

TRES VERSIONES CORDOBESAS DEL VALS PLAZA COLÓN
DE RUBÉN DARÍO GAMBOA

Lic. Silvina Argüello
Área Artes CIFYH
Universidad Nacional de Córdoba
AVANCES 15 (2): 27-42
2008-2009

Resumen

El vals criollo es un género que atraviesa varios repertorios: el cuarteto, el folklore y el tango. En este trabajo se comparan tres versiones del vals "Plaza Colón" de Rubén Darío Gamboa. Los intérpretes son: Edmundo Cartos, el Cuarteto Leo y Los del Suquía.

La inclusión de una misma obra, en campos musicales distintos pone en discusión conceptos tales como versión, arreglo, género, repertorio, entre otros. El estudio realizado permite afirmar que una misma canción, en el marco de determinado género y sometida a los cambios introducidos por el arreglador y por los intérpretes, puede formar parte de repertorios muy diferentes.

La inclusión del vals criollo en repertorios de estéticas tan diferentes como el cuarteto y el folklore avala la hipótesis de que el vals ha tenido una presencia importante en nuestra ciudad.

Palabras claves: vals criollo - arreglo - repertorio

THREE VERSIONS FROM CÓRDOBA, OF THE WALTZ FROM RUBEN
DARIO GAMBOA, "PLAZA COLÓN"

Abstract

The *vals criollo* is a genre that crosses several codes: the quartet, folklore and tango. In this paper compares three versions of the waltz "Plaza Colón" from Ruben Darío Gamboa. The

performers are: Edmundo Cartos, Cuarteto Leo and Los del Suquía.

The inclusion of the same work in different musical fields raises questions about concepts such as version, arrangement, gender, repertoire, among others. The research suggest that the same song, under certain genre and submitted to the changes introduced by the arranger and interpreters, may be part of very different repertoires. The inclusion of the vals criollo in aesthetic repertoire as diverse as the quartet and folklore, supports the hypothesis that the waltz has had a significant presence in our city.

Keywords: vals criollo - arrangement - repertoire

Introducción

El presente trabajo surge a partir de haber accedido a tres grabaciones diferentes de un mismo vals: "Plaza Colón" de Rubén Darío Gamboa. La primera le pertenece a Edmundo Cartos; la segunda, al Cuarteto Leo; y la restante, al conjunto folklórico Los del Suquía.

En otra investigación reciente en la que me aproximaba por primera vez al vals criollo interpretado en la ciudad de Córdoba por solistas y grupos folklóricos durante el siglo XX, me atreví a formular la hipótesis de que el vals criollo es el género con el cual el folklore cordobés ha tratado de identificarse y distinguirse en la geografía musical argentina.

Por un lado sabemos que, desde hace varias décadas, los argentinos asocian al "cuarteto" con Córdoba, y lo consideran la expresión musical típica de nuestra ciudad. Sin embargo, para los cordobeses capitalinos esa identificación musical funciona sólo desde la realidad de la música que se consume masivamente y muchos reniegan de la identificación del cuarteto con lo cordobés.

Por otra parte, la "cultura oficial cordobesa", aquella que se pone de manifiesto en actos políticos o escolares como el que conmemora el 6 de julio, día de la Fundación de la ciudad, suele priorizar un repertorio que pertenece al campo del Folklore y dentro de él a un género en particular: el vals criollo.

Así, año tras año, vuelven a sonar en las emisoras radiales y en las celebraciones públicas vales tales como "Plaza Colón", "Caballero de Ley", "Lunita de Alberdi", etc. grabados por conjuntos o solistas folklóricos cordobeses.

Por lo tanto, encontrar un vals criollo interpretado por José Sosa Mendieta, uno de los

cantores más importantes que tuvo "La Leo" hacía tambalear cualquier afirmación respecto de cuál es el género o estilo musical típicamente cordobés. Me pareció interesante abordar un estudio al respecto.

La obra elegida se titula "Plaza Colón" y su autor es Rubén Darío Gamboa; el género de la composición es el vals criollo y ha sido grabado por intérpretes que pertenecen a campos musicales y a épocas diferentes: el cuarteto en sus comienzos, el folklore de la primera mitad del siglo XX y un grupo folklórico cordobés de los años 70.

Marco teórico

La primera cuestión que surge de la comparación de tres registros de una misma obra musical, pone en discusión conceptos como los de interpretación, versión, arreglo, género, repertorio, entre otros.

Plaza Colón, en sentido amplio, es una canción (texto y música):

...las canciones a las que se puede describir como melodías con un ritmo determinado y un texto. Generalmente, y de forma independiente a los estilos involucrados, responden a géneros más o menos estereotipados que tienen establecidas características culturales históricas, de entorno social, de temática literaria, tópicos (originarias de una determinada región), y musicales: un ritmo particular, carácter, giros melódicos, combinaciones armónicas, textura prefijada y una estructura de acompañamiento instrumental más o menos acordada que originan códigos (Mansilla, 2005: 107)

Si aplicamos esta cita de Mansilla al ejemplo elegido, resulta que: "Plaza Colón" es una canción concebida dentro del marco del género vals criollo, que ha sido sometida a procedimientos de **arreglo** musical y a interpretaciones de estéticas y estilos diferentes (versiones).

Entiendo por género la definición que Diego Madoery propone para "especie" (género) en el artículo "Los procedimientos de producción musical en Música Popular" (Madoery, 2000: 76 a 93). Madoery concibe las especies musicales (géneros) como "marcos socialmente aceptados" implicados en una historia y región determinada" y considera que "La especie (género) implica una estrategia de arreglo". Según esta afirmación, el vals criollo, entendido como género, impondría al arreglador ciertas estrategias de arreglo.

¹ Nota: En interrelaciones al autor, éste acuerda en que debería reemplazar en su trabajo la palabra "especie" por "género".

De esta manera, el género se constituye en función de una serie de constantes literario-musicales (en música popular el texto está presente en la amplia mayoría de las composiciones) que son aceptadas socialmente y que funcionan como marcos dentro de los cuales se genera una obra particular.

Por su parte, un repertorio es el conjunto de obras, compuestas según determinado género, interpretadas por un artista determinado o que forman parte de cierto campo de producción y consumo de música.

Las definiciones de Madoery funcionan bien cuando género y repertorio coinciden; cuando no, generalmente el proceso de inclusión de una misma obra en determinado repertorio recorre el camino inverso: según el análisis realizado de las tres versiones de "Plaza Colón", no es el género vals criollo el que impuso las modificaciones en cada caso, sino que las modificaciones de un mismo género y canción, hicieron posible su inclusión en repertorios y estéticas diferentes.

He aquí la relevancia que adquieren el arreglo y la versión. Comparto con Mansilla la idea del "arreglo como un intertexto entre la composición original y la interpretación" (Mansilla, 2005:87).

El arreglo como dispositivo intertextual tiene posibilidades de relación con otros discursos -inter-semiótica- que, si bien no son inherentes a la obra, le están profundamente involucrados en la medida en que su recodificación redistribuye productivamente sus sentidos: (Mansilla, 2005:88).

Los cambios que se introducen en la composición original son tales que puede considerarse al arreglo como:

...una nueva composición, una recreación, por lo tanto su naturaleza es la misma que la de la composición original, y su diferencia específica es que procede con material preexistente (propio o ajeno). (Mansilla, 2005:101)

Por último, también adhiero a la distinción que hace Mansilla entre arreglo y versión, ya que considera a esta última como una interpretación en la cual el artista no ha operado sobre la creación original de manera profunda, en cambio:

...el arreglo es de contenido mucho más amplio y tiene que ver con el aporte creativo en orden

a la factura de la obra (criterios compositivos) y su realización en los variados aspectos (textura, forma, tímbrica, etc.). (Mansilla, 2005:38-39).

Hasta aquí, según las categorías definidas, el vals criollo es una canción creada en el marco de un género musical (vals criollo) que puede ser incluido, según cómo se lo arregle e interprete, en distintos repertorios.

Comparación propiamente dicha

Una sola audición de cada una de las tres grabaciones consideradas es suficiente para identificar a sus intérpretes. Las diferencias son muy evidentes y atañen tanto al aspecto musical como al literario, aunque este último en mucha menor medida. Las mayores diferencias se operan en los distintos parámetros del lenguaje musical, algunos de los cuales son fácilmente relevables porque pueden indicarse con el vocabulario técnico específico de la música; me refiero a, por ejemplo: variaciones rítmicas y melódicas, tempo, textura, timbres etc.

Sin embargo, después de haber puntualizado cada una de las semejanzas y diferencias, advertimos que ellas mismas no son suficientes para que la misma obra pueda ingresar al repertorio del cuarteto, o del folklore. Es necesario agregar la manera particular de interpretar que tiene cada repertorio.

Y es precisamente esta interpretación la más difícil de caracterizar porque juega con elementos estilísticos que aún no han sido sistematizados en la música popular: pronunciación, emisión de la voz, recursos vocales, instrumentales y expresivos, giros característicos, etc. A esto se suma la puesta en escena, la cual desempeña un papel muy importante; pero en este caso no he tenido la posibilidad de ver ni a la Leo ni a Edmundo Cartos en vivo, por lo que me veo obligada a dejar de lado la performance.

Este trabajo es apenas una modesta aproximación al problema de la distinción de versiones y de los rasgos estilísticos de diferentes estéticas.

El texto literario de Plaza Colón²

Los del Suquía

Edmundo Cartos

Cuarteto Leo

Primera parte

Primera parte

Primera parte: instrumental

1

Jamás olvidaré
Las horas que viví
Y en mi alma llevaré
La dicha que perdí.

1

Jamás olvidaré
las horas que viví
y en mi alma llevaré
La dicha que perdí.

1

Jamás olvidaré
las horas que viví
y en mi alma llevaré
La dicha que perdí.

2

Vieja Plaza Colón
Que en tus noches hermosas
Recuerdo que dichosas
Me dio su corazón

2

Vieja Plaza Colón
en tus noches hermosas
recuerdo que dichosas
me dio su corazón

2

Vieja Plaza Colón
en tus noches hermosas
recuerdo que dichosa
me dio su corazón

3

Vieja Plaza Colón
en frente a la Normal
sus años pasarán
Llevando mi ilusión

3

Vieja Plaza Colón
en frente a la Normal
sus años pasarán
llevando mi ilusión

3

Vieja Plaza Colón
frente a la Normal
los años pasarán
llevando mi ilusión

4

Y cuando en nuestro andar
estoy lejos de ti
el dolor me hace feliz
al evocar el tiempo aquel.

4

Y cuando en mi orfandad
estoy lejos de ti
el dolor me hace feliz
al evocar el tiempo aquel.

4

Y cuando en mi orfandad
estoy lejos de ti
mi dolor es feliz
al evocar su besar.

5

Junto a la fuente
En tu viejo banco
Testigo fue
De la ternura
De aquellos labios
Que yo besé.

5

Junto a la fuente
tu viejo banco
testigo fue,
de la ternura
de aquellos labios
Que yo besé

5

Junto a la fuente
tu viejo banco
testigo fue,
de la ternura
de aquellos labios
Que yo besé

6

Junto a la fuente
En tu viejo banco
te evocarán
esos perdidos
amores ya idos
Que no volverán.

6

Junto a la fuente
en tu viejo banco
otros te evocarán
besos perdidos
amores ya idos
que no volverán.

6

Junto a la fuente
en tu viejo banco
evocará
besos perdidos
amores fingidos
no volverán.

Segunda parte

Segunda parte

Segunda parte: Instrumental
Incluyendo estribillo

Como se puede observar, los cambios en cuanto a la letra no son muchos, sin embargo me permiten dar cuenta de, por una parte modificaciones semánticas bastante significativas; y por otra, de cambios sintácticos y construcciones que permiten revelar la competencia con respecto al uso del idioma.

Cambios semánticos

El tercer verso de la estrofa N° 3 es "sus años pasarán" en Los del Suquía y en Edmundo Cartos; no así en la Leo, que usa artículo en lugar de adjetivo posesivo "los años pasarán".

En la estrofa N° 4, Los del Suquía reemplazan "en mi orfandad" por "en nuestro andar" de las otras dos versiones. La palabra "orfandad" (sin padres) tiene connotaciones bastante duras que mueven a la compasión. El cambio introducido por el conjunto folklórico, suaviza el sentido del verso y lo acomoda mejor a la idea de caminantes que alejados de su ciudad la recuerdan con nostalgia. En cambio, las otras dos ponen el acento en el dolor provocado por la soledad y el alejamiento de la mujer amada pero con matices. Cartos y Los del Suquía mantiene en el último verso la expresión "el tiempo aquel" con lo que la nostalgia se mantiene; La Leo, por su parte reemplaza esa construcción sustantiva por "su besar" con lo cual el hincapié está puesto en el amor hacia una mujer. De la misma manera opera la sustitución de "el dolor" dicho por Los del Suquía y Cartos, por "mi dolor" en la letra de La Leo.

En la estrofa 6, Los del Suquía vuelven a generalizar el sentimiento empleando "esos perdidos" en lugar de "besos perdidos" usados en las otras dos, de las cuales, La Leo refuerza y especifica la vinculación con el sufrimiento por amor, al decir "amores fingidos" en lugar de "amores ya idos".

² Nota: transcribo sólo las estrofas en las que se encuentran los cambios más significativos.

Nuevamente el conjunto folklórico le resta sentimentalismo al emplear, en la séptima estrofa, el artículo "la" (noche) en lugar del adjetivo posesivo "tu" (noche) de Cartos.

Resulta interesante el hecho de que el Cuarteto Leo no canta las estrofas 7, 8, 9 y 10 de la segunda parte; en su lugar se escuchan los instrumentos pero sus melodías no se corresponden con las líneas de esas estrofas.

Cambios sintácticos

Nexos: En la estrofa 2, el grupo Los del Suquía inicia el segundo verso con un "que" incorrecto sintácticamente dado que no introduce proposición subordinada alguna. En la siguiente estrofa, el Conjunto y Edmundo Cartos comienzan el segundo verso con la construcción prepositiva "enfrente a" cuando la norma indica "enfrente de" o "frente a" tal como lo usa La Leo. Por el contrario, es correcto el uso de "que" tanto en Los del Suquía como en Cartos al final de la estrofa 6 "que no volverán" ya que funciona como proposición adjetiva de "amores ya idos" del verso anterior. La Leo elimina ese "que"; este cambio, desde el punto de vista del sentido, le confiere más contundencia a la negación "no volverán". En esta sexta estrofa, parece más adecuado el agregado que hace Cartos del pronombre "otros" (te evocarán) ya que hace expreso al sujeto de la oración, aunque a la frase musical le "sobren" sílabas.

En la segunda parte, Cartos conecta ideas por medio de la conjunción copulativa "y" en las estrofas 7, "y a tu lado evocar" y 10 "Y al irme para siempre". En este caso, al encontrarse al comienzo de una estrofa le da continuidad respecto de la anterior.

(No considero Cuarteto Leo porque no canta esta parte).

Pronunciación:

Con respecto a la pronunciación, es bastante clara en los tres casos aun cuando cantan varios como en el caso de Los del Suquía.

En este grupo prevalece la voz de Cacho Iriarte por lo que haré algunas apreciaciones respecto de su pronunciación. Ésta podría caracterizarse como "neutra" en el sentido de que no se filtran sonidos propios de alguna de las tonadas. El yeísmo (pronunciación igual de LL y Y) está presente, pero con un sonido que no es ni la Y de Bs As y su zona de influencias, ni el agregado de una l a la consonante Y (Ej: Yio). No se escucha la típica aspiración de la S entre vocales, propia de la tonada cordobesa.

La dicción de Edmundo Cartos, por su parte, es muy clara e incluso acomoda los acen-

tos de la frase musical para respetar las sílabas tónicas de las palabras, como en el verso "Vieja Plaza Colón" al cual lo adapta a compás tético para evitar que la anacrusa haga recaer el acento sobre la segunda sílaba de "vieja" y de "plaza". La sonoridad más personal es la particular manera de fonar la S, con un sonido sibilante semejante, aunque mucho menos marcado, al de las personas a quienes se les llama "seseosos".

Otros rasgos característicos empleados con valor expresivo son la remarcación del sonido R (simple) en palabras como "ternura" o "besos perdidos"; y alargar vocales deteniendo el ritmo como la vocal A en el adverbio "tanto" y la vocal I de "esquina".

La música de Plaza Colón

El aspecto musical es, por cierto, mucho más complejo en lo que hace a caracterizar distintas interpretaciones. He tratado de partir de aquellos rasgos que pueden ser medidos con mayor objetividad para avanzar luego hacia apreciaciones más subjetivas.

A los fines de ordenar la comparación de los elementos del lenguaje musical, he tomado en primer lugar el tempo, luego la melodía de la canción, la textura y forma de cada versión y por último el estilo de las interpretaciones, ya sean vocales o instrumentales, ya que en el caso de La Leo, la voz que lleva la melodía del vals es, en algunas secciones, reemplazada por algún instrumento.

Cabe aclarar que en cada uno de los parámetros he tenido en cuenta los elementos más evidentes y distintivos, sin profundizar en detalles.

Tempo:

La versión de Edmundo Cartos es considerablemente más lenta que las otras dos: 3 minutos, 22 segundos; Los del Suquía aceleran el tempo, por lo que la duración total es de 2 minutos 19 segundos; por su parte el Cuarteto Leo interpreta la canción en 1 minuto y 32 segundos.

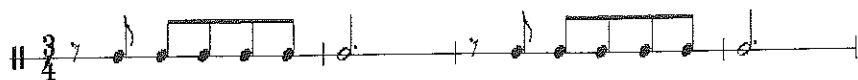
Melodía:

-Ritmo: tomo como modelo la transcripción hecha de la versión de Los del Suquía para señalar las principales diferencias con las otras dos grabaciones.

El conjunto folklórico alterna un verso acéfalo con uno anacrúsico; en cambio, La Leo hace casi todos los versos acéfalos con lo cual el ritmo de las frases se hace menos variado³.

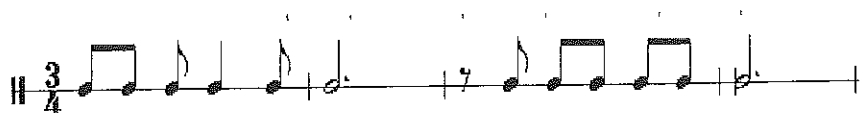
³ Nota: excepto en el segundo verso de la tercera estrofa cuyo inicio es tético produciendo un compás

Ejemplos.



En el estribillo, en cambio, el Cuarteto Leo presenta más libertad rítmica ya que introduce valores irregulares y pasos de 3/4 a 6/8. Esto, sumado a una articulación legato, coincide con los momentos en los que se hace hincapié en el "romanticismo" de la obra.

Por su parte, Edmundo Cartos ofrece una versión en donde en varios momentos abandona la rigidez del compás de 3/4, tanto que el acompañamiento se calla para dar lugar a que la voz se despliegue con gran libertad rítmica. Esto ocurre a veces al comienzo de una frase, como en el inicio de la canción ("Jamás olvidaré") o en el interior de de la misma, como en el verso siguiente sobre el nexa "que"; y en el segundo verso de la tercera estrofa sobre las palabras "a la".



La mayor libertad rítmica se verifica en la primera estrofa del estribillo, en donde el acompañamiento opta por arpeggios con un ritmo que desdibuja la marcación en tres tiempos de cada compás. El inicio es tético, con un valor largo sobre la primera sílaba de cada una de las palabras más importantes del verso "Junto" y "fuente". En las últimas tres ideas musicales retoma el ritmo de vals pero hace una pausa importante entre la 5ta y la 6ta. Esta misma detención ocurre entre el 5to y 6to verso de la estrofa siguiente, también correspondiente al estribillo.

En una ocasión, Cartos en lugar de pasar de 3/4 a 6/8, elimina la frase acéfala, la convierte en tética y la acomoda en tres compases de 3/4, resultando una hemioía.

de 6/8.



-Alturas:

Edmundo Cartos es el intérprete que introduce más cantidad de cambios mélicos. Así por ejemplo, en la 1ª estrofa, a cada uno de los 4 versos le asigna una idea musical diferente; y de los otros 4 versos de la siguiente estrofa, sólo el último verso posee un motivo semejante al 4to de la estrofa anterior. Esquemáticamente: *abcd/efgd'*.

En el caso del Cuarteto Leo, ya en la primera estrofa, dos motivos se parecen; y en la siguiente, repite dos ideas ya oídas. Esquema: *abcb'/adce*. Por otra parte, el diseño melódico a es el que inicia todas las estrofas.

Los del Suquía se ubican a mitad de camino entre los otros intérpretes. El esquema de las dos primeras estrofas es el que sigue: *abcd/aefg*.

Con respecto a los motivos que reaparecen y a la cantidad de veces que se repiten en cada uno de los intérpretes, resulta lo siguiente:

Cartos	Cuarteto Leo	Los del Suquía
-Sólo 2 motivos se repiten: (a y b)	Se repiten 4 motivos: (a, b, c y b')	-Se repiten 3 motivos: (a, c y d)
-a se repite 1 vez	-a se repite 3 veces	-a se repite 2 veces
-d se repite 1 vez	-b se repite 1 vez	-c se repite 1 vez
	-b' se repite 1 vez	-d se repite 1 vez
	-c se repite 2 veces	

Textura:

Las tres versiones pueden inscribirse dentro de la típica textura de la canción popular: melodía con acompañamiento. En todos los casos se pone de relieve la voz de quien lleva la melodía del vals: Edmundo Cartos, José Sosa Mendieta (Cuarteto Leo) y Miguel "Cacho" Iriarte (Los del Suquía)

En la versión de Edmundo Cartos su voz es acompañada por dos guitarras. Una de ellas -quizás él mismo-, en segundo plano respecto de la otra, va marcando delicadamente el

típico acompañamiento del vals: 1er tiempo con el pulgar hacia abajo y rasguído de los otros dedos (uñas, más que yemas) en el 2do y 3ero. La otra guitarra introduce punteos que flocean o comentan la melodía principal, sobretodo cuando ésta hace notas largas o calla; a veces los comentarios a la voz son sucesiones de acordes que enriquecen la armonía y hacen de puente entre las funciones básicas.

Cuarteto Leo: los instrumentos que realizan el acompañamiento también funcionan polarizadamente como melodía y acompañamiento. La base armónica y rítmica está a cargo del piano y el contrabajo, ya que constantemente marca los tres tiempos del ritmo de vals: el 1er tiempo en el bajo (mano izquierda; y contrabajo) y los otros dos en la mano derecha. En los finales de frase suele escucharse una escala o arpeggio en la mano derecha. El violín y el acordeón a veces hacen al unísono la melodía del vals o de interludios; en otros momentos, la melodía está a cargo del violín mientras el acordeón va marcando con acordes los 2dos y 3ros tiempos de cada compás; cuando la línea principal la lleva el acordeón, el violín se calla o lo duplica. En el estribillo, el violín funciona como una imaginativa contramelodía del canto de carácter lírico y ejecución legatto y rubato.

El conjunto folklórico emplea tres (o 4?) guitarras como acompañamiento. En la introducción y en los interludios, dos de ellas puntean la melodía en octavas y la otra realiza el acompañamiento en tres tiempos, tal como fue descrito en el caso de Cartos, pero haciendo más perceptible el rasguído de los tiempos débiles. En las estrofas, las guitarras hacen rasguído mientras las voces distribuyen responsorialmente la melodía: 1ª estrofa, a cargo del solista; 2da, textura homofónica de las restantes voces (3?), la voz solista parece callarse; 3ra estrofa, el solista; 4ta estrofa comienzo homofónico y solista en los versos 3 y 4. El estribillo (estrofa nº 5) es cantado por todos, incluso se oye el timbre del solista; en la segunda estrofa del estribillo (nº 6) la voz del solista es acompañada por acordes hechos por las otras voces a razón de uno por compás y con la vocal "o". La segunda parte es igual a la primera.

Forma:

Los del Suquía realizan una introducción de 19 compases con las guitarras, dos de las cuales en 8vas puntean una melodía que no pertenece a una sección del vals y que termina con un arpeggio descendente con las notas del acorde de tónica.

Se suceden 4 estrofas más las dos del estribillo, tras lo cual vuelve a oírse la introducción, a manera de interludio, antes de comenzar la segunda parte. Al final se repite el estribillo;

pero el anteúltimo verso se detiene y modifica la melodía para terminar el último verso con la participación de todas las voces, que agregan tres notas a manera de cadencia más conclusiva.

La introducción de Edmundo Cartos es de 16 compases en los que una guitarra puntea la melodía de la 1ra estrofa casi idéntica y luego realiza una elaboración de las 2 primeras frases de la estrofa 2 más las de los 2 últimos versos de la estrofa 4. El solista canta la primera parte, tras lo cual se vuelve a oír la introducción a manera de interludio para iniciar la segunda parte. Este intérprete no repite el estribillo al final; su manera de destacar el final consiste en que en el anteúltimo verso, las guitarras hacen un acorde y se callan dando lugar a que solo la voz cante el último verso con un ritmo libre y poco medido. Al finalizar el verso, las guitarras hacen un rasguído que deja escuchar cada una de las cuerdas sobre el acorde final.

Cuarteto Leo: comienzan directamente los instrumentos con la melodía de las dos primeras estrofas e inmediatamente repiten la primera; luego se escuchan con algunos cambios las frases correspondientes a la 4ta estrofa. Le siguen las melodías de las dos estrofas del estribillo tras lo cual se ingresa la voz para interpretar las 4 estrofas y las dos del estribillo. A continuación los instrumentos repiten lo mismo que habían hecho antes de que ingresara el cantante, sólo que en el estribillo, la melodía la lleva el acordeón en lugar del violín como ocurre en la primera parte. El final consiste en reiterar el estribillo por parte de Mendieta, con el remate de los acordes de V-I en los instrumentos a la manera de los cierres del tango.

Interpretación:

Me centraré fundamentalmente en los estilos vocales y en aquellos rasgos que pueden distinguirse sin el soporte de programas de computación que permiten medir con mayor precisión que el oído, cambios de duraciones, alturas, vibratos etc.

-Tesisura de las voces:

Edmundo Cartos interpreta su versión en re menor, iniciando la obra en (clave de Fa en 4ta: la del 2do espacio. Su voz es la de un barítono de timbre cálido y vibrato natural.

La tonalidad elegida por el Cuarteto Leo es sol menor. José Sosa Mendieta inicia la obra una 4ta más arriba que Cartos. Su timbre es más brillante, pero se lo percibe cantando con comodidad en ese registro.

La versión de Los del Suquía, en si menor, hace que Cacho Iriarte cante una tercera Mayor por encima del cantante de la Leo. Es el que suena más atenerado, con un timbre nasal

que casi no hace falsete, por lo que la voz suena bastante lisa y punzante.

-Dicción:

Los tres cantantes pronuncian con claridad y cuidado el texto, cada uno con las particularidades ya señaladas de pronunciación. Sin embargo, la dicción, sumada a la variable del ritmo, hace que Cartos se perciba como quien más "dice" la letra. Los rubatos y cambios de ritmo le permiten acentuar correctamente las palabras y destacar algunas respecto de otras.

En Los del Suquia, el cambio rítmico más corriente es el paso de compases en 3/4 a otros en 6/8 pero no parece tener que ver con destacar la letra.

-Afinación:

La afinación es muy cuidada en Cartos y Mendieta. El primero abandona la altura de algunas notas yéndose hacia el grave, pero con fines expresivos.

En cambio, Miguel Iriarte cala en repetidas oportunidades y el ataque de las notas suele no ser preciso. Las desafinaciones de hacen muy notorias cuando el conjunto canta a varias voces.

Conclusiones

Resultados de la comparación de las tres versiones del vals criollo "Plaza Colón":

a) Textos: el análisis realizado de los cambios semánticos que se operan en las versiones consideradas me permite concluir que el sentimiento presente en las tres versiones es la **nostalgia**, pero lo que cambia en cada caso es la causa de la misma. Para Edmundo **Cartos** la razón es **el tiempo pasado**; el motivo en el **Cuarteto Leo**, es **el amor perdido**; mientras que **Los del Suquia añoran la Córdoba de antaño**.

b) Textos: con respecto a los cambios sintácticos, las construcciones más cuidadas están en la versión de Cartos; aunque no es posible señalar incorrecciones importantes en los otros dos casos.

c) Pronunciación: es clara en las tres versiones. Cartos se preocupa por la acentuación correcta de las palabras en relación con la frase musical; Sosa Mendieta es el intérprete que más exagera la pronunciación y se aparta de una dicción neutra asemejándose por momentos a la pronunciación característica de Bs As y zonas de influencia.

Los conceptos de género, arreglo, repertorio y versión.

Teniendo el marco teórico elegido para este trabajo y la comparación realizada entre los

tres intérpretes del mismo vals, resulta que:

a) Una canción, (en el marco de determinado género), sometida a los cambios introducidos por el arreglador y a la particular interpretación de cierto estilo musical, puede formar parte de repertorios muy diferentes.

b) El vals criollo es un género que atraviesa varios repertorios: el cuarteto, el folklore y el tango.

Identidad musical de la ciudad de Córdoba.

La inclusión del vals criollo en repertorios de estéticas tan diferentes como el cuarteto y el folklore puede reforzar la idea de que realmente el vals ha tenido una presencia importante en nuestra ciudad. Sin embargo, el género representativo de cada uno de esos campos no es el mismo: el folklore optó por el vals para identificar a Córdoba, mientras que en el cuarteto, el vals criollo tuvo una presencia acotada.

Por razones cuantitativas que tiene que ver con la difusión de los repertorios, la proliferación del género cuarteto lo ubica en un lugar de privilegio respecto de cualquier otra manifestación literario- musical.

Bibliografía

- AA.VV. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo X. Madrid: Sociedad general de autores y editores, 1999.
- AA.VV. *The New Grove. Dictionary of Music & Musicians*, Tomo 20. EEUU: Edited by Stanley Sadie. 1980.
- AA.VV. *Antología del tango rioplatense*. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" Vol 1 (hasta 1920). Bs. As. 1980.
- ARETZ, Isabel. *El Folklore musical argentino*. Ricordi Americana S.A.E.C .Bs As. 1952.
- AYESTARÁN, Lauro. *El Folklore musical uruguayo*. Ed. Arca, Montevideo. 1967.
- BISCHOFF, Efraín U. *Córdoba y el Tango*. Edición del autor. Córdoba. 1966.
- BORRÁS, Gérard. *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*. Ed. Universidad de Guadalajara. 2000.
- CARDOSO, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones. 2006.
- DÍAZ, Claudio F. *Eso que llamamos "Folklore". Una aproximación sociodiscursiva. Tesis de Doctorado en Letras (UNC) Ed. FFyH. 2007.*
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura eco-

- nómica. 2007.
- LLORENS, José A. *Introducción al estudio de música popular criolla en Lima, Perú*. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 8, No. 2 (Autumn - Winter, 1987), pp. 262-268
- MADOERY, Diego. "Los procedimientos de producción musical en Música Popular". *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*. 2000. 7: 142: 76-93
- MANSILLA, Ricardo Javier. "El arreglo coral de música popular. Una forma de composición que renueva el repertorio de concierto". *Tesis de Maestría en Arte latinoamericano*. (Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño. 2005.
- MANSILLA, Silvina Luz. La *(d)ifusión* de la producción de Carlos Guastavino por Parte de Eduardo Falú. *Revista del Instituto Superior de Música 10*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. 2005.
- PORTORRICO, Emilio. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Ed. del autor. Bs As. 2004.
- SANCHEZ, Octavio. La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y Sociocultural. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. 2004.
- VEGA, Carlos. *Panorama de la Música Popular argentina*. Ed Losada Bs As. 1944.
- VEGA, Carlos. *El origen de las Danzas Folklóricas*. Ed. Ricordi Bs As. 2ª Ed. 1957
- VEGA, Carlos. *Las Canciones folklóricas argentinas*. Ministerio de Educación de la Nación. Subsecretaría de Cultura. Instituto de Musicología. Bs. As. Edición con apoyo del Fondo Nacional de las Artes. 1965.
- VILARIÑO. Poema *El valsecito criollo*. Prólogo de Idea Vilariño. Ed. de la Banda Oriental. Montevideo. 1993.
- YEP, Virginia. "El Vals Peruano". *Latin American Music Review*, Volumen 14, Number 2, Fall/Winter by the University of Texas Press. 1993.