



ARCHIVO 8 BAJOS

MÚSICA DE ACORDEÓN Y BANDONEÓN
DEL INTERIOR DE URUGUAY (2001-2016)

*Accordion and bandoneon music
from the interior of Uruguay (2001-2016)*

GRABACIONES DE CAMPO
Field Recordings

JOSÉ A. CURBELO PRÓLOGO DE MARITA FORNARO

mec
Ministerio de Educación y Cultura
Dirección Nacional de Cultura



Fondo Concursable
para la Cultura

Proyecto
seleccionado

ARCHIVO 8 BAJOS

MÚSICA DE ACORDEÓN Y BANDONEÓN
DEL INTERIOR DE URUGUAY (2001-2016)

*Accordion and bandoneon music
from the interior of Uruguay (2001-2016)*

GRABACIONES DE CAMPO

Field Recordings

JOSÉ A. CURBELO

PRÓLOGO DE MARITA FORNARO

Fotografía de la tapa: Rafael Pereira (guitarra) y Primitivo Pereira (acordeón)
(Salto, 2002) FOTO: JOSÉ A. CURBELO

Realizado con el apoyo del Fondo Concursable para la Cultura de la Dirección
Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

Todas las obras de este trabajo están registradas en la Biblioteca Nacional de Uruguay.

ISBN 978-9974-94-408-4

© © 2019 Ocho Bajos Music

Produced with the support of the Fondo Concursable para la Cultura
de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación
y Cultura de Uruguay.

All the works on this album are registered with the *Biblioteca Nacional de Uruguay*.

ISBN 978-9974-94-408-4

© © 2019 Ocho Bajos Music

ÍNDICE

PRÓLOGO	13
----------------	-----------

ARCHIVO OCHO BAJOS	21
---------------------------	-----------

1. RAÍCES: UNA HILERA

1. LA BAQUEANA (POLCA) 1:47	31
.....	
(Recopilación: Gonzalo Alonzo)	

2. MAZURCA (MAZURCA) 1:11	35
.....	
(Recopilación: Sicerón Ramírez)	

2. DOS HILERAS DE BAILE

3. FEDERICO (POLCA) 2:45	41
.....	
(Recopilación: Enrique Perg)	

4. CHOTE DE LA ABUELA ROSA (CHOTE) 0:57	47
.....	
(Recopilación: Serafín <i>Tito</i> Lazzo Banchemo. Música: Rosa Banchemo)	

5. POLCA LIMPIABANCO (POLCA) 2:33	51
.....	
(Recopilación: Braulio Martínez. Música: Merenciano Silveira)	

6. POLQUITA DE LAURELES (POLCA) 1:50	55
.....	
(Música: Hildo Da Rosa)	

7. LA CONTRA (MILONGA) 2:04	59
.....	
(Recopilación: Eduardo Silveira. Música: Sofildo <i>Manco</i> Gómez)	

8. POLCA DE LA TUMBA SECA (POLCA) 1:27	63
.....	
(Música: Primitivo Pereira)	

9. COMADRE, AGÁRREME EL NENE (POLCA) 2:01	67
.....	
(Música: Primitivo Pereira)	

10. LA VESTIDO CELESTE (Valseado) 1:48	71
.....	
(Música: Pedro R. De Ciervi)	

3.DIVERSIDAD ÉTNICA

11. LA POLCA DE CUATRO PARTES (POLCA RUSA) 1:32	77
(Recopilación: Víctor Jolochín)	
12. КРАКОВЯК / KRAKOWIAK (POLCA RUSA) 1:35	83
(Recopilación: Otto Frey. Música: Friedrich Schulz)	
13. СТАРАЙ ДОМ / VIEJA CASA (CANCIÓN) 2:48	87
(Música tradicional rusa)	
14. IN EINEM POLENSTÄDTCHEN (CANCIÓN) 2:21	91
(Música tradicional alemana)	

4.TRANSMISIÓN ORAL EN DOS HILERAS

15. POLCA DE POCHO FERRÓN (POLCA) 1:28	97
(Recopilación: Elizardo Ferrón)	
16. LA CENICIENTA (POLCA) 1:28	101
(Recopilación: Carlos Portela)	
17. LA CACHACIENTA (POLCA) 1:26	105
(Recopilación: Héctor <i>Bocha</i> Collazzo. Música: Lisandro Medina)	

5.TRANSICIONES ENTRE DOS HILERAS Y BANDONEÓN

18. POLCA (POLCA) 2:17	111
(Recopilación: Juan José <i>Juanillo</i> Escobar. Música: Israel Barboza)	
19. DE TARDECITA (TANGO) 2:12	115
(Música: Nicolás Messutti)	
20. POLCA DE BARRIO LÓPEZ (POLCA) 1:03	119
(Recopilación: Juan Francisco López Ruíz)	
21. LA FRANJA (TANGO) 2:17	123
(Música: Juan Gallinotti. Letra: Omar Gallinotti)	

6.MAXIXA / SAMBA / CANDOMBE

22. POPURRÍ DE SAMBAS NÃO ME TOQUE/O PEIXINHO (SAMBA) 2:43 129
(Música: autor desconocido)

23. EL CHANÁ (MAXIXA / CANDOMBE) 2:07 133
(Música: Salvador Granata)

24. VOCÊ QUE TEM (MAXIXA) 1:18 137
(Música: Ernesto Di Cicco)

7.INTERSECCIONES ENTRE MÚSICA TÍPICA Y POPULAR

25. RIO MAMORÉ (CUMBIA) 2:53 143
(Música: Heli Toro Álvarez)

26. LA FLOR DEL BAÑADO (MILONGA) 3:43 147
(Música: Guillermo Castro Duré y Héctor Numa Moraes. Letra: Washington Benavídez)

8.ACORDEÓN A PIANO: FRONTERA Y CAPITAL

27. PRA NÃO MORRER DE TRISTEZA (SAMBA) 2:58 153
(Música y letra: João Silva, K-Boclinho)

28. DON GUALBERTO (CHAMAMÉ) 1:38 157
(Música: Tarragó Ros, Felipe Lugo Fernández)

29. EL LLORÓN (TANGO) 2:28 161
(Música: Ambrosio Radrizzani, Juan Maglio)

9.BANDONEÓN

30. UN PLACER (VALS) 2:01 167
(Música: Vicente Romeo)

31. PASODOBLE (PASODOBLE) 1:57 171
(Música: autor desconocido)

32. UN VALS PARA MARÍA (VALS) 1:45 175
(Música: Jorge Medina, Richard Medina)

32. PRIMAVEREANDO (TANGO) 3:38 179
(Música: Abayubá Rodríguez)

BIBLIOGRAFÍA	185
FICHA TÉCNICA	187
AGRADECIMIENTOS	191

INDEX

PROLOGUE	17
-----------------	-----------

ARCHIVO OCHO BAJOS	25
---------------------------	-----------

1.ROOTS: ONE-ROW ACCORDION

1. LA BAQUEANA <i>THE GUIDE</i> (POLCA) 1:47	33
---	-----------

(Collected by: Gonzalo Alonzo)

2. MAZURCA (MAZURCA) 1:11	37
----------------------------------	-----------

(Collected by: Sicerón Ramírez)

2.TWO-ROW ACCORDION

3. FEDERICO (POLCA) 2:45	44
---------------------------------	-----------

(Collected by: Enrique Perg)

4. CHOTE DE LA ABUELA ROSA GRANDMA ROSA'S SCHOTTISCHE (CHOTE) 0:57	49
---	-----------

(Collected by: Serafin *Tito* Lazzo Banchero, Music: Rosa Banchero)

5. POLCA LIMPIABANCO (POLCA) 2:33	53
--	-----------

(Collected by: Braulio Martínez. Music: Merenciano Silveira)

6. POLQUITA DE LAURELES LAURELES POLKA (POLCA) 1:50	57
(Music: Hildo Da Rosa)	
7. LA CONTRA THE OPPONENT (MILONGA) 2:04	61
(Collected by: Eduardo Silveira. Music: Sofildo Manco Gómez)	
8. POLCA DE LA TUMBA SECA THE DRY TOMB POLKA (POLCA) 1:27	65
(Music: Primitivo Pereira)	
9. COMADRE, AGÁRREME EL NENE GODMOTHER, HOLD MY KID (POLCA) 2:01	69
(Music: Primitivo Pereira)	
10. LA VESTIDO CELESTE THE WOMAN IN THE LIGHT BLUE DRESS (VALSEADO) 1:48	73
(Music: Pedro R. De Ciervi)	

3.ETHNIC DIVERSITY

11. LA POLCA DE CUATRO PARTES THE FOUR PART POLKA (POLCA RUSA) 1:32	80
(Collected by: Víctor Jolochín)	
12. КРАКОВЯК / KRAKOWIAK (POLCA RUSA) 1:35	85
(Collected by: Otto Frey. Music: Friedrich Schulz)	
13. СТАРАЙ ДОМ / VIEJA CASA OLD HOUSE (CANCIÓN) 2:48	89
(Traditional Russian song)	
14. IN EINEM POLENSTÄDTCHEN IN A POLISH TOWN (CANCIÓN) 2:21	93
(Traditional German song)	

4.ORAL TRANSMISSION ON THE BUTTON ACCORDION

15. POLCA DE POCHO FERRÓN POCHO FERRÓN'S POLKA (POLCA) 1:28	99
(Collected by: Elizardo Ferrón)	
16. LA CENICIENTA CINDERELLA POLKA (POLCA) 1:28	103
(Collected by: Carlos Portela)	

17. LA CACHACIENTA (POLCA) 1:26	107
(Collected by: Héctor Bocha Collazzo. Music: Lisandro Medina)	

5. TRANSITIONS BETWEEN TWO-ROW BUTTON ACCORDION AND BANDONEON

18. POLCA (POLCA) 2:17	113
(Collected by: Juan José Escobar. Music: Israel Barboza)	
19. DE TARDECITA IN THE LATE AFTERNOON (TANGO) 2:12	117
(Music: Nicolás Messutti)	
20. POLCA DE BARRIO LÓPEZ THE BARRIO LÓPEZ POLKA (POLCA) 1:03	121
(Music: Juan Francisco López Ruiz)	
21. LA FRANJA THE STRIPE (TANGO) 2:17	125
(Music: Juan Gallinotti. Lyrics: Omar Gallinotti)	

6. MAXIXA / SAMBA / CANDOMBE

22. POPURRÍ DE SAMBAS - NÃO ME TOQUE / O PEIXINHO (SAMBA) 2:43	131
(Music: Unknown author)	
23. EL CHANÁ (MAXIXA / CANDOMBE) 2:07	135
(Music: Salvador Granata)	
24. VOCÊ QUE TEM (MAXIXA) 1:18	139
(Music: Ernesto Di Cicco)	

7. INTERSECTIONS BETWEEN TÍPICA AND POPULAR MUSIC

25. RIO MAMORÉ (CUMBIA) 2:53	145
(Music: Heli Toro Álvarez)	
26. LA FLOR DEL BAÑADO THE MARSH FLOWER (MILONGA) 3:43	149
(Music: Guillermo Castro Duré / Héctor Numa Moraes. Lyrics: Washington Benavídez)	

8.PIANO ACCORDION: BORDER AND THE CAPITAL

27. PRA NÃO MORRER DE TRISTEZA <i>TO NOT DIE OF SADNESS</i> (SAMBA) 2:58	155
(Music and lyrics: João Silva, K-Boclinho)	
28. DON GUALBERTO (CHAMAMÉ) 1:38	159
(Music: Tarragó Ros, Felipe Lugo Fernández)	
29. EL LLORÓN <i>THE CRYBABY</i> (TANGO) 2:28	163
(Music: Ambrosio Radrizzani, Juan Maglio)	

9.BANDONEÓN

30. UN PLACER A <i>PLEASURE</i> (VALS) 2:01	169
(Music: Vicente Romeo)	
31. PASODOBLE (PASODOBLE) 1:57	173
(Music: Unknown author)	
32. UN VALS PARA MARÍA A <i>WALTZ FOR MARIA</i> (VALS) 1:45	177
(Music: Jorge Medina, Richard Medina)	
32. PRIMAVEREANDO <i>SPRING IS IN THE AIR</i> (TANGO) 3:38	183
(Music: Abayubá Rodríguez)	

REFERENCES	185
------------	-----

CREDITS	189
---------	-----

THANKS	191
--------	-----

PRÓLOGO

Al comenzar la presentación de este trabajo tres conceptos surgen como caracterizadores de su autor: visión para acotar el universo investigado, claridad de objetivos y perseverancia. Porque contra la imagen común del «romanticismo» de la tarea del (etno) musicólogo, quienes llevamos una vida en la disciplina sabemos de las dificultades para concretar los proyectos, concebir el marco teórico adecuado, obtener los recursos y llevar adelante un trabajo de campo riguroso a la vez que vinculante con los protagonistas de las manifestaciones estudiadas, para luego sintetizar los resultados en ese juego de datos y subjetividad al que nos arriesgamos al producir conocimiento original.

La investigación de José Curbelo sobre los aerófonos de fuelle de Uruguay se ha desarrollado durante dieciocho años. En primer lugar, corresponde hablar de la fluidez con que el autor ha transitado sobre diferentes propuestas teóricas para sincretizarlas en una propuesta que le ha permitido superar miradas estáticas con respecto a la música tradicional y popular de Uruguay. Esto ha resultado en un enfoque contemporáneo que atiende a los vínculos entre la música transmitida por una oralidad boca a boca y aquella a la que se accede desde una oralidad mediatizada. Esta mirada lúcida supone dejar de lado conceptos congelados de folklore que, a partir de Lauro Ayestarán, a menudo son manejados como inamovibles en la academia uruguaya, sin tener en cuenta el nuevo universo que ha generado, desde ya casi un siglo, la irrupción de los medios de comunicación. Curbelo parte de un respetuoso conocimiento de la obra de colecta de Ayestarán, y va más allá: atiende a la coexistencia y fusión de repertorios tradicionales con los transmitidos por la partitura popular, la radiodifusión, el disco y otros soportes sonoros, los medios audiovisuales. Este enfoque hace de la investigación de Curbelo un caso de excepcional valor, ya que la academia uruguaya se ha mostrado reticente a considerar estas relaciones.

Cuando a comienzos de la década de 1990 comenzamos nuestro trabajo de campo en la región ubicada al norte del río Negro, la experiencia nos llevó a rever conceptos que tenían que ver con los fundamentos teóricos aprendidos y, en una época pre-internet, iniciar la búsqueda bibliográfica sobre cultura popular escrita y cultura mediatizada y sus vínculos con aquella transmitida desde la oralidad «pura». Al tener en mis manos el trabajo de Curbelo siento que los viajes en autobús por los «caminos de la patria» con Antonio Díaz, un dúo extraño de antropólogos en busca de la música, las llegadas expectantes a los pequeños pueblos, las discusiones académicas sobre lo que significaba «abandonar a Ayestarán» (cuando sentíamos que en realidad estábamos honrando su memoria al producir nuevo conocimiento a partir de sus logros) han tenido una continuidad llevada con entusiasmo y rigor.

Por otra parte, la investigación se enriquece al considerar la situación de frontera de la región, tanto la continuidad terrestre con Brasil como el papel del Río Uruguay como eje cultural que vincula las diferentes escenas culturales del litoral uruguayo entre sí, con el litoral argentino y las capitales de los dos países. Los estudios sobre límites y fronteras son cruciales para entender esta región: desde los trabajos de la década de 1960, la geografía humana, los estudios culturales, hasta las actuales conceptualizaciones de las fronteras como constructos sociales. Pero más allá de estos aspectos, Curbelo atiende a las dinámicas transfronterizas a diferentes niveles: entre oralidades y repertorios, entre prácticas lingüísticas. Por otro lado, también considera la multietnicidad de la región estudiada: al entrecruce de influencias brasileñas, argentinas y uruguayas debe agregarse la presencia de colonias rusas y alemanas.

Como resultado de este enfoque y de la colecta de campo, en esta edición pueden disfrutarse las antiguas polcas, reinas de los bailes de campaña desde la segunda mitad del siglo XIX y aún tan presentes, junto a los géneros asociados al tango, los productos de las troupes estudiantiles difundidos a partir de la década de 1920 a través de la partitura popular, el disco y luego la radio —*El Chaná* de Salvador Grana, por ejemplo—, géneros que participan de las modas internacionales como el pasodoble, manifestaciones urbanas de origen brasileño como *el samba*, repertorios asociados al Río Uruguay como el chamamé; la cumbia, también devenida macrogénero internacional, adaptada por los creadores populares uruguayos. A su vez, la audición permite apreciar fusiones e hibridaciones de géneros, otro elemento de riqueza en la música de transmisión oral. Y se aprecia el intercambio de repertorios entre acordeones y bandoneones: las primeras interpretando tangos, los segundos vehículo de polcas, por ejemplo.

Un mundo especial está constituido por las sonoridades de cada instrumento que vive de forma particular en manos de un intérprete, como las viejas acordeones en las que el sonido de los botones pasa a ser un elemento buscado. Estas «maneras de hacer» de las que hablaba el argentino Carlos Vega caracterizan a los intérpretes, quienes muchas veces transmiten rasgos de estilo heredados por vía familiar durante más de un siglo. Es el caso de Walter Roldán, acordeonista tacuarembense que transita con naturalidad de una modalidad de transmisión a otra, uno de nuestros primeros «informantes» referentes treinta años atrás, magnífico y entusiasta compañero de ruta de Curbelo, a la vez que ejemplo de que «el folklore no se muere», sino que se adapta a las tecnologías siempre que el cultor y el investigador tenga la capacidad de seguir estas novedades. Juntos han emprendido, recientemente, un nuevo camino de descubrimiento al visitar a quienes escuchaban, décadas atrás, el programa de «El viejito del acordeón» por Radio Zorrilla de San Martín de Tacuarembó, instancia radiofónica legendaria en la que participó Roldán desde su adolescencia, y han ubicado a oyentes y músicos de un lado y otro del Río. Lo histórico y lo sincrónico se vinculan en el trabajo.

Finalmente, cabe anotar el propósito didáctico y de socialización de esta publicación. En un continuo diálogo con las propuestas de Alan Lomax, Curbelo enfoca esta edición de manera que pueda ser escuchada con diferentes niveles de

conocimiento musical, desde la aproximación empírica hasta la escucha académica. El investigador ha forjado fuertes vínculos con sus «informantes» en estos dieciocho años de trabajo, y una de sus preocupaciones es acercar a los intérpretes y sus familiares el resultado de su generosidad como colaboradores en la investigación. Aquí juegan los afectos, como lo han marcado varios teóricos de la etnomusicología contemporánea, y también la ética del investigador. Estoy convencida de que sin ellos la tarea de José, la mía propia, no tendrían sentido: la pasión por lo que hacemos, la cercanía con esos cultores a los que admiramos y a cuyas vidas, por un momento o por décadas (como es el caso con Roldán) nos sentimos afectivamente vinculados.

Marita Fornaro Bordolli
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY

PROLOGUE

In writing the prologue of this book, three concepts come to mind that characterize its author: vision to map out and narrow down the universe he investigates, clarity of his objectives, as well as perseverance. Quite in contrary to the common perception of the «romantic» work of the (ethno)musicologist, we who have worked our entire lives in this field know first-hand the difficulties that exist to carry out projects, construct an adequate theoretical framework, obtain resources, and realize field work that is simultaneously academically rigorous and socially engaged with the protagonists of the cultural manifestations we study, to then, ultimately, synthesize the results of our research into an interplay of data and subjectivity with which we dare to produce original knowledge.

José Curbelo's research on the free reed wind instruments of Uruguay has been conducted for eighteen years. Firstly, it is necessary to note the fluid manner in which the author has gone between different theoretical approaches to syncretize them into a stance that has allowed him to overcome static perceptions of traditional and popular music of Uruguay. This is a result of a contemporary focus that examines the connections between music that is transmitted orally from person to person, and that which is transmitted via mediatized orality. This insightful perspective leaves behind rigid concepts of folklore that, from Lauro Ayestarán onward, often are held to be undebatable within Uruguayan academia, which has been unable to factor in the new universe that has been generated, for almost a century now, from the influence of the mass media. Curbelo embarks from a respectful understanding of Ayestarán's field work and then goes beyond: he addresses the coexistence and fusion of traditional repertoire with that transmitted via commercial sheet music, radio broadcast, records and other sonic media, as well as audio-visual media. This particular focus affords exceptional value to Curbelo's research given that Uruguayan academia has proven to be reluctant to consider those relationships.

When we began our fieldwork in the 1990's in the region of Uruguay north of the Río Negro, our experience led us to re-examine concepts of the theoretical foundations that we had been taught and commence the search for bibliographic references, in a pre-internet period, regarding popular culture, both written and mediatized, and its relations with that which is transmitted via «pure» orality. Seeing Curbelo's work, I feel that the long bus journeys through the «roads of the nation» together with Antonio Díaz - an odd duo of anthropologists in search of music - the arrivals full of expectation to innumerable small towns, the heated academic debates regarding what it meant to «abandon Ayestarán» (when we felt that, in reality, we were honoring his memory in producing new knowledge based on his achievements), all have been given continuity with rigor and enthusiasm.

Also, Curbelo's research is enhanced by its consideration of northern Uruguay as a border region, both with its vast land border with Brazil, as well as the role of the Río Uruguay as a cultural corridor that links the various local cultural contexts along Uruguay's river border, Argentina's littoral region, and the capital cities of both countries. Border studies are crucial to understand this region: beginning with studies in the 1960's, human geography, cultural studies, and even the current conceptions of international borders as social constructs. However, beyond those aspects, Curbelo deals with cross-border dynamics on different scales: between orality and repertoire, as well as linguistic practices. On the other hand, he also takes into account the multi-ethnicity of the region he examines: the intermixing of Brazilian, Argentine and Uruguayan influences to which is added the presence of settlements of Russian and German immigrants.

As a result of this focus and his fieldwork, in this book readers can enjoy old *polcas*, rhythm that was the queen of rural dances since the 19th Century and is still very present, together with music genres associated with *tango*, the musical works of the student *troupes* popularized from the 1920's onward by means of commercialized sheet music, records, and later, by radio - *El Chaná* by Salvador Granata, for example - , international dance genres, such as the *pasodoble*, urban musical expressions of Brazilian origin such as the *samba*, repertoire associated with the Río Uruguay such as *chamamé*; *cumbia*, which has become an international macro-genre, adapted by popular Uruguayan creators. At the same time, listening to the field recordings, the reader can appreciate the fusion and hybridization of genres, a fascinating characteristic of orally-transmitted music. Also, the reader can appreciate the exchange in repertoire between button accordions and bandoneons: the former interpreting *tangos* and the latter playing *polcas*, for example.

A special world is created from the sonority of each instrument that takes unique forms in the hands of each musician, such as the old button accordions on which the click-clack of the buttons being played is a sought-after sonic effect. These «ways of doing» of which Carlos Vega, from Argentina, wrote about, characterize each musician, who often transmit stylistic features that have been inherited from within their families for over a century. This is the case of Walter Roldán, button accordionist from Tacuarembó, who moves fluidly from one mode of transmission to another, one of our first «informants» thirty years ago, a wonderful and enthusiastic travel companion to Curbelo and a clear example that «folklore doesn't die» but rather adapts itself to new technologies at the pace that the musician and the researcher have the capacity to accompany these technological developments. Together, they have recently taken up the task to embark on a new path of discovery in revisiting those who listened, decades ago, to «*El viejito del acordeón*» on Radio Zorrilla de San Martín of Tacuarembó, a legendary radio program in which Roldán participated when he was a young man, and they have identified listeners and musicians on both sides of the Río Uruguay. History and synchronicity come together in their work.

Finally, it is important to highlight the social and educational goals of this publication. In constant dialogue with the approaches of Alan Lomax, Curbelo presents

this edition in a way that it can be listened to using different levels of musical understanding, from an empirical perspective to an academic perception. The researcher has forged strong bonds with the «informants» in these eighteen years of work, and one of his concerns is that the informants and their families possess copies of his published work, given that they are crucial collaborators in his research. This is where affection plays a part, a factor that has characterized many theorists of contemporary ethnomusicology, as well as the ethical underpinnings of the researcher. I am convinced that without those two characteristics, José's work, my own work as well, would lack meaning: the passion for what we do, the proximity with the musical artists that we admire and whose lives, for a moment or for a few decades (as is the case of Roldán), we feel affectively attached to.

Marita Fornaro Bordolli
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY

ARCHIVO 8 BAJOS

Este álbum es una pequeña muestra de los materiales sonoros que forman el *Archivo 8 Bajos* (<archivo.8bajos.org>). Los materiales que forman el *corpus* de este archivo son fruto del trabajo de campo realizado por el investigador José A. Curbelo entre 2001 y 2016. El centro de esta investigación es la música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay.

El trabajo de campo se realizó en los departamentos de Artigas, Tacuarembó, Paysandú, Salto, Cerro Largo, Rocha, Durazno, Florida, Treinta y Tres y Montevideo, de forma independiente y también con el apoyo de The George Washington University, Smithsonian Folkways Recordings y del Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural de la Universidade Federal de Pelotas.

El orden de este álbum intenta mostrar el desarrollo y la diversidad de este fenómeno musical que tiene su origen en mediados del siglo XIX. Se recomienda que el lector lo escuche en el orden establecido y que acompañe la experiencia sonora con la lectura simultánea de este libro.

El álbum comienza con dos piezas ejecutadas en una hilera del acordeón de botón. Los ejecutantes aprendieron a tocar en una hilera sola, observando a personas mayores que tocaban en su entorno social, en zonas rurales.

El investigador uruguayo Lauro Ayestarán afirma que 1852 fue el año en que el acordeón de botón fue introducido al Uruguay.¹ Estaba compuesto de una hilera de botones. Más tarde llegó la versión de dos hileras de botones y ocho bajos, que se convirtió en el modelo preferido por los músicos del interior del Uruguay. Ayestarán registró muchas grabaciones de ejecutantes de acordeón de una hilera en las décadas del cuarenta y cincuenta.

La segunda sección muestra la gran diversidad de ritmos y estilos de la música de baile del norte uruguayo, que se basa en el tradicional acordeón de dos hileras. Se destaca el uso extensivo de acordeones alemanes marca Hohner, casi siempre con «voces de bandoneón»,² pero también se muestra la gran popularidad de las gaitas³ brasileñas marca Todeschini en el norte de Uruguay. Esta sección se concentra en artistas que tienen largas trayectorias animando bailes rurales con acordeón, especialmente don Primitivo Pereira de Guaviyú de Arapey, departamento de Salto.

1 Lauro Ayestarán, *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968, p.65-66.

2 El término refiere a la afinación particular de los modelos de acordeón Hohner que fueron comercializados en Uruguay. Las notas de cada botón en la mano derecha están afinadas en octava: agudo y grave, imitando la afinación característica del bandoneón. Los acordeones Hohner que llevaban esta afinación casi siempre tenían una placa que decía «Voces de bandoneón».

3 Término regional utilizado para *acordeón* en el norte uruguayo.

En la tercera sección se presentan grabaciones que muestran la diversidad étnica en la música de acordeón del norte. Aquí se destacan melodías bailables y canciones de las colectividades de descendientes de inmigrantes que llegaron a la región en las primeras décadas del siglo xx: los rusos inmigrados a San Javier, departamento de Río Negro, y también los descendientes de alemanes rusos inmigrados al interior del departamento de Paysandú.

La cuarta sección da una idea del proceso tradicional de transmisión oral de melodías en el contexto de acordeonistas de dos hileras del norte uruguayo. Aquí hay tres piezas distintas, tocadas por acordeonistas oriundos de distintos pueblos del norte, que muestran similitudes melódicas entre sí. Esto, con toda probabilidad, es resultado de la transmisión *de boca a boca*, de un músico a otro de los que circulaban en esa región.

La quinta sección explora la relación entre el acordeón de ocho bajos y el bandoneón. Presenta tangos compuestos para instrumentación típica con bandoneón, adaptados al acordeón de dos hileras y tocados en bailes rurales. También presenta polcas nacidas en acordeón de dos hileras que fueron adaptadas al bandoneón.

En la sexta sección vemos la presencia de géneros musicales urbanos de raíz afroamericana en los repertorios de bandoneonistas que integraban orquestas de baile en la primera mitad del siglo xx. Están representados la *maxixa* (*maxixe*) y samba, de origen brasileño, y el *candombe*, proveniente de Montevideo.

En la séptima sección aparecen intersecciones entre la música típica y la música popular. En el norte de Uruguay, por ser una zona receptora de varias corrientes musicales de la capital y de los países vecinos, los músicos de baile han tenido que incorporar nuevos ritmos a su repertorio para complacer a los públicos. Aquí hay una cumbia del conjunto colombiano Cuarteto Imperial, tocada por un cuarteto típico. También música rural: la polca *La flor del bañado* (popularizada por el cantautor Héctor Numa Moraes), ejecutada como milonga típica con piano, bajo y bandoneones.

En la octava sección vemos la versatilidad del acordeón a piano, un instrumento que llegó al Uruguay en el siglo xx, después del acordeón ocho bajos y el bandoneón. Su cromatismo permitió la ejecución de una diversidad de géneros musicales. En los espacios de frontera con Brasil y Argentina, a través de la radio, se facilitó la incorporación de vertientes musicales de esos países vecinos a los repertorios de acordeonistas uruguayos.

La última sección destaca la importancia del bandoneón en la cultura musical del Uruguay, no solo en el ámbito de la música típica ciudadana, sino también en la música del interior. Demuestra la diversidad del instrumento, tanto para el ámbitoailable como para la intersección de música erudita y música típica en obras originales de compositores uruguayos.

A principios del siglo xx el bandoneón empezó a difundirse en Uruguay, por medio de tiendas y casas de música, en Montevideo y en las ciudades limítrofes con Argentina.⁴ El bandoneón brindaba más posibilidades armónicas y melódicas que

4 María Dunkel, *Bandoneón Pure: René Marino Rivero*. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings, 1993.

el acordeón diatónico, con 71 botones bisonoros. Como en el acordeón de botón, cada botón individual produce dos tonos distintos según el músico esté cerrando o abriendo el fuelle.

Se espera que el lector, después de escuchar a este álbum, recurra al *Archivo 8 Bajos* (archivo.8bajos.org) para fines de investigación académica, apreciación estética y búsqueda de memorias familiares y comunitarias. Es un archivo que crecerá en la diversidad y cantidad de su contenido a lo largo de los años y que busca ser una herramienta importante y duradera para la identidad cultural musical del Uruguay.

ARCHIVO 8 BAJOS

This album is an example of the audio materials that form part of the *Archivo 8 Bajos* (<archivo.8bajos.org>). The materials that make up the *corpus* of this archive are a result of field work conducted by the researcher José A. Curbelo from 2001 to 2016. The focus of the research is the accordion and bandoneon music of northern Uruguay.

Field work was carried out in the departments of Artigas, Tacuarembó, Paysandú, Salto, Cerro Largo, Rocha, Durazno, Treinta y Tres, Florida and Montevideo independently and also through The George Washington University, Smithsonian Folkways Recordings, and the *Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural* of the *Universidade Federal de Pelotas*.

The tracks on this album are ordered according to a certain logic that attempts to show the development and diversity of this musical phenomena that has its beginnings in the mid-19th Century. It is recommended that the reader listen to the tracks in order while simultaneously following along with the book included with the album.

The album begins with two pieces interpreted on only one row of the button accordion. The two musicians learned to play solely on one row, when they were children, from older accordionists in their rural social milieu.

Uruguayan musicologist Lauro Ayestarán affirms that 1852 was the date that the button accordion was introduced in Uruguay.⁵ The early models possessed one row of buttons. Later the two-row version with eight basses arrived and this became the preferred instrument of accordionists in the interior of the country. Ayestarán produced numerous field recordings of one-row button accordions in the 1940's and 50's.

The second section aims to give an idea of the great diversity in rhythms and styles of northern Uruguayan dance music based on the traditional two-row accordion. Noted is the wide-spread use of the German-made *Hohner* brand models, almost always with «*voces de bandoneón*» (bandoneon voices)⁶, but also the regional popularity of the Brazilian-made *Todeschini* brand models. This section focusses on accordionists who have had extensive experience playing for rural dances, particularly Primitivo Pereira of Guaviyú de Arapey, Salto.

In the third section, four recordings are presented that are a reflection of the ethnic diversity of the accordion music of northern Uruguay. The tracks are melodies and songs of descendants of immigrant groups that arrived in the first decades of

5 Lauro Ayestarán, *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968, p.65-66.

6 The term refers to the tuning of the *Hohner* button accordion models commercialized in the Uruguayan market. The notes of each button on the right hand are tuned in an octave: high and low note, imitating the characteristic tuning of a bandoneon. The *Hohner* models that possess this tuning almost always had a small plaque denoting «*voces de bandoneón*» (bandoneon voices).

the 20th Century: Russian immigrants to San Javier, Río Negro and also descendants of ethnic Germans from Russia that immigrated to the interior of the department of Paysandú.

The fourth section gives insight to the traditional process of oral/aural transmission within the social context of two-row button accordionists in northern Uruguay. Here are three different recordings that present melodic similarities, most likely a result of the oral/aural transmission from one accordionist to another among the musicians that circulated in the region.

The fifth section explores the relation between the eight-bass button accordion and the bandoneon. It contains two tangos, composed for *orquesta típica* instrumentation with bandoneon, adapted to the two-row accordion and performed within the context of rural dances. Also presented are two *polcas*, composed on two-row button accordions, that were later adapted to the bandoneon.

In the sixth section, we examine the presence of urban Afro-American musical genres in the repertoires of bandoneonists that belonged to dance orchestras in the first half of the 20th Century. Represented here are *maxixa* (*maxixe*) and *samba* of Brazilian origin, and *candombe* from Montevideo.

The seventh section presents two examples of the intersection of *música típica rioplatense* and popular music. Northern Uruguay has received various musical influences from the capital and also from the neighboring countries, for this reason the region's musicians have had to be adept in incorporating new rhythms into their repertoires to satisfy the public's changing tastes. Here we see a *cumbia*⁷ performed by a *cuarteto típico*, as well as rural music, *polca La Flor del Bañado* (popularized by singer/guitarist Héctor Numa Moraes), performed as a *milonga típica* with piano, bass, and bandoneons.

The eighth section shows the versatility of the piano accordion, an instrument that arrived to Uruguay in the 20th Century, after the eight-bass accordion and bandoneon. Its chromaticism enabled the interpretation of a diverse array of musical genres, and in the border areas with Brazil and Argentina, facilitated the incorporation of musical styles from those neighboring countries, through the influence of the radio, into the repertoires of Uruguayan accordionists.

In the final section, attention is given to the great importance of the bandoneon to Uruguayan musical culture, not solely in the realm of urban *música típica*, but also in the music of the country's interior. The diversity of the instrument is shown within the area of dance music, but also in the intersection of classical music and *música típica* in the original works of Uruguayan composers.

In the beginning of the 20th century, the bandoneon began to spread through retailers in Montevideo and the cities bordering Argentina.⁸ The bandoneon offered many more harmonic and melodic possibilities, with seventy-one bi-sonor

7 Traditional Afro-Colombian dance music that was popularized in Latin America in the 20th Century via recordings, generating various regional variants, still denominated as *cumbia*, though varying greatly from its original Colombian ancestor.

8 María Dunkel, *Bandoneón Pure: René Marino Rivero*. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings, 1993.

buttons— (like the diatonic button accordion, in that each individual button produces two different notes, depending on whether the musician is pushing or pulling the bellows).

It is hoped that, after listening to this album, the reader will access *Archivo 8 Bajos* (‘archivo.8bajos.org’) for academic research, aesthetic appreciation and in the search for family memories and memories of their respective communities. This archive will grow in the diversity and quantity of its content throughout the years and aims to become an important, long-lasting tool for Uruguay’s musical and cultural identity.

1

RAÍCES: UNA HILERA
ROOTS: ONE-ROW ACCORDION

1. LA BAQUEANA (POLCA) 1:47

(RECOPILACIÓN: GONZALO ALONZO)

GONZALO ALONZO, ACORDEÓN DE BOTÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE DURAZNO (13 ENERO DE 2003)

Gonzalo Alonzo (1925-2016) nació en la 12ª sección del departamento de Durazno, en un lugar llamado Paraje Sauce. Eran diez hermanos en total. Su madre y hermanas eran lavanderas y los hermanos trabajaban como peones en estancias de la región. Los tíos, tanto por parte de madre como de padre, tocaban el acordeón de una hilera.

Alonzo comenzó a tocar el acordeón de botón a los once años. Aprendió *de oído*, observando a sus tíos, quienes ya tenían una edad avanzada. Es importante destacar que, aunque más adelante adquirió un acordeón de doble hilera, únicamente aprendió a tocar en una hilera, tal vez resultado de observar a sus tíos. Estos tíos se dedicaban sobre todo al trabajo rural, aunque algunos eran policías.⁹

A esta polca, *La baqueana*, Alonzo la aprendió en la primera mitad del siglo xx, de viejos acordeonistas de la zona. Era tocada en los galpones durante las esquilas. Él se acompaña con el ritmo en los bajos que empleaban esos acordeonistas.

Alonzo se acuerda de los *bailongos* donde tocaban sus tíos y otros acordeonistas de la zona. Se bailaban polcas, mazurcas, milongas, chotis y pericones con acordeón y guitarra hasta el amanecer. Los bailarines llegaban a caballo y de volante.

A los veintidós años, Alonzo también comenzó a tocar en los bailes de la orilla de la ciudad de Durazno, donde la preferencia era la música instrumental, sin canto. También participaba de serenatas en casas de vecinos, que eran comunes en la época. Recuerda que a veces se aprovechaban de estas serenatas para robarles gallinas a los mismos vecinos.

Por las condiciones económicas de su familia, no tenía radio en su casa cuando era niño. Conoció la radio a los quince años, aunque sí existían las *victrolas* en su comunidad. Con la llegada de la radio comenzó a aprender mucha música a través de ese medio de comunicación.

Se solventaba económicamente tocando en bailes, haciendo trabajos de guasquería artesanal y tareas rurales: tropero, esquilador, alambrador, trabajador en la zafra de maíz, etcétera. Consiguió comprar un terreno en la ciudad de Durazno cuando tenía veintitrés años, donde vivió hasta su muerte. Una vez que se jubiló como trabajador rural, comenzó a componer versos. Tiene más de cien poemas de su autoría. Recuerda que cuando llegó a la ciudad su música era menospreciada por los músicos urbanos de la capital departamental. En la ciudad ya se tocaba acordeón a piano

9 Según Alonzo, cuando era más joven los acordeones de una y dos hileras se compraban en las casas mayoristas por 25 o 30 pesos.

y bandoneón, con repertorio de típica y *jazz*.¹⁰ «Esas polconas eran para campaña», recuerda.¹¹ «El futuro del acordeón es medio achicado si no hay nadie a quien le gusten esas cosas, salvo los viejos», dijo.¹²



Gonzalo Alonzo (Durazno, 2003)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

10 El término *jazz* era empleado para referir a un cierto repertorio musicalailable que incluía ritmos de moda de otras regiones americanas (fuera de la región platina) como *foxtrot*, *samba*, *bolero*, *mambo*, etc.

11 Comunicación personal, 2003.

12 Comunicación personal, 2003.

1. LA BAQUEANA (THE GUIDE) POLCA 1:47

(COLLECTED BY: GONZALO ALONZO)

GONZALO ALONZO, BUTTON ACCORDION

RECORDED IN THE CITY OF DURAZNO (JANUARY 13 2003)

Gonzalo Alonzo (1925-2016) was born in the 12th section of the department of Durazno in a place called Paraje Sauce. Born to a family of ten siblings, Alonzo's mother and sisters were washerwomen, and his brothers worked as ranch hands in the vicinity. His uncles, both on his mother's and father's side, played the one-row button accordion.

Alonzo started playing accordion when he was eleven years old, learning by ear by observing his uncles, who were already fairly old. Some of these uncles worked on rural establishments and others were policemen. It is important to note that, even though later on he acquired a two-row button accordion, Alonzo only learned to play melodies on a single row, perhaps as a result of observing his uncles play on a single row.¹³

Alonzo learned this *polca*, *La baqueana*, in the first half of the 20th Century from old accordionists in his region who performed in the barns during sheep-shearing time. He employs the accompanying rhythm in the left hand that those accordionists used.

He remembers the *bailongos* (small rural dances) where his uncles and other local accordionists played. The dance repertoire consisted of: *polcas*, *mazurcas*, *milongas*, *chotis* and *pericones* and was performed on button accordion and guitar until daybreak. The attendees arrived on horseback and by horse-drawn wagon.

When he was twenty-two, Alonzo also began to play accordion at the dances on the outskirts of the city of Durazno where the preference was for instrumental music, without lyrics. He also participated in *serenatas* (serenades) at his neighbor's houses, which was a common practice at the time. At times, they would use *serenatas* as a pretense to steal their neighbor's chickens.

Due to the economic situation of his family, Alonzo did not have access to a radio while growing up. He first had access to radio at fifteen years old, although the old *victrolas* (78 rpm record players) were present in his community. With the arrival of the radio, he began learning many melodies by way of that means of communication.

He made a living playing professionally in dances, crafting artisanal horse tack, and working in rural professions: cattle driver, sheep-shearer, fence-builder, corn harvesting, etc. He was able to purchase a plot of land in Durazno when he was

13 According to Alonzo, when he was young, one and two-row accordions could be bought in general stores for 25 or 30 pesos.

twenty-three, the same property on which he resided until his death. After retiring as an agricultural worker, Alonzo began to compose verses and poems and he has more than one hundred original works.

He remembers that his music was looked down upon by the urban musicians of the capital of the department, when he first migrated to the city. In the city of Durazno, they were already playing piano accordion and bandoneon, with a repertoire of *típica* and *jazz*.¹⁴ «Those old *polcas* were for the country», Alonzo recalls.¹⁵ He declares that, «The future of the accordion is not bright, nobody likes that kind of stuff, only the old people ».¹⁶

14 The term *jazz* was used to refer to a certain dance repertoire that included rhythms from other regions of the Americas (outside of the Río de la Plata region): *foxtrot*, *samba*, *bolero*, *mambo*, etc.

15 Personal communication, 2003.

16 Personal communication, 2003.

2. MAZURCA (MAZURCA) 1:11

(RECOPILACIÓN: SICERÓN RAMÍREZ)

SICERÓN RAMÍREZ, ACORDEÓN DE BOTÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE TREINTA Y TRES (21 DE FEBRERO DE 2016)

Hasta los diecisiete años, Ramírez vivió en la 4ª Sección del departamento de Treinta y Tres. Su padre, Emilio Marcelino Ramírez, tocaba violín, armónica y acordeón. Él comenzó a los doce años a ejecutar el acordeón de una hilera. Su primer acordeón fue un instrumento marca Campo, de una hilera, comprado a un brasileño. Su familia es de origen español y brasileño y se dedicaba al trabajo rural. La línea de la música viene por el lado de los Teixeira, de origen brasileño.

Ramírez tocaba en serenatas y bailes de la zona. Se acuerda de que se animaban con instrumentos como peine con hojilla para fumar, armónica, acordeón de botón y guitarra con clavijas de madera. A veces estas fiestas duraban tres o cuatro días y en ellas se consumían varios corderos. Los repertorios de los bailes tenían ritmos como la polca, el vals y el chotis. Ramírez recuerda la riqueza coreográfica de estos bailes, con variantes como chotis con cambiado, baile de la escoba, baile de la silla, polca del pavo y polca del dedo.¹⁷ También recuerda que se tocaba el acordeón en los carnavales de Treinta y Tres.

Ramírez aprendía temas de oído, observando, silbando y luego pasándolos a su acordeón. También aprendía de discos, de la radio y de otros acordeonistas de la zona, como *la Negra Araújo*, quien tocaba en los bailes.

En 1983 Ramírez ganó el segundo premio en el concurso de acordeón del Festival del Olimar. Quien sacó el primer premio fue el acordeonista tacuarembense Walter Roldán.

El padre de Ramírez siempre tocaba esta mazurca en los bailes. Ramírez ejecuta esta pieza en una hilera sola. Dice: «así la aprendí, en el acordeón de una hilera sola, y siempre quedé en una hilera sola [...]». Yo nunca la practiqué en dos hileras».¹⁸

17 Según contó Ramírez (en una comunicación personal, en 2016), la polca del dedo funcionaba de la siguiente forma: «se ponía el dedo arriba del marco de la puerta, a alguno le marcaban el dedo para no equivocarse de la mujer que ellos querían. A veces le pintaban la uña o le ponían una piolita en el dedo, y lo ponían arriba de la puerta (se elegía la pareja solo por el dedo).

18 Comunicación personal, 2016.



Sicerón Ramírez (Treinta y Tres, 2016)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO



Encuentro de acordeonistas (Treinta y Tres, 1983)
FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE SICERÓN RAMÍREZ

2. MAZURCA (MAZURCA) 1:11

(COLLECTED BY: SICERÓN RAMÍREZ)

SICERÓN RAMÍREZ, BUTTON ACCORDION

RECORDED IN THE CITY OF TREINTA Y TRES (FEBRUARY 21, 2016)

Until he was seventeen years old, Ramírez lived in the 4th Section of the department of Treinta y Tres. His father, Emilio Marcelino Ramírez, played violin, harmonica and button accordion. Ramírez started playing one-row button accordion at twelve years old and his first instrument was a *Campo* brand model that he bought from a Brazilian. His family is of Spanish and Brazilian origin and they made their living as rural workers. The musical tradition in the family comes from the Teixeira side, of Brazilian origin.

Ramírez played accordion in *serenatas* and dances in the area. He remembers that the music for these dances was played with: a comb with a rolling paper, harmonica, button accordion and guitar with wooden tuning keys. Sometimes the dance parties would last three or four days with several lambs being eaten in the process. The repertoire of the dances was composed of: *polca*, *vals* and *chotis*. Ramírez remembers the diverse choreography at these dances, with variations such as: *chotis con cambiado*, *baile de la escoba*, *baile de la silla*, *polca del pavo*, *polca del dedo*¹⁹, etc. He also remembers how the accordion was always played in *Carnaval* in Treinta y Tres.

Ramírez learned songs by ear, observing others, whistling and then playing the melodies on his button accordion. He also learned from records, the radio and other local accordionists such as «*La Negra*» Araújo who played at dances.

In 1983 Ramírez won second prize at an accordion contest as part of the Festival del Olimar, the accordionist who won first prize was none other than Walter Roldán from Tacuarembó.

Ramírez's father played this *mazurca* at dances. Ramírez plays it solely on one row, according to him, «that's the way I learned it, on a one-row accordion, and I always stuck to one row [...] I never played it on two rows».²⁰

19 According to Ramírez, the *polca del dedo* worked in the following fashion: «they would put their finger above the doors, some would mark the fingers to not pick the wrong girl. Sometimes they would paint the fingernails or tie a string around the finger and they would place it on top of the door.» (Dance partners were chosen solely on the basis of their fingers) (Personal communication, 2016)

20 Personal communication, 2016.

2

**DOS HILERAS DE BAILE
TWO-ROW ACCORDION**

3. FEDERICO (POLCA) 2:45

(RECOPILACIÓN: ENRIQUE PERG)

ENRIQUE PERG, ACORDEÓN DE BOTÓN

GRABADO EN VILLA QUEBRACHO, PAYSANDÚ (8 DE ENERO DE 2003)

Enrique Perg (1933-2017) pertenecía a una familia grande de descendientes de alemanes. Sus padres y abuelos inmigraron en la primera década del siglo xx. Después de haber pasado por Argentina y Brasil, se afincaron en el departamento de Paysandú. La familia trabajaba en la agricultura. Su padre y su tío tocaban el acordeón de botón. Su tío, quien había nacido en Alemania, tocaba polcas y valsés al estilo de su país de origen. Él enseñó a sus sobrinos y todos los hermanos de Perg terminaron tocando el acordeón de dos hileras.

El entorno musical de su familia era de música alemana, muchas veces con la animación de Leo Bart y Nicolás Bart, quienes tocaban violín, acordeón de botón y cantaban en alemán en las reuniones bailables —como bodas— de esa colectividad étnica.

Perg relata que en su generación y la de sus hermanos hubo más integración con la sociedad criolla uruguaya. Recuerda que tenía muchos amigos criollos que tocaban acordeón —como un tal Simón Mirazo— de los cuales aprendían muchas melodías criollas. Según Perg, empezaron a mezclar «de todo un poco». «Después el tango y esas cosas, muchísimos tangos y milongas y esas cosas, y fuimos entreverando nosotros después».²¹

Aprendiendo melodías de oído, Perg silbaba para registrarlas en su memoria y luego sacarlas en el acordeón de dos hileras. Ya a los nueve años de edad tocaba en los bailes de la zona como acordeonista de relevo. Cuando el acordeonista contratado quería descansar, bailar con una dama o ingerir alguna bebida, Perg tocaba cuatro o cinco piezas. Recuerda que en esos bailes «se entreveraban» uruguayos y alemanes. «Todos juntos, porque antes era una cosa tan linda, éramos todos tan unidos que nos juntábamos uruguayos, alemanes y rusos y todo entreverado y era toda una cosa sola [...]. Éramos toda una familia».²²

Perg relata que en aquellos años «con un lechón o un cordero y veinte litros de vino se armaba el bailongo [...]». Se juntaban entre un lote de muchachos, amigos, vecinos y entre todos ponían un poquito y se hacía el baile [...], siempre con acordeón de dos hileras».²³

En los casamientos era donde más se tocaba, bailaba y comía, recuerda. Por ejemplo, la fiesta de casamiento de su hermana duró tres días y tres noches, y estuvo

21 Comunicación personal, 2003.

22 Comunicación personal, 2003.

23 Comunicación personal, 2003.

siempre animada con acordeón de dos hileras. Para que siguieran los festejos y que no faltara comida para los convidados, era común que los padres de los novios y otros colonos robaran pavos, lechones y gallinas de los vecinos. «No chillaba nadie, era una armonía total», sostiene.²⁴

En su carrera profesional de trabajador rural y albañil —y también en su carrera musical—, Perg tuvo la oportunidad de compartir con importantes acordeonistas como el afamado Bocha Fagúndez de Cerro Chato, Paysandú, el chamamecero entrerriano Abelardo Dimotta, y también un acordeonista de la zona de apellido Andino, de quien aprendió esta polca, *Federico*, y otras piezas.

24 Comunicación personal, 2003.



Enrique Perg (Quebracho, Paysandú, 2003)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO

3. FEDERICO (POLCA) 2:45

(COLLECTED BY: ENRIQUE PERG)

ENRIQUE PERG, BUTTON ACCORDION

RECORDED IN VILLA QUEBRACHO, PAYSANDÚ (JANUARY 08, 2003)

Enrique Perg (1933-2017) belonged to a large family of German descendants. His parents and grandparents immigrated in the first decade of the 20th Century and, after first trying their luck in Argentina and Brazil, they put down roots in the interior of the department of Paysandú. His family worked in agriculture, and his father and uncle played the button accordion. His uncle, who had been born in Germany and played polkas and waltzes in the style of his home country, taught his nephews to play, and all the Perg brothers ended up playing the two-row button accordion.

The musical environment of his family setting was German music, oftentimes performed by musicians Leo Bart and Nicolás Bart who played violin, button accordion and sang in German at dance parties, such as wedding celebrations, of that ethnic community.

Perg recalls that it was in his and his brothers' generation that there was more integration with the surrounding Uruguayan *criollo* society and he remembers that he had many *criollo* friends that also played the button accordion, such as Simón Mirazo, from whom he learned many *criollo* melodies and styles. According to Perg, «they began to intermingle later on, a little bit of everything, and then tango and those kind of things, then we began to mix everything».²⁵

Learning by ear, Perg would whistle to register melodies in his memory to then figure them out on the two-row button accordion. At nine years old he was already playing accordion in local dances as a «back-up musician», performing four or five songs while the hired accordionist would rest, dance with a lady, or have a drink. Perg remembers that in those dances «Uruguayans, Germans, Russians were all together, it was a beautiful thing, everybody together [...] we were like one big family».²⁶

Perg recalls that, «in those days with a suckling pig or a lamb and twenty liters of wine we would have a big old dance [...] a bunch of young people would get together, friends, neighbors and everybody would contribute something, and we would have a dance [...] always with the two-row button accordion».²⁷

He remembers that it was at wedding parties that people would play accordion, dance and eat the most. For example, his sister's wedding party lasted three days and three nights, always fueled by the two-row button accordion. In order that the

25 Personal communication, 2003.

26 Personal communication, 2003.

27 Personal communication, 2003.

festivities would continue and that there would be no lack of food to offer the guests, it was common that the parents of the bride and groom and other farmers would steal turkeys, suckling pigs and chickens from their neighbors. According to Perg, «nobody complained, it was complete harmony».²⁸

In his professional career in rural professions and as a construction worker, as well as in his musical career, Perg had the opportunity to interact with important accordionists such as the famous «Bocha» Fagúndez from Cerro Chato, Paysandú, *chamamé* accordionist Abelardo Dimotta from Entre Ríos, Argentina, and also an accordionist of the last name Andino from whom he learned this *polca*, *Federico*, and numerous other melodies.

28 Personal communication, 2003.

4. CHOTE DE LA ABUELA ROSA (CHOTE) 0:57

(RECOPILACIÓN: SERAFÍN *TITO LAZZO BANCHERO*. MÚSICA: ROSA BANCHERO)
SERAFÍN *TITO LAZZO BANCHERO*, ACORDEÓN DE BOTÓN
GRABADO EN LA CIUDAD DE PAYSANDÚ (14 MAYO DE 2002)

Tito Lazzo Banchero (1921-2007) tocó el acordeón de dos hileras desde los siete años de edad. A este chote lo aprendió de su madre, Rosa Banchero, quien nació en Trieste, Italia, y emigró al Uruguay en 1885, con su familia. Su madre tocaba el acordeón de dos hileras, igual que once de sus catorce hermanos. Su mamá tocaba música italiana, polca, mazurca y vals.

Nacido en Carmelo, departamento de Colonia, Lazzo Banchero se mudó con su familia a Paysandú en 1924, cuando todavía era chico, para trabajar en la estancia La Constancia.

En 1933 fue contratado para tocar acordeón en el circo Libertad de Tito Pensado. Tocaba cuando se hacían trapecios y cuando se presentaba la obra teatral criolla *Juan Moreira*.

En 1940 comenzó su carrera profesional de rematador rural. En sus andanzas con el remate también conseguía continuar con la música. Ejecutaba guitarra y acordeón de dos hileras.

El legado de la música continúa con su hija Ana, que toca la guitarra. Según Lazzo Banchero, a veces los dos tocaban juntos en alguna fiesta de cumpleaños. «En vez de hablar de los vecinos, tocamos y cantamos», dice.²⁹

29 Comunicación personal, 2002.



Serafín *Tito Lazzo Banchero* (Paysandú, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

4. CHOTE DE LA ABUELA ROSA (GRANDMA ROSA 'S SCHOTTISCHE) (CHOTE) 0:57

(COLLECTED BY: SERAFÍN LAZZO BANCHERO, MUSIC: ROSA BANCHERO)

SERAFÍN *TITO* LAZZO BANCHERO, BUTTON ACCORDION

RECORDED IN THE CITY OF PAYSANDÚ (MAY 14, 2002)

Tito Lazzo Banchero (1921-2007) played the two-row button accordion since he was seven years old. He learned this *chote* from his mother who was born in Trieste, Italy and immigrated to Uruguay in 1885 with her family. She played the two-row button accordion, as did eleven of her siblings. She played Italian music, *polca*, *mazurca* and *vals*.

Born in Carmelo, department of Colonia, Lazzo Banchero arrived to Paysandú in 1924 as a young boy. He came with his family to work on the ranch «La Constancia».

In 1933 he was hired to play accordion in the circus *Circo Libertad* of *Tito* Pensado. He performed when they did the trapeze acts and when they presented the famous melodrama «Juan Moreira».

In 1940 he began his career as a rural auctioneer. In his travels working auctions he was able to keep on making music, playing guitar and two-row button accordion. That musical legacy continues with his daughter Ana, who plays guitar. According to Lazzo Banchero sometimes they used to perform at get-togethers where, «instead of gossiping about the neighbors we play music and sing».³⁰

30 Personal communication, 2002

5. POLCA LIMPIABANCO (POLCA) 2:33

(RECOPILACIÓN: BRAULIO MARTÍNEZ. MÚSICA: MERENCIANO SILVEIRA)
BRAULIO MARTÍNEZ, ACORDEÓN DE BOTÓN
GRABADO EN PUEBLO LAS FLORES, COLONIA LAVALLEJA,
SALTO (28 DE JULIO DE 2002)

Braulio Martínez (1971) se crió en Colonia Lavalleja, Salto, en una familia con muchos acordeonistas: sus hermanos, su padre y su tío tocaban el acordeón de ocho bajos. Desde los seis años Martínez tocó el acordeón de botón, que aprendió de un tío que además le prestaba el instrumento.

Recuerda que cuando era niño la familia no tenía electricidad y las reuniones bailables de la comunidad se hacían con acordeón de ocho bajos. Él aprendía repertorio escuchando la radio a pila, que en su región también agarraba emisoras de los países vecinos.

Tocó en bailes de la zona y aprendió de otros acordeonistas que eran contratados para amenizar bailes, como Primitivo Pereira, Eduardo Silveira y el abuelo de Eduardo Silveira, Merenciano Silveira.

Recuerda que se adquirían acordeones brasileños en la ciudad fronteriza de Quaraí. Allí él consiguió su instrumento, un acordeón de botón marca Universal, de sesenta bajos, que pagó en doce cuotas. «Tenía que tener una garantía de los patrones, y el finado Manucho Nicorena me sirvió de garantía y me dio un acordeón y trabajé hasta el fin de pagarle. Trabajaba y tocaba en algún baile y me iba llevando», recuerda Martínez.³¹

Esta polca es del acordeonista Merenciano Silveira.

31 Comunicación personal, 2002.



Braulio Martínez y familia (pueblo Las Flores, Colonia Lavalleya, Salto, 2002)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO

5. POLCA LIMPIABANCO (POLCA) 2:33

(COLLECTED BY: BRAULIO MARTÍNEZ, MUSIC: MERENCIANO SILVEIRA)

BRAULIO MARTÍNEZ, BUTTON ACCORDION

RECORDED IN COLONIA LAVALLEJA, SALTO (JULY 28, 2002)

Braulio Martínez (1971) grew up in Colonia Lavalleja, Salto in a family with many accordionists: his brothers, father and uncle all played the eight-bass button accordion. At age six Martínez began playing the accordion, learning from his uncle who would lend him his instrument.

He remembers that when he was child his family did not have electricity and the dance parties in his community were done with eight-bass button accordions. He learned a lot of his repertoire by listening to the radio on a battery-powered receiver. In addition to Uruguayan radio stations, in his area the signals of radio stations of the neighboring countries were strong.

He played at local dances and learned from other accordionists that were hired to play dances, such as: Primitivo Pereira, Eduardo Silveira, and the grandfather of Eduardo Silveira, Merenciano Silveira.

He remembers that Brazilian-made accordions were bought in the border town of Quaraí. It was there that he bought his own instrument, a *Universal* brand button accordion with sixty bass keys, paying in twelve installments «I had to have a guarantee from my employers, and the now-deceased Manucho Nicorena was the guarantor and I got the accordion and I worked until I paid it all off. I worked and played dances», Martínez recalls.³²

This *polca* belongs to accordionist Merenciano Silveira.

32 Personal communication, 2002.

6. POLQUITA DE LAURELES (POLCA) 1:50

(MÚSICA: HILDO DA ROSA)

HILDO DA ROSA, ACORDEÓN DE BOTÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE TACUAREMBÓ (18 DE MARZO DE 2002)

Da Rosa (1934) es de Cuchilla de Laureles, Tacuarembó, y toca el acordeón de botón desde los quince años. Sus abuelos eran oriundos de Brasil. Su padre y sus tíos tocaban el acordeón de dos hileras. Según él, «tocaban chote, polca, ranchera [...] *vaneira*, *maxixa* también tocaban. [Música] de acá y del Brasil».³³

Se tocaba el acordeón ocho bajos alemán marca Hohner. Da Rosa recuerda que los Hohner se podían comprar en los pueblos de la zona, pero los acordeones brasileños marca Todeschini se adquirían solamente en la ciudad fronteriza de Santana do Livramento.

Da Rosa aprendió de oído, observando a sus familiares y a otros músicos en los bailes. Recuerda: «Tenía un primo mío que siempre le quedaba alguna música y chiflaba, silbaba y la sacaba, o cantaba. Él siempre quedaba con una pieza que le gustaba así y quedaba, no olvidaba. A veces me olvidaba y él chiflaba o cantaba así y (yo) lo sacaba en el acordeón».³⁴ Él también aprendió temas escuchando la radio.

Da Rosa tocaba en los bailes en Cuchilla de Laureles, Cañas y otras localidades de la zona. «Allá se salía con el acordeón a caballo [...] porque en los bailes a veces, a dos, tres leguas [...]. Los bailes comenzaban a las ocho y terminaban el otro día a las diez [...]. A veces no había otro [músico]. Había que darle solo no más, era brava la cosa».³⁵ Muchas veces el acordeón se acompañaba con *pandeiro* en esos bailes.

Da Rosa era trabajador rural. Tuvo lechería y después, antes de jubilarse, almacén.

33 Comunicación personal, 2002.

34 Comunicación personal, 2002.

35 Comunicación personal, 2002.



Hildo Da Rosa (Tacuarembó, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

6. POLQUITA DE LAURELES (LAURELES POLKA) POLCA 1:50

(MUSIC: HILDO DA ROSA)

HILDO DA ROSA, BUTTON ACCORDION

RECORDED IN THE CITY OF TACUAREMBÓ (MARCH 18, 2002)

Da Rosa (1934) is from Cuchilla de Laureles, Tacuarembó and has played the button accordion since he was fifteen years old. His grandparents were from Brazil, and his father and uncles played the two-row button accordion. According to Da Rosa, «they played *chote*, *polca*, *ranchera* [...] *vaneira*, and *maxixa* as well. [Music] from here and from Brazil».³⁶

They played the German-manufactured *Hohner* brand eight-bass button accordions. Da Rosa remembers that those *Hohner* accordions could be bought in the local towns, but the Brazilian-made *Todeschini* brand accordions had to be acquired in the border city of Santana do Livramento.

Da Rosa learned by ear by watching his relatives and other musicians perform at dances. He recalls that, «I had a cousin that had a great musical memory, he would whistle melodies and learn them, or he sang them. He would always remember melodies that he liked and never forgot them. Sometimes I would forget and he would whistle or sing and I would imitate him on the accordion».³⁷ He also learned repertoire by listening to the radio.

Da Rosa played in dances in Cuchilla de Laureles, Cañas, and other local towns. «Back then I would go out on horseback with my accordion [...] because the dances were ten to fifteen kilometers away [...] the dances began at eight and ended the next day at ten [...] Sometimes there was no other musician and I had to play solo all night, that was hard ».³⁸ Often the accordion was accompanied by a *pandeiro* in the dances.

Da Rosa was a rural worker, owned a dairy and then a general store until he retired.

36 Personal communication, 2002.

37 Personal communication, 2002.

38 Personal communication, 2002.

7. LA CONTRA (MILONGA) 2:04

(RECOPILACIÓN: EDUARDO SILVEIRA. MÚSICA: SOFILDO MANCO GÓMEZ)
EDUARDO SILVEIRA, ACORDEÓN DE BOTÓN; JOSÉ CURBELO, GUITARRA
GRABADO EN LA CIUDAD DE ARTIGAS (13 DE AGOSTO DE 2002)

Silveira se crio en Colonia Lavalleja, Salto. Su abuelo, Merenciano Silveira, tocaba el acordeón de ocho bajos en los bailes de la zona. Sus abuelos eran descendientes de indígenas. Silveira cuenta que su abuelo trabajaba en la estancia de Lagrilla y que cuando volvía del trabajo siempre tomaba mate y tocaba el acordeón de botón. «[Mi abuelo] era celoso, celoso del acordeón de él [...]. Salía para el campo [...] y yo, muy curioso, yo agarraba [y] le pedía a la abuela para que me diera el acordeón. Me subía arriba de la cama de él [...], empezaba a practicar en el acordeón de él. Cuando venía llegando cerquita, guardaba el acordeón y disparaba. [...] Un día llegó y me agarró [...]. Yo temblaba de miedo, era celoso del acordeón. Y dice: «Agarrá ese acordeón ahí [...] y ahora tocá para mí». [...] Agarré y le toqué. Ya sabía tocar una polquita o dos, toqué. Ahí no me largó más. Me prestaba. Yo pasaba solo arriba del acordeón de él, el único quien tocaba el acordeón de él era yo».³⁹

Silveira cuenta que su abuelo siempre se preocupaba de aprender de otros acordeonistas. Donde aparecía un acordeonista en la zona, él observaba y sacaba sus melodías, al estilo de él. Silveira lo describe como estilo *uruguayo*; lo diferencia del brasileño.

Su abuelo también aprendía melodías de la radio. Su padre también tocaba el acordeón de dos hileras y tenía amistad con el acordeonista salteño Sofildo Manco Gómez. Esta milonga, *La contra*, es de autoría de Gómez.

Desde joven, Silveira tocaba en los bailes. Recuerda que a los bailes de Colonia Lavalleja venía mucho Primitivo Pereira como acordeonista contratado, acompañado por guitarra y *pandeiro*.

A los diecinueve años Silveira se radica en la ciudad de Artigas, donde conoce músicos locales como Washington Montes, Pedro Montes y Jesús Almeida. Comienza a tocar acordeón a piano y a trabajar profesionalmente en orquestas en Brasil.

«Yo pasaba trabajo, porque mi ritmo era totalmente distinto al ritmo brasileiro ¿viste? Entonces, me vi obligado a tener que agarrar el ritmo brasileiro [...]. Ahora tengo conocimiento de la música *gaúcha* brasileira. Tengo conocimiento también de la música nuestra uruguaya», cuenta.⁴⁰

Más allá de la música, Silveira ha trabajado intensamente en el ámbito rural y con la albañilería.

39 Comunicación personal, 2002.

40 Comunicación personal, 2002.



Eduardo Silveira (Artigas, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

7. LA CONTRA (THE OPPONENT) (MILONGA) 2:03

(COLLECTED BY: EDUARDO SILVEIRA, MUSIC: SOFILDO MANCO GÓMEZ)

EDUARDO SILVEIRA, BUTTON ACCORDION; JOSÉ CURBELO, GUITAR

RECORDED IN THE CITY OF ARTIGAS (AUGUST 13, 2002)

Silveira grew up in Colonia Lavalleja, Salto. His grandfather played the eight-bass button accordion at local dances. His grandparents were descendants of Native Americans. Silveira recalls that his grandfather worked on the Lagrilla ranch and when he came home from work, he would always drink *mate* and play the button accordion. «(My grandpa) was very protective of his accordion [...] when he went to work out in the countryside [...] I was very curious and I would go get his accordion, I would ask my grandma to give it to me to play and I would go sit on his bed [...] and start to practice on his accordion. When he was returning home, I would put away the accordion and run away. [...] One day he caught me [...] I was trembling with fear, he was very protective of his accordion, and he said «grab that accordion over there and play [...] play something for me». I grabbed it and played, I already knew how to play one or two *polcas*. After that he never stopped lending me his accordion, I spent my days playing that instrument. The only one who played his accordion was me».⁴¹

Silveira remembers that his grandfather always tried to learn from other accordionists. When a new accordionist showed up in the area, he would go and watch him and would learn their melodies in his own style, «Uruguayan style» according to Silveira, different from that of Brazil.

His grandfather also learned melodies from the radio. His father played the two-row accordion and was friends with the button accordionist from Salto, Sofildo Manco Gómez. This *milonga*, *La contra*, is one of Gómez's compositions.

Since his youth Silveira has played in dances. He remembers that accordionist Primitivo Pereira would often be hired to play at dances in Colonia Lavalleja and was accompanied by guitar and *pandeiro*.

At the age of nineteen Silveira moved to the city of Artigas where he met local musicians such as: Washington Montes, Pedro Montes and Jesús Almeida. He began to play piano accordion and perform professionally in bands in Brazil. He states that, «it was hard for me, because my rhythm was totally different than the Brazilian rhythm, you see. So, I was forced to learn the Brazilian rhythm [...] Now I know how to play Brazilian *gaúcho* music as well as our own Uruguayan music».⁴²

In addition to his musical career, Silveira has worked extensively in rural professions and construction.

41 Personal communication, 2002.

42 Personal communication, 2002.

8. POLCA DE LA TUMBA SECA (POLCA) 1:27

(MÚSICA: PRIMITIVO PEREIRA)

ANGELITA PERDOMO, ACORDEÓN DE BOTÓN; JOSÉ CURBELO, GUITARRA

GRABADO EN RINCÓN DE VALENTÍN, SALTO (25 DE JULIO DE 2002)

Los padres de Perdomo (quien nació en 1970) son oriundos de Cuchilla de Guaviyú, en la frontera entre los departamentos de Salto y Artigas. Cuando era niña siempre escuchaba a la radio, especialmente Radio Regional de la ciudad de Salto, que transmitía un programa, los domingos, en el que se tocaba mucho el acordeón en vivo.

En Rincón de Valentín, ella aprendía de los acordeonistas de la zona como los hermanos Ferrón y como Primitivo Pereira, quien a veces paraba en la casa de sus padres. Ella aprovechaba esas ocasiones para aprender temas de él, como las polcas *Comadre, agárreme el nene* o la *Polca de la tumba seca*. Perdomo también aprendió mucho repertorio de la radio.

Ya a los quince o dieciséis años andaba tocando en los bailes acompañada por el guitarrista Ángel Ferrón. El dúo se llamaba, lógicamente, Los Ángeles. También tocaban en las carreras de caballos, donde se ganaba buen dinero. «Antes sí, y más cuando sentían que era una mujer que estaba tocando. Para mí siempre me dieron, siempre me estaban dando plata. [...] Les llamaba la atención. A veces pedían: ‘*to-came una polca o algo*’, y ya estaban poniendo la plata [...]. A veces me hacían tocar dos o tres veces la misma polca, pero yo no tenía problema».⁴³

Ella recuerda que en los años ochenta tocaba en bailes a beneficio de la policlínica del poblado. Así se recaudaban fondos para pagar a la doctora que atendía a la comunidad. También se hacían bailes en el centro social del pueblo, donde se destacaban los hermanos Ferrón: Juan Ferrón en bandoneón, Elizardo *Pocho* Ferrón en acordeón de ocho bajos, Ángel Ferrón en guitarra y Ciro Ferrón en guitarra y violín.

43 Comunicación personal, 2002.



Angelita Perdomo (Rincón de Valentín, Salto, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

8. POLCA DE LA TUMBA SECA (THE DRY TOMB POLKA) POLCA 1:27

(MUSIC: PRIMITIVO PEREIRA)

ANGELITA PERDOMO, BUTTON ACCORDION; JOSÉ CURBELO, GUITAR

RECORDED IN RINCÓN DE VALENTÍN, SALTO (JULY 25, 2002)

Perdomo's (1971) parents are from Cuchilla de Guaviyú on the border between the departments of Salto and Artigas. As a girl, she would always listen to the radio, especially Radio Regional from the city of Salto, that had a program every Sunday that would feature accordionists playing live on the air.

In Rincón de Valentín she learned from local accordionists, such as the Ferrón brothers and Primitivo Pereira, who would sometimes stay at her parents' house. She would learn melodies from him such as the *polcas* «*Comadre, Agárreme el Nene*» y la «*Polca de la Tumba Seca*». She also learned from the radio.

At fifteen and sixteen years old she was already playing dances accompanied by guitarist Ángel Ferrón. The duo was titled – logically – «*Los Angeles*» (The Angels). Among their performances they would play at horse races where good money was made, «Back then (the response of the public) was good, even more so when they saw that it was a girl playing accordion. They were always giving me money [...] It got their attention, sometimes they would ask me «play me a *polca*» or something like that and they were already giving me money [...] sometimes I had to play the same *polca* two or three times, but I had no problem doing it».⁴⁴

She remembers that in the 1980's she played for benefit dances to raise money for the town's medical clinic and pay the salary of its doctor. There were also dances held in the town's social hall where the Ferrón brothers were the primary musicians: Juan Ferrón on bandoneon, Elizardo *Pocho* Ferrón on eight-bass button accordion, Ángel Ferrón on guitar, y Ciro Ferrón on guitar and violin.

44 Personal communication, 2002.

9. COMADRE, AGÁRREME EL NENE (POLCA) 2:01

(MÚSICA: PRIMITIVO PEREIRA)

PRIMITIVO PEREIRA, ACORDEÓN DE BOTÓN; RAFAEL PEREIRA, GUITARRA;

EDGARDO MACEDO, GUITARRA.

GRABADO EN LA CIUDAD DE SALTO (5 AGOSTO DE 2002)

Don Primitivo Pereira (1921-2012) nació en Guaviyú de Arapey, Salto cerca de la frontera con Artigas. Se crio en una estancia donde su padre era capataz. Su abuelo era brasileño y sus tíos tocaban polca, ranchera, chote, vals y habanera en el acordeón de dos hileras.

Pereira recuerda momentos en los que su padre se iba al campo a trabajar: «El casero era muy bueno conmigo. Entonces cuando ese iba para el campo, él me decía: 'Andá a ir a tocar la acordeona, que cuando ellos vengan del campo yo te aviso, vos guardás al acordeón y seguí el trabajo'. Mamá sabía, ¿no?».⁴⁵

Un día su papá descubrió que estaba robándole el acordeón. Fue en un cumpleaños de otro niño y los dueños de casa querían música para bailar. Pereira relata: «Salí tocando [...]. No me dijo nada papá, nada. Y al otro día fui para la estancia. Llegamos allá, agarró a la acordeona y me llevó allá, a mi dormitorio donde estaba yo (y dijo): 'Bueno, esta acordeona es para vos. Aprendiste a tocar'».⁴⁶

Se hizo mucha fama por su carrera de músico profesional en los bailes de la región. «Trabajé de todo. [...]: peón de estancia, monteaba, esquilaba, tropeaba, todo, todo hice. [...]. Iba para la esquila a esquilar, esquilar a máquina. Y, bueno, con esas, con la acordeona no más, crie a mis hijos», recuerda.⁴⁷

También recuerda que se promocionaban sus servicios musicales por la radio. «Iba a la Radio Cultural, en la mañana íbamos. Entonces ahí sí tocaba de mañana. [...] Y ahí me mandaron a contratar».⁴⁸

Anduvo musiqueando tanto por la campaña de Salto, y a veces de Paysandú, que Pereira dejó una profunda huella en las memorias y repertorios de otros acordeonistas, un fenómeno que se puede comprobar en este álbum. «Me conocían», dice Pereira, «hasta ahora que voy por aquel lado preguntes por mí, por Primitivo Pereira, en todos lados...».⁴⁹

45 Comunicación personal, 2002.

46 Comunicación personal, 2002.

47 Comunicación personal, 2002.

48 Comunicación personal, 2002.

49 Comunicación personal, 2002.



Primitivo Pereira (Salto, 2003)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

9. COMADRE, AGÁRREME EL NENE (GODMOTHER, HOLD MY KID) (POLCA) 2:01

(MUSIC: PRIMITIVO PEREIRA)

PRIMITIVO PEREIRA, BUTTON ACCORDION; RAFAEL PEREIRA, GUITAR;
EDGARDO MACEDO, GUITAR.

RECORDED IN THE CITY OF SALTO (AUGUST 05, 2002)

Primitivo Pereira (1921-2012) was born in Guaviyú de Arapey, Salto near the border with Artigas. He grew up on a ranch where his father was a supervisor. His grandfather was Brazilian and his uncles played *polca*, *ranchera*, *chote*, *vals* and *habanera* on two-row button accordion.

When his father would go work in the countryside, Pereira remembers, «the house caretaker was good to me, so when my dad would go out to the country, the caretaker would say «Go and play the accordion and when your dad is coming back I'll let you know, put away the accordion and go about your work». My mom knew about this».⁵⁰

One day, his father found out that his son had been secretly playing his accordion. They were at a birthday party of another child and the parents wanted some music to dance to. Pereira recalls, «I just started playing [...] my dad didn't say anything, nothing. The next day we went back to the ranch. We got there, he took out the accordion and took it to my bedroom (and said) *«alright, this accordion is for you. You learned how to play»*».⁵¹

Pereira became famous as a professional musician in dances in the region, however, according to Pereira, «I worked in everything. [...] Ranch hand, woodcutter, sheep-shearer, cattle driver, everything, I've done everything. [...] I would shear sheep with a shearing machine. With all of that and with the accordion I raised my kids».⁵²

He remembers that he would advertise his musical services on the radio, «I used to go to Radio Cultural, we would go in the morning. They played music in the mornings. [...] and from that people would contact me to hire us».⁵³

He played so many dances in the rural areas of Salto, and at times Paysandú, that Pereira left an indelible mark on the memories and repertoires of other accordionists, a phenomenon that can be observed in this album. According to Pereira, «everybody knew me. Even now, when you go around to those places and you ask about me, everywhere...».⁵⁴

50 Personal communication, 2002.

51 Personal communication, 2002.

52 Personal communication, 2002.

53 Personal communication, 2002.

54 Personal communication, 2002.

10. LA VESTIDO CELESTE (Valseado) 1:48

(MÚSICA: PEDRO R. DE CIERVI)

PRIMITIVO PEREIRA, ACORDEÓN DE BOTÓN; RAFAEL PEREIRA, GUITARRA;

EDGARDO MACEDO, GUITARRA.

GRABADO EN LA CIUDAD DE SALTO (5 DE AGOSTO DE 2002)

El valseado *La vestido celeste* es citado por muchos acordeonistas de la región como la primera melodía que aprendieron en sus instrumentos. Registrado en Argentina en 1950 como autoría de Pedro De Ciervi,⁵⁵ se comenta que originalmente era una composición de la acordeonista uruguaya Carolina Charbonier, *La Abuelita del Acordeón*, que tocaba en Radio Colonia, una emisora uruguaya que alcanzaba el mercado de Buenos Aires.

En 1957 el musicólogo Lauro Ayestarán registró una interpretación de la versión de Charbonier, ejecutada por ella misma y acompañada por el guitarrista José M. Farías, en la ciudad de Carmelo, Colonia.

55 Sociedad Argentina de Autores y Compositores, registro número 75529.

LA VESTIDO
Valseado. CELESTE

AGADU
MUSEO — BIBLIOTECA

Eduardo Rodríguez

ADADO POR: RAMONA CALARZA (Odessa) — CUARTETO SANTA ANA (Odessa) — OSVALDO ROSA CORDERO (Odessa)
LITO DE CIERVI (Columbia) — ARMANDO PERREYRO (Columbia) — TRIO TANAGUI (H. y R.)
EDUARDO RODRIGUEZ (R.C.A.)

Letra y Música de:
PEDRO R. DE CIERVI

50.
Edición Musical
TIERRA LINDA

Partitura del valseado «La Vestido Celeste»

FUENTE: MUSEO Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN - AGADU

10. LA VESTIDO CELESTE (THE WOMAN IN THE LIGHT BLUE DRESS) (Valseado) 1:48

(MUSIC: PEDRO R. DE CIERVI)

PRIMITIVO PEREIRA, BUTTON ACCORDION; RAFAEL PEREIRA, GUITAR;

EDGARDO MACEDO, GUITAR.

RECORDED IN THE CITY OF SALTO (AUGUST 05, 2002)

The *valseado* «*La Vestido Celeste*» is cited by many Uruguayan accordionists as being one of the first melodies that they learned on their instruments. Registered in Argentina in 1950 as a composition of Pedro De Ciervi⁵⁶, it is commented that, originally, it was a composition of the Uruguayan accordionist Carolina Charbonier, «*La Abuelita del Acordeón*» (The Grandma of the Accordion) who used to play live on Radio Colonia, a Uruguayan radio station that reached the listening market of the city of Buenos Aires.

In 1957 musicologist Lauro Ayestarán recorded Charbonier's version played by herself on button accordion and guitarist José M. Farias, in the city of Carmelo, Colonia.

56 Sociedad Argentina de Autores y Compositores, number 75529.

3

**DIVERSIDAD ÉTNICA
ETHNIC DIVERSITY**

11. LA POLCA DE CUATRO PARTES (POLCA RUSA) 1:32

(RECOPILACIÓN: VÍCTOR JOLOCHÍN)

VÍCTOR JOLOCHÍN, ACORDEÓN DE BOTÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE PAYSANDÚ (11 DE JULIO DE 2002)

Víctor Manuel Jolochín Puchkariov (1944-2017) nació en Paysandú. Su padre vino de Rusia a los cinco años de edad y su madre nació en el barco durante la travesía. Ellos formaban parte del grupo de inmigrantes rusos que seguían a Vasiliy Lubkov, líder de la secta religiosa Nuevo Israel, que se asentaron en San Javier, departamento de Río Negro, en 1913.

Como otros colonos rusos, los Jolochín eran agricultores. Cultivaban girasol y trigo. Todos, incluido su abuelo, tocaban el acordeón de dos hileras. Víctor cuenta que los colonos rusos llegaban con acordeón y también conseguían acordeón en Uruguay, donde predominaba la marca Hohner, modelo *pájaro azul*.⁵⁷

Sobre su formación musical, Jolochín relata: «Cuando era gurí, era una cosa muy linda lo mío, porque cuando era gurí estábamos en el departamento de Río Negro, por ahí, por Young, y estábamos cerquita a un arroyo que se llama Lencina, que no está ni en el mapa ese arroyo, y entonces apareció un acordeón marca Campo, de una hilera sola, y ahí empecé como a aprender algo. Pero en aquellos tiempos no había radio, no había nada, no teníamos ahí. Entonces, por ahí, estábamos frente a un estanciero y pasaban los peones y chiflaban y algo sacaba de los chifles. Yo, en la hora de la siesta, me agarraba a la acordeona y me iba para el monte, entonces imitaba a los pajaritos que cantaban y ahí empecé en la acordeona de una hilera. Después estaban las kermeses en las escuelas, ahí me escuchaba de todo».⁵⁸

Aprendía melodías observando a su padre y a otros familiares que tocaban música rusa y también música criolla como polca, *maxixa*, chote, mazurca y vals. Sobre ese contexto local de mezcla de culturas, Jolochín recuerda: «Acá en San Javier, bailaban más los criollos que los rusos [...] a la música rusa. Yo alcancé a conocer todos los paisanos bailando ahí, cómo no».⁵⁹

Después aprendió a tocar el acordeón a piano e interpretaba música tropical en los años sesenta. Cuenta Jolochín: «Yo alcancé a tocar en la acordeona de uno del Cuarteto Imperial,⁶⁰ ciento veinte bajos, una acordeón a piano, él andaba de paseo

57 Denominado *pájaro azul* por las decoraciones en forma de papagayo o pájaro en los instrumentos que venían de fábrica.

58 Comunicación personal, 2002.

59 Comunicación personal, 2002.

60 El Cuarteto Imperial es un conjunto de música colombiana que tuvo mucho éxito en América del Sur, especialmente en los años 1960 y 1970. El acordeón a piano siempre tenía protagonismo en su orquestación de música bailable.

por acá porque era de acá, un muchacho de Paysandú [...]. Entonces nos encontramos por ahí una noche que estaba tocando y yo fui. Estaba tomando una cervecita y yo le digo: «Dame, que yo te voy a tocar, a descansar un poco», y él agarró y me dio. Él creía que era joda que yo tocaba y se embolsó que yo le toque las piezas rusas, y le di hasta que aprendió una».⁶¹

Jolochín trabajó en de todo un poco, siempre en el ámbito rural: mecánico, agricultor, vendedor de verduras y frutas, y también transportista y repartidor de pan.

61 Comunicación personal, 2002.



Víctor Jolochín (Paysandú, 2002)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO

11. LA POLCA DE CUATRO PARTES (THE FOUR PART POLKA) (POLCA RUSA) 1:32

(MUSIC: COLLECTED BY VÍCTOR JOLOCHÍN)

VÍCTOR JOLOCHÍN, BUTTON ACCORDION

RECORDED IN THE CITY OF PAYSANDÚ (JULY 11, 2002)

Víctor Manuel Jolochín Puchkariov (1944-2017) was born in Paysandú. His father came from Russia at the age of five and his mother was born on the ship during the journey. They were part of the group of Russian immigrants that followed Vasiliy Lubkov, leader of the religious sect «New Israel» that established itself in San Javier, department of Río Negro in 1913.

Along with the other Russian colonists the Jolochíns were farmers, planting sunflowers and wheat. Also, all the Jolochíns, even Víctor's grandfather, played the two-row button accordion. Víctor tells that those immigrants arrived with accordions and also bought button accordions in Uruguay where the *Hohner «pájaro azul»* (blue bird) model was most prevalent.⁶²

In regards to his musical beginnings Jolochín explains, «When I was a child, it was really beautiful, we were in the department of Río Negro, near Young, and we were near a creek called Lencina, which is not even on the map. One day a *Campo* brand one-row accordion showed up and I began to learn to play, but in those days, there was no radio, nothing, we didn't have it out there. So, we lived in front of a ranch and the ranch hands would pass by whistling and I learned some of the tunes they whistled. When it was *siesta* (nap) time, I would grab the accordion and go out in the woods and imitate the bird songs. That's how I started, on a one-row accordion. Later on, I went to *kermeses* (benefit dances) at the schools and I heard all kinds of music».⁶³

He learned melodies by observing his father and other relatives that played Russian music as well as *criollo* music such as: *polca*, *maxixa*, *chote*, *mazurca* and *vals*. Regarding this local context of cultural mixture, Jolochín remembers, «Here in San Javier, the *criollos* danced more than the Russians [...] to Russian music. I saw with my own eyes all those *paisanos* dancing like that, for sure».⁶⁴

Later he learned piano accordion and played *tropical* music in the 1960's. Jolochín recalls, «I got to play the accordion of one the members of Cuarteto Imperial⁶⁵, one hundred twenty basses, piano accordion. He was visiting because he was

62 Referred to as «*pájaro azul*» (blue bird) because of the decorations in the form of parrots or birds that were applied on the instruments in the factory.

63 Personal communication, 2002.

64 Personal communication, 2002.

65 The *Cuarteto Imperial* was a Colombian music group that had great success in South America, including Argentina

from Paysandú, (...) So we met, and one night he was playing and I went. He was drinking a beer and I tell him «Give me your accordion. I'll play so you can rest some» and he gave it to me. He thought it was a joke but ended up being fascinated by the Russian polkas, and I played until he learned one».⁶⁶

Jolochín worked in various professions, always related to agriculture: mechanic, farmer, fruit and vegetable seller, as well as trucker and bread distributor.

and Uruguay, in the 1960's and 1970's. The piano accordion was central in their interpretation of dance music.

66 Personal communication, 2002.

12. КРАКОВЯК «KRAKOWIAK» (POLCA RUSA) 1:35

(RECOPILACIÓN: OTTO FREY. MÚSICA: FRIEDRICH SCHULZ)

OTTO FREY, ACORDEÓN DE BOTÓN; EMILIA MÜLLER DE FREY, CUCARAS

GRABADO EN COLONIA SANTA BLANCA, PAYSANDÚ (19 DE MAYO DE 2002)

Otto Frey (1934-2011) y Emilia Müller de Frey (1941) son descendientes de alemanes étnicos provenientes de Rusia que salieron de Europa en 1929 y llegaron primero a Brasil. Finalmente se afincaron en Uruguay en 1930, después de una larga travesía desde el estado brasileño de Mato Grosso. Llegaron en balsa por el río Uruguay. Dedicadas a la agricultura, esas familias también trajeron su cultura musical al interior del departamento de Paysandú.

Otto recuerda: «En aquel tiempo estaba la verdulera [...]»⁶⁷ y principalmente violín también [...]. Entonces, cuando había una fiesta o un casamiento, la música era la verdulera y uno que tocaba el violín».⁶⁸

Sobre los instrumentos de esos inmigrantes bajados de la balsa, recuerda: «Creo que uno trajo una verdulera, pero en aquel tiempo se conseguían acá también [...], de esas de madera todavía, la Hohner [...], la Hering también se conseguía, pero ya hecha en el Brasil».⁶⁹

De los ocho hermanos, cuatro tocaban el acordeón de dos hileras. Recuerda que en los bailes se tocaba una mezcla de música alemana, rusa y criolla: polcas, valsos y pasodobles. «Y muchas polcas rusas también. En aquel tiempo había gente que tocaba en ruso, polcas rusas. En aquel tiempo era muy costumbre, a los ancianos les gustaba, a los veteranos les gustaba tocar polcas rusas [...] y a los bailarines les gustaba bailarla. [...] Muchos aprendieron allá (en Rusia), tenían acordeón y aprendieron y acá siguieron tocando. Había varios que tocaron y otros que aprendieron de ellos también, de acá».⁷⁰

A esta «polquita rusa de los tiempos de antes», Краковяк (*Krakowiak*), Otto la aprendió de un tío que vino de Rusia, Friedrich Schulz. Emilia cuenta: «En aquellos años [...] ellos trajeron canciones muy lindas de Rusia y unas polquitas, una de estas. [...] No sabemos el nombre (ni la letra)».⁷¹

67 Término regional utilizado para el acordeón diatónico de botón.

68 Comunicación personal, 2002.

69 Comunicación personal, 2002.

70 Comunicación personal, 2002.

71 Comunicación personal, 2002.



Otto Frey (Paysandú)

FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE EMILIA MÜLLER DE FREY



Friedrich Schulz y familia (revista Quinto Día, Paysandú)

FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE EMILIA MÜLLER DE FREY

12. КРАКОВЯК «KRAKOWIAK» (POLCA RUSA) 1:35

(COLLECTED BY: OTTO FREY, MUSIC: FRIEDRICH SCHULZ)

OTTO FREY, BUTTON ACCORDION; EMILIA MÜLLER DE FREY, SPOONS.

RECORDED IN COLONIA SANTA BLANCA, PAYSANDÚ (MAY 19, 2002)

Otto Frey (1934-2011) and Emilia Frey (1941) are descendants of ethnic Germans from Russia that emigrated in 1929, arriving first to Brazil, and ultimately establishing themselves in Uruguay in 1930 after a long journey from the Brazilian state of Mato Grosso. They arrived to Paysandú via a long raft ride down the Uruguay River. Dedicated to farming, these families brought their musical culture to the interior of the department of Paysandú.

Otto remembers that, «in those days they had the *verdulera*⁷² [...] and primarily violin as well [...] so when there was a party or a wedding the music that was played was with *verdulera* and violin».⁷³

In regards to the musical instruments brought by those immigrants, who disembarked the rafts, Otto remembers, «I think one of them brought a *verdulera*, but at that time you could buy them here as well [...] the old wooden ones, *Hohner* brand [...] *Hering* as well, but those were made in Brazil».⁷⁴

Of the eight siblings in the Frey family, four of them played the two-row button accordion. Otto recalls that at the dances a mix of German, Russian and *criollo* music was played: *polcas*, *vales* and *pasodobles*, «and many Russian polkas also, in those days people played «in Russian», Russian polkas. Back then it was very common, the old people really liked it, they liked the Russian polkas [...] and the dancers loved to dance them. [...] Many had learned them there (in Russia), they had accordions and here they kept on playing them. There were many that played and others that learned from them here».⁷⁵

This «Russian polka from back in the olden days», Краковяк (*Krakowiak*), was learned by Otto from an uncle of his who came from Russia, Friedrich Schulz. Emilia explains, «In those days [...] they brought lovely songs from Russia and polkas, like this one [...] We don't know the name (nor the lyrics)».⁷⁶

72 Regional term used to refer to the diatonic button accordion.

73 Personal communication, 2002.

74 Personal communication, 2002.

75 Personal communication, 2002.

76 Personal communication, 2002.

13. СТАРАЙ ДОМ / VIEJA CASA (CANCIÓN) 2:48

(MÚSICA TRADICIONAL RUSA)

NICOLÁS PUCHKARIOV, ACORDEÓN DE BOTÓN Y CANTO;

CINAVIA SAFRONOV, CANTO.

GRABADO EN LA CIUDAD DE PAYSANDÚ (23 MAYO DE 2002)

Nicolás Puchkariov (1922-2014) y su esposa Cinavia Safronov (1924-2003), tíos del acordeonista Víctor Jolochín, también eran descendientes de los inmigrantes rusos que seguían a Vasiliy Lubkov y se establecieron en San Javier, Río Negro. Puchkariov fue agricultor y herrero hasta que, a los setenta y dos años, se jubiló.

Cuando fueron entrevistados, tenían sesenta años de casados. Nicolás recuerda la época en que se conocieron: «Cuando teníamos veinte años, sacábamos terrones con las patas bailando y ahora apenas caminamos por las baldosas». Cinavia añade: «Eso es por bailar mucho [...]. Yo me gasté todos los cartílagos. Bailábamos y trabajábamos».⁷⁷

Cinavia recuerda: «Los padres nuestros, los abuelos, tenían otras (formas musicales). Eran más de religiosos [...] y después muchas canciones que ellos cantaban, unas voces, unos coros divinos».

Nicolás relata: «En los casamientos, en las fiestas, se acostumbraba a cantar en coro. Entonces se cantaba en coro, comiendo en la mesa, sirviendo uno al otro, y de repente una canción para alegrar la fiesta».⁷⁸

Puchkariov refiere a esta melodía tradicional rusa como *Старай Дом* (Vieja casa) y resume la traducción de la letra de esta canción así: «Un joven en un caserón viejo, todas las noches había una lucecita que él veía a través de una cortina [...]. Entonces, un día descubrió [que] una rica muchacha de pelos negros vivía en esa casa, en cual él se enamoró y se enamoraron. Entonces, la familia no lo quería a él, ella lo quería y se quería ir a cualquier lado del mundo. Entonces, le decía: 'qué tema interesante me planteaba ella, me cantaba ella'. Escucháme, vámonos, nosotros vamos a ser pájaros libres donde no hay maldiciones y viviremos felices y los dos juntos. Es una cosa así, para traducir es difícil [...]. Son canciones de amor, como todas las canciones de la juventud».⁷⁹

77 Comunicación personal, 2002.

78 Comunicación personal, 2002.

79 Comunicación personal, 2002.



Nicolás Puchkariov y Cinavia Safronov (Paysandú, 2002)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO

13. СТАРАЙ ДОМ / VIEJA CASA (OLD HOUSE) (CANCIÓN) 2:48

(TRADITIONAL RUSSIAN SONG)

NICOLÁS PUCHKARIOV, BUTTON ACCORDION AND VOCALS;

CINAVIA SAFRONOV, VOCALS.

RECORDED IN THE CITY OF PAYSANDÚ (MAY 23, 2002)

Nicolás Puchkariov (1922-2014) and his wife Cinavia Safronov (1924-2003), uncle and aunt of accordionist Víctor Jolochín, were also descendants of the Russian immigrants that followed Vasiliy Lubkov and became established in San Javier, Río Negro. Puchkariov was a farmer and metal worker until retiring at age seventy-two.

When the couple was interviewed, they had been married for sixty years. Nicolás recalled the period in which they met, «when we were twenty, we kicked up dirt while dancing and now we can barely walk on the sidewalk». Cinavia added jokingly, «that's because we danced too much [...] I used up all my cartilage. We danced and we worked».⁸⁰

Cinavia remembered, «our parents, our grandparents had other (musical forms). They were more religious [...] and there were many songs that they sang, wonderful voices and divine chorales».

Nicolás also stated, «at weddings and parties people used to sing together. People would sing as a choir, while eating at the table, serving one another, and someone would start singing to enliven the party».⁸¹

Puchkariov summarizes the translation of the lyrics of this traditional Russian song, *Старай Дом* (Old House) in the following manner, «there was a young man that each night saw a light behind a curtain in a window of a large, old house [...] so, one day he discovered that a beautiful dark-haired girl lived in that house and they fell in love. Her family rejected him, but she loved him and wanted to leave to another part of the world. The young man says, «what an interesting proposal she sang to me: Listen to me. Let's go away. We will be free birds where there is nothing bad and we will live happily together». Something like that, it's hard to translate [...]. Those are love songs, just like all young people's songs».⁸²

80 Personal communication, 2002.

81 Personal communication, 2002.

82 Personal communication, 2002.

14. IN EINEM POLENSTÄDTCHEN (EN UN PUEBLO DE POLONIA) 2:21

(MÚSICA TRADICIONAL ALEMANA)

OTTO FREY, ACORDEÓN DE BOTÓN; EMILIA MÜLLER DE FREY, CANTO.

GRABADO EN COLONIA SANTA BLANCA, PAYSANDÚ (19 DE MAYO DE 2002)

Esta música, *In einem Polenstädtchen*, o *Muchachita en Polonia*, data de finales del siglo XIX. En Colonia Santa Blanca y otras comunidades de colonización alemana en el norte de Uruguay todavía hay familias que conservan el idioma alemán y canto y música alemana. Emilia considera que su don es el canto, y ella canta desde los trece años de edad. Ella cantaba en coros luteranos y coros tradicionales alemanes.

Hay distintas variantes de la letra de *In einem Polenstädtchen*, pero se puede traducir de la siguiente manera:

In einem Polenstädtchen
Da lebte einst ein Mädchen
Sie war so schön
Sie war das allerschönste Kind
Das man in Polen find't
«Aber nein, aber nein», sprach sie
Ich küsse nie!» (x 2)
Ich führte sie zum Tanze
Da fiel aus ihrem Kranze
Ein Röslein rot
Ich hob es auf von ihrem Fuß
Bat sie um einen Kuss
«Aber nein, aber nein», sprach sie
Ich küsse nie!» (x 2)
Und in der Abschiedsstunde
da fiel aus ihrem Munde
ein einzig Wort:
«So nimm, du stolzer Grenadier
Den ersten Kuss von mir»
Vergiss Maruschka nicht
Das Polenkind! (x 2)

En un pueblo en Polonia
vivía una muchacha
Ella era tan bonita
Ella era la muchacha más bonita
que se puede encontrar en Polonia
«No, pero no», ella dijo
«¡Nunca besaré!» (x 2)
La llevé al baile
De su guirnalda
Cayó una rosa roja
La levanté de su pie
Le pedí un beso
«No, pero no», ella dijo
«¡Nunca besaré!» (x 2)
En la hora de la despedida
de su boca salieron
estas palabras:
«Entonces, tome, mi granadero
el primer beso de mi parte»
No te olvides de Maruschka
la muchachita de Polonia (x 2)



Fotografía de una fiesta de un grupo de los inmigrantes alemanes rusos que llegaron a Paysandú, Uruguay, en el estado brasileño de Mato Grosso en 1929/30. Nótese el acordeonista en la primera fila.

FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE EMILIA MÜLLER DE FREY

14. IN EINEM POLENSTÄDTCHEN (IN A POLISH TOWN) 2:21

(TRADITIONAL GERMAN SONG)

OTTO FREY, BUTTON ACCORDION; EMILIA MÜLLER DE FREY, VOCALS.

RECORDED IN COLONIA SANTA BLANCA, PAYSANDÚ (MAY 19, 2002)

This song, *In einem Polenstädtchen* or «In a Polish Town» has its origins in the end of the 19th Century. In Colonia Santa Blanca and other communities of German origin in northern Uruguay, there are families that still conserve the German language as well as German songs and music. Emilia considers that her gift is singing, and she has sung since she was thirteen years old. She sang in Lutheran choirs and traditional German chorales.

There are variants of the lyrics of *In einem Polenstädtchen*, but the song can be translated as follows:

In einem Polenstädtchen
Da lebte einst ein Mädchen
Sie war so schön
Sie war das allerschönste Kind
Das man in Polen find't
«Aber nein, aber nein», sprach sie
Ich küsse nie!» (x 2)
Ich führte sie zum Tanze
Da fiel aus ihrem Kranze
Ein Röslein rot
Ich hob es auf von ihrem Fuß
Bat sie um einen Kuss
«Aber nein, aber nein», sprach sie
Ich küsse nie!» (x 2)
Und in der Abschiedsstunde
da fiel aus ihrem Munde
ein einzig Wort:
«So nimm, du stolzer Grenadier
Den ersten Kuss von mir»
Vergiss Maruschka nicht
Das Polenkind! (x 2)

In a little Polish town
there once lived a girl
She was so beautiful
She was the most beautiful girl
that could be found in Poland
«No, but no», she said
«I never kiss! (x 2)
I took her to the dance
From her wreath
fell a red rose
I picked it up from her feet
and asked for a kiss
«No, but no», she said
«I never kiss!» (x 2)
When it was time to bid farewell
these words
came from her mouth:
«So, take this, my proud grenadier
the first kiss from me»
Do not forget Maruschka
the girl from Poland (x 2)

4

**TRANSMISIÓN ORAL
EN DOS HILERAS
ORAL TRANSMISSION
ON THE BUTTON ACCORDION**

15. LA POLCA DE POCHO FERRÓN (POLCA) 1:28

(RECOPILACIÓN: ELIZARDO FERRÓN)

ELIZARDO FERRÓN, ACORDEÓN DE BOTÓN

GRABADO EN RINCÓN DE VALENTÍN, SALTO (25 DE JULIO DE 2002)

Ferrón (1930-2005) nació en Rincón de Valentín, departamento de Salto. Su familia descende de brasileños. Su madre era cocinera de estancia; su padre, juez. Un tío de su mamá tocaba el acordeón de dos hileras. Ferrón recuerda: «era bueno de gaita, el viejito pegaba. [Tocaba] milonga, polca, chote. No era bueno de tango. Nosotros sí. [Tocamos] el tango, lo que viniera».⁸³

Ferrón y sus tres hermanos varones eran músicos: guitarra, violín, bandoneón y acordeón de botón. Ferrón aprendió a tocar acordeón de ocho bajos a los ocho años de edad. Junto a sus hermanos, tocaba profesionalmente en los bailes de la zona. Llegaron a ser contratados para tocar en catorce bailes en un mes (entre kermeses, bailes familiares, clubes y carnaval).

Además de juez, su padre era guitarrero y tocaba acordeón de dos hileras. «Enseñaba a nosotros, una cosa que vos no sabías, te enseñaba. Muchas cosas nos enseñó», se acuerda. A esta polca la aprendió de oído y dice que es: «de acá no más, de la zona».

83 Comunicación personal, 2002.



Elizardo Ferrón (Rincón de Valentín, Salto, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

15. LA POLCA DE POCHO FERRÓN (POCHO FERRÓN'S POLKA) (POLCA) 1:28

(COLLECTED BY: ELIZARDO FERRÓN)

ELIZARDO FERRÓN, BUTTON ACCORDION.

RECORDED IN RINCÓN DE VALENTÍN, SALTO (JULY 25, 2002)

Ferrón (1930-2005) was born in Rincón de Valentín, Salto. His family is of Brazilian descent, his mother was a ranch cook and his father a local judge. An uncle on his mother's side played the two-row button accordion, Ferrón remembers him, «he was really good at playing *gaita*⁸⁴, the old guy played well. (He played) *milonga*, *polca*, *chote*. He wasn't good at *tango*. We were, (we played) *tango*, any kind of music».⁸⁵

Ferrón and his three brothers were all musicians: guitar, violin, bandoneon and button accordion. He learned to play the eight-bass button accordion at eight years old and, together with his brothers, played professionally at local dances, being hired to play up to fourteen dances a month, between *kermeses*, house parties, clubs and *Carnaval*.

In addition to being a judge, their father played guitar and two-row button accordion. «He taught us, anything that you didn't know he would teach you. He taught us many things».

Ferrón learned this *polca* by ear and, according to him, «it's from around here».⁸⁶

84 Regional term used to refer to the diatonic button accordion.

85 Personal communication, 2002.

86 Personal communication, 2002.

16. LA CENICIENTA (POLCA) 1:28

(RECOPILACIÓN: CARLOS PORTELA)

CARLOS PORTELA, ACORDEÓN DE BOTÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE PAYSANDÚ (8 DE MAYO DE 2002)

Portela (1936) nació en Sarandí, Puntas de Arroyo Negro, departamento de Paysandú. Trabajó en almacén, trabajos rurales, forestación, y se jubiló de bancario de la Caja Forestal. De los bailes de su juventud recuerda: «En esa época mandaba la acordeona de dos hileras [...]. La [marca] tradicional era la Hohner [...] del *pájaro azul*, ahora es muy difícil de conseguir, pero era lo que existía antes y era bueno».⁸⁷

Contrastando los bailes de su juventud con el contexto actual, Portela observa: «ahora ha cambiado mucho, la música existe, pero lo que han cambiado, un poco, son las personas [...]. Hay mucho más adelanto, pero ya la gente no se divierte como antes. Antes se juntaban cinco o seis, agarraban a la acordeona, iban a la casa de algún vecino, iban las mujeres, se juntaban, se hacía un baile y bailaba toda la noche tranquilamente [...]. Era otra cosa. [...] La música une a las personas».⁸⁸

Esta polca, llamada *La Cenicienta*, fue aprendida por Portela en la región.

87 Comunicación personal, 2002.

88 Comunicación personal, 2002.



Carlos Portela (Paysandú, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

16. LA CENICIENTA (CINDERELLA POLKA) (POLCA) 1:28

(COLLECTED BY: CARLOS PORTELA)

CARLOS PORTELA, BUTTON ACCORDION.

RECORDED IN THE CITY OF PAYSANDÚ (MAY 08, 2002)

Portela (1936) was born in Sarandí, Puntas de Arroyo Negro, in the department of Paysandú. He worked in his family's general store, as well as in rural work and forestry and retired as a bank employee of the *Caja Forestal*. In the dances when he was young, he remembers that «back then the two-row accordion was king [...]. The traditional (brand) was *Hohner* [...] with the «*pájaro azul*» (blue bird), now they are hard to find, but that's what it was back then and they were good ».⁸⁹

In comparing the dances of his youth with those of today, Portela observes, «nowadays a lot of things have changed, the music is still there but what has changed, a bit, are the people [...] there is more technological advancement but people don't have fun like they did before. Back then five or six people grabbed the accordion, went to some neighbor's house, the women would go, they got together and held a dance and they danced all night [...] it was something else [...] Music brings people together».⁹⁰

This minor-key *polca*, titled «*La Cenicienta*» (Cinderella Polka), was learned by Portela in the region.

89 Personal communication, 2002.

90 Personal communication, 2002.

17. LA CACHACIENTA (POLCA) 1:26

(RECOPILACIÓN: HÉCTOR COLLAZZO, MÚSICA: LISANDRO MEDINA)

HÉCTOR COLLAZZO, ACORDEÓN DE BOTÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE PAYSANDÚ (7 DE MAYO DE 2002)

Héctor *Bocha* Collazzo (1933-2016) nació en Colonia Cangué, departamento de Paysandú, en una familia de descendientes de inmigrantes italianos. Varios miembros de su familia tocaban música y su padre ejecutaba el acordeón de dos hileras. Tocaba música criolla: polca, habanera, valseado y ranchera. Cuando tenía catorce años, su padre le compró un acordeón. Luego, en 1959, comenzó a estudiar bandoneón con el maestro Tito Lemes.

La familia se dedicaba a la agricultura: tenía tambo y cien hectáreas de chacra. Collazzo recuerda que el acordeón se tocaba en bailes y fiestas en época de trilla, reuniones familiares, casamientos, cumpleaños, etcétera. Cuenta sobre esos eventos: «Si era de noche, se amanecía hasta que saliera el sol [...]. Había la victrola para alternar un poco, pero el acordeón de dos hileras no faltaba, y la guitarra, lógico».⁹¹

Collazzo sostiene que cada acordeonista se distingue por «el oído, el gusto». «Porque todos tocamos distintos [...] este lo que requiere es oído, inventar temas, hacer temas [...], polcas [...], rancheras, para eso es ideal».⁹² Él dice que la forma que utiliza para acompañar a la polca en la mano izquierda es a dos bajos [...], un bajo y un acorde.

Según Collazzo, «siempre que salga al compás de ella, se puede hacer de distintas maneras, siempre que sea polca».⁹³ Esta polca, según Collazzo, es del músico Lisandro Medina y se titula «La Cachacienta».

Después de trabajar en la agricultura, Collazzo entró en la empresa estatal An-cap, donde trabajó hasta jubilarse. También tenía un cuarteto típico compuesto de dos bandoneones, violín y guitarra. «Trabajábamos mucho [...]. En esos tiempos el tango estaba en auge. Todos los cuartetos de Paysandú trabajaban en cantidad. La provincia de Entre Ríos la recorrimos casi toda hasta el año sesenta y ocho, sesenta y nueve, como máximo el setenta, y ahí ya empezó a decaer la típica».⁹⁴

91 Comunicación personal, 2002.

92 Comunicación personal, 2002.

93 Comunicación personal, 2002.

94 Comunicación personal, 2002.



Héctor *Bocha* Collazzo (Paysandú, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

17. LA CACHACIENTA (POLCA) 1:26

(COLLECTED BY: HÉCTOR COLLAZZO, MUSIC: LISANDRO MEDINA)

HÉCTOR COLLAZZO, BUTTON ACCORDION.

RECORDED IN THE CITY OF PAYSANDÚ (MAY 07, 2002)

Héctor «Bocha» Collazzo (1933-2016) was born in Colonia Cangué, Paysandú to a family of descendants of Italian immigrants. Several members of his family played music and his father played the two-row button accordion with a repertoire of *criollo* music: *polca*, *habanera*, *valseado* and *ranchera*. Collazzo's father bought him an accordion when he was fourteen years old. Later, in 1959, he began to study bandoneon with the professor Tito Lemes.

His family made a living with agriculture: they had a dairy operation and one hundred acres of farm land. Collazzo remembers that the accordion was played in dances and parties at harvest time, family get-togethers, weddings, birthday parties, etc. He recalls about those occasions, «if it was in the evening it would go until the sun came up the next day [...] There was a *victrola* (78rpm record player) to intersperse, but the two-row button accordion was always present, and the guitar, logically».⁹⁵

Collazzo sustains that each individual accordionist is unique because of: «their ability to learn by ear, their style, because we all play differently [...] this requires a lot of ability to learn by ear, make up songs [...] *polcas* [...] *rancheras*, it's perfect for that».⁹⁶ He states that the rhythm he uses to accompany *polcas* on his left hand is «two bass buttons, [...] one bass and one chord».

According to Collazzo, «as long as you play it as the rhythm that it is, you can do it in a variety of ways, as long as its *polca*».⁹⁷ This *polca*, according to Collazzo, belongs to a musician, Lisandro Medina and is titled «*La Cachacienta*».

After working in agriculture, Collazzo started at the government company An-cap where he worked until retirement. He had a *típico* quartet made up of two bandoneons, violin and guitar. According to Collazzo, «we had a lot of work [...] in those days tango was very popular, all the quartets in Paysandú had a lot of work. We toured almost the entirety of Entre Ríos⁹⁸, until 1968, 1969 at the most 1970, and then the demand for *música típica* started to decline».⁹⁹

95 Personal communication, 2002.

96 Personal communication, 2002.

97 Personal communication, 2002.

98 Argentine province adjacent to Uruguay.

99 Personal communication, 2002.

5

TRANSICIONES ENTRE DOS HILERAS Y BANDONEÓN **TRANSITIONS BETWEEN TWO-ROW BUTTON ACCORDION AND BANDONEON**

18. POLCA (POLCA) 2:17

(RECOPILACIÓN: JUAN JOSÉ ESCOBAR, MÚSICA: ISRAEL BARBOZA)

JUAN JOSÉ ESCOBAR, BANDONEÓN

GRABADO EN VILLA CONSTITUCIÓN, SALTO (17 DE JULIO DE 2002)

Escobar (1943) nació en Constitución, Salto. Su abuelo por parte de madre vino de Italia. Tenía granja y se dedicaba a la viticultura y fruticultura. Su abuelo paterno era tropero y hablaba portugués. Su abuela, de apellido Cardozo, era oriunda de Argentina, «media correntina», según Escobar.¹⁰⁰

«La afición por la ejecución de instrumentos es parte de los Cardozo», explica. Uno de sus parientes de esa línea era el peluquero Baltazar Cardozo, que tocaba el acordeón de dos hileras con un repertorio de *maxixas*, polcas, rancheras y música brasileña. Además, su padre tocaba el violín y su tío era bandoneonista. Después de aprender a tocar la guitarra y acompañar otros músicos, a los diecinueve años de edad, Escobar comenzó a estudiar bandoneón. Estudió de oído y con un método impreso.

Aprendió su repertorio de oído, observando a músicos de la zona que tocaban con su padre, como los acordeonistas Rivadavia Martínez e Israel Barboza. También aprendió de los discos 78rpm, que sus abuelas pasaban en las vitrolas en sus casas.

Escobar recuerda que sus abuelos hacían velorios en sus casas, velando la cruz, el niño Jesús o santos. Se hacían oraciones y promesas y luego terminaban en «juegos de velorio» y baile con acordeón de dos hileras.

Él también es compositor de letras y poesía, y se integró a las murgas locales en época de carnaval. Se jubiló como empleado municipal.

100 Comunicación personal, 2018.



Juan José Escobar (Constitución, Salto, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

18. POLCA (POLCA) 2:17

(COLLECTED BY: JUAN JOSÉ ESCOBAR, MUSIC: ISRAEL BARBOZA)

JUAN JOSÉ ESCOBAR, BANDONEON.

RECORDED IN VILLA CONSTITUCIÓN, SALTO (JULY 17, 2002)

Escobar (1943) was born in Constitución, Salto. His grandfather on his mother's side immigrated from Italy, and had a farm dedicated to grape-growing and fruit production. His grandfather on his father's side was a cattle driver and spoke Portuguese, and his grandmother, last name Cardozo, was from Argentina «kind of *correntina*¹⁰¹», according to Escobar.¹⁰²

He explains that, «the tradition of playing musical instruments comes from the Cardozos». One of his relatives on that side was a barber, Baltazar Cardozo, who played the two-row button accordion with a repertoire of maxixas, polcas, rancheras and Brazilian music. Also, his father played the violin and his uncle was a bandoneonist. After learning to play the guitar and accompany other musicians, Escobar began studying bandoneon at age nineteen. He learned by ear and also with a method book.

He learned his repertoire by ear by observing other local musicians that played with his father such as accordionists Rivadavia Martínez and Israel Barboza. He also learned from the 78rpm records that his grandmothers would play on their *victrolas* at home.

Escobar remembers that his grandparents would hold *velorios*¹⁰³ at their houses in homage of the Holy Cross, Baby Jesus and saints. The congregants would make prayers and promises and the event would end in «*juegos de velorio*»¹⁰⁴ and a dance with music played by two-row button accordion.

Escobar is also a composer of lyrics and poems, and has participated in *Carnaval* with local *murgas*¹⁰⁵. He retired as a municipal employee.

101 Person from the Argentine province of Corrientes.

102 Personal communication, 2018.

103 Ceremonial event in popular Catholicism.

104 Games played by participants in a *velorio* involving horseplay.

105 Male choirs that perform satirical songs, often with political and socially critical content, during Uruguay's yearly *Carnaval* period.



Fiesta en la Escuela Rural N° 48 de Chacras de Constitución, Salto, en los años cincuenta. I a D: **Juan José Escobar** (guitarra), **Miguel Bennett** (bandoneón), **Gil Escobar**, tío de Juan José (guitarra)

FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE JUAN JOSÉ ESCOBAR

19. DE TARDECITA (TANGO) 2:12

(MÚSICA: NICOLÁS MESSUTTI; LETRA: CARLOS ÁLVAREZ PINTOS)
MILTON GÓMEZ, ACORDEÓN DE BOTÓN; MARTÍN ALMEIDA, GUITARRA
GRABADO EN BELLA UNIÓN, ARTIGAS (30 DE AGOSTO DE 2002)

Gómez (1931) nació en Bella Unión, en una familia de ascendencia española e italiana, oriunda del paraje de Patitas, donde sus abuelos tenían una pequeña estancia. Su padre y algunos tíos tocaban el acordeón de dos hileras.

Comenzó primero a tocar la armónica y a los dieciséis años empezó a tocar el acordeón de botón. Sobre sus inicios, cuenta: «Saqué una polca de una hilera sola [...] y esa polca tocaba mi tía, y yo la miré a ella cómo tocaba y me gustó».¹⁰⁶

Gómez nunca vio a su padre tocar, pero, según su madre, tocaba el tango *El Pañuelito* (1920, música de Juan de Dios Filiberto) en acordeón de dos hileras. Aprendió de oído de otros músicos y acumuló un vasto repertorio de polca, chote, tango, *vaneira*, ranchera, chamamé, marchas brasileñas, etc. Tocaba con otros músicos en bailes en casas particulares, pistas de baile y clubes locales en Bella Unión.

Almeida (1931) viene una familia musical de raíces brasileñas.¹⁰⁷ Su mamá tocaba guitarra y cantaba; su padre tocaba al acordeón de dos hileras. Sus tres hermanos y él aprendieron música con su tío, quien los llevaba, desde que eran niños, a tocar en los bailes. Su madre le pagó cinco años de estudios musicales con un profesor local que traía métodos y partituras del Palacio de la Música en Montevideo. Aprendió violín y se integró a grupos típicos (como Grupo Típico Juventud), con los que se desempeñó profesionalmente en Bella Unión y Argentina.

Recuerda que en los bailes se ejecutaban varios ritmos: polca, tango, pasodoble, ranchera, chote y polca paraguaya.

106 Comunicación personal, 2002.

107 Dice Almeida: «mi tatarabuela era *biriba* [...], unos negros del centro de Brasil [...], y mi abuelo era castellano, por parte de mi madre. Por parte de mi padre eran brasileiros» (comunicación personal, 2002).



Milton Gómez y Martín Almeida (Bella Unión, Artigas, 2002)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO

19. DE TARDECITA (IN THE LATE AFTERNOON) (TANGO) 2:12

(MUSIC: NICOLÁS MESSUTTI, LYRICS: CARLOS ÁLVAREZ PINTOS)
MILTON GÓMEZ, BUTTON ACCORDION; MARTÍN ALMEIDA, GUITAR.
RECORDED IN BELLA UNIÓN, ARTIGAS (AUGUST 30, 2002)

Gómez (1931) was born in Bella Unión to a family of Spanish and Italian descent from the small locality of Patitas where his grandparents had a small ranch. His father and a few uncles played the two-row button accordion.

Gómez started out playing the harmonica and then began playing the button accordion at sixteen years old. He tells of when he started out on the accordion, «I learned a *polca* on only one row [...] my aunt played that *polca*. I watched how she played and I liked it».¹⁰⁸

Gómez never saw his father play accordion, but according to his mother, he would play the *tango El Pañuelito* (1920, Music: Juan de Dios Filiberto) on two-row button accordion. Learning from other musicians, Gómez acquired a vast repertoire of: *polca*, *chote*, *tango*, *vaneira*, *ranchera*, *chamamé*, *marchas brasileñas*, etc. He performed with other musicians in dances at house parties, and local clubs in Bella Unión.

Almeida (1931) hails from a family with roots in Brazil.¹⁰⁹ His mother played guitar and sang and his father played the two-row button accordion. He and his three brothers learned music from their uncle who would take them around, when they were children, to play in local dances. His mother paid for five years of formal music lessons with a local teacher who would bring method books and sheet music from the store *Palacio de la Música* in Montevideo. He learned violin and formed part of *típico* groups (such as *Grupo Típico Juventud*), working professionally in Bella Unión and Argentina.

He remembers that at those dances they performed numerous rhythms: *polca*, *tango*, *pasodoble*, *ranchera*, *chote* and *polca paraguaya*.

108 Personal communication, 2002.

109 According to Almeida, «my great-grandma was *biriba* [...] black people from the middle of Brazil [...] my grandpa was *castellano* (Spanish-speaker), on my mom's side. On my dad's side they were Brazilians». (Personal communication, 2002)

20. LA POLCA DE BARRIO LÓPEZ (POLCA) 1:03

(RECOPILACIÓN: JUAN FRANCISCO LÓPEZ RUIZ)

JUAN FRANCISCO LÓPEZ RUIZ, BANDONEÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE PAYSANDÚ (10 DE MAYO DE 2002)

López (1938) nació en Paso Ceferino, departamento de Tacuarembó, y se crio en el barrio López, en la ciudad de Tacuarembó. Sus abuelos por parte de padre eran de Brasil. Su padre, Severiano López, tocaba el acordeón de dos hileras, cada sábado, en bares y bailes «de los rancheríos» de la zona. Como complemento a su trabajo de jornalero, la música de su padre fue otro sustento económico de la casa. «Muchas veces puchereábamos por eso», recuerda López.¹¹⁰

Sobre el entorno musical de su padre en Tacuarembó, López cuenta: «Él tocaba de oído, tenía muy buen oído. La naturaleza de él ya era para la música [...]. Entonces, como había muchos acordeonistas en ese tiempo, entonces eran todos amigos [...], uno aprendía con el otro [...]. Si uno sabía una pieza, una polca, un tango, cualquier cosa, le enseñaba al otro [...] y así iban enriqueciendo, y al final sabían una cantidad. Y alguno que aparecía medio de por ahí, que tenía temas distintos a los de ellos... Aprendían uno con los otros».¹¹¹

Recuerda que en la época de su padre se tocaba chote, ranchera, polca, *fadinho* y mucha música brasileña como *baião*, samba y *maxixa*.

A los quince años aprendió a tocar acordeón de ocho bajos con su padre. Después de haberse trasladado a la ciudad de Paysandú para trabajar en el ferrocarril, a los treinta años, inició estudios formales de bandoneón con el profesor Juan Carlos Rubiolo y tocaba en eventos como bailes de escuela y cumpleaños.

Sobre este tema musical, López cuenta: «Le voy a tocar una polca que aprendí con mi viejo. Él la tocaba en acordeón [...], yo la tocaba en acordeón antes, pero después que agarré bandoneón, la saqué en el bandoneón».¹¹² La bautizó *La polca de barrio López*, en homenaje al barrio tacuarembense donde se crio.

110 Comunicación personal, 2002.

111 Comunicación personal, 2002.

112 Comunicación personal, 2002.



Juan López (Paysandú, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

20. LA POLCA DE BARRIO LÓPEZ (BARRIO LÓPEZ POLKA) (POLCA) 1:03

(COLLECTED BY: JUAN LÓPEZ)

JUAN LÓPEZ, BANDONEON

RECORDED IN THE CITY OF PAYSANDÚ (MAY 10, 2002)

López (1938) was born in Paso Ceferino, departament of Tacuarembó and grew up in the city of Tacuarembó. His grandparents on his father's side were from Brazil. His father, Severiano López, played the two-row button accordion in bars and dances «in the *rancheríos*» (poor rural residences) of the area, which were held every Saturday. As a supplement to his income working as a day laborer, his father's musical career was another source of income for the household, «a lot of times he was able to put bacon on the table because of that» López remembers.¹¹³

Regarding the musical environment of his father in Tacuarembó, López says, «He played by ear, he had a great ear, music was in his genes [...] So then, because there was a whole bunch of accordionists back then, they were all friends [...] one learned from the other [...] if someone knew a song, a *polca*, a *tango*, or something, he would teach the other guy [...] and that's how they learned and in the end that's how they ended up knowing a whole lot of songs. And any new guy that showed up, that had a different repertoire from theirs, they learned from him».¹¹⁴

He remembers that in his father's era the following rhythms were played: *chote*, *ranchera*, *polca*, *fadinho*, and a lot of Brazilian music such as *baião*, *samba* and *maxixa*.

When he was fifteen López learned to play the eight-bass accordion from his father. After moving to the city of Paysandú to work in the railroad, López started taking bandoneon lessons at the age of thirty with the professor Juan Carlos Rubio-lo. He played in events such as school dances and birthday parties.

Regarding this *polca*, López states, «I am going to play a *polca* for you that I learned from my dad, he played it on the accordion [...] I also used to play it on the accordion and, after learning bandoneon, I figured it out on bandoneon».¹¹⁵ He has titled this piece *La polca de barrio López* (The Barrio López Polka) in tribute to the neighborhood where he grew up.

113 Personal communication, 2002.

114 Personal communication, 2002.

115 Personal communication, 2002.

21. LA FRANJA (TANGO) 2:17

(MÚSICA: JUAN GALLINOTTI; LETRA: OMAR GALLINOTTI)

PRIMITIVO PEREIRA, ACORDEÓN DE BOTÓN; RAFAEL PEREIRA, GUITARRA;

EDGARDO MACEDO, GUITARRA.

GRABADO EN LA CIUDAD DE SALTO (5 DE AGOSTO DE 2002)

Cuando el acordeonista Primitivo Pereira (1922-2012) se mudó a la ciudad de Salto, se vio obligado a ampliar su repertorio musical para complacer los gustos cambiantes del público salteño, influenciado por los medios de comunicación nacionales y argentinos. Incorporó chamamé, cumbia, milonga y tango a su repertorio, que ya contaba con polca, mazurca, habanera, etcétera, del medio rural. En la ciudad de Salto, Pereira fue acompañado en guitarra por Mario Ferreira.

El tango *La franja* es el himno de Ferro Carril Fútbol Club, fundado en 1912 en la ciudad de Salto. Sus compositores son los hermanos Juan y Omar Gallinotti.



Rafael Pereira (guitarra) y **Primitivo Pereira** (acordeón) (Salto, 2002)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO

21. LA FRANJA (THE STRIPE) (TANGO) 2:17

(MUSIC: JUAN GALLINOTTI, LYRICS: OMAR GALLINOTTI)

PRIMITIVO PEREIRA, BUTTON ACCORDION; RAFAEL PEREIRA, GUITAR;

EDGARDO MACEDO, GUITAR.

RECORDED IN THE CITY OF SALTO (AUGUST 05, 2002)

When accordionist Primitivo Pereira (1922-2012) moved to the city of Salto, he was faced with the necessity to expand his repertoire to satisfy the changing musical tastes of the public of Salto, influenced by the media from Uruguay and Argentina. He incorporated *chamamé*, *cumbia*, *milonga* and *tango* into his repertoire that already counted with *polca*, *mazurca*, *habanera*, etc. from the rural areas. In the city of Salto, Pereira was accompanied on guitar by Mario Ferreira.

The *tango La franja* is the anthem of *Ferro Carril Fútbol Club*, founded in 1912 in the city of Salto. The composers are the brothers Juan and Omar Gallinotti.

6

MAXIXA / SAMBA / CANDOMBE

22. POPURRÍ DE SAMBAS – NÃO ME TOQUE / O PEIXINHO (SAMBA) 2:43

(MÚSICA: AUTOR DESCONOCIDO)

CARLOS NERI SUÁREZ QUEVEDO, BANDONEÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE ARTIGAS (7 DE AGOSTO DE 2002)

Neri Suárez (1930) nació en la ciudad de Artigas. Sus padres eran oriundos de Itapororó, Rio Grande do Sul (entre Uruguaiana y Alegrete) y ambos ejecutaban el acordeón de ocho bajos. Los Suárez, en Brasil, acostumbraban a hacer bailes todos los domingos.

Sobre las habilidades musicales de su padre, comenta: «¡Qué oído tenía para silbar, silbaba que era cosa seria!». ¹¹⁶ Suárez también aprendió de oído y a los trece años comenzó a tocar el bandoneón. «Le robaba a mi hermano, y cuando se dio cuenta yo ya estaba tocando. De oído, ¿no? Porque yo lo veía y él me enseñó los acordes y así empecé». ¹¹⁷

En 1945 comenzó a tocar en eventos bailables de la zona junto a sus hermanos Blanco y Máximo, que habían estudiado música formalmente.

Sobre su repertorio, Suárez comenta: «Cuando aprendimos música, nosotros encargábamos al Palacio de la Música y venían las partituras. ¹¹⁸ Todas las semanas venían tres o cuatro. Nosotros escuchábamos radio y escuchábamos una pachanga, un merequetengue, que en aquellos años todo era [así], y nosotros éramos los primeros en tocar [...] mambos, *twist* [...]. Carnaval [era] marcha y samba. Nosotros escuchábamos la música y venían unas partituras del Brasil con la música y la letra. Y ahí escuchábamos los que estaban de moda, porque la radio tocaba, la radio brasileña y nosotros escuchábamos. Después nosotros sacamos la música y llevamos la letra. [...]. Nosotros repartíamos la música y anunciábamos tal marcha que vamos a tocar. Tocamos y después uno cantaba. Cuando empezó el Carnaval todos sabían cantar». ¹¹⁹

Neri aprendió este enganchado de dos sambas observando a su hermano, Blanco. Conoce las melodías como *Não me toque* y *O Peixinho*.

116 Comunicación personal, 2002.

117 Comunicación personal, 2002.

118 Casa de música fundada en Montevideo en el año 1919.

119 Comunicación personal, 2002.



Carlos Neri Suárez (Artigas, 2002)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

22. POPURRÍ DE SAMBAS – NÃO ME TOQUE / O PEIXINHO (SAMBA) 2:43

(MUSIC: UNKNOWN AUTHOR)

CARLOS NERI SUÁREZ QUEVEDO, BANDONEON.

RECORDED IN THE CITY OF ARTIGAS (AUGUST 07, 2002)

Neri Suárez (1930) was born in the city of Artigas, and his parents were from Itapororó, Rio Grande do Sul (between Uruguai and Alegrete) and both played the eight-bass button accordion. The Suárez family, back in Brazil, used to hold dances every Sunday.

Regarding the musical abilities of his father, he comments, «*what a good ear he had for whistling, he was an amazing whistler*». ¹²⁰ Suárez also learned by ear and at the age of thirteen he started playing bandoneon. According to him, «I would steal my brother's bandoneon, and when he found out I already knew how to play bandoneon. I learned by ear, because I watched him and then he taught me the chords and that was the way I started». ¹²¹

In 1945 he began to play dances with his brothers Blanco and Máximo who had studied music formally.

Regarding his repertoire, Suárez comments, «when we learned music, we would order sheet music from *Palacio de la Música* and three or four would arrive each week. We would listen to the radio and when we heard a *pachanga*, a *merequetengue* – in those days it was all like that – we were the first ones to play them [...] *mambos*, twist [...]. *Carnaval* (was) *marcha* and *samba*, we would listen to the music and sheet music would come from Brazil with the music and the lyrics. We would listen to what was in style, because that was what was played on the radio, Brazilian radio, and we would listen. Then we would learn the music, and bring the lyrics [...] We would hand out the music and would announce that we were going to play such and such a song. We played and people would sing. When *Carnaval* started everybody knew the lyrics». ¹²²

Neri learned this medley of two sambas by observing his brother, Blanco. He learned the names of the melodies as *Não me toque* and *O Peixinho*.

120 Personal communication, 2002.

121 Personal communication, 2002.

122 Personal communication, 2002.



Neri Suárez tocando en fiesta de cumpleaños en la sede de AJUPAR
(Asociación de Jubilados y Pensionistas de las Cajas Civil Escolar,
Industria y Comercio y Rural de Artigas)

I a D: **Adán De Los Santos, Neri Suárez, Sr. Machado, Sr. Castagné**

FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE NERI SUÁREZ

23. EL CHANÁ (MAXIXA / CANDOMBE) 2:07

(MÚSICA: SALVADOR GRANATA)

GUILLERMO GALLINO GRILLI, BANDONEÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE SALTO (6 DE JUNIO DE 2002)

Gallino (1927-2009) nació en la ciudad de Salto, en una familia italiana. Su abuelo tocaba el acordeón de dos hileras y ejecutaba música italiana en las reuniones bailables de los chacareros de la zona. También tenía primos y tíos que tocaban bandoneón, guitarra y violín. Comenzó con una armónica, con la que imitaba el bandoneón de su tío. Luego compró un bandoneón y comenzó estudios formales con un profesor argentino en Salto. Más adelante se radicó en Montevideo y estudió en el instituto Da Silva y Morri.

En Montevideo conoció a Gerardo Matos Rodríguez (1897-1948), compositor del tango *La Cumparsita* y vivió casi cinco años en su residencia, en el barrio montevideano La Aguada. Trabajaba en oficios técnicos como electricista y mecánico, y también tocaba bandoneón en la orquesta típica Pampero, un grupo que conseguía muchas contrataciones en la capital.

«Era una orquesta totalmente típica. [...] Estábamos justamente en la época de Carmelo Imperio y Romeo Gavioli y toda esa gente, que tocábamos los candombes de ellos. Se tocaba la orquesta entera, con uno con tamboriles que tocaba con nosotros. Teníamos empuje, porque en esa época la típica sonaba por todos lados. [...] El candombe hasta en la calle, en todos lados, aquello era una cosa general. No había quien no lo silbara, no lo cantara, quien no lo bailara, en Montevideo, acá y en todos lados», recuerda.¹²³

El compositor de esta *maxixa* / candombe, *El Chaná*, fue el montevideano Calogero Salvatore Granata (1899-1947), más conocido como Salvador Granata. Esta composición fue «dedicada a los señores Juan Pastorino y Cia., propietarios de los afamados cafés y téis «El Chaná».¹²⁴ La marca era famosa por patrocinar alucinantes e innovadores carros alegóricos en los corsos del carnaval montevideano de antaño.

123 Comunicación personal, 2002.

124 Museo y Centro de Documentación - AGADU.



Guillermo Gallino (Salto, 2002)
Foto: José A. Curbelo

23. EL CHANÁ (MAXIXA/CANDOMBE) 2:07

(MUSIC: SALVADOR GRANATA)

GUILLERMO GALLINO GRILLI, BANDONEON

RECORDED IN THE CITY OF SALTO (JUNE 06, 2002)

Gallino (1927-2009) was born in the city of Salto to an Italian family. His grandfather played the two-row button accordion and performed Italian music at the dance parties of the local farmers. He also had cousins and uncles that played bandoneon, guitar and violin. Starting out on the harmonica, on which he imitated his uncle's bandoneon, Gallino later purchased his own bandoneon and began to study formally with an Argentine professor in Salto. Eventually, he moved to Montevideo where he studied at the Da Silva y Morri music academy.

In Montevideo he met Gerardo Matos Rodríguez (1897-1948), composer of the *tango La Cumparsita*, and lived almost five years in his house in the Aguada neighborhood of Montevideo. While he worked in technical trades such as electrician and mechanic, Gallino played bandoneon in the *Orquesta Típica Pampero*, an ensemble that had a lot of work in Montevideo.

Gallino recalls, «It was a strictly *típica* orchestra. [...] We were right in the era of Carmelo Imperio, Romeo Gavioli, and all those guys, we played their *candombes*. The whole orchestra played accompanied by *tamboriles*.¹²⁵ We had a thing going for us, because at that time *música típica* was heard everywhere. [...] *Candombe* was heard on the street, everywhere, it was widespread. Everybody was whistling it, singing it in Montevideo, here and everywhere».¹²⁶

The composer of this *maxixa/candombe*, *El Chaná*, was Calogero Salvatore Granata (1899-1947) from Montevideo, better known as Salvador Granata. This piece was «dedicated to the Juan Pastorino Company. Owners of the famous Coffees and Teas «*El Chaná*».¹²⁷ The *El Chaná* brand of coffee was famous for commissioning dazzling and innovative floats in Montevideo's *Carnaval* of yesteryear.

125 Traditional Afro-Uruguayan drums.

126 Personal communication, 2002.

127 Museo y Centro de Documentación - AGADU.



Partitura de la *maxixa* «El Chaná»

FUENTE: MUSEO Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN - AGADU

24. VOCÊ QUE TEM (MAXIXA) 1:18

(MÚSICA: ERNESTO DI CICCO)

RICARDO DESIDERIO SANTÍN, BANDONEÓN; LIVE BALDERRAMO, GUITARRA
GRABADO EN LA CIUDAD DE PAYSANDÚ (10 DE MAYO DE 2002)

Santín (1908-2003) nació en la ciudad de Paysandú, en una familia de descendientes de inmigrantes italianos provenientes de la ciudad de Vicenza. Su padre tocaba el acordeón de una hilera. Santín recuerda que tocaba chote y la *Marcha de Tres Árboles*.¹²⁸

Santín comenzó a estudiar música con los hermanos Viselé, violinistas, quienes tenían una casa de música y tocaban en el teatro 18 de Julio de Paysandú. «Después, en bandoneón, me hizo una enseñanza, pero no era profesor de bandoneón, porque en aquellos tiempos recién había salido el bandoneón, en aquellas épocas. Póngase que en el año treinta, veintinueve. Terminé más o menos en el veintinueve, y en el treinta ya empecé a tocar, ya tenía un conjunto yo, de tres personas, éramos bandoneón, violín y guitarra».¹²⁹

Santín trabajaba en los talleres del ferrocarril en Paysandú y también tenía su conjunto musical que tocaba en los bailes en las zonas rurales y en la ciudad. «Nosotros tocábamos a pulso, así no más. Si habré tocado en esos salones grandes...».¹³⁰ Recuerda que en esos bailes «se bailaba de todo [...]. Los vales eran las piezas más favoritas para la gente [...], pasodobles, tango [...]. Tocábamos en aquellos tiempos las *maxixas*, eran brasileras. Yo tocaba varias *maxixas* en aquellos tiempos».¹³¹

Esta *maxixa*, *Você que tem*, es una composición del bandoneonista montevideano Ernesto Di Cicco (1895-1962). Antes de integrar a la orquesta de Francisco Canaro, Ernesto formó parte de la típica Minotto, en los años 1920, con sus hermanos Minotto (bandoneón) y Fioravanti (piano). En esa época, según Lorient, «se vivía el auge y la moda de la *maxixa*, que la orquesta interpretaba muy bien. Fue entonces cuando provocaron el interés de la casa Víctor, que los hizo grabar discos en Montevideo».¹³²

128 Marcha militar compuesta por Gerardo Metallo (1871-1946) para conmemorar la batalla sobre el arroyo Tres Árboles (17 marzo, 1897) en el departamento de Río Negro, entre revolucionarios del Partido Nacional y el gobierno central del Uruguay. Se convirtió en un himno del Partido Nacional.

129 Comunicación personal, 2002.

130 Comunicación personal, 2002.

131 Comunicación personal, 2002.

132 Horacio Lorient, *Ochenta notas de tango: perfiles biográficos*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1998, p.113.



Ricardo Santín (Paysandú, 2002)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO

24. VOCÊ QUE TEM (MAXIXA) 1:18

(MUSIC: ERNESTO DI CICCO)

RICARDO DESIDERIO SANTÍN, BANDONEON; LIVE BALDERRAMO, GUITAR

RECORDED IN THE CITY OF PAYSANDÚ (MAY 10, 2002)

Santín (1908-2003) was born in the city of Paysandú to a family of Italian immigrants from the city of Vicenza. His father played the one-row button accordion, Santín recalls that he played *chote* and the *Marcha de Tres Arboles*¹³³.

Santín began to study music with the Viselé brothers, violinists who had a music store in town and performed at the *Teatro 18 de Julio* in Paysandú. Santín recalls, «He taught me something on the bandoneon, however, he wasn't a bandoneon professor because in those days the bandoneon had just come out. Let's say it was about 1929 or 1930. I ended my studies in 1929 and in 1930 I started performing, I already had a band with three people: bandoneon, violin and guitar».¹³⁴

Santín worked in the railroad workshops in Paysandú and he also had his band that would play in rural dances and also in town. «We played with no amplification, I played a lot in those huge halls with no amplification».¹³⁵ He remembered that, «people danced to everything [...] the *valses* were people's favorite [...] *pasodobles*, *tango* [...] back then we played *maxixas* from Brazil. I played several *maxixas* in those days».¹³⁶

This *maxixa*, *Você que tem*, is a composition of the bandoneonist from Montevideo, Ernesto Di Cicco (1895-1962). Before joining Francisco Canaro's orchestra, Ernesto formed part of *típica* Minotto in the 1920's with his brothers Minotto (bandoneón) and Fioravanti (piano). In that period, according to Lorient: «*maxixa* was increasingly popular and in style, and the orchestra performed it very well. This caught the interest of the recording label Victor who had the ensemble record albums in Montevideo».¹³⁷

133 Military march composed by Gerardo Metallo (1871-1946) to commemorate the battle fought at *Tres Arboles* creek (March 17, 1897) in the department of Río Negro between revolutionaries of the *Partido Nacional* and troops of the Uruguayan central government. It became an anthem of the *Partido Nacional*.

134 Personal communication, 2002.

135 Personal communication, 2002.

136 Personal communication, 2002.

137 Horacio Lorient, *Ochenta notas de tango: perfiles biográficos*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1998, p.113.



Live Balderramo (Paysandú, 2002)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO

7

**INTERSECCIONES ENTRE MÚSICA TÍPICA
Y POPULAR**
**INTERSECTIONS BETWEEN *TÍPICA*
AND POPULAR MUSIC**

25. RÍO MAMORÉ (CUMBIA) 2:53

(MÚSICA: HELI TORO ÁLVAREZ)

ANÍBAL ÁLVAREZ, BANDONEÓN; RICARDO DESIDERIO SANTÍN, BANDONEÓN;
LIVE BALDERRAMO, GUITARRA; RICARDO CABALLERO, CLARINETE
GRABADO EN LA CIUDAD DE PAYSANDÚ (10 DE MAYO DE 2002)

Álvarez (1932-2009) nació en la ciudad de Paysandú. En 1939 su familia fue a vivir al pueblo Porvenir. «En pueblo Porvenir había acordeones en pila, acordeones de dos hileras [...]. Había un cieguito que tocaba el acordeón que, en Carnaval, todos los años lo contrataban. [...] Él tocaba en los corsos de Carnaval [...]. Adornaban un carro y él con la acordeón, y toda la vuelta del corso, toda la noche. Y después un bailongo medio petisongo, que se llamaban, y tocaba. Y después otros más, Larrea, un negro que tocaba, ¡cada polca tocaba!, ¡y lindo tocaba!». ¹³⁸ Ese acordeonista ciego era Emilio Rivero, a quien Lauro Ayestarán grabó en 1947 y 1954. Álvarez recuerda que en esos bailes de rancho en Porvenir, «con acordeón y guitarra bailaban hasta el otro día [...] polca, ranchera, chotis, vales». ¹³⁹

En 1956, Álvarez, después de haber tocado un poco el acordeón de dos hileras, comenzó a estudiar el bandoneón. Cuenta: «Yo aprendí braille. [Estudié] en el Instituto de Ciegos General Artigas en Camino Maldonado y Libia, en Montevideo. Cinco años estudié. Aprendí música allá, solfeo (por) sistema braille».

Recuerda que en el instituto «había más profesores de piano que de bandoneón. Había un músico (bandoneonista de apellido Casales) [...] del dúo Tierra Adentro, que fue muy nombrado. Tocó 20 años en Radio Rural, él aprendió allá [en el instituto]». ¹⁴⁰

Después de volver a Paysandú y formar un conjunto, Álvarez cuenta: «[Un colega músico] conseguía las partituras, me las dictaba, y sacaba las piezas y así fui aprendiendo el repertorio que tengo». ¹⁴¹

En los bailes tocaba con su conjunto típico. Recuerda: «Éramos típica y jazz. Llevaban dos orquestas. [...] Después las orquestas de jazz taparon a las típicas. [...] Cumbia en cantidad se tocaba». Él cita la gran influencia del conjunto Cuarteto Imperial por el auge de la cumbia en el Uruguay y el uso del acordeón a piano en la música tropical de la década de 1960.

Esta cumbia, Río Mamoré, del Cuarteto Imperial, fue grabada en la fiesta de cumpleaños de una señora que estaba cumpliendo cien años de edad en una casa de salud, Hogar de Ancianos Enrique Chaplin, en la ciudad de Paysandú.

138 Comunicación personal, 2002.

139 Comunicación personal, 2002.

140 Comunicación personal, 2002.

141 Comunicación personal, 2002.



Aníbal Álvarez (Paysandú, 2002)
Foto: José A. Curbelo

25. RÍO MAMORÉ (CUMBIA) 2:53

(MUSIC: HELI TORO ÁLVAREZ)

ANÍBAL ÁLVAREZ, BANDONEON; RICARDO DESIDERIO SANTÍN, BANDONEON;

LIVE BALDERRAMO, GUITAR; RICARDO CABALLERO, CLARINET.

RECORDED IN THE CITY OF PAYSANDÚ (MAY 10, 2002)

Álvarez (1932-2009) was born in the city of Paysandú and in 1939 his family moved to the nearby town of Porvenir. He remembers that, «In Porvenir there were a lot of accordions [...] There was a blind guy who played the accordion who was hired to play at every *Carnaval* [...] they would decorate a horse-drawn wagon and take him around on it playing accordion in the parade all night, and then he would play in the *bailongos*¹⁴² at night. And there was a black guy named Larrea who played some great *polcas*». ¹⁴³ The blind accordionist was Emilio Rivero who was recorded by musicologist Lauro Ayestarán in 1947 and 1954. Álvarez remembers that in those humble house parties in Porvenir «people would dance *polca*, *ranchera*, *chotis*, *vals*-*es* played on button accordion and guitar until the sun came up». ¹⁴⁴

In 1956, after playing a bit on the button accordion, Álvarez began to study the bandoneon. He stated, «I learned by Braille in the *Instituto de Ciegos General Artigas* (General Artigas School for the Blind) on Camino Maldonado and Libia in Montevideo, I studied there five years. I learned to read music with the Braille system».

He remembered that at the school, «there were more piano teachers than bandoneon teachers. There was a musician [...] from the famous *Dúo Tierra Adentro*, who played twenty years straight on CX4 Radio Rural (bandoneonist of the last name Casales)». ¹⁴⁵

After returning to Paysandú and forming an ensemble, Álvarez recalled, «[A musician friend of mine] would get the sheet music and he would dictate it to me, I learned the songs that form the repertoire that I have now». ¹⁴⁶

In the dances that he would play with his *típico* ensemble, «we were *típica* y *jazz*. They always had two different bands. [...] Later the *jazz* bands overtook the *típico* groups. [...] They played a lot of *cumbia*». He cites the powerful influence of the *Cuarteto Imperial* in the popularization of *cumbia* in Uruguay and the use of piano accordion in tropical music in the 1960's.

This *cumbia*, Río Mamoré, by the Cuarteto Imperial, was recorded at the 100th birthday party of a lady in the retirement home, Hogar de Ancianos Enrique Chaplin, in the city of Paysandú.

142 Regional term for social dance party.

143 Personal communication, 2002.

144 Personal communication, 2002.

145 Personal communication, 2002.

146 Personal communication, 2002.



I a D: Ricardo Caballero (clarinete), Aníbal Álvarez (bandoneón),
Live Balderramo (guitarra), Ricardo Santín (bandoneón)
(Hogar de Ancianos Enrique Chaplin, Paysandú, 2002)
FOTO: JOSÉ A. CURBELO



Cuarteto Típico Aníbal Álvarez. Primera fila: Aníbal Álvarez (bandoneón)
Live Balderramo (guitarra)
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE ANÍBAL ÁLVAREZ

26. LA FLOR DEL BAÑADO (MILONGA) 3:43

(MÚSICA: GUILLERMO CASTRO DURÉ - HÉCTOR NUMA MORAES;

LETRA: WASHINGTON BENAVIDEZ)

NUEVO CUARTETO TÍPICO: TOMÁS LUCAS, BANDONEÓN; GUILLERMO GALLINO, BANDONEÓN; ROMÁN MARTÍNEZ, GUITARRA Y RECITADO;

MIGUEL NICOLA, PIANO

GRABADO EN LA CIUDAD DE SALTO (4 DE AGOSTO DE 2002)

Tomás Lucas (1932-2013) nació en Salto. Por parte de padre era descendiente de brasileño y por parte de madre, de español. Su padre tenía estancia en la zona de Puntas de Caña, en el interior de Salto, y Lucas se crio ahí. Se acuerda de que en los bailes de esa zona se tocaba principalmente polca, chote y vals, y también habanera y *maxixa*.

«En la época que yo te hablo no se bailaba con guitarra, era acordeón [...]. Como no siempre coincidían el acordeón y la guitarra, porque trabajaban en estancias diferentes, llegaba el acordeón, que era el principal animador», cuenta.¹⁴⁷

Recuerda que, en ese entorno, cuando faltaba acordeón o bandoneón, usaban una armónica. «También sé de un caso de un baile que se armó con uno que chiflaba. Yo lo conocí y chiflaba muy bien, entonces lo contrataron para animar un baile».¹⁴⁸

Después de llegar a la ciudad de Salto para estudiar, a los quince años, Lucas comenzó a aprender el bandoneón. Adquirió un vasto repertorio de música típica rioplatense, pero sin dejar de tocar la música «auténticamente uruguaya», de la campaña salteña de su juventud, en el acordeón de dos hileras. Más allá de ejercer la profesión de veterinario, tocó bandoneón en varios conjuntos típicos, amenizando bailes y programas de radio.

Esta interpretación de la versión de Héctor Numa Moraes de la popular polca tacuarembense *La flor de bañado*, del acordeonista ciego Guillermo Castro Duré, fue grabada en la casa del pianista Miguel Nicola. La agrupación se llama Nuevo Cuarteto Típico.

147 Comunicación personal, 2002.

148 Comunicación personal, 2002.



Nuevo Cuarteto Típico (Salto, 2002)

I a D (de pie): Erik Adrián Nicola, Sergio Gabriel Nicola

**I a D (sentado): Tomás Lucas, Guillermo Gallino, Miguel Ángel Nicola,
César Nicola, Román Martínez**

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

26. LA FLOR DEL BAÑADO (THE MARSH FLOWER) (MILONGA) 3:43

(MUSIC: GUILLERMO CASTRO DURÉ - HÉCTOR NUMA MORAES;
LYRICS: WASHINGTON BENAVIDEZ)

NUEVO CUARTETO TÍPICO: TOMÁS LUCAS, BANDONEON; GUILLERMO GALLINO,
BANDONEON; ROMÁN MARTÍNEZ, GUITAR/VOCALS; MIGUEL NICOLA, PIANO.
RECORDED IN THE CITY OF SALTO (AUGUST 04, 2002)

Tomás Lucas (1932-2013) was born in Salto, on his father's side they are Brazilian descendants, and on his mother's side, Spanish descendants. His father had a ranch in the region of Puntas de Caña in the rural interior of Salto, and Lucas grew up there. He remembered that in the dances of that area the primary rhythms played were: *polca*, *chote* and *vals*, as well as *habanera* and *maxixa*.

According to him, «back then, people didn't dance to the guitar, it was with the accordion [...] because the accordionist and the guitarist had different work schedules on the ranches where they worked, the accordion was always the main protagonist».¹⁴⁹

He remembered that in that social context, «(when there was) lack of an accordion or bandoneon, they would use a harmonica, and I know of one case of a dance that was held with a guy who could whistle. I knew him and he whistled very well, so they hired him to play a dance».¹⁵⁰

After moving to the city of Salto to study, Lucas started studying bandoneon at fifteen years old. There he acquired a vast repertoire of *música típica rioplatense*, but without relinquishing the «authentically Uruguayan» button-accordion music of his youth from the interior of Salto. In addition to his profession as a rural veterinarian, he played bandoneon in several *típico* grupos at dances and on radio programs.

This interpretation of Héctor Numa Moraes's version of the popular *polca* from Tacuarembó «*La flor de bañado*», of the blind accordionist Guillermo Castro Duré, was recorded in the home of pianist Miguel Nicola. The ensemble is called *Nuevo Cuarteto Típico*.

149 Personal communication, 2002.

150 Personal communication, 2002.

8

**ACORDEÓN A PIANO: FRONTERA Y CAPITAL
PIANO ACCORDION: BORDER AND THE CAPITAL**

27. PRA NÃO MORRER DE TRISTEZA (SAMBA) 2:58

(MÚSICA Y LETRA: JOÃO SILVA Y K-BOCLINHO)

WASHINGTON MONTES, ACORDEÓN A PIANO; PEDRO MONTES, ACORDEÓN A PIANO/CANTO; O. SANTAMARIA, PANDEIRO

GRABADO EN LA CIUDAD DE ARTIGAS (17 DE MARZO DE 2016)

Washington Montes (1960) nació en la ciudad de Artigas, en una familia de músicos. Son descendientes de españoles que estuvieron entre los fundadores de la ciudad. En la familia Montes había muchos guitarristas y violinistas, y en la familia de la madre de Washington había muchos percusionistas.

Su padre, Gerónimo Montes, era multinstrumentista, pero sobre todo se desempeñaba en el acordeón a piano. Gerónimo trabajaba como músico profesional y se presentaba en locales como cines, bares, remates de ganado, kermeses de escuelas rurales, bailes en casas particulares, etcétera.

Washington comenzó acompañando a su padre en percusión. A los 13, 14 años de edad ya tocaba el acordeón a piano. «Él hacía por su lado y yo hacía por lo mío, entonces, también teníamos mejores opciones de trabajo para el asunto de la parte económica, ¿no? Entonces él tocaba en un lado, yo tocaba en otro y entraba más plata para la casa», cuenta.¹⁵¹

En el repertorio de Washington está la música tocada por sus abuelos: mazurca, polca, *foxtrot*, chotis, milonga, pero también la música de los países lindantes con el departamento de Artigas: Brasil y Argentina. Él explica: «Acá no se dedica a un género solo [...]. Son varios géneros porque somos músicos fronterizos, ¿no? [...]. El músico siempre tiene que adaptarse a las dos cosas, tiene que ser internacional [...]. El músico va adquiriendo conocimiento porque la situación te obliga, ¿no? Y uno naturalmente lo va asimilando».¹⁵²

Pedro Montes (1947) es primo de Washington Montes. Su padre trabajaba en un matadero. Cuando volvía del trabajo siempre tocaba el acordeón de doble hilera, y Pedro lo observaba. El padre le pidió a Gerónimo Montes que le enseñara a Pedro a tocar el acordeón, pero este se negó. Dijo que el niño tenía que aprender solo, igual que él había aprendido. Desde los siete años Pedro cantaba; a los trece años comenzó a ejecutar el acordeón en bailes. «Yo me acosté sin saber tocar el acordeón y me levanté tocando el acordeón [...]. Yo soñé que estaba tocando *Lo que vale una mujer*, la milonga esa, y agarré el acordeón y salí tocando».¹⁵³

151 Comunicación personal, 2002.

152 Comunicación personal, 2016.

153 Comunicación personal, 2002.

Aprendió observando al tío y a otros familiares. Sobre la generación de sus abuelos, recuerda: «Nosotros, en (nuestra) generación, ya veníamos tocando más cosas de la frontera, de Quaraí, del Brasil, pero ellos no. Tocaban música española».¹⁵⁴ Pedro también vivió dos años en Alegrete/RS, en Brasil y aprendió mucha música ahí.

El samba *Pra não morrer de tristeza* es una obra de los compositores K-Boclinho (1932) y João Silva (1935-2013). Silva, oriundo de Pernambuco, Brasil, hizo más de dos mil composiciones y era un gran colaborador del famoso acordeonista nortestino Luiz Gonzaga (1912-1989).

Washington Montes recuerda: «La música nordestina, que es el *baião*, el *forró*, toda esa mezcla de música brasileira se escuchaba acá en la frontera [...]. [La música brasileña] era lo que se escuchaba en el momento acá, otra cosa, los medios de difusión no pasaban otro tipo de música, entonces».¹⁵⁵



I a D: O.Santamaría, Washington Montes, Pedro Montes
(Piquete Tierra Gaucha, Artigas, 2016)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

154 Comunicación personal, 2002.

155 Comunicación personal, 2002.

27. PRA NÃO MORRER DE TRISTEZA (TO NOT DIE OF SADNESS) (SAMBA) 2:58

(MUSIC AND LYRICS: JOÃO SILVA / K-BOCLINHO)

WASHINGTON MONTES, PIANO ACCORDION; PEDRO MONTES,

PIANO ACCORDION/VOCALS; O.SANTAMARIA, PANDEIRO.

RECORDED IN THE CITY OF ARTIGAS (MARCH 17, 2016)

Washington Montes (1960) was born in the city of Artigas to a musical family, descendants of Spaniards who were some of the founders of the city. The Montes family had many guitarists and violinists, and in the family of Washington's mother there were many percussionists.

His father, Gerónimo Montes, was a versatile instrumentalist, but was best known for playing piano accordion. Gerónimo worked as a professional musician, playing in movie theatres, bars, cattle auctions, *kermeses* at rural schools, house parties, etc.

Washington began accompanying his father on percussion, and at thirteen or fourteen years of age he was already playing piano accordion. He explains «He played his gigs and I played mine, that way we had better work options to make more money. He played in one event and I played in another, and that was more money that we made for the family».¹⁵⁶

Within Washington's repertoire is the music played by his grandparents: *mazurca*, *polca*, *foxtrot*, *chotis*, *milonga*, but also styles from the nations neighboring the department of Artigas: Brazil and Argentina. He explains that, «here you can't just play one genre [...] you have to play several because we are border musicians [...] A musician has to always adapt to both things, you have to be international [...] A musician learns because the circumstances force you to, and you assimilate things naturally».¹⁵⁷

Pedro Montes (1947) is Washington Montes's cousin. His father used to work at a slaughterhouse and when he got home, he would always play the two-row button accordion, and Pedro would watch him. His father asked Gerónimo Montes to teach Pedro accordion, but he denied, stating that the kid had to learn by himself just like he did. Since age seven, Pedro has sung and at thirteen he began to play the accordion in dances. According to him, «I went to sleep not knowing how to play the accordion [...] I dreamt that I was playing that milonga, *Lo Que Vale Una Mujer*, I woke up, got the accordion and started playing».¹⁵⁸

Pedro learned accordion by watching his uncle and other relatives. Regarding his grandparents' generation, he remembers, «Us, our generation, we were already playing

156 Personal communication, 2002.

157 Personal communication, 2016.

158 Personal communication, 2002.

music from the border, from Quaraí in Brazil, but they played Spanish music»¹⁵⁹ Pedro also lived two years in Alegrete/RS, Brazil and learned a lot of music there.

The *samba Pra Não Morrer de Tristeza* is a composition of the songwriters K-Boclinho (1932) and João Silva (1935-2013). Silva, hailing from Pernambuco, Brazil, composed more than two thousand songs and was an important musical collaborator with the famous accordionist Luiz Gonzaga (1912-1989) from Northeastern Brazil.

Washington Montes remembers, «Northeastern Brazilian music like *baião* and *forró*, all of that mixture of Brazilian music was listened to here on the border [...] (Brazilian music) was what was listened to at that time here, the media didn't play any other kind of music».¹⁶⁰

159 Personal communication, 2002.

160 Personal communication, 2002.

28. DON GUALBERTO (CHAMAMÉ) 1:38

(MÚSICA: TARRAGÓ ROS - FELIPE LUGO FERNÁNDEZ)

ARMANDO ANTÚNEZ, ACORDEÓN A PIANO;

CARLOS MARIO SILVA ZAPIRAIN, GUITARRA

GRABADO EN LA CIUDAD DE BELLA UNIÓN, ARTIGAS (18 DE MARZO DE 2016)

Antúnez nació en Constitución, Salto, pero llegó a radicarse en Bella Unión luego de que se inundaron varias zonas de su pueblo natal, en el proceso de construcción de la represa hidroeléctrica binacional de Salto Grande.

Su padre tocaba acordeón de dos hileras. Cuando era joven, Antúnez estudió formalmente el acordeón a piano. Después, y durante quince años, lo dejó. Al llegar a Bella Unión comenzó a estudiar música con el profesor José María Suárez e integró un conjunto de música tropical. Luego pasó a interpretar música tradicional regional con el grupo Los del Norte, junto a Carlos Mario Silva ZapiRAIN.

Ubicados en la triple frontera con Brasil y Argentina, Silva y Antúnez observan que el contacto cultural con Brasil es más fácil debido a la ausencia de un puente que una Bella Unión y la ciudad argentina de la otra orilla del río Uruguay, Monte Caseros, Corrientes. «La influencia (argentina) llega a ser radial o televisiva [...] porque directa es más difícil. [...] Como en Monte Caseros, depende de que el río esté crecido o no, y, si no está crecido, de si hay traslado de lancha, porque a veces no hay», comenta.¹⁶¹ «La influencia chamamecera es por medio de la radio», afirma.¹⁶²

A este chamamé, *Don Gualberto*, Antúnez lo aprendió hace mucho tiempo, escuchando grabaciones de Tarragó Ros (1923-1978) en la radio. Es un homenaje al gran amigo de Ros, el acordeonista curuzucuateño Gualberto Panozzo (1921-1990). Panozzo fue clave, pues le enseñó los primeros pasos en el acordeón de dos hileras al hijo de Ros, Antonio Tarragó Ros.

161 Comunicación personal, 2016.

162 Comunicación personal, 2016.



Carlos Mario Silva Zapirain (guitarra) y **Armando Antúnez** (acordeón)
(Bella Unión, Artigas, 2016)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

28. DON GUALBERTO (CHAMAMÉ) 1:38

(MUSIC: TARRAGÓ ROS/FELIPE LUGO FERNÁNDEZ)

ARMANDO ANTÚNEZ, PIANO ACCORDION;

CARLOS MARIO SILVA ZAPIRAIN, GUITAR

RECORDED IN BELLA UNIÓN, ARTIGAS (MARCH 18, 2016)

Antúnez was born in Constitución, Salto but his family moved to Bella Unión because of the flooding caused by the construction of the binational hydroelectric dam, Salto Grande.

His father played the two-row button accordion. When he was young, Antúnez studied piano accordion and then abandoned his studies for fifteen years. Upon arriving to Bella Unión, he began to study music with the professor José María Suárez, and he joined a tropical music group, later forming part of a traditional music ensemble, *Los del Norte*, together with Carlos Mario Silva Zapirain.

Located on the triple border with Brazil and Argentina, Silva and Antúnez find that cultural contact with Brazil is easier due to the lack of a bridge over the Uruguay River between Bella Unión and the Argentine city on the opposite shore, Monte Caseros, Corrientes. According to Silva, «(Argentine) influence is via radio or television [...] like in Monte Caseros, it depends on if the river is flooded or not, and if it's not flooded, if there is ferry service, that sometimes there isn't any».¹⁶³ Antúnez affirms that, «the influence of *chamamé* is via radio».¹⁶⁴

This *chamamé*, *Don Gualberto*, Antúnez learned long ago listening to recordings of Tarragó Ros (1923-1978) on the radio. This composition is an homage to Ros's good friend, accordionist from Curuzú Cuatiá, Gualberto Panozzo (1921-1990). «Don Gualberto» was instrumental in initiating Ros's son, Antonio Tarragó Ros, on the two-row button accordion.

163 Personal communication, 2016.

164 Personal communication, 2016.

29. EL LLORÓN (TANGO) 2:28

(MÚSICA: AMBROSIO RADRIZZANI, JUAN MAGLIO)

ALFONSO VACILICIO ROSALES, ACORDEÓN A PIANO

GRABADO EN LA CIUDAD DE MONTEVIDEO (6 DE MARZO DE 2001)

Rosales (1938) nació en Dolores, departamento de Soriano, y fue educado en el Instituto de Ciegos General Artigas en Camino Maldonado y Libia, en Montevideo. Aprendió acordeón a piano de un doctor del instituto.

Rosales recuerda que ese doctor tenía orquesta. «Cuando había bailes me llevaban. Siempre precisaban un acordeón o algo y me llevaban a mí. Después que aprendí, me dijo ‘tengo un pollo’ [...]. Los muchachos llevaban cada uno una guitarra y yo llevaba el acordeón. Y yo le daba con ganas».¹⁶⁵ Recuerda que en el instituto «había unos cuantos que aprendían (acordeón)».¹⁶⁶

Con ese grupo, tocaba en muchos bailes en zonas rurales. Él recuerda que el repertorio incluía tango, milonga, polca, vals, etcétera. Durante años, Rosales tocó en la parada de ómnibus del Monumento al Gaucho, por la calle 18 de Julio, en el Centro de Montevideo.

165 Comunicación personal, 2001.

166 Comunicación personal, 2001.



Alfonso Rosales en Casa Bianco (Montevideo, 2001)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO



Alfonso Rosales en la parada del Gaucho por la avenida 18 de Julio (Montevideo, 2001)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

29. EL LLORÓN (THE CRYBABY) (TANGO) 2:28

(MUSIC: AMBROSIO RADRIZZANI, JUAN MAGLIO)
ALFONSO VACILICIO ROSALES, PIANO ACCORDION.
RECORDED IN MONTEVIDEO (MARCH 06, 2001)

Rosales (1938) was born in Dolores, department of Soriano, and was educated in the *Instituto de Ciegos General Artigas* in Montevideo. He learned piano accordion from a doctor at the school.

Rosales remembers that the doctor «had an ensemble [...] when they had dances, they sent me. They always needed an accordion and they would send me. After I learned, he said «now I have my champion» [...] the other boys would take their guitars and I would take my accordion. I played my heart out».¹⁶⁷ He remembers that in the school, «there were many who learned (accordion)».¹⁶⁸

He played many rural dances with that ensemble. He remembers that their repertoire included: *tango*, *milonga*, *polca*, *vals*, etc. For many years, Rosales played at the bus stop at the *Monumento al Gaucho* on the main street 18 de Julio in downtown Montevideo.

167 Personal communication, 2001.

168 Personal communication, 2001.

DE LA GUARDIA VIEJA

EL LLORON

TANGO

LETRA DE

ENRIQUE CADICAMO

MUSICA DE

AMBROSIO RADRIZZANI

ARREGLO DE

ROBERTO FIRPO

EDITORIAL MUSICAL DIOVANO
LAURA C. VAL DE PIOVANO
Buenos Aires
A. D. 1937

Precio de Venta
\$ 3.-



Todos los derechos de reproducción,
ajustados, etc., reservados.

Imprenta Argentina

Partitura del tango «El Llorón»

FUENTE: MUSEO Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN - AGADU

9

BANDONEÓN

30. UN PLACER (VALS) 2:01

(MÚSICA: VICENTE ROMEO)

JULIÁN DUTRA, BANDONEÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE RIVERA (16 DE MARZO DE 2016)

Dutra (1939) nació en el poblado de Curticeiras en la 9ª Sección del departamento de Rivera y se crio en la 4ª Sección, cerca de Paso del Serpa. Su padre era oriundo de Mataojo, Salto y su madre era de Cuchilla Manguera, departamento de Rivera. Su padre tocaba la guitarra y tenía almacén, carnicería y chacra.

Dutra comenzó a trabajar desde niño. Hacía tareas en la chacra y repartía carne en la vecindad, con un carro tirado por caballo.¹⁶⁹ A los dieciséis años consiguió comprar su primer bandoneón, después de haber tocado guitarra, mandolín y violín.

Aprendió observando a un vecino bandoneonista, Bento Ribeiro, y a un primo: el bandoneonista Omar Dutra. Las primeras piezas que sacó de oído fueron *Lo que vale una mujer* (música de Rafael Rossi) y *Milongón* (música de Francisco Canaro). Luego estudió música con el profesor Plinio Leal en la ciudad de Rivera. Viajaba en bicicleta desde la campaña, cuarenta kilómetros entre la ida y la vuelta, una vez por semana.

A los diecisiete años Dutra tocó en su primer baile. Recuerda: «En la zona [...], en esa época, en el bandoneón se tocaban marchas de carnaval, se tocaba el samba brasileiro, se tocaba de todo en el bandoneón, lo bailable».¹⁷⁰

Después integró varios conjuntos típicos. Cuenta que en la ciudad de Rivera, era «obligatorio» llevar una típica y una jazz a los bailes. «Siempre media hora de típica, media hora de jazz. La Asociación de Músicos los obligaba».¹⁷¹

Formó un trío con su hijo, Roberto Pinheiro, Tinta Roja, y han actuado durante décadas en Brasil y Uruguay. Dutra también es un reconocido lutier y afinador de bandoneones. Arregla los instrumentos de los más respetados bandoneonistas del país.

169 Programa radial Aldea Sonora (Emisora del sur), 2018.

170 Comunicación personal, 2016.

171 Comunicación personal, 2016.



Julián Dutra (Rivera, 2016)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

30. UN PLACER (A PLEASURE) (VALS) 2:01

(MUSIC: VICENTE ROMEO)

JULIÁN DUTRA, BANDONEON.

RECORDED IN THE CITY OF RIVERA (MARCH 16, 2016)

Dutra (1939) was born in the locale of Curticeiras in the 9th Section of the department of Rivera and he was raised in the 4th Section near Paso del Serpa. His father was from Mataojo, Salto and his mother was from Cuchilla Manguera, department of Rivera. His father played guitar and had a general store, meat market and a plot of farm land.

Dutra began to work as a child, doing farm work and distributing meat with a horse-drawn cart.¹⁷² At sixteen years old he was able to purchase his first bandoneon, after having played guitar, mandolin and violin.

He learned by observing his neighbor, Bento Ribeiro, play bandoneon and also his own cousin, bandoneonist Omar Dutra. The first songs that he learned by ear were *Lo Que Vale Una Mujer* (Music: Rafael Rossi) and *Milongón* (Music: Francisco Canaro). Later, he studied music with the professor Plinio Leal in the city of Rivera, riding his bike forty kilometers back and forth from the countryside to the city once a week.

At age seventeen, Dutra played his first dance. He remembers, «Around here [...] in those days we played *Carnaval* marches on the bandoneon, Brazilian *sambas*, we played everything on bandoneon, everything that was danceable».¹⁷³

Later, he formed part of various *típico* ensembles. Dutra relates that, «Back then it was mandatory to hire a *típico* and jazz group at dances. A half an hour of *típica* and a half an hour of jazz. The *Asociación de Músicos* made it mandatory».¹⁷⁴

He formed a trio with his son, Roberto Pinheiro, *Trio Tinta Roja* (Red Ink Trio) and they have performed for decades in Brazil and Uruguay. Additionally, Dutra is a widely-respected *luthier* and bandoneon tuner and he repairs and tunes the instruments of some of the most respected bandoneonists of Uruguay.

172 Radio program *Aldea Sonora* (*Emisora del sur*), 2018.

173 Personal communication, 2016.

174 Personal communication, 2016.

31. PASODOBLE (PASODOBLE) 1:57

(MÚSICA: AUTOR DESCONOCIDO)

ERNESTO FARÍAS, BANDONEÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE RÍO BRANCO, CERRO LARGO (15 DE MARZO DE 2016)

Farías (1948-2016) se crio en La Paz, Canelones, y a los diecinueve años se fue a vivir a Río Branco, Cerro Largo, en la frontera con Brasil. Cuando era niño su padre lo obligó a estudiar bandoneón. «Fui aprendiendo en aquellos años, no con mucho gusto porque era gurí. Después, de viejo, me empezó a gustar el bandoneón. Yo qué sé, era linda pero gurí es gurí ¿entiende?», recuerda.¹⁷⁵

Más allá de su estudio formal musical, aprendía repertorio de oído (tango, pasodobles, vales, etcétera) escuchando a las transmisiones radiales del Dúo Tierra Adentro en cx 4 Radio Rural de Montevideo, un dúo de bandoneón y guitarra que se había formado en el Instituto de Ciegos General Artigas.

A los dieciséis años integró el dúo por un tiempo, reemplazando al bandoneonista Casales. Después actuaban como trío: dos bandoneones y guitarra. Él recuerda cuando vino uno de los integrantes, Razzano, para invitarlo a tocar en el dúo: «En aquellos años, cuarenta y cinco años atrás, llegar el Dúo Tierra Adentro, uno de los cieguitos de Tierra Adentro, que estaban toditos los domingos y, de diez casas, nueve estaban escuchando al dúo Tierra Adentro... Llegar a mi casa era como llegara Julio Iglesias a mi casa, ¿entendiste?». ¹⁷⁶

En Río Branco tenía tornería que trabajaba mucho con maquinaria arrocera. Él describe esa época: «Mi padre tenía tornería. Entonces siempre me crie dentro de la tornería. Después que me vine para la frontera, sí: bandoneón y trabajo. Antigüamente, sí. Hace cincuenta años atrás se tocaba bandoneón todos los fines de semana». ¹⁷⁷

Formó un grupo con el guitarrista y locutor de radio Basilio Morales. Juntos animaban bailes en eventos en el este de Uruguay: bailes familiares, clubes, carnavales, en vagones del tren, etc. Farías también tocó mucho en el estado brasileño de Rio Grande do Sul.

Morales relata: «El papel fundamental de la radio [...] era, justamente, que a través de la radio se promocionaban los bailes. [...] Alcancé recibir cuarenta o cuarenta y cinco cartas por programa (con pedidos de los radioescuchas), que no daba tiempo de leer». ¹⁷⁸

Este pasodoble fue aprendido de oído por Farías, cuando tenía catorce años, escuchando a las transmisiones radiales del Dúo Tierra Adentro.

175 Comunicación personal, 2016.

176 Comunicación personal, 2016.

177 Comunicación personal, 2016.

178 Comunicación personal, 2016.



Ernesto Farías (Río Branco, Cerro Largo, 2016)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

31. PASODOBLE (PASODOBLE) 1:57

(MUSIC: UNKNOWN AUTHOR)

ERNESTO FARIAS, BANDONEON

RECORDED IN THE CITY OF RÍO BRANCO, CERRO LARGO (MARCH 15, 2016)

Farias (1948-2016) grew up in La Paz, Canelones, near Montevideo and he moved with his family to Río Branco, Cerro Largo, on the Brazilian border at age nineteen. As a child, his father forced him to learn bandoneon. Farias remembered, «I learned bandoneon back then, but I didn't like it, because I was so young. Only later, when I was older, I started liking the bandoneon. A kid is a kid, right?».¹⁷⁹

In addition to his formal musical studies, he learned repertoire by ear (*tango, pasodobles, vales*, etc.) by listening to the radio show of *Dúo Tierra Adentro* on CX 4 *Radio Rural* from Montevideo, it was a duo that had formed in the *Instituto de Ciegos General Artigas*.

At age sixteen Farias formed part of the duo for a while, replacing bandoneonist Casales, and then they came to perform as a trio: two bandoneons and guitar. He recalled when one of the duo, Razzano, came to his house to form part of the group, «in those days, forty five years ago, if the *Dúo Tierra Adentro*, one of the blind guys from *Tierra Adentro* – who were on the radio every Sunday and nine out of ten households were listening to them – came to your house, it was like if Julio Iglesias was at your doorstep, do you understand?».¹⁸⁰

In Río Branco he had a mechanic shop and worked with a lot of machinery for the local rice-producing industry. He described those days, «My dad had a mechanic's shop, I grew up in a mechanic's shop, and when I came to the border it was bandoneon and work. That's the way it was back then. Fifty years ago, I played bandoneon every weekend».¹⁸¹

He formed a group with the guitarist and radio host Basilio Morales, and together they played a myriad of dance events in eastern Uruguay: house parties, clubs, *Carnaval*, on train cars, etc. Farias also performed extensively in the Brazilian state of Rio Grande do Sul.

Morales recalls, «The role of the radio was crucial [...] it was in that way that we would promote the dances we played. [...] I would receive up to forty or forty-five letters per show (with requests from listeners) I didn't have enough time to read them all».¹⁸²

This *pasodoble* was learned by Farias, when he was fourteen years old, by listening to the radio shows of *Dúo Tierra Adentro*.

179 Personal communication, 2016.

180 Personal communication, 2016.

181 Personal communication, 2016.

182 Personal communication, 2016.

32. UN VALS PARA MARÍA (VALS) 1:45

(MÚSICA: JORGE MEDINA, RICHARD MEDINA)

JORGE MEDINA, BANDONEÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE PAYSANDÚ (17 DE JULIO DE 2016)

Medina (1955) es oriundo de Paysandú. Su madre era uruguaya y su padre argentino, de una familia procedente de la provincia de Corrientes. Los tíos de su padre tocaban acordeón de botón y guitarra, y sus primos —radicados en Colón, Entre Ríos— tenían conjuntos de chamamé y también de música tropical.

Por parte de madre también tenía tíos que tocaban acordeón de dos hileras y armónica. A una edad temprana Medina fue obligado por su padre a estudiar bandoneón. «Lo que me gustaba no era la música, era el fútbol, pero en ese tiempo, los padres de esa época decían 'bueno, vos tenés que aprender' y se tenía que aprender», recuerda.¹⁸³

Estudió en el instituto de Juan Carlos Rubiolo. «Fue una época muy linda [...]. El entorno ahí de la academia que tenía el profesor Rubiolo era muy lindo [...], porque éramos todos gurises, todos gurises de la misma edad [...]. Y él tenía una calidad para enseñar y era una cosa impresionante, ¿no? Aunque no tuviera condiciones, igual te enseñaba y te sacaba músico».¹⁸⁴

En los años sesenta Rubiolo formó un trío de jóvenes alumnos, Los Sobrinitos de Donald, que durante tres años hizo giras en pueblos y parajes de la provincia argentina de Entre Ríos. Se conformaba de guitarra, acordeón a piano y Medina en el bandoneón. Tenía un repertorioailable de tango, milonga, pasodoble, chamamé, cumbia, etcétera.

Medina pasó a ejecutar la guitarra eléctrica y el bajo, y trabajó en conjuntos tropicales y también en orquestas típicas y populares a través de la Casa de Cultura de la Intendencia de Paysandú. También trabajó décadas en la Policía.

Este vals, bautizado *Un vals para María* en homenaje a su madre, es una composición original de Jorge Medina y su hermano, Richard Medina.

183 Comunicación personal, 2002.

184 Comunicación personal, 2016.



Jorge Medina (Paysandú, 2016)

FOTO: JOSÉ A. CURBELO

32. UN VALS PARA MARÍA (A WALTZ FOR MARIA) (VALS) 1:45

(MUSIC: JORGE MEDINA, RICHARD MEDINA)

JORGE MEDINA, BANDONEON

RECORDED IN THE CITY OF PAYSANDÚ (JULY 17, 2016)

Medina (1955) is from Paysandú, his mother was Uruguayan and his father belonged to a family from the Argentine province of Corrientes. His father's uncles played button accordion and guitar and his cousins, living in Colón, Entre Ríos, had *chamamé* and *tropical* groups.

On his mother's side he also had uncles who played the two-row button accordion and the harmonica. At an early age Medina was forced by his father to take bandoneon lessons, «I didn't like music, I liked playing soccer, but in those days, parents would say «you have to learn» and you had to learn».¹⁸⁵

He studied bandoneon in the institute of Juan Carlos Rubiolo. According to Medina, «that was a great time [...] the environment of Prof. Rubiolo's school was beautiful [...] because we were all kids of the same age [...] And he had the gift of teaching, it was amazing, even though you weren't naturally talented he would turn you into a musician».¹⁸⁶

In the 1960's Rubiolo put together a trio of his students, *Los Sobrinitos de Donald* (Donald's Nephews)¹⁸⁷, who toured for three years in the Argentine province of Entre Ríos. The trio was made up of guitar, piano accordion and Medina on the bandoneon and had a dance repertoire of *tango*, *milonga*, *pasodoble*, *chamamé*, *cumbia*, etc.

Medina later came to play electric guitar and bass and worked in tropical and popular music bands through the *Casa de Cultura* of the departmental government of Paysandú. He also worked for decades as a policeman.

This *vals*, titled «*Un vals para María*» (A Waltz for Maria) in honor of their mother, is an original composition of Jorge and his brother, Richard Medina.

185 Personal communication, 2002.

186 Personal communication, 2016.

187 Named after the Walt Disney cartoon characters: Huey, Dewey and Louie.

32. PRIMAVEREANDO (TANGO) 3:38

(MÚSICA: ABAYUBÁ RODRÍGUEZ RIVERO)

ABAYUBÁ RODRÍGUEZ RIVERO, BANDONEÓN

GRABADO EN LA CIUDAD DE TACUAREMBÓ (15 DE ABRIL DE 2002)

Rodríguez (1942-2009) nació en Batoví, Tacuarembó, en una familia de campesinos que, según él, eran descendientes de vascos franceses y también de indígenas. Todos en la familia, su padre y los diez hermanos, tocaban algún instrumento. En los momentos de descanso, la forma de compartir con la familia era a través de la música.

A los cinco años de edad, Rodríguez ya tocaba el acordeón de ocho bajos y observaba a sus hermanos mayores tocar bandoneón. Con la ayuda de sus hermanas mayores, «robaba» el bandoneón de los hermanos cuando ellos se iban a trabajar al campo.

Rodríguez cuenta: «El bandoneón es muy bonito por sus expresiones; la sonoridad del instrumento se adaptaba muy bien al medio en que vivimos nosotros [...]. Cuando escuché al primer bandoneón, cuando yo era un niño campesino, donde conocía nada más que el ruido del campo, las aves, el canto, los animales, el balar de los terneros llamando a las madres. Eso me representó, primera vez que lo escuché (al bandoneón), tal cual como me estaba pintando aquello [...]. Yo pienso que el bandoneón se prestaba mucho para la campaña también, no solo la música ciudadana, es muy amplio el espectro que se puede desarrollar en el bandoneón [...]. Yo lo conocí en campaña, no en la ciudad. Lo conocí por un campesino, un gaucho que andaba con eso, y había muchos gauchos en la campaña que tenían bandoneón».¹⁸⁸

Rodríguez tomaba clases con una serie de bandoneonistas renombrados, como René Marino Rivero (1936-2010), Edgardo Pedroza (1926-2000) y Alejandro Barletta (1925-2008). Adquirió su repertorio escuchando la radio y también leyendo partituras. Además de componer música popular, él era un gran estudioso, intérprete e investigador tanto de la música clásica como popular.

Rodríguez tocaba en los bailes de la zona, donde se alternaba entre conjuntos de típica y jazz. También creó el «Encuentro de Bandoneones», un evento popular donde se integraban bandoneonistas de diferentes partes del Uruguay.

Participó en varios trabajos discográficos, como recolector de especies tradicionales de su departamento y recopilador de melodías. Algunas de estas obras transformadas en éxitos del canto popular uruguayo, como por ejemplo, «La Polanquera».

Durante muchos años enseñó bandoneón en la Casa de la Cultura de la Intendencia de Tacuarembó, integrando a alumnos no videntes. «Cuando comencé (y

188 Comunicación personal, 2002.

según) las circunstancias, tenía necesidad de adecuar la enseñanza del instrumento a estos tiempos, al carácter de la gente [...], desarrollo un método adecuado al medio, a la gente. Incorporé la música popular para que les sirviera, como la tuve yo, de comunicación social en el medio del joven».¹⁸⁹

Este tango, *Primavereando*, es una composición original de Rodríguez. Él relata: «(Es) una música que hice cuando era muy joven. Estudiaba y esta música me surgía como deseo de la primavera cuando estamos en fines de invierno».¹⁹⁰

189 Comunicación personal, 2002.

190 Comunicación personal, 2002.



Abayubá Rodríguez

FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE LA FAMILIA RODRÍGUEZ

32. PRIMAVEREANDO (SPRING IS IN THE AIR) (TANGO) 3:38

(MUSIC: ABAYUBÁ RODRÍGUEZ RIVERO)

ABAYUBÁ RODRÍGUEZ RIVERO, BANDONEON.

RECORDED IN THE CITY OF TACUAREMBÓ (APRIL 15, 2002)

Rodríguez (1942-2009) was born in Batoví, Tacuarembó to a rural family who were descendants of French Basques and Native Americans. Everybody in his family, his father and all ten siblings, played a musical instrument and in their spare time the way of interacting together as a family was by way of playing music together.

At five years old, Rodríguez already was playing the eight-bass button accordion and observed his older brothers play bandoneon. With the help of his older sisters he would steal his brothers' bandoneon when they went to work out in the country.

Rodríguez said, «The bandoneon is beautiful for its expression, the sound of the instrument was adapted to the environment in which we lived [...] When I heard the bandoneon for the first time, when I was a country boy, where the only sounds I knew were the sounds of the countryside, birdsongs, animals, the calves crying for their mothers. To me, all of that was represented when I heard (the bandoneon) exactly the way I saw it [...] I think the bandoneon lends itself very much to the rural context, not just urban music, the spectrum is very wide of what you can do on the bandoneon [...] I came to know it out in the country, not in the city, I heard it for the first time being played by a rural guy, a *gaucho* who had one, and there were a lot of *gauchos* who had bandoneons».¹⁹¹

Rodríguez took classes with renowned bandoneonists such as: René Marino Rivero (1936-2010), Edgardo Pedroza (1926-2000) and Alejandro Barletta (1925-2008). He acquired his repertoire by listening to the radio and via sheet music. In addition to composing popular music, he was an avid student, musician and researcher of classical, as well as popular, music.

He played in local dances where *típica* and *jazz* bands would take turns playing for the public. He also founded the annual event «*Encuentro de Bandoneones*» that brought together numerous Uruguayan bandoneonists.

He participated in many recordings, as a rescuer of traditional styles from Tacuarembó and as a gatherer of popular melodies – some of these transformed into gems of popular Uruguayan music such as the *polca* «La Polanquera».

He taught bandoneon for many years at the *Casa de la Cultura* of the government of Tacuarembó, where he was able to include blind students. «When I

191 Personal communication, 2002.

started (teaching) (and according to) the circumstances, I was faced with the need to update the teaching method of this instrument to the current times, to people's character [...] I developed a method that is adapted to the social milieu of the people. I incorporated popular music so that, just like in my case, it can serve as social communication in the social context of young people».¹⁹²

This *tango*, *Primavereando* (Spring is in the Air), is an original composition of Rodríguez. He explained, «(it is) a composition that I created when I was very young. I was studying and this music came to me as the desire for the arrival of Spring in the last days of Winter».¹⁹³

192 Personal communication, 2002.

193 Personal communication, 2002.

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCES

- ALDEA SONORA. «El bandoneón riverense de Julián Dutra», Emisora del Sur, 94.7 FM, 23 de noviembre de 2018. Disponible en <<http://emisoradelsur.uy/el-bandoneon-riverense-de-julian-dutra/>>
- AYESTARÁN, L. (1968). *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo: Arca.
- DUNKEL, M. (1993) *Bandoneón Pure: René Marino Rivero*. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings. Disponible en <http://folkways-media.si.edu/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40431.pdf>
- FORNARO, M. (1994). *El cancionero norteco: música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay*. Montevideo: Instituto Nacional del Libro, Ministerio De Educación y Cultura.
- LORIENTE, H. (1998). *Ochenta notas de tango: perfiles biográficos*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- MENDOZA DE ARCE, D. (1972). *Sociología del folklore musical uruguayo*. Montevideo: Editorial Goes.

FICHA TÉCNICA

Producción

José A. Curbelo - Ocho Bajos Music

Mezcla y masterización

Lauro Maia - A Vapor Estúdio

«avapor.com.br»

Texto y traducción

José A. Curbelo - Ocho Bajos Music

Prólogo

Marita Fornaro Bordolli

Edición

María Eugenia Martínez

Fotografías

José A. Curbelo

Colecciones privadas de los entrevistados y sus familias

Museo y Centro de Documentación - AGADU

Diseño gráfico

Santiago Guidotti

Impresión

Gráfica Sem Rival

«graficasemrival.com.br»

Duplicación

A Vapor Estúdio

«avapor.com.br»

Realizado con el apoyo del Fondo Concursable para la Cultura de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

También apoyaron:

- Laboratorio de Urbanismo (LabUrb) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).
- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)
- Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal de Pelotas.
- Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Todas las obras de este trabajo están registradas en la Biblioteca Nacional de Uruguay.

ISBN 978-9974-94-408-4

© © 2019 Ocho Bajos Music

CREDITS

Production

José A. Curbelo - Ocho Bajos Music

Mixing and masterization

Lauro Maia - A Vapor Estúdio

«avapor.com.br»

Text and translation

José A. Curbelo - Ocho Bajos Music

Prologue

Marita Fornaro Bordolli

Editor

María Eugenia Martínez

Photography

José A. Curbelo

Private collections of the interviewees and their families

Museo y Centro de Documentación - AGADU

Graphic Design

Santiago Guidotti

Printing

Gráfica Sem Rival

«graficasemrival.com.br»

Duplication

A Vapor Estúdio

«avapor.com.br»

Produced with the support of *Fondo Concursable para la Cultura de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay*.

Also supported by:

- *Laboratorio de Urbanismo (LabUrb) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb) da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL)*.
- *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)*
- *Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal de Pelotas*.
- *Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL)*
- *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)*.

All the works on this album are registered at the *Biblioteca Nacional de Uruguay*.

ISBN 978-9974-94-408-4

© © 2019 Ocho Bajos Music

AGRADECIMIENTOS

THANKS

Maria Leticia Mazzucchi Ferreira (Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural – Universidade Federal de Pelotas),
Eduardo y Miriam Cora, Walter Roldán e Inés Sempert, Gabriel Roldán,
Francisco Sarasúa (Casa de la Cultura de Bella Unión), Oscar Bordagaray
y Jorge de Souza (Departamento de Cultura de la Intendencia de Salto),
Omar y Liliana Angioni, Laura López (Casa de la Cultura de la Intendencia de Durazno), Museo y Centro de Documentación - Asociación General de Autores del Uruguay, Iris Mabel Alonzo, Víctor Hugo Ávila,
Manuel da Rosa Rosa, Ana María Lazzo, Carmen Lazzo,
Sergio Pereira Portillo, Ricardo Borges Perg,
María Isabel Puchkariov Safronov, Olga Solán, Emilia Müller de Frey,
Karin Frey Müller, María Alejandra Gómez Collazzo, Rocío del Alba Ferrón,
Rosario Teresita Almeida, Enrique Kaiser, Liber Daniel Balderramo Martínez,
María Cristina Gallino Da Silva, Heber Álvarez, Susana Pigurina de Lucas,
Miguel Ángel Nicola Moreni, Fabiana Rodríguez, Mercedes Rodríguez,
Robert Farías, Susana Maquieira, Hugo Ribeiro,
Danilo Kuhn, Angelita Kolmar.

ARCHIVO 8 BAJOS

Este álbum es una muestra de los materiales sonoros que forman parte del Archivo 8 Bajos (archivo.8bajos.org). Los materiales son fruto del trabajo de campo realizado por el investigador José A. Curbelo, entre 2001 y 2016, sobre la música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay. Contiene 33 músicas seleccionadas para intentar mostrar el desarrollo y diversidad de este fenómeno musical que tiene su origen en mediados del siglo XIX. Muestra sus raíces en acordeones de una hilera, demuestra la diversidad de estilos y ritmos bailables en el acordeón de dos hileras, revela su diversidad étnica y procesos de transmisión oral. También muestra la relación entre el acordeón de botón y el bandoneón y la influencia de músicas populares afroamericanas del siglo xx. Examina intersecciones entre música *típica* y música popular, presenta la diversidad de repertorios del acordeón a piano y, al final, destaca al uso del bandoneón en el norte uruguayo.

This album is a cross section of the audio materials that make up the archive *Archivo 8 Bajos* (archivo.8bajos.org). The materials that make up the content of this archive are the product of field work conducted by researcher José A. Curbelo from 2001-2016 focusing on traditional accordion and bandoneon music from northern Uruguay. The album has 33 tracks curated to attempt to demonstrate the development and diversity of this musical phenomena that has its roots in the mid-19th Century. The album shows the roots of the music in one-row button accordions, explores the diversity of dance rhythms and styles of the two-row button accordion, reveals the music's ethnic diversity and processes of oral/aural transmission. The album also shows the relation between the button accordion and the bandoneon and the influence of 20th Century Afro-American popular music. It examines the intersections between *típica* and popular music, presents a diversity of piano accordion repertoire, and finally, highlights the traditional usage of the bandoneon in northern Uruguay.

ISBN 978-9974-94-408-4



Realizado con el apoyo del Fondo Concursable para la Cultura de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

© © 2019 Ocho Bajos Music



mec
Ministerio de Educación y Cultura
Dirección Nacional de Cultura



Fondo Concursable
para la Cultura

Proyecto
seleccionado