

**Tres arreglos para guitarra de piezas destacadas del repertorio de música popular
latinoamericana**

Leonardo Daniel Rosario Jiménez
Instituto Departamental de Bellas Artes
Conservatorio “Antonio María Valencia”
Asesor: Samuel Ibarra Conde
Santiago de Cali, diciembre 2023

Resumen

En el presente trabajo de creación se presentan tres arreglos para guitarra sola de las obras “El Alcaraván” de Simón Díaz (tonada llanera), “Optimista” (bambuco) de León Cardona y “Os Oito Batutas” (choro) de Pixinguinha, a su vez se brindará información adicional de las obras y su género musical, se presentarán análisis formales de cada obra y se detallará el proceso llevado a cabo en la realización de cada uno de los arreglos.

Palabras Clave

Música popular latinoamericana, arreglos para guitarra, guitarra solista, géneros musicales latinoamericanos, compositores latinoamericanos.

Abstract

This work of creation presents three arrangements for solo guitar of the works El Alcaraván by Simón Díaz (llanera tonada), Optimista (bambuco) by León Cardona and Os Oito Batutas (choro) by Pixinguinha, as well as additional information about the works and their musical genre, formal analysis of each work will be presented and the process carried out in the realization of each of the arrangements will be detailed.

Keywords

Latin American popular music, arrangements for guitar, solo guitar, Latin American musical genres, Latin American composers.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	6
Justificación.....	7
Objetivo General.....	8
Objetivos Específicos.....	8
Capítulo I.....	9
Antecedentes.....	9
Capítulo II.....	11
Sobre los Compositores.....	11
Simón Díaz.....	12
León Cardona.....	13
Pixinguinha.....	14
Capítulo III.....	14
Sobre las Obras.....	14
El Alcaraván.....	15
Optimista.....	19
Os Oito Batutas.....	22
Capítulo IV.....	25
Proceso Creativo.....	25
Arreglo de El Alcaraván.....	26
Arreglo de Optimista.....	27

Arreglo Os Oito Batutas.....	29
Conclusiones.....	32
Referencias.....	33
Anexos.....	35
Anexo I - Arreglo de El Alcaraván.....	35
Anexo II - Arreglo de Optimista.....	37
Anexo III - Arreglo de Os Oito Batutas.....	40

Índice de Figuras

Figura 1. Análisis Armónico y Motívico de El Alcaraván (Secciones A y B).....	15
Figura 2. Análisis Armónico y Motívico de El Alcaraván (Sección C).....	16
Figura 3. Análisis Armónico y Motívico de Optimista (Secciones A y B).....	18
Figura 4. Análisis Armónico y Motívico de Optimista (Sección C).....	19
Figura 5. Análisis Armónico y Motívico de Os Oito Batutas (Secciones A y B).....	21
Figura 6. Análisis Armónico y Motívico de Os Oito Batutas (Sección C).....	22

Introducción

La música popular latinoamericana es sin lugar a duda un baluarte de su cultura y representa una parte fundamental de su identidad, la gran riqueza de esta es el resultado de siglos de mestizaje, de combinar ritmos africanos, cantos autóctonos de los pueblos indígenas, melodías y estructuras formales traídas de occidente, etc.; son muchos los elementos de distintas culturas que convivieron durante siglos en el continente, que se combinan armoniosamente y se reflejan en la amplia variedad de géneros musicales existentes en toda Latinoamérica. Sobre la música popular en América Latina, González (2014) afirma lo siguiente:

La música popular ha servido para construir identidades nacionales y supranacionales, indagando e integrando identidades ajenas, y enriqueciendo así nuestra propia experiencia del género humano. La incorporación de rasgos negros y mestizos al patrimonio cultural de muchos países latinoamericanos, se realizó más plenamente mediante esta música, contribuyendo a que dichas sociedades se enriquecieran mediante el diálogo interno y el reconocimiento mutuo. (p. 8)

En ese sentido, se puede recalcar que la música es un pilar fundamental de la sociedad latinoamericana, esa incorporación de rasgos de distintas culturas juega un papel importante en la integración de todas las identidades que en algún momento de la historia fueron ajenas a esta, y que hoy en día se perciben como una sola, hay identidad en el mestizaje.

Es de gran importancia para las nuevas generaciones de músicos y compositores latinoamericanos preservar ese legado musical que han dejado los grandes intérpretes y compositores de dicha región, para esto la tarea de estas nuevas generaciones no debe ser sólo interpretar las obras del repertorio, sino también deben ser conscientes de la importancia de esta

música para su cultura y el gran aporte musical que brinda la tradición musical de la región y siendo conscientes trabajar sobre este en su conservación y desarrollo.

Se destacan también las palabras de Lobo (1994), quien invita a los músicos latinoamericanos a no menospreciar su música y a estar conscientes del aporte de esta a la música universal, este comenta que:

La música latinoamericana constituye un valioso aporte a la música universal y hoy, más que nunca, es fuente de inspiración para compositores no solo latinoamericanos, sino norteamericanos, europeos y asiáticos. La vieja Europa mira a la joven América con interés y con mayor respeto al vislumbrar los grandes aportes culturales que podemos dar al saber universal. Es por eso que los latinoamericanos debemos estar conscientes de lo que tenemos. Todavía subsiste la mentalidad del conquistador que menospreciaba la cultura de nuestros pueblos y es muy doloroso descubrir latinoamericanos que siguen esa manera de pensar, que desprecian lo autóctono y aplauden lo foráneo por el simple hecho de provenir de naciones consideradas más desarrolladas. (p. 73)

Bajo este enfoque, la invitación a las nuevas generaciones de músicos latinoamericanos es que el repertorio de esta música sea tocado ampliamente y que se le dé la importancia que merece siempre. Es importante para su formación aprender a tocar diversos estilos y géneros, pero no se debe caer en el menosprecio de su música, de su identidad. Se debe seguir trabajando en el desarrollo de esta y ser parte activa de su proceso histórico sabiendo que esta música es tan importante como cualquier otra.

Justificación

El presente trabajo pretende arreglar tres obras destacables del repertorio popular latinoamericano para la guitarra con el fin de crear conocimiento por medio de la realización de

estos, expandir el repertorio de la guitarra solista y, como valor agregado, hacer un aporte que pueda ayudar a la preservación y desarrollo de esta música ya que el ejercicio de arreglar obras puede ser también un medio de preservación del acervo musical de un artista, género y región a través del acercamiento de la obra a nuevos instrumentos o formatos que permitan su ejecución. La intención del presente trabajo es que estos arreglos se acerquen lo más posible al estilo y a los recursos compositivos usados por los compositores de dichas obras y que resulten en una nueva obra que pueda ser interpretada en el instrumento conservando su estilo.

Por otro lado, se acota que las obras serán de estilos contrastantes del repertorio de la música popular brasileña, colombiana y venezolana buscando abarcar tres estilos de obra diferentes de tres naciones que han hecho importantes aportes a la música de la región.

Objetivo General

Realizar tres arreglos para guitarra de obras de música popular latinoamericana.

Objetivos Específicos

1. Aportar repertorio de música popular latinoamericana a la guitarra.
2. Proponer nuevas formas de interpretar estas obras en un formato distinto al que fueron compuestas.
3. Ayudar a la preservación del legado musical de los autores de las piezas que serán trabajadas en el presente proyecto.

Capítulo I

Antecedentes

Es pertinente tener en cuenta que un arreglo (en términos musicales) puede definirse como una “transformación de una obra musical para poder interpretarla con instrumentos o voces distintos a los originales” (Real Academia Española, s.f., definición 3). Sin embargo, un arreglo también puede considerarse como una versión o adaptación.

Madoery (2000), habla sobre los términos arreglo y versión como si fueran iguales, este autor sostiene que:

Es claro que ambos términos se refieren a lo mismo, pero con matices: el término versión habla más bien del producto y el término arreglo nos acerca más al procedimiento. Sin embargo, no hay contradicción: existe un espacio intermedio entre el tema y el producto. A este espacio que involucra procedimientos operativos y estratégicos denominamos arreglo o versión. (p.90)

Este punto medio del que habla Madoery trata del ejercicio del arreglo, el cual a grandes rasgos consiste en tomar una obra, canción o melodía y adaptarla a otro instrumento u otros formatos, sin embargo, hay que tener en cuenta la incidencia que el arreglista pueda tener con respecto a la obra original, esto debido a que hay arreglos que buscan sonar lo más parecido posible a la versión original y otros que toman elementos de este, pero buscan nuevas sonoridades.

Con cualquiera de estos arreglos se busca siempre conservar la esencia de la obra original, habrá modificaciones por las que esta deba pasar para poder ser interpretada en un nuevo instrumento o formato y también estarán las modificaciones que el arreglista considere que deban hacerse en su ejercicio artístico, sea como fuere el objetivo del arreglo es claro, la

versión original es la base de este y sin importar las modificaciones la melodía o los rasgos más característicos de la obra original deben distinguirse y ser identificables por el oyente.

Sobre los tipos de arreglo o versión según la incidencia del arreglista sobre la obra original, López Cano (2012) considera sobre los tipos de versiones que:

Existen tres tipos fundamentales de versiones en relación con los vínculos formales que se establecen entre la canción de base o versión de referencia y la versión actualizada: 1) la versión que pretende ser lo más parecida a la base o versión de referencia; 2) la que lo transforma en mayor o menor medida, habitualmente para adaptarlo al estilo del cantante o banda que hace la versión y 3) la que manipula tanto la estructura básica de la referencia que la nueva versión pugna por convertirse en un tema independiente o paralelo. (p.89)

Para el presente trabajo, el autor opta por la realización de versiones que pretendan ser lo más parecidas a la versión original o de referencia, pero haciendo versiones de estas para la guitarra solista, instrumento para el cual no fueron compuestas originalmente o al menos no en el formato de guitarra sola, buscando la manera de interpretar la mayor cantidad de recursos compositivos y de estilo en el instrumento.

La guitarra como instrumento polifónico ofrece versatilidad y varios recursos a la hora de componer y hacer arreglos, sin embargo, hay un factor clave que propicia la creación de arreglos específicamente de la música latinoamericana y es que este instrumento está muy arraigado en la tradición musical de todo el continente, desde las chacareras y zambas en Argentina hasta los valeses y boleros en México.

Guestrin (2001) habla, por ejemplo, de la estrecha relación que tiene la guitarra con la música popular sudamericana, región en la cual estará centrada el presente trabajo y que conforma gran parte de la extensión de Latinoamérica, para este:

Referirse a la música sudamericana implica asociar el análisis de forma inmediata y natural con el instrumento de mayor difusión en el ámbito popular y que más homogéneamente aparece extendido a lo largo y ancho de todo su territorio. La guitarra, heredera, sin embargo, de una tradición europea y también oriental, se afincó de tal manera en esta geografía asimilando los rasgos de todas las influencias externas e internas, que llegó a conformar una parte sustancial de la cultura musical de América del Sur. (p. 1)

Teniendo todo esto en cuenta, se puede concluir que es más que viable la realización de arreglos de música popular latinoamericana en la guitarra, ya que esta está presente en la mayoría de los géneros de estas músicas, es un instrumento afín con la mayoría de géneros populares latinoamericanos y que como instrumento ofrece muchos recursos que pueden ser favorables para el arreglo.

Capítulo II

Sobre los Compositores

En este capítulo se dará una breve descripción de los compositores de las obras sobre las que se basa el presente trabajo de creación.

Simón Díaz

Es difícil hablar del folclore venezolano sin mencionar a Simón Díaz o Tío Simón (apodo con el que se le conoce popularmente), puesto que es posiblemente la figura más emblemática de la música popular venezolana, quizá su más grande logro fue rescatar la tonada llanera, género musical de los llanos venezolanos que para su tiempo estaba desapareciendo.

Bettsimar Díaz (2012), hija del compositor, relata en la biografía de su padre en el libro “Simón Díaz | Obra Musical” que su padre nace el 8 de agosto de 1928 en Barbacoas, incursionó como cantante de boleros en la Orquesta Siboney de San Juan de los Morros a los 17 años e inició sus estudios musicales en Caracas bajo la tutela del Maestro Vicente Emilio Sojo. Además, destacó su faceta de actor en el cine y la televisión, convirtiéndose en uno de los grandes humoristas del país y rompiendo récords de sintonía en la década de los 60 en la televisión venezolana.

Según Díaz (2012), su padre redefinió su camino como artista cuando lanzó su disco “Tonadas” (1974) en el que muestra su verdadero carácter de autor y compositor, catapultando su carrera hacia un éxito internacional y entrando sus obras en los repertorios de artistas como Mercedes Sosa, Caetano Veloso y Joan Manuel Serrat. Después del lanzamiento de su disco de tonadas, Tío Simón se aparta de su carrera como humorista y actor y se dedica principalmente a la música venezolana, en palabras de Díaz (2012) “la canta de trabajo, los cantos de ordeño y arreo de ganado, se convierte en el aire musical de su mayor inspiración” (p. 9).

Se retira de la escena pública en 2006 por problemas de salud y fallece el 19 de febrero de 2014.

León Cardona

Nace en Yolombó, Antioquia, el 10 de agosto de 1927, reconocido compositor, arreglista e intérprete de música andina colombiana, quien revolucionó estas con un nuevo lenguaje y armonía inspirados en músicas extranjeras como el jazz.

De una entrevista realizada a Cardona (2016) se puede extraer que inició sus estudios de música a los ocho años en la Fundación Bellas Artes de Medellín, siendo la flauta su instrumento principal, de esta época el entrevistado destaca a sus maestros Eusebio Ochoa y Gerald Ghowtelf. Sin embargo, su trayectoria cambió cuando un pariente le envió una guitarra eléctrica cuando tenía alrededor de doce o trece años, abandonando la flauta y enfocándose en la guitarra.

En la entrevista se conoce cómo Cardona logró reconocimiento local y posteriormente a nivel nacional. Este reconocimiento lo llevó a Bogotá, marcando el comienzo de su "época de oro" en la que alcanzó fama y éxito. Durante esta época, se enamoró del jazz y la música moderna, lo que influyó en su estilo de tocar la guitarra eléctrica. Después de años como intérprete y de regreso a Medellín, Cardona relata que la curiosidad lo llevó a experimentar con la composición, enriqueciendo armonías de melodías colombianas andinas.

Cardona también destaca su participación en disqueras, donde abarcó roles diversos como arreglista, director, director de grabaciones y director artístico de Sonolux. Aunque participó en un trío instrumental de música andina colombiana llamado Trío Instrumental Colombiano donde tocaba la guitarra, se considera más como arreglista que como intérprete.

Falleció el 3 de diciembre de 2023 en Medellín dejando un legado de alrededor de 180 obras.

Pixinguinha

Podemos conocer detalladamente la vida de Alfredo da Rocha Viana Filho (nombre de pila de Pixinguinha) a través de la biografía de Malta (s.f.), en esta se deja constancia de que Pixinguinha nace en el año 1897 (no se tiene clara la fecha exacta) en Río de Janeiro, sus primeros acercamientos a la música fueron gracias a su padre que era un flautista aficionado que solía realizar reuniones musicales en su casa. Ya en la década de 1910 se destaca como músico y es en esta década donde graba y compone sus primeras obras y destaca como músico en la escena musical de Río de Janeiro. En 1919 se presentó por primera vez con el grupo “Os Oito Batutas” con el cual Pixinguinha tuvo varias temporadas de conciertos en Brasil, Francia y Argentina con gran éxito hasta la disolución del grupo en 1923.

Malta (s.f.) expone que en distintos momentos de su carrera fue criticado por la prensa con comentarios racistas o con críticas a su música por la influencia del jazz en esta, sin embargo, contrarrestó estos comentarios con el éxito de su música. Este éxito lo llevó en 1929 a trabajar con RCA Victor, una compañía discográfica en la cual Pixinguinha se desempeñó como arreglista, orquestador y director de la orquesta del sello, por esta época también conformó el Grupo *da Velha Guarda* donde interpretaba choros y música de sabor africano.

Pixinguinha muere el 17 de febrero de 1973 a los 75 años en Río de Janeiro.

Capítulo III

Sobre las Obras

En este capítulo se dará una breve descripción de las obras sobre las que se basa el presente trabajo de creación.

El Alcaraván

El género musical de esta obra es el de la Tonada llanera, en la Enciclopedia de la Música en Venezuela se describe la tonada como:

Género de canción popular inspirada en los cantos de arreo y de ordeño tradicionales de los Llanos venezolanos ... Estilísticamente, la tonada toma de los cantos llaneros mencionados los siguientes elementos para construir sus melodías: uso constante de apoyaduras de 3a menor, diseños melódicos basados en las notas de una tríada en 2a inversión (sobre todo tríadas menores), uso del falsete glissandos y de fraseos sobre el vocablo «ay». Resalta la libertad métrica de la tonada en su parte lenta, donde a veces llega a tener carácter de recitativo. Cuando la tonada tiene dos partes, la segunda se ejecuta a manera de pasaje en una métrica de 3x4... La tonada es esencialmente un canto íntimo de carácter melancólico, tal como lo refleja su temática generalmente alusiva a querencias y amoríos. El acompañamiento instrumental más elemental es con un cuatro, pero puede ser ampliado para incorporar un instrumento solista, por ejemplo, arpa o mandolina, y otro armónico como la guitarra. (Penín y Guido, 2018, pp. 682-683)

El Alcaraván aparece en el disco Tonadas (1974) de Simón Díaz, siendo este disco que cambió la trayectoria musical y artística de Díaz, ya que después de este centró su música en el género de tonada llanera, la instrumentación de esta grabación es para voz, arpa, cuatro y bajo. Esta canción vuelve a aparecer en el disco Cuenta y Canta Vol. 1 (1994) donde el compositor cuenta la historia e inspiración detrás de la letra de la canción, en este disco Díaz (1994) relata que compuso esta canción inspirándose en la superstición de los llanos venezolanos en la cual se cree que cuando un alcaraván (ave típica de la región) camina por el techo de una casa anuncia que una mujer de ese hogar se encuentra en estado de embarazo. La letra de esta canción cuenta

de una madre confrontando a sus hijas para saber cuál de ellas estaba embarazada después de la visita del ave a su hogar.

Figura 1. Análisis Armónico y Motívico de El Alcaraván (Secciones A y B)

El alcaraván
Pasaje

Letra y Música:
Simón Díaz

A Periodo Paralelo Simple
♩ = 172
Improvisación instrumental

Voz

7 $E^m(i)$ $B^7(V7/iv)$ $E^m(iv)$ $E^m(i)$

14 $F\#7(V7)$ $E^m(i)$ $E^m(i)$ **B** Periodo Expandido

18 $A^7(V7/III)$ $E^m(vi/III)$ $E^m(iv)$ $E^m(i)$

20 $F\#7(V7)$ $E^m(i)$ $E^m(iv)$ $E^m(i)$

22 $F\#7(V7)$ $E^m(i)$ $E^m(i)$ **C** Periodo Paralelo Doble
♩ = 172

El pe-ri - co_en el co-mu - co, ____
la to-tu - ma_en el co-ral ____ y_hasta_el ga - llo ca-ras-pe-a ____
cuan-do pa - sa_un a-ni-mal, ____ y_hasta_el ga - llo ca-ras-pe-a ____
cuan-do pa - sa_un a-ni-mal. ____ A-llá_en mi pue-blo ____ cuan-do pa -

Copyright, 2011, by Cálidos Editora, S.A.

123

Nota. En la figura se observa un fragmento de las secciones A y B de la obra "El Alcaraván". Tomado de *Simón Díaz | Obra Musical* (p. 123), por B. Díaz, 2012, Calidos Editora.

Figura 2. Análisis Armónico y Motívico de El Alcaraván (Sección C)

El alcaraván

25 F#7 (V7) Bm (i) A6 (VII) G (VI)
 - sa un al - ca - ra - ván se_a - sus - tan las mu - cha - chas por el be - so del mo - ri -

30 F#7 (V7) Em (iv) F#7 (V7)
 chal, el pe - cho de la ca - sa se le - van - ta, y sa - le pa' - llá,

35 Bm (i)
 pa' - llá pu' fue - ra por - que no le - gus - ta pe - lear. Que fuis - te tú, que si yo,

41 F#7 (V7) Bm (i) A6 (VII) B7 (V7/iv)
 que no, que si tú, te vic - ron que lle - va - bas ca - fe - ci - to al mo - ri - chal

46 Em (iv) F#7 (V7) Bm (i) D6
 y que Pe - dro en los ma - za - les tus es - pi -

52 C#7 (V7/V) F#7 (V7) F#7 (V7/V) B7 (V7/iv) Em (iv)
 - - gus no - ven - ta - ba... y se - no - che la lu - na

58 Bm (i) F#7 (V7)
 se pu - so bo - mi - ta, cla - ri - ta que has - ta Pe - dro se_a - sus - ta si pa - sa al - gún al - ca - ra -

124 Copyright, 2011, by Cálidos Editora, S.A.
El alcaraván

63 Bm (i) Bm F#7 Bm
 ván. A - llá en mi nuc - blo cuan - do va sa un al - ca - ra - ván

Nota. En la figura se observa un fragmento de la sección C de la obra "El Alcaraván".

Tomado de Simón Díaz | *Obra Musical* (p. 124), por B. Díaz, 2012, Calidos Editora.

Optimista

Esta obra está escrita en el estilo de bambuco, sobre este género, Castro (2016) argumenta que el bambuco es uno de los estilos más importantes de la música popular de La Zona Andina Colombiana, que es la estructura más tradicional de un amplio repertorio de música de esta región y que se concebía como una danza vocal o instrumental estilizada. También señala que los bambucos se escriben en compases de 3/4 o 6/8 siendo la selección del compás por comodidad de anotación. Por último, recalca que el bambuco posee una característica conocida como sesquiáltera, la cual describe como una alternancia libre de 3/4 y 6/8 en patrones rítmicos y melódicos.

Según Miñana el bambuco:

Es un fenómeno del siglo XIX "que "aparece" en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur, llegando probablemente a Perú tras la Campaña de la Libertad, y también por el norte en las riberas de los ríos Cauca y Magdalena, convirtiéndose en menos de 50 años en una música y danza nacional. (p. 8-11)

Sobre la obra Optimista de León Cardona podemos señalar que fue terminada por el compositor en octubre de 1992, es una de sus obras más emblemáticas, su formato originalmente es para dos bandolas, tiple y guitarra; podemos destacar la grabación de la obra por parte de Guafa Trío en su álbum A Paso de León (2006), ensamble supervisado por León Cardona. Según Cardona (2016) esta es una de las obras de las cuales se siente satisfecho con el arreglo a comparación de otras obras donde constantemente cambia el arreglo original.

Figura 3. Análisis Armónico y Motívico de Optimista (Secciones A y B).

OPTIMISTA
"Bambuco" León Cardona

E Dur Macro Periodo Paralelo Doble

A Micro Periodo Asimétrico Contrastante

© 2011 Proceso Sonoro

Nota. En la figura se observa un fragmento de las secciones A y B de la obra

“Optimista”. Tomado de *Optimista “Bambuco”* (p. 1), por Edwin Castañeda, 2011, Proceso Sonoro.

Figura 4. Análisis Armónico y Motívico de Optimista (Sección C).

2 OPTIMISTA

55

61

67

74

80

87

94

100

106

D.C. AL ♯ y ♯

Grupo de Frases Secuenciales

E moll

Grupo de Frases Secuenciales

E Dur

CODA. E(I)

D.C. AL ♯ y CODA

FINE

© 2011 Proceso Sonoro

Nota. En la figura se observa un fragmento de las secciones B y C de la obra “Optimista”.

Tomado de *Optimista “Bambuco”* (p. 2), por Edwin Castañeda, 2011, Proceso Sonoro.

Os Oito Batutas

El género de esta obra es el choro, de este género se dice que:

Nació alrededor de 1870, no tanto como un género musical distinto, sino como una manera local de ejecutar las tonadas dancísticas, especialmente la polka. En sus inicios era ejecutado por un conjunto instrumental llamado un trío de *pau e corda* (trío de cuerdas y maderas), formado por una flauta de ébano, que llevaba la línea melódica, un cavaquinho (...), que ofrecía un acompañamiento armónico de percusión, y una guitarra, que proporcionaba el bajo. Con el tiempo, el choro se volvería más virtuoso e improvisador; y a finales de siglo otros instrumentos melódicos empezarían a sustituir a la flauta, como el bandolín, el clarinete y el oficleide. (Riley, 2003, p. 18)

Esta obra toma el nombre de la agrupación a la cual perteneció Pixinguinha en los inicios de su carrera, la primera grabación de esta obra data de 1919 y está disponible en el disco *O Jovem Pixinguinha* (2003).

Figura 5. Análisis Armónico y Motívico de Os Oito Batutas (Secciones A y B).

Os 8 Batutas
Choro

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi Pixinguinha e Benedito Lacerda

The musical score is presented in six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections: Section A (green box) and Section B (blue box). Chords are indicated above the notes, and structural markers like 'Período Paralelo' and 'Período Doble' are shown with brackets and arrows. The notation includes various chord symbols such as G(I), D7(V7), B7(V7/vi), E7/9(V9/ii), A7(V7), Em(vi), C(IV), G/B(I6), A7, D7, and B7/D#(V7/ii).

© Copyright 1947 by IRMÃOS VITALE S/A Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos reservados para todos os países - All rights reserved.

Nota. En la figura se observa un fragmento de las secciones A y B de la obra “Os Oito Batutas”. Tomado de *O Melhor de Pixinguinha* (p. 68), por M. J. Carrasqueira, 1997, Irmãos Vitale.

Figura 6. Análisis Armónico y Motívico de Os Oito Batutas (Sección C).

A(V) E7/B(V $\frac{3}{3}$ /V) A7/C \sharp (V $\frac{5}{5}$) A7(V 7) D(I)
 D/C(V 2 /IV) G/B(IV 6) Gm/Bb(iv 6) D/F \sharp (I 6) -Fdim-D $^\circ$ \F(Ib 6)
 Em7(ii 7) A7(V 7) 1. D(I) 2. D(I) Do $\%$ ao ϕ
 C Dur C(I) E7/B Am A/G D7/F \sharp G7(V 7)
 C(I) A7/C \sharp (V 6 /ii) -Cdim Dm7(ii 7) Dm7(ii 7) D \sharp dim(ii $^{\#3}$)
 C/E(I 6) C(I) E7/B Am A7/G(V 2 /ii) A7/C \sharp D7/F \sharp (V 7 /V) G7/F(V 2)
 C/E(I 6) Gm 6 /Bb A7(V 7 /ii) Dm(ii) Fm 6 C(I) D7(V 7 /V) G7(V 7)
 1. C(I) G7(V 7) 2. C(I) Do $\%$ e * G(I)

Nota. En la figura se observa un fragmento de las secciones B y C de la obra “Os Oito Batutas”. Tomado de *O Melhor de Pixinguinha* (p.69), por M. J. Carrasqueira, 1997, Irmãos Vitale.

Capítulo IV

Proceso Creativo

El proceso de creación de los tres arreglos en cuestión parte de la misma base en cada uno de ellos. El primer paso fue escuchar versiones de las obras originales, poniendo particular atención a las versiones donde el compositor interpreta su obra, siendo el caso de El Alcaraván de Simón Díaz y Os Oito Batutas de Pixinguinha; o de grupos instrumentales que haya supervisado de alguna forma el compositor, como es el caso de Optimista de León Cardona de quien no hay grabaciones de él interpretando esta obra. También fueron relevantes en este proceso de escucha grupos instrumentales modernos que interpretan estas obras, sobre todo los que lo hacen en formatos más pequeños que incluyan la guitarra.

Este proceso de escucha contribuye a poder tener una visión general de la pieza y qué sonoridades se pudiesen incorporar en el arreglo, qué características suenan adecuadas para la guitarra y qué elementos del estilo de la música son importantes para el arreglo.

Después del proceso de escucha, se procedió a empezar el proceso de creación escribiendo la melodía de cada una de las obras en la partitura para guitarra, cada uno de estos compositores cuenta con libros de partituras que recopilan su obra musical, por lo que se hizo uso de este material para escribir la melodía. En la escritura de la melodía se consideraron varios factores como cuál era la posición y la octava que más favorecía al instrumento, tratando de mantener un balance entre la fidelidad de la melodía respecto a la versión original y las posibilidades de la guitarra.

Una vez escrita la línea melódica, el paso a seguir fue transcribir la línea del bajo, ya sea haciendo uso de las partituras utilizadas en el paso anterior o transcribiendo directamente de alguna grabación de la obra. En este paso lo primero a considerar es la octava en la que se

escribe la línea del bajo, buscando siempre, en la medida de lo posible, posiciones cómodas con respecto a línea de la melodía y conducciones que tengan sentido musical para la línea del bajo, para esto es crucial elegir cuidadosamente la octava en la que se escribe la línea y tener en cuenta el ritmo y convenciones propias del estilo de la obra.

Las líneas de la melodía y el bajo por sí solas constituyen una base sólida para el arreglo, es por eso que basado en estas, el siguiente paso fue escribir el acompañamiento, este con el fin de reforzar la armonía y el ritmo del acompañamiento de la obra. En esta etapa se prestó atención a la armonía y al ritmo con el que popularmente se acompaña el género musical en cuestión, buscando replicarla lo mejor posible mientras se interpretan las otras líneas melódicas o reforzando los tiempos fuertes del compás.

Como último paso se escribieron indicaciones como el tempo y las digitaciones de mano izquierda que ayudan a la comprensión e interpretación del arreglo.

Arreglo de El Alcaraván

Esta obra tiene la particularidad de que es la única en la que se consiguió un arreglo para guitarra sola, sin embargo, no se encontraron partituras de este y no resultó relevante en el proceso de elaboración de este arreglo. Para el proceso de escucha solo se tomó en cuenta la versión de la obra disponible en el álbum Cuenta y Canta Vol. 1 (Díaz, 1994), a pesar de que existen arreglos de esta obra para formatos como orquesta y coro, no se usaron elementos o ideas de estas versiones en el arreglo.

También, se hizo uso de un solo material en lo que respecta a partitura, siendo este el libro Simón Díaz Obra Musical | Musical Works (Díaz, 2012) en donde se recopilan melodía, armonía y letra de la obra musical de Simón Díaz.

La sección A (compases 1-17) consta de una introducción instrumental donde se presenta el tema principal de la obra, para esta sección la melodía escrita en su octava original, el bajo fue extraído de la grabación ya mencionada de la obra, salvo en el compás 9 donde se decidió hacer un contra canto, ya que la voz del bajo en ese compás generaba con su movimiento una disonancia de séptima mayor que quiso ser evitada. Por otro lado, el acompañamiento fue pensado de manera simple, apareciendo como acordes que completan la armonía en el primer y tercer tiempo del compás de tres cuartos; este fue omitido en los compases 7-9 y 15-16, donde la melodía tiene pasajes en escalas y no se quiso agregar acompañamiento para no hacer muy difícil de tocar el arreglo.

La sección B (compases 17-29) corresponde al inicio de la parte cantada de la obra, esta sección tiene la particularidad de ser interpretada originalmente de una manera libre y algo pausada, por lo que uno de los principales retos de esta sección fue escribir la melodía de una manera amigable para la lectura. El ritmo que propone la partitura de consulta en esta sección resulta poco claro, ya que este parece replicar el *rubato* que hace el compositor al cantar la obra, es por eso que se simplificó el ritmo y se escribió como si este no tuviese *rubato*, pero se dejó la indicación “*cantabile*” para que el intérprete pueda replicar a su gusto el *rubato* de la voz en esta sección. En esta sección se optó por que el bajo y el acompañamiento aparezcan en forma de acordes para apoyar las notas fuertes de la melodía, adicionalmente optó por la línea divisoria de compases punteada para esta sección, tal y como sugiere la partitura original.

Arreglo de Optimista

Dos versiones de esta obra fueron relevantes para la elaboración del arreglo, estas fueron las versiones de Trío Palos y Cuerdas (2017) y la disponible en el álbum “Cuando El Río Suena” (Conjunto Instrumental Río Cali, 2007); la primera versión al ser de un formato más pequeño

(bandola, tiple y guitarra) permitió una escucha detallada de la guitarra por lo que tuvo mayor relevancia.

Como partitura de referencia, el único material consultado fue el manuscrito original de Optimista (Cardona, 1992) que fue escrito por el compositor para formato de dos bandolas, tiple y guitarra, cabe resaltar que en este documento, aparte de tener escritas las partes de cada uno de los instrumentos, estaba escrita explícitamente los acordes que conformaban la armonía de la obra.

Otro factor importante para este arreglo fue evidenciar que, en esta versión original, la guitarra se encarga de interpretar la línea del bajo (notas con plicas hacia abajo) y acompañamiento en forma de acordes (haciendo ritmo de bambuco) y arpeggios que daban junto con la melodía un panorama completo de la armonía. Por este motivo, se decidió hacer el arreglo basado solo en la melodía principal (repartida entre la bandola 1 y la bandola 2) y en la parte de la guitarra. Dada la complejidad que resultaría añadir más elementos a la obra, no fueron relevantes para el arreglo las partes del tiple y de la segunda voz (mayormente interpretadas por la bandola 2 y en algunas secciones la bandola 1).

Este arreglo mantiene íntegra la estructura y armonía de la versión original, la sección A (compases 1-34) mantuvo la melodía principal en su octava original sin cambios hasta el compás 27, desde el compás 28 al final de la sección se escribió la melodía una octava abajo. Para la línea del bajo se decidió conservar la misma escrita en la parte de guitarra, salvo el compás 31 donde se omite uno de los bajos por la dificultad de interpretar este con la melodía escrita pero usando ese silencio como forma de darle mayor énfasis a la melodía. El acompañamiento es básicamente una reducción de la parte de guitarra de la obra original, para mantener la mayoría de acordes y elementos de este segmento se usaron recursos como la omisión de algunas notas

poco relevantes del acorde (ej. compás 4 y 8) y cambio de disposición del acorde (ej. compás 5 y 6).

La sección B (compases 35-68) continúa presentando la melodía una octava abajo en comparación al original, esto debido a que el registro en la octava original resulta muy agudo para la guitarra. La línea del bajo se mantiene fiel a la parte de guitarra, por otro lado, el acompañamiento es la línea que presentó más cambios en esta sección. Dado que tanto la melodía como el acompañamiento tenían pasajes con escalas y arpeggios en simultáneo, se decidió omitir en una buena parte del arreglo el acompañamiento, dejando exclusivamente la melodía y el bajo, el acompañamiento en el resto la sección tuvo el mismo tratamiento que en la sección A salvo en los compases 38-39 y 46-47 donde debido a la quietud de la melodía se optó por hacer un contracanto en el bajo compuesto por el arreglista.

El puente del compás 86 retoma la octava original de la melodía antes de volver a la sección A, sin embargo, la sección C (compases 88-120) vuelve a tener la melodía una octava abajo, sigue sin tener novedades en la línea del bajo salvo el compás 114 donde la melodía queda estática dando oportunidad de hacer un contracanto en el bajo a modo de escala. Como novedades del acompañamiento en esta sección podemos destacar el uso de acordes para apoyar a la melodía en las notas largas (compases 88, 96, 100, y 104), en el uso único de acordes para conectar dos subsecciones (compás 107) y el uso del ritmo de bambuco que sustituye al acompañamiento original (compases 108-113).

Arreglo Os Oito Batutas

Para el arreglo de esta obra se tomó como referencia la grabación de Os Oito Batutas del Álbum “O Jovem Pixinguinha” (Pixinguinha, 2003) que cuenta con una grabación que data de los años 1919-1920 donde el compositor interpreta la obra. Otras versiones consideradas para

este arreglo son la de Arthur Endo y Guilherme Sakamuta (2019) donde interpretan esta obra en vivo en un formato de guitarra y bandolín; y la versión de Bruno Cunha (2021) quien interpreta la obra a dos guitarras.

Como partituras de referencia de la obra se consultaron las versiones de Os Oito Batutas disponibles en el Songbook Choro Vol.2 (Chediak, 2017) y en O Melhor de Pixinguinha (Carrasqueira, 1997); la primera versión cuenta con la melodía, el bajo y la armonía de la obra mientras que la segunda cuenta con la melodía y la armonía.

El arreglo inicia con una introducción extraída de la versión de Arthur Endo y Guilherme Sakamuta (compases 1-8) en donde se expone sol mayor como la tonalidad axial y se expone el ritmo de choro.

Tanto en la sección A (compases 9-25) como en la sección B (compases 26-42) se mantiene el protagonismo de la melodía. Para la línea del bajo en primera instancia se buscó conservar la versión del libro de Chediak, sin embargo, no era viable para este arreglo mantener dos voces con tanto movimiento, ya que al hacer esto se comprometía la fluidez y musicalidad de del arreglo por el nivel de dificultad que esto implicaba, en su lugar, se optó por que se mantuviese la línea del bajo en ritmo de negra y que esta tuviese movimiento en los compases de repetición o de cambio de sección, ya que en estos había poco movimiento de la melodía. Para el acompañamiento se optó en la sección A por hacer acordes en zonas estratégicas que permitieran su interpretación sin comprometer las otras voces, en la sección B se dejó solo la melodía y el bajo dando contraste y contribuyendo a una interpretación más fluida.

La sección C (compases 59-75) tiene la particularidad de dar protagonismo a la línea del bajo en sus dos primeros compases y a mitad de sección, donde se repite un pasaje en secuencias de escala en el bajo, durante este pasaje debido a que el movimiento de la melodía suele ser en

arpeggios no hubo una necesidad de escribir acompañamiento en la mayor parte del pasaje, ya que los arpeggios dejan poco espacio para este y de que hacen explícita la armonía por sí mismos.

Conclusiones

El presente proyecto de creación de arreglos ha representado un aporte al repertorio de la guitarra mientras se ratifica el compromiso con la exploración, la reinterpretación y la preservación de las obras del repertorio popular latinoamericano. A lo largo de este proceso, se ha demostrado la versatilidad de la guitarra como instrumento, así como su capacidad para transmitir la esencia propia de estas composiciones, evidenciando en la trayectoria la capacidad intrínseca que tiene el instrumento para hacer posible la interpretación de obras creadas para formatos de varios instrumentistas en un solo instrumento sin perder la esencia y elementos característicos de la versión original de la obra.

Otro factor destacable del presente es el ejercicio de dejar constancia escrita del proceso creativo y las convenciones y compromisos que se tuvieron que realizar a lo largo de estas, ya que pueden constituir ideas o soluciones a arreglos futuros. Por otro lado, el aporte del análisis de las obras contribuye a una comprensión más profunda de la obra y de la intención del compositor.

Referencias

- Carrasqueira, M. J. (1997). O Melhor de Pixinguinha, Irmãos Vitale.
- Castañeda, E. (2011). Optimista “Bambuco”, Proceso Sonoro.
- Castro, J. (2016). Exploring Three Colombian-Andean Folk Style (Danza, Pasillo, and Bambuco): An Analysis and Arrangement of Three Colombian Pieces for Flute and Piano. Recuperado de:
<https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1388&context=dissertations>
- Díaz, B. (2012). Simón Díaz Obra Musical | Musical Works. Calidos Editora, S.A.
 Recuperado de:
<https://banesco-prod-2020.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/Simon-Diaz-Obra-Musical-e.pdf.pdf>
- Díaz, S. (1994) El Alcaraván. *Cuenta y Canta Vol. 1*. En El Palacio de la Música, S.A.
- Díaz, S. (1974). El Alcaraván. *Tonadas*. En El Palacio de la Música, S.A.
- González, J. P. (2014). Música popular, musicología y educación en América Latina. Sonidos y hombres libres. Música Nueva de América Latina en los siglos XX y XXI. Frankfurt: Verlag–Vervuet/Iberoamericana.
- Guafa Trío (2006). A Paso de León.
- Guestrin, N. (2001). La guitarra en la música sudamericana. Revista Musical de Venezuela 19. Caracas (1986): 11-22.(a second, unpublished).
- Guido, W. y Penín J. (1998). Enciclopedia de la Música en Venezuela. Fundación Bigott.
- Lobo, M. C. (1994). El aporte de la música Latinoamericana a la música universal. Revista Estudios, (11), 71-75.

- López Cano, R. (2012). Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana. *ArtCultura*, 14(24).
- Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular. *Arte e investigación*, 4.
- Malta, P. (s.f.). Vida. Recuperado de: <https://pixinguinha.com.br/vida/>
- Miñana, C. (1997). Los Caminos del Bambuco en el Siglo XIX. *A Contratiempo: Revista de Música en la Cultura*, ISSN-e 2145-1958, N°. 9, 7-11.
- Real Academia Española. (s.f.). Arreglo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 22 de abril, 2022, de <https://dle.rae.es/arreglo>
- Reily, S. (2003). Más Allá del Nacionalismo: Trayectorias Etnomusicológicas en Brasil.
- Torres K. y Torres T. (2016). La Huella del León Vida y Obra de León Cardona Aportes e Innovación en la Música Colombiana. Recuperado de: <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1502/TE-11577.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Anexos

Anexo I - Arreglo de El Alcaraván

El Alcaraván
(Tonada Llanera)Simón Díaz
Arr. Leonardo Rosario

Guitar

Allegretto

C.VII

C.VII

6 C.II

C.II

11 C.II

Larghetto

cantabile

C.II

16

22 C.II

Allegretto

C.II

27

C.VII

C.VII

C.III

C.II

32

38 C.II

2 El Alcaraván C.VII

♩ = 172

43 C.II

49

54 C.II

60 *rit.* C.II *a tempo*

66

72 **Larghetto**
cantabile

78

83 C.VII

Anexo II - Arreglo de Optimista

Optimista

(Bambuco)

León Cardona
Arr. Leonardo Rosario

Allegro

Guitar

6

11

16

21

26

31

35

©Leonardo Rosario

2

Optimista

Musical score for guitar, page 38, titled "Optimista". The score is written in treble clef and includes various guitar chords and fret numbers. The chords are labeled as C.VII, C.VI, C.V, C.IV, C.III, C.I, C.II, and C.IV. The score is divided into measures, with measure numbers 41, 47, 53, 59, 65, 70, 75, 80, and 85 indicated. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The score includes various guitar techniques such as fretting, picking, and slurs. The chords are labeled as C.VII, C.VI, C.V, C.IV, C.III, C.I, C.II, and C.IV. The score is divided into measures, with measure numbers 41, 47, 53, 59, 65, 70, 75, 80, and 85 indicated. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The score includes various guitar techniques such as fretting, picking, and slurs.

Optimista

3

89 C.III

95 C.II

101 C.III

107 C.II

112

117 C.II

122 F.I F.II C.II

127 F.IV C.IV C.II

133

Detailed description: This page of a musical score for the instrument 'Optimista' contains nine staves of music, numbered 89 to 133. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (for natural). There are several trills and slurs. Performance instructions 'C.II' and 'C.III' are placed above the staff at measures 95 and 101 respectively. At measure 122, there are markings 'F.I', 'F.II', and 'C.II'. At measure 127, there are markings 'F.IV', 'C.IV', and 'C.II'. The piece concludes at measure 133 with a final note and a fermata.

Anexo III - Arreglo de Os Oito Batutas

Os Oito Batutas
(Choro)Pixinguinha
Arr. Leonardo Rosario

Guitar

$\text{♩} = 80 - 100 \text{ bpm}$

Φ .III

6 C.V

12 C.II

18 Φ .III C.II

24 1. C.III 2

29 Φ .II

34 C.III

39 1

2

Os Oito Batutas

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of nine staves of music. The first staff begins at measure 44. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff starts at measure 50. The third staff, beginning at measure 56, features a complex guitar part with numerous triplets and fingerings (e.g., 0, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 3, 2, 0). The fourth staff, starting at measure 61, continues the guitar part with similar complex patterns and fingerings. The fifth staff, beginning at measure 67, shows a transition in the guitar part with different rhythmic motifs. The sixth staff, starting at measure 73, includes a section labeled 'C. VIII' and features a melodic line with triplets and a circled '4' above a measure. The seventh staff, beginning at measure 78, returns to a more rhythmic pattern. The eighth staff, starting at measure 84, continues the rhythmic pattern. The ninth and final staff, beginning at measure 89, concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.