitación se puede efectuar a cualquier intervalo superior o inferior. Asimismo, indica que puede ser “exacta, regular o irregular, directa, contraria o invertida, retrógrada o retrógrada invertida y por aumentación o disminución” (p.16).

“Se denomina progresión armónica a la repetición del encadenamiento de dos o más acordes a diferente altura, el primer encadenamiento a imitar se llama modelo”, explica Ana María Olivencia (s.f., p. 37). Se distinguen tres tipos de progresiones. La primera de ellas es la tonal, que repite el modelo en los distintos grados de la escala. La segunda es la exacta o politónica, cuando el modelo se repite de manera exacta y es necesario incorporar alteraciones. La última es la mixta, donde algunas repeticiones se realizan en la tonalidad del modelo y otras emplean acordes cromatizados.

Del mismo apunte, se extrae la definición de cadencia picarda:

Se denomina así al ascenso de la 3° en el acorde de tónica, en un modo menor cuando se usa para el final de un movimiento o una composición con el objeto de dar un sentido de mayor conclusión. (...) Normalmente se usó en el SXVI a lo largo de la era barroca (p.36).

Un elemento muy utilizado en la música popular es el uso de las dominantes secundarias. Walter Piston (1987) define este procedimiento como:

Junto con la propia función de dominante de la escala principal, el principio de la dominante secundaria es el más importante generador de la armonía de dominante. Este principio amplía el ámbito de los colores armónicos al añadir nuevas notas, y por tanto nuevos acordes; por otra parte, también incrementa el sentido de la dirección y el movimiento en la progresión armónica.

De la observación de esta práctica se puede extraer la siguiente regla: cualquier grado de la escala puede estar precedido por su propia armonía de dominante sin debilitar la tonalidad principal. (pp. 248-249)

De esta definición se desprende, según Piston, el concepto de **tonicalización**, que, tal como se verá más adelante, aparecerá en distintos puntos del análisis. “La designación de dominantes secundarias refleja la opinión de que el término describe por completo su función. Los acordes para los que funcionan como dominantes secundarias reciben el nombre de tónicas secundarias y, por tanto, realizan una tonicalización”, plantea el autor (p.249).

Para ampliar el concepto, Piston agrega en el capítulo dedicado a la **modulación** las observaciones que se citan a continuación:

(...) En la mayoría de los casos el tiempo musical es una consideración esencial en el proceso de modulación. La primera tonalidad tiene una ventaja tonal especial por haber sido la primera. La nueva tonalidad debe compensar este hecho; si no proyecta la nueva tónica con suficiente energía, o durante un período de tiempo suficiente, el oído retendrá la memoria de la primera tonalidad, y un retorno a ésta podría crear el efecto de que no ha tenido lugar una verdadera modulación (p.219).

(...) Así pues, podemos definir la tonicalización de una tónica secundaria como algo que ocurre en un breve período de tiempo musical, con la reaparición de la tónica original dentro de la misma frase; la modulación intermedia adquiere una mayor extensión y retrasa el retorno de la tónica original hasta la siguiente frase. La distinción es arbitraria, pero puede resultar útil en muchos casos (p. 220).

Por otra parte, también se recogerá la definición de **pedal** de Piston. El autor lo encuadra en la parte dedicada a las notas extrañas y expone lo siguiente:

El pedal es una nota (la tónica o la dominante) que persiste en una voz mientras se producen cambios en la armonía. El pedal es una excepción entre las notas extrañas, ya que (no) tiene carácter melódico. Tiende a mantener el ritmo armónico estático y su efecto se ve algo compensado por el uso de acordes disonantes con respecto al pedal. Un pedal típico será en algún momento extraño a la armonía con la que suena, aunque, en general, comienza y termina como elemento del acorde. Se utiliza con más frecuencia en el bajo, pero puede aparecer en la voz superior, en una parte intermedia, o en alguna combinación de alguna de estas.

El término pedal se originó a partir de la práctica de mantener bajado el pedal del órgano mientras se improvisaba sobre los manuales. (...) A menudo rompe los moldes rítmicos, y es adornado con otras notas, consiguiendo incluso significado temático en figuras de *ostinato* (p.126).

Piston explica que el pedal “puede durar menos de un solo compás, también puede extenderse mucho más, incluso a lo largo de toda una pieza” (p. 128). “Las piezas escritas

sobre un pedal pueden ser cortas y relativamente simples en su armonía (...)”, añade (p. 128).

Uno de los recursos más utilizados, característico de numerosos géneros del folclore argentino, es el uso de la **bimodalidad** o escalas superpuestas. María del Carmen Aguilar (1991) expone al respecto:

(...) en nuestro folklore, está presente en infinidad de Vidalas, Carnavalitos, Chayas, Chacareras, Bailecitos, etc.: la escala bimodal eólico-dórica. Esta escala ha influenciado la composición de melodías “folklóricas” actuales y, por su sola presencia garantiza cierto “sabor folklórico que recuerda a la región Centro y Noroeste de la Argentina. (p.57)

(...)

Hemos llamado “bimodal” a esta escala porque, superpone el modo eólico con el modo dórico. Sin embargo, hay otra “bimodalidad”, implícita en la armonía que sugiere superpuesta el modo menor y su relativo mayor. En efecto, los enlaces de acordes que se desprenden de la escala tienen tramos claramente menores y otros que requieren la utilización del VI, VII y III grados de la escala menor, o sea, la subdominante, la dominante y la tónica de la relativa mayor. (p.59)

(...)

La escala bimodal utiliza entonces:

1. Los acordes comunes a los modos eólico y dórico, Im, IIIM, y VIIM
2. El IV mayor, propio del dórico
3. El VI mayor, propio del eólico
4. El V mayor

También es interesante observar que, en la escala extendida aparece el enlace VII-I (el VII como dominante), que, si bien es posible en los dos modos, caracteriza muchas canciones renacentistas. (p. 61)

El *ostinato* u “obstinado” es definido por el diccionario Harvard de música del siguiente modo:

...un elemento musical breve que se repite constantemente a lo largo de una interpretación o composición o de una sección de esta. La repetición de este tipo se encuentra en la música de culturas de todo el mundo y es especialmente característica de la música de África, de ahí su presencia en un gran número de piezas musicales folklóricas y populares.

(...) Cualquier elemento musical puede hacer el papel de *ostinato*, los modelos más memorables suelen ser una melodía, una progresión acórdica, un ritmo o algún tipo de combinación de los mismos. La eficacia del *ostinato* deriva del impacto acumulativo

de las repeticiones, especialmente cuando se producen con las mismas notas. (...) Los *ostinatos* melódico-armónico ocuparon un papel destacado en la época barroca.

(...) Una frase melódica repetida colocada en el bajo recibe el nombre de *basso ostinato*, (*bajo ostinato*), y generalmente tiene una extensión de uno a ocho compases. (...) Los *ostinatos* armónicos, por otro lado, carecen de una melodía fija que se repita, pero permiten nuevos acordes ocasionales, como en las variaciones sobre bajos de danza.

(...) El *basso ostinato* se usaba o no como la base de variaciones, floreció durante los siglos XVII y XVIII; en la música vocal, su popularidad fue en parte el resultado de su adecuación a la interpretación de la monodia con el bajo continuo.

Estado de la cuestión

La investigación inició con la búsqueda de información biográfica de Falú y Cardozo Ocampo en libros y diccionarios del campo disciplinar. Entre las dificultades que surgieron, en la bibliografía de referencia no figuraban datos o escritos académicos sobre la obra del orquestador, como así tampoco sus datos biográficos. Debido a ello, se emprendieron gestiones para contactar a familiares cercanos al músico —su esposa, sobrinos, amigos— mediante redes sociales. Pese a los esfuerzos, no se alcanzaron resultados satisfactorios, pues no se obtuvo respuesta por parte de sus allegados. Por tal motivo, se decidió interrogar a distintos profesores, quienes manifestaron no conocer demasiado de la vida y obra del arreglador; solo lo reconocían por su nombre.

La bibliografía encontrada y consultada sobre la vida y obra de Eduardo Falú también es escasa e incompleta. Hasta el momento de la presentación de esta tesina, se ha podido constatar la escasez de información relacionada con el compositor y la *Suite Argentina*. Tampoco se hallaron escritos sobre Cardozo Ocampo y su orquestación de la obra. Por lo tanto, se considera que los aportes del presente trabajo, podrán contribuir en la construcción de nuevos conocimientos.

Para contextualizar este estudio, resultó un valioso aporte la lectura de la tesina de licenciatura de Martín Cruz (FAD-UNCuyo, 2016), titulada *Suite Argentina: acercamiento a los recursos compositivos de Eduardo Falú y su posterior influencia en el mundo guitarrístico*. La investigación aborda el estilo compositivo de Falú, aplicado a la *Suite* en su versión solista. La misma sirvió como punto de partida para obtener un acercamiento estructural a la versión solista. Además, resultó útil como documento de consulta y referencia. El análisis de la *Suite* para guitarra sola fue utilizado para establecer una comparación de la sintaxis con el análisis propio de la versión orquestada.

Dada la escasez de material escrito y a fin de contextualizar la obra (dónde, cuándo y por qué), se tomaron datos de una entrevista televisiva realizada al mismo Falú en el programa “Dialogando”. Es posible acceder a la misma por medio de la plataforma YouTube. En la conversación, el compositor habla de esta obra y responde brevemente algunos interrogantes. Posteriormente, se entrevistó a Guillermo Dezi, guitarrista y amigo de Eduardo Falú, a fin de completar información y contrastar los exiguos datos hallados previamente.

Para la realización de este trabajo, se empleó, por un lado, la tesis de maestría de Ricardo Mansilla (2005). A partir de una categorización de los diferentes tipos de arreglo, se definió el objeto de este estudio como *orquestración*. En el capítulo referido a los movimientos de la *Suite*, se tomaron como referencia las publicaciones de María del Carmen Aguilar e Isabel Aretz relacionadas con las características y tipos de danzas argentinas.

Metodología

Para el diseño metodológico, se utilizaron los lineamientos de una investigación cualitativa de tipo descriptiva (Yuni y Urbano, 2014). Tal como explica Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo (2014), “un aspecto fundamental de los métodos cualitativos es el registro de los datos obtenidos en las diferentes estrategias de investigación” (p.109). En este sentido, una porción importante de la búsqueda de información y su posterior análisis se centró en el trabajo con partituras, archivos de audio de interpretaciones de las piezas a analizar, grabaciones de ensayos del compositor, documentales y entrevistas obtenidas a través de YouTube.

Ya que se trata de una investigación en música, se siguieron también los lineamientos propuestos por López Cano y San Cristóbal Opazo (2014). En tal sentido, se enfatizó en indagar y descubrir las motivaciones y los significados del trabajo realizado por dos actores: el compositor Eduardo Falú y el orquestador Oscar Cardozo Ocampo. Se aplicaron también las pautas de una investigación documental, según refieren los mismos autores. Se recurrió a la búsqueda de información sobre la vida y obra de ambos músicos, así como a la recolección de datos sobre la *Suite Argentina*.

En primer término, fue necesario precisar la información preexistente sobre la *Suite Argentina* para guitarra sola. Tal como se explicita en el marco teórico, se investigó también sobre los diferentes conceptos teóricos del término folclore, como proyección

folclórica, música popular argentina y música de raíz folclórica argentina. Asimismo, se indagó en diferentes conceptos sobre arreglo y las distintas formas de llevarlo a cabo.

Se realizó un análisis de la partitura en su versión orquestal, mediante una escucha crítica, marcando cada una de las particularidades de la obra. Posteriormente, se emprendió una caracterización de la *Suite* orquestal en función de dos variables: los elementos barrocos y los elementos folclóricos. A continuación, se recurrió a consultar el ya mencionado trabajo de Cruz sobre la obra original. Se procedió, entonces, a establecer categorías de análisis para, posteriormente, comparar cada movimiento en ambas obras, a fin de determinar similitudes y diferencias.

A fin de obtener información precisa sobre la concepción de la *Suite Argentina*, datos biográficos sobre Cardozo Ocampo y conocer qué relación lo unía a Eduardo Falú, se realizó una entrevista al guitarrista Guillermo Dezi, residente en Buenos Aires. Su contacto fue recomendado y facilitado por el saxofonista Lucas Vedia². Luego de investigar sobre su trayectoria como músico a través de la web, se halló en su canal de YouTube la grabación de 1992 de un ensayo del mismo Falú con la *Orquesta de Cámara Municipal de Rosario*, dirigida por el maestro Fernando Ciruolo.

La modalidad de entrevista utilizada es la semiestructurada. Tal como señalan Yuni y Urbano (2014), este tipo de entrevistas parten de un guión tentativo que permite apartarse y desarrollar preguntas no previstas pero pertinentes. Debido al gran conocimiento de Dezi sobre Eduardo Falú y la *Suite Argentina*, fue posible ahondar en las preguntas. Así, se obtuvieron datos valiosos y precisos que permitieron conocer mejor la concepción de la obra. La conversación también proporcionó la historia y el contexto de ambas versiones de la *Suite*. A su vez, corroboró y aportó algunos datos biográficos sobre ambos compositores.

Cuando en una investigación se utilizan instrumentos cualitativos, María Nagore (2004) alienta al investigador a crear su propio método. De este modo, el recorrido metodológico del trabajo se fue delineando conforme iba precisándose información y surgían nuevas búsquedas. A partir del análisis de la bibliografía, la entrevista a Guillermo Dezi y el análisis de la partitura orquestal, se pudo complementar y contrastar los datos recabados, para luego elaborar las conclusiones.

² L. Vedia: Saxofonista y gestor de la Orquesta Académica de Mendoza

CAPÍTULO II

Biografías

Eduardo Falú

Eduardo Falú fue guitarrista, cantante y compositor de música folclórica argentina. Nació en la provincia de Salta el 9 de julio de 1923 en la localidad de El Galpón. Hijo de inmigrantes sirios, luego de mucho andar, se instaló junto con su familia en Metán. Según cuenta la guitarrista Silvina Miretti (2013) en su blog dedicado a Falú, sus padres se dedicaron a la actividad comercial.

A los 11 años, Falú empezó a tocar la guitarra de manera autodidacta. Aunque no provenía de una familia de músicos, en su casa y en su entorno se respiraba un ambiente musical folclórico, que favoreció su acercamiento a este repertorio. A los 14 años, se instaló en la ciudad de Salta, donde terminó sus estudios en el Colegio Normal. El clima poético que representaba dicha localidad nortea y su enamoramiento de la música andina lo condujeron a conocer a los grandes poetas del momento. Algunos de ellos fueron Juan Carlos y Arturo Dávalos, Díaz Villalba, Saravia Linares y César Perdiguero, con quien más tarde compuso su primera obra: *Tabacalera*.

En el año 1945, señala Miretti, Falú se radicó en Buenos Aires con Perdiguero, con quien interpretaba canciones a dúo en algunas radios. En 1950 grabó su primer disco para el sello *TK* y regresó a Salta. Allí conoció al poeta Jaime Dávalos, con quien compuso uno de los dúos más importantes de la música folclórica argentina. Así quedaron immortalizadas varias obras, entre ellas, su primera composición en conjunto, la *Zamba de la Candelaria*.

Más adelante —aporta Miretti y corrobora León Benarós, historiador y crítico de arte—, Falú decidió regresar a Buenos Aires y formalizar su conocimiento guitarrístico y compositivo. Comenzó a estudiar armonía con Carlos Guastavino, de quien era amigo. Se trató de la única formación teórica que recibió Eduardo Falú (Salton, 1999).

Emilio Pedro Portorrico, en su libro *Eso que llamamos Folklore*, lo define como un “intérprete virtuoso de la guitarra” (p. 113). El autor aporta además la siguiente descripción del compositor:

(...) Falú ha construido su carrera más como concertista clásico que como un folklorista, sin perder el sabor regional de las piezas que componen su repertorio. Su estilo interpretativo que aunó en la técnica y la sonoridad de los guitarristas clásicos con los ritmos del repertorio popular argentino de inspiración campesina ha creado una escuela guitarrística que marcó la trayectoria de la gran mayoría de los intérpretes que lo precedieron (...) (p.113)

El aporte destacado por Portorrico es uno de los más importantes que Falú, junto con Atahualpa Yupanqui, realizó a la guitarra argentina. Su influencia se observa por doquier en numerosos intérpretes guitarristas. Quizás el ejemplo más directo sea su sobrino, el compositor y guitarrista Juan Falú.

Posteriormente, Eduardo empezó un sinnúmero de shows. Primero, en Buenos Aires, haciendo presentaciones en televisión y grabaciones de discos. Luego, emprendió giras por todo el país, Europa, Estados Unidos y Japón, donde brindó más de 40 conciertos, según cuenta Miretti en su blog. Por otra parte, participó en innumerables proyectos junto con escritores como Jorge Luis Borges. Una de sus experiencias fue la musicalización del poema *Romance para la muerte de Juan Lavalle*, de Ernesto Sábato, según relata la página web Raza Folklórica (2016).

Falú fue además funcionario activo de SADAIC. El 2 de junio de 1980, según los archivos de esta institución, registró su *Suite Argentina* para guitarra sola, la cual grabó posteriormente junto a la Camerata Bariloche. En el año 1999, compuso su segunda *Suite Argentina*, la cual no posee guitarra, sino que fue escrita para flauta travesa, corno y orquesta de cuerdas. Según Miretti, él mismo la grabó como director.

Empresarios alemanes realizaron en 2007 un film sobre la vida y obra del gran maestro salteño. Se trata del documental *Canto al paisaje soñado*, dirigido por Arno Oehri y Oliver Primu. El periodista Cristian Vitale (2014) explica sobre la cinta que, “alrededor de una extensa entrevista a Falú como eje argumental, giran detalles salientes o poco conocidos de su vida”. Miretti revela que, aunque el compositor no quedó conforme con la película, autorizó su estreno.

Eduardo Falú falleció el 9 de agosto de 2013 en Buenos Aires a los 90 años de edad. Se mantuvo activo como guitarrista hasta pocos meses antes de su muerte. La profesora Miretti narra que tenía la intención de volver a grabar su segunda *Suite*

Argentina para flauta, corno y orquesta, ya que no había quedado conforme con la orquesta que lo acompañó la primera vez.

Oscar Cardozo Ocampo

Oscar Cardozo Ocampo nació en Buenos Aires en 1942. Era pianista, compositor, director de orquesta y arreglista, proveniente de una familia de músicos encabezada por su padre, Mauricio Cardozo Ocampo, músico paraguayo. Realizó arreglos para renombrados cantantes argentinos y paraguayos, y se dedicó también a la música para cine.

Su búsqueda innovadora lo llevó a componer nuevas proyecciones para los tradicionales ritmos folclóricos sudamericanos. Guerrero (2014) lo nombra como parte de los grupos de vanguardia que surgieron en la década de 1960:

(...) El desarrollo de esta nueva música instrumental comenzó en la década de 1960 con el grupo Los Waldos, liderado por Waldo De los Ríos, y con otro encabezado por Eduardo Lagos y que contó con la participación de Hugo Díaz, Domingo Cura, Oscar Cardozo Ocampo y Oscar López Ruiz. Este segundo grupo es recordado por ellos mismos con el nombre de Folkloreishon (...). (p. 60)

Se consultaron distintos diccionarios de música —algunos de ellos utilizados en este trabajo—, el libro escrito por Portorrico y diferentes páginas web. De manera complementaria, se realizaron entrevistas a profesores, tanto del ámbito académico como de música popular, sobre el artista en cuestión y sobre alguna recomendación bibliográfica.

Así se pudo conocer que Cardozo Ocampo no se dedicó únicamente al género folclórico. También fue un pianista principalmente orientado al jazz, según explicó el compositor y director de orquesta Miguel Bellusci. Dicho aporte fue extraído de una charla mantenida con él, el 5 de junio de 2018. La finalidad de la conversación fue conocer su opinión sobre el orquestador.

Finalmente, se intentó contactar a través de las redes sociales a la esposa del arreglador, Doris Petroni, y a su sobrino *Pinchi* Cardozo Ocampo. Sin embargo, no fue posible obtener respuesta alguna. Debido a la imposibilidad de conseguir información sobre el compositor, se extrajo de la página web “last.fm” (2011) el siguiente fragmento:

Arregló, dirigió y en ocasiones produjo discos de cantantes y compositores argentinos como María Elena Walsh, Eladia Blázquez, Eduardo Falú, Mercedes Sosa, Jairo, Ariel Ramírez, Teresa Parodi, Eduardo Lagos, Horacio Molina, Marilina Ross, Sandra Mihanovich, Celeste Carballo, Lolita Torres y agrupaciones como el cuarteto Zupay y la Camerata Bariloche.

En Paraguay desarrolló materiales discográficos con Ricardo Flecha, el Terceto Ñamandú y hasta con Don Agustín Barboza, compositor y cantante paraguayo contemporáneo del padre de Oscar.

La Unicef lo eligió como orquestador y director de grabación del tema de César Isella y Tejada Gómez *Canción con todos*. Asimismo, le tocó el rol de arreglista, junto a Lalo Schifrin, de la canción de los Juegos Panamericanos de 1995 de Mar del Plata compuesta por Eladia Blázquez. Asimismo, Cardozo arregló y dirigió la Misa por la paz y la justicia, de Ariel Ramírez.

En su carrera, Oscar Cardozo Ocampo incursionó también en la musicalización de obras de teatro como *La raíz y la tierra*, *Gasalla 81/82*, *Pan y circo*, *La reina del Plata*, *El último virrey*, *El patio de la morocha*, *Buenos Aires me mata*, *Borges Buenos Aires*, entre otras.

Oscar arregló y dirigió la primera versión discográfica del "Evangelio Criollo" obra con música de "Los Pucareños" (Music Hall - 1970).

Bandas sonoras para filmes como *La Patagonia Rebelde*, *Pasajeros de una pesadilla*, *No habrá más penas ni olvido*, *Desde el abismo* y *La nona* también fueron de su autoría.

Oscar Cardozo Ocampo falleció en el año 2001 en un accidente automovilístico, cuando se dirigía a Paraguay.

Historia de la Suite Argentina

A pesar de ser una obra clave del repertorio guitarrístico, previo a este trabajo no se habían registrado publicaciones sobre la fecha de su composición. Por tal razón, se decidió tomar como referencia los testimonios proporcionados por Guillermo Dezi en la referida comunicación personal del 16 de julio de 2019 (Ver Anexos). De acuerdo con el guitarrista, la historia de la *Suite* comenzó en 1971 o 1972. Esta imprecisión se debe a que el músico no recuerda con exactitud la fecha. A modo de referencia, se observa que, en la tapa del disco de la grabación con la Camerata, figura 1972.

Dezi aportó información valiosa sobre la obra, desconocida para la mayoría de las personas que no trataron personalmente con Falú. Ambos mantuvieron una amistad desde el año 1988 hasta que el compositor falleció en 2013. Por eso, muchos de los datos aportados fueron contados al entrevistado por el mismo Falú en persona.

El guitarrista proporcionó gentilmente datos sobre la historia de la *Suite*. Al respecto, mencionó que la obra para guitarra sola no nació pensada como una unidad, sino que fueron composiciones independientes que más adelante se agruparon dentro de una mayor. De hecho, el último movimiento -el malambo *Pamperada*-, había sido grabado anteriormente como pieza independiente. Es interesante destacar que se trata del único movimiento de la obra que posee un nombre propio, además del que le otorga la danza de referencia.

La historia de la *Suite* es relatada por el mismo Falú en una entrevista realizada en el programa “Dialogando”³ y corroborada por Dezi. El autor comentó lo siguiente:

Yo tenía una suite para guitarra en la época que estaba SEGBA (Servicios Eléctricos del Gran Buenos Aires) y me encargó hacer un disco para regalar a los usuarios. “En vez de regalar música clásica, vamos a regalar música argentina”, me dijeron. En ese tiempo, estaba a cargo Jorge Sábato, que era ingeniero, sobrino de Ernesto (Sábato).

Yo tenía esta obra para guitarra y le dije: “A esta suite la podemos hacer con orquesta”. Los arreglos los hizo Cardozo Ocampo y, al otro lado [del disco], se puso una obra maravillosa de Carlos Guastavino para cuarteto de cuerdas y guitarra. Ese fue el primer disco con la Camerata Bariloche.

A continuación, se detallarán cronológicamente los datos que aportó Dezi y que complementan la información brindada por Falú en la entrevista televisiva:

En un viaje desde Mar del Plata en el cual Eduardo volvía de tocar, viaja junto al maestro Oleg Kotzarew, quien era cellista y director ejecutivo de la Camerata Bariloche, y le comenta que alguna vez tendrían que hacer algo juntos. A lo cual le responde Falú que tiene una obra, una *suite* de seis movimientos, que debería orquestarse y que, llegado el momento, cuando se orquestara, sería un placer hacerla con la Camerata. Al poco tiempo, ya en Buenos Aires, tiene esta novedad de SEGBA y es como que se acomodaron las cosas para que esto se diera.

³ Link entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=oXUxIJSepZk>

El entrevistado reiteró a continuación lo narrado por Falú en la entrevista. “Finalmente, se elige a Cardozo Ocampo para la orquestación y se graba para el disco de SEGBA”, comentó. Luego, continuó:

Eduardo decide incluir en la parte B del disco una obra de su maestro de armonía, Carlos Guastavino, *Jeromita Linares* (inédita hasta el momento). Fue la primera grabación de esta obra, dato que no se conoce. El éxito y la aceptación que tuvo la *Suite* no pasaron desapercibidos para la compañía discográfica en la cual estaba Falú en ese momento, “*Phillips*”, que compra los derechos y lanza a nivel mundial la grabación con la Camerata Bariloche.

Dezi explicó, posteriormente, por qué Cardozo Ocampo fue escogido para la orquestación. Al respecto, señaló lo siguiente:

El dato preciso no lo tengo, pero, atando cabos, puedo decir casi con seguridad que puede ser por la relación que tuvieron en SADAIC. Falú ocupaba el puesto de vicepresidente (posición que desempeñó en varios períodos) en esa institución y Cardozo Ocampo tenía un cargo allí también. Es por esto por lo que allí es donde pudo haber nacido una relación entre ellos.

Más adelante, el entrevistado expuso por qué la obra solista fue registrada en SADAIC en 1980. Su respuesta se citará a continuación:

Puede ser porque ese año aparece el “copyright” de la edición de Ricordi, la partitura para guitarra sola. Luego, él graba la versión solista de la *Suite* para un sello alemán en el disco “Falú por Falú”, que se puede conseguir seguro. Graba cuatro discos para este sello.

Cabe aclarar que, en la misma página, también aparece el registro en 1981 de algunas de las danzas. Sin embargo, no se detalla si corresponden a la *Suite* con el arreglo, ya que solo figura el nombre de Eduardo Falú en dicho registro. La obra registrada en el año 1980 aclara que es para guitarra sola.

Finalmente, se le preguntó a Dezi si coincidía con la apreciación del presente estudio sobre el estilo en el cual fue compuesto el arreglo (*barroco*). El entrevistado compartió este análisis y se exployó al respecto del siguiente modo:

El propio Falú me dijo a mí que Cardozo Ocampo tenía un gusto extraordinario para mixturar elementos académicos, elementos de música clásica, con elementos de

música de raíz criolla, como es en este caso. Por eso, salió esta obra que es realmente una belleza, con una delicadeza, unos clímax y unas orquestaciones muy interesantes.

Un dato a tener en cuenta es que, recién a principios de la década de 1970, comenzó a disminuir lentamente el furor que existió en Argentina, sobre todo en Buenos Aires, del denominado “boom del folclore”. Gracias a ese furor, la música de raíz folclórica argentina de inspiración campesina había conseguido un pico inédito de popularidad.

Análisis de la obra

La *Suite Argentina* está conformada por seis movimientos, de los cuales cuatro constituyen danzas argentinas de proyección folclórica e inspiración campesina: el *Carnavalito*, el *Bailecito*, la *Zamba* y el *Malambo*. Las otras dos piezas no son danzas, sin embargo, están estructuradas y estilizadas como tales, pues guardan el esquema más o menos prototípico de otras danzas. Los dos movimientos no danzables son el *Misachico* - un canto de procesión - y el *Estilo* - canción de la región pampeana de ritmo y metro bastante libres -.

El presente apartado está estructurado en seis partes, cada una de las cuales corresponde a un movimiento de la obra. En cada una de ellas, se realizará, en primer término, una descripción básica del género. Luego, se emprenderá el análisis musical, el cual será abordado desde tres aspectos: formal, estructural y armónico. A continuación, se llevará a cabo la descripción de los elementos barrocos y folclóricos. Por último, se establecerá una comparación con la versión solista, tomando como referencia el trabajo realizado por Martín Cruz. Las variables de análisis establecidas para la contrastación serán las modificaciones en la guitarra, el material melódico y armónico, la estructura del movimiento e instrumentación, y los recursos y procedimientos utilizados por el orquestador.

I-Carnavalito

Para comenzar con la descripción de esta danza, se utilizará el trabajo antes empleado por Cruz, ya que sus descripciones sobre cada movimiento proporcionan la información necesaria para comprender las particularidades y características de cada uno. Con respecto al carácter del carnavalito, dice el autor citando *El folklore musical argentino*, de Isabel Aretz (p.117):

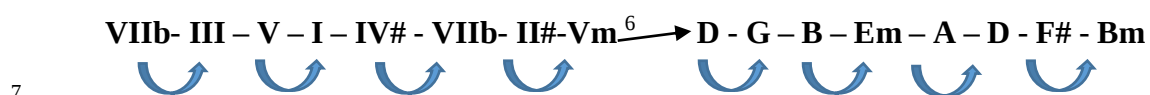
Carnaval o carnavalito es en primer término el nombre dado a una antiquísima danza que practican aún varios pueblos del altiplano (...) suele bailarse en cualquier época del año. Su música es alegre, (...) por lo general pentatónica, siempre en ritmo binario: se ejecuta en los instrumentos regionales, quena, sikus, charango, etc., acompañados por el bombo; o se canta con coplas, sean españolas, quechuas, o con interesantes mezclas bilingües. (p.11)

La coreografía de la danza propiamente dicha, en algunas de sus partes y, puntualmente, el baile en ronda es quizás uno de los pocos elementos netamente precolombinos en todo el folclore argentino que pueden encontrarse aún hoy. No obstante, el lenguaje musical de la danza es completamente de influencia europea, según lo explicó el profesor Diego Bosquet en una comunicación personal mantenida el 27 de septiembre de 2018.⁴

Análisis

Esta primera danza fue compuesta en la tonalidad de *mi menor*. Sin embargo, una de las características distintivas del *Carnavalito* es la ambigüedad entre la tonalidad menor y su relativa mayor. Esto se debe a que se utilizan constantemente acordes propios de las dos tonalidades, como puede ser el caso de *Re M* o *Si M*⁵. Ambos acordes resultan referenciales para determinar uno u otro campo armónico.

El movimiento comienza con una oración de ocho compases expuesta por el cuarteto de cuerdas y el clave. Empieza con un acorde extraño y poco común, el VII grado descendido, es decir, *Re M*. Este funciona como dominante del acorde siguiente, *Sol M*, relativo mayor de la tonalidad original. En el tercer compás, aparece el V grado de *mi m*, seguido por este. Nótese que recién en el cuarto compás aparece la tónica, que solo dura un compás, sigue con el movimiento de dominante-tónica durante los cuatro compases siguientes, quedando conformado del siguiente modo:



⁴ Diego Bosquet: Profesor de Historia de la Música. FAD UNCuyo

⁵ Para identificar si un acorde es mayor o menor, se utilizarán a lo largo del trabajo “M” y “m”, respectivamente, luego del nombre del acorde.

⁶ Queda representado el VII descendido por el signo “b”.

⁷ Cifrado americano.

Si se analiza el movimiento armónico de esta primera oración, es posible notar que no existe un lineamiento tonal claro que sirva para justificar, hasta ahora, la tonalidad elegida. Esta oración, que luego es repetida por la guitarra, tiene una gran relevancia, ya que, como se verá a continuación, repite la secuencia armónica durante varios compases, con diferente material rítmico-melódico.

Aquí aparece uno de los motivos que se desarrollarán a lo largo del movimiento. Dicho motivo se transporta compás por compás a diferentes alturas, siguiendo el esquema armónico antes explicado. El motivo es el siguiente:



Fig.1. Motivo principal, compás 1, “Carnavalito” de la Suite Argentina Eduardo Falú. Versión Orquestal.

A continuación, comienza una nueva oración, repartida entre las cuerdas y el solista. Aquí aparece un nuevo material rítmico-melódico que utiliza la secuencia armónica anterior. Sigue una nueva oración de ocho compases, con la misma armonía que se viene utilizando, enteramente ligada a las cuerdas frotadas. Aparece por primera vez un fuerte contenido de contrapunto, en el cual se van imitando motivos muy pequeños a diferentes alturas. La imitación más clara es de cuatro semicorcheas ascendentes, que aparecen por primera vez en el cello, como levare del compás 25. Luego, lo hacen las voces superiores, a veces a la octava y a veces de manera irregular, modificando los intervalos del modelo. Esta será la última vez que ocupe la secuencia armónica antes mencionada, cerrando lo que se denomina introducción, un rasgo típico de los carnavalitos tradicionales.

Para finalizar esta sección, siguen seis compases que podría considerarse una transición, pues unen la introducción con la primera exposición del tema. Si se analiza la armonía de este breve fragmento, podrá entenderse su función (una función por compás): *Re M-Sol M, Si M- mi m*. Nótese que el último *mi m* se mantiene durante tres compases consecutivos. Como puede apreciarse, es la primera vez que mantiene una misma armonía durante más de un compás. Auditivamente, permite encontrar un reposo prolongado en

esta tónica y descansar de las constantes tensiones y resoluciones sucesivas que se venían produciendo.

El “énfasis” en *mi m* también da pie a la aparición del tema, que se encuentra - o al menos comienza - en esta tonalidad. Se presenta aquí el motivo 1, anacrúsico y resolutivo, que luego se elabora brevemente.



Fig.2. Motivo 1 del tema, compás 38, “Carnavalito” de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Esta oración de ocho compases finaliza en una semicadencia suspensiva al V grado de *mi m* (*Si M*). El segundo tiempo de ese compás presenta, como levare del siguiente, el comienzo del motivo 2.



Fig.3. Motivo 2 del tema, compás 46, “Carnavalito” de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

El fragmento presentado pasa a la orquesta de cuerdas sin el clave, que lo repite sin variaciones y manteniendo la misma armonía.

A continuación, se encuentra lo que podría denominarse elaboración del material presentado en el fragmento anterior. Se trata de dos oraciones de ocho compases cada una que se encuentran en la región del V grado. El material principal está sujeto al instrumento solista y las cuerdas establecen una base armónica que refuerza la nueva “tendencia armónica”, sobre todo en el bajo, manteniendo un pedal en la nota *si* en los primeros ocho compases. La siguiente oración realiza un pedal en la nota *re* también durante ocho compases. Además, cadencia en este acorde, lo cual indica que estos últimos compases se ubicarían en la región del V de la tonalidad relativa mayor: *Sol M*. Una vez más, se utiliza la bimodalidad, reforzando en cada oración las dominantes propias de cada tonalidad.

A partir del compás 79, empiezan a resolverse las tensiones generadas en los dieciséis compases anteriores. Se retoma la primera oración de la exposición con leves cambios en la melodía inicial, sobre un pedal en la nota *mi* en las cuerdas bajas.

Posteriormente, las cuerdas retoman la primera oración de la elaboración. El primer violín lleva la melodía con pequeñas modificaciones en el ritmo, sin alterar la estructura de esta sección. El resto de las cuerdas, mientras tanto, van entretejiendo la armonía con breves pasajes de contrapunto imitativo, similar al visto anteriormente. La siguiente frase de cuatro compases es similar a la anterior, solo que aquí la melodía se ve adornada.

La siguiente oración, ahora sujeta al solista, continúa con la segunda de la elaboración. Por su parte, las cuerdas continúan con un relleno armónico. Durante la primera frase, el *concertino* acompaña la melodía principal de manera homófona a intervalo de tercera descendente. Este dúo es un recurso muy utilizado en la música popular argentina. Para finalizar esta oración, primer y segundo violín realizan un contracanto homófono entre sí, que acompaña la melodía principal, la cual continúa en el instrumento solista.

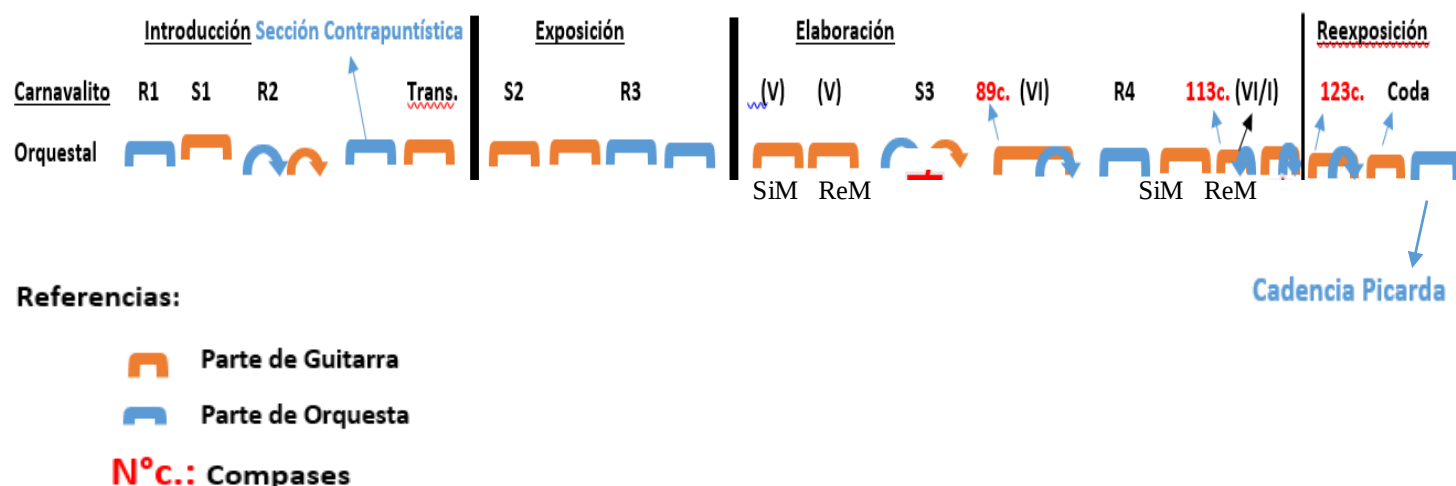
Vale recordar que este fragmento, antes supeditado al solista y ahora alternado con la orquesta, realza la armonía de dominante, tanto de la tonalidad de *mi m* como de su relativa mayor. Continuando con esta temática armónica y tal como pasó anteriormente, emplea el primer motivo en ambas armonías para resolver las tensiones anteriores, también de manera alternada entre orquesta y solista.

Para finalizar, expone por última vez la primera oración de la exposición con leves modificaciones de la original. También ejecuta una alternancia entre el solista y la orquesta. De la misma manera, lo hace con la frase que contiene el motivo 2 hasta llegar al compás 130, en una semicadencia al V mayor de *mi m*.

Para poder finalizar de manera conclusiva, introduce una vez más la primera frase de esta oración, solo en la guitarra, con una modificación en la mitad, introduciendo el IV grado, luego el V mayor, y termina en un *mi m* como reposo final. Esto indica que, después de tanta alternancia entre la tonalidad de *mi m* y *Sol M*, es posible identificar a *mi m* como tonalidad principal.

A modo de coda, repite la cadencia de primer aspecto IV-V-I en las cuerdas. No obstante, no se trata de una coda común —y menos tratándose de un *Carnavalito*—, pues la utiliza, además de realzar la cadencia final, para hacer una cadencia picarda. Ello resulta difícil de encontrar en este tipo de danzas populares. Es por esto por lo que le proporciona un final atípico y más que interesante.

El esquema resultante es el siguiente:



Esquema 1. Estructura “Carnavalito” de la Suite Argentina Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Elementos barrocos

A continuación, se detallarán los principales elementos barrocos presentes en este *Carnavalito*. Como se verá, estos no son utilizados de manera estricta, ya que sería imposible hacerlos coincidir con la obra preexistente, que no fue concebida de este modo. No obstante, se cree que emulan o remiten intencionalmente al estilo barroco, a veces de manera lejana y otras, no tanto.

En primer lugar, se destaca la orquestación sobria que utiliza, similar a las orquestas barrocas. La pieza no cuenta con una fila de vientos, como claramente se aprecia. En el carnavalito, así como en los siguientes movimientos en mayor medida, se entiende la incorporación del clave como un elemento propio del estilo.

En segundo término, en cuanto a su relación con el concierto solista barroco, la alternancia entre dos cuerpos sonoros, dado por las entradas del *ripieno* y el *solista*, es el rasgo que lo vincula mayormente con este género, posiblemente el aspecto que menos coincide con lo que marca la teoría es la polarización tonal correspondiente a cada sección. A lo largo del movimiento, se observa claramente el principio de alternancia entre orquesta y solista, donde rara vez tocan juntos en pasajes muy breves. Resulta necesario remarcar la intención del orquestador de vincularlo con ese estilo compositivo, pues, más allá del “incumplimiento” teórico de algunas reglas, se percibe con claridad que busca una alternancia entre dos “masas sonoras” contrastantes.

En tercer lugar, se hallan, aunque breves, pasajes de contrapunto imitativo. Se trata de un recurso muy utilizado por los compositores barrocos. El modo en que han sido utilizados en este movimiento remite a la música de dicho período.

Finalmente, cabe destacar la cadencia picarda de la coda. El profesor Fabián Ordoñez⁸ dice al respecto: “Esta técnica de cadencia picarda es muy utilizada en obras barrocas. Después de este período, no es tan común encontrarla como sí lo fue en los siglos XVII y XVIII” (comunicación personal, 2016). Tomando en cuenta sus palabras, es posible determinar que el elemento utilizado en la coda, más allá del efecto auditivo propio de esta cadencia, tiene la finalidad de remitir a esa música. Esta afirmación se basa en el hecho de que se trata de un elemento ajeno a las canciones populares, teniendo en cuenta, además, que es un agregado del propio orquestador, que no está presente en la obra solista.

Comparación con la *Suite* para guitarra sola

Se cotejará a continuación la *Suite* orquestada por Cardozo Ocampo con la original de Falú para guitarra sola. Se detallarán similitudes y diferencias, colocando el foco en cómo se utiliza o modifica la música original. Asimismo, se hará hincapié en cualquier material musical nuevo o novedoso, y en las omisiones, si acaso aparecieran.

En la obra orquestada, los agregados o modificaciones se realizan por segmentos completos, denominados oraciones. Rara vez se efectúa alguna modificación y/o agregados en el medio de una sección. El *Carnavalito*, tal como muestra el análisis, cuenta con una introducción de tres oraciones, más un enlace que lleva a la exposición. En ambas versiones, la armonía es la misma, pero la instrumentación es diferente en cada una de ellas. Falú inicia el movimiento con una oración de ocho compases. La diferencia radica en que Cardozo Ocampo antepone esta oración en la orquesta y luego la repite en la guitarra.

La segunda oración, en la versión orquestal, se reparte entre la orquesta y el solista: cuatro compases cada uno, con un leve cambio rítmico en el octavo compás (*Si m*). La pieza original termina en una negra en el primer tiempo. Ella da paso en el segundo a los seis compases de enlace. Además, la versión orquestal, introduce una nueva oración de contrapunto imitativo en las cuerdas, agregado muy interesante de Cardozo Ocampo,

⁸ F. Ordoñez: Profesor de Guitarra y Armonía. FAD U.N.Cuyo.

que otorga el carácter barroco. Es sugerente que este fragmento nuevo y novedoso involucre a las cuerdas frotadas y no a la guitarra, ya que no está presente en el *Carnavalito* compuesto por Falú.

Los seis compases de enlace están presentes en ambas obras. La base armónica en las cuerdas, obviamente, es un agregado, pero respeta la armonía y el motivo rítmico-melódico. Por otra parte, se observa una pequeña modificación en los últimos dos compases, ya que, luego de llegar a la tónica, la guitarra se mantiene en silencio hasta el inicio de la exposición y el *tutti* de las cuerdas completa el enlace.

Los siguientes veinticuatro compases son de exposición. Los primeros doce son exactamente iguales en las dos versiones; la diferencia radica en los últimos doce. La obra original repite nuevamente en la octava superior de la guitarra. En cambio, en la versión orquestal, esta repetición queda a cargo de la orquesta de cuerdas. El orquestador se sirve del recurso de alternancia entre solista y orquesta para dotar de un nuevo carácter a un mismo material musical. Si bien ello ya se había observado en las dos primeras oraciones, aquí empieza a marcar un delineamiento que remite a la contraposición de masas sonoras propias del concierto barroco.

La siguiente sección es de elaboración. Tal como sucedió anteriormente, el material musical a cargo del solista es el mismo en las dos obras, con un leve colchón armónico en las cuerdas, hasta el compás 78, equivalente al compás 62 de la composición original. Desde el levare al compás 79 hasta la resolución en *Sol M* en el compás 82, se sirve del material de la pieza original. Sin embargo, aquí comienza un pasaje de alternancia entre guitarra y orquesta. En la partitura para guitarra sola (compases 67 a 70), aparece una breve melodía en los bajos, con la armonía en las voces agudas. Estos tres compases presentan un material melódico diferente en cada obra.

Hacia el compás 89 de la obra orquestada y el compás 75 de su equivalente solista, vuelve a retomar el mismo material para ambas piezas. Durante los primeros cuatro compases, está sujeto a la guitarra. Luego pasa a la orquesta por dos compases y cierra esta oración la guitarra en el compás 96.

En los siguientes veinte compases, las dos obras utilizan el mismo material. En la *Suite* orquestal, los primeros ocho son de la orquesta, donde el *concertino* lleva la melodía y el resto de las cuerdas producen un relleno armónico. Una leve modificación se presenta hacia el final de la frase, donde se adorna la melodía principal que sigue en el *concertino*,

propiciado por las posibilidades técnicas que ofrece el cuarteto de cuerdas. La siguiente frase está dispuesta en la guitarra, que continúa durante los siguientes diez compases. El fragmento finaliza en las cuerdas.

Ambas versiones coinciden hasta el compás 116 de la obra orquestal y su paralelo 101 de la obra para guitarra sola. Cabe destacar que en el compás 102 con levare de esta última, aparecen compases que el orquestador anteriormente, entre los compases 67 y 70, había decidido omitir. Hacia el compás 106 de la obra original y su equivalente en la obra orquestada, compás 117, vuelve a unificarse la música para ambas. Se encuentra una leve modificación en el compás 118 de la versión orquestal; si bien la nota de la melodía es la misma - un *si* -, hay un cambio armónico. En la obra solista, la armonía es *mi m*, pero en la orquestal hace su dominante mayor. En el compás 119, agrega cuatro compases en la orquesta, utilizando material anteriormente escuchado.

Después de esos compases, se retoma la misma música hasta el final de la pieza. Los primeros cinco compases corresponden a la guitarra y los siguientes cuatro alternan entre orquesta y solista. La melodía se reparte entre *concertino* y guitarra. Los cuatro compases siguientes, donde la orquesta queda en silencio, son iguales en las dos piezas analizadas y equivalen a los últimos compases de la obra solista. El último aporte de Cardozo Ocampo en este movimiento es la coda, donde realza el final introduciendo, como se explicó anteriormente, una cadencia picarda.

II- Misachico

El *Misachico* o misa pequeña, entre otros nombres, es el primer movimiento de la obra que no pertenece al género de las danzas, sino que es una procesión religiosa que se realiza en el noroeste argentino. Como explica Teresita del Milagro Gutiérrez (2019), se trata de una procesión organizada por familias o un grupo reducido de personas, quienes llevan la imagen de un santo o santa. Se trata de “un rito ceremonial que se realiza desde tiempos inmemoriales”, indica la autora. Este “es organizado por la Iglesia y se cumple tanto en la Puna, los cerros y los valles como en el chaco salteño y santiagueño”, precisa. “En las zonas desérticas donde la aridez climática hace que las cosechas se pierdan, los paisanos realizan diversas ceremonias para rogar por el agua (...). Por lo general el *Misachico* es acompañado por bombo y violín”, agrega.

Análisis

El movimiento se encuentra en la tonalidad de *MI M.* Puede observarse que no se respeta el delineamiento tonal en cada una de las danzas o movimientos propio de la *suite* barroca. Es decir, que, a lo largo de la obra, la tonalidad de las piezas no guarda relación aparente entre ellas. Esto puede entenderse, como se explicó anteriormente, por el hecho de que algunas de ellas fueron pensadas como obras independientes y no como parte de una *suite*.

Los primeros cuatro compases podrían considerarse de introducción. Si se analiza la partitura, se observa que son valores largos representados por blancas con puntillo en las violas y el violoncello, como un llamado de atención previo a la entrada del solista. Mientras tanto, el contrabajo presenta un *ostinato* rítmico, que anticipa el motivo principal, figura que se repetirá y se mantendrá a lo largo de casi toda la obra en el mismo instrumento, emulando el rol bombo que acompaña la procesión.

En el compás 5 aparece la guitarra presentando el primer motivo, mientras las cuerdas continúan con las mismas notas que en la introducción. Nótese que el ritmo armónico prácticamente no cambia por varios compases, generando una calma que nos traslada al ambiente solemne de procesión.

El motivo utilizado produce un cierto movimiento que, a pesar de la monotonía armónica, da fluidez al discurso musical. Se puede observar una línea melódica superior en el registro agudo de la guitarra, simulando un violín, sobre un bajo a modo de bombo. Esta especie de dos motivos superpuestos resultan muy comunes en el folclore argentino y latinoamericano en general. Aquí se puede ver claramente la superposición de los compases binarios y ternarios, donde el bajo de la guitarra, junto con el contrabajo, marcan claramente un $\frac{3}{4}$, mientras la melodía superior canta en un compás ternario de $\frac{6}{8}$.

Motivo 1



Fig.4. Motivo principal 1, compás 5, “*Misachico*” de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Este motivo rítmico-melódico presentado por la guitarra, de un compás de duración, se repite tres veces. Luego la melodía queda en una nota larga, mientras el bajo de la guitarra realiza una especie de trino. A continuación, hay una repetición exacta de este fragmento y termina la primera oración de la pieza, cuya duración es de ocho compases.

Sigue la segunda oración, de idéntica duración, donde la guitarra hace el motivo de la oración anterior, transportando la línea melódica una tercera descendente. La armonía pareciera ser la misma, aunque que en el tercer compás parece introducir un II grado de paso —casi imperceptible— mientras el contrabajo marca el *ostinato* sobre la nota *mi*. Es un enlace atípico en la música tonal.



Fig.5. Motivo principal 2, compás 13, “Misachico” de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Como puede observarse, los motivos son similares, con una leve modificación en la interválica de la melodía, la cual se encuentra marcada entre círculos. Más adelante, se hará referencia a la importancia de ambas melodías y a su tratamiento.

A continuación, vuelve a introducir la primera frase de cuatro compases de la primera oración que, tal como fue explicado, mantiene la misma armonía. En el tercer compás, se modifica levemente la melodía, que es conducida hasta un *mi* agudo, para descender hacia el *si* que se prolonga hasta el compás siguiente.

Los siguientes ocho compases que completan esta oración son una repetición de la segunda oración, pero una octava más aguda. Se puede observar cómo algunas notas van produciendo un leve cambio en la armonía, más a modo de acordes de paso que de establecer una función tonal clara. Mientras tanto, el cello y el contrabajo continúan el *ostinato* sobre las notas *mi* y *si* o solo *mi*; lo importante es la sensación de marcha provocada por el ritmo constante.

A continuación, la orquesta —principalmente, el clave— repite la primera oración. El clave presenta el motivo 1 junto con escalas ascendentes y descendentes. La orquesta, por su parte, ejecuta una base armónica que sirve de acompañamiento. Se puede

considerar a estos compases y los ocho siguientes como un procedimiento de variación de lo que presentó la guitarra.

En los ocho compases que siguen, se repite la segunda oración donde está presente el motivo 2. Tal como fue mencionado anteriormente, las melodías son similares. Sin embargo, aquí cobra importancia identificarlas como dos motivos distintos, ya que se utilizan en dos oraciones distintas a modo de variación por el clavecinista. El motivo 2 sigue en el clave en la voz más superior, mientras que en la voz más grave ascienden y descienden escalas. Las cuerdas continúan reforzando el tejido armónico. Una particularidad que se puede observar en el primer violín es que, en este fragmento, adquiere un carácter de segunda melodía más cantáble que en el fragmento anterior. El contrabajo continúa con el *ostinato* y refuerza la marcha.

En el compás 49, comienza lo que puede considerarse una nueva exposición de ocho compases a cargo del solista. Se decidió valorarla así por dos motivos. Primero, porque auditivamente se percibe un contraste con el material expuesto anteriormente, si bien la melodía tiene un parentesco rítmico con los motivos anteriores. Segundo, porque—dada su longitud— puede considerarse un tema, si la comparamos con la duración de un compás de los motivos anteriores. Además, se percibe un contraste tímbrico, provocado por el cambio de registro en la guitarra, pues esta nueva melodía aparece en el bajo.

Se observa a su vez, que la nueva exposición está enteramente ligada a la guitarra. El primer violín y el cello refuerzan la armonía que el solista ejecuta de manera homófona, mientras los demás instrumentos permanecen en silencio. Posteriormente, este mismo tema pasa al contrabajo y al cello de manera homófona, apoyados armónicamente por el clave.

En los últimos ocho compases de esta sección, aparece la orquesta completa junto al solista. La melodía está sujeta a la guitarra y las cuerdas graves, mientras que los demás instrumentos realizan acordes reforzando la armonía. El siguiente fragmento, sujeto casi exclusivamente al primer violín, podría considerarse de elaboración, la cual se produce no tanto por el tratamiento de los motivos, sino por la inestabilidad tonal a la cual son sometidos ambos motivos principales. En esta parte el solista no tiene participación y el *ostinato* del bajo también sufre una ligera modificación rítmica.

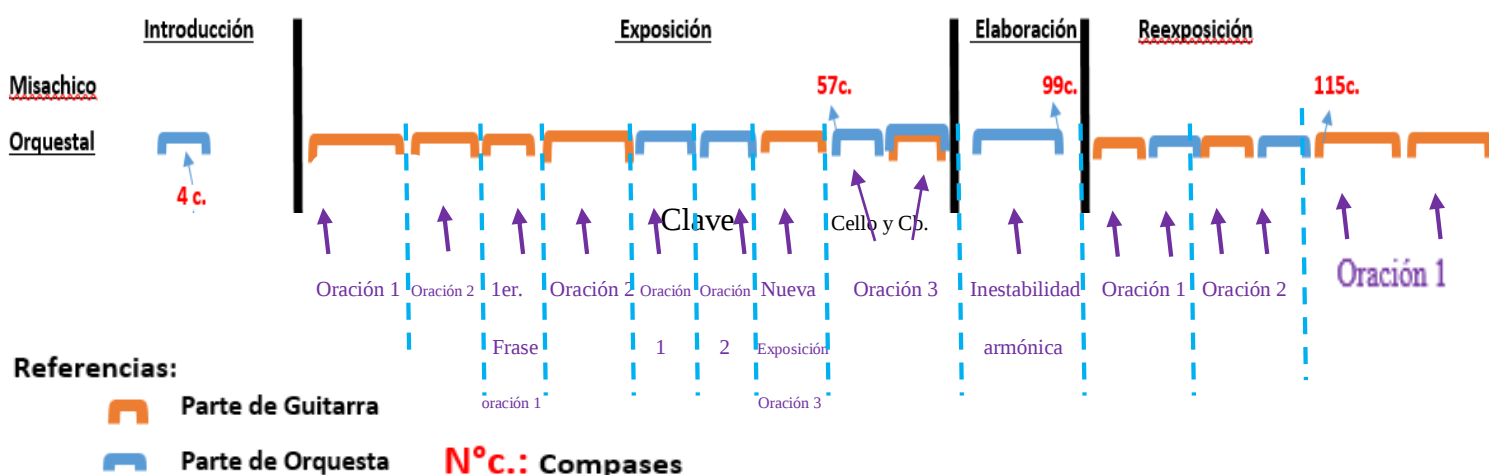
A continuación, se detallarán algunos aspectos del citado fragmento de elaboración, pues resultan musicalmente interesantes. Esta sección podría dividirse en cuatro partes de diferente longitud, según las tonalidades principales, *Fa M*, *Re M*, *La M* y *Fa# M*, aunque cada nuevo centro tonal nunca queda establecido con claridad.

La primera parte en *Fa M* repite durante siete compases el motivo 1, algo llamativo, ya que las oraciones anteriores tenían una duración de ocho compases. Luego pasa a la tonalidad de *Re M* solamente durante cuatro compases, en la cual el segundo violín introduce el motivo 2. Los próximos siete compases se encuentran en *La M* y hacia el final la melodía está levemente adornada. Finalmente, conduce a *Fa# M* durante ocho compases. Aquí se puede apreciarse con mayor nitidez la variación de la melodía rellenando varios de sus intervalos con notas ornamentales.

A continuación, sigue la reexposición, donde el material utilizado en las secciones anteriores alterna entre la guitarra y el clave. Vale recordar que, en la repetición de la exposición, donde aparece la orquesta por primera vez, la variación sobre los dos motivos principales está a cargo del clave. Los primeros cuatro compases están sujetos a la guitarra, que expone el primer motivo. En los siguientes cuatro, que completan la oración, están en el clave de manera ornamentada. Aquí el bajo vuelve a retomar la marcha rítmica del comienzo.

Continúan ocho compases sobre el motivo 2, donde la intención es la misma que en la oración anterior. Los primeros cuatro compases son interpretados por la guitarra y los últimos cuatro, por el clave. A modo de recapitulación final, el solista interpreta la primera oración dos veces consecutivas, utilizando el motivo 1.

Esquema resultante:



Esquema 2. Estructura "Misachico" de la Suite Argentina Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Elementos barrocos

La particularidad de este movimiento es el modo en que utiliza el clave. En el *Carnavalito*, lo emplea solo en algunos acordes para reforzar la armonía. En cambio, en el *Misachico*, aparecen fragmentos completos de clave solo, incluso asignándole durante extensos fragmentos la melodía principal.

En el aspecto formal, utiliza un esquema que podría relacionarse con las variaciones continuas del periodo barroco. Estas se dan sobre los dos motivos que caracterizan al movimiento y sobre la utilización de un *ostinato* rítmico, propios del carácter de muchos géneros populares. Si bien la mencionada nueva exposición y la elaboración no son partes constitutivas de las variaciones continuas del barroco, pueden definirse como “licencias” que se toma el orquestador para realizar su arreglo.

Comparación con la *Suite para guitarra sola*

Los cuatro compases iniciales de introducción de la versión orquestal también están presentes en la obra solista. Se agregan las voces tenidas en la viola y el cello, mientras la guitarra hace el *ostinato* rítmico en su registro grave. Este *ostinato* — identificado como marcha— está presente a lo largo de todo el movimiento. En la partitura orquestal, el *ostinato*, siempre en el contrabajo, solo se modifica durante algunos compases hacia la mitad del movimiento con una leve variación rítmica, sin perder la identidad. En la partitura solista, este bajo suele hallarse implícito en las cuerdas graves de la guitarra.

Los dos motivos principales, llamados 1 y 2, son presentados idénticos en ambas obras. Se diferencian al finalizar los primeros cuatro compases, ya que en la partitura solista aparece una barra de repetición, mientras que en la versión orquestal está escrita. Si bien esto no modifica la música, la sintaxis se ve levemente modificada por esta barra de repetición, ya que las oraciones quedan formadas por ocho compases en una nuestra obra orquestal y cuatro compases en la solista.

La próxima oración también es idéntica en ambas obras. Las dos oraciones que continúan no están presentes en la obra para guitarra, ya que esta versión presenta directamente la nueva exposición. Estos dieciséis compases pertenecen a la orquesta, principalmente, al clave, donde se presentan a modo de variación los dos motivos, cada uno compuesto por una oración de ocho compases.

Luego, comienza la nueva exposición en el solista, idéntica en el *Misachico* de Falú. Aquí se presenta una nueva modificación, ya que en la obra para guitarra sola el nuevo tema presentado es repetido en la octava superior del instrumento, mientras que en la versión orquestal esta repetición está sujeta a las cuerdas frotadas graves con el acompañamiento armónico del clave. La nueva exposición se repite una última vez en el cello, el contrabajo y la guitarra; las demás cuerdas y el clave refuerzan la armonía ejecutada en el registro agudo de la guitarra. En la obra solista, esta tercera repetición no aparece, sino que pasa directamente a la siguiente sección.

Como puede verse en el análisis realizado por Cruz, mencionado con anterioridad, el siguiente fragmento es una elaboración dada por una inestabilidad armónica. Así está marcado en el análisis de la obra solista, donde no se observa un cambio de armadura, que sí está presente en la partitura orquestal. Tampoco las regiones tonales por las que pasa son las mismas en relación con el análisis realizado por el mencionado autor. A su vez, puede apreciarse cómo la melodía, en el violín 1, introduce algunas notas ornamentales a lo largo de toda la sección, a cargo de la orquesta. Tales adornos tampoco están presentes en la versión para guitarra sola.

Superados los compases de inestabilidad armónica, continúa un fragmento similar en ambas versiones. En la obra solista el motivo 1, presenta una pequeña modificación en la melodía, durante cuatro compases. En la orquestal, realiza la misma modificación melódica, pero reitera los últimos cuatro compases, que completan la oración en el clave con el acompañamiento armónico en las cuerdas. Seguido a esto, ocurre algo similar con el motivo 2, donde la segunda mitad de la oración también es repetida por el clave.

Finalmente, en ambas partituras, aparece la repetición exacta de la primera oración. Aquí, se observa una diferencia – tal como sucede al principio del movimiento – referida a la manera como están escritas ambas piezas. La obra orquestal presenta la oración de ocho compases, que se repite inmediatamente igual hasta alcanzar la cadencia final. Sin embargo, en la solista, aparece la primera oración con la barra de repetición, tal como lo había hecho en el inicio, pero agrega solamente cuatro compases, hasta alcanzar la cadencia final. La recapitulación final resulta cuatro compases más larga en la partitura con orquesta.

III- Bailecito

Según Isabel Aretz (1952), en las provincias de Jujuy, Salta y oeste de Tucumán, al igual que en Bolivia, se conoce como *Bailecito* a una danza especial. En Cuyo se llama *Bailecito* al gato. La autora explica al respecto lo siguiente:

Después del preludio, el Bailecito norteno se compone de dos períodos de cuatro frases; el primero, repetido, sirve también de final. Las melodías del Bailecito son siempre en pie ternarios y se mueven dentro del antiguo modo de RE o dentro de la escala bimodal con el cuarto grado del mayor ascendido en la voz superior. Otras melodías acusan la influencia de la pentatonía típica de las regiones donde se estila esta danza.

El Bailecito se canta o se ejecuta en cualquiera de los instrumentos usados en las regiones en que se produce. Le sirve de acompañamiento el charango rasgueado o la guitarra, además del bombo..., el ritmo básico que se usa es el del gato o la chacarera... (p.208)

Análisis

El *Bailecito* comienza con una introducción de dieciocho compases a cargo de la orquesta y el clave. Aquí se anticipan los motivos, de carácter anacrúsico y resolutivo, que aparecerán a lo largo de todo el movimiento. Los primeros ocho compases ceden el protagonismo a las cuerdas, que presentan el primer motivo seguido por imitaciones en los distintos instrumentos. Luego, la oración es repetida por el clave, con el acompañamiento de la orquesta en un segundo plano. La introducción termina con un cierre característico de algunas danzas, que, tanto por su armonía como por su movimiento rítmico, da paso al material siguiente y, en este caso, a la entrada del solista.

Hacia el compás 19 comienza un extenso fragmento ligado por completo a la guitarra; el clave y la orquesta no tienen participación. El solista expone la primera oración en base al primer motivo. Aparece un rasgo novedoso, que estará presente a lo largo del movimiento: la primera frase, de cuatro compases, termina en la tónica —*mi m*—, luego es repetida en la octava superior, pero ahora su cadencia se encuentra en el relativo mayor —*Sol M*—. Se puede observar, entonces, que en ambas cadencias están presentes sus respectivas dominantes, gracias a lo cual se percibe el ascenso y descenso de la sensible tonal.

Motivo 1



Fig.6. Motivo principal 1, compás 18, “Bailecito” de la Suite Argentina Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Posteriormente, se expone una nueva oración rítmicamente similar a la anterior, con diferente armonía. A diferencia de los expuesto previamente, comienza con el quinto grado de *mi m* y luego, al igual que en la oración anterior, adquiere una cadencia primero en *mí m* y luego, en *Sol M*. Aquí vuelve aparecer una nueva oración, ahora con un material rítmico-melódico diferente de los anteriores. Las frases continúan siendo de cuatro compases, donde la primera cadencia es en *Sol M*, mientras que la segunda, es una semicadencia en el quinto grado de *mi m*.

Motivo 2



Fig.7. Motivo principal 2, compás 38, “Bailecito” de la Suite Argentina Eduardo Falú. Versión Orquestal.

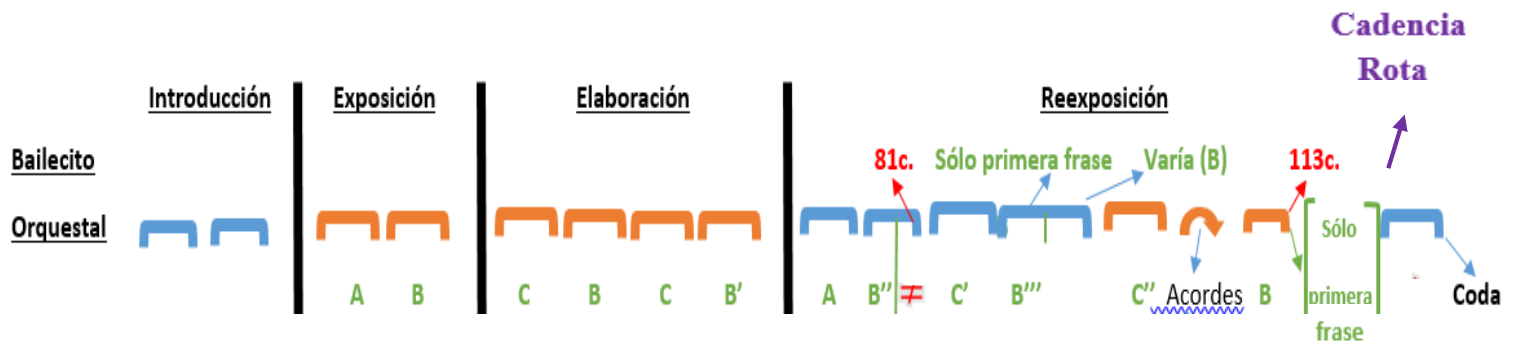
A partir del compás 27 con levare, se repite la secuencia oración dos, oración tres y oración dos, con la cual finaliza la sección en la tónica principal. A continuación, aparece la orquesta, repite la primera oración completa, -anteriormente expuesta por el solista-, y la primera frase de la segunda oración, que luego es modificada. La tercera oración se encuentra en la región de su relativa mayor *Sol M* y se ve adornada con respecto de la solista. Se puede ver la aparición del clave en un segundo plano mientras el material principal está en las cuerdas.

Cuando comienza la repetición de la segunda oración, tal como había ocurrido anteriormente, se utiliza el motivo anacrúsico característico, imitado constantemente en los diferentes instrumentos, incluyendo el clave. Ya en esta primera frase se puede ver la melodía levemente variada, mientras que la segunda comienza igual y, hacia el final, experimenta una variación que conduce a la cadencia en *mi m*.

Luego de esta sección orquestal, vuelve a aparecer el solista repitiendo la tercera oración. Modifica y prolonga la segunda frase, que lleva a una cadencia fuerte en *Sol M*, seguida de una semicadencia al quinto grado de *mi m*. Para finalizar, el solista presenta la primera frase de la segunda oración, tal como apareció por primera vez, que conduce a una cadencia rota en *Do M*, realizada por la orquesta. Esta última marca el comienzo de

la coda final, cuya función consiste en cerrar la obra mediante una cadencia de primer aspecto en la tónica principal.

Esquema resultante



Referencias:

-  Parte de Guitarra
-  Parte de Orquesta

Nºc.: Compases

Esquema 3. Estructura "Bailecito" de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Elementos barrocos

Este movimiento conjuga, a entender del autor de esta tesina, elementos folclóricos y barrocos en similares proporciones. Es una danza muy rítmica en la cual se hace presente la bimodalidad más que en los demás movimientos, debido a las reiteradas cadencias en distintos tonos. En cuanto a los elementos barrocos, se puede observar un marcado protagonismo del clave en ciertas secciones y un fuerte contenido de contrapunto imitativo, principalmente, del primer motivo. Las imitaciones son exactas en su mayoría, aunque en algunas ocasiones están en movimiento contrario, como sucede, por ejemplo, en la introducción. Por momentos, se puede encontrar una polifonía o contracanto en las cuerdas, cuando tienen el protagonismo.

Comparación con la *Suite* para guitarra sola

La versión orquestal cuenta con una introducción en las cuerdas y el clave. Esto no ocurre en el *Bailecito* de Falú, que comienza directamente en la exposición.

Se observa una diferencia importante en el primer motivo anacrúsico al cual, en el presente análisis, se le otorga una gran importancia. En la obra solista, la anacrusa, en

todas sus apariciones, está dada por cuatro semicorcheas. En la obra orquestal, todos estos motivos, ya sea el principal o el derivado, se presentan como un tresillo conformado por dos semicorcheas y dos corcheas. De este modo, tanto en la versión para guitarra sola como en la orquestal, la anacrusa está formada por cuatro notas, aunque rítmicamente diferentes.

Las tres oraciones del movimiento y sus repeticiones aparecen idénticas en ambos casos. En la siguiente sección, se repiten nuevamente las dos primeras oraciones en la obra solista, mientras que en la orquestal repite la primera e introduce modificaciones en la segunda. Luego, en esta última versión, repite la tercera oración en el relativo mayor y, para finalizar, reitera nuevamente la segunda oración variada. En la obra de Falú, no aparecen la repetición de la tercera oración en el relativo mayor ni la posterior reiteración de la segunda oración variada.

A partir de este punto, en ambos movimientos la guitarra ejecuta el mismo material musical hasta la coda. Aparece nuevamente la tercera oración en el tono original, la cual conduce a la cadencia en *Sol M* y luego, a una semicadencia suspensiva en *Si M*. Luego continúa la primera frase de la segunda oración, que conduce a la coda final. La única diferencia en la coda reside en la instrumentación, que en la versión de Cardozo Ocampo es ejecutada por la orquesta.

IV- Zamba

Según el análisis realizado por Martín Cruz, este movimiento “posee una forma propia, es decir que no coincide con los parámetros tradicionales, o que son comunes a la mayoría de las zambas”. Continúa su trabajo con la definición de Isabel Aretz sobre este género:

...al estudiar este grupo musical, debemos distinguir dos tipos de melodías, uno antiguo y otro más moderno que puede arrancar de la segunda mitad del siglo pasado (XIX). Su diferencia se fundamenta en el uso de la escala bimodal para el primero, y de la escala mayor para el segundo (...) pero siempre con el mismo matiz melódico. En ambos los valores llenan los compases de 6/8 sea en agrupaciones de pie ternarios o de pies binarios (...) es esencialmente instrumental, aunque en algunos casos se canta (...). (p.185)

Para el autor, Falú ha fusionado los dos tipos de zambas, antiguo y moderno. Asimismo, menciona que, para María del Carmen Aguilar, al ser una zamba de autor,

presenta oraciones con mayor cantidad de compases. Además, por tratarse de música instrumental, realiza un uso especial de los materiales melódicos y armónicos que enriquecen la forma general.

En su trabajo, Cruz se refiere a la forma global de la pieza, un punto que no es abordado en la presente tesina porque esta obra en su totalidad no se encuadra en ninguna forma preestablecida. Es importante destacar que tampoco cumple con la estructura preestablecida de este género como danza.

Análisis

El movimiento no presenta introducción, algo atípico en este género. Comienza directamente presentando las dos primeras oraciones en el solista y los motivos que utilizará a lo largo de la pieza. Cada oración tiene una longitud de ocho compases. La primera termina en una semicadencia al V y la segunda, en la tónica.



Fig. 8 y 9. Motivos principales, compases 1 y 9 respectivamente, “Zamba” de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

A continuación, aparecen cuatro compases que sirven para modular a la región del IV. El movimiento armónico es I7, IV I7, IV, reafirmando la cadencia y, por ende, la modulación.

Como se observa en la partitura orquestal, luego de esta transición se introduce un cambio en la armadura clave, para reafirmar en nuevo centro tonal. En consecuencia, la orquesta presenta los mismos dieciséis compases anteriores, sin el solista, y en la nueva tonalidad. A continuación, la guitarra repite las dos primeras oraciones en la tonalidad original por medio de su subdominante, presente en la cadencia de la oración anterior. Dicho fragmento se presenta similar, solo que esta vez lo acompaña la orquesta reforzando la armonía.

Aquí aparece una cadencia interesante, diferente a la ejecutada previamente en la región del primero. Se trata de una cadencia rota pero al (bVI), es decir, al sexto grado descendido, que utiliza un intercambio modal con la tonalidad de *do m*. Este acorde se emplea como nexo entre ambas tonalidades para efectuar un cambio de modo “suave” a través de acordes comunes. Los cuatro compases que siguen, anteriormente habían

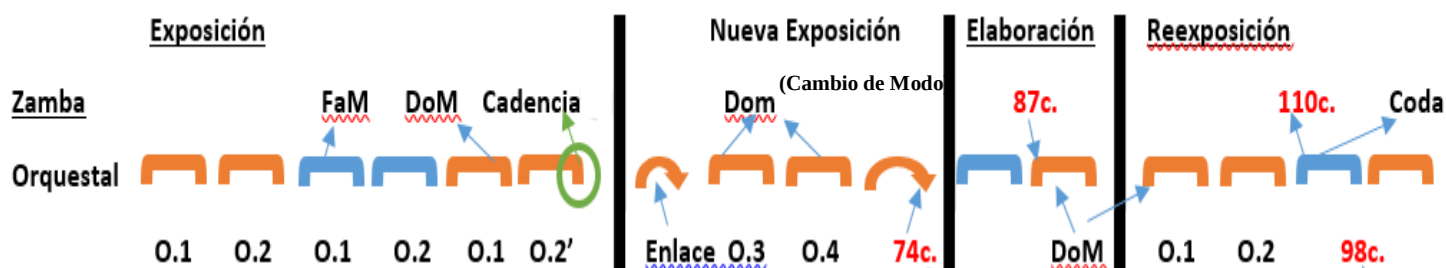
contribuido a modular al IV grado. Esta vez son utilizados para reafirmar el cambio de modo. La armonía resultante a la cadencia rota del compás 52 es la siguiente: IVm, Dte del V, V (dos compases).

El compás 57 presenta una nueva exposición en *Do m*, tal como se venía anunciando. Esta nueva sección, a cargo del solista, está repleta de alteraciones accidentales, que se traducen en una inestabilidad tonal. Presenta una oración de seis compases y, luego, una mayor de ocho, donde la orquesta acompaña a la guitarra. Luego aparecen los cuatro compases “modulantes”, aunque esta vez no modulan, sino que preparan una fuerte cadencia de segundo aspecto que no resuelve y queda suspendida en el V. Continúa la orquesta desarrollando los motivos expuestos, en la misma tonalidad (*Do m*), durante doce compases.

En el compás 87, se puede observar un nuevo cambio de armadura, con la vuelta al tono original, *Do M*. Este retorno no se produce repentinamente, sino mediante una progresión de siete compases que lo anuncia. A partir del compás 94, se observa una reexposición de las dos primeras oraciones, esta vez, acompañadas por las cuerdas. La primera oración se mantiene sin variaciones, mientras la segunda, aparece adornada pero reconocible.

La obra termina en el compás 109, cuando finaliza la reexposición; los compases siguientes son considerados una coda. Esta última es la misma progresión que anteriormente había utilizado para volver a *Do M*. Aquí algunos acordes están dispuestos en inversión y producen un descenso cromático en el bajo hasta la dominante. Primero, aparece en la orquesta y, luego, lo repite el solista.

El esquema resultante es el siguiente:



Esquema 4. Estructura “Zamba” de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Referencias:

-  Parte de Guitarra
-  Parte de Orquesta
- N°c.: Compases**

Elementos barrocos

Tal como ocurre en los movimientos anteriores, no existe un fuerte contenido barroco en la *Zamba*, que se destaque de lo mencionado en los análisis previos. No obstante, se produce algo interesante —tal como en casi todas las zambas instrumentales de composición reciente—, se trata de un elemento contrapuntístico propio del estilo, que se da entre las diferentes voces.

En este género, cada voz cumple su rol: el bajo marca la “marcha” de la danza, las voces intermedias refuerzan la armonía y la aguda lleva la melodía; a su vez cada una de estas “líneas” posee un fuerte contenido melódico. En otras palabras, se puede encontrar una melodía *cantabile* con un movimiento constante y fluido en cada una de las voces. Por momentos, este contrapunto está implícito, pero siempre está presente en mayor o menor medida. Este rasgo, tomado de las antiguas composiciones barrocas del periodo colonial, es uno de los elementos que perduró en el tiempo y se mimetizó con los aportes criollos, dando nacimiento a varios géneros en toda Latinoamérica, entre ellos, la zamba.

Comparación con la *Suite para guitarra sola*

En ambas piezas, las dos primeras oraciones son idénticas. Aparece una leve diferencia en los compases que llevan a la tonalidad de *Fa M*. Aquí se observan pequeñas modificaciones, como cambios de octava e inversiones de acordes, además de la repetición de algunas notas. Como se puede observar en la partitura, no constituyen grandes cambios que la modifiquen sustancialmente.

La siguiente oración también es idéntica en ambas obras, con la diferencia de que es expuesta en la orquesta. Se mantiene el cambio tonal, no así el cambio de armadura. El siguiente fragmento lleva el mismo material en ambas piezas, pero la versión orquestal es enriquecida por las cuerdas.

A continuación, ambas obras retornan a *Do M*. Aparece una modificación importante en el compás 52, que es introducido por el orquestador para realizar la cadencia rota en el sexto grado descendido. Luego, en la versión de Cardozo Ocampo, aparece un compás con la siguiente armonía: *IVm*, *Dte* del *V* y *V*. En la pieza original, en cambio, se omite la cadencia rota y se pasa directamente al *IVm*; luego, a la *Dte.* del *V* durante dos compases, y, finalmente, a la cadencia suspensiva en el *V*.

De inmediato, se presenta el cambio de modo en los dos movimientos. El material utilizado es el mismo, pero aparecen leves cambios de inversiones y notas agregadas. Estos cumplen una función ornamental y no modifican drásticamente el resultado de ninguna de las piezas.

La música comprendida entre los compases 75 y 85, donde la orquesta elabora los motivos presentados en la obra, son un agregado del orquestador. El resto es la misma en ambos movimientos, inclusive en la segunda oración adornada y la coda. El único agregado que efectúa el orquestador en esta parte son los ocho compases finales de la orquesta.

V- Estilo

Estilo es el nombre que se le otorga a un género folclórico asociado mayormente a la parte sur pampeana del territorio argentino. Isabel Aretz dice en su libro:

...el nombre de estilo representa en la actualidad a una especie lírica muy definida, compuesta por dos temas: el cantable o tema propiamente dicho, en movimiento moderado y otro movido, llamado popularmente “alegro” o “alegre”, aunque metronómicamente no corresponda sino a un poco más con respecto al tema inicial (...) en todos los casos, el movimiento inicial se retoma para finalizar; a veces lo hace en forma variada. (p.144)

... una característica de esta especie es la libertad de expresión, ya que el cantor puede modificar el ritmo a su albedrío (...) otras características en cuanto al ritmo y al acompañamiento son las siguientes: su rítmica es muy variada, suele alternar agrupaciones binarias de uno, dos y tres pies, con elementos ternarios, donde se produce birrítmias verticales y horizontales, que se dan entre la melodía y el acompañamiento. (p.145)

Análisis

Este movimiento está en la tonalidad de *Do menor*. Además, como se escucha en la grabación, se puede percibir un carácter *cantabile*. Al mismo tiempo, por momentos se aprecia una rítmica irregular, dada por el empleo de síncopa y distintos tipos de acentos, que tornan difícil reconocer un *tempo* constante, aunque se encuentre escrito en un tipo de compás fijo.

El material utilizado para la introducción en el clave deriva del motivo 1 que aparece luego en la primera oración. Este motivo, de tendencia descendente, se utiliza

mucho a lo largo del movimiento y le otorga a la melodía un carácter nostálgico. En el último compás de esta sección, introduce un bajo en la mano izquierda del clave, que caracteriza la marcha de la obra, como ocurrió en movimientos anteriores. Vale recordar que estos ritmos utilizados en los registros graves tanto de la guitarra como de cualquier otro instrumento, en numerosas ocasiones brindan identidad a los ritmos folclóricos.



Fig.10. Motivo principal del bajo, compás 9, “*Estilo*” de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

El ritmo de esta voz inferior resulta más importante que sus notas.

En el compás 10, aparece el tema junto con el primer motivo. La armonía resultante es V de *Mib M*, *Mib M*, V de *do m*, *do m*. Si bien queda clara la tonalidad desde la introducción, cabe explicitar el delineamiento tonal, que se retomará más adelante en la comparación con la otra pieza.



Fig.11. Motivo principal 1, compás 10, “*Estilo*” de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

La frase antes expuesta se repite dos veces más: primero, en la octava y, luego, adornada, repartida entre los violines primeros y segundos. Aquí se puede observar el bajo detallado anteriormente, el cual no respeta los intervallos, pero sí el ritmo. Este bajo, por momentos implícito o levemente modificado, se utiliza como enlace al segmento siguiente. Se observan dos tipos de enlaces: uno está representado por las corcheas ascendentes de la guitarra luego de la primera frase donde presenta el motivo 1; el otro, está dado por el clave, donde aparece el motivo del bajo ya mencionado.

A continuación, aparece una nueva exposición y, con ella, la introducción de un nuevo instrumento inédito hasta ahora en la *Suite*, el corno. Con él se presenta un nuevo motivo, de una gran similitud con el motivo 1, por su ritmo lento, *cantabile* y de tendencia descendente. Pese a esta semejanza, se percibe auditivamente un cambio con respecto a la sección anterior.



Fig.12. Melodía del corno, compás 22, “*Estilo*” de la *Suite Argentina* Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Este mismo motivo, anacrúsico y resolutivo, también aparece a lo largo del movimiento, generalmente, presentado y seguido de una o más progresiones, tal como ocurre en su primera aparición.

Llegado el compás 33, aparece nuevamente la primera oración en la tonalidad original. Luego de cinco compases, empieza un segmento que podría considerarse una elaboración, que no se aleja demasiado del tono principal, sino que adorna la melodía del primer motivo, seguida de dos compases de enlace. Posteriormente, presenta adornada la melodía del segundo motivo, esta vez, en la guitarra. Vale destacar que este segundo motivo no había sido tocado antes por el solista.

Al finalizar esta oración, realiza un cambio de modo hacia *Do M* durante cuatro compases. Ello podría denominarse tonalización sobre *Do M*, ya que resulta muy breve para llamarlo modulación; se utiliza la melodía del motivo 2, sin adornos. Hacia el quinto compás, presenta este motivo una vez más, ahora en *do m*. Este cambio de modo llega a través de su dominante, la cual a su vez está precedida por su propia dominante secundaria, acentuando auditivamente el cambio.

En el compás 56 es posible dar por terminada la elaboración a través del retorno a *Do m*. Aquí comienza una breve recapitulación de ambos motivos: en primer lugar, el motivo 1 en el solista y, a modo de coda, el motivo 2, a cargo del clave y el corno.

El esquema general queda configurado de la siguiente manera:



Esquema 5. Estructura “Estilo” de la Suite Argentina Eduardo Falú. Versión Orquestal.

Referencias:

- Parte de Guitarra
- Parte de Orquesta
- Nºc.: Compases
- : Corno

Elementos barrocos

En este movimiento no aparecen demasiados elementos que puedan vincularse directamente con el período barroco. Puede nombrarse el clave, que se utiliza no a la manera barroca, como bajo continuo, sino como color orquestal. Cabe mencionar su delineamiento tonal claro y austero, que, si bien no es una característica que identifique a dicho período, no se aleja demasiado de la tónica principal y solo se limita a utilizar dominantes secundarias de los grados principales de tonalidad. Se emplean progresiones de los distintos motivos, secuenciadas generalmente en no más de tres repeticiones, recurso característico de las composiciones de Johann Sebastian Bach.

Comparación con la *Suite* para guitarra sola

Este movimiento tiene una particularidad: el cambio de tonalidad. La pieza original se encuentra en *mi m*, mientras que la obra orquestada está en *Do m*.

La *Suite* solista no tiene introducción, sino que constituye un agregado del orquestador, quien se basa en material del movimiento preexistente. Luego de este fragmento, aparecen dos oraciones en el solista —la segunda es una repetición de la primera, en la octava superior—. Ambas oraciones están presentes en las dos obras de idéntica manera, solamente se omite el segundo enlace. A continuación, Cardozo Ocampo agrega una nueva repetición de la oración anterior en las cuerdas de manera ornamentada. El enlace que hace el clave resulta similar al de la guitarra en la obra original.

La siguiente sección es una nueva exposición donde aparece el corno. En ambas obras es idéntica y la cantidad de progresiones que realiza la melodía también se mantiene. En la pieza original, se observa cómo en la guitarra aparece la melodía en la voz aguda, mientras los bajos de la guitarra van proporcionando la armonía con un movimiento bastante fluido. Da la impresión de ser una segunda melodía que acompaña a la principal. En la obra orquestal los roles se reparten; el corno hace la melodía principal, y el acompañamiento es efectuado enteramente por la guitarra, que rellena con mayor cantidad de notas, dada la posibilidad técnica que le proporciona esta división.

Las siguientes dos oraciones de la guitarra se repiten en ambas composiciones. En la versión orquestal, la segunda repetición está sujeta a la orquesta, con ligeros cambios en la melodía a modo de ornamentación, única diferencia de este segmento. A continuación, aparece en las dos obras la repetición de la nueva exposición, que abarca

ocho compases. Este fragmento es idéntico, ya que, en la versión orquestal, lo presenta solo en la guitarra.

Hacia el noveno compás surge el cambio de modo en las dos piezas. Las diferencias que aquí aparecen son varias. En primer lugar, en relación a la instrumentación, ya que Cardozo Ocampo, deja la guitarra en silencio e introduce las cuerdas junto al corno. La segunda, tiene que ver con la duración, pues se prolonga dos compases en la versión orquestal. El abrupto cambio de modo se percibe en ambas versiones, y la cadencia final del fragmento se encuentra en la tónica mayor.

Finalmente, reaparecen las dos primeras oraciones, en *do m*, en ambas obras. En Cardozo Ocampo, la segunda parte queda sujeta a la orquesta y el corno, que son los encargados de cerrar el movimiento.

VI- Malambo (Pamperada)

La musicóloga Isabel Aretz dice sobre este género:

El malambo ejecutado exclusivamente por hombres, en forma individual, da lugar a la realización de verdaderos torneos de competencia, en que los espectadores celebran cada nueva muestra de destreza del bailarín. Este baile pertenece a un grupo de danzas individuales muy antiguas. En Europa, los españoles del tiempo de Cervantes zapateaban como lo prueba dicho autor en su “Quijote” ...

En cuanto a la historia del Malambo en nuestro país, ya entre los años 1789 y 1794 aparece el nombre del Mal- Ambo entre las “raras seguidillas” según Espinosa..., hay que llegar hasta la segunda mitad del siglo XIX, para encontrar una descripción del Malambo tal como llega a nuestros días, en la provincia de Buenos Aires y La Pampa... (p. 181)

... Lynch anota dos ejemplos musicales de ritmo interesante, el primero sobre acordes de dominante y tónica repetidos, usuales hoy en la provincia de Buenos Aires; el segundo sobre tres acordes, subdominante, dominante, con el tercer grado descendido (sensible del tono) quizás por omisión de la alteración en clave, y tónica. Estos tres acordes, pero con la alteración de la sensible son, típicos hoy, ejecutándose en dos compases de 6/8; el primero conteniendo los acordes de subdominante y dominante, y el segundo el de tónica. Estos acordes se rasguean en la guitarra de diferentes maneras y con distintos ritmos, para corresponder a los diferentes pasos y se repiten mientras el bailarín no demuestre intenciones de parar. (p. 182)

Análisis

El *Malambo* tiene como característica ser una variación continua sobre las mismas armonías —subdominante, dominante, tónica—, donde se elaboran breves motivos rítmico-melódicos. A lo largo del movimiento, puede observarse esta cadencia persistente, que transcurre también por diferentes tonalidades.

El movimiento comienza con la exposición de cuatro oraciones bastante similares a cargo del solista, en la tonalidad de *MI M*. Luego, aparece una nueva exposición, donde la melodía se traslada a la voz más grave. A continuación, vuelve a repetir las oraciones anteriores; por momentos, se reitera la oración completa y, en otros, se mezclan frases de las distintas oraciones. Estas dos exposiciones son repetidas por la orquesta y la melodía va cambiando de instrumentos y registros constantemente.

Posteriormente, aparece el solista con una sección contrastante, en la tonalidad relativa menor. Una vez instalada en este nuevo tono, la orquesta acompaña a la guitarra reforzando la armonía. Se puede ver en las cuerdas graves un prolongado pedal, en la nota *do#*. Esta sección conduce a una cadencia que da paso a la tonalidad de *fa# m*, donde además aparece el corno con una breve melodía ascendente de dos compases, la cual es imitada a diferentes alturas por las cuerdas. La sección concluye con una cadencia marcada y conclusiva en la nueva tónica, en el compás 140.

La siguiente sección, todavía en *fa# m* en la guitarra, ejecuta acordes plaqué “rasgueados” con el ritmo tradicional de *malambo*, hasta el compás 158. Allí el cuarteto de cuerdas ejecuta un enlace que conduce a la tonalidad de *mi m*, en la que se presenta la primera oración. El motivo característico de bordadura descendente está presente en la guitarra y es duplicado por el corno, mientras el clave acompaña junto con la orquesta.

El *Malambo* pasa a *Sol M* en el compás 184. Esta sección está compuesta inicialmente por arpeggios ascendentes y descendentes, seguida por varios compases de “rasguido”, donde el guitarrista puede mostrar su virtuosismo. Luego, aparece nuevamente la primera oración, esta vez ejecutada por las cuerdas y el clave. A continuación, el clave ejecuta una nueva oración en *mi m*, utilizando el mismo motivo de corcheas ejecutado anteriormente por la guitarra.

El fragmento anterior conduce a una nueva aparición del solista, que expone la segunda oración, en la tonalidad principal. Posteriormente, se disponen la tercera oración

El *Malambo* es el movimiento más extenso, como así también virtuoso en cuanto a sonoridad y técnica instrumental. Se utiliza para finalizar la *Suite*, tal como se acostumbraba a concluir, en las variaciones continuas, con la de mayor brillo.

Diagrama de la estructura de la música de Malambo y Orquestal. Se muestra una secuencia de movimientos musicales con sus respectivos tiempos y nombres. La parte superior indica 'Exposición' y 'N. Exp.'. La parte inferior muestra los movimientos: 1, 2, 3, 4, 5, 3, 5, 360c., 1, 2, 3, 4, 5, (5c.), 117c. do#m, fa#m, 158c., 163c. mim, 183c. SolM, 222c. mim, MiM, 2, 3, 1, Coda. Las flechas azules indican la transición entre movimientos.

Referencias:

-  Parte de Guitarra
 Parte de Orquesta
 N^oc.: Compases
 : Corno

Elementos barrocos

Tal como sucede con el *Carnavalito*, en el *Malambo* se observa una alternancia entre el solista y la orquesta. Ello deriva del concierto solista barroco. Además, pueden apreciarse a lo largo del movimiento breves pasajes imitativos. También, se destaca un papel importante del clave en algunos pasajes.

Comparación con la *Suite para guitarra sola*

Los primeros sesenta compases son idénticos en ambas obras. En la sección siguiente, la orquesta repite lo expuesto anteriormente por el solista; es el primer agregado que puede hallarse, puesto que, en la versión de Falú, tal repetición no aparece. En esta intervención de la orquesta se omite la cuarta oración. En su lugar, se pasa directamente al enlace, que es compartido por ambas piezas, y conduce a la sección siguiente.

El material posterior también es el mismo en ambas obras hasta el compás donde modula a *fa# m.* La modulación, presente en las dos versiones, sufre leves cambios en Cardozo Ocampo, que se producen principalmente en la armonía, en la inversión de los acordes. Además, se observa la repetición de la cadencia final de la sección, agregando dos compases.

Ambas piezas continúan iguales hasta la presentación del tema en *fa# m.* La versión orquestal acorta la oración seis compases con respecto a la original. En su lugar, agrega un enlace de cuatro compases en las cuerdas, que conduce a *mi m.* Se puede observar en ambas piezas el cambio de armadura.

En esta nueva sección, el material del solista se mantiene en ambas composiciones. Hacia la mitad de esta oración, introduce un acompañamiento armónico en las cuerdas y, junto con esto, aparece el corno duplicando la melodía de la guitarra. Una vez superada la sección del corno, la guitarra junto a las cuerdas realiza una especie de respuesta al solista.

Luego, continúa una sección de rasguido, donde se repite continuamente la cadencia característica del malambo a lo largo de quince compases, idéntica en las dos versiones. A continuación, pasa el protagonismo al clave con acompañamiento de las cuerdas, por momentos la melodía es duplicada por las cuerdas frotadas. Se puede ver que el material musical es el mismo en los dos malambos y la diferencia reside en la instrumentación.

Vuelve a retomar la tonalidad original, *Mi M*, con un nuevo cambio de armadura en ambas obras. Junto con esto, vuelve el protagonismo de la guitarra. Las dos oraciones posteriores al cambio de armadura mantienen el mismo material musical, y se aprecia una alternancia por frases, cada cuatro compases, entre el solista y la orquesta.

En la pieza para guitarra sola, siguen a continuación doce compases en la tonalidad original, ausentes en la versión orquestal, luego de los cuales ambas versiones vuelven a unirse. Aquí aparece nuevamente un cambio en la armadura de clave, quedando con un solo sostenido. Esta sección introduce nuevas armonías y cromatismos que no son característicos en el malambo tradicional. En esta parte del movimiento, se produce un cambio de modo a *mi m*, que no es perceptible hasta la cadencia final, debido a la abundancia de dominantes secundarias y progresiones. Esta “ampliación tonal” está presente de la misma manera en ambas obras y ligada a la guitarra. Se puede observar que el acompañamiento de las cuerdas y el clave refuerzan la armonía. Una nueva aparición del corno, que dobla la línea melódica del solista y las nuevas armonías, provocan densidad instrumental, que se suma a la sección armónica más “convulsionada” del movimiento.

Superada esta parte, los instrumentos acompañantes van desapareciendo paulatinamente. En los siguientes seis compases, el clave y el corno quedan en silencio, y las cuerdas junto al solista llegan a una cadencia en *mi m*. En la oración siguiente, suena solo el solista con material musical idéntico a la obra original, el cual termina con una semicadencia al V.

Sigue una cadencia rota sobre el VI grado descendido de *MI M* o el VI grado de *mi m*. Se realiza la siguiente observación: si bien la obra termina en *Mi M* en ambas versiones, en la original no aparece un cambio de armadura de clave, sino que figuran alteraciones accidentales. En cambio, en la partitura orquestal, tiene lugar un cambio de clave previo a la cadencia rota. Este cambio de clave anticipa el final de la obra.

La partitura solista no sufre modificaciones en ambas versiones hasta el final. En esta última parte de la pieza, aparecen todos los instrumentos que acompañan a la guitarra y de este modo concluye la obra.

Resultados Parciales

Del análisis exhaustivo de la partitura de Cardozo Ocampo, la escucha y su posterior comparación con la *Suite* para guitarra sola, se arriba a los resultados parciales que se describirán a continuación.

Carnavalito

La guitarra no sufre cambios significativos desde el punto de vista musical. El orquestador ha realizado leves variaciones en el acompañamiento, lo que provoca algunas modificaciones desde el punto de vista técnico-instrumental. Estos pequeños agregados realizados por Cardozo Ocampo no interfieren en la identidad del movimiento, sino que lo enriquecen y aportan color; sigue percibiéndose la identidad del *Carnavalito* de Eduardo Falú. Para la orquestación, reutiliza casi la totalidad del material melódico y armónico presente en la composición original. Por lo tanto, sus aportes se ven reflejados en la instrumentación, en los breves pasajes contrapuntísticos, en la alternancia entre instrumento solista y orquesta, y en la cadencia picarda al finalizar la coda. A través de estos elementos, es posible establecer una relación con la música barroca.

Misachico

En este movimiento, la parte solista es idéntica en las dos obras y la orquesta interpreta en forma enriquecida el material presentado previamente por el solista. En la sección de elaboración, Cardozo Ocampo aporta un nuevo tratamiento de la melodía, sutilmente ornamentada, y nuevas regiones armónicas. La instrumentación a través del rol que desempeña el clave y las reiteradas repeticiones de los dos motivos principales — que pueden vincularse con las variaciones continuas sobre un *basso ostinato* utilizadas en los siglos XVI y XVII— brindan a este movimiento una sonoridad que remite a la música barroca. Por otra parte, se observa que en este movimiento no se produce una alternancia entre la guitarra y la orquesta.

Bailecito

Este movimiento tiene una similitud con la forma de los bailecitos tradicionales, conformados por una cantidad de estrofas y un estribillo que representan la primera mitad de la canción, mientras que la segunda parte consiste en una repetición de la primera. A su vez, la guitarra es la misma en ambas obras, aunque Cardozo Ocampo cede la segunda parte y la coda a la orquesta.

La mano del arreglador es importante en este movimiento, ya que incorpora una introducción orquestal y modifica rítmicamente el motivo principal sobre el cual está basada la pieza. La segunda parte del *Bailecito*, que es una repetición de la primera, el orquestador se la asigna a la orquesta. Una de estas oraciones está en la tonalidad relativa mayor, que proporciona otro color a las reiteradas cadencias en *mi menor* y *Sol Mayor*. Utiliza un contrapunto imitativo en varios pasajes orquestales, único vínculo que puede encontrarse con la música barroca en este movimiento.

Zamba

El instrumento solista no sufre cambio alguno, la orquesta lo acompaña sutilmente y ejecuta algunas oraciones que repiten material escuchado previamente. El orquestador adecua la intervención de la orquesta a partir de la guitarra, de la misma manera que el clave aparece con un delicado acompañamiento armónico en la repetición de la primera oración.

La utilización de elementos barrocos en la orquesta es mínima y ninguno de ellos novedoso, con respecto a las piezas que preceden a la *Zamba*. Por lo tanto, se infiere que Cardozo Ocampo no empleó recursos compositivos barrocos, ya que la sola instrumentación fue suficiente para vincular la pieza con la música de dicho período.

Estilo

Es el movimiento en el cual se observa la mayor cantidad de modificaciones en el instrumento solista. Por un lado, porque cambia de tonalidad —de *mi m* a *do m*— y, como bien sabemos, en la guitarra cada tonalidad presenta dificultades técnicas particulares. Por otro lado, es el único movimiento donde la guitarra sirve de acompañamiento armónico al canto de otro instrumento. Cardozo Ocampo otorga la melodía al corno en la segunda oración, único viento presente en la orquesta.

Si bien el material rítmico-melódico de la guitarra es el mismo en las dos obras —salvo en la sección junto al corno, recordemos que en la versión solista la guitarra ejecuta acompañamiento y melodía de manera simultánea—, el cambio de tonalidad se presenta, desde el punto de vista del intérprete, como una obra diferente en el aspecto técnico-instrumental. En cuanto a estructura, Cardozo Ocampo aporta la introducción a cargo del clave y el empleo de las cuerdas. A su vez, tal como referimos, la instrumentación se ve enriquecida por la incorporación del corno.

Malambo

La guitarra interpreta lo mismo que en la pieza original, solo omite o agrega repeticiones de material ya escuchado. Es el movimiento más largo, rápido y virtuoso de la *Suite Argentina*. El orquestador proporciona, en ciertos pasajes, una densidad instrumental mayor a la observada en los movimientos anteriores. En cuanto a la instrumentación, todos los instrumentos que están involucrados a lo largo de la obra comparten protagonismo en distintos lugares del movimiento. Además, tal como sucede en el *Carnavalito*, se utiliza nuevamente la alternancia entre solista y orquesta, evocando al concierto barroco, pero con mayor libertad que en el primer movimiento. Se observan también algunos breves pasajes imitativos.

CAPÍTULO III

Conclusiones

A partir del análisis de la bibliografía, los datos documentales, de aquellos proporcionados por las entrevistas; la escucha, el análisis y la comparación de las dos versiones de la *Suite Argentina*, se arribó a las siguientes conclusiones:

La obra está conformada por seis movimientos, *Carnavalito*, *Misachico*, *Bailecito*, *Zamba*, *Estilo* y *Malambo*, en los cuales existe una alternancia de danzas contrastantes, principalmente, dada por el carácter de cada uno. Esta es una característica que puede justificar el agrupamiento de las piezas – originalmente concebidas como obras independientes - bajo el nombre *Suite*. Por otra parte, el adjetivo “argentina”, presente en el título, reafirma la raíz folclórica de la pieza. Luego del análisis de la partitura, concluimos, además, que la totalidad de los elementos folclóricos presentes en la versión orquestal fueron aquellos compuestos originalmente por Falú.

En el *Misachico*, el *Bailecito*, la *Zamba* y el *Malambo*, las partituras de la guitarra son idénticas. En el *Carnavalito*, el instrumento no sufre cambios significativos desde el punto de vista musical. La duplicación de algunas voces agregadas por el orquestador en el acompañamiento armónico de la, provocan leves modificaciones desde el punto de vista técnico-instrumental, enriqueciendo y aportando color, sin interferir en la identidad del movimiento. Por tal motivo, se considera que sigue percibiéndose la identidad del *Carnavalito* de Falú.

El movimiento que mayor cantidad de diferencias presenta es el *Estilo*, donde cambia de tonalidad y la melodía pasa al corno en la segunda oración. En esta oración, la guitarra es utilizada como acompañamiento armónico y experimenta modificaciones importantes desde el punto de vista técnico-instrumental, debido al cambio de tonalidad y a la melodía principal en la voz del corno.

Todos los movimientos se ven extendidos en su duración, dado que el orquestador decidió repetir pasajes e incluso secciones completas en la orquesta o el clave, los cuales se basan en material musical de Falú. La orquestación remite al período Barroco, por un lado, a través de la instrumentación elegida, pues logra sonoridades propias del siglo XVII; por el otro, debido a la utilización del contrapunto y la alternancia entre el solista y la orquesta.

Podemos concluir también que el aporte más significativo de Cardozo Ocampo reside en los elementos y procedimientos que utiliza para remitir a la música barroca. En este sentido, se destacan la repetición constante y variada de los dos motivos principales en el *Misachico*, y la alternancia entre el solista y orquesta, similar al *concerto barroco*, en el *Carnavalito* y el *Malambo*. A su vez, el clave participa en mayor o menor medida, en todos los movimientos, dando una sonoridad particular. Se identifican también pasajes contrapuntísticos, que se perciben más evidentes en el *Carnavalito*, el *Bailecito* y el *Malambo*, como así también la cadencia picarda en el *Carnavalito*, que difiere de la composición de Falú.

La mixtura de lenguajes está presente en mayor medida en algunos movimientos, principalmente, en el primero y el último. En otros, el arreglador decide respetar y enfatizar las características propias del género folclórico específico sin “intervenirlo” demasiado. Cardozo Ocampo no proporciona material musical nuevo que marque una diferencia sustancial con la obra para guitarra sola, sino que brinda un tratamiento musical diferente a las ideas de Falú, a la vez que brinda una sonoridad particular a la obra, a través de los procedimientos utilizados y de la instrumentación. Emplea las cuerdas frotadas y el clave, que en diferentes momentos cumplen el rol de sostén armónico del solista. En los dos últimos movimientos, incorpora el corno, único instrumento de viento utilizado. Por lo tanto, se puede observar que la mano del orquestador enriquece y proporciona una nueva perspectiva de la obra, a la vez que otorga una identidad propia a esta nueva versión.

Finalizado el trabajo propuesto, es posible afirmar que fueron cumplidos los objetivos planteados. Quien realizó esta tesina se encuentra complacido de haber condensado en una misma producción académica datos biográficos de ambos compositores, la historia sobre el origen de las dos obras y el posterior análisis y comparación entre ambas. Es un resultado especialmente importante, porque gran parte de la información obtenida se hallaba dispersa y propensa a perderse. El autor de estas líneas desea que este estudio motive a otros a poner en valor la vida y obra de Eduardo Falú y Oscar Cardozo Ocampo.

Bibliografía

137uc14 (2012, junio 30). *Raro. Eduardo Issac interpreta la Suite Argentina, de Eduardo Falú* [Videos]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Eg4XqvJYuAM>

Aguilar, M. del C. (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Aretz, I. (1952). *El folklore musical argentino: El estilo y la tonada*. Buenos Aires: Ricordi americana.

Benarós, L. (1991). *Vida y canciones de Eduardo Falú: Colección Los grandes del folklore*. Buenos Aires: Lagos

Berruti, P. (1959). *Manual de Danzas Nativas: Coreografía, historia y texto poético de las danzas*. (2da ed.). Buenos Aires: Escolar.

Bonnet, R. (2012, diciembre 27). *Dialogando “Eduardo Falú: Síntesis de la cultura nacional”* [Video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oXUxIJScpZk>

Cruz, M. (2016). *Suite Argentina: Acercamiento a los recursos compositivos de Eduardo Falú y su posterior influencia en el mundo guitarrístico*. Trabajo de Fin de Grado publicado). UNCuyo, Mendoza.

Dezi, G. (2018, julio 4). *Eduardo Falú – “Suite Argentina” (Ensayo)* [Video]. Recuperado 18 de junio de 2019 de https://www.youtube.com/watch?v=Hi5Gj_zdtqs

Falú, E. (1979). *Suite Argentina versión solista*. Buenos Aires Ricordi americana.

Falú, E. Orq. Cardozo Ocampo, O. (s.f.): *Suite Argentina versión orquestal*. Partitura.

García, M. I. (2011). *Metodología de análisis sintáctico- temático*. Manuscrito no publicado, Facultad de Artes y Diseño, U.N.Cuyo, Mendoza, Argentina.

García, M. I. (2015). *El Concierto*. Manuscrito no publicado, Facultad de Artes y Diseño, U.N.Cuyo, Mendoza, Argentina.

Guerrero, J. (2014). *Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina*. Ponencia presentada en las XVII Jornadas de Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

- Gutiérrez, T. del Milagro. (2019). El Misachico. Recuperado de <http://www.portaldesalta.gov.ar/misachico.htm>
- López Cano, R., San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencia y modelos*. (1er. Ed.). Barcelona. Conaculta Fonca.
- Mansilla, R. (2005). *El arreglo coral en música popular: Una forma de composición que renueva el repertorio de concierto*. (Trabajo de Fin de Máster no publicado). Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Mendoza, Argentina.
- Masera, M. (2008). *Contrapunto Tonal*. Manuscrito no publicado, Facultad de Artes y Diseño, U.N.Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Meyer, L. (2001). *La emoción y el significado en la música*. (1ª ed). Madrid: Alianza Editorial.
- Miretti, S. (2013, enero 3). Biografía autorizada de Eduardo Falú. [Entrada a blog]. Recuperado de <http://silvinamiretti.blogspot.com.ar/2008/03/eduardo-fal.html>
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur* n° 1, 1-14.
- Oehri A. Primus, O. (Directores). (2009). *EDUARDO FALÚ – CANTO AL PAISAJE SOÑADO / SONG FOR LANDSCAPE OF DREAMS*. [Video]. Suiza. Music Heritage Productions. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VCd3i9aprP4>
- Olivencia, A. M. (s.f.). *Armonía I*. Manuscrito no publicado, Facultad de Artes y Diseño, U.N.Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Oscar Cardozo Ocampo Biografía. (2011). Recuperado 17 de julio de 2019 de <https://www.last.fm/es/music/Oscar+Cardozo+Ocampo/+wiki>
- Ostinato. (2006). *Diccionario Harvard de música* (Vol. 4, p. 770, 771). Madrid. Alianza Editorial.
- Piston, W. (1987). *Armonía* (5ª ed.). España: Spanpress ® Universitaria.
- Portorrico, E. (2015). *Eso que llamamos folklore: Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. (1ª ed.) C.A.B.A.: El autor.
- Razafolklorica.com (2016). *Biografía Eduardo Falú*. Recuperado 15 de julio de 2019, de <http://razafolklorica.com/biografia-de-eduardo-falu/>

SADAIC (s.f.). Suite Argentina, Eduardo Falú. Recuperado 20 de agosto de 2019, de https://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=suite+argentina&nro_obra=&autor=eduardo+falu&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%EF%BF%BDsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta

Salton, R. (1999). Falú, Eduardo. En *Diccionario de la música española y Latinoamericana* (p.922). España. Sociedad General de Autores y Escritores.

Samson, J. (2001). Genre. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (p. 685). New York: Oxford University Press.

Sorguitar91 (2013, mayo 26). *Raro. Eduardo Falú interpreta su “Suite Argentina” (1972)* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WRuleJ4xUbs>

Vitale, C. (2014 febrero 15). Vida y obra de un folclorista notable. *Página/12*. Recuperado 15 de julio de 2019 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-31347-2014-02-15.html>

Yuni J. y Urbano C. (2014). *Técnicas para investigar: Recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. (2° ed.). Córdoba: Editorial Brujas.

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Madrid: Editorial Labor.

Anexos

Link de la *Suite Argentina* interpretada por Eduardo Falú y la Camerata Bariloche.

<https://www.youtube.com/watch?v=WRuleJ4xUbs>

Contratapa del disco editado en vinilo por Phillips



Gráfico comparativo sobre ambas obras, la Suite orquestal y la Solista

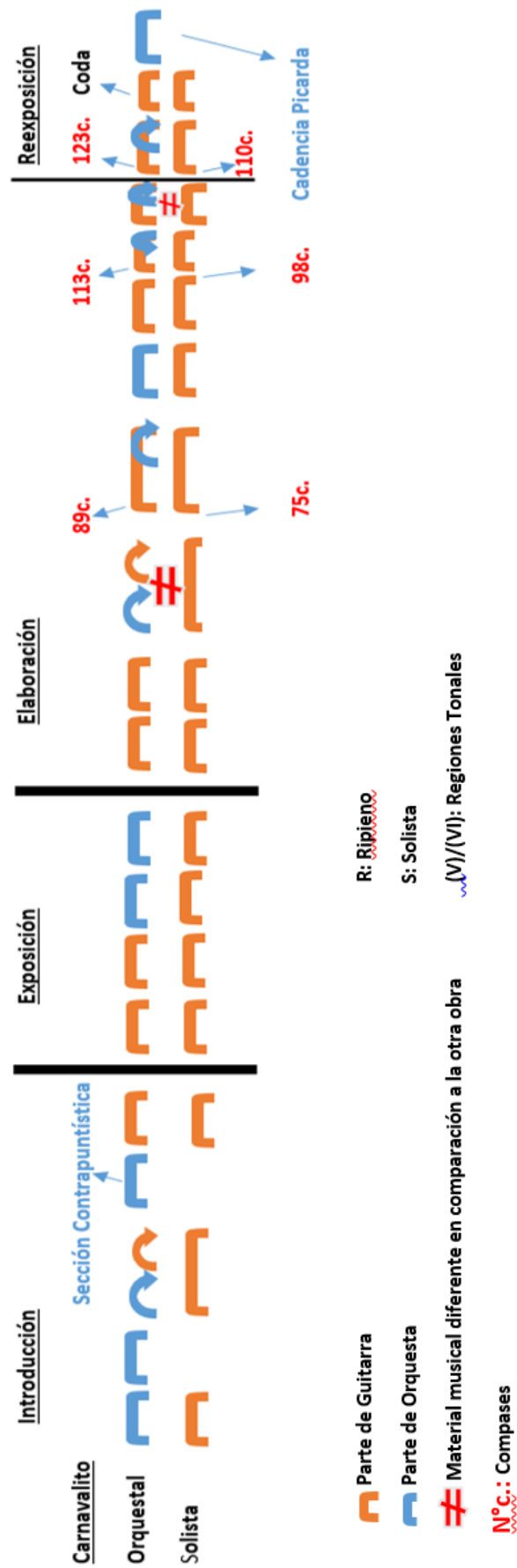


Gráfico comparativo 1. Carnavalito

Gráfico comparativo sobre ambas obras, la Suite orquestal y la Solista

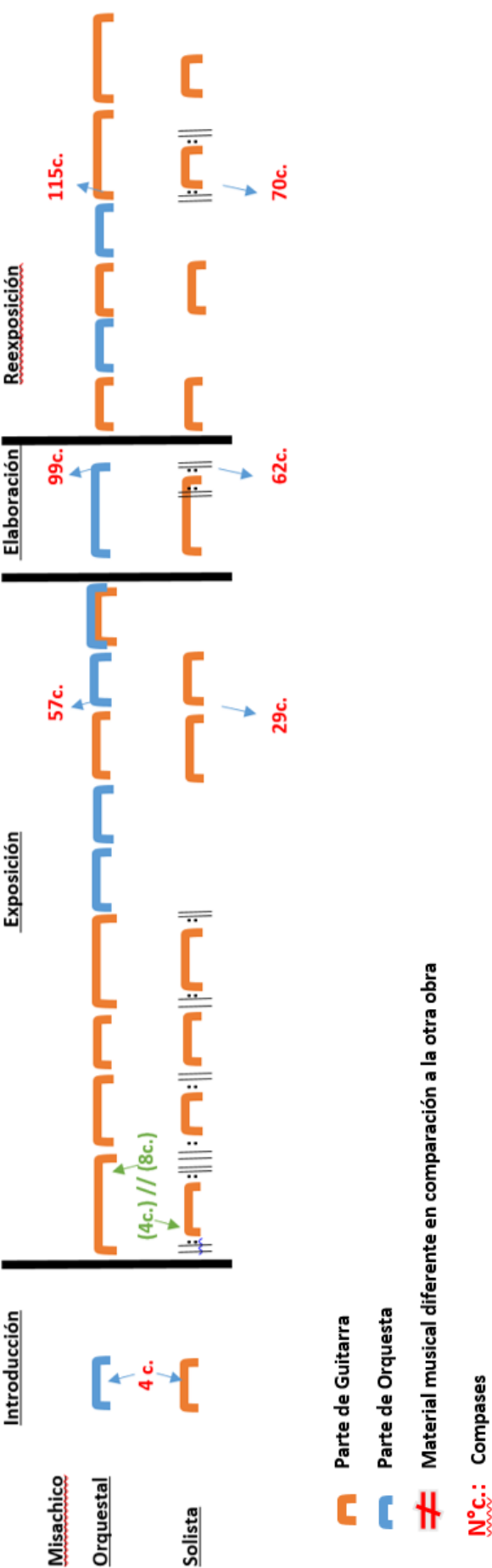


Gráfico comparativo 2. Misachico

Gráfico comparativo sobre ambas obras, la Suite orquestal y la Solista

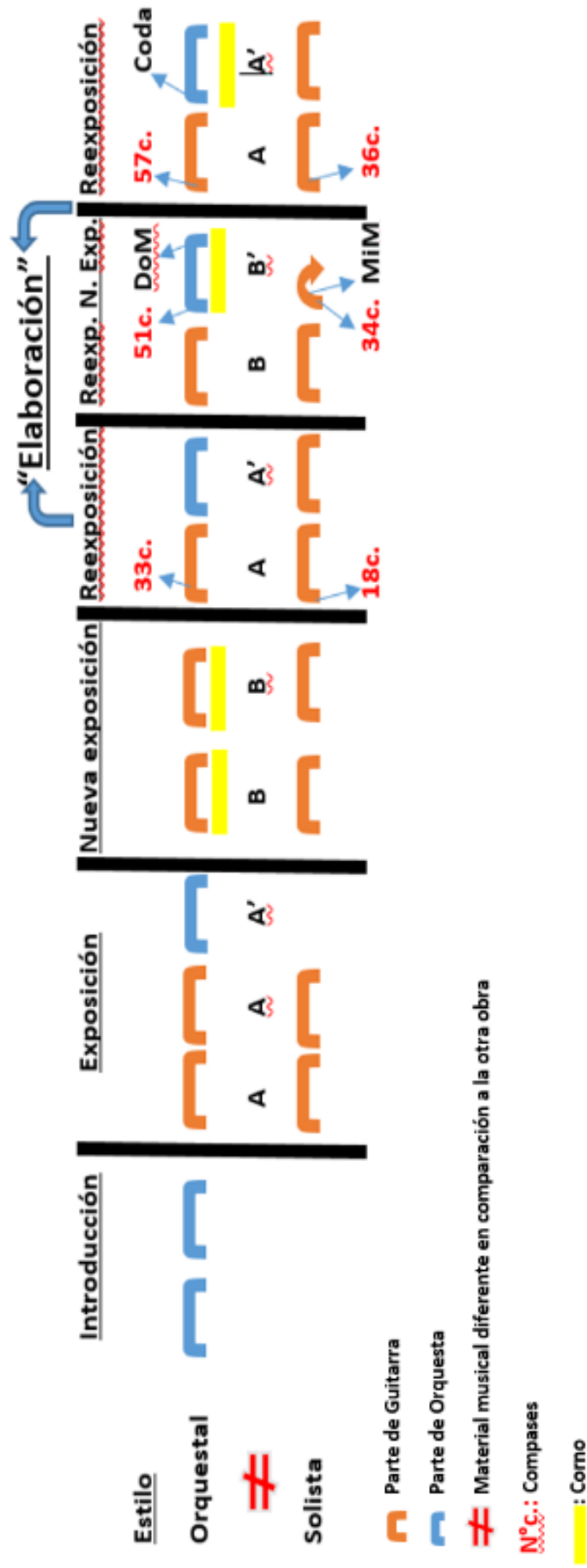


Gráfico comparativo 5. Estilo

Gráfico comparativo sobre ambas obras, la Suite orquestal y la Solista

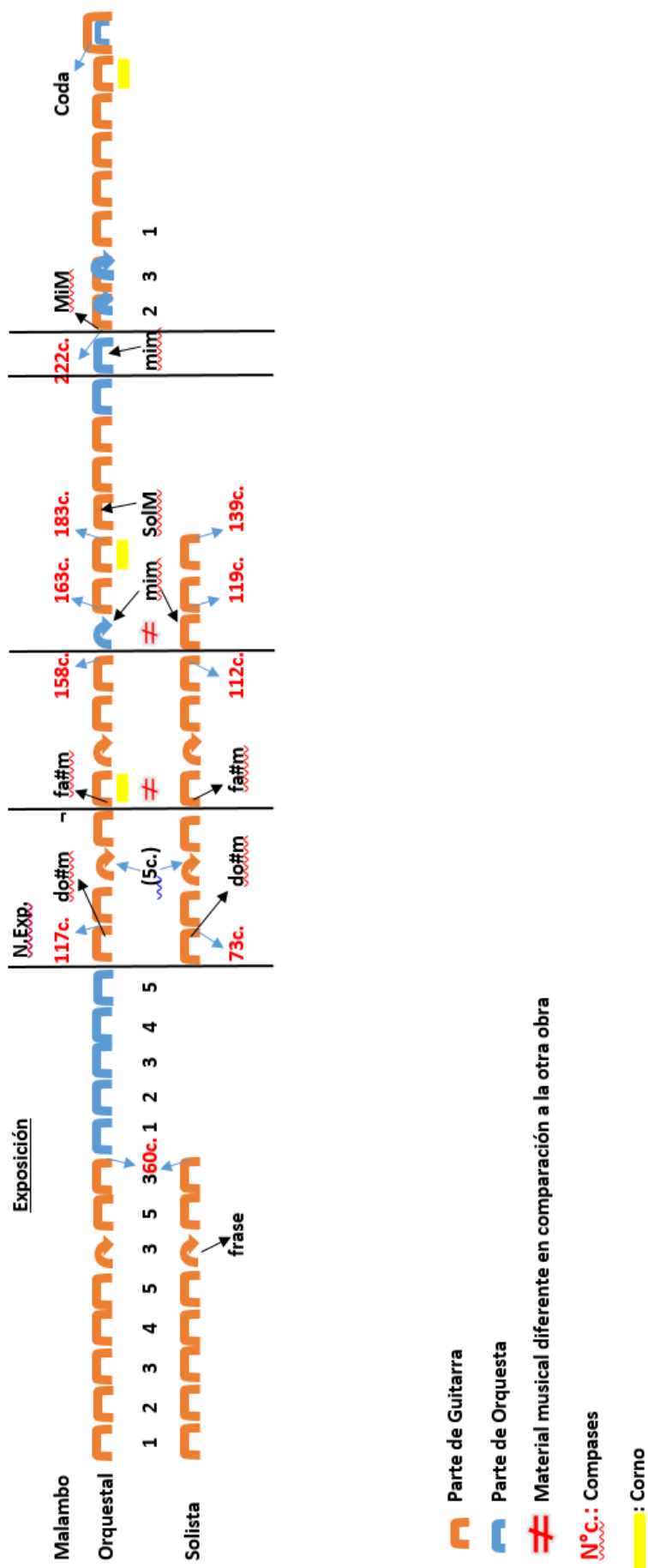


Gráfico comparativo 6. Malambo "Pamperada"

Partitura Analizada

Referencias:

S: Solista

R: Ripieno

 : Comienzo de una sección

 : Final de una sección

V | **I** : Grados Armónicos

 : Región tonal momentánea

 : Notas de la melodía



Suite Argentina
Carnavalito

Eduardo Falú

♩=100

R1

Guitarra

Motivo 1

Violín I-div

Violín II-div

Viola

Violonchelo-div

Contrabajo

Clavicémbalo

♩=100

D G B Em A D F#

Progresión

2

S2

8

4

A

Progresión

Bm



R2

15

P

C

Lo toca la guitarra en la obra solista

B

C

arco

arco

arco

arco

mf

mf

22

3

Parte Contrapuntística
(Realiza breves imitaciones)

p

p

p

=

29

Parte agregada

pp

mf

pp

pp

mf

pp

56

H

H

mf *cresc.* *f*

mf *cresc.* *f*

mf *cresc.* *f*

f

f

f

57

I

J

I

J **Elaboración**

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *pp*

ff *dim.* *pp*

ff *dim.* *pp*

6 64

Musical score for measures 64-70. The score is written for a piano with four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#). Red double-headed arrows are placed above the first staff, spanning measures 64-65 and 66-67. A box labeled 'K' is in the top right corner. The piano part consists of chords and single notes, with some measures containing rests. The grand staff is empty.

Musical score for measures 71-76. The score is written for a piano with four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#). A red double-headed arrow is placed above the first staff, spanning measures 71-72. A box labeled 'K' is in the top right corner. The piano part includes dynamic markings: *mf* (measures 71, 73, 75) and *f* (measures 72, 74, 76). The grand staff is empty.



R4

68c. (Solista)

78 LL



M

Musical score for measures 93-99. The score is written for a piano and a vocal line. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal line is on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'ff' (fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red double-headed arrow is positioned above the first staff, spanning measures 93 and 94, with a box labeled 'N' above it. Another red double-headed arrow is positioned above the second staff, spanning measures 95 and 96, with a box labeled 'N' above it. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The score ends with a double bar line at measure 99.

Musical score for measures 100-106. The score is written for a piano and a vocal line. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal line is on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'ff' (fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red double-headed arrow is positioned above the first staff, spanning measures 100 and 101, with a box labeled 'N' above it. Another red double-headed arrow is positioned above the second staff, spanning measures 102 and 103, with a box labeled 'N' above it. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The score ends with a double bar line at measure 106.

10

120

Q

Q

p

p

pp

S

79c. (Solista)

R

R

S

mf

pp

mf

f

pp

mf

f

pp

Coda

126

131

poco rit..

rit. . .

Agregado con respecto
a la obra solista

mf

mf

mf

mf

mf

mf

rit. . .

Cadencia Picarda

Misachico

Eduardo Falú

A ♩ = 82

Mot. 1: Bajo y melodía

Melodía descendente *p*

pp

pp

pp

Ostinato

Anticipa el motivo

♩ = 82

Clavicémbalo

frase

Oración

7

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave



frase

13

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

Melodía en otra altura

18

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

B

con sord.

ppp con sord.

ppp

pizz.

arco

pizz.

Melodía trasportada a otra altura

Utiliza la segunda oración completa

frase

23

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

29

C **D**

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla. *con sord.* *ppp*

Vc. *arco*

Cb.

Melodía motivo 1)

Clave

ff

35

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Enlace

Clave

grv

40

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

E

f

p

f

p

con sord

p

Melodía motivo 2

Loco

(8)

44

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

48

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

F

Nueva exposición
Tema nuevo

pizz.

T

pizz.

Desaparece ostinato

52 G

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

57

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

arco solo

f arco

Modificación

63 **H**

Guit. pizz.

Vln. I pizz.

Vln. II pizz.

Vla. arco

Vc. *p*

Cb. *p*

Clave

69 **I**

Guit. arco

Vln. I arco

Vln. II arco

Vla. arco

Vc. arco

Cb. arco

Clave

Enlace

senza sord.

f

arco

f

senza sord.

pizz. pizz.

f

pizz.

Ostinato modificado

Elaboración Inestabilizada tonal

Melodía 1 en FaM

74

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

T

J

Trunquez

Semecadencia al V de ReM

p

80

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

Utiliza parte de la primer melodía En ReM

Melodía en LaM

p

ff

f

arco

pizz.

f

85

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

Enlace

arco

89

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

L

Trunquez

Melodía en Fa#M

solo

f

pp

pp

pizz.

pp

12 94

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

M

Reexposición

Ostinato original

100

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

Melodía 1

N

div.

mf

cresc.

mf

cresc.

mf

cresc.

mf

105

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

8va

Melodía 2

R

13

110

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

S

mf

f

mf

f

div.

114

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

Clave

119

Guit.

125

Guit.

Recapitulación del tema como en el principio

T

T

Repetición inmediata oración 1

rit.

Bailecito

Eduardo Falú

Intro

♩ = 108 Mot. 1

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Double Bass

Harpsichord

mf

mf

mf

mf

cresc.

cresc.

cresc.

Imitación

Imitación mov. contrario

Mot. 2

[illegible]

9 → ← → 3

Vln. I *p.* *div.*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p* *f*

Db. *p* *f*

Hpsd.

4

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Hpsd.

unis.

f

f

f

unis.

div.

pizz.

Oración

Exposición

frase

18

2

5

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Hpsd.

div.

V

I

Ⓢ

Oración

frase

Oración

23

3

29

4

Gtr.

V

Ⓢ

I

6

Elaboración

35

Gtr.

pizz.

frase

Vln. I

pizz.

Vln. II

pizz.

Vla.

Vc.

mf

Db.

unis.

=

40

Gtr.

div.

Oración

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

V

Db.

pizz.

pizz.

45

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Hpsd.

arco

p arco

p

Oración

6

The musical score consists of six staves. The guitar staff (Gtr.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with red arrows above it, indicating a specific melodic line. The string staves (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Db.) are in various clefs and have different markings. The harpsichord staff (Hpsd.) is empty. The word 'Oración' is written above the guitar staff, and the number '6' is in a box at the end of the guitar staff.

51

Gtr. arco

Vln. I arco

Vln. II *mf* arco

Vla. *mf* arco

Vc. *mf*

Db. *mf*

Hpsd.

Diferente al original

frase

The musical score is for a guitar and string ensemble. The guitar part (Gtr.) is marked 'arco' and has a measure 51. A red double-headed arrow labeled 'frase' spans measures 51-52. A blue bracket labeled 'Diferente al original' is under the guitar part in measure 51. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Db.) are marked 'arco' and 'mf'. The harpsichord part (Hpsd.) is also present. The score is in G major and 12/8 time.

Oración

9

57

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Hpsd.

pp

pizz.

7

10

62 **frase** **Oración** 8

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Hpsd.

67 **solo**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

12

Diferente al original

tutti

Oración

10

Vln. I

ff

fff

Vln. II

ff

fff

Vla.

ff

Vc.

ff

fff

Db.

ff

fff

Hpsd.

85 **frase** **Oración** 13 **11**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Hpsd.

14

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Hpsd.

mf

mf

Entradas en imitación

frase

T

95 15

Oración

12

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Hpsd.

==

T

100

Oración

Gtr.

Zamba

Mot. 1

Eduardo Falú

Frase

Guitarra

♩ = 55

IV#7 V

Semi cadencia al V

1

Oración

Guít.

bIV V7 I

Enlace (para modular)

IV

Modulación a la región del IV
Repite primera oración

Guít.

17

IV

17

IV

2

Vln. I

mf

div

Vln. II

p

Vla.

p

Vc.

p

Cb.

2

Clave

25

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

mf

mf

mf

p

div.

div.

mf

p

3

3

Red arrows pointing left and right from a box containing the number 3, indicating a specific musical phrase or measure.

32

Oración

4

3

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

pp

pp

pp

4

16/4

IV V I

IV

I

38

Guit.

Vln. I

pp
div.

Vln. II

pp

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

5

5

The musical score consists of six staves. The top staff is for Guitar (Guit.), measures 38-42. The next three staves are for Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), and Viola (Vla.), measures 38-42. The bottom two staves are for Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.), measures 38-42. The Clave part is on a grand staff (treble and bass clef), measures 38-42. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red arrow points from the right margin towards the end of the Guitar staff at measure 42. A red arrow points from the right margin towards the end of the Clave staff at measure 42. The number 5 is written in a box at the end of the Guitar staff and the Clave staff.

54

Guit.

IV
Dte. del V

V

S/C al V

7

♩ = 58

Cambio de modo (Dom)

Nueva Exposición

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clave

7

♩ = 58

59

Guit.

Frase

Oración

8

63

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p* *f* *pp*

p *mf* *p* *p*

pp *p* *pp*

pp *pizz.* *f* *pp*

pp *f* *pp*

Frase



68

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

No aparece en la grabación

Oración

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

arco. *pizz.* *arco*

73

74c. Obra Solista 9

Sección agregada
No aparece en la obra solista

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

pp < *f*

pp

f

pizz.

f

f

arco



79

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.



74 c. Obra solista 75 c.

83

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

10

V del IV

IV

ppp con sord.

ppp

arco

T



Oración

93

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

11

con sord.

ppp con sord.

ppp

ppp

divisi

pp

2da frase adornada

101 12

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

OK T↑ T↓

108 13 poco rit. Coda

No aparece en la obra solista

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

con sord.

117 14 11

Guit. *rall.* Fa#

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp* arco

Cb. *ppp*

Clave *rall.*

Estilo

Eduardo Falú

Lento ♩ = 76

Anticipa el Motivo 1

Frase

First system of musical notation (measures 1-3). The treble clef staff has a key signature of three flats and a 6/4 time signature. The bass clef staff has a key signature of three flats and a 6/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure contains a half note G4, a half note F4, and a half note E4, all circled in blue. The third measure contains a half note D4, a half note C4, and a half note B3, all circled in blue. A red double-headed arrow labeled 'Frase' spans from the second measure to the third measure.

Second system of musical notation (measures 4-6). The treble clef staff has a key signature of three flats and a 6/4 time signature. The bass clef staff has a key signature of three flats and a 6/4 time signature. The first measure contains a half note G4, a half note F4, and a half note E4, all circled in blue. The second measure contains a half note D4, a half note C4, and a half note B3, all circled in blue. The third measure contains a half note A3, a half note G3, and a half note F3, all circled in blue. A red double-headed arrow labeled 'Oración poco rit.' spans from the second measure to the third measure.

Third system of musical notation (measures 7-9). The treble clef staff has a key signature of three flats and a 6/4 time signature. The bass clef staff has a key signature of three flats and a 6/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure is a whole rest. The third measure contains a half note G4, a half note F4, and a half note E4, all circled in blue. A red double-headed arrow labeled 'Oración' spans from the second measure to the third measure. A blue bracket labeled 'Motivo 1' spans from the third measure to the end of the system. A blue bracket labeled 'Motivo Rítmico' spans from the third measure to the end of the system. A red double-headed arrow labeled 'V de Mib' spans from the third measure to the end of the system.

Enlace

Mib

V de Dom

I (Dom)

con sord.

ppp

con sord.

ppp

Repetición Inmediata

ppp

D

D

The musical score is written for a vocal line and four piano staves. The key signature has two flats (B-flat major). The vocal line includes lyrics: "Mib", "V de Dom", and "I (Dom)". The piano accompaniment consists of four staves. The first system ends with a double bar line and a "D" time signature. The second system begins with a repeat sign and a "D" time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ppp" and "con sord.".

rall.

A tempo Poco più lento

18

con sord.
div.
f

Repetición variada de la oración anterior

unis.
f

con sord.
div.
f

unis.
f

con sord.
f

div.
f

pp

pp

pp

pp

pp

pp

rall.

A tempo Poco più lento

Variación mot. rítmico

4

22

→ Nueva Exposición

E

Motivo 2

Progresión

*mf**pp*

E

p

Frase

Rompe
Progresión

F

26

30

G

Poco Presto

Motivo 2 Original

*pp**mf*

unis.

*pp**mf**mf**mf**mf*



Elaboración

rall..

37

ff *pp subito* *mf* *f* *ff*

ff *pp subito* *mf* *f* *ff*

ff *p subito* *mf* *f* *ff*

pp subito *ff*

ff

40 **A tempo**

I

Motivos del Corno Adornado

div.

A tempo

I

frase

Oración

K

mf

The musical score is written for a horn section, piano, and voice. The top staff is a single horn line, the middle staves are piano accompaniment (treble and bass clef), and the bottom staff is a vocal line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'A tempo'. The score includes a horn solo with decorative motifs (labeled 'Motivos del Corno Adornado') and a vocal line with a phrase (labeled 'frase') and a prayer (labeled 'Oración'). The score is marked with 'I' and 'K' and includes a dynamic marking of 'mf'.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure starts with a vocal entry on a whole note, followed by a piano accompaniment entry on a whole note. The second measure continues the vocal melody with a half note and a quarter note, while the piano accompaniment plays a half note and a quarter note. The third measure features a vocal melody with a half note and a quarter note, and the piano accompaniment plays a half note and a quarter note. The fourth measure concludes the vocal melody with a half note and a quarter note, and the piano accompaniment plays a half note and a quarter note. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano), and articulation markings like accents and slurs. A rehearsal mark "L" is present at the end of the score.

55

Reexposición

M

(Dom)

pp

pp

M

The musical score is for a piano piece, page 9. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 55 and 56. Measure 55 has a whole rest in the vocal line and a half rest in the piano line. Measure 56 has a melodic phrase in the vocal line and a sustained chord in the piano line. A red arrow points from the 'Reexposición' label to the start of the melodic phrase. A box labeled 'M' is placed above the first measure of the phrase. The second system contains measures 57 and 58. Measure 57 has a melodic phrase in the vocal line and a sustained chord in the piano line. Measure 58 has a melodic phrase in the vocal line and a sustained chord in the piano line. A blue bracket is placed under the first measure of the sixth staff. A box labeled 'M' is placed above the first measure of the sixth staff. The piano part ends with a double bar line in measure 57.

10
59

N

Coda

Motivo 1

legatissimo

rall.

rall.

IV 16/4 V I

Coda

Malambo

Eduardo Falú

MiM

Guitarra

♩ = 108 Motivo 1

The musical score is written for guitar in 6/8 time, with a tempo of 108 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing double bar lines indicating section breaks. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Performance markings include red arrows indicating phrasing or dynamics, and blue arrows indicating specific motifs. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing double bar lines indicating section breaks. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Performance markings include red arrows indicating phrasing or dynamics, and blue arrows indicating specific motifs. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing double bar lines indicating section breaks. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Performance markings include red arrows indicating phrasing or dynamics, and blue arrows indicating specific motifs.

8

21

28

35

41

48

O.1

1

3

4

5

6

7

II V I VI II V

I (Sol)

Progresión

Progresión

2 54

enlace

61 8

68 Rep. O. 1 9

75 ← Rep. O. 2 10 → 3

82 ← Rep. O. 3 11 →

88 SoIM → MiM ← Rep. O. 4 12 →

4 95 13

101

frase

Omite repetición de la O.4

108

14 Nueva exposición (Tiene modificaciones con respecto a la solista)

14

6 115

Do#m

15

16

122

15

16

V de fa#m

II

V de fa#m

fa/m

17

Musical score for measures 17-18. Measure 17 is marked with a red double-headed arrow and a red box. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has yellow highlights under measures 17 and 18.

Imitaciones

17

Empty musical staves for measures 17-18.

Modificaciones del
compás 87 al 94

18

Tema Nueva Exp. en fa/m
cambia el final

9

Musical score for measures 18-19. Measure 18 is marked with a red double-headed arrow and a red box. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has yellow highlights under measures 18 and 19.

18

Empty musical staves for measures 18-19.

10₁₄₄

19 fa#m

IV V I

pizz.

pizz.

pizz.

19

150

107 C.
Solista

11

12₁₅₇

112 c. Solista

20

mim

21

Omite compás 119 de la obra solista y agrega estos 4 compases

arco

20

21

164

22

13

enlace

22

C7 D7 A7 G7 F#dim.

Cadena de dominantes

14¹⁷¹

23

23

A dim dte.
de Bm

Bm7

Em



177

5

16183

SoIM

24

189

25

SoIM

17

25

18₁₉₆

26 SoIM

18₁₉₆

26 SoIM

Empty musical staves for measures 19-25.

26

26

205

27 SoIM

205

27 SoIM

19

Measures 22-26 contain a complex chordal texture in the upper staves.

27

27

20₂₁₂

28

mim

Musical score for measures 20-28. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The voice part is written in a single staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score shows a sequence of chords and melodic lines. A red double bar line is placed before measure 28. A red arrow points from the number 28 to the word 'mim'.



218

29

MIM O.2 Reexp 21

Musical score for measures 218-29. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The voice part is written in a single staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score shows a sequence of chords and melodic lines. A red double bar line is placed before measure 29. A red arrow points from the number 29 to the word 'MIM'. The text 'O.2 Reexp 21' is written to the right of the arrow.

22



30 O. 3



30



23



24²³⁷ 31 O.1 (Varia al final la armonia) (mim)

31

244 32 25

32

26²⁵¹

33

Coda

Musical score for measures 26-33. The score is written for a piano with five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Measure 26 begins with a treble staff containing eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a whole note chord. Measures 27-32 continue with various rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and chords. Measure 33 is a whole rest in all staves. A red double-headed arrow points from measure 33 to measure 34.

33

27

34

27

Musical score for measures 34-41. The score is written for a piano with five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Measure 34 begins with a treble staff containing eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a whole note chord. Measures 35-40 continue with various rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and chords. Measure 41 is a whole rest in all staves.

34

28₂₆₅

35

MIM

dte. IV IV II V
 Cadencia rota dte. V
 dVI (elisión)

35

IV# 16/4

271

29

IV V I
 IV# I IVm V I

Entrevista a Guillermo Dezi

A continuación, se transcribirá la charla completa que se mantuvo con el guitarrista Guillermo Dezi, quien tuvo una cercana relación de amistad con Eduardo Falú hasta su muerte. La entrevista fue realizada por medio de la aplicación WhatsApp el día 16 de julio de 2019. Gentilmente, el músico brindó numerosos datos novedosos sobre la obra en cuestión y su concepción. Asimismo, corroboró varios datos que se habían encontrado de manera aislada en distintas fuentes.

La charla comenzó con la presentación del entrevistador y con la información de quién le proporcionó su contacto. Posteriormente, el investigador le envió el siguiente mensaje de audio:

—Hola, Guillermo, ¿cómo estás? Te quería hacer una consulta, a ver si vos me podés ayudar. Estoy terminando mi licenciatura en guitarra en la UNCuyo y como trabajo final he elegido la “Suite Argentina”, de Eduardo Falú, con el arreglo orquestal de Oscar Cardozo Ocampo. Vi en tu canal de YouTube que habías subido un ensayo de Falú con una orquesta. Te quería preguntar si vos me podrías dar algún dato de la Suite o algún dato biográfico de Cardozo Ocampo. También, preguntarte si conoces qué relación existía entre ellos. ¿Por qué Oscar decidió hacer el arreglo sobre esa obra? ¿Cómo lo tomó Falú? Ese tipo de información me vendría muy bien para el trabajo, porque no encuentro nada de información, sobre todo, biografía de Oscar. Si me podés ayudar, te lo agradecería.

Guillermo Dezi respondió:—*Gonzalo de Mendoza, primeramente, es un gusto conocerte, aunque sea a través del audio de WhatsApp, y una alegría inmensa que hayas decidido culminar tu tesis con esa obra tan bonita y emblemática que es la Suite Argentina de Don Eduardo Falú. Puedo arrimarte algunos datos que yo conozco que él mismo me ha contado, ya que, con el maestro, he tenido una amistad muy grande desde el año 1988 hasta que en el 2013 nos dejara.*

El tema comienza con que SEGBA, en aquel momento, era una compañía de gas y agua de Buenos Aires (estamos hablando del año 1971, 1972). Creo que, en 1971, SEGBA, que estaba a cargo de Jorge Sábato, quería hacer un regalo a sus clientes más grandes, a sus abonados. En esa conversación, Falú dice que él tenía una obra, una suite con algunos movimientos folclóricos, incluido un malambo, que primeramente graba solo. La primera grabación de pamperada es solo como obra instrumental. Entonces,

dice que tenía preparado una suite de seis movimientos y que habría que orquestarla. Entonces, así, se elige, gusta la idea.

Primero, se elige a Oscar Cardozo Ocampo para orquestarla y se edita el disco de SEGBA. Creo que si entras en Google, debe haber alguna tapa de aquello. Fue tal el éxito y la aceptación que tuvo, porque Eduardo decide incluir, en la segunda parte, la parte B del disco a “Jeromita Linares”, de su maestro de armonía que fue Carlos Guastavino, (dato que no se conoce es que fue la primera grabación que se hace de Jeromita Linares, obra para guitarra y cuarteto de cuerdas).

Entonces, como te decía, aquello de SEGBA tuvo una aceptación muy grande y esto no pasó desapercibido por la compañía discográfica en la que estaba Falú, que era Philips. Entonces, compra los derechos y lanza a nivel mundial la Suite Argentina con la Camerata Bariloche. Perdón, digamos que se elige a quien orquestó, que era Cardozo Ocampo, y ¿quién la iba a grabar? la Camerata Bariloche. ¿Cómo sucede eso? En un viaje que hace Falú de regresó de un concierto en Mar del Plata, viaja con el maestro Oleg Kotzarew, que era cellista y el director ejecutivo de la camerata Bariloche. Le comenta que alguna vez tienen que hacer algo juntos (qué sé yo) y él le comenta que tiene una obra que debería orquestarse y que, llegado su momento, cuando se orquestara, sería un placer poder hacerla con la Camerata Bariloche. Llega a Buenos Aires y, al poco tiempo, tiene esta novedad de SEGBA, a través de Sábato, y es como que todo se acomodó para que el asunto sea de esa manera.

Bueno, espero que te sirvan estos datos. Cualquier cosa puntual que quieras, por favor, no dejes de consultarme. Gracias.

Agradeciéndole por la gentileza, el entrevistador le informó que eran los datos le faltaban para poder seguir adelante con el trabajo. Le confesó que conocía algunos, pero no con tanta precisión. Luego, le realizó algunas preguntas más: —¿Sabes qué relación tenían Oscar y Falú? ¿O lo contrataron Oscar porque era un arreglador conocido en la época? Me metí a la página de SADAIC y hay un registro del año 1980 de Falú para guitarra sola, la “Suite Argentina para guitarra sola”, dice. ¿Sabés si se registró en SADAIC a nombre de los dos o de Falú solo este nuevo arreglo? y ¿en qué año más o menos?

Tercero, para mí, la Suite (con el arreglo) tiene un carácter de música barroca ¿puede ser? Tiene procedimientos como la imitación, más el uso del clave, etc. ¿Sabrías

responderme por qué Oscar decidió hacerlo de esa manera? Porque es muy interesante cómo se articulan los dos estilos.

Y, por último, ¿tenés algún libro, alguna biografía o algún link de internet que puedas pasarme donde pueda conseguir algún dato de la biografía de Oscar? No sé si vos tenías relación con él también, porque no he podido conseguir nada y traté de rastrear a algunos de sus familiares, pero todavía no he podido establecer contacto con ellos a través de Facebook. Muchísimas gracias, Guillermo, por esta ayuda y cualquier cosa estamos en contacto en los próximos días.

Guillermo respondió: —En cuanto a por qué se elige a Cardozo Ocampo, en realidad, precisamente al dato no lo tengo. Atando cabos, puedo decirte casi con seguridad que ha sido a través de la relación que ellos han tenido en SADAIC. No te olvides de que Falú, durante muchos períodos, fue el vicepresidente de SADAIC y que Cardozo Ocampo tenía un cargo también dentro de SADAIC. Seguro ahí ha nacido una relación, estoy seguro de eso.

En cuanto a por qué figura la versión solista en el año 1980, puede ser porque en esa época está el Copyright de la edición de Ricordi en versión de guitarra sola. Luego, hay una versión que él (Falú) graba. Una versión solista de la “Suite Argentina” en un sello alemán, donde él graba cuatro discos para ese sello, que en este momento no recuerdo el nombre. Él graba su versión de guitarra solista. Ese disco se consigue, se llama Falú por Falú, pero estoy seguro de que en SADAIC figura en el año 1980, porque es el año en que Ricordi edita la partitura en versión para guitarra sola.

Y en cuanto a tu apreciación sobre el estilo barroco, coincido. Lo que sí, porque el propio Falú me lo ha dicho a mí, es que Cardozo Ocampo tenía un gusto extraordinario para mixturar elementos académicos, elementos de música clásica digamos, con elementos de música de raíz criolla, como es justamente este caso. Por eso, ha salido esto, que es realmente una belleza. Es una obra preciosa, con una delicadeza, con unos climas, con una orquestación que es muy muy muy interesante.

En cuanto a Cardozo Ocampo, yo lo vi una vez en un restaurante en Belgrano, en Buenos Aires, cuando justamente yo estaba almorzando con uno de los hijos de Eduardo. Él vino y saludó. Pero no tengo ningún otro dato de él, nada. En fin, podría darte cualquier dato que puedas conseguir vos en Google, pero no tengo otro dato

puntual, digamos, sobre su biografía o sobre sus cosas. Sé que, lamentablemente, trágicamente murió en un accidente viajando a Paraguay en auto; él era paraguayo.

Bueno, gracias. Un abrazo.