
SECCIÓN "ARTÍCULOS"

El modo dórico en la música de Gustavo "Cuchi" Leguizamón

Santiago Roger Godoy

Escuela de Filosofía, Facultad de Humanidades,
Universidad Nacional de Salta (UNSa)
Instituto de Investigación en Cultura y Arte (IICA)
Universidad Católica Argentina (UCA)
CONICET
tiagodoy@hotmail.com

Resumen

En este trabajo expondremos en toda su extensión (en cada pieza donde aparezca) la presencia del modo dórico en la obra de Gustavo "Cuchi" Leguizamón y analizaremos en profundidad las singularidades de cada caso. A su vez, en este recorrido iremos cotejando lo encontrado con los usos que del modo se han hecho al interior del folclore argentino, en el periodo de la práctica común y en las estéticas compositivas de las músicas académicas contemporáneas.

Palabras clave: Gustavo "Cuchi" Leguizamón; dórico, III y IV (mayorizado); folclore; zamba.

Abstract

The Doric Mode in the Music of Gustavo "Cuchi" Leguizamón

In this work we will expose, in all its extension (in all or most of the works where it appears), the presence of the Doric mode in Leguizamón's work, and we will analyze in depth the singularities of each particular case. In turn, in this tour, we will be comparing the compositional features of the mode in connection with the uses that have been made of it within Argentine folklore, in the period of common practice and in the compositional aesthetics of contemporary academic music.

Keywords: Gustavo "Cuchi" Leguizamón; Doric, III and IV (elder); folklore; zamba.

Recibido: 30/04/2022

Aceptado: 17/08/2022

Cita recomendada: Godoy, S. R. (2022). El modo dórico en la música de Gustavo "Cuchi" Leguizamón. *Revista 4'33"*. XIV (22), pp. 21-45

Introducción

El siguiente trabajo es parte de la investigación que estoy llevando a cabo como doctorando del “Doctorado en Música” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA). A su vez, recoge y capitaliza las investigaciones realizadas por el Dr. Diego Madoery y su grupo de investigación (del cual formo parte) en el marco de la cátedra “Folclore Musical Argentino”, y del proyecto de investigación “Música Popular en Argentina. Análisis e historia en el rock, folclore y tango” (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata: UNLP).

Mucho se ha repetido, de forma divulgativa y coloquial, sobre la relación entre la música de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y músicas académicas europeas de distintas épocas (Juárez Aldazbal, 2009: p. 25, 28; De la Fuente, 2014; Parfeniuk, 1990: p. 35m 75; Micheletto, 2007). En la mayoría de los casos se trata de notas periodísticas o libros que toman más o menos de las mismas fuentes; a saber, de una entrevista concedida por Patricio Jiménez (integrante del Dúo Salteño) al diario *Página/12* en el 2006 (Micheletto, 2006), y de entrevistas realizadas al mismo Cuchi Leguizamón, siendo la más citada la de Humberto Echachurre (1995). Sin embargo, existen poco o ningún estudio que aborde esta cuestión desde evidencias técnico musicales.¹ De esta manera nuestro objetivo aquí será intentar subsanar esa falencia en un espacio delimitado de trabajo y bajo un aspecto controlable del mismo (aquellas obras que contengan el modo dórico).

Entonces, intentaremos recuperar y analizar el uso que hace Gustavo Leguizamón del modo dórico en sus composiciones, cotejándolo con los usos más habituales que del mismo ha hecho la música popular folclórica argentina previa a Leguizamón, la música del “periodo de la práctica común” y la llamada música académica contemporánea. La ganancia de esta comparativa nos va a permitir, a la vez que aventurar las posibles influencias de Leguizamón (a un nivel macro musical, es decir, sin incurrir en autores puntuales, si no, más bien, en contextos, periodos y géneros), delinear con mayor precisión las innovaciones y aportes que trajo su obra a la música popular folclórica argentina.

¹ Aunque todavía no ha producido publicaciones al respecto, Eduardo Allende (compositor y profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Universidad Provincial de Córdoba) está investigando actualmente para su tesis de doctorado la relación entre los arreglos contrapuntísticos realizados por Leguizamón para el Dúo Salteño y ciertas técnicas de composición del siglo XVIII (concretamente las que involucran las especies de Johann Joseph Fux).

El dórico: las obras en tono menor

La condición fundamental del dórico se da en la dimensión melódica: se trata del sexto grado de la escala menor ascendido. Por su parte, en la dimensión armónica, el signo casi invariable, tanto en composiciones de la música popular como de la música clásica, es que este sexto grado ascendido se vea acompañado por el acorde de cuarto grado mayorizado.²

Ahora bien, el espacio temporal de composición musical que Piston (1998) denomina “periodo de la práctica común” (aproximadamente trescientos años desde el afianzamiento de la tonalidad: Barroco, clasicismo y romanticismo), ha significado, justamente, el abandono (salvo algunas pocas excepciones) de los modos que fueron florecientes en la música gregoriana medieval y que se han mantenido vigente en la música popular de todos los tiempos:

Los compositores del periodo de la práctica común utilizaron también modos tomados de canciones populares e incluso escalas orientales, pero solo de manera excepcional. (Piston, 1998: p. 50)

A su vez, Piston nos advierte que estos usos de escalas modales, cuando aparecían, estaban destinados, por un lado, a agregar variedad armónica a las obras, y, por el otro, a crear “*cierta sensación de estilo arcaico*”³ (Piston, 1998: p. 448).

Vamos a encontrar, por su parte, que en la historia de la música académica previa y posterior al periodo de la práctica común han sido muchos y variados los usos que se han hecho del modo dórico; sin embargo, advertimos que cada vez que este parece en la música contemporánea, es para cumplir una u otra de las finalidades que pasamos a detallar a continuación:

Por un lado, el dórico ha sido usado como diferenciación: se trata de aquellos casos en que aparece en una obra por un periodo corto (unos pocos compases o hasta un solo giro armónico melódico) para añadir un nuevo semblante a la obra (no debemos creer, por ello, que se trata de un matiz del que se puede prescindir o que solo viene a decorar; estamos aquí, por el contrario,

² Existen algunas excepciones donde el sexto ascendido aparece con un acompañamiento armónico de primer grado en su estado natural (por ejemplo, la chacarera de Leguizamón “*La ida y vuelta*” sección C primer módulo que veremos más abajo, y lo mismo ocurre en “*Eleanor Rigby*” de los Beatles).

³ Ver ejemplos en Piston: Bach: Fughetta sobre *Dies sind heil'gen zehn Gebot*; Beethoven: *Dankgesang* del Cuarteto de cuerdas op. 132; Chopin, *Mazurca*, op. 24, num. 2. (Piston, 1998: p. 449).

Un simple modo no se utiliza necesariamente a lo largo de una sección completa, (Persichetti, 1985: p. 33)

Violín

Piano

6

Vln.

(IV mayorizado)
D/F#

Pno.

Por otro lado, el dórico ha sido usado (ya con estéticas contemporáneas más desarrolladas), para borrar o diluir los centros tonales y la sensación de tonalidad en general de una obra.

5 Persichetti nos da, al final del capítulo, una lista de obras contemporáneas donde se ha hecho uso de cada modo expuesto (Persichetti, 1985: p. 39).

Vamos a encontrar que la obra de Leguizamón comparte con la música académica posterior al periodo de la práctica común el primer rasgo, la primera finalidad antes mencionada: el uso del dórico para generar diferenciación.⁶ En tanto no presenta el segundo rasgo: el uso del dórico para suspender la tonalidad.

Pistón establece, con una lista de ejemplos, una gradualidad desde los usos de los modos en el periodo de la práctica común (que ya vimos son infrecuentes) hacia formas de composiciones contemporáneas donde ya se ha suspendido o borrado la sensación de centro tonal (Piston, 1998: p. 447-455); algunas de estas obras transicionales (desde la práctica común hacia formas estéticas musicales contemporáneas variadas) si bien consuman sus frases en centro tonales, se abstienen del uso de resoluciones cadenciales conclusivas (en especial V-I) en los finales de frase.

En este punto Leguizamón se aleja de los compositores contemporáneos ya que siempre⁷ (y esto se hace extensivo a la totalidad de su obra) sus finales de frase contienen dominante-tónica (V-I)

Ahora bien, tenemos el ejemplo de las obras tempranas de Debussy donde podemos encontrar la presencia de V-I pero siempre con una vuelta más de tuerca (con añadidos):

Las cadencias finales de Debussy comprenden una gran variedad de tipos a lo largo de su evolución. En las primeras obras podemos encontrar, antes de la tónica final, acordes de dominantes en posiciones diferentes al estado fundamental y con notas extrañas añadidas; en las últimas obras, incluso el acorde de tónica incluye a veces disonancias sin resolver. No es que la relación V-I no aparezca nunca en la música de Debussy, pero rara vez la encontramos sin factores extraños, y en cualquier caso es relativamente infrecuente. (Piston, 1998: p. 455)

Este rasgo de las obras tempranas de Debussy y que podemos aplicar a una gran variedad de obras bisagra de otros compositores está presente, de alguna manera, en la música de Leguizamón; sobre todo en sus composiciones consideradas desde lo pianístico instrumental; en efecto, los acordes dominantes y los acordes de tónica aparecen con notas añadidas o con inversiones singulares; e incluso, en las composiciones armónicas a dos voces para el dúo salteño podemos encontrar muchas veces que una de las voces resuelve con una nota extraña al acorde de tónica

⁶ Vale decir además que esto es propio también del uso del dórico casi en la totalidad de las músicas populares

⁷ Las excepciones pueden ascender a dos obras como mucho.

(en disonancia con la voz principal a una distancia de segunda menor); esto pasa, por ejemplo, al final del estribillo de la versión del Dúo Salteño de “*Si llega a ser tucumana*”⁸ (3er módulo) donde ninguna de las voces toca la nota tónica.

En cualquier caso, lo que queremos remarcar aquí es que el dórico jamás tiene, en Leguizamón, la intención de tornar modal una obra o atemperar su sentido tonal.

El dórico en el folclore argentino

Pero ¿qué sucede con el dórico en nuestro folclore argentino?:

María del Carmen Aguilar nos advierte de la presencia del *dórico* en el folclore cuando nos habla de la escala *bimodal* (Aguilar, 1991, pag, 57-69). Para la consideración y estudio de esta escala nos aclara que debe ser tomada siempre a dos voces: la voz inferior reproduce el modo eólico (escala menor natural) y la voz superior el modo dórico (escala menor con sexto grado ascendido)⁹. Esta escala es extraída de la práctica folclórica de canto a dos voces a distancia de terceras con movimientos paralelos; pero también la podemos encontrar en el uso de la diada en los punteos para guitarra o las introducciones instrumentales ejecutadas con violín.

El dórico en las chacareras

El modo dórico es muy usado tradicionalmente en las composiciones de chacareras. Así lo atestiguan el conjunto de estudios realizado por el grupo de investigación del doctor Diego Madoery (Madoery, 2016; Sessa, 2016; Taján, 2016; Mola, 2016) a partir de un catálogo de 150 chacareras de distintas épocas y geografías.

⁸ En el LP “*Como quien entrega el alma*” de 1984 editado con el sello Phillips.

⁹ El análisis de María del Carmen Aguilar es más completo y complejo y nos muestra el uso en la voz superior con el séptimo ascendido (escala menor armónica) a veces solo y a veces con el sexto también ascendido (escala menor melódica) y sus combinaciones y variaciones según la escala ascienda o descienda. En resumen, en la escala bimodal, es la voz superior la que genera novedad respecto a la voz inferior (que se mantiene siempre fiel a la escala menor natural o escala eólica); esta novedad en la voz superior resulta del juego y la combinación de la escala dórica, la escala menor armónica y la escala menor melódica.

Ahora bien, son trece las chacareras compuestas por Leguizamón: “*Chacarera del Diablo*”¹⁰ (1949), “*Chacarera del Chacho*”¹¹ (1957), “*La ida y vuelta*”¹² (1959), “*Chacarera del Zorro*”¹³ (1960), “*Chacarera de la Muerte*”¹⁴ (1963) “*Chacarera del Expediente*”¹⁵ (1964), “*El Sapo Rococo*”¹⁶ (1965), “*Corazón que te sucede*” (“*Corasoneando*”) ¹⁷ (1970), “*Chacarera del Aveloriado*”¹⁸ (1971), “*El Hombre del Aji*”¹⁹ (1973), “*Chacarera del Holgado*”²⁰ (1982), “*Juan del Monte*”²¹ (1984), “*Chacarera de la Patria Financiera*”²² (1986)

No hemos logrado dar con el manuscrito de “*Chacarera del Diablo*” que figura en el catálogo de Almeida (Almeida, 2018: p. 42); y no existe, hasta el momento, una grabación de esta composición. Por su parte, “*Chacarera del Holgado*” y “*Chacarera de la Patria Financiera*” poseen una complejidad que merece ser analizada con mayor minuciosidad en otro lugar. De igual modo procederemos con “*El Sapo Rococo*” por tratarse de una suite de mayor duración y de forma más compleja (correspondería a un aire de chacarera).

¹⁰ Obra instrumental: original partitura manuscrita fechada; no hay registro en SADAIC; no está editada y no se conoce grabación hasta el momento (Almeida, 2018: p. 42).

¹¹ Con letra de G. Leguizamón; según el catálogo de Almeida, la primera referencia conocida de esta chacarera es en un disco de Los Fronterizos de 1957 (Almeida, 2018: p. 46), pero en la página <https://www.discogs.com/es/Los-Fronterizos-Canciones-De-Cerro-Y-Luna-Vol-3/release/8768204> el primer disco de Los Fronterizos donde aparece esta chacarera es en “Canciones de Cerro y Luna Vol 3” con el sello TK en 1960. Editada por Lagos en 1960 y Registrada en SADAIC en 1961

¹² Con letra de G. Leguizamón; grabada por Los Fronterizos en 1959 en el disco “*Los Fronterizos en alta fidelidad*” con el sello Phillips; editada por Lagos en 1962 y registrada en SADAIC el mismo año (Almeida, 2018: p. 48)

¹³ No hay registro en SADAIC ni esta publicada la partitura; Leguizamón la grabó en su LP de 1966 sesquicentenario de la independencia argentina con el sello Philips (Almeida, 2018: p. 50) (no hay que confundirla con “*Juan del monte*” que tiene como su personaje principal al zorro y que se la denomina popularmente “*Chacarera del zorrillo*”).

¹⁴ Con letra de Manuel J. Castillas; editada en editorial Lagos 1963, no está registrada; grabada por el Cuchi en vivo en rosario en 1983 e incluida en el disco “*En Vivo 1983 & Banda Sonora Original 'La Redada'*” de 1994 con el sello Mellopea Disco.

¹⁵ Con letra de G. Leguizamón; en 1964 aparece publicada la partitura por editorial Lagos, en 1965 se registra en SADAIC; la versión más antigua es de Los Puesteros de Yatasto en el disco “*Salteños y Cantores*” editado por el sello MUSIC HALL en 1964 <https://www.youtube.com/watch?v=Pmy5-bVNhgw>

¹⁶ Obra instrumental; primera referencia conocida en una nota a Hamblet L. Quintana en la revista “*Folklore*” N° 100 Pag 40/1” en 1965; no hay registro en SADAIC ni edición de partitura; grabado por Leguizamón el LP Sesquicentenario de la Independencia Argentina del sello Phillips.

¹⁷ Con letra de G. Leguizamón; en 1970 es editada la partitura por Lagos; 1971 es grabada por el Dúo Salteño en su segundo LP “*El canto de Salta*” con el sello Phillip; 1973 se registra en SADAIC. (Almeida, 2018: p. 58)

¹⁸ Obra instrumental; grabada por primera vez por el mismo Leguizamón al piano en 1971 en el disco del Dúo Salteño “*El canto de Salta*” con el sello Philips; tenemos dos versiones más del mismo Cuchi al piano en vivo: una del cuchi en vivo en 1983 que se incluyó en el disco “*En Vivo 1983 & Banda Sonora Original 'La Redada'*” del sello Mellopea Discos; luego está “*Vivo en Europa 1991*” que reeditó el diario “*Página 12*” en 2004. En estas dos últimas el cuchi describe que es un aveloriado y cuenta como compuso esta chacarera; aparece junto a la “*Chacarera de la muerte*”. Está editada por Lagos en 1971 pero nunca fue registrada. <https://www.discogs.com/search?q=chacarera+del+avelorio&type=all>

¹⁹ (“*chacarera del aji*”) con letra de Armando Tejada Gómez; aparece por primera vez en el tercer LP del Dúo salteño “*Dúo Salteño*” en 1973 con el sello Tonodisc. Ese mismo año se registra en SADAIC y Editorial Lagos publica la partitura. (Almeida, 2018: p. 60)

²⁰ Con letra de Miguel Ángel Pérez; registrada en SADAIC y editada en Editorial Lagos en 1982. (Almeida, 2018: p. 66)

²¹ Con letra: Manuel J. Castillas; no está registrado ni editado; grabado por primera vez por el Dúo Salteño en 1984 en el disco “*Como quien entrega el alma*” con el sello Philips (Almeida, 2018: p. 68) <https://www.discogs.com/es/D%C3%BAO-Salte%C3%B1o-Como-Quien-Entrega-El-Alma/release/8091338>

²² Letra: Antonio Nella Castro; Editorial Lagos: 1986; Registro SADAIC: 1986 (Almeida, 2018: p. 68)

En la primera parte de la introducción (primer motivo o cuatro primeros compases) encontramos el dórico desde su dimensión tanto melódica (sexto grado de la escala ascendido) como armónica (uso del acorde de III grado seguido del acorde de IV grado mayorizado)²⁴ :

Intro

Dm

(IV mayorizado)
G

(III)
F

A

Diagram A shows the first four measures of the 'A' section. The key signature has one flat (Bb). The first measure is marked 'Dm' and contains a whole note chord (Bb, D, F) and a half note bass line (Bb, D). The second measure is marked 'B' and contains a whole note chord (B, D, F#) and a half note bass line (B, D). The third measure is marked 'B' and contains a whole note chord (B, D, F#) and a half note bass line (B, D). The fourth measure is marked 'F' and contains a whole note chord (F, A, C) and a half note bass line (F, A). The notes F# and A are highlighted in red and blue respectively.

²⁴ Vamos a ver que el uso armónico del III grado en combinación con el IV grado mayorizado con la escala dórica se extiende a lo largo de una gran cantidad de obras de Leguizamón. Esta característica armónica la tratamos al detalle más abajo

En la segunda parte de esta sección (segundo motivo):

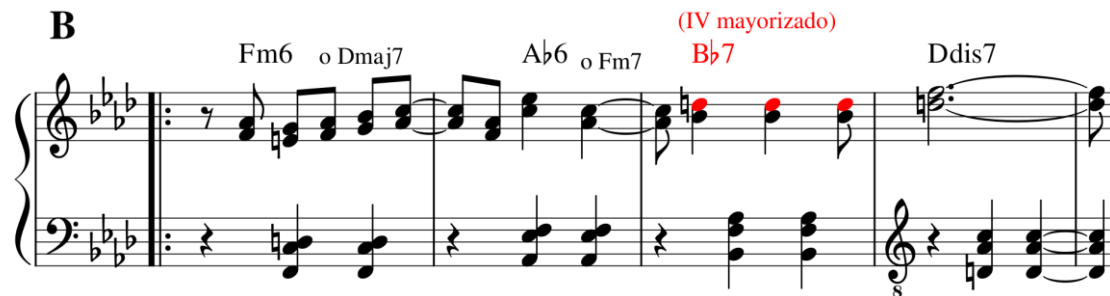


nos encontramos aquí con un híbrido entre las dos escalas (dórica y menor melódica) ya que al comienzo del motivo el do (séptimo grado) se encuentra sin alteración y el si becuadro (sexto ascendido). Hasta aquí parece un dórico en toda ley pero notemos que en el compás siguiente vuelve a aparecer el si natural (sexto ascendido) y do# (séptimo ascendido) en un ascenso melódico como si se tratara nuevamente de la escala menor melódica. En cualquier caso, lo importante aquí es que esta sección conserva buena parte del efecto perceptivo que Leguizamón usa en una gran cantidad de obras donde incurre en el modo dórico. En buena medida, esto se debe a que la armonía es la misma en todas estas obras, y en esta, puntualmente, solo difiere el uso del séptimo ascendido (do#) en los ascensos.

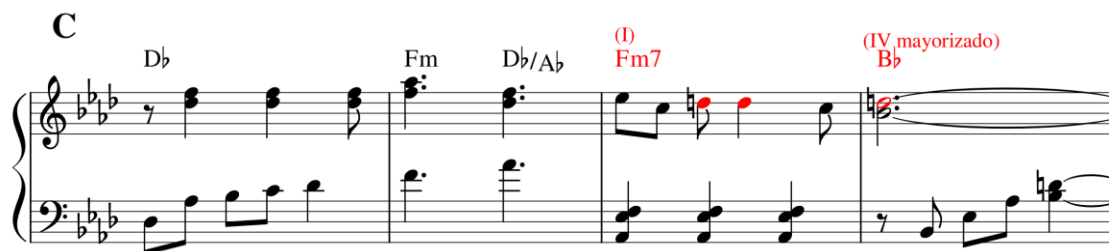
En esta primera chacarera podemos encontrar un rasgo que va a compartir la música del periodo de la práctica común con la obra de Leguizamón (y se hace extensivo a muchos géneros de la música folclórica argentina a partir de lo explicado por María del Carmen Aguilar cuando expone la escala bimodal): cada vez que se trabaja con tonalidades menor se hace uso de más de una escala menor:

Una amplia observación muestra que en el periodo de la práctica común la música en modo menor rara vez se limita a un solo tipo de escala menor. (Piston, 1988: p. 40)

“*La ida y vuelta*”: encontramos el dórico tanto en armonía como en melodía en la sección B o estrofa:



En tanto en la sección C encontramos la sexta ascendida de la escala dórica, pero con una armonía infrecuente de primer grado pero que luego desemboca finalmente en el IV grado mayorizado:



“Chacarera del Expediente” el dórico lo encontramos en las estrofas y el estribillo:



En “El hombre del ají” se hace uso del dórico en la Introducción:



En el primer motivo de la estrofa (final):



y en segundo motivo del estribillo hace dos bordaduras armónicas entre el VI grado (mayorizado) (E) y el III grado (D):



Por su parte en “Chacarera del zorrillo” (así aparece en el libro de Deza-Rolón del cual realizamos la transcripción, pero en realidad es “Chacarera del zorro” porque “Chacarera del zorrillo” es el otro nombre que recibe popularmente “Juan del monte”) sección A (estrofa):



Notemos que en esta versión para piano en el final de frase del acompañamiento se hace uso de la escala menor melódica (en azul).

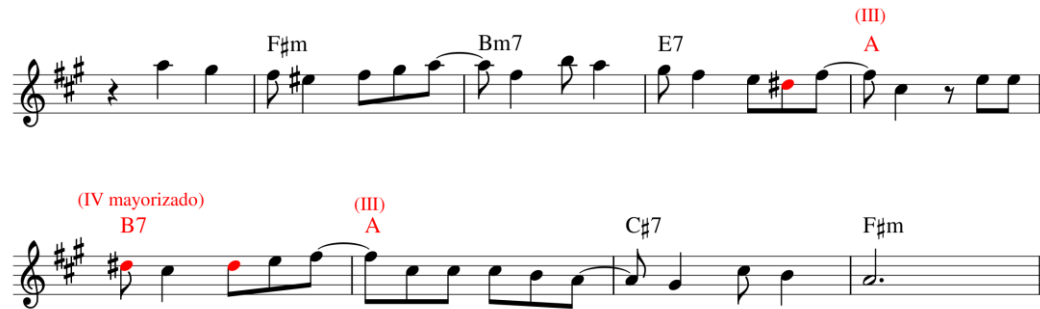
Ahora bien, en la introducción (segundo módulo) de esta chacarera vamos a encontrar el sexto grado ascendido del dórico, pero no se trataría propiamente de un fragmento dórico ya que la nota de color es casi una nota de paso y no está puesta en un lugar estratégico (además de que la armonía no es la esperable en dórico):



En “Juan del monte” encontramos dórico en la introducción (tercer compás):



en 1er módulo (compás 3 y 4) y 2do módulo (primer compás) de la estrofa:



Por su parte, el dórico también aparece en otras danzas tanto andinas como cuyanas compuestas por Leguizamón (todas danzas en las que es esperable encontrar dórico):

“Carnavalito del duende”²⁵ primer segmento del estribillo:

1er módulo B:



2do módulo B



1er y 2do módulo C:

²⁵ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1966; Registro SADAIC: 1966; primera referencia conocida: 1950 Nota de Hamlet L. Quintana Rev. FOLKLORE N°100 (pág.40-41) (Almeida, 2018: p. 44)

En la primera parte del segundo segmento de “*El Avenido*”²⁶ versión del Dúo Salteño (transcripción nuestra) volvemos a encontrar la bordadura armónica III- IV (mayorizado)-III:

“*Chaya por Toconas*”²⁷ versión del Dúo Salteño (transcripción nuestra) aparece el dórico en varios lugares de la vidala con pocas variaciones entre unas y otras:

En “*Chaya de la Albahaca*”²⁸ primer módulo estribillo:

Y en la cueca “*La Arenosa*”²⁹ 2do y 3er módulo de la estrofa:

²⁶ Letra: Gustavo Leguizamón; Editorial Lagos: 1964; Registro SADAIC: 1964 (Almeida, 2018: p. 54)

²⁷ Letra: Manuel J. Castilla; no se encuentra registrada en SADAIC ni está publicada la partitura; primera referencia conocida: 1961 Primer LP del Dúo Salteño editado por PHILLIPS “*Dúo Salteño*” (Almeida, 2018: p. 56)

²⁸ Letra: Armando Tejada Gómez; Editorial Lagos: 1976; Registro SADAIC: 1976 (Almeida, 2018: p. 44)

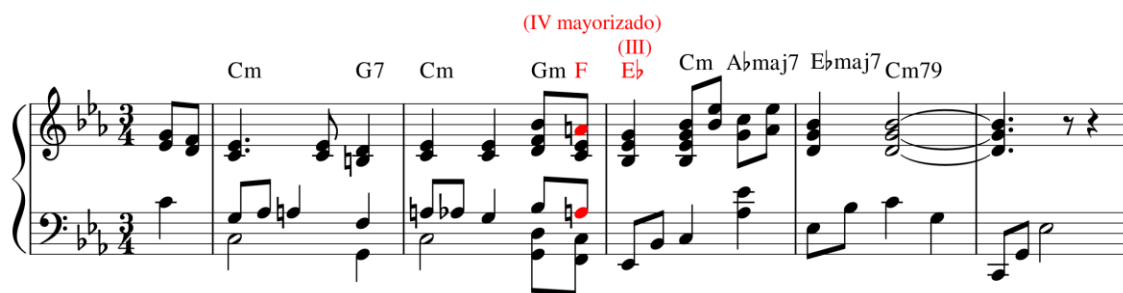
²⁹ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1963; Registro SADAIC: 1963; primera referencia conocida: 1958 Grabación de los Fronterizos en el disco “*Canción de Cerro y Luna*” (Almeida, 2018: p. 46)



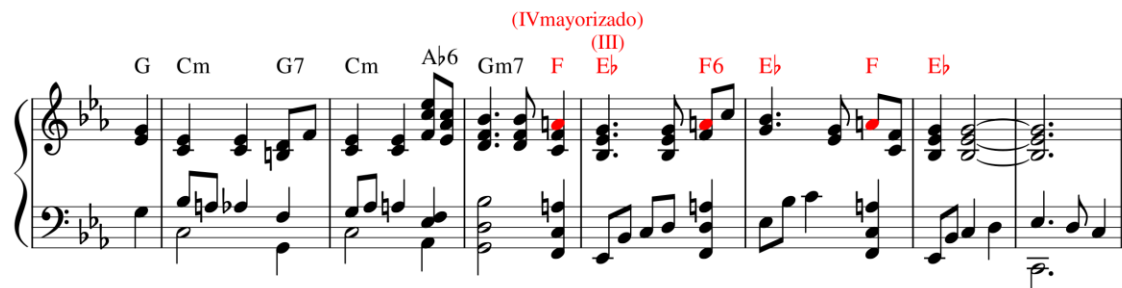
Y 2do y 3er módulo del estribillo:



“Canción del caballo sin jinete”³⁰ 1er módulo de la estrofa:



3er módulo de la estrofa³¹



III y IV grado

Ya podemos notar, hasta acá, un rasgo que vamos a ver repetido muchas veces en las siguientes obras que analicemos; sería prudente establecer de donde procede el mismo:

Nos referimos, por un lado, a que el acorde de IV grado mayorizado, que armoniza al sexto grado ascendido, precede o antecede, en la mayoría de los casos, al acorde mayor de III grado

³⁰ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1973; Registro SADAIC: 1973; (Almeida, 2018: p. 60)

³¹ Esta canción presenta finales de frases poco resolutivos tanto en lo armónico como en lo melódico; esto quizás se deba a que intenta imitar un poco la vidala o la baguala; en este caso el final de frase termina en la relativa mayor (Eb) de la tonalidad principal (Cm) pero sin cadencia alguna sino por acorde de grado conjunto.

natural a la escala (todos destacados en rojo). Por otro lado, muchas veces se produce un bordoneo armónico entre estos dos acordes (sea este III-IV-III o IV-III-IV).

Pero veamos qué pasa con este acorde de III grado en la música contemporánea:

Persichetti (1985, pag. 29-41) expone los modos con la intención didáctica compositiva de establecer las directrices que harán que una obra o fragmento de obra suene (tenga el color y el espíritu) de un modo determinado. Con este propósito, el objetivo será acentuar (sea por repetición o posicionamiento estratégico) los rasgos distintivos del modo en cuestión: en el caso del dórico (que es el que nos interesa aquí) melódicamente se tiene que hacer hincapié en la nota tónica y en el sexto grado (que es la “nota de color” del modo); y, con respecto a la dimensión armónica, acuña un método para deducir cuales acordes que se forman a partir de la escala son los mejores para representar sonoramente al modo: se debe priorizar los acordes que contengan, en su construcción, la nota distintiva (sexto grado) y evitar el acorde disminuido (con su tritono que, como sabemos, se percibe como dominante y por lo tanto puede inducir sonoramente hacia una tonalidad resolutive no deseada). Siguiendo esta lógica, cada modo tiene tres acordes primarios o principales, tres acordes secundarios y un acorde a evitar (el acorde disminuido con su tritono.)

De esta manera, los acordes primarios del dórico serán I, II y IV. Los secundarios III, V, VII y la triada disminuida es el VI (Persichetti, 1985: p. 31)

Notaremos que esto no se condice con la practica compositiva de Leguizamón cuando aparece dórico: ante la presencia melódica de sexto ascendido y su IV grados mayorizado de acompañamiento el acorde vecino por preferencia va a ser el III grado que en la teoría de Persichetti correspondería a los acordes secundarios (no propios de la sonoridad dórica); a su vez, el II grado (que en Persichetti sería primordial) no aparece nunca en un motivo o módulo donde se ha usado dórico.

Ya podemos adelantar, entonces, que el uso del acorde de III grado en inmediaciones al dórico en la obra de Leguizamón y su bordoneo armónico no proviene de la música contemporánea, si no, más bien, del propio folclore:

María del Carmen Aguilar nos muestra, por su lado, las frecuencias en las que se suceden los grados armónicos en relación con las notas que armonizan:

En la sección donde María del Carmen Aguilar expone las formas de armonización del dórico en el folclore vamos a encontrar la recurrencia armónica de bordoneo entre el acorde de III y IV

mayorizado tan usada por Leguizamón (donde dice bajo 2 [tercer, cuarta y quinta nota de la escala en ascenso y en descenso]) y se explicita que el IV grado aparece enlazado con I, III y V:

El IV grado mayor aparece en la armonización de la escala bimodal enlazado con los acordes I, III y V. Observemos las dos armonizaciones posibles para este tramo de la escala:

optativo

escala

bajo 1

bajo 2

I — IVM — V7 III — IVM — I
FaM SolM LaM7 FaM SolM FaM

III — IVM — III III — IV — III
FaM SolM FaM FaM SolM FaM

(Aguilar, 1991: p. 60)

Hasta aquí la presencia del dórico en las obras de Leguizamón se restringe a aquellos géneros folclóricos que nos enumera María del Carmen Aguilar al comienzo del apartado donde nos expone y explica la escala bimodal (donde, como ya vimos, está presente el dórico):

“Dedicaremos este capítulo a estudiar una de las escalas más interesantes de nuestro folclore que está presente en infinidad de Vidalas, Carnavalitos, Chayas, Chacareras, Chacareras truncas, Bailecitos, etc.: la escala bimodal eólica-dórica. Esta escala, [...] por su sola presencia garantiza cierto ‘sabor folklórico’ que recuerda a la región Centro y Noroeste de la Argentina” (Aguilar, 1991: p. 57)

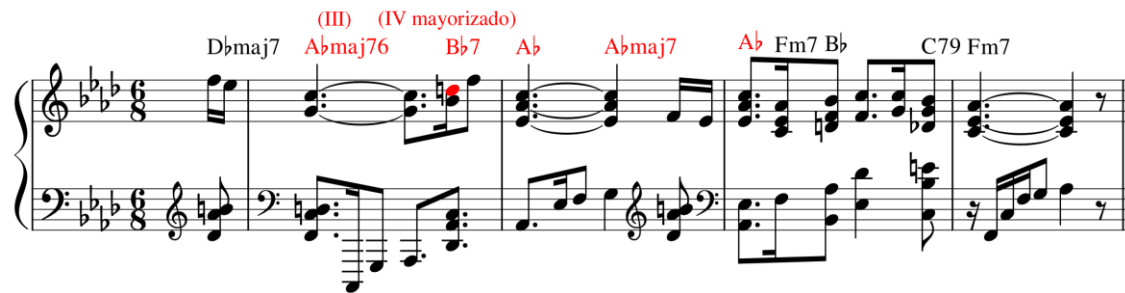
Sin embargo, el dórico parece haber estado ausente en las tradiciones compositivas de zambas previas o contemporáneas a Leguizamón; por ello, el hecho que este haya usado tan extensamente el dórico en sus zambas representa, a la vez que un rasgo distintivo de su estilo, una innovación en las prácticas compositivas del folclore argentino en general.

El dórico en las zambas

Para el análisis de las zambas tomaremos la estructuración que Alejandro Martínez (2017) propone en *“Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en dialogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical”*. Martínez, a su vez, recoge sus conceptos y procedimientos técnicos de las teorías de William E. Caplin sobre análisis de música perteneciente al

clasicismo; (tiene preponderancia aquí el libro “*Classical Form: A Theory of formal functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*” [Caplin, 1998])

En la introducción de “*Maturana*”³² encontramos el IV grado mayorizado con la sexta ascendida:



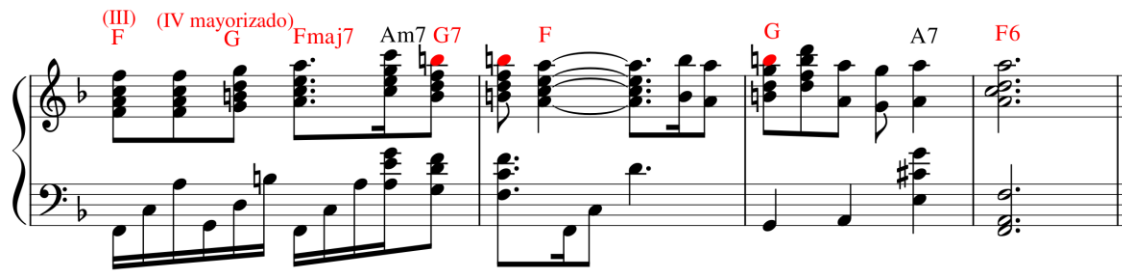
En el estribillo, por su lado, volvemos a encontrar, en el 1er módulo, la bordadura armónica de III y IV grado mayorizado con la sexta ascendida; en el 2do módulo aparece solo el IV grado mayorizado y sexta ascendida, aunque está presente un acorde que puede ser interpretado como un A (III) sin modo:



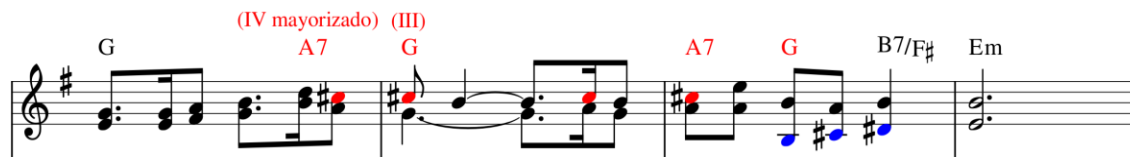
“*Balderrama*”³³ 3er módulo de estrofa y 3er módulo de estribillo:

³² Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1975; Registro SADAIC: 1975; (Almeida, 2018: p. 62)

³³ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1968; Registro SADAIC: 1969; primera referencia conocida: 1967 - Grabación. Agustín Ernesto "Paito" Guerrero (ex integrante Quinteto Sombras) (Almeida, 2018: p. 56)

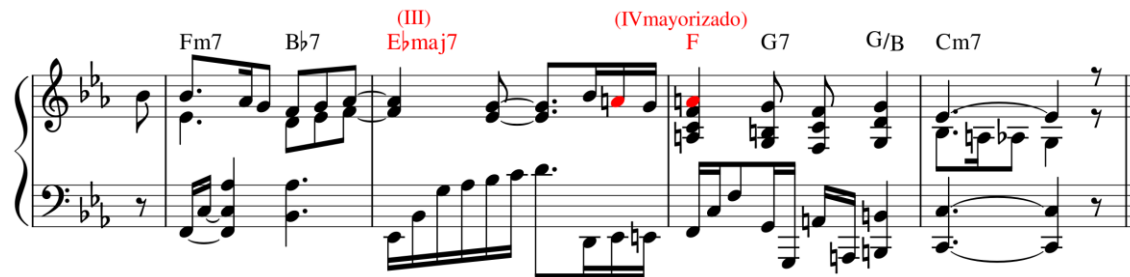


En la versión del Dúo Salteño (transcripción de Deza-Rolón) (corrección nuestra):
3er módulo de estrofa y 3er módulo de estribillo:

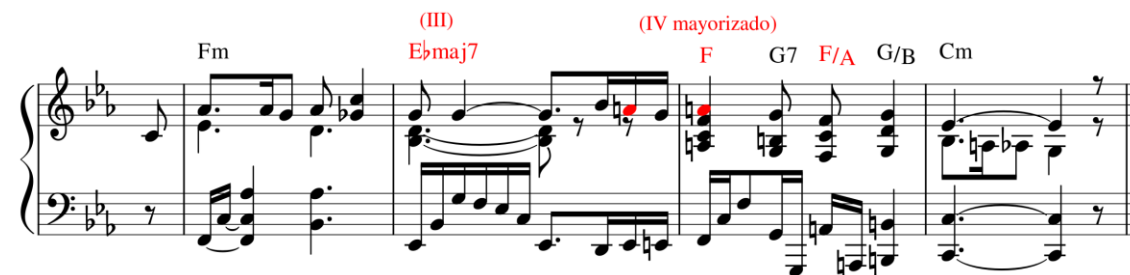


Notemos acá también la presencia de la escala menor melódica para el final de frase en la segunda voz (en azul)

“Zamba de Juan Panadero”³⁴ 2do módulo estrofa:



Y 2do módulo estribillo:

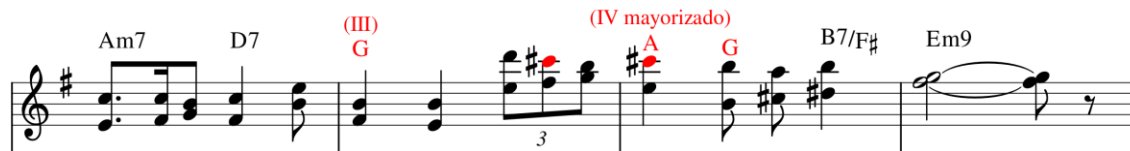


Versión del Dúo Salteño (transcripción de Deza-Rolón):
2do módulo estrofa:

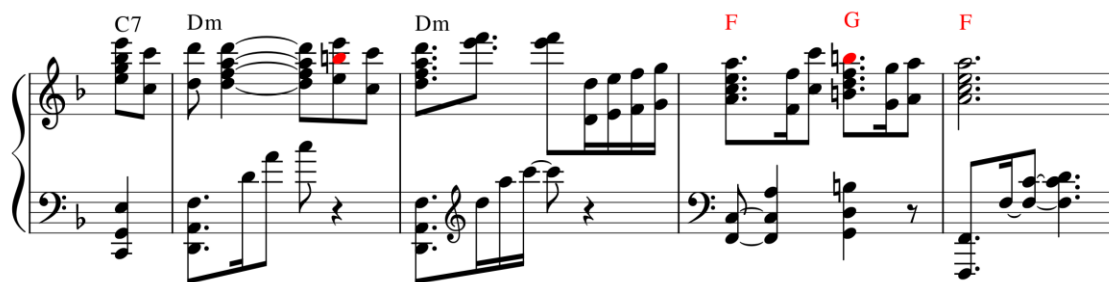
³⁴ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1975; Registro SADAIC: 19675; (Almeida, 2018: p. 62)



2do módulo estribillo:



“Zamba de Lozano”³⁵ 1er módulo estrofa:

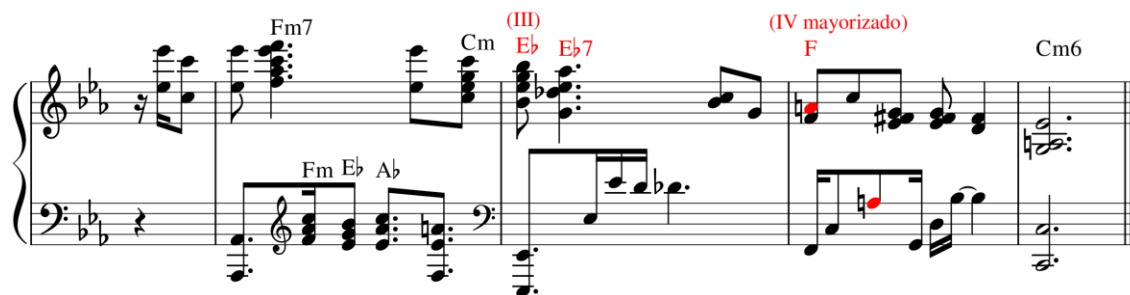


Versión del Dúo Salteño (transcripción de Deza-Rolón)

1er módulo estrofa:



“Panza Verde”³⁶ 3er módulo estrofa:



³⁵ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1963; Registro SADAIC: 1963; primera referencia conocida: 1952, Estrenada en el cumpleaños N° 50 de Yolanda G. de Carenzo nacida en 16 de feb de 1902 (Almeida, 2018: p. 44)

³⁶ Letra: Jaime Dávalos; Editorial Lagos: 1955; Registro SADAIC: 1955; primera referencia conocida: Nota de Hamlet L. Quintana Rev. FOLKLORE N°100 (pág.40-41) (Almeida, 2018: p. 44)

Casi idéntico al anterior (en esta versión para piano) pero con variación armónica y de altura (una octava más arriba en la melodía) tenemos dórico en el 3er módulo del estribillo:

“Fiero Arias”³⁷ 2do módulo estribillo:

“Si llega a ser tucumana”³⁸ 2do módulo estribillo:

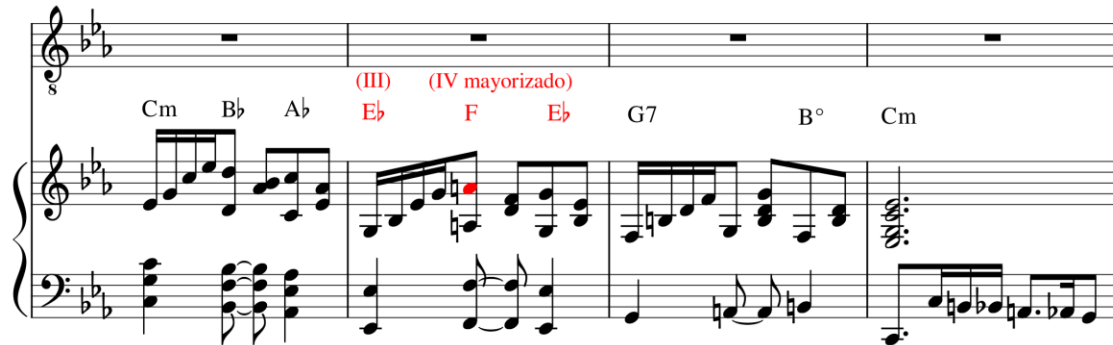
En la versión del Dúo Salteño (transcripción de Deza-Rolón):

³⁷ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1965; Registro SADAIC: 1966; primera referencia conocida: 1965, Grabación de los Fronterizos en el disco “Color en Folklore (Phillips)” (Almeida, 2018: p. 54)

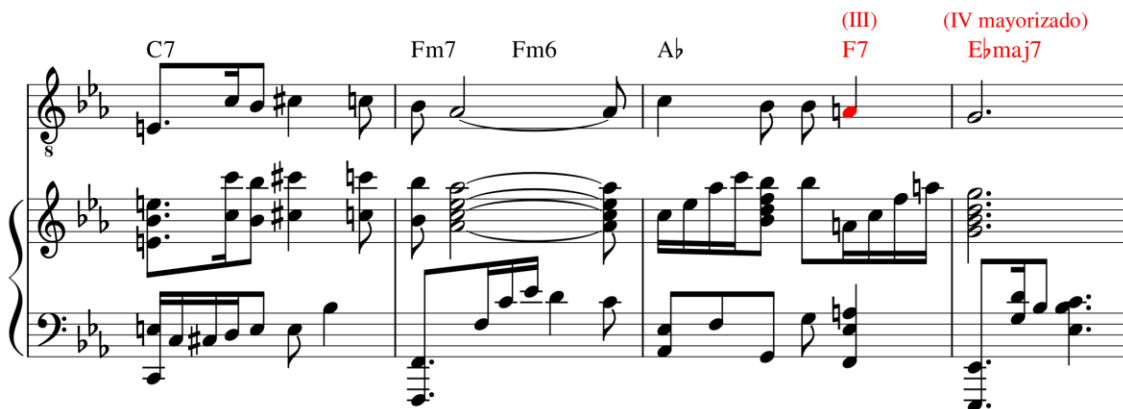
³⁸ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1981; Registro SADAIC: 1981; primera referencia conocida: 1973, Audio recital del Cuchi junto a Patricio Jiménez y M. A Pérez. (Almeida, 2018: p. 60)



“Zamba del Carnaval”³⁹ Introducción:



1er módulo estrofa:

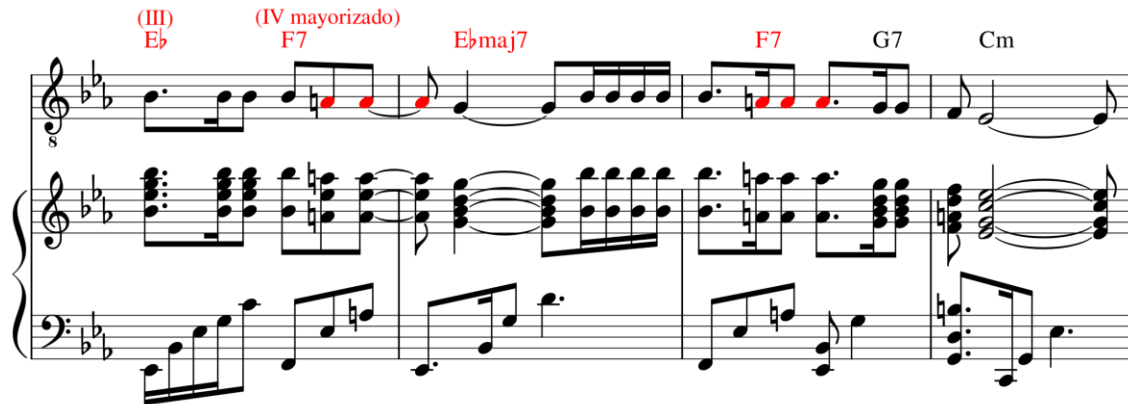


En la versión del Dúo salteño (transcripción de Deza-Rolón):



2do y 3er módulo estribillo:

³⁹ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1964; Registro SADAIC: 1965; primera referencia conocida: 1964, 1er Premio del Festival del carnaval. (Almeida, 2018: p. 52)



En la versión del Dúo salteño (transcripción de Deza-Rolón) el bordoneo armónico entre III y IV (mayorizado) se repite tres veces antes de ir al acorde dominante:



“Zamba de los mineros”⁴⁰ Introducción segundo módulo, con dórico y menor melódico :



2do y 3er módulo Estribillo:



Conclusión

¿De qué músicas es factible aseverar que proviene la presencia y características del dórico en la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón?

⁴⁰ Letra: Manuel J. Castilla; Editorial Lagos: 1955; Registro SADAIC: 1956 (Almeida, 2018: p. 46)

Las armonías de III y IV grado (mayorizado este último) en las zambas en tonalidad menor de Leguizamón en un contexto dórico parecen provenir de las chacareras y de los géneros folclóricos andinos y cuyanos; es más que seguro que esto responder a la impronta de mezclar y sintetizar recursos al interior mismo de los géneros del folclore argentino y latinoamericano.

A este respecto, es importante destacar que ya la sola presencia del dórico en las zambas de Leguizamón significa una potente innovación sin precedentes para el género.

Por su parte, en relación con la música contemporánea de corte más académico, la obra de Leguizamón parece emparentarse, (en lo que se refiere al modo dórico), con obras de transición de este período (de la práctica común hacia estéticas composicionales modales o sin centro tonal) en tanto no se radicaliza la suspensión de los rasgos tonales de una composición propias de periodos más avanzados y radicales.

Por otro lado, la música de Leguizamón parece compartir con la música del periodo de la práctica común el uso de múltiples escalas cuando se trata de obras en tonalidades menores.

Queda claro entonces que de los usos que se pudo hacer del dórico en la historia de la música en diferentes géneros y tradiciones, Leguizamón lo utiliza como una manera de diferenciación de un segmento de una obra (por lo general unos pocos compases y no más de los cuatros compases que abarcan medio módulo de una obra folclórica). No encontramos la adopción del dórico para la totalidad de una obra; tampoco encontramos la utilización de este recurso para mitigar o atenuar la percepción tonal. En efecto, respecto de esto último, si bien Leguizamón hace un uso extendido de los grados modales en sus obras y de acordes con séptimas y novenas, los finales de frases presentan, casi invariablemente, el V-I de una armonía de dominante propia del periodo de la práctica común, y lo aleja de estéticas composicionales más contemporáneas.

Referencias

- Aguilar, M. del C. (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Argentinas.
- Almeida, R. E. (2018). *Catalogación de la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón desde 1941 a 1990: Una sistematización y ampliación de la producción conocida* (Tesis de licenciatura sin

- publicar). Buenos Aires, Argentina: Instituto de Arte Mauricio Kagel, USAM (Universidad Nacional de San Martín).
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of formal functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York, EE.UU.: Oxford University Press.
- De la Fuente P. I. (5 de noviembre del 2014) *Dúo Salteño: folklore argentino y vocalidades argentinas*. Recuperado de: <https://musicapopularycomunicacion.wordpress.com/>
- Deza, L. y Rolon, D. (2017). *Corazón Alegre (Obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón)*. Buenos Aires, Argentina: INAMU.
- Echachurre, H. (1995). A solas con el “Cuchi” Leguizamón. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-7786-2007-09-29.html>
- Juárez Aldazába, C. (2009). *El aire estaba quieto: cultura popular y música folclórica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones CCC (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini).
- Madoery, D. (2016). La chacarera: Estado de situación sobre los estudios del género. VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata, Argentina.
- Martínez, A. (2017). Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. Buenos Aires. Argentina: *Revista Argentina de Musicología*, n° 17, pp. 89-121.
- Micheletto K. (29 de septiembre del 2007). El recuerdo para un músico cargado de futuro. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-7786-2007-09-29.html>.
- Micheletto, K. (2006). Entrevista con el Dúo Salteño. *Página/12*, 13.
- Mola, S. (2016). Análisis del aspecto rítmico en la melodía y el acompañamiento de la chacarera. VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56446>.
- Mola, S. *La armonía en la chacarera* (Informe de investigación). Facultad de Bellas Artes. UNLP.
- Parfeniuk, A. (1990). *Manuel J. Castilla desde la aldea americana*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Persichetti, V. (1985) *Armonía del siglo XX*. Madrid, España: Real Musical Editores.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. España: Spam Press Universitaria.

-
- Sessa M. (2016). Hacia un análisis microformal de la chacarera: esquemas recurrentes y casos excepcionales. VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata, Argentina
- Taján, O. (2016). El rasgueo de la chacarera en la guitarra: Análisis de sus rasgos estructurales y de estilo. VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata, Argentina.

SANTIAGO ROGER GODOY es doctorando del “Doctorado en Música” de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires (UCA). Becario de la Beca Interna Doctoral CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Coordinador del “Área de Investigaciones Musicales” del “Instituto de Investigación en Cultura y Arte” (IICA) Salta Capital. Licenciado en Filosofía: Escuela de Filosofía; Facultad de Humanidades; Universidad Nacional de Salta (UNSa). Profesor en Filosofía: Escuela de Filosofía; Facultad de Humanidades; Universidad Nacional de Salta (UNSa). Parte del Proyecto de Investigación de la Universidad de la Plata N° 11/B278 “Música popular en la Argentina: Análisis e Historia en el Folclore, Rock y Tango” a cargo del Dr. Diego Madoery (Profesor titular en la Facultad de Bellas Artes UNLP).