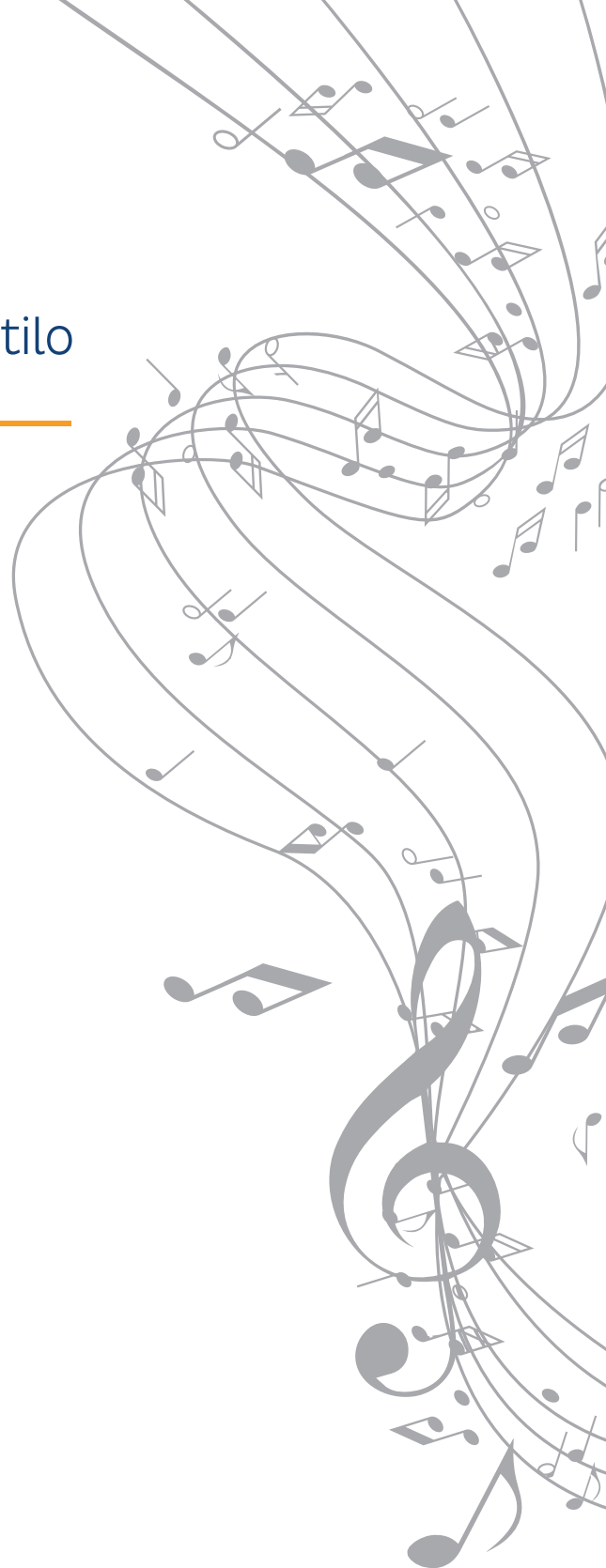


A lo Alfonso y Zavala

Un estudio sobre su obra y estilo

Alfonso and Zavala style

A study about their work and style



Roberto **Sosa** / Alejandro **Aguilera** / Javier **Herrera** / Jonathan **Reinoso** / Pablo **Bala**

A lo Alfonso y Zavala

Un estudio sobre su obra y su estilo

Alfonso and Zavala style

A study about their work and style

Roberto **Sosa** / Alejandro **Aguilera** /
Javier **Herrera** / Jonathan **Reinoso** / Pablo **Bala**

Contenido / Content

Roberto Sosa

Alejandro Aguilera

Javier Herrera

Jonathan Reinoso

Pablo Bala

1º edición

ISBN: 978-987-1760-53-4

© Universidad de La Punta, 2018

A lo Alfonso y Zavala

Un estudio sobre su obra y su estilo

Alfonso and Zavala style

A study about their work and style

Roberto **Sosa** / Alejandro **Aguilera** /

Javier **Herrera** / Jonathan **Reinoso** / Pablo **Bala**

Índice / *Table of contents*

Prólogo	9
<i>Foreword</i>	
Alfonso y Zavala o la celebración de la guitarra	11
<i>Alfonso and Zavala, or celebrating the guitar</i>	
Presentación	15
<i>Introduction</i>	
Alfonso y Zavala: Breve biografía	17
<i>Alfonso and Zavala: A brief biography</i>	
1. Primera Parte	
<i>1. Part one</i>	
1.1 Introducción/ <i>Introduction</i>	23
1.2 El arte / <i>The art</i>	25
1.3 Estética / <i>The aesthetic</i>	27
1.4 Elementos que constituyen la música / <i>Elements that make up</i>	29
<i>the music</i>	
1.4.1 El ritmo / <i>Rhythm</i>	
1.4.2 La melodía / <i>Melody</i>	
1.4.3 La armonía / <i>Harmony</i>	
1.4.4 El timbre / <i>Timbre</i>	
1.5 La audición musical / <i>The musical hearing</i>	37
1.6 Elementos de análisis musical / <i>Elements of musical analysis</i>	40
2. Segunda Parte - Letras y partituras	
<i>2. Part two - Lyrics and scores</i>	
Recuerdos Puntanos / <i>Memories from San Luis</i>	45
Roberto / <i>Roberto</i>	55
El Carmelitano / <i>The carmelite</i>	63
Quien dijo Salud / <i>Who said health?</i>	67
Campanita de Santo Domingo / <i>Santo Domingo little bell</i>	77
Provincia de San Luis / <i>Province of San Luis</i>	85
Calle Angosta / <i>Narrow street</i>	91
Entre Mercedes y San Luis / <i>Entre Mercedes and San Luis</i>	101
De la Prima a la Bordona / <i>From the first to the sixth</i>	107
Polainas Blancas / <i>White Leggings</i>	111
Canto a la Abuela / <i>Song for my Grandmother</i>	115
El Mercedino / <i>From Villa Mercedes</i>	121
Yo te Quiero y no lo Niego / <i>I love you and I don't deny it</i>	125
Adiós Aieta / <i>Goodbye Aieta</i>	135
El Chulengo / <i>The Chulengo</i>	143
Zamba Mercedina / <i>Mercedinean Zamba</i>	147

Anexo - Obras Instrumentadas	155
Appendix - Instrumental music	
Provincia de San Luis / <i>Province of San Luis</i>	157
Tonadas y más Tonadas / <i>Tonadas and more Tonadas</i>	175
El Mercedino / <i>The Mercedino</i>	193
Bibliografía / Bibliography	207

"El sonido ingresa por una vía directa al espíritu. Rápidamente encuentra en él una resonancia porque el hombre contiene la música en sí mismo."

"The sound has a direct entrance to the spirit. It quickly finds resonance in the spirit because man contains music in himself."

W. Goethe

"La música no se dirige a los sentidos, sino a través de los sentidos a la mente."

"Music is not directed to the senses, but through the senses to the mind."

Leonard B. Meyer

Prólogo

Foreword

Alfonso y Zavala o la celebración de la guitarra

Hablar de Alfonso y Zavala, indiscutidos referentes de la música cuyana, sin apasionamientos resulta difícil y a la vez ilógico si tenemos en cuenta que sus composiciones conforman el más selecto y representativo repertorio popular de la provincia de San Luis; repertorio que ha dado inicio a la mística regional y forma a la matriz guitarrística de Cuyo.

Resultará una experiencia gratificante y beneficiosa para un guitarrista entrar en el universo musical de Alfonso y Zavala, ya que es una fuente de inspiración de la que se pueden extraer elementos esenciales para la ejecución del instrumento. Los desarrollos melódicos y los arreglos cuidados crean una comunión entre guitarras y guitarrón que refleja un estilo y una búsqueda artística clara y eficiente. Sonido y pulsación son, además, pilares para este dúo que demuestra en cada grabación sus grandes dotes técnicos. Todos estos aspectos invitan a la búsqueda, a la superación y evolución del guitarrista, por lo que su legado tiene un valor incalculable.

Alfonso and Zavala, or celebrating the guitar

Talking about Alfonso and Zavala, undisputed referents of Cuyo music, without passion is both difficult and illogical, if we consider that their compositions make up the most select and representative popular repertoire of the province of San Luis. This repertoire started the regional mysticism and forms Cuyo's guitar matrix.

It is a rewarding and beneficial experience for a guitarist to enter the musical universe of Alfonso and Zavala, since it is a source of inspiration from which essential elements can be extracted for playing the instrument. The melodic developments and careful arrangements create a communion between guitars and guitarrón that reflects a style and a clear and efficient artistic search. The sound and pulsation are, in addition, pillars for this duo that show in each recording their great technical skills. All these aspects lead to the search, improvement and evolution of the guitarist. This is why their legacy has an incalculable value.

El talento de estos grandes puntanos también ha sido admirado y requerido por sus pares artistas. Así es como también entraron en la página grande del folklore nacional de la mano de consagrados del género que se apoyaron en la ductilidad de sus guitarras para grabaciones y actuaciones en vivo en Argentina y otros países, lo que demuestra que su capacidad para adaptarse a distintos artistas los ubica en la selección de guitarristas más destacados del país. Entre los artistas que se relacionaron se encuentran: Los Trovadores de Cuyo, Eduardo Falú, Roberto Grela, "Colacho" Brizuela, Los 3 para el folklore, "Tito" Francia, Ernesto Villavicencio, Rodolfo Bianchi, Héctor Ayala, Santiago Bertiz, Germán Zamora, David Caballero, Agustín Gómez, Los Indios Tacunau, Los Hermanos Herrera y Hermanos Benítez, Ramón Zavala, el "Pulpo" Félix Máximo María, Raúl y Aldo Ávila, Roberto "Quirquincho" Quiroga, Jorge "Cholo" Torres, Raúl "Sapo" Mendoza, Hermanos Arce, y Miguel Reinoso.

The talent of these great puntanos has also been admired and required by their artistic peers. This is how they also entered the big scene of national folklore that was exclusive of the accomplished men of the genre who relied on the ductility of their guitars for recordings and live performances in Argentina and in other countries, which shows that their ability to adapt to different artists place them in the most outstanding guitarist selection in the country. Among the artists who they interacted with, we can find the following: Los Trovadores de Cuyo, Eduardo Falú, Roberto Grela, "Colacho" Brizuela, Los 3 para el folklore, "Tito" Francia, Ernesto Villavicencio, Rodolfo Bianchi, Héctor Ayala, Santiago Bertiz, Germán Zamora, David Caballero, Agustín Gómez, Los Indios Tacunau, Los Hermanos Herrera and Hermanos Benítez, Ramón Zavala, "Pulpo" Félix Máximo María, Raúl y Aldo Ávila, Roberto "Quirquincho" Quiroga, Jorge "Cholo" Torres, Raúl "Sapo" Mendoza, Hermanos Arce, and Miguel Reinoso.

Es imposible abstraerse del fenómeno Calle Angosta, tesoro cultural de la provincia de San Luis y responsable de todo lo que se ha generado naturalmente, dada la trascendencia de la obra misma. Los artistas más destacados de la escena musical argentina la reconocen y deciden incorporarla a su repertorio. Transformada en mito, hoy es una cita ineludible a la hora de abordar el folklore argentino junto al generoso caudal de obras que reflejan el espíritu cuyano. Valses, zambas, cuecas, gatos y tonadas de su autoría representan el ADN del sentir Puntano y regional, a través de la majestuosidad de sus guitarras expuestas a las más exigentes posibilidades interpretativas como una verdadera Celebración de la Guitarra.

Profesor Alejandro Aguilera

It is impossible to ignore the phenomenon Calle Angosta, a cultural treasure of the province of San Luis and responsible for everything that has been generated, given the transcendence of the work itself. The most prominent artists of the Argentine music scene recognize it and decided to incorporate it into their repertoire. Transformed into myth, today it is an unmissable event when it comes to tackling Argentine folklore together with the generous wealth of works that reflect the Cuyo spirit. Waltzes, zambas, cuecas, gatos and tonadas of their authorship represent the DNA of Puntano and regional feeling, through the majesty of their guitars exposed to the most demanding interpretative possibilities as a true Celebration of the Guitar.

Professor Alejandro Aguilera

Presentación

Esperamos que este trabajo sea motivo de críticas en muchos aspectos y surjan de éstas el deseo de muchos para realizar otros tipos de investigación, ya que se cuenta con muy poco material bibliográfico sobre la obra musical de Alfonso y Zavala. Sin embargo, hay que comenzar en algún punto este trabajo, y éste es nuestro intento directamente sobre la obra musical de estos grandes compositores puntanos y creadores de un estilo único e irrepetible.

Son innumerables los elementos musicales que nos impulsan a recuperar la obra de Alfonso y Zavala. El primero y fundamental es poder transmitir a las futuras generaciones de músicos argentinos el valor estético de esta obra, y que tomen contacto con esta música tan poco difundida y tan rica en muchos aspectos del arte, ya que es imposible construir un nuevo lenguaje sobre el desconocimiento de uno de los estilos guitarrísticos más trascendentes del folklore argentino.

Introduction

We hope that this work will be a source of discussion in many aspects and that it will spark the desire of many for other types of research to emerge, since there is very little bibliographical material on the musical work of Alfonso and Zavala. However, we must start with this work, and this is our attempt to do so on the musical work of these great composers from San Luis and creators of a unique and unrepeatable style.

There are innumerable musical elements that motivate us to recover the work of Alfonso and Zavala. First and foremost, it is fundamental to transmit to the future generations of Argentine musicians the aesthetic value of their work, and to make contact with this music that has such a small spreading and that it is so rich in many aspects of art, since it is impossible to build a new language ignoring of one of the most transcendental styles of Argentine folklore.

Las partituras aquí escritas son transcripciones de las grabaciones que nos dejaron Alfonso y Zavala, y fue el único medio con que contamos para realizar este trabajo. Estamos seguros de acercar a muchos músicos la posibilidad de recrear estas obras y que sirvan de material de estudio a autodidactas, conservatorios y universidades, en la práctica de conjunto de guitarras y análisis de las estructuras morfológicas, melódicas, armónicas, rítmicas y contrapuntísticas que conjuga en forma maravillosa la música cuyana.

¿Quién podría negar la enorme influencia que Alfonso y Zavala dejaron en todas las corrientes guitarrísticas de nuestro país y América, transmitiendo con un profundo conocimiento, los matices que posee esta corriente estética surgida en la provincia de San Luis?

Son Alfonso y Zavala la cumbre de la guitarra cuyana: San Luis, Mendoza y San Juan. La música de estos dos compositores es la voz de esta tierra puntana y la esencia vibrante del alma de su gente.

The scores written here are transcriptions of the recordings that Alfonso and Zavala left us, and this is the only means we have to carry out this work. We are sure to bring many musicians the chance to recreate these works and serve as study material to autodidacts, conservatories and universities, in the practice of guitars and analysis of the morphological, melodic, harmonic, rhythmic and contrapuntal structures that makes up in a wonderful way this Cuyo music.

Who could deny the enormous influence that Alfonso and Zavala left in all the guitar styles of our country and America, transmitting with a deep knowledge the nuances that this aesthetic current has emerged in the province of San Luis?

Alfonso and Zavala are the best of Cuyo's guitar: San Luis, Mendoza and San Juan. The music of these two composers is the voice of this land of San Luis, and the vibrant essence of the soul of its people.

Alfonso y Zavala

Breve Biografía

El 30 de enero de 1922, en el seno del mismísimo Fuerte Constitucional, hoy ciudad de Villa Mercedes, San Luis, nació la primerísima guitarra del folklore argentino. Concebido en el seno de una familia de estirpe cuyana con sus padres, doña Luisa Contreras y don Eduardo Alfonso, Alfredo Alfonso fue creciendo con una marcada inclinación hacia la música y una predilección por la guitarra, instrumento que hasta hoy representa por excelencia nuestra provincia y toda la región cuyana.

Este pequeño toma contacto así con la guitarra a muy temprana edad, observando a los viejos guitarristas que frecuentaban los boliches próximos a la estación de trenes. Desde ese momento, con toda seguridad, nacen los sueños de un niño por dominar los secretos de este maravilloso instrumento.

Alfonso and Zavala

A short biography

On January 30, 1922, within the Constitutional Fort, today the city of Villa Mercedes, San Luis, the very first guitar of Argentine folklore was born. Conceived in a family of Cuyo lineage with his parents, Luisa Contreras and Eduardo Alfonso, Alfredo Alfonso grew up with a marked inclination towards music and a predilection for the guitar, instrument that until today represents our province and the Cuyo region excellence.

This child made contact with the guitar at an early age, observing the old guitarists who frequented the clubs near the train station. From that moment the dreams of a child born to master the secrets of this wonderful instrument.

Ahora nos trasladamos imaginariamente al norte de la provincia de San Luis, al paraje Ojo del Río, Santa Rosa del Conlara, desde donde se divisa la grandeza de las Sierras de los Comechingones. Aquí es donde ve por primera vez la luz, el 28 de diciembre de 1921, José Inocencio Adimanto Zavala –hijo de don Martín Zavala y doña Rosa Zabala–, quien se transformaría en el referente más importante de la segunda guitarra de nuestro folklore cuyano.

Cuando el niño cumple 5 años, su madre decide emigrar a la ciudad de Villa Mercedes, llevándoselo consigo. Es allí donde el pequeño comienza a nutrirse de la musicalidad de los mercedinos del barrio La Estación y donde, inexorablemente, nace su amor por la guitarra.

¿Quién no se preguntó alguna vez cuál fue el momento en el cual estos dos genios cruzaron sus caminos para forjar uno de los estilos musicales más ricos de nuestro folklore? ¿De quién nació formar ese dúo de guitarras que dio tanto a la tierra puntana y al país? ¿Cuáles fueron sus musas inspiradoras que los llevaron a concebir tanta genialidad en sus obras?

Now we imaginary move to the north of the province of San Luis, to the Ojo del Rio, Santa Rosa del Conlara, from where you can see the greatness of the Sierras de los Comechingones. This is when, on December 28, 1921, José Inocencio Adimanto Zavala - son of Mr. Martín Zavala and Mrs. Rosa Zabala - was born. This baby would become the most important reference of the second guitar of our Cuyo folklore.

When the child turned 5, his mother decided to emigrate to the city of Villa Mercedes, taking it with him. It is there that the little one begins to nourish himself on the musicality of the mercedinos of the La Estación district and where his love for the guitar is born.

Who would have ever wondered what was the moment in which these two geniuses crossed their paths to forge one of the richest musical styles of our folklore? Who had the idea to organize this guitar duo that gave so much to the San Luis land and the country? What were their inspiring muses that led them to conceive such genius in their works?

Cuenta la leyenda mercedina que a sus siete años, "Zavalita" tuvo su primera guitarra y que aprendió a tocarla mirando a algunos guitarristas de la zona, como don Lucero y don Ulpiano, y que junto a su amigo Alfonso –a quien conociera desde los cinco años– buscaban vastas excusas para andar recorriendo los boliches en los que la música cuyana mostraba sus primeros colores y nacía tímidamente, para transformarse luego en una de las manifestaciones artísticas más complejas del país y el mundo.

El tren es quien lleva el destino de estos genios a cruzarse musicalmente en su temprana juventud, trasladándolos casualmente al mismo lugar, Buenos Aires, donde finalmente comienzan a compartir escenarios, mostrando al mundo los albores de su vida musical profesional juntos. Es así como nace el sueño de hacer grande el inmortal dúo de guitarras Alfonso y Zavala.

Dado el dominio técnico de estos dos virtuosos de la guitarra es que son convocados reiteradamente por distintas agrupaciones y artistas de renombre, a saber:

Legend has it that at seven years old, "Zavalita" got his first guitar and that he learned how to play it by watching some guitarists from the area, like Don Lucero and Don Ulpiano, and that along with his friend Alfonso -whom he knew since he was five years- they sought many excuses to walk through the clubs where Cuyo music showed its first colors and was born timidly, to later become one of the most complex artistic manifestations of the country and of the world.

These two geniuses got to meet at a train, where they crossed musically in their early youth, while casually going to the same place, Buenos Aires, where they finally began to share stages, showing the world the dawn of their professional musical life together. This is how the dream of sending the immortal guitar duo Alfonso y Zavala to stardom was born.

Given the technical mastery of these two virtuosos of the guitar is that they are called repeatedly by different groups and renowned artists, namely:

Los Trovadores de Cuyo, La Tropilla de Huachipampa, Dúo Linares-Canale, Los Puntanos, Los Troperos de Pampa de Achala, Nelly Omar, Martha de los Ríos, Margarita Palacios, Juan Carlos Mareco, entre otros. En 1948 finalmente resplandece la experiencia adquirida y es transmutada en el génesis de su propio conjunto, Los Arrieros Cuyanos –junto a Rubén Moreira e Hipólito Canales–, para más tarde comenzar un trabajo exclusivo como dúo de guitarras y sacar a relucir así su capacidad compositiva, dando vida a varios trabajos discográficos fundamentales para el folklore argentino, como “Desde la Calle Angosta”, “Paladines de la música de Cuyo”, “A lo Alfonso y Zavala... nomás”, “Las guitarras de la Patria”, “De la prima a la bordona”, “Las guitarras del folklore”.

De su vasto repertorio de composiciones, ya sean individuales o de ambos, queremos destacar las que se encuentran transcritas en este libro.

Los Trovadores de Cuyo, La Tropilla de Huachipampa, Dúo Linares-Canale, Los Puntanos, Los Troperos de Pampa de Achala, Nelly Omar, Martha de los Ríos, Margarita Palacios, Juan Carlos Mareco, among others.

In 1948 the experience acquired finally shines and is transmuted into the genesis of their own ensemble, Los Arrieros Cuyanos - together with Rubén Moreira and Hipólito Canales -, to then start an exclusive work as a guitar duo and thus bring out his compositional ability, giving life to several records that are fundamental for the Argentine folklore, like “Desde la Calle Angosta”, “Paladines de la música de Cuyo”, “A lo Alfonso y Zavala... nomás”, “Las guitarras de la Patria”, “De la prima a la bordona”, “Las guitarras del folklore”.

From their vast repertoire of compositions, whether individual or as a group, we want to highlight those that are transcribed in this book.

Primera Parte / *Part one*

1.1 Introducción

Comenzamos diciendo que la música popular, la que aquí nos ocupa, ha existido desde siempre, desde los inicios de la humanidad; no hay pueblo sin música y ésta es tan característica que por su intermedio puede reconocerse el ámbito de su creación.

En la música popular vibra el alma del pueblo, se revelan sus más íntimos deseos, su nivel de cultura, de civilización, sus creencias, sus alegrías, tristezas y modo de vivir; esta música es hija del pueblo de cuyo sentir y saber es fiel expresión. De esta forma, esta actividad artística se denomina con la palabra de origen sajón "FOLKLORE", FOLK significa pueblo y LORE significa saber. Entonces, folklore se define como el saber del pueblo.

Antes de pasar a las obras musicales de este trabajo, quisiéramos comenzar con algunos conceptos sobre el arte, la estética, los elementos que conforman lo que entendemos por música, cómo la percibimos, y otros estudios que nos revelan el impacto que este arte produce en nuestro espíritu, como también en nuestro cerebro.

También queremos desarrollar algunos elementos de análisis musical que servirán para profundizar más en la obra musical que aquí presentamos, por primera vez, en escritura musical. Asimismo, hemos realizado arreglos con distintas plantillas instrumentales, que van desde solistas, pasando por distintos grupos de cámara y llegando a la orquesta sinfónica para, de este modo, mostrar las inmensas posibilidades de instrumentación que posee esta música maravillosa.

1.1 Introduction

We will begin by saying that popular music, the one that concerns us here, has always existed since the beginning of humanity. There is no town without music and this is so characteristic that through it, the scope of its creation can be recognized.

Popular music reflects the soul of the people, revealing their most intimate desires, their level of culture, civilization, their beliefs, their joys, sadness and way of life. This music is the offspring of the people, whose feeling and knowledge is a faithful expression. In this way, this artistic activity is called with the Saxon origin word "FOLKLORE", FOLK means town and LORE means knowing. Then, folklore is defined as the knowledge of the people.

Before moving on to the musical works, we would like to start with some concepts about art, aesthetics, the elements that make up what we understand by music, how we perceive it, and other studies that reveal the impact that this art produces in our spirit, as well as in our brain.

We also want to develop some elements of musical analysis that will serve to learn more about the musical work that we present here, for the first time, in musical writing. Also, we have made arrangements with different instrumental templates, ranging from soloists, through different chamber groups and even the symphony orchestra to, in this way, we can show the immense possibilities of instrumentation that this wonderful music has.

1.2 El arte

Damos a continuación algunas posibles definiciones, sin pretender que sean las únicas válidas.

Arte:

- Es la estructuración controlada de un medio o un material para comunicar la visión personal de la experiencia vivida del artista, de una forma tan vívida y conmovedora como sea posible. (Definición de Sylvia Angus)

- El Arte no puede llamarse bello más que cuando teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza. En efecto, en la obra de arte hay intención, finalidad, y sin embargo esa intención no debe aparecer; por el contrario, "el arte debe ser considerado como naturaleza" aunque, como de hecho ocurre, se tenga conciencia de que

es arte. Ello se ve claramente en el caso de la obra del genio, del cual todo arte bello es producto. Por lo tanto, Kant define el genio con las siguientes palabras: "Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte".

En arte no hay reglas establecidas de antemano, no hay conceptos. Las reglas las establece en cada caso en sí misma el artista, por ello es creador, no imitador; y el artista que lo siga recibirá de él el impulso pero nunca un trabajo para copiar. Ahora bien, como la facultad creadora del artista no puede enseñarse ni aprenderse, como el artista mismo ignora cómo lleva a cabo su obra (inconscientemente diríamos hoy) resulta que esa facultad le pertenece a la naturaleza. De modo que si el artista da la regla al arte, a la inversa puede decirse que el artista es el medio por el cual la naturaleza da la regla. (Principios de Filosofía de Adolfo P. Carpio. Pag. 452)

1.2 The art

Next we will give some possible definitions, without pretending that they are the only valid ones.

Art:

- It is the controlled structuring of a medium or a material to communicate the personal vision of the lived experience of the artist, in a way as vivid and moving as possible. (Definition of Sylvia Angus)

- Art can not be called beautiful any more than when we are aware that it is art, but it seems nature. In effect, in the work of art there is intention, purpose, and yet that intention must not appear; on the contrary, "art should be considered as nature" although, as it actually happens, we must be aware that it is art. This is

clearly seen in the case of the work of the genius, of which all beautiful art is a product. Therefore, Kant defines genius with the following words: "Genius is the talent (natural endowment) that gives a norm to the art".

In art there are no rules established beforehand, there are no concepts. The rules are established in each case by the artist himself, that is why he is a creator, not an imitator; and the artist who follows him will receive from him the impulse but never a work to copy. Now, as the creative faculty of the artist can not be taught or learned, as the artist himself ignores how he carries out his work (unconsciously we would say today) it results that this faculty belongs to nature. So if the artist gives the rule to art, conversely it can be said that the artist is the means by which nature gives the rule. (Principles of Philosophy by Adolfo P. Carpio. Page 452)

Clasificación de las Artes

La siguiente clasificación de los campos artísticos, realizada por Max Dessoir, es una de las más comunes y claras:

Artes espaciales Artes sin movimiento Artes que tratan con imágenes		Artes temporales Artes de movimiento Artes que tratan con gestos y sonidos	
Escultura pintura	Poesía Danza	Artes reproductivas	Artes que encierran una dimensión creada Artes que ocupan una dimensión creada Artes que son la dimensión que crean
		Artes figurativas	
		Artes con asociaciones determinadas	
		Artes libres	
		Artes abstractas	
		Artes con asociaciones indeterminadas	
Arquitectura	Música		

Otra posible clasificación es la realizada por Paul Weiss en su libro Nueve Artes Básicas. Nos pide que aceptemos la distinción controvertida entre música (musicry) (la composición de música) y música (music) (la interpretación de música).

Artes del espacio	Artes del tiempo	Artes del devenir
Arquitectura	Musicry	Música
Escultura	Narrativa	Teatro
Pintura	Poesía	Danza

Classification of the Arts

The following classification of the artistic fields, made by Max Dessoir, is one of the most common and clear:

Artes espaciales Artes sin movimiento Artes que tratan con imágenes		Artes temporales Artes de movimiento Artes que tratan con gestos y sonidos	
Escultura pintura	Poesía Danza	Artes reproductivas	Artes que encierran una dimensión creada Artes que ocupan una dimensión creada Artes que son la dimensión que crean
		Artes figurativas	
		Artes con asociaciones determinadas	
		Artes libres	
		Artes abstractas	
		Artes con asociaciones indeterminadas	
Arquitectura	Música		

Another possible classification is the one made by Paul Weiss in his book Nine Basic Arts. He asks us to accept the controversial distinction between musicry, music composition, and music (music interpretation).

Artes del espacio	Artes del tiempo	Artes del devenir
Arquitectura	Musicry	Música
Escultura	Narrativa	Teatro
Pintura	Poesía	Danza

1.3 Estética

Robert Schumann, compositor y pianista alemán, dijo: "La estética de un arte es igual a la de otro, únicamente difiere el material".

La estética es una rama de la filosofía, se ocupa de lo bello.

Belleza es aquello que da placer a los sentidos. La palabra estética proviene del griego y significa PERCIBIR, CONOCER, APREHENDER CON LOS SENTIDOS, de modo que su aplicación apropiada a la filosofía es a la filosofía de la percepción artística.

La reflexión estética sobre la música ha dado lugar, a lo largo de la historia, a una infinidad de enfoques diversos. En la obra *Crítica del Juicio*, Kant constata que la música "habla mediante puras sensaciones", es un vehículo idóneo para elaborar juicios estéticos. Así pues,

la música, dice Kant, comunica ideas estéticas, pero precisamente porque estas no son conceptos, expresa la música. "Una indecible abundancia de pensamientos". Por otra parte, la introducción de la idea de lo sublime sobre las puertas a una categoría indefinible; una categoría que excede toda posibilidad de representación.

El hecho de que la música haya sido considerada un arte no representativo, ha llevado a los filósofos del siglo XIX a situarla en el punto más elevado de las denominadas bellas artes. Desde el siglo XIX la música comenzó a ser valorada como un arte capaz de expresar aquello a lo que el lenguaje ordinario no puede acceder. De este modo, Schopenhauer elevó la música a la más alta categoría por entender que solo ella podía referirse a la voluntad; la música, desde esta perspectiva, nos redime del sufrimiento de la vida. El romanticismo

1.3 Aesthetics

Robert Schumann, German composer and pianist, said: "The aesthetics of an art is equal to that of another, only the material differs." Aesthetics is a branch of philosophy, that deals with the beautiful.

Beauty is that which gives pleasure to the senses.

The word aesthetic comes from the Greek and means PERCEIVING, KNOWING, APPREHENDING WITH THE SENSES, so that its proper application to philosophy is to the philosophy of artistic perception.

The aesthetic reflection on music has given rise, throughout history, to an infinity of diverse approaches. In the work *Critique of Judgment*, Kant notes that music "speaks through pure

sensations", it is an ideal vehicle for making aesthetic judgments. Thus, music, says Kant, communicates aesthetic ideas, but precisely because these are not concepts, it expresses music. "An unspeakable abundance of thoughts." On the other hand, the introduction of the idea of the sublime on the doors to an indefinable category; a category that exceeds any possibility of representation.

The fact that music has been considered an unrepresentative art, has led nineteenth-century philosophers to place it at the highest point of the so-called fine arts. Since the nineteenth century music has been valued as an art capable of expressing what ordinary language can not access. In this way, Schopenhauer elevated music to the highest category by understanding that only she could refer to the will; music, from this perspective,

encontró en la música el prototipo de expresión de libertad e, incluso, la máxima expresión de verdad. La música se define, entonces, como un lenguaje no sometido a las limitaciones de los conceptos; un lenguaje, en suma, capaz de expresar lo inefable. De este modo el compositor trasciende lo sensorial y nos invita a gozar de un lenguaje autónomo que evita la limitación de la palabra.

Afirma Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*:

El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy se alcanzan estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes.

A partir de todas estas reflexiones, la filosofía ha ligado el estudio de la estética, y en particular

de la música, al análisis de su condición de lenguaje. Pero, ¿qué tipo de lenguaje es a fin de cuentas la música?, ¿cómo podemos hablar de significaciones si el sonido carece de la conceptualidad que es la base del lenguaje verbal?

Las preguntas no parecen sencillas. La respuesta está en el análisis del lenguaje musical, puesto que si la música dice, es porque es un tipo de lenguaje. Sin embargo, tendríamos que poder explicar como dice la música, y una vez más no parece una pregunta fácil de responder. El decir musical tiene que ver con su capacidad de conmover o se refiere más bien a cualidades significativas puramente sonoras.

La singularidad del lenguaje musical eleva el arte sonoro por encima de toda definición, como afirma Christopher Norris.

redeems us from the suffering of life. Romanticism found in the music the prototype of expression of freedom and, even, the maximum expression of truth. Music is defined, then, as a language not subject to the limitations of concepts; In short, a language capable of expressing the ineffable. In this way the composer transcends the sensory and invites us to enjoy an autonomous language that avoids the limitation of the word.

Kandinsky in his book Concerning the spiritual in art:

The artist, whose goal is not the imitation of natural appearances, however artistic, and who wants to, and has to express his own inner world, sees with envy how naturally and easily such goals can be attained in music, the least material of the arts today.

From all these reflections, philosophy has linked the study of aesthetics, and in particular of music, to the analysis of its language condition. But ultimately, what kind of language is music? How can we speak of significations if sound lacks the conceptuality that is the basis of verbal language?

The questions do not seem simple. The answer lies in the analysis of musical language, since if the music says, it is because it is a type of language. However, we should be able to explain what the music says, and once again it does not seem like an easy question to answer. The musical saying has to do with its ability to move people or refers rather to significant purely sound qualities.

The uniqueness of musical language elevates sound art beyond definition, as Christopher Norris states.

La música llega a ser más que una fuente de imágenes y metáforas estéticamente atractivas. Adopta el papel central en una nueva manera de pensar acerca del lenguaje, el arte y la representación, cuyos efectos alcanzan mucho más allá del discurso de la crítica de arte.

1.4 Elementos que constituyen la música

Todos, en algún momento, nos hemos sentido identificados por alguna obra musical. La escucha musical se realiza en todas las etapas del ser humano: infancia, adolescencia, adultez y vejez. También sabemos que la industria discográfica crea músicas en forma estrictamente comercial para estas distintas edades por las que pasa el ser humano. Trataremos aquí de iluminar la oscuridad que encierra la creación musical, los elementos que la conforman y cómo el ser

humano percibe esta manifestación artística, abstracta por excelencia.

Los elementos que mencionaremos son:

- EL RITMO
- LA MELODÍA
- LA ARMONÍA
- EL TIMBRE

1.4.1 El ritmo

El Diccionario Harvard de la música, define RITMO como:

Aspecto de la música que se ocupa de la organización del tiempo. Como tal, es una función primariamente de las duraciones de los sonidos y silencios de los cuales consiste la música.

Music becomes more than a source of aesthetically attractive images and metaphors. It adopts the central role in a new way of thinking about language, art and representation, whose effects reach far beyond the discourse of art criticism.

1.4 Elements that constitute music

Everyone, at some point, has felt identified by some musical work. Musical listening is done in all stages of the human being: childhood, adolescence, adulthood and elderhood. We also know that the record industry creates music in a strictly commercial way for these different ages through which the human being passes. We will try here to illuminate the darkness that surrounds the musical creation, the elements

that make it up and how the human being perceives this artistic manifestation, abstract.

The elements that we will mention are the following:

- RHYTHM
- MELODY
- HARMONY
- TIMBRE

1.4.1 The rhythm

The Harvard Dictionary of Music, defines RHYTHM as:

Appearance of music that deals with the organization of time. As such, it is a function primarily of the durations of the sounds and silences of which the music consists.

De acuerdo con el sentido original de la palabra griega, el ritmo es lo fluente, lo móvil, pero es asimismo la medida del movimiento, la limitación de lo fluente. El ritmo musical descansa sobre la diferenciación de valores de duración, más cortos o más largos, acentuados y no acentuados, y fuertes o débiles.

Este elemento que llamamos ritmo es el primer elemento musical que acompañó al hombre desde los orígenes de la humanidad. Un ritmo puro tiene un efecto tan inmediato y directo sobre nosotros que instintivamente percibimos sus orígenes primitivos.

Las primeras fórmulas rítmicas a las que hacemos referencia, a menudo de una complejidad asombrosa, las podemos encontrar en los pueblos nativos de África.

Cuando se anotó por primera vez el ritmo música no se medía distribuyendo uniformemente las unidades métricas, como se hace ahora. A partir del año 1150, aproximadamente, se comenzó a introducir lentamente en la civilización occidental la música medida, como entonces se la llamó. Los primeros ritmos que se transcribieron eran de un carácter muy regular. Esa innovación tuvo gradualmente efectos numerosos y de gran alcance.

El ritmo ha caracterizado los distintos períodos musicales, llegando en el siglo XX y comienzo del siglo XXI a su mayor desarrollo, creando fórmulas rítmicas que son de una complejidad extrema que solo con el uso de la tecnología y las matemáticas pueden reproducirse con exactitud.

According to the original meaning of the Greek word, the rhythm is the fluent, what moves, but it is also the measure of the movement, the limitation of the fluent. The musical rhythm rests on the differentiation of duration values, shorter or longer, accented and not accentuated, and strong or weak.

This element that we call rhythm is the first musical element that accompanied man from the origins of humanity. A pure rhythm has such an immediate and direct effect on us that we instinctively perceive its primitive origins.

The first rhythmic formulas to which we refer, often of an amazing complexity, can be found in the native peoples of Africa.

When the music rhythm was first recorded, it was not measured by evenly distributing the metric units, as it is done now. From the year 1150, approximately, the measured music began to be introduced slowly in the western civilization. The first rhythms that were transcribed were of a very regular character. That innovation gradually had numerous and far-reaching effects.

The rhythm has characterized the different musical periods, arriving in the XX century and beginning of the XXI century to its greater development, creating rhythmic formulas that are extremely complex that only with the use of technology and mathematics can be reproduced with exactitude.

Otras definiciones del ritmo

- El tiempo es la medida del movimiento y de la detención. (Quintiliano)
- El ritmo es un conjunto de tiempos dispuestos según un orden determinado. (Quintiliano)
- Llamamos ritmo a un movimiento que percibimos de manera que el tiempo, su duración, pueda ser regularmente dividida en pequeños fragmentos (Westphal)
- Las leyes de lo bello exigen que el tiempo de duración de la ejecución de una obra musical sea dividido, de manera que el sentimiento del oyente discierna sin esfuerzo una regularidad de los diversos grupos de sonidos y de palabras, así como en el periódico retorno de los reposos. Tal orden es el ritmo, manifestación del principio de unidad y de simetría, aplicada a las artes del movimiento (A. Gevaert)

- El ritmo es el orden en el tiempo o en el espacio. (C. Leveque)
- El ritmo presenta periódicos reposos, calderones, silencios: la simetría ofrece jalones y marcas colocadas a distancias regulares (Mathis Lussy)

1.4.2 La melodía

El Diccionario Harvard de la música, define MELODÍA como:

Sucesión de sonidos separados, percibidos como tales, en contraste con la armonía, que consiste en la ejecución simultánea de los sonidos o que se perciben primordialmente como constitutivos de una simultaneidad.

Other definitions of rhythm

- *Time is the measure of movement and detention. (Quintilian)*
- *Rhythm is a set of times arranged according to a certain order. (Quintilian)*
- *We call rhythm to a movement that we perceive so that time, its duration, can be regularly divided into small fragments (Westphal)*
- *The laws of beauty require that the duration of the execution of a musical work be divided, so that the listener's feeling discerns without effort a regularity of the various groups of sounds and words, as well as in the regular return of rests. Such order is the rhythm, manifestation of the principle of unity and symmetry, applied to the arts of movement (A. Gevaert)*

- *The rhythm is the order in time or space. (C. Leveque)*
- *The rhythm presents periodic rests, pilots, silences: the symmetry offers milestones and marks placed at regular distances (Mathis Lussy)*

1.4.2 The melody

The Harvard Dictionary of Music defines MELODY as:

Succession of separate sounds, perceived as such, in contrast to harmony, which consists in the simultaneous execution of sounds or that are perceived primarily as constitutive of a simultaneity.

Se denomina melodía (del griego “melos”) a una sucesión de sonidos de diferentes alturas o de intervalos, de diferente extensión y dirección, que puede y debe ser considerada como una unidad y una continuidad.

Entonces podemos decir que la melodía tiene dos componentes fundamentales:

- 1- Componente vertical (altura)
- 2- Componente horizontal (duración, ritmo)

La melodía puede considerarse **monofónica** cuando la composición consiste en melodía sin acompañamiento. La llamaremos **polifónica** cuando es el resultado de la ejecución simultánea de varias melodías. Y la consistente en una melodía con un acompañamiento subordinado a ella se la denomina **homofónica**.

Si pensamos en la impresión gráfica que una melodía deja en nuestra mente, con seguridad coincidiremos todos en que es similar a un conjunto de picos y depresiones parecidas al contorno de una montaña. Esto es producido por el ascenso y descenso de la línea de altitudes que denominamos melodía. Esos picos coinciden con momentos estructurales importantes de una obra. El pico mayor es denominado cumbre tónica. Dependiendo del carácter psicológico que contenga la melodía, también puede darse lo inverso, con igual importancia.

Con respecto a la estructura de esta línea ondulante, puede establecerse, por lo pronto, las siguientes normas empíricas:

- En principio, la cumbre tónica se alcanzará una vez durante el desarrollo de la melodía solamente.

It is called melody (from the Greek “melos”) to a succession of sounds of different heights or intervals, of different length and direction, which can and should be considered as a unit and a continuity.

Then we can say that the melody has two fundamental components:

- 1- Vertical component (height)*
- 2- Horizontal component (duration, rhythm)*

*The melody can be considered **monophonic** when the composition consists of unaccompanied melody. We will call it polyphonic when it is the result of the simultaneous execution of several melodies. And the consistent in a melody with a subordinate accompaniment to it is called **homophonic**.*

If we think about the graphic impression that a melody leaves in our mind, surely we will all agree that it is similar to a set of peaks and depressions similar to the outline of a mountain. This is produced by the rise and fall of the line of altitudes that we call melody. These peaks coincide with important structural moments of a work. The greater peak is called tonic summit. Depending on the psychological character contained in the melody, the opposite can also occur, with equal importance.

With respect to the structure of this wavy line, the following empirical rules can be established for the time being:

- At first, the tonic peak will be reached once during the development of the melody only.*
- If the altitude line rises again after having*

- Si la línea de altitudes vuelve a ascender después de haber alcanzado la cumbre tónica, se evitará que se aproxime a esta altura máxima o habrá de excederla.

- La cumbre tónica se alcanzará por regla general hacia el final de la estructura melódica o en su último tercio.

Por supuesto que el análisis de las facetas que componen una estructura melódica son muchísimas más, pero creemos oportuno detenernos aquí para no exceder el ámbito al que está destinado este trabajo.

A continuación ofrecemos algunas definiciones, creadas por teóricos y musicólogos, que se han referido a la melodía en forma extraordinaria:

- La melodía en sentido amplio es el resultado

de todo movimiento de sonidos. Es decir, que es lineal y horizontal. (Hugo Riemann)

- La melodía en sentido amplio es una sucesión de sonidos musicales. (William Apel)

- La melodía es un conjunto de sonidos organizados en el tiempo musical y que tiene en cuenta ciertos límites y convenciones culturales. (Alexander Ringer)

Para terminar afirmaremos, como dijo Carl Dalhaus, que la única manera en que se puede situar y centrar el discurso sobre la melodía es después de examinar las diferentes teorías de la melodía que se suceden a lo largo de la historia de la música, y después de haber tomado en consideración los diferentes estratos semánticos de la palabra que se han ido acumulando a lo largo de los siglos y de las diferentes culturas.

reached the tonic summit, it will be prevented from approaching this maximum height or it will have to exceed it.

- *The tonic summit will be reached as a rule towards the end of the melodic structure or in its last third.*

Of course, the analysis of the facets that make up a melodic structure are many more, but we think it is appropriate to stop here so as not to exceed the scope of this work.

Below we offer some definitions, created by theoreticians and musicologists, who have referred to the melody in an extraordinary way:

- *The melody is broadly the result of all movement of sounds. That is, it is linear and horizontal. (Hugo Riemann)*

- *The melody is broadly a succession of musical sounds. (William Apel)*

- *The melody is a set of sounds organized in the musical time and that takes into account certain cultural limits and conventions. (Alexander Ringer)*

Finally, we will affirm, as Carl Dalhaus said, that the only way in which the discourse on the melody can be placed and centered is after examining the different theories of melody that occur throughout the history of music, and then of having taken into consideration the different semantic strata of the word that have accumulated over the centuries and of different cultures.

1.4.3 The harmony

1.4.3 La armonía

El Diccionario Harvard de la música, define ARMONÍA como:

Aspecto de la música consistente en ejecutar sonidos simultáneamente (esta acción es denominada como acorde) a diferencia de melodías o líneas melódicas hechas sonar simultáneamente. A esta última se la llama contrapunto.

En términos de notación musical, la armonía es el elemento vertical de la textura de la música y el contrapunto es el elemento horizontal. Los dos elementos son fundamentalmente inseparables, pero la armonía suele enseñarse como materia separada.

La expresión armonía se usó desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XIX para designar la

consonancia, sucesiva y simultáneamente, de sonidos sucesivos (melodía) o simultáneos, así como la consonancia de acordes en sucesión o de las voces de un trozo polifónico. A partir del siglo XIX se designa como armonía, en general, solo a los acordes y sus funciones en una relación entre acordes.

Un acorde es una consonancia de tres o más sonidos. En la práctica de la música popular podemos decir que la armonía llega, generalmente, hasta emplear acordes de cuatro sonidos. Es el jazz el único género popular que ha utilizado el total de los acordes que pueden surgir del sistema tonal. Esto va desde la triada hasta los acordes de siete sonidos.

En la armonía, el enlace, la disposición y la elección de acordes han servido a lo largo de la historia de la música como elementos

The Harvard Dictionary of Music, defines HARMONY as:

The aspect of music consisting of playing sounds simultaneously (this action is called a chord), that unlike melodies or melodic lines, these are made to sound simultaneously. The latter is called counterpoint.

In terms of musical notation, harmony is the vertical element of the texture of music and the counterpoint is the horizontal element. These two elements are fundamentally inseparable, but harmony is usually taught as a separate matter.

The expression harmony was used from antiquity to the beginning of the nineteenth century to designate the consonance,

successively and simultaneously, of successive (melody) or simultaneous sounds, as well as the consonance of chords in succession or of the voices of a polyphonic piece. From the nineteenth century it is called "harmony", in general, only to the chords and their functions in a relationship between chords.

A chord is a consonance of three or more sounds. In the practice of popular music we can say that harmony usually includes up to chords of four sounds. Jazz is the only popular genre that has used the total of chords that can emerge from the tonal system. This goes from the triad to the seven-sound chords.

In harmony, the link, the disposition and the choice of chords have served throughout the history of music as fundamental elements that serve as characteristics of the different styles

fundamentales que sirven como características de los diferentes estilos que estos pueden marcar, tanto en la música académica como en la música popular.

La doctrina de la armonía es un complejo nacido de ideas y solo podemos presentar aquí sus lineamientos generales. Harmonics era el nombre que los griegos daban a la ciencia de los sonidos proporcionados y harmoniai (plural) era el término colectivo usado para sus escalas musicales. La etimología de la palabra revela una amplia variedad de significados: adecuar, adaptar, reconciliar, concordar, administrar, afinar un instrumento e inclusive besar. El significado más general es la unificación de componentes disímiles en un todo ordenado.

Terminamos diciendo, entonces, que la armonía es el arte y la ciencia de relacionar sonidos simultáneos.

1.4.4 El timbre

El timbre es para la música lo que el color es para la pintura.

El timbre musical es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro.

Es un elemento que produce la configuración de la onda sonora, la presencia y la intensidad relativa de los armónicos y otros hechos acústicos semejantes. Debemos darle al timbre el calificativo de valor sensual más importante de la música y esto lo debemos fundamentar en las distintas impresiones psicológicas que dejan en nuestra mente una misma melodía, interpretada por distintos timbres o instrumentos.

that these can mark, both in academic music and in music popular.

The doctrine of harmony was born from ideas and we can only present its general guidelines here. Harmonics was the name that the Greeks gave to the science of proportionate sounds and harmoniai (plural) was the collective term used for their musical scales. The etymology of the word reveals a wide variety of meanings: adapt, reconcile, agree, administer, refine an instrument and even kiss. The most general meaning is the unification of dissimilar components into an ordered whole.

We end by saying, then, that harmony is the art and science of relating simultaneous sounds.

Timbre is for music what color is for painting.

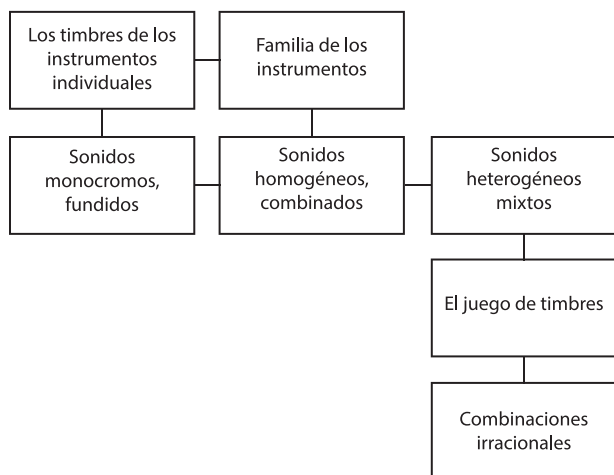
The musical timbre is the quality of the sound produced by a certain sound agent.

It is an element that produces the configuration of the sound wave, the presence and the relative intensity of the harmonics and other similar acoustic events. We must give the timbre the most important qualification of sensual value of music and this must be based on the different psychological impressions that leave in our mind the same melody, interpreted by different timbres or instruments.

Now we will propose several subcategories for

1.4.4 Timbre

Ahora propondremos varias subcategorías para el valor timbre, según el siguiente esquema:



El timbre ha cobrado una gran importancia como elemento estructurador de las grandes formas en la composición musical. Eso lo podemos comprobar desde que Arnold

Schoenberg compusiera, en el año 1909, sus cinco piezas para orquesta Opus 16. Él designó, con el término *Klangfarbenmelodie*, que podemos traducir como melodía de color el procedimiento de componer melódicamente con colores diversos en un solo nivel de tonalidad. También podemos encontrar este elemento estructurador del sonido en la obra sinfónica de Gustav Mahler.

En la música popular el sonido también cumple una función estructuradora y de elemento que caracteriza un estilo. Como ejemplo, podemos pensar en la música cuyana, en donde el timbre característico es por excelencia tres guitarras acompañadas por un guitarrón. Esto es similar en el tango, género que también se distingue en todo el mundo por el sonido del bandoneón. Otro ejemplo es el acordeón, como timbre principal de la música del litoral argentino.

the timbre value, according to the following scheme:

*pieces for Opus 16 orchestra. He designated, with the term *Klangfarbenmelodie*, that we can translate as melody of color the procedure of composing melodically with diverse colors in a single level of tonality. We can also find this structuring element of sound in the symphonic work of Gustav Mahler.*

The timbre has gained great importance as a structuring element of the great forms in musical composition. That can be seen since Arnold Schoenberg composed in 1909, his five

In popular music, sound also fulfills a structuring and element function that characterizes a style. As an example, we can think of Cuyo music, where the characteristic timbre is three guitars accompanied by a guitarrón. This is similar in tango, a genre that is also distinguished throughout the world by the sound of the bandoneon. Another example is the accordion, as the main timbre of the music of the Argentine coast.

1.5 The musical hearing

1.5 La audición musical

Es con toda seguridad muy complejo tratar de analizar cuáles son los contextos que determinan en el ser humano la forma en que percibimos la música. Es posible que los hábitos con los que se encuentra el niño en su infancia influyan determinantemente en su gusto musical, como así también el contexto cultural, sociológico, económico y religioso; más la carga emotiva que pueden moldear en la mente distintas tendencias de cómo escuchar tal o cual música.

La experiencia auditiva es inmensamente individual y personal, ya que el contacto con una música determinada produce en un conjunto de personas distintas reacciones y quizás esta sea la esencia misma de lo que la música significa para el hombre.

Trataremos de distinguir distintos aspectos en los cuales se podrán hallar las características principales de cómo un ser humano percibe la música.

Algunos valores a tener en cuenta para una audición más o menos consciente pueden ser: el clímax, la simplicidad, el lirismo, el color, el crecimiento, la aceleración, la densidad, el tipo de agrupación y, por supuesto, la diferencia entre música popular y música académica, ya que para percibirla coinciden en algunos puntos analíticos y en otros difiere.

Es muy frecuente que realizar una actividad o tarea escuchando música, sea ésta de esparcimiento o laboral, sea considerado bueno para nuestra salud, sin que esto interfiera en los objetivos de quienes la perciben. Cuando estudiamos, con mucha frecuencia escuchamos la música que más

It is certainly very complex to try to analyze which are the contexts that determine in the human being the way in which we perceive music. It is possible that the habits that a child has during his childhood influence greatly in his musical taste, as well as the cultural, sociological, economic and religious context; and the emotional charge that can mold in the mind different tendencies of how to listen to one particular music or any other.

The listening experience is immensely individual and personal, since the contact with a certain music produces in a group of people different reactions and perhaps this is the very essence of what music means for man.

We will try to distinguish different aspects in which we can find the main characteristics of

how a human being perceives music.

Some values to consider for a more or less conscious hearing can be the following: the climax, the simplicity, the lyricism, the color, the growth, the acceleration, the density, the type of grouping, and, of course, the difference between popular and academic music, since that in order to perceive it they coincide in some analytical points and in others it differs.

It is very common to perform an activity or task listening to music, either as recreation or at work, it is considered good for our health, without interfering in the objectives of those who perceive it. When we study, we often listen to the music that we like most, as well as in social gatherings. We can call this form of hearing the simplest, and it is what we will call the sensual plane. Everyone, at some point, we use this

nos agrada, como así también en reuniones sociales. Esta forma de audición la podemos denominar como la más sencilla, y es lo que llamaremos *plano sensual*. Todos, en algún momento, hacemos uso de esta forma de percibir la música, sin detenernos en el más mínimo esfuerzo de racionalizar la audición. Es común emplear este modo de audición para dejarnos transportar a momentos idealizados y de una gran importancia emotiva; también nos puede transportar a determinados aromas, sensaciones térmicas y sirve para apartarnos de la realidad que nos rodea.

Ahora trataremos de distinguir el segundo plano auditivo, pero es este un punto del cual surgirán muchas controversias. A este lo denominaremos *plano expresivo*. Quién podría definir qué es lo que la música quiere o puede transmitir, cómo realizar con objetividad

un análisis basándonos en creer tener la respuesta a esta pregunta. ¿Quiere decir algo la música? Podemos responder a esto con un rotundo SÍ y surge otra inmediatamente ¿Podemos expresar con palabras lo que ella transmite? Debe contestarse con un rotundo NO y aquí también nos encontramos con la posibilidad de darle o quitarle valores intrínsecos a una música que desconocemos por cuestiones geográficas, de hábito y de mercado.

El oyente aficionado siempre buscará un motivo, una frase, que pueda expresarle lo que quiere transmitir una obra de música absoluta, ya sea esta de pequeña, mediana o gran estructura. Por este motivo la música popular está unida a la palabra, en su gran mayoría, y la obra que aquí desarrollamos está basada en música absoluta, en su gran mayoría.

way of perceiving music, without stopping in the slightest effort to rationalize the hearing. It is common to use this mode of hearing to allow ourselves to be transported to idealized moments of great emotional importance; it can also transport us to certain aromas, thermal sensations and it serves to separate us from the reality that surrounds us.

Now we will try to distinguish the second auditory plane, but this is a point from which many controversies will arise. We will call this the expressive plane. Who could define what music wants or can transmit, how can we objectively perform an analysis based on believing that we have the answer to this question. Does the music mean anything? We can respond to this with a resounding YES and another question immediately emerges. Can we express in words what she transmits? This must be answered

with a resounding NO, and here we also find the possibility of giving or taking away the intrinsic values to a music that we do not know about due to geographic, habit and market issues.

The amateur listener will always look for a motive, a phrase that can express what a piece of absolute music wants to convey, whether it is of small, medium or large structure. For this reason, popular music is united to the word, in its great majority, and the work that we develop here is based on absolute music, in its great majority.

The third plane is what we will call purely musical. The majority of the listeners do not have a complete understanding of this third stage of the way to audition. The most evident in a first audition is the melodic line, which in some occasions will be recorded in the mind of

El tercer plano es el que denominaremos como *puramente musical*. La mayoría de los oyentes no tienen en total claridad este tercer estadio de la forma de audicionar. Lo más evidente en una primera audición es la línea melódica, la cual en algunas ocasiones quedará grabada en la mente de quien la escucha, si se siente atrapado por cualidades que coinciden con su contenido emocional. De no ser así, definirá a esta como no perteneciente a su gusto personal. Después, con toda seguridad, detendrá su atención en el ritmo, elemento en el que se basa toda la música producida para las grandes masas, ya que este ejerce un efecto hipnótico sobre el ser humano y es el elemento primario que define los diversos géneros de la música popular. Luego podemos decir que un oyente más o menos atento se detendrá en el timbre. En la música popular suele hacerse uso y abuso del timbre del saxofón, como así también el de la

guitarra eléctrica. Esto es debido a la inmensa carga sensual de los mismos. Ahora nos detendremos en suponer que distinguimos los géneros musicales que escuchamos, pero estos se dan en una mínima porción, ya que la música que consumen las grandes masas está casi siempre basada en patrones rítmicos simples y que están fundamentados en el compás de cuatro cuartos.

Estamos seguros de que el aspecto armónico no es tenido en cuenta, ya que es preciso un conocimiento mínimo técnico musical para poder percibirla y ver la inmensa importancia que este elemento da al proceso creativo y de diferenciación en el manejo de las relaciones acórdicas y la conducción de sus voces.

El auditor inteligente debe estar dispuesto a aumentar su percepción de la materia musical y de lo que a esta le ocurre. Debe oír

the listener, if he feels trapped by qualities that coincide with his emotional content. Otherwise, it will define it as not belonging to your personal taste. Then, with complete certainty, they will stop his attention on the rhythm, element on which is based all the music that is produced for the large masses, since this exerts a hypnotic effect on the human being and is the primary element that defines the different genres of the popular music. Then we can say that a more or less attentive listener will stop at the timbre. In popular music, the timbre of the saxophone is often used and abused, as well as that of the electric guitar. This is due to the immense sensual charge of them. Now we will suppose that we distinguish the musical genres we hear, but these are given in a small portion, since the music consumed by the large masses is almost always based on simple rhythmic patterns that are based on the four-quarter time signature.

We are sure that the harmonic aspect is not taken into account, since it is necessary to have a minimum technical musical knowledge to be able to perceive it and see the immense importance that this element gives to the creative process and of differentiation in the handling of the relations and driving of their voices.

The intelligent listener must be willing to increase his perception of the musical subject and what happens to it. He must listen to melodies, rhythms, harmonies and timbres in a more conscious way. But above all, in order to follow the composer's thought, he must know something about the formal principles of music. To listen to all these elements is to listen on the purely musical plane.

When everything we have exposed is listened

las melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de un modo más consciente. Pero sobre todo, a fin de seguir el pensamiento del compositor, debe saber algo acerca de los principios formales de la música. Escuchar todos estos elementos es escuchar en el plano puramente musical.

Todo lo que hemos expuesto al ser audicionado en conjunto podemos denominarlo como *textura*, esta cualidad hace a la simplicidad o complejidad de las distintas músicas. Con mucha frecuencia escuchamos decir, por ejemplo, que la música cuyana no es de fácil audición, que no se sabe a qué elemento prestar más atención, si al dúo de voces, al trío de guitarras o al guitarrón. El error consiste en percibirlos o pretender percibirlos por separado. Debe audicionarse como un todo, en el cual cada elemento es fundamental para la realización de este estilo que está

fundamentado en una compleja textura musical y en el uso detallado del contrapunto; entre las voces y el conjunto de guitarras y los contrapuntos existentes monorrítmicos de los dos grupos.

1.6 Elementos de análisis musical

El estilo puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor. Por supuesto, a medida que esas elecciones van siendo cada vez más generales, decrece la posibilidad de su aplicación a un compositor específico.

La música es esencialmente movimiento, nunca se encuentra en absoluto reposo. Las vibraciones de un simple sonido mantenido ponen en movimiento una inmensa cantidad de posibilidades, y cualquier sonido que le

together we can call it texture, this quality makes the simplicity or complexity of the different musics. Very often we hear, for example, that Cuyo music is not easily audible, that we do not know which element to pay more attention to, whether the duet of voices, the trio of guitars or the guitarrón. The error consists in perceiving them or pretending to perceive them separately. It must be listened as a whole, in which each element is fundamental for the realization of this style that is based on a complex musical texture and the detailed use of counterpoint; between the voices and the set of guitars and the existing monorhythmic counterpoints of the two groups.

1.6 Elements of musical analysis

The style can be defined as the choice of some elements over others by the composer. Of

course, as those choices become more and more general, the possibility of their application to a specific composer decreases.

Music is essentially movement, never in absolute rest. The vibrations of a simple maintained sound set in motion an immense amount of possibilities, and any sound that follows it serves to confirm, reduce or intensify that primary sense of movement.

In the following scheme we present a possible guide for the observation of a musical work, whether it is small, medium, or large structure.

I- Background (historical environment)

Framework

Significant observation: selection priority over the multiplication of evidences

II- Observation

siga a continuación sirve para confirmar, reducir o intensificar esa primaria sensación de movimiento.

En el esquema siguiente damos a conocer una posible guía para la observación de una obra musical, ya sea esta de pequeña, mediana, o gran estructura.

I- Antecedentes (entorno histórico)

Marco de referencia

Observación significativa: prioridad de la selección sobre la multiplicación de evidencias

II- Observación

Las tres dimensiones principales del análisis: *grandes, medias y pequeñas.*

Los cuatro elementos contributivos: sonido, armonía, melodía y ritmo (SAMeR).

El quinto elemento, "crecimiento", es el resultado de los cuatro elementos anteriores y además el que combina y mezcla. Presenta dos facetas, como contribución y como resultado.

1. Fuentes de movimiento: grados de variación y frecuencia de cambio.

a) Estados generales de cambio: estabilidad, actividad local, movimiento direccional.

b) Tipos específicos de cambio: estructural, ornamental (secundario)

2. Fuentes generadoras de Forma:

a) Articulación.

b) Las cuatro opciones de combinación:

- Recurrencia: repetición, retorno después del cambio.

- Desarrollo (interrelación): variación, mutación.

- Respuesta (interdependencia):

S: fuerte frente a piano, tutti frente a

The three main dimensions of the analysis: large, medium and small.

The four contributory elements: sound, harmony, melody and rhythm.

The fifth element, "growth", is the result of the four previous elements and also the one that combines and mixes. It has two facets, as a contribution and as a result.

1. Sources of movement: degrees of variation and frequency of change.

a) General states of change: stability, local activity, directional movement.

b) Specific types of change: structural, ornamental (secondary)

2. Shape generating sources:

a) Articulation.

b) The four combination options:

- Recurrence: repetition, return after the change.

- Development (interrelation): variation, mutation.

- Response (interdependence):

S: forte in front of piano, tutti in front of solo, etc.

A: tonic versus dominant, major versus minor, etc.

Me: ascent in front of descent, joint degree in front of disjoint degree or jumps, etc.

R: stability versus activity or direction, proposition between modules (compasses contrasted by four), etc.

- Contrast

c) Degrees of control: connection, correlation, superrelation.

d) Conventional forms

Basic aspects in the analysis of style: typology, movement, form.

solo, etc.

A: tónica frente a dominante, mayor frente a menor, etc.

Me: ascenso frente a descenso, grado conjunto frente a grado disjuntos o saltos, etc.

R: estabilidad frente a actividad o dirección, proposición entre módulos (compases contrastados por cuatro), etc.

- Contraste

c) Grados de control: conexión, correlación, superrelación.

d) Formas convencionales

Aspectos básicos en el análisis del estilo: tipología, movimiento, forma.

III- Evaluación

Logro del crecimiento (movimiento, forma, control)

Equilibrio entre unidad y variedad

Originalidad y riqueza de imaginación

Consideraciones externas: innovación, popularidad, oportunidad, etc.

Este procedimiento para el desarrollo del análisis, pertenece al teórico Jan LaRue

III- Evaluation

Achievement of growth (movement, form, control)

Balance between unit and variety

Originality and imagination

External considerations: innovation, popularity, opportunity, etc.

This procedure for the development of the analysis belongs to the theorist Jan LaRue.

Segunda Parte / *Part two*

Letras y partituras / Lyrics and scores

Recuerdos puntanos (zamba)

(Memories from San Luis)

Letra / Lyrics: Ruven Moreyra

Música / Music: Alfredo Alfonso

*Mi lindo Villa Mercedes querido rincón puntano,
en prueba de que te quiero esta zambita te canto.
en prueba de que te quiero esta zambita te canto.*

*El canal, la Calle Angosta y el Río Quinto también
vieja calle Veinticinco, los bretes y el terraplén.
vieja calle Veinticinco, los bretes y el terraplén.*

Estribillo / Chorus

*Lugares que supe andar de cuando era muchacho,
los que llevo en mi memoria y en el criollo corazón.
los que llevo en mi memoria y en el criollo corazón.*

*Recuerdo esas nochecitas bajo una luna plateada,
cantaba una serenata, dedicaba una tonada.
cantaba una serenata, dedicaba una tonada.*

*Y con el último acorde desde la abierta ventana,
recibía la sonrisa de alguna linda puntana,
recibía la sonrisa de alguna linda puntana.*

Estribillo / Chorus

*Lugares que supe andar de cuando era muchacho,
los que llevo en mi memoria y en el criollo corazón.
los que llevo en mi memoria y en el criollo corazón.*

Recuerdos Puntanos (zamba)

Letra: Ruven Moreyra
Música: A. Alfonso

$\text{♩} = 88$

Voz

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarra rítmica

ritmo

F#m F# Bm



4

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

E A C#7 F#m

7

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

C#7

F#m



10

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

C#7

F#m

14

Voz

8

mi lin - do vi - lla mer - ce - des que - ri - do rin - con pun - ta -
re - cuer - do e - sas no - che - ci - tas ba - jo u - na lu - na pla - tea -

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

F#m C#7 F#m E



17

Voz

8

no en prue - ba de que te quie - ro es - ta zam - bi -
da can - ta - ba u - na se - re - na - ta de - di - ca ba u

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

A Bm F#m

20

Voz

8

- ta__ te can - to en prue-ba de que te
 - na__ to-na - da can-ta-ba u-na se re

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

C#7 F#m F# Bm



23

Voz

8

que - ro es-ta zam bi - ta__ te can - to
 na - ta de-di-ca ba u - na__ to-na - da

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

F#m C#7 F#m

26

Voz

8

el ca-nal la ca-lle an-gos - ta y el ri - o quin - to tam-bien -
y con el ul - ti-mo a - cor - de des-de la a - bier - ta ven - ta -

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit



29

Voz

8

na

vie - ja ca lle vein ti - cin - co los bre-tes y el
re - ci-bi-a la son - ri - sa de al-gu-na lín

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

A Bm F#m

32

Voz

te - rra plen da pun-ta - na vie-ja ca lle vein-ti-re-ci-bi-a la son

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

C#7 F#m F# Bm



35

Voz

cin - co los bre-tes y el te - rra plen ri - sa de al-gu-na lin da pun-ta - na

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

F#m C#7 F#m

38

Voz

lu - ga-res que su-pe an-dar de cuan-do e-ra mu - cha cho_

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

G# C# G#



41

Voz

los que lle-vo en mi me-mo-ria y en el crio llo co - ra zón

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

C#7 F#7 Bm F#m C#7

45

Voz

8

los que lle-vo en mi me -

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

F#m F# Bm



47

Voz

8

mo-ria y en el crio llo co - ra zón

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit

F#m C#7 F#m F#m

Roberto (vals)

José Zavala

$\text{♩} = 160$

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarra rítmica

Guitarrón

8^{va}



6

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

(8)

rall.

12

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

(8)



17 $\text{♩} = 160$

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

(8)

23

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

(8).....



28

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

(8).....

34

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

8^{vb}



38

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

4

8

43

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

(8).....



48

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

(8).....

rall.

53

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.



58

$\text{♩} = 160$

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

8^{vb}

63

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

(8) 8^{va}



68

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

(8)

72

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit.

Detailed description: This musical score is for a guitar ensemble, spanning measures 72 to 76. It features five staves. The first three staves (Guit. I, II, III) are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Guit. I and II play a melodic line of eighth notes, while Guit. III plays a similar line. In measure 75, Guit. I and II have a whole-note chord (F#m7b9), and in measure 76, they have a whole-note chord (F#m7b9). Guit. rit. is in treble clef and shows a sequence of chords: F7, E7, Am, E7, and Am. Guit. is in bass clef and plays a simple bass line of eighth notes, with a whole-note chord (F#m7b9) in measure 75 and a whole-note chord (F#m7b9) in measure 76.

El Carmelitano (gato)

Alfredo Alfonso

♩ = 115

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra rítmica

Guitarrón

7

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

13

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

18

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Chord progression for Guit. III: E⁷, A, B⁷, E, E⁷



23

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Chord progression for Guit. III: A, B⁷, E, /, B⁷, /

8^{va}



29

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Chord progression for Guit. III: E, /, B⁷, /, E, /

4

(8)

35

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

B⁷ E B⁷

8^{vb}

40

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

4 4

(8)

45

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

E E⁷ A B⁷ E

(8)

Quien dijo salud (cueca)

(Who said health)

Letra y musica / Lyrics and music: José Zavala

*Qué lindas son las juntadas entre amigos de verdad,
qué lindas son las juntadas entre amigos de verdad.
Trenzados en fuertes lazos se añeja más la amistad,
trenzados en fuertes lazos se añeja más la amistad.*

*Olvidar por un momento problemas, preocupaciones.
Y alegrar los corazones echar las penas al viento.
Alegrar los corazones y echar las penas al viento.*

Estribillo / Chorus

*Arriba los vidrios quien dijo salud, hacer fondo blanco y amigo salud.
Mirando pa'l cielo si viera señor, el seco garguero se riega mejor.
Arriba los vidrios quien dijo salud, hacer fondo blanco y amigo salud.*

*A tu favor la balanza no la debes inclinar,
a tu favor la balanza no la debes inclinar.
Si al fin de cuentas San Pedro el peso nos va igualar,
si al fin de cuentas San Pedro el peso nos va igualar.*

*De paso en la vida estamos, hay que ponerse a pensar,
Y que por ser una sola la debemos disfrutar.
Y que por ser una sola la debemos disfrutar.*

Estribillo / Chorus

*Arriba los vidrios quien dijo salud, hacer fondo blanco y amigo salud.
Mirando pa'l cielo si viera señor, el seco garguero se riega mejor.
Arriba los vidrios quien dijo salud, hacer fondo blanco y amigo salud.*

Quien Dijo Salud (cueca)

♩.=67

Letra y música: José Zavala

Voz

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarra rítmica



5

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

8

Voz

que lin-das son_ las jun
a tu fa- vor_ la ba-

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.



12

Voz

ta-das en-tre a-mi gos_ de ver- dad_ que lin-das son_ las jun
lan-za no la de bes_ in-cli- nar_ a tu fa vor_ la ba-

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

16

Voz

ta-das en-tre a-mi gos_ de ver- dad_ tren - za-dos en_ fuer tes
lan-za no la de bes_ in-cli - nar_ si al fin de cuen tas san

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

G

C



20

Voz

bra - zos_ se a - ñe-ja mas la a-mis - tad_ tren - za-dos en_ fuer tes
pe - dro_ el pe-so nos.va i - gua - lar_ si al fin de cuen-tas san

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

G

C

A⁷

24

Voz

bra zos se a-ñe-ja mas la a-mis tad ol - vi-dar por un mo-
 pe- dro el pe-so nos va i gua - lar de pa-so en la vi-da es

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

Dm G⁷ C



28

Voz

men - to pro - ble-mas preo-cu - pa - cio - nes ya - le-grar los co-ra
 ta - mos hay que po ner-se a pen - sar y que por ser u-na

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

G C

32

Voz

8

zo - nes_ y e-char las pe - nas al vien - to_ ya - le-grar los_ co-ra-
so - la_ la de-be mos. dis-fru - tar_ y que por ser_ u-na

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

G⁷ / C / A⁷



36

Voz

8

zo - nes_ y e-char las pe-nas al vien - to a-rri-ba los vi-drios quien di - jo sa
so - la_ la de-be-mos dis-fru- tar_

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

Dm / G⁷ / C / G⁷

40

Voz

lud ha-cer fon-doblan-co y a-mi-go sa-lud mi - ran-do pa'l cie-lo si vie-ra se

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

C G⁷ C F G⁷



44

Voz

ñor el se - co gar-gue-ro se rie-ga me - jor a-rri-ba los vi-drios quien di-jo sa

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

C G C G

48

Voz

8

lud ha - cer fon - do blan - co ya - mi - go sa - lud

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. ritm.

C C⁷ F G⁷ C

Campanita de Santo Domingo (vals) *(Santo Domingo little bell)*

Letra / Lyrics: Rafael Arancibia Laborda
Música / Music: José Zavala

*Campanita de Santo Domingo,
que nostalgia me traes al sonar.
Cuantas veces tu son yo esperaba
anhelante por verla pasar.
Se marchó tu la llamas como antes
y ya ni un instante la puedo olvidar.*

Estribillo / Chorus

*Campanita te acuerdas que dulce mirar
qué radiante y hermosa solía llegar
que al juntar sus manitas divinas y orar
otra virgen preciosa adornaba el altar
Campanita te acuerdas del día fatal
cuando dijo con otro debía casar
sollozando me quiso tal vez expresar
los humildes no deben amar.*

*Al partir me dejó su mantilla
empapada de llanto y de amor
Yo besé campanita su mano
impregnada de extraño calor
Desde entonces tu son me entristece
tal vez si enmudeces se alivie el dolor*

Estribillo / Chorus

*Campanita te acuerdas que dulce mirar
Qué radiante y hermosa solía llegar
que al juntar sus manitas divinas y orar
Otra virgen preciosa adornaba el altar
Campanita te acuerdas del día fatal
Cuando dijo con otro debía casar
Sollozando me quiso tal vez expresar
Los humildes no deben amar.*

Campanita de Santo Domingo (Vals)

Letra: Rafael Arancibia Laborda
Música: José Zavala

$\text{♩} = 130$

Voz

Guitarra I

Guitarra II

Guitarrón

ritmo

6

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit.

12

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit.

cam - pa -
al par

8^{va}-----|

18

Voz

8 ni - ta de san - to do - min - go que nos - tal - gia me traes al so -
tir me de - jó su man - ti - lla em - pa - pa - da de llan-to y de a

Guit. I

Guit. II

ritmo

Guit.

Dm D⁷ Gm Gm/B^b C⁷ C⁷/E

24

Voz

8 nar cuan - tas ve - ces tu son yo es - pe - ra - ba
mor yo be - sé cam - pa - ni - tas su ma - no

Guit. I

Guit. II

Guit.

F A⁷ Dm D⁷ Gm

29

Voz

8 a - nhe - lan - te por ver - la pa - sar se mar - chó tu la
im - preg - na - da de ex - tra - ño ca - lor des - de en - ton - ces tu

Guit. I

Guit. II

obligado ritmo

Guit.

E⁷ Dm

35

Voz

lla - mas co - mo an - tes y ya ni un ins - tan - te la
son me en - tris - te - ce tal vez si en - mu - de - ces se a -

Guit. I

Guit. II

Guit.

D⁷ Gm Gm/Bb Dm

39

Voz

pue - do ol - vi - dar
li - vie el do - lor

Guit. I

Guit. II

Guit.

obligado ritmo

A⁷/C# A⁷ 8^{vb}-----|

44

Voz

cam - pa - ni - ta te a - cuer - das que dul - ce mi - rar que ra

Guit. I

Guit. II

Guit.

obligado ritmo

D A⁷/E A⁷ 8^{vb}-----|

50

Voz

8

dian - te y her - mo - sa so - lí - a lle - gar que al jun - tar sus ma - ni - tas di -

Guit. I

Guit. II

Guit.

A⁷/E A⁷ D /: D⁷ /:

56

Voz

8

vi - nas y o - rar o - tra vir - gen pre - cio - sa a - dor - na - ba el al - tar cam - pa -

Guit. I

Guit. II

Guit.

G /: C⁷ /: obligado

62

Voz

8

ni - ta te a - cuer - das del dí - a fa - tal cuan - do di - jo con

Guit. I

Guit. II

Guit.

ritmo D D/F# A⁷/E A⁷ A⁷/E

67

Voz

o - tro de - bí - a ca - sar so-llo -zan-do me qui-so tal -vez ex-pre

Guit. I

Guit. II

Guit.

A⁷ D / D⁷ / G

73

Voz

sar los hu - mil - des no de - ben a - mar

Guit. I

Guit. II

Guit.

/ A⁷ / 8^{vb}

77

Voz

2. molto rall.

Guit. I

Guit. II

Guit.

(8) / 8^{vb} / D

Provincia de San Luis (Vals)

A. Alfonso y J. Zavala

♩=165

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarrón

ritmo

6

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

11

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Dm B⁹ A⁷

A⁷/E Dm

Dm B⁹ C⁷ B^b A⁷/E

32

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Dm D⁷ Gm Z Dm

p p



molto rall. **accel.**

37

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Z E⁷ Z A⁷

p p p



42

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

ritmo obligado ritmo

C⁷ F Z A⁷/C[#]

8^{vb}-----J

47

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

A⁷/E Dm D⁷ Gm

8va



52

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Dm Em⁷(b5) A⁷/C#

obligado

8va



57

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

1. 2.

Dm

A⁷

(8)-----|

62

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

4

Dm

D⁷



67

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Gm

Dm



71

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

A⁷

Dm

A⁷

Dm

Calle Angosta

(Narrow street)

Letra y música / Lyrics and music: José Zavala

*Calle Angosta, calle Angosta
La de una vereda sola
Calle Angosta, calle Angosta
La de una vereda sola
Yo te canto porque siempre
Estarás en mi memoria,
Yo te canto porque siempre
Estarás en mi memoria.*

*Sos la calle más humilde
De mi tierra mercedina,
en los álamos comienza
Y en el molino termina,
en los álamos comienza
Y en el molino termina.*

Estribillo / Chorus

*Calle Angosta, calle Angosta
Si me habrán ladrao' los chocos
Un tum-tum, quién es, ya estaba
A dos picos la tonada,
Calle Angosta, calle Angosta
La de una vereda sola.*

*Tradicionales boliches
Don Manuel y los Miranda,
Tradicionales boliches
Don Manuel y los Miranda,
Frente cruzando las vías
Don Calixto casi nada,
Frente cruzando las vías
Don Calixto casi nada.*

*Cantores de aquél entonces
Que allí en rueda se juntaban
Y en homenaje de criollos
Siempre lo nuestro cantaban,
y en homenaje de criollos
Siempre lo nuestro cantaban.*

Estribillo / Chorus

*Calle Angosta, calle Angosta
Si me habrán ladrao' los chocos
Un tum-tum, quién es, ya estaba
A dos picos la tonada,
Calle Angosta, calle Angosta
La de una vereda sola.*

Calle Angosta (Cueca)

Letra y Música: José Zavala

$\text{♩} = 70$

Voz

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarrón

ritmo

E

B⁷



4

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

δ^{va}

E

E

A^{#o7}

B⁷

8

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

E E⁷



11

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

A B⁷ E

ca-lle an
tra - di -

15

Voz

8

gos-ta ca lle an gos - ta la de u-na ve re-da so - la ca lle an
 cio-na-les bo - li - ches don ma-nuel y los mi ran - da tra - di -

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

B⁷ E

8^{va}



19

Voz

8

gos-ta ca lle an gos - ta la de u-na ve re-da so - la yo te
 cio-na-les bo - li - ches don ma-nuel y los mi ran - da fren-te

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

E A^{#07} B⁷ E

(8)-----|

23

Voz

can - to por - que siem - pre es - ta - rás en mi me mo - ria yo te
 cru - zan - do la ví - a don ca - lix - to ca - si na - da fren te

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

E A^{#07} B⁷ / E

♩ ♩ ♩ ♩



27

Voz

can - to por - que siem - pre es - ta - rás en mi me - mo -
 cru - zan - do la ví - a don ca - lix - to ca - si na -

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

E B⁷ B⁷ B⁷

♩ ♩ ♩ ♩

30

Voz

8

ria da sos la ca - lle más hu mil - de de mi
da can - to - res de a-quel en ton - ces a-llí en

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

E E B⁷

8va-----



33

Voz

8

tie-rra mer-ce-di - na en los a - la-mos co mien - za y en el
rue das se jun ta - ban y en ho - me-na - je de crio - llos siem pre

(8)----- 8va-----

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

∕ E E A^{#07} B⁷

♭ ♮ ♭ ♮

37

Voz

mo - li - no ter - mi - na en los a - la-mos co- mien
lo nues-tro can-ta - ban y en ho - me - na- je de crio -

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

E

E

E

E



40

Voz

- za y en el mo-li - no ter mi - na ca-lle an-gos - ta ca-lle an gos
- llos siem-pre lo nues - tro can ta - ban

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

B⁷

B⁷ B⁷ E E⁷

B⁷ B⁷ E E⁷

B⁷ B⁷ E E⁷

B⁷ B⁷ E E⁷

44

Voz

8

- ta si me ha - brán la-dra'o los cho - cos un tun -

8^{va}

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

A B⁷ E



47

Voz

8

tun quién es ya es-ta - ba a dos pi-cos la to-na - da ca lle an

(8)^{va}

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

E A^{#07} B⁷ E

51

Voz

8

gos-ta ca-lle an-gos - ta la de u-na ve - re-da so - la

Guit. I

(8)---

Guit. II

Guit. III

Guit.

F#7 B B7 B7 E E

7 7 7 7

Entre Mercedes y San Luis (Cueca)

Alfredo Alfonso

$\text{♩} = 75$

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarrón ritmo

A

E⁷

5

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

A

E⁷

8

Guit. I

Guit. II

Guit. III ritmo

Guit.

A

E⁷

12

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Chord progression for Guit. III and Guit.: A, A, E, E



17

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

Chord progression for Guit. III and Guit.: A, F#7, Bm, E7



21

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

obligado

Chord progression for Guit. III and Guit.: A, F#7, B7, E7

25

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

ritmo

obligado

29

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

8va

33

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

obligado

ritmo

37

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

obligado

8^{vb}

40

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

ritmo obligado

(8) 8^{vb}

44

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

ritmo

A F#7

47

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

B⁷ E⁷ A A

p. p.

De la prima a la bordona (Gato)

A. Alfonso Y J. Zavala

$\text{♩} = 120$ simile

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarrón

simile

ritmo

C⁷ F

6 fin ligado

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

fin ligado

C⁷ F B^b

12

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

C⁷ F B^b C⁷ F

18

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.



24

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

simile

simile



29

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

fin ligado

fin ligado

35

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

bajo obligado

2

40

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

ritmo

2

45

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

F

Bb

8vb

Polainas blancas (milonga)

José Zavala

$\text{♩} = 90$

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarrón

ritmo

A

F⁷

⌋

5

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

A

⌋

G[#]m

⌋

9

rit. $\text{♩} = 90$

Guit. I

a tempo

Guit. II

a tempo

Guit. III

a tempo

Guit.

obligado

A

F[#]7

Bm

8^{va}

14

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

(8)-----

A⁷

18

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

% D % A⁷

molto rall.

22

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

% D G F# Bm

26

♩=90 ♩=40

1. 2. stacc.

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

a tempo

a tempo

A⁷ A

31

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

E⁷ A

35

rit. ♩=90

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

a tempo

a tempo

a tempo

G^{♯m}

39

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

obligado

8^{vb}



42

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit.

(8)

Canto a la abuela (zamba)

Alfredo Alfonso

$\text{♩} = 64$

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarrón

ritmo

F B \flat C 7 F D 7

4

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

Gm C 7 F F 7 B \flat C 7

7

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

F D 7 Gm C 7 F

10

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

F

C⁷

8^{vb}-----|

13

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

F

C⁷

8^{vb}-----|

8^{vb}-----|

17

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

F

C⁷

(8)-----|

20

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

8^{vb}-----

23

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

(8)---|

8^{vb}-----

27

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

(8)---|

8^{vb}-----|

30

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

33

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

8vb

37

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

42

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit

44

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guitn

8^{vb}

El Mercedino (gato)

Alfredo Alfonso

Manuel M. López

$\text{♩} = 130$

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarra IV

7

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

13

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

18

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

B7

E

B7



23

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

E

C#7

F#m

B7



28

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

E

C#7

F#m

B7

E

33

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Measure 33: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

Measure 34: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

Measure 35: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

Measure 36: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

Measure 37: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

38

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Measure 38: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

Measure 39: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

Measure 40: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

Measure 41: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

Measure 42: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (B7, E, B7).

43

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Measure 43: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (E, B7, E).

Measure 44: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (E, B7, E).

Measure 45: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (E, B7, E).

Measure 46: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (E, B7, E).

Measure 47: Guit. I (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. II (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. III (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5), Guit. IV (E, B7, E).

48

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

E B⁷ E



53

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

C^{#7} F^{#m} B⁷ E

Yo te Quiero y no lo Niego (Tonada)
(I love you and I don't deny it)
Letra y música / *Lyrics and music*: José Zavala

*Tus ojitos me cautivan,
con su mirada tan tierna.
Yo sé que me andas queriendo,
aunque disimular quieras.
Yo sé que me andas queriendo,
aunque disimular quieras.*

Estribillo / Chorus

*Si me quieres, no lo niegues,
yo te quiero y no lo niego.*

*Porque nuestros corazones,
hablan en un mismo idioma.
Y de cerquita se arrullan,
cual si fueran dos palomas.
Y de cerquita se arrullan,
cual si fueran dos palomas.*

Estribillo / Chorus

*Si me quieres, no lo niegues,
yo te quiero y no lo niego.*

*Y tu almita con la mía,
tan bien ya se han comprendido.
Mi bien no apagues el fuego,
que es el amor que ha nacido.
Alma, corazón y amor
por siempre ya se han unido.*

Estribillo / Chorus

*Si me quieres, no lo niegues,
yo te quiero y no lo niego.
Si me quieres, no lo niegues,
yo te quiero y no lo niego.*

Yo te quiero y no lo niego (tonada)

♩.=60

Letra y música: José Zavala

8

Voz

Guitarra I

Guitarra II

Guitarrón

4

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit.

6

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit.

8

Voz

tus o -ji-tos me cau -ti - van

Guit. I

Guit. II

Guit.

Gm C7 F C7

12

Voz

con su mi-ra-di-ta tier - na yo se que me an-das que-rien - do

Guit. I

Guit. II

Guit.

C7 C+ F F/A B^o7/A^b C7

16

Voz

aun - que di - si - mu -lar quie - ras yo se que me an-das que-

Guit. I

Guit. II

Guit.

F D7

19

Voz

rien-do aun-que di si-mu-lar quie-ras si me quie res__ no lo

Guit. I

Guit. II

Guit.

Gm C⁷ F C⁷

23

Voz

nie gues__ yo te quie ro y__ no lo nie go__

Guit. I

Guit. II

Guit.

F C⁷ F

26

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit.

C⁷ F D⁷

28

Voz

8

por-que nues-tros co-ra-zo - nes

Guit. I

Guit. II

Guit.

Gm C⁷ F

32

Voz

8

ha-blan en un mis-mo i dio - ma y de cer-qui - ta se a -

Guit. I

Guit. II

Guit.

C⁷ C⁺ F F/A B^{o7}/A^b

35

Voz

8

rru - llan cual si fue-ran dos pa - lo - mas y de cer-qui-ta se a

Guit. I

Guit. II

Guit.

C⁷ C⁷ C⁺7 F D⁷

39

Voz

8 rru - llan cual si fue - ran dos pa - lo - mas si me quie - res__ no lo

Guit. I

Guit. II

Guit.

Gm C⁷ F C

43

Voz

8 nie - gues__ yo te quie - ro y__ no lo nie - go__

Guit. I

Guit. II

Guit.

F C⁷ F

46

Voz

8

Guit. I

Guit. II

Guit.

C⁷ F D⁷ Gm C⁷

49

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit.

51

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit.

54

Voz

Guit. I

Guit. II

Guit.

y tu al-mi-ta con la mí - a tan bien ya se han com-pren di - do

58

Voz

mi bien no a-pa-gues el fue - go — que es el a-mor que ha na ci - do —

Guit. I

Guit. II

Guit.

F/A B^{o7}/A^b C⁷ F

62

Voz

al - ma co-ra-zón y a - mor por siem-pre ya se han u - ni - do si me

Guit. I

Guit. II

Guit.

D⁷ Gm C F

66

Voz

quie res — no lo nie gues — yo te quie - ro y — no lo nie - go — si me

Guit. I

Guit. II

Guit.

C⁷ F C⁷ F

70

Voz

8

quie - res - no lo nie - gues - yo te

Guit. I

Guit. II

Guit.

C⁷

F

72

Voz

8

quie - ro y - no lo nie - go.

Guit. I

Guit. II

Guit.

C⁷

Adiós Aieta (vals)

Alfredo Alfonso

$\text{♩} = 160$

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarra IV

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

16

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Am

E7

Am



21

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

A7

Dm



26

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

G7

C

E7

31

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV



36

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV



41

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV



61

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV



65

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV



70

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

75

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Measures 75-78. Guitars I, II, and III play melodic lines in A major. Guitar IV plays chords: G7, C, a whole rest, and E7.



79

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Measures 79-83. Guitars I, II, and III play melodic lines. Guitar IV plays a whole rest, a melodic line, E7, and another whole rest.



84

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Measures 84-87. Guitars I, II, and III play melodic lines. Guitar IV plays chords: Am, a whole rest, A7, a whole rest, and Dm.

89

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

7

93

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

El Chulengo (gato)

José Zavala

♩. = 110

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarra rítmica

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

14

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Measures 14-18: Melodic lines for Guit. I, II, and III. Rhythm line: B7, E, B7.



19

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Measures 19-23: Melodic lines for Guit. I, II, and III. Rhythm line: B7, E, B7.



24

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

Measures 24-28: Melodic lines for Guit. I, II, and III. Rhythm line: E, B7, E.

29

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

34

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

39

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

43

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

4 4 4 4

4 4 4 4

4 4 4 4

B⁷ / E /



47

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. rit.

1. 2.

B⁷ / E /

Zamba Mercedina (zamba)

Letra: Oscar Valles
Música: José Zavala

Voz

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarra IV



5

Voz

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

8

Voz

8

vi-lla mer - ce - des la del en
vi-lla mer - ce - des la del pai

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

F#7 Bm A G F#7



11

Voz

8

can - to don-de el re - cuer do vi -ve en la nos -
sa - je don - de se duer me el sol en los plu -

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

Bm F#7

13

Voz

tal - gia y e - vo - ca an - ti - guas ho - ras de mi in - fan - cia
ma - jes in - quie - tos del jil - gue - ro y zor - za - les

Guit.

Guit.

Guit.

Guit. Bm B⁷ Em



15

Voz

con la año - ran - za de a - que - llos a ños cuan - do cre - cí - a con el
al re - cos - tar - se a - dor - me - ci - dos en - tre el ra - ma - je don - de el

Guit.

Guit.

Guit.

Guit. Bm F^{#7} Bm B⁷

18

Voz

tiem-po a-pre-su-ra - do i - lu-sio-na - do mi vie-jo sue-ño de can
vien-to en un sil-bi - do que-da pre-di - do de los cen-ce-rras al pa

Guit.

Guit.

Guit.

Guit. Em Bm F#7



21

Voz

tor vi-lla mer ce-des he re-gre - sa - do a a-quel ca
sar vi-lla mer ce-des quie-ro can - tar - te con to-da el

Guit.

Guit.

Guit.

Guit. Bm A G F#7 Bm

24

Voz

8 ri - ño fiel de mis her - ma - nos mis pa - dres mis a -
al - ma hun - di-da en mi gui - ta - rra tem - pla - da en mil cu -

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

F#7 Bm B7



26

Voz

8 mi - gos que han que da - do co - mo a - bra - za - dos a a - que - llas ca - lles
ya - nas se - re - na - tas de ma - dru - ga - das y per - fu - ma - das

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

Em Bm F#7

29

Voz

don - de to - na - das y co - go - llos en - cen - di - an
 en los ro - mán - ti - cos bal - co - nes y ven - ta - nas

Guit.

Guit.

Guit.

Guit. Bm B⁷ Em



31

Voz

o a - ma - ne - ci - an ba - jo la som - bra de un pa - rral
 que des per - ta - ban be - san - do al cie - lo de san luis

Guit.

Guit.

Guit.

Guit. Bm F^{#7} Bm B^{b7}

34

Voz

8

tra-i-go el sa-bor de la au se - cia tre - za-do en el du - ro ro-dar ha-cia el

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

A⁷ D A⁷



37

Voz

8

fin del ca-mi-no tras-no-cha - do pe-re-gri - no vuel-vo al ni-do

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

D B⁷ Em Bm F^{#7}

41

Voz

que u na ma-ña - na di - je a-dios vi-lla mer-ce - des vuel-vo con-ti - go

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

Bm B⁷ Em Bm



44

Voz

1. pa-ra de-jar-te el co-ra - zón. 2. zón.

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

F^{#7} Bm Bm

Anexo / Appendix C

Obras instrumentadas / Instrumental music

Provincia de San Luis

Instrumentación:

Flauta 2
Oboe 2
Corno inglés
Clarinete en Sib 2
Clarinete bajo en Sib
Fagot
Cornos 2
Trompeta en Sib 2
Trombón 2
Tuba
Timbales
Triángulo
Bombo
Platillos
Vibráfono
Arpa
Violín I 16
Violín II 14
Viola 12
Violonchelo 10
Contrabajo 6

Nota: La partitura está escrita en C

Province of San Luis

Instruments:

Flute 2
Oboe 2
English horn
Bb Clarinet 2
Bb bass clarinet
Bassoon
Horns 2
Bb Trumpet 2
Trombone 2
Bass horn
Kettledrums
Triangle
Drum
Cymbals
Vibraphone
Harp
Violin I 16
Violin II 14
Viola 12
Violoncello 10
Double bass 6

Note: The score is written in C

Provincia de San Luis (Vals)

A. Alfonso y J. Zavala
Arreglo de Jonathan Reinoso

♩=70 rall. ♩=70 rall. accel. ♩=75 molto rall..

Flauta

Oboe

Corno inglés

Clarinete en Sib

Clarinete bajo en Sib

Fagot

Corno en Fa

Trompeta en Sib

Trombón

Tuba

Timbales

Triángulo

Bombo

Platillos

Vibráfono

Arpa

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

14 $\text{♩} = 80$ *rall.* $\text{♩} = 88$

Fl. *pp*

Ob.

Cor. i.

Cl. Sib. *pp*

Cl. bajo

Fag. *mp*

Tmpa. Fa.

Tpt. Sib.

Tbn.

Tba.

Timb.

Tri.

Bmb.

Plat. *pp* *fff*

Vib.

Arpa *p* *f*

Vln. I *pp* *tremolo* *rall.* *nat.* *ff*

Vln. II *p* *pp* *tremolo* *nat.* *ff*

Vla. *ff*

Vc. *mf* *fff* *pizz.* *arco* *ff*

Cb. *fff* *arco* *ff*

23

Fl. *pp* *rall.* $\text{♩} = 95$ *accel.* $\text{♩} = 120$ *p* 6 3

Ob. *pp*

Cor. i.

Cl. Sib *pp*

Cl. bajo

Fag. *mp*

Tmpa. Fa *pp* *pp*

Tpt. Sib

Tbn.

Tba.

Timb.

Tri. *p*

Bmb.

Plat. *pp*

Vib. *pp*

Arpa *ppp* *mp*

Vln. I *rall.* $\text{♩} = 95$ *accel.* $\text{♩} = 120$ *pizz.* *pp*

Vln. II *pizz.* *pp*

Vla. *pizz.* *pp*

Vc. *tremolo* *p* *p* *arco* *pizz.* *mf* *mf*

Cb. *mp* *mf*

34

Fl. *mf* *rall.*

Ob. *mp* *f*

Cor. i. *mp*

Cl. Sib. *mf* *f* *mf*

Cl. bajo *f* *mp*

Fag. *f* *mp*

Tmpa. Fa. *ff*

Tpt. Sib. *f*

Tbn. *f*

Tba. *p*

Timb. *ff*

Tri. *pp*

Bmb. *ff*

Plat. *ff*

Vib. *p* *ff* *mp*

Arpa *f* *mp* *f*

Vln. I *arco* *ff* *rall.*

Vln. II *arco* *ff*

Vla. *arco* *ff*

Vc. *ff* *3*

Cb. *nat.* *ff* *mf*

43 $\text{♩}=80$ accel. $\text{♩}=105$ accel. 5

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cor. i. *pp*

Cl. Sib

Cl. bajo

Fag.

Tmpa. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Tba.

Timb.

Tri.

Bmb.

Plat.

Vib.

Arpa

accel. $\text{♩}=80$ $\text{♩}=105$ accel.

Vln. I *f*

Vln. II

Vla. *pizz.* *mf*

Vc. *f*

Cb. *gliss.*

53

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cor. i. *mf* *f*

Cl. Sib. *mf* *f*

Cl. bajo *mf* *f*

Fag. *f*

Tmpa. Fa. *f*

Tpt. Sib. *f* 3 3 6 6 6

Tbn. *f* 3 3

Tba. *f*

Timb. *ff* *pp* *ff* *ff*

Tri.

Bmb. *ff*

Plat. *pp* *fff*

Vib.

Arpa

Vln. I *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *nat.* *ff*

Vc. *pizz.* *ff* *arco*

Cb. *ff* *ff*

♩=135

7

68

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl. Sib

Cl. bajo

Fag.

Tmpa. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Tba.

Timb.

Tri.

Bmb.

Plat.

Vib.

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

82 $\text{♩} = 80$ rall. .

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cor. i. *ff*

Cl. Sib *ff*

Cl. bajo

Fag.

Tmpa. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Tba.

Timb.

Tri.

Bmb.

Plat.

Vib.

Arpa *mp*

Vln. I *f* solo *mp* muy expresivo *rall. .*

Vln. II *f*

Vla.

Vc.

Cb.

91 J=140 accel. rall.

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl. Sib

Cl. bajo

Fag.

Tmpa. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Tba.

Timb.

Tri.

Bmb.

Plat.

Vib.

Arpa

accel. rall.

J=140 tutti

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

ff

102 $\text{♩} = 95 \text{ accel.} \dots \text{♩} = 120$

Fl. p 6

Ob. mp 3

Cor. i. mp 3

Cl. Sib mf 3

Cl. bajo f

Fag. mp f

Tmpa. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Tba.

Timb.

Tri. 3

Bmb. 3

Plat. 3

Vib. p ff

Arpa mp f

Vln. I $pizz.$ pp

Vln. II $pizz.$ pp

Vla. $pizz.$ pp

Vc. $nat.$ p mf ff 3

Cb. $pizz.$ pp mf

115

Fl. *f* *mf* *rall.*

Ob. *f*

Cor. i. *mp*

Cl. Sib *f* *mf*

Cl. bajo *mp*

Fag. *mp*

Tmpa. Fa *ff*

Tpt. Sib *f*

Tbn. *f*

Tba. *p*

Timb. *ff*

Tri. *pp*

Bmb. *ff*

Plat. *ff*

Vib. *mp*

Arpa *mp* *f*

Vln. I *arco* *ff* *rall.*

Vln. II *arco* *ff*

Vla. *arco* *ff*

Vc. *nat.* *ff*

Cb. *ff* *mf*

$\text{♩}=80$ accel. $\text{♩}=105$ accel. $\text{♩}=135$

Fl. *pp* *mf* *f*
 Ob. *pp* *mf* *f*
 Cor. i. *pp* *mf* *f*
 Cl. Sib. *mf* *f*
 Cl. bajo *mf* *f*
 Fag. *f*
 Tmpa. Fa. *f*
 Tpt. Sib. *f*
 Tbn. *f*
 Tba. *f*
 Timb. *ff* *pp* *ff*
 Tri. $\frac{3}{4}$
 Bmb. $\frac{3}{4}$ *ff*
 Plat. $\frac{3}{4}$ *pp* *fff*
 Vib.
 Arpa
 Vln. I *f* *ff*
 Vln. II *f* *ff*
 Vla. *mf* *nat.* *ff*
 Vc. *f* *ff*
 Cb. *ff* *ff*

124
 135

pizz.
 arco

A lo Alfonso y Zavala. Un estudio sobre su obra y su estilo
Alfonso and Zavala style. A study about their work and style

140

A Em(maj7) Bb Bb

Fl. *fff*

Ob. *fff*

Cor. i. *fff*

Cl. Sib *fff*

Cl. bajo *fff*

Fag. *fff*

Tmpa. Fa *fff*

Tpt. Sib *fff*

Tbn. *fff*

Tba. *fff*

Timb. *fff*

Tri.

Bmb.

Plat.

Vib.

Arpa

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *fff*

Tonadas y más tonadas

Instrumentación:

Flautín
Flauta en sol
Flauta bajo
Oboe 2
Corno inglés
Clarinete en Sib 2
Clarinete bajo en Sib
Fagot 2
Contra fagot
Cornos 4
Saxofón soprano
Trompeta en Sib 2
Flugelhorn
Trombón 2
Vibráfono
Guitarra 4
Guitarrón
Piano
Violín I 16
Violín II 14
Viola 12
Violonchelo 10
Contrabajo 6

Nota: La partitura está escrita en C

Tonadas and more tonadas

Instruments:

Piccolo
Flute in C
Bass flute
Oboe 2
English horn
Bb Clarinet 2
Bb bass clarinet
Bassoon 2
Contrabassoon
Horns 4
Soprano saxophone
Bb Trumpet 2
Flugelhorn
Trombone 2
Vibraphone
Guitar 4
Guitarron
Piano
Violin I 16
Violin II 14
Viola 12
Violoncello 10
Double bass 6

Note: The score is written in C

Tonadas y más tonadas (tonada)

(Tonadas and more tonadas)

Letra y música: José Zavala

*Tonadas y más tonadas,
por siempre yo he de cantar
porque si son argentinas,
me las quieren olvidar.*

*San Luis, Mendoza y San Juan
son tres provincias cuyanas
que al pie de la cordillera,
a sus valientes cantaban.*

Estribillo / Chorus

*Tonadas, cogollos, cuequitas con aros
gatitos alegres, bien intencionados
románticos vales, sonoras guitarras
que se oiga el grito cuyano
desde los Andes al Plata.*

*Chacarera, zamba, al norte;
chamamé es Litoral
el sur, la pampa, milonga;
se hermanan con mi cantar.
Buenos Aires su cielito,
el tango expresión porteña.
que se abran pronto mi Cuyo,
de par en par tus tranqueras.*

Estribillo / Chorus

*Tonadas, cogollos, cuequitas con aros
gatitos alegres, bien intencionados
románticos vales, sonoras guitarras
que se oiga el grito cuyano
desde los Andes al Plata.*

Cogollo

*Alfonso y Zavala vivan,
les canto porque los quiero
por ser criollos verdaderos
escuchen lo que les digo.
No encuentro balanza justa,
la injusticia me rebela
no veo en el mismo peso,
expresiones de mi tierra.*

Estribillo / Chorus

*Tonadas, cogollos, cuequitas con aros
gatitos alegres, bien intencionados
románticos vales, sonoras guitarras
que se oiga el grito cuyano
desde los Andes al Plata.*

Tonadas y más tonadas (Tonada)

Letra y Música: José Zavala
Arreglo de Roberto Sosa

$\text{♩} = 37$ poco rall. $\text{♩} = 37$

Flautín

Flauta contralto

Flauta bajo

Oboe

Corno inglés

Clarinete en Sib

Clarinete bajo en Sib

Fagot

Contrafagot

Corno en Fa I-III

Corno en Fa II-IV

Saxofón soprano

Trompeta en Sib

Flugelhorn

Trombón

Vibrafón

Guitarra I y II

Guitarra III y IV

Guitarrón

Piano

$\text{♩} = 37$ poco rall. $\text{♩} = 37$

Violín I

Violín II

Violín III

Violín IV

Viola I

Viola II

Violonchelo I

Violonchelo II

Contrabajo

27 **molto accel.** $\text{♩} = 42$ **accel.** $\text{♩} = 55$

Flut. *mf*

Fl. ctrl. *mf*

Fl. bajo *mf*

Ob. *f*

Cor. I *f*

Cl. *mf*

Cl. bajo *f*

Fag. *f*

Cfag. *mf*

Corn. I-III *f*

Corn. II-IV *f*

Sax. sop. *f*

Tpt. *f*

Flgh. *f*

Tbn. *f*

Vib. *f*

Guit. I-II *mf* *ff*

Guit. III-IV *mf* *ff*

Guit. *mf* ritmo de tonada $\text{C}^{\#} \text{ E}^{\#} \text{ G}^{\#} \text{ A}^{\#} \text{ B}^{\#} \text{ C}^{\#}$

Pno. *ff*

Vln. I *mf* *ff*

Vln. II *mf* *ff*

Vln. III *mf* *ff*

Vln. IV *mf* *ff*

Vla. I *mf*

Vla. II *mf*

Vc. I *mf*

Vc. II *mf*

Cb. *pizz.*

Da * *Da* * *Da* *

35

Fltn. *mf* *mp*

Fl. ctrl. *mf* *mp*

Fl. bajo *mf* *mp*

Ob. *mf* *mp*

Cor. I *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp*

Cl. bajo *mf* *mp*

Fag. *mf* *mp*

Cfag. *mf* *mp*

Corn. I-III

Corn. II-IV

Sax. sop.

Tpt.

Fgh.

Tbn. *mf* *mp*

Vib.

Guit. I-II

Guit. III-IV

Guit. *obligado* *f* *ritmo de tonada*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vln. IV

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

Cb.

46 rall. . .

Fltn. *ff* *mf*

Fl. ctrl. *mf* *mf*

Fl. bajo *f* *f*

Oboe *mf*

Cor. I *mf*

Cl. *f*

Cl. bajo *f* *f*

Fag. *f*

Cfag. *f*

Corn. I-III *ff* *f*

Corn. II-IV *ff* *f*

Sax. sop. *ff* *f* *mf*

Tpt. *ff* *f*

Flgh. *ff* *f*

Tbn. *ff* *f*

Vib. *mf*

Guit. I-II *f*

Guit. III-IV *f*

Guit. *obligado* *ritmo de tonada* *obligado* *ritmo de tonada*

Pno. *mf*

Vln. I *f* *ff* *mf* rall. . .

Vln. II *f* *ff* *mf*

Vln. III *f* *ff* *mf*

Vln. IV *f* *ff* *mf*

Vla. I *mf* *ff*

Vla. II *mf* *ff*

Vc. I *mf* *ff* *f*

Vc. II *mf* *ff* *f*

Cb. *f*

57 $\text{♩} = 90$ poco rall. $\text{♩} = 55$ 7

Fltn. mf

Fl. ctrl. mf

Fl. bajo mf

Ob. mf

Cor. I mf

Cl. mf

Cl. bajo mf

Fag. mf

Cfag. mf

Corn. I-III mf

Corn. II-IV mf

Sax. sop. mf

Tpt. mf

Flgh. mf

Tbn. mf

Vib. mf

Guit. I-II mf

Guit. III-IV mf

Guit. mf

Pno. mf

Vln. I mf

Vln. II mf

Vln. III mf

Vln. IV mf

Vla. I mf

Vla. II mf

Vcl. I mf

Vcl. II mf

Cb. mf

ritmo de vals mf

ritmo de tonada mf

$\text{♩} = 90$ poco rall. $\text{♩} = 55$

arco mf

pizz. mf

79 1.

Flm. ff

Fl. ctrl. ff

Fl. bajo ff

Ob. ff

Cor. I. ff

Cl. ff

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corn. I-III

Corn. II-IV

Sax. sop. f

Tpt.

Flgh.

Tbn.

Vib.

Guit. I-II mf ff

Guit. III-IV mf ff

Guit.

Pno.

Vln. I p f ff

Vln. II p f ff

Vla. III mf ff

Vln. IV mf ff

Vla. I mf p mf

Vla. II mf p mf

Vc. I mf p mf p mf p mf

Vc. II mf p mf p mf p mf

Cb.

9

87

Fltn. *mf* *f* 2

Fl. ctrl. *mf* *f* 2 *mf*

Fl. bajo *f* *mf*

Ob.

Cor. I. *f*

Cl. *mf* *f* 2 *mf*

Cl. bajo *f*

Fag. *mf* *f* 2

Cfag. *mf*

Corn. I-III *f* 2

Corn. II-IV *f* 2

Sax. sop.

Tpt.

Flgh.

Tbn.

Vib.

Guit. I-II *f*

Guit. III-IV *f*

Guit. *obligado* *f*

Pno.

Vln. I *f* 2

Vln. II *f* 2

Vln. III *f* 2

Vln. IV *f* 2

Vla. I *f* 2

Vla. II *f* 2

Vc. I *f*

Vc. II *f*

Cb.

108 *rall.* $\text{♩} = 90$

Fltn. *mf*

Fl. ctrl. *mf*

Fl. bajo

Ob.

Cor. I. *mf*

Cl. *mf*

Cl. bajo *mf*

Fag. *mf*

Cfag. *mf*

Corn. I-III

Corn. II-IV

Sax. sop. *mf*

Tpt.

Flgh.

Tbn.

Vib. *mf*

Guit. I-II

Guit. III-IV

Guit. *obligado* *ritmo de tonada* *ritmo de vals*

Pno. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vln. III *mf*

Vln. IV *mf*

Vla. I

Vla. II

Vc. I *mf*

Vc. II *mf*

Cb. *arco*

116 **poco rall.** $\text{♩} = 55$ **molto rall.** 13

Fltn. Fl. ctrl. Fl. bajo Ob. Cor. i. Cl. Cl. bajo Fag. Crag. Corn. I-III Corn. II-IV Sax. sop. Tpt. Fgh. Tbn. Vib. Guit. I-II Guit. III-IV Guit. Pno. Vln. I Vln. II Vln. III Vln. IV Vla. I Vla. II Vc. I Vc. II Cb.

mf *pp* *pppp* *mf* *pp* *pppp* *f* *mf* *ff* *mf* *ritmo de tonada* *f* *poco rall.* $\text{♩} = 55$ *molto rall.* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *pizz.* *arco* *mp*

El mercedino (Gato)

A. Alfonso y Manuel M. Lopez
Arreglo de Jonathan Reinoso

$\text{♩} = 115$

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarra IV

Guitarrón

8^{va}



5

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

(8)

9

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

ritmo

B⁷

E



14

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

obligado

B⁷

19

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.



23

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

27

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

(8)



31

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

ritmo

E

B⁷

8^{va}

(8)

36 (8)

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

obligado



rit.

41

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

♩. = 115

46 8^{va}

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit. ritmo

B⁷ % E % B⁷



51

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit. obligado

8^{vb}

56 $\text{♩} = 110$

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

(8)



62

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

(8)

67 rit. $\text{♩} = 82$

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

(8).....



73

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

(8)-|

78

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

rit.

3



82

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

♩. = 115

8^{va}

ritmo

B⁷

%

87 (8)

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

obligado

92

Guit. I

Guit. II

Guit. III

Guit. IV

Guit.

Provincia de San Luis (Vals)

(Province of San Luis)

Poesía / Lyrics: Eduardo Troncozo

*En este dulce vals se queda el alma prisionera,
y en el primer compás el sentimiento abre una huella.*

*Un viento girador que va esparciendo amor,
a pleno cielo irá creciendo en mi,
y en esta sensación de ser feliz,
camino por las calles de San Luis.*

*Son calles que enamoran, que matan la tristeza,
y es tan puntano el sol derramando su luz sobre mi corazón.*

*Hay una callecita popular, que llena de nostalgias viene a mi,
una vereda sola que al brillar le dejan las guitarras un sentir.
Pareciera que dios estuvo aquí derramando sus dones sin medir,
toda la inspiración que en Alfonso y Zavala
quedará eternizada en la canción.*

*Hay tierra de mi carne que al latir palpita en el ranquel que habita en mi,
Tierra que sus colores ofreció a una vieja telera en Nogolí.
La mano del compadre es la emoción, una rama de paz con su raíz,
el sueño de un cantor entregando el amor que siente por San Luis.*

*Y no me alcanza el vals al describir los sentimientos.
En un tibio vaivén lo voy cantando noche adentro.
Noche y lucero van, serrano es el cantar perdido en serenatas por ahí.
Porque bajo este cielo amanecí parido en los cogollos que aprendí...
Sobre mi piel tu nombre latiendo con el mío,
a todo mi país lo envuelve tu dulzor provincia de San Luis.*

*Hay una callecita popular que llena de nostalgias viene a mi,
Una vereda sola que al brillar le dejan las guitarras un sentir.
Pareciera que Dios estuvo aquí derramando sus dones sin medir,
toda la inspiración que en Alfonso y Zavala,
quedará eternizada en la canción.*

*Hay tierra de mi carne que al latir palpita en el ranquel que habita en mi,
Tierra que sus colores ofreció a una vieja telera en Nogolí.
La mano del compadre es la emoción, una rama de paz con su raíz,
El sueño de un cantor entregando el amor que siente por San Luis.*

Bibliografía / Bibliography

- Jan LaRue. Análisis del estilo musical. Editorial Labor S.A. Barcelona 1989.
- Jan LaRue. *Analysis of the musical style*. Labor S.A. Publishing House Barcelona 1989.
- Kurt Pahlen. Que es la música. Editorial Columba. Buenos Aires 1960.
- Kurt Pahlen. *Que es la música. (What is music)* Columba Publishing House. Buenos Aires 1960.
- Vassily Kandinsky. Sobre lo espiritual en el arte. Ediciones Andrómeda 1994.
- Vassily Kandinsky. *Sobre lo espiritual en el arte. (About Spirituality in Art)*. Andrómeda Editions 1994.
- Aaron Copland. Como escuchar la música. Fondo de Cultura Económica. México 1955.
- Aaron Copland. *Como escuchar la música. (How to listen to music)* Economic Culture Fund. México 1955.
- Adolfo P Carpio. Principios de Filosofía. Editorial Paidós. Buenos Aires 2015.
- Adolfo P Carpio. *Principios de Filosofía. (Principles of Philosophy.)* Paidós Publishing House. Buenos Aires 2015.
- Josep Jofré I Fradera. La práctica del lenguaje musical. Ediciones Robinbook. España.
- Josep Jofré I Fradera. *La práctica del lenguaje musical. (The practice of musical language.)* Robinbook Publishing House. Spain.
- Lewis Rowell. Introducción a la filosofía de la música. Gedisa Editorial. España 2005.
- Lewis Rowell. *Introducción a la filosofía de la música. (Introduction to the philosophy of music.)* Gedisa Publishing House. Spain 2005.
- Enrico Fubini. Estética de la música. La balsa de la medusa. Madrid 2008.
- Enrico Fubini. *Music aesthetics. The raft of the jellyfish*. Madrid 2008.
- Rudolf Stephan. Música. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires 1964.
- Rudolf Stephan. *Música. Compañía General Fabril Publishing House*. Buenos Aires 1964.
- Mathis Lussy. El ritmo musical. Ricordi Americana. Buenos Aires 1986.
- Mathis Lussy. *The musical rhythm*. Ricordi Americana. Buenos Aires 1986.
- Ernst Toch. La Melodía. Editorial Labor S.A. Barcelona 1985.
- Ernst Toch. *La Melodía. (Melody.)* Labor S.A. Publishing House Barcelona 1985.
- Th W. Adorno. Teoría Estética. Editorial Akal S.A. Madrid 2011.
- Th W. Adorno. *Aesthetic theory*. Akal S.A. Publishing House, Madrid 2011.
- Kofi Agawn. La música como discurso. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires 2012.
- Kofi Agawn. *La música como discurso. (Music as a discourse.)* Eterna Cadencia Publishing House. Buenos Aires 2012.
- Don Michael Randel. Diccionario Harvard de Música. Editorial Diana. México 1994.
- Don Michael Randel. *Harvard Dictionary of Music*. Diana Publishing House. México 1994.
- Claude Lévi-Strauss. Antropología estructural. Grupo editorial Siglo Veintiuno. México 2013.
- Claude Lévi-Strauss. *Structural anthropology*. Siglo Veintiuno Publishing Group. México 2013.

- Ernest Ansermet. Escritos sobre la Música. Ideas Books S.A. Barcelona 2000.

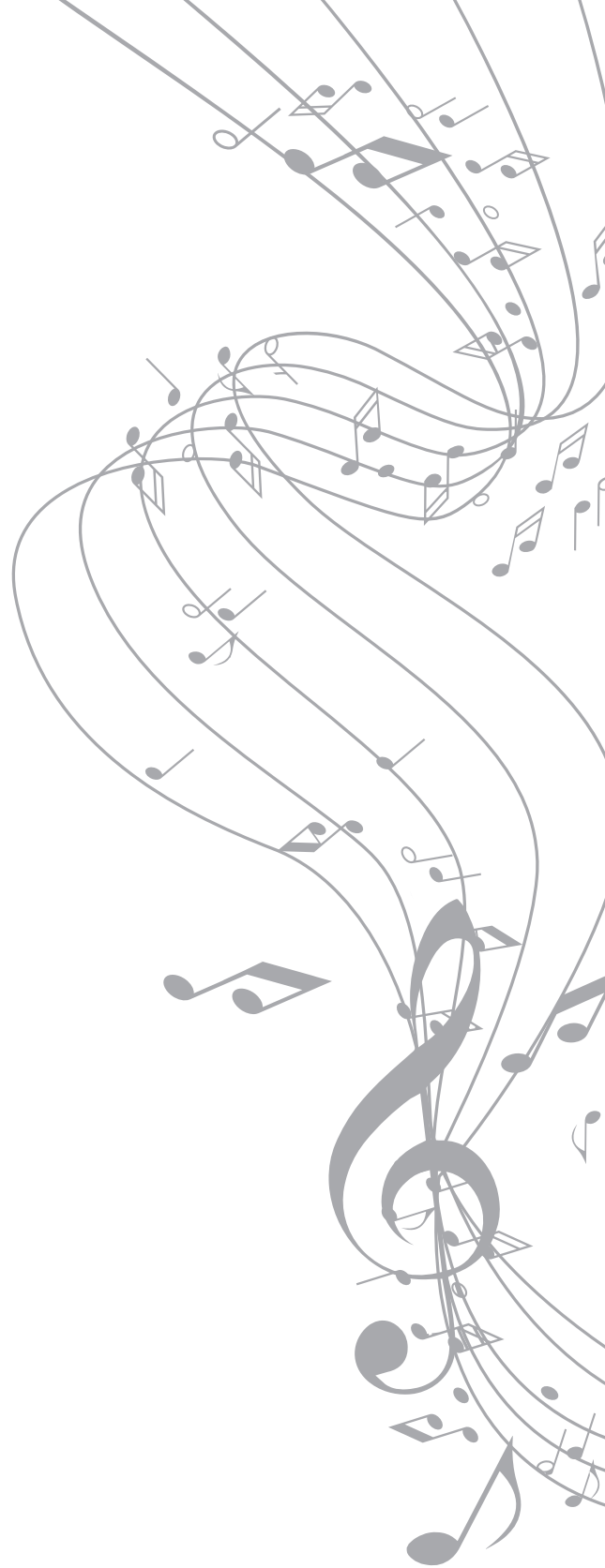
- *Ernest Ansermet. Escritos sobre la Música. (Writings on Music.) Ideas Books SA Barcelona 2000.*

- Alicia Díaz de la Fuente. Tesis Doctoral: Estructura y significado en la música serial y aleatoria. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid 2005.

- *Alicia Díaz de la Fuente. Doctoral Thesis: Estructura y significado en la música serial y aleatoria. (Structure and meaning in serial and random music.) National University of Distance Education. Madrid 2005.*

A lo Alfonso y Zavala

Un estudio sobre su obra y estilo



www.ulp.edu.ar



Universidad de
LA PUNTA



GOBIERNO DE
SAN LUIS