

→ **Antonio Nicolás Tolaba (Salta, 1994)**



Licenciado en Artes Musicales con orientación en Guitarra Clásica por la Universidad Católica de Salta, Escuela Universitaria de Música. Ofreció conciertos de “Nuevas músicas para guitarra” en base a investigación y análisis de las obras y brindó conferencias sobre folklore y guitarra argentina. Ha sido invitado de la Orquesta Sinfónica de Salta y participante del Festival Internacional de Música Antigua “Esteban Salas” en La Habana. Desarrolla el proyecto de investigación e interpretación musical *Ad Libitum ensemble*.

→ **Leonardo Giamminola (Salta, 1989)**



Estudió Composición musical en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Nacional de La Plata. Es fundador del *Proyecto social música escrita* que plantea el proceso de investigación y adaptación de música latinoamericana para ensambles y orquestas emergentes de Argentina. Estudia la Licenciatura en Artes Musicales con orientación Composición en la Universidad Católica de Salta, Escuela Universitaria de Música.

La suite La folía argentina. Un encuentro entre el legado hispano y la música folklórica argentina

The Argentine Folia suite. An encounter between the Hispanic legacy
and Argentine folk music



Antonio Nicolás Tolaba
Universidad Católica de Salta
at.adlibitum@gmail.com



Leonardo Giamminola
Universidad Católica de Salta
musicaescritasalta@gmail.com



Resumen

El presente trabajo busca resignificar el esquema armónico-melódico denominado *folía* dentro de los cánones de las danzas argentinas y sus géneros musicales, contrastando formas y parámetros sonoros a partir de un análisis del repertorio de ambos universos musicales. En este estudio, se exploran aspectos históricos y musicológicos de la folía hispana y aspectos contextuales de la creación musical en Argentina, como son el nacionalismo, el tradicionalismo y el nativismo. Con estos elementos, se propone una composición musical en forma de *suite*, la cual se basa en unir el esquema armónico-melódico de la folía española con los esquemas formales musicales de nueve danzas argentinas.

Palabras clave

Folía hispana; Argentina; composición musical; esquema armónico-melódico

Abstract

This paper presents a resignification attempt of the harmonic-melodic scheme from the folia within the musical canons of Argentine folk dances and their musical genres. It contrasts their forms and sound parameters, and it analyses of both musical's repertoire universes. This study explores historical and musicological aspects of the Hispanic folia and contextual aspects of music creation in Argentina; such as nationalism, traditionalism, and nativism. Using these elements, a musical composition in suite form is proposed. This composition unites the harmonic-melodic scheme of the Hispanic folia and the musical forms of nine Argentine folk dances.

Keywords

Hispanic folia; Argentina; musical composition; harmonic-melodic scheme

Recibido: 23/05/20

Aceptado: 03/08/20

Introducción

Muchos compositores, a lo largo de la historia universal de la música, han tomado la folía como fuente de inspiración, algunos han incorporado su impronta personal a dicho esquema musical; por ejemplo, Johan Sebastian Bach, quien incluye la progresión armónica en su cantata BWV 212 *Mer hahn en neue Oberkeet*. Otros se han ajustado a su estructura fundamental y, sobre esa base, han escrito sus propias versiones; por ejemplo, *Les folies d'Espagne*, de Jean-Baptiste Lully, o *las 26 Variaciones para orquesta*, de Antonio Salieri.

En la obra musical compuesta, se buscó la comunión entre el legado hispano y las raíces rítmico-armónicas de las danzas tradicionales argentinas y sus formas musicales. La obra escrita para dos instrumentos melódicos, guitarra y continuo, en forma de *suite* busca explorar la adaptación del esquema folía dentro de nueve formas musicales o especies argentinas: vidala, vidalita, bailecito, carnavalito, zamba, chacarera, milonga, tango y malambo. Además, se examinan, a través de los movimientos, las posibilidades de generar texturas musicales en las cuales conviven la identidad nacional argentina y la herencia musical hispana.

La folía según Fiorentino y Hudson

La folía, según la definición aportada por el Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música (2015), es una:

Danza, probablemente de origen portugués, cuyo patrón armónico característico fue usado por diversos compositores de los siglos XVII y XVIII como base de series de variaciones. La línea del bajo de la folía, que establece su característico patrón armónico, con el tiempo se generalizó como una especie de bajo ostinato y, al igual que otras danzas renacentistas, solía agregarse un dibujo melódico particular; dicho dibujo —rítmico, melódico o una variante del mismo— terminó por adquirir una importancia similar a la línea del bajo y la estructura armónica, convirtiéndose también en un rasgo característico de la folía. (p. 596)

En el siguiente gráfico, se muestra la línea del bajo ostinato de la folía, acompañada de su respectiva melodía característica.



Figura 1. Esquema armónico de la folía española. Fuente: Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música (2015).

Richard Hudson (1980) considera que el bajo ostinato de la folía cuyo esquema raíz en grados es i-V-i-VII-III-VII-i-V-i generalmente es acompañado por dos series melódicas: la primera citada arriba, la cual empieza y termina al unísono con los bajos; y la segunda, que se construye a partir de una tercera ascendente. Estas dos series son llamadas respectivamente 4 y 7, por los grados que más las caracterizan.



Figura 2. Secuencia armónica melódica de la folía según Hudson transcrita en la tonalidad de re menor. Fuente: Tesis doctoral de Giuseppe Fiorentino (2009).

Según Giuseppe Fiorentino (2009), “para Hudson el término *folía* indica dos estructuras armónicas diferentes, pero relacionadas, utilizadas durante el período barroco para escribir canciones, danzas y variaciones: la folía temprana y la folía tardía” (p. 21).

En el siguiente cuadro, extraído de la tesis doctoral del mismo autor, se pueden evidenciar las distintas características y variaciones de una y otra. Este esquema sirve como marco metodológico en el proceso de composición de la obra, puesto que muestra las variables en cuanto a estructura, ritmo, armonía y melodía, lo cual permite trabajar en la construcción final de la pieza.

	Folía Temprana	Folía Tardía
Período	1577 – 1674	1672 - 1750
Lugar	España e Italia	Mayormente Francia e Inglaterra
Estructura	4 frases de 4 compases Puede tener repeticiones y ritornelos.	2 secciones de 8 compases No hay repeticiones interiores del esquema. No tiene ritornelli.
Ritmo	Dos tiempos en anacrusa. Tempo rápido y vivo. Alternancia entre ritmos binarios y ternarios. Los acordes pueden tener duraciones diferentes.	Generalmente sin anacrusa. Tempo lento y solemne. Cada acorde del esquema ocupa habitualmente un compás entero. Énfasis en el compás de $\frac{3}{4}$.
Armonía	El acorde de tónica puede ser mayor, menor o mixto en la misma pieza. Frecuentemente se añaden nuevos acordes al esquema armónico. El mismo esquema armónico era utilizado en otras formas	El acorde de tónica es casi siempre menor (Re menor). Raramente se añaden nuevos acordes. El esquema armónico era el principal durante ese período histórico

Tabla 1. Clasificación de los tipos de folía según Hudson (1980)

Resulta fundamental, a modo de conclusión del apartado, retomar las investigaciones de Gombosi (1940) y Ward (1954), quienes consideran al esquema armónico-melódico de la folía como un esqueleto o estructura musical, que podía ser adaptada a textos o metros de danzas diferentes. Aquí radica la importancia de poder incorporar la secuencia y el esquema de la folía dentro de los marcos de danzas argentinas, pues estos pueden cambiar y adaptarse a las diferentes exigencias rítmico-armónicas que demande cada una.

Acerca del origen de las danzas argentinas y los géneros musicales

Existen dos teorías principales planteadas por el musicólogo argentino Carlos Vega (2014): en la primera, se plantea una superioridad de la música europea erudita por sobre las creaciones artísticas nativas; y la segunda, propone que las danzas argentinas tuvieron una evolución musical independiente de la influencia directa española:

1. El origen de nuestro folklore viene de las formas cultas europeas y allí están las raíces de nuestras canciones y danzas populares. El aporte europeo llegó a estas tierras por distintas vías y esta música fue incorporada en los salones del virreynato para luego generalizarse en la sociedad colonial, sufriendo los cambios estilísticos propios de este pasaje. Así llegó a difundirse entre las comunidades indígenas, afroamericanos y europeos, y luego al habitante rural y el criollo. La América folklórica es una retardada selección de la Europa superior. (Vega, 2014, p. 2)

2. Nuestras danzas no provienen de las folklóricas españolas. Los bailes europeos no se mezclaron con los indios ni los africanos para elaborar los bailes criollos; no hay evidencia documentada [de] que nuestras danzas desciendan de los salones superiores a todos los grupos que los sociólogos llaman "inferiores". (Vega, 2014, p. 2)

El nacionalismo argentino

Los conceptos citados a continuación permiten encontrar un hilo conductor acerca de los procesos que tuvieron lugar para la construcción de la música folklórica argentina, tanto desde el punto de vista académico como popular.

Resulta fundamental mencionar la teoría de Ernes Gellner, la cual propone que el nacionalismo "extrae su simbolismo de una entidad esencializada e idealizada denominada el *volk* o *volkstrum* la cual pretende defender, proteger, revivir o rescatar" (Buffo, 2017, p. 16).

En Argentina, dicho *volk* se basó en la caracterización de la figura poética e idealizada del gaucho, que ha sido construida por aquellos sectores altos del poder sociopolítico e intelectual. De esta manera, nace la idea de una identidad y un sentimiento nacional reforzados por todas las artes de la época, entre ellas la literatura, las artes plásticas, el teatro y la música.

Este concepto acerca de una construcción de la identidad nacional basada en la retórica de la década de 1980 y la teoría tópica musical¹ permite que los primeros músicos nacionalistas tomen los recursos y materiales propios de la música folklórica existente, circunscrita geográficamente en la llanura pampeana. De esa manera, utilizan y reinterpretan, casi siempre evocando aquellas raíces, pero sin mantenerlas como tales. Alberto Williams, considerado la piedra angular del nacionalismo musical argentino, dice al respecto: "No

1 Leonard Ratner. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*.

hagáis transcripciones de esos cantos y danzas, inspiráos en ellos; no reproduzcáis la imagen de la flor, aspirad su perfume; no dibujéis imitando, sino glosando el original; no repitáis, metamorfosead, no calquéis, cread” (Williams, 1951a, p. 15).

La construcción estético-musical realizada por los primeros músicos nacionalistas combina las técnicas compositivas académicas con las imágenes sonoras de la música nativa, pero no de manera textual, sino a partir de estas. El academicismo entonces plantea, al igual que en Europa, este tipo de nacionalismo musical: los ritmos, los giros melódico-armónicos, las cadencias y cualquier otra materia prima sonora se delimitan por la imitación de las formas y los cánones europeos, lo que deja de lado los orígenes formales y otras características propias de las danzas y especies musicales argentinas. Tal es el caso de *El rancho abandonado*, del mismo Williams; la *Sonata 1* para guitarra, de Carlos Guastavino; y el movimiento Los trabajadores agrícolas, de Alberto Ginastera, en las cuales se utilizan técnicas, formas y estilos europeos pero con rasgos y evocaciones tomados de la música nativa. Williams también deja sentada esa visión al señalar que “la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez” (1951b).

La técnica compositiva de la música nacional se ve reforzada y aclarada, por lo que el mismo Carlos Vega (1958) afirma que esta “aspira a expresar en el plano más elevado de las artes y las letras el espíritu del grupo o los grupos nacionales. Por lo común emplea las técnicas universales y busca en el folklore los elementos caracterizadores” (p. 15).

Ante ambas posturas, resulta importante señalar que en toda música académica de orientación nacionalista siempre estuvo latente una paradoja: la de que, al fin y al cabo, esta quería dejar de serlo.

En el anhelo, sin duda respetable, de querer crear una obra que identificara al país y que a la vez tuviera validez universal, había un reconocimiento implícito de que sólo Europa, con su autoridad, determinaba qué cosa era universal y qué cosa no lo era. (Pujol, 2013, p. 16)

Nativismo y tradicionalismo

Rubén Pérez Bugallo, en su artículo “Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música argentina: labor y huella de los Gómez Carrillo” (1999, p. 1), describe las perspectivas aplicadas a la recreación y divulgación de formas musicales relacionadas, en cierta medida, con las folklóricas: el tradicionalismo, el nativismo y la proyección folklórica. Las dos primeras son fundamentales para entender el proceso compositivo de la folía argentina.

El movimiento tradicionalista, como lo llama Carlos Vega, surge como una reacción defensiva en cadena contra el fenómeno inmigratorio que sucedía en la Argentina a finales del siglo XIX e inicios del XX, con sus respectivas consecuencias relacionadas con las transformaciones culturales. Se hacía énfasis en lo romántico, la idealización del pasado, y la imagen arquetípica del gaucho. Según Pérez, el músico de esta época:

Con un paternalismo mal disimulado copia, repite, imita —o al menos cree hacerlo— algunas especies de la música tradicional [...]. Pero lo cierto es que unos y otros carecen tanto de herramientas metodológicas como de elementos técnicos de diagnóstico para determinar qué es realmente tradicional y qué no lo es. (Pérez, 1999, p. 8)

Por otro lado, el concepto de nativismo ignora casi en todos sus aspectos, excepto los rítmicos, a la música folklórica. “No se basa en ella [...] porque no está en sus planes conocerla, sino reemplazarla mediante cambiantes reformulaciones estilísticas” (Pérez, 1999, p. 8). El principal exponente de esta perspectiva folklórica es Atahualpa Yupanqui, quien sostiene que la música folklórica tiene un carácter fundamentalmente creativo y que solo conservó un parentesco más que lejano con la música criolla tradicional.

La obra musical: suite La folía argentina, obra para dos instrumentos melódicos, guitarra y continuo

En el siguiente apartado se describe las partes de la suite La Folía argentina², añadiendo fragmentos de los movimientos preludeo, vidala, vidalita, bailecito, carnavalito, zamba, chacarera, milonga y malambo³. (anexos 1 – 4).

I. Preludeo o introducción

El movimiento comienza con un preludeo de guitarra solista que evoca la técnica yupanésca. La introducción presenta, por primera vez en la obra, el esquema armónico melódico general de la folía, alternando las ornamentaciones en la voz superior e inferior respectivamente.

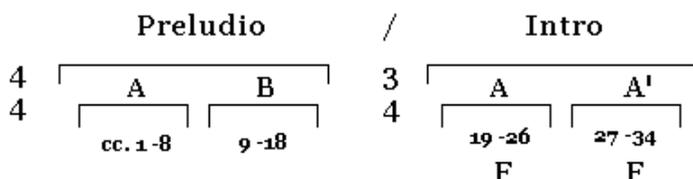


Figura 3. Estructura formal del movimiento 1. Fuente: Elaboración propia.

II. Vidala

La vidala se halla profundamente enraizada en la historia de toda la región llana de Tucumán, Santiago del Estero y sus provincias vecinas, llegando por el oeste hasta La Rioja y San Juan, y por el norte, hasta territorio boliviano. Sus melodías también reciben el nombre de *yaraví* en Jujuy. Cada región, posee sus características y diferencias, pero en todas se respeta, de manera general, el acompañamiento de percusión, ejecutado por una

² Enlace de la obra en audios: <https://drive.google.com/drive/u/4/folders/1p0ZN-6Ymi9Bu-4hCKmlP7QK-Cm8C2HScf>

³ Para acceder al score y particellas de la obra: at.adlibitum@gmail.com

caja o un tambor que acompaña al canto. La forma de estas composiciones está sujeta al texto, se presenta en coplas solas, quintillas o sextillas y a menudo poseen coplas con estribillos intercalados.

Este movimiento intenta reflejar el canto de las vidalas a través de las melodías de folías ejecutadas por las flautas y la imitación del bombo legüero o caja, rítmicamente, entre la guitarra y el chelo.

La estructura armónica y la coda final de este movimiento están basadas en el esquema folía a través del proceso compositivo de disminución armónica: 2 acordes por compás (ver Anexo 1).

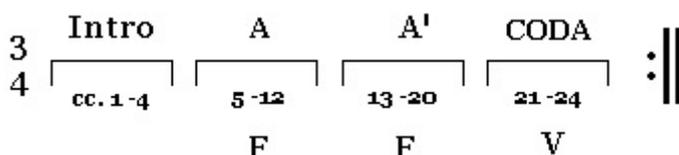


Figura 4. Estructura formal de la vidala. Fuente: Elaboración propia.

III. Vidalita

Es una forma musical no danzable característica del folklore argentino y uruguayo, emparentada con la vidala, con la que a menudo es confundida, aunque la vidala suele ser más lenta. Los versos, usualmente, están escritos en octosílabos y son de carácter amoroso y alegre, pero, en ocasiones, pueden estar acompañados de una música triste. En sus versos, muchas veces, la vidualita se caracteriza por intercalar la expresión *vidalita*, acentuada en la última sílaba (vidalítá), para producir el efecto de que el cantante le habla a la vidualita.

En esta variación, se trabaja por disminución rítmica el esquema folía, las flautas ejecutan la línea melódica principal en terceras paralelas, de manera similar al esquema Hudson de terceras. La segunda frase corresponde a una línea melódica extraída del *Cancionero Musical del Palacio Español* (CMP) del siglo XV, el cual era utilizado como relleno armónico en cantos que tenían incorporado el esquema armónico de la folía.

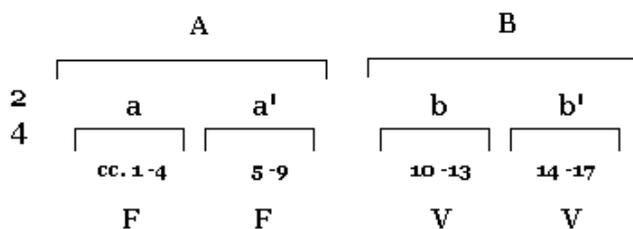


Figura 5. Estructura formal de la vidualita. Fuente: Elaboración propia.

IV. Bailecito

Es una danza de origen peruano-boliviano que entró y se extendió hasta el territorio central de la Argentina, alrededor de 1850, adoptando características propias de cada región. Menciona Carlos Vega que probablemente sea tan antigua como la zamacueca y el gato. El Dr. Mariano de la Torre y Vera, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Lima y vicario general del Alto Perú, contestó en 1814, desde Tupiza, a un cuestionario real lo siguiente: “Así mismo hay tonos muy alegres y melodiosos para ciertas danzas, que llaman Bailecito de la tierra” (Buck Quintero, 2013, p.17).

Para distinguirlos, en el noroeste argentino, lo titulan bailecito jujeño, diferenciándolo del que se baila en el centro del país o en la región de cuyo, aun cuando la música de uno y otro es prácticamente igual.

El pasaje introductorio y el estribillo son característicos de la danza. Presenta una estructura armónica distinta a la folía, que es la progresión de VII-III-V-i. La armonía de las estrofas está construida sobre el esquema de la folía. En la coda —o recapitulación estrófica del bailecito—, se retoma, con ciertos giros melódicos ornamentales, la melodía de la folía.

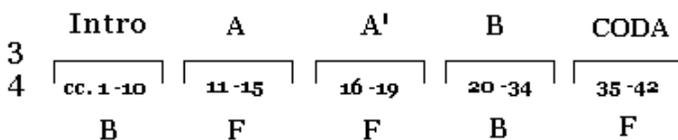


Figura 6. Estructura formal del bailecito. Fuente: Elaboración propia.

V. Carnavalito

Es el nombre de una antigua danza que practican pueblos indígenas del altiplano, entre ellos los collas —nombre dado a los grupos indígenas del noroeste argentino—. Suele bailarse en cualquier época del año. Su música es alegre y, en general, las melodías están construidas sobre la escala pentatónica.

Pedro Beruti (1960) explica que el carnavalito nace en la época prehispánica en los dominios del inca, se bailaba sin pareja, con figuras comunes a las de los bailes arcaicos: rondas, filas, serpentinas, etc.

El movimiento se inicia con una introducción armónica de V-I realizada por el chelo y luego las flautas evocan la melodía folía. Posteriormente, se añaden los compases faltantes para completar la duración formal del carnavalito. Como interludio, se buscó fusionar el ritmo de saya con la secuencia armónica de la folía (ver Anexo 2).

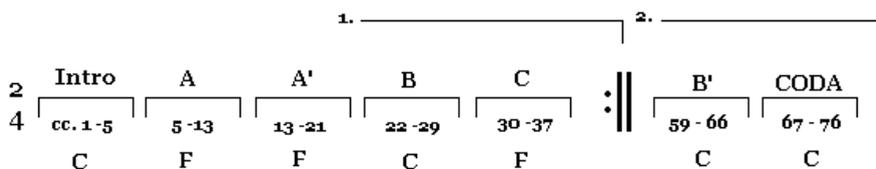


Figura 7. Estructura formal del carnavalito. Fuente: Elaboración propia.

VI. Zamba

En compás de 6/8, esta danza —que nada tiene que ver con la samba brasileña— comparte su origen con la danza argentina cueca; ambas fueron heredadas de la antigua danza peruana zamacueca.

La zamba se diferencia de la zamba carpera por la velocidad de interpretación, ya que esta última es más danzable —las carpas en Salta son lugares de festividades en las que el pueblo baila y celebra —.

Las danzas lentas de la música argentina expresan, en general, gran melancolía. Este movimiento busca explorar la línea melódica de la folía enmarcada en la forma y armonización típica de esta danza. Las melodías cuentan con ligeros giros sincopados que retratan el lamento del gaucho por su mujer y su tristeza al no saber expresar todo el amor encontrado en esos sonidos⁴ (ver Anexo 3).

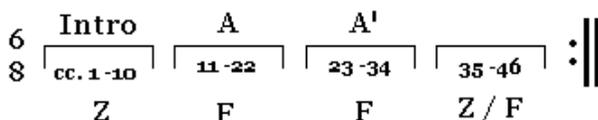


Figura 8. Estructura formal de la zamba. Fuente: Elaboración propia.

VII. Chacarera

Pertenece al grupo de danzas picarescas de ritmo ágil y carácter festivo. Es una de las danzas vigentes en toda la Argentina, principalmente en Santiago del Estero, donde logró arraigarse con gran fuerza. La chacarera es un género que pertenece a una gran familia a la cual los investigadores denominan *zamacueca*. Esta se fue constituyendo durante el periodo colonial a través de la herencia musical de diversas tradiciones nativas.

La estructura folía se haya circunscrita a los interludios instrumentales característicos de una chacarera simple. Este movimiento explora las variaciones y superposiciones de las dos melodías folía en contracanto.

⁴ Interpretación de los movimientos carnavalito y zamba por *Ad Libitum ensamble* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Pdu5S2E5qU>

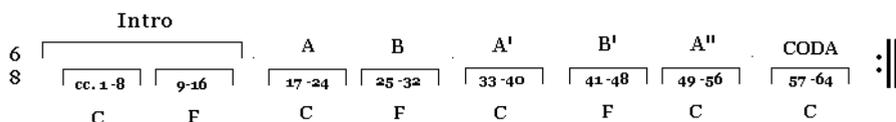


Figura 9. Estructura formal de la chacarera. Fuente: Elaboración propia.

VIII. Milonga

Nació en Uruguay y en los puertos del Río de la Plata alrededor de 1870 como una mixtura entre el ritmo de candombe de raíz africana, la guitarra española y la habanera, de ritmo lento y originario de Cuba. Es considerada por muchos como padre del tango. La milonga campera, que expresa el arraigo nostálgico campesino de la región pampeana, se originó en las clases urbanas más pobres de la sociedad argentina del siglo XIX, conformada por inmigrantes europeos y africanos.

El motivo musical de origen de esta milonga se encuentra en el acompañamiento guitarrístico que los gauchos payadores utilizaban para improvisar y recitar versos, esto está íntimamente relacionado con el topoi de la guitarra. Formalmente, no presenta una estructura rígida como los demás movimientos de la *suite*. Por primera vez, el chelo evoca variando la melodía de la folía acompañado por la guitarra. Luego, la flauta alta dibuja rítmicamente el esquema armónico de la folía.

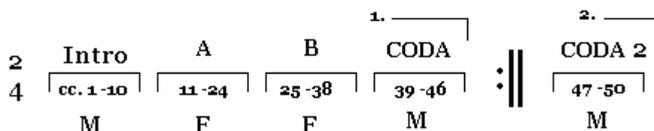


Figura 10. Estructura formal de la milonga. Fuente: Elaboración propia.

IX. Tango

El tango nace a mediados del siglo XIX en los dos márgenes del Río de la Plata, en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. Es una música y danza eminentemente urbana. Participan en su gestación una mezcla extraordinaria de influencias española, negra, de etnias originarias y de las distintas corrientes inmigratorias, como el candombe, la habanera cubana, la milonga, la mazurca, la cuadrilla, el vals, la polca y el tango andaluz. La música del tango se interpretaba y bailaba en los lupanares, prostíbulos y boliches. El tango cantado recién llegaría a principios del siglo XX.

Este movimiento de la *suite* contrasta totalmente con el resto de las danzas debido a su amplitud armónica, la cual deriva del esquema original de la folía y los recursos estilísticos

típicos del tango. En el estribillo, al igual que en muchos ejemplos musicales de tango, modula al modo opuesto de la tónica; es decir, al homónimo mayor “H”. Es la primera vez en la obra en la que se escucha la tonalidad de re mayor de base.

Este recurso funciona como puente para la coda final —malambo—, la cual se encuentra en dicha tonalidad.

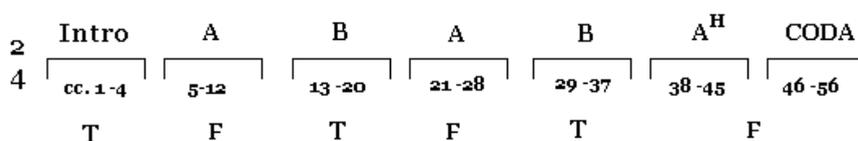


Figura 11. Estructura formal del tango. Fuente: Elaboración propia.

X. Malambo

El malambo es una danza tradicional de gran energía que se bailó en las campañas militares de las regiones pampeana, central y norteña desde 1800 a modo de exhibición de la destreza por parte del ejecutante. Se trata de una forma única de danza, ejecutada solamente por hombres y acompañada de música instrumental (bombo legüero y guitarra). Existen tres tipos de estilos según su ubicación geográfica y las características de cada región: el sureño, el norteño y el central puntano-cordobés.

Musicalmente, está basado en una progresión armónica sencilla: IV-V-I. Su duración y las variaciones rítmicas dependen del bailarín y sus recursos, “es el caso único del malambo en el cual la competencia entre los bailarines define un amplio espectro de eventos formales, incluyendo la longitud de la danza, la estructura de las secciones y los detalles musicales internos” (Buffo, 2017, p. 51).

Originalmente, se bailaban a modo de competencia entre dos gauchos, en la que uno proponía una coreografía de duración indeterminada llamada *mudanza* (figuras que se forman con el zapateo), la cual debía ser copiada por el otro gaucho para continuar el desafío.

La coda final de la *suite* La folía argentina busca explorar la destreza técnica de los instrumentos al ritmo vivaz que la guitarra demanda. El movimiento propone, al final, giros armónicos propios del género de huella o topoi argentino, caracterizado por el intercambio modal entre re menor y re mayor. La secuencia armónica final de la folía resulta entonces: ReM, LaM, ReM, LaM, FaM, DoM, Rem, Sib M, MiM, LaM (ver Anexo 4).

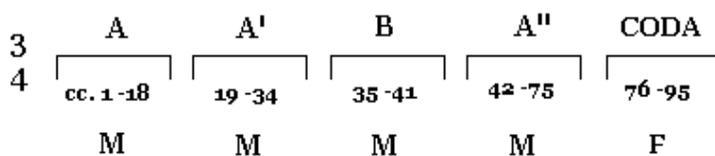


Figura 12. Estructura formal del malambo. Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

De acuerdo a la investigación realizada acerca de la incidencia del legado hispánico sobre la música argentina, podemos concluir que ha habido tres grandes acontecimientos histórico-culturales que fueron moldeando las danzas y los géneros musicales argentinos: la colonización española (siglos XVI-XVIII), la inmigración europea (1850-1930) y la migración interna (1930-1980).

La resignificación del esquema armónico-melódico folía, dentro de las formas de las danzas y géneros musicales folklóricos argentinos, representa la fusión entre los elementos académicos y populares, manteniendo las identidades estéticas musicales de cada una de ellos. Esto se ve plasmado en la *suite La folía argentina*.

Los elementos fusionados en esta obra ya han tenido su peso histórico propio; sin embargo, el mayor desafío fue analizar los parámetros sonoros característicos y pregnantes de cada uno, y que, al combinarlos, ninguno de estos dos, ni la folía ni el folklore, pierda sus caracteres individuales. Citando a Gustavo Kantor, director de la escuela de música de la provincia de Salta, se creó así una obra "de manual", respetando la sonoridad y, sobre todo, las formas que la música argentina posee. Esto permite, como objetivo final, retomar la función musical que tuvo originariamente la folía: la danza.

Referencias

- Aretz, I. (1991). *El folklore nacional argentino*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Beruti, P. (1960). *Manual de danzas nativas*. Buenos Aires: Edición Escolar.
- [Buck Kff Quintero]. (2013). *Guía básica de danzas Folklóricas: Taller de danzas folklóricas argentinas*. Salta: Universidad de Salta.
- Buffo, R. (2017). La problemática del nacionalismo musical argentino. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 31.
- Gombosi, O. (1940) The Cultural and Folkloristic Background of the "Folia". *Papers of the American Musicological Society*. 88-95. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/43873090>
- Fiorentino, G. (2009). *Música española del renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita. El esquema de folía en procesos de composición e improvisación* (Tesis doctoral). Universidad de Granada. España.
- Hudson, R. (1980). *Folia in New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Reino Unido.
- Diccionario Oxford de música. (2015). (M. Kennedy et al., trad.). Barcelona: Editorial Omega.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Pérez, R. (1999). Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música argentina: labor y huella de los Gómez Carrillo. En *Estudios y Documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo* (Veniard, J., dir.). Recuperado de: <https://esba-nqn.infod.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/03/Perez-Bugallo-Tradionalismo-Nativismo-y-Proyeccion-Folklorica.pdf>
- Plesch et al. (2008). *Los caminos de la música*. Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Pujol, S. (2013). *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Vega, C. (1958). *Bailes tradicionales argentinos*. Buenos Aires: Editorial Julio Korn.
- Vega, C. (2014). Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 28.
- Ward, J. (1954). *The Folia*. International Musicological Society Congress. Report of the Fifth Congress, Utrecht 1953, (pp. 415-422). Kassel: Bärenreiter.

Williams, A. (1951a). Las fuentes de la originalidad en la música argentina. En *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, vol. 4 pp. 68-75. Buenos Aires: La Quena.

Williams, A. (1951b). Orígenes del arte musical argentino. En *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, vol. 4 pp. 15 - 19. Buenos Aires: La Quena.

Anexos

Anexo 1. Contrapunto melódico en el II movimiento vidala.



The image displays two systems of musical notation for a piece in 2/4 time. Each system consists of four staves. The top two staves are for vocal parts: the first staff (treble clef) contains a vocal line with notes and rests, and the second staff (treble clef) contains a counter-melodic vocal line. The bottom two staves are for guitar and chelo: the third staff (treble clef) shows a complex harmonic accompaniment with many beamed notes, and the fourth staff (bass clef) shows a simpler bass line. The first system is marked with a '9' at the beginning, and the second system is marked with a '16' at the beginning.

Fragmento del movimiento vidala. Obsérvese que la segunda voz realiza la melodía de la folía en contrapunto con la melodía de la primera voz. Asimismo, la guitarra y el chelo mantienen la armonía de la folía con la rítmica de la vidala santiagueña.



Anexo 2. Transformación rítmica en el V movimiento folía

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 29-36) includes a vocal line with eighth notes and rests, a piano accompaniment with chords and triplets, and a bass line with eighth notes and triplets. The second system (measures 37-44) shows a change in the piano accompaniment to a more complex, syncopated pattern with triplets, while the melody and bass line continue with similar rhythmic patterns. Rehearsal marks 1 and 2 are present at the beginning of each system.

En el esquema folía, dentro del movimiento carnavalito, se produce una transformación al ritmo de saya durante el interludio. El contracanto que realiza la segunda voz es el mismo que se utiliza en los ejemplos del *Cancionero Musical del Palacio*.



Anexo 3. Armonía en el VI movimiento zamba

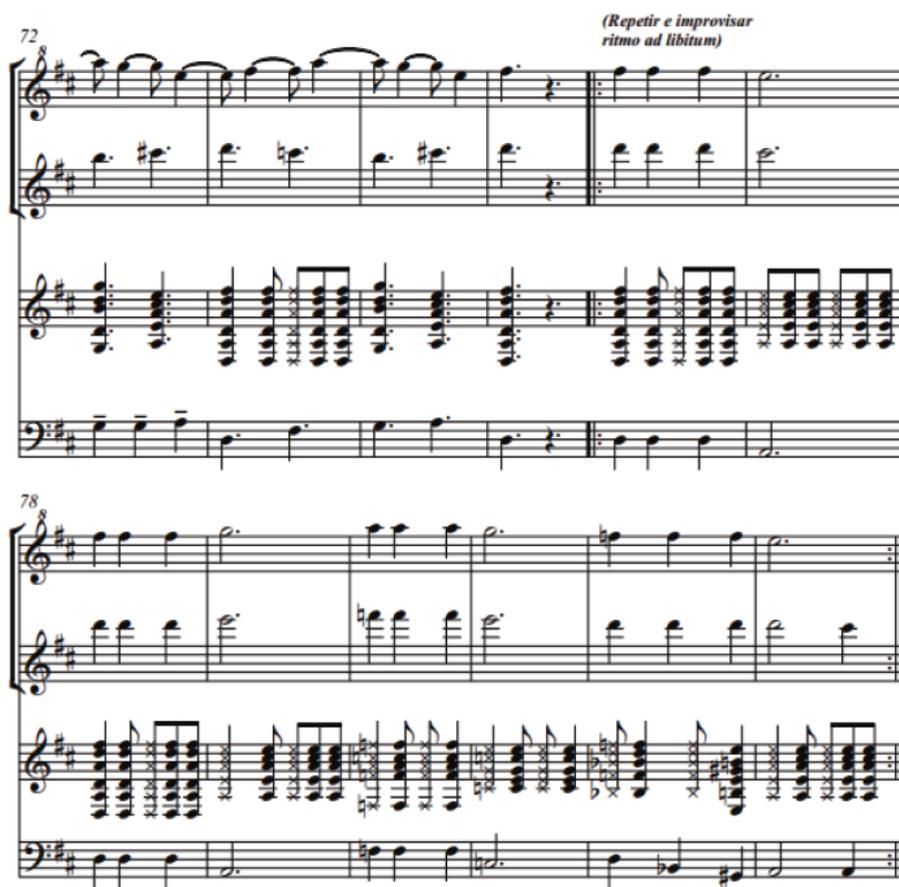
20

25

En este movimiento, la zamba juega con el ritmo de la segunda voz para lograr las armonías derivadas del esquema base de la folía. Al esquema original se le añade: i-V-i-(IV)-VII- III-VII-(V)-(VI)-iv-V.

Anexo 4. Coda del X movimiento malambo

72 *(Repetir e improvisar ritmo ad libitum)*



78

En la coda del último movimiento, malambo, la melodía, al estar en modo mayor, sufre un proceso de rearmonización, propia de las cadencias de la música de la llanura pampeana. El intercambio modal genera el contraste con el modo menor en el que se encuentra la folía.