

# Adaptación para guitarra de El Poncho de Eduardo

**Fabini:**

Contribución de Atilio Rapat al repertorio guitarrístico uruguayo<sup>1</sup>

**Andrés Rey<sup>2</sup>**

Universidad de la República |Uruguay

**Resumo:** El presente artículo discute sobre la adaptación a la guitarra de la obra El Poncho de Eduardo Fabini por parte de Atilio Rapat. La adaptación contó con la aprobación del propio compositor y es quizás una de las obras más interpretadas del repertorio de Fabini. Luego de una breve contextualización histórica de ambos autores se propone una comparación de la versión original con la de guitarra, con el fin de reflexionar sobre los problemas de adaptación que surgen en la transcripción a este instrumento.

**Palavras-chave:** Atilio Rapat. El poncho. Adaptación-transcripción. Idiomatismo en la guitarra. Nacionalismo uruguayo.

---

<sup>1</sup> *Adaptation for the guitar of Eduardo Fabini work El Poncho: Atilio Rapat contribution for the uruguayan guitar repertorie.* Submetido em: 20/06/2018. Aprovado em: 07/02/2019.

<sup>2</sup> Andrés Rey es licenciado en interpretación musical opción guitarra por la UdelaR, estudiante del segundo ciclo de la licenciatura en musicología de la Escuela Universitaria de Música de la UdelaR. En el 2017 gana una beca para realizar un semestre académico en la Universidad Federal de Paraná en Curitiba – Brasil, donde también toma clases de interpretación con el Dr. Orlando Fraga. Asimismo asiste a diferentes cursos de perfeccionamiento y clases magistrales con Esteban Klísich, Francisco Gil (México), Eduardo Fernández, Marco Sartor, Gonzalo Victoria y Carlos Pérez (Chile). En el 2016 es apoyado por el Fondo Nacional de Musica (FONAM) para la compra de una guitarra. Actualmente forma parte del cuarteto de guitarras microintervalicas, proyecto de investigación y desarrollo financiado por la ANII. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6552-4524>. E-mail: [a\\_rey89@hotmail.com](mailto:a_rey89@hotmail.com)

**Abstract:** This article discusses the Atilio Rapat adaptation to the guitar of El Poncho, a composition from Eduardo Fabini. The arrangement had the approval of the composer himself and is perhaps one of the most interpreted works of Fabini's repertoire. After a brief historical contextualization of both authors a comparison of the original version with the guitar version is presented, in order to reflect on the adaptation problems that arise in the transcription.

**Keywords:** Atilio Rapat. El poncho. Transcription. Uruguayan nationalism. Idiomatic guitar.

\* \* \*

Según Abel Carlevaro El Poncho es una obra genuina de la guitarra<sup>3</sup>, a pesar de haber sido concebida originalmente como una canción con acompañamiento de piano. A partir de la adaptación realizada por Atilio Rapat para guitarra sola, con ayuda de Eduardo Fabini, se propone su comparación con la versión original. Si bien la discusión teórica sobre la distinción entre los conceptos arreglo, transcripción y adaptación se ha abordado por distintos autores – en algunos casos con grandes divergencias – el objetivo principal de este trabajo no es el de posicionarse sobre estos conceptos en relación a la obra en cuestión, sino que el de intentar dilucidar las soluciones guitarrísticas que utilizó Rapat para su adaptación así como las modificaciones realizadas a la composición.

## Eduardo Fabini

Eduardo Fabini fue, junto con Alfonso Broqua y Luis Cluzeau Mortet, el principal representante del nacionalismo que se desarrolló en el Uruguay a finales del siglo XIX y principio del XX. Nació en 1882 en Solís de Matajojo, departamento de Lavalleja. Allí es donde aprendió sus primeras nociones sobre música, y a su vez, un lugar importante para el desarrollo estético de su obra, ya que Fabini, al sentirse atraído por los paisajes serranos y campestres del departamento, volvería a estos parajes como fuente de inspiración:

---

<sup>3</sup> [Alfredo Escande]. El poncho - Eduardo Fabini (Arr. Atilio Rapat) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cqQP-NxfRAU>

[...] yo seguía soñando; sentía bullir en mí 'algo' un poco más grande. Y entre los años 11, 12 y 13, **en la Fuente Salus y en Solís, ese 'algo' tuvo al fin vida**: fue mi poema [...]. Era la síntesis de todo mi sentir, de todo un anhelo. Cuando lo terminé y lo analicé, se me ocurrió que no era del todo detestable. Colmaba mi deseo de hacerle a mi patria algo de mi patria misma, y por eso lo llamé Campo. (PARASKEVAIDIS, 1992: 16)

Como intérprete se dedica principalmente al violín, estudiando primero con Romeo Massi y Virgilio Scarabelli en Montevideo y luego, becado por tres años, con César Thomson en Bruselas. Tras un breve retorno a Uruguay, donde realiza conciertos junto a Thomson, vuelve a Bruselas para estudiar armonía, contrapunto y composición con Auguste de Boeck. En estas estadias en Bélgica se interesa por la música de los compositores impresionistas, principalmente de Debussy, que según Graciela Paraskevaidis, “dejaron una fuerte marca en cuanto a lo estructural y lo tímbrico en su música” (1992: 40).

Si bien su mayor destreza técnica la adquirió en el violín, también tocaba el piano, el acordeón y la guitarra. A este último instrumento le dedicó solo dos de sus composiciones, su Triste N° 1, cuya partitura original se encuentra desaparecida y Mozartiana, pero siempre se mantuvo influenciado y en contacto con el mundo guitarrístico. Observamos esto en hechos como el mencionado por Roberto Lagarmilla en donde comenta que Fabini comenzó a componer para mostrar en Europa como sonaba la guitarra (LAGARMILLA, 1971: 59), o cuando fue nombrado presidente del Centro Guitarrístico del Uruguay (REVISTA RESONANCIAS, N° 37, 1967: 21). Otro hecho significativo es su interés por que guitarristas transcriban obras suyas para el instrumento. Tal es el caso de Andrés Segovia, aunque parece que este no colmo las expectativas del compositor: “[...] me contó que Segovia hacía dieciocho años que había llevado el “Triste”, y que le decía que no se podía sostener esa nota. Y me comprometió a algo: - Segovia va a estar aquí dentro de dos meses- afirmó- y ud. va a venir conmigo para que él vea de lo que es capaz un criollo.” (CANCELA, 1973: 92)

Quien relata esta anécdota fue a quien le confió, principalmente, el trabajo de transcripción de sus obras: Atilio Rapat.

## **Atilio Rapat**

Atilio Eduardo Rapat es una de las figuras más importantes que surge en el Uruguay dentro del ámbito de la guitarra clásica. Pese a ser una persona que ayudó al desenvolvimiento del instrumento dentro de nuestro país, la información e investigación sobre él se reducen a unos pequeños párrafos en dos

o tres libros y algunos artículos publicados en diarios o revistas.

Nació el 3 de julio de 1905 en Montevideo. Su contacto con la música comienza cuando en la adolescencia, luego de volver del cine, sacaba “de oído” la música que se tocaba para ambientar las películas mudas de la época. Lo hacía en una guitarra construida por él a partir de un instrumento roto con encordado de hilo (SANCHEZ, 1991: 2). A causa de esto su padre le regaló una guitarra y lo envía a tomar clases con el guitarrista Felipe Irrazábal, pero solo asistió unos meses. Estudió con algún otro profesor por un tiempo, pero principalmente fue un autodidacta, actitud con la que luego manifestaría no estar del todo de acuerdo: “El autodidáctico es siempre meritorio, pero no se justifica si hay profesores, porque de pronto ha perdido quince años estudiando o investigando algo que sabe cualquier niño que estudia con un maestro.” (VIGLIETTI, 1976: 252)

Realizó por algún tiempo conciertos para luego dedicarse por completo a la docencia del instrumento, actividad en la que fue más reconocido. Con el fin de utilizar como material didáctico para sus alumnos, o a pedido de alguno de ellos, Rapat fue creando arreglos y transcripciones de obras clásicas como de música popular que le generó cierta popularidad y a partir de ésta, que conoce a Eduardo Fabini:

Cuando Fabini se enteró que yo había hecho algunos arreglos a su música, me mando buscar. Fui a su casa en la calle libertad.  
- ¿Puede venir todos los jueves? - me preguntó  
- Bueno  
[...] Iba siempre los jueves. Un día se me vino con un montón de manuscritos y me obligó:  
- Me tiene que arreglar este, y este otro...nos vamos a Solís por tres meses. Allí hay monte, hay bosque. ¿A usted le gusta?  
- Si, pero no puedo dejar las clases.  
- ¿Pero cómo va a dar clases? dé clases dentro de 15 o 20 años. Ud. Tiene que hacer arreglos.  
(CANCELA, 1973: 92)

## **El Poncho**

De las tantas transcripciones que hiciera Rapat, la que más popularidad alcanzó fue El Poncho. Esto se da como consecuencia de que Abel Carlevaro la incluyera con bastante frecuencia en sus conciertos, la grabara en uno de sus discos y que facilitara la publicación de la obra con la editora alemana *Chanterelle Verlag*. Carlevaro relata cómo fue el proceso entre el compositor y el guitarrista para la realización del arreglo:

Durante los años 1946 y 47, Eduardo Fabini invitó a su casa en Montevideo (calle Libertad 2474) al Mtro. Atilio Rapat para realizar con él una revisión de algunas de sus músicas. Entre ellas se encontraba El Poncho que Fabini le ofreció con el fin de adaptarlo a la guitarra. El Maestro le tenía mucho aprecio a Rapat y admiraba su rara habilidad en la guitarra para adaptar o transcribir ciertas obras. Comenzó así una relación que resultó muy positiva. Rapat llevaba partes de El Poncho ya adaptadas por él y Fabini admitía o insinuaba un nuevo cambio. Al cabo de algunos meses la obra estuvo terminada y el Mtro. Fabini quedó muy satisfecho con la transcripción realizada por Rapat. Al interpretarlo en la guitarra, Rapat expresó que en determinado pasaje tuvo que hacer un cambio para que la obra resultara más guitarrística. Al oírlo, Fabini exclama complacido y sonriente: “¡Precisamente eso era lo que yo quería expresar!”.

Debo agregar que todo lo expuesto aquí es lo que yo mismo escuché, tanto del maestro Rapat como de Eduardo Fabini a quien, en aquella época, yo visitaba a menudo. Podremos entonces considerar esta música, no como una simple transcripción, sino como una obra legítimamente integrada al repertorio de la guitarra. (ESCANDE, 2005: 261)

Esta obra la podemos enmarcar dentro de lo que Lauro Ayestarán<sup>4</sup> llamó de “Folklore Imaginario”, el cual sería un plan de trabajo que usan los compositores nacionalistas donde: “El músico descifra, ya por intuición genial, ya por estudio profundo de los grandes mecanismos folklóricos, las leyes misteriosas que rigen sus formas y al aprovechar esas leyes, recrea totalmente ese mundo (...). Todo es nuevo; todo está recreado artísticamente.” (AYESTARÁN, 1957: 7)

En El Poncho Fabini “recrea” - dentro de este “Folklore imaginario” - un Estilo o Triste<sup>5</sup>, ya que basados en la definición que Ayestarán hace de la especie no entraría en esa categoría, aunque es innegable que al escucharla nos evoque este género criollo. En la descripción que Ayestarán hace en uno de sus libros, el Estilo se canta “acompañado obligatoriamente por la guitarra” (1967:31) sobre la estructura literaria de la décima. Su forma musical consta de: una introducción instrumental llamada Punteo, que era de uso común para diferentes canciones, basada generalmente en figuraciones rítmicas rápidas de arpegios, el Tema (A), con un fuerte carácter lírico que abarca los primero cuatro versos, el Cielito (B), parte rítmica y más movida con compás binario de subdivisión ternaria que toma los próximos cuatro versos, el Final (A) que retoma el material melódico del Tema en los últimos dos versos de la estrofa y finaliza con el Punteo. Resumiendo, su forma es: INTRO – A- B- A`- INTRO.

Como ya se mencionó, Fabini en El Poncho se dio ciertas libertades en relación a las características formales del género descritas anteriormente: no utilizó la décima ni respetó la forma y su lenguaje armónico se aleja del tradicional, pero genera una atmósfera evocadora del Estilo mediante el uso del

---

<sup>4</sup> Lauro Ayestarán (Montevideo, Uruguay, 1913-1966) musicólogo e investigador uruguayo, cuyo aporte al estudio del folclore de Uruguay es de fundamental importancia.

<sup>5</sup> Especie folklórica que Fabini emplea en varias de sus obras más importantes.

Punteo como del Cielito y giros melódicos característicos. A su vez la elección del piano como acompañamiento y no de la guitarra lo aleja, en cierto modo, de lo folklórico. Probablemente la elección de este instrumento fuese dada por la tradición que se tenía de utilizarlo como acompañamiento en la canción y el desprestigio que aun tendría la guitarra dentro del ámbito de la música académica. Tal vez al escuchar el trabajo de Rapat llevando la obra a la guitarra, instrumento omnipresente en la cultura rural uruguaya, hizo que Fabini repensara la obra y la avalase como música instrumental, para así acercarse un poco más a lo tradicional dentro de su estética musical reivindicativa de lo autóctono.

### **Análisis comparativo**

Para la comparación tomare como referencia la partitura editada por *Chanterelle Verlag* para la versión de guitarra y para la de canto y piano la editada por *Eurindia*. Cabe señalar que no serán consideradas las notas que fueron omitidas en caso de duplicaciones, ya que no cambian sustancialmente la obra y simplemente fueron quitadas por una cuestión anatómica ligada a la disponibilidad de dedos que se tiene para digitar en el Piano y que se carece en la guitarra. Asimismo, Rapat cambia bastante libremente de octava en varios pasajes, que si bien generan una discontinuidad en la superficie musical, no hacen un cambio sustancial en la obra, por lo que tampoco serán tomados en cuenta.

La primera modificación que podemos observar es el cambio de tonalidad de La bemol a Sol que hace Rapat. Este cambio es claramente una opción instrumental, debido a que la tonalidad original de la obra no es idiomática de la guitarra y de utilizarla se vería entorpecido el discurso musical.

El Punteo (c.1 - 6) consta de una serie de arpeggios de dos compases de duración que luego se repiten (Fig.1). En estos arpeggios rápidos podemos entrever una intención de emular una guitarra por parte de Fabini, ya que son gestos muy característicos de este instrumento y que podemos verificar observando la facilidad técnica que resulta este pasaje en la adaptación para guitarra.



Fig. 1 – Fragmento de la versión original para piano y voz de *El Poncho* de Eduardo Fabini.

Ya aquí, Rapat introduce elementos nuevos a la composición. En primera instancia para generar variedad, luego de una primera vuelta de arpeggios, introduce una variante tímbrica que le permite la guitarra, que es el recurso de los armónicos (Fig.2). A causa de esta elección también debe eliminar las notas de la armonía ya que resulta imposible ejecutar estas junto a los armónicos.



Fig. 2 – Fragmento de la versión para guitarra de *El Poncho* de *Eduardo Fabini*.

Cuando se repite por tercera vez la progresión de acordes, Fabini varía el final para cadenciar en la dominante. Originalmente en este proceso cadencial, la voz soprano va armonizada por terceras pero en la versión instrumental se omite esta armonización (Fig.3). Dichas terceras son totalmente realizables en la guitarra y probablemente la decisión de Rapat por omitirlas sea con el fin de que el pasaje suene lo más *legato* posible, reduciendo los traslados, así como evitar una carga de información prescindible en la música.

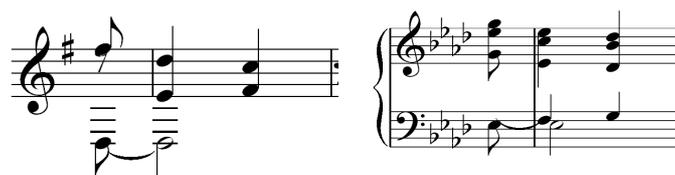


Fig. 3 – Comparación de las versiones para guitarra y piano de *El Poncho* de *Eduardo Fabini*.

El Tema comienza con una forma período de seis compases (Fig.4). Un elemento a observar aquí es la decisión, por parte de Rapat, de omitir el intervalo de quinta que realiza la mano izquierda en el piano, que en la tonalidad usada en la guitarra serían cuerdas al aire y no generaría ningún conflicto técnico. Podemos suponer que esta decisión viene dada por una cuestión estética y/o de gusto personal, ya que es sistemáticamente omitido este gesto en toda la obra. Otra posible causa puede ser que este gesto sea fácilmente vinculado al lenguaje idiomático del piano de marcar la armonía solo con el intervalo de quinta

en el registro grave, y por ende tratar de evitarlo.

El septillo que aparece en la cadencia del antecedente es una superposición de quintas y cuartas que generan ambigüedad en la armonía. En este adorno, si bien Rapat respeta este contexto armónico, combina de otra forma los intervallos y omite el último La. Aquí podemos tener dos opciones en cuanto a este cambio, o nuevamente considerar una decisión de gustos personales o una cuestión de error editorial. Esta última idea se basa en un manuscrito<sup>6</sup> del arreglo donde figura una transcripción literal de este pasaje.

The image displays two musical excerpts comparing different versions of a piece. The top excerpt is a piano and voice arrangement, featuring a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The bottom excerpt is a guitar arrangement, showing a single melodic line on a single staff. Both excerpts are divided into two sections: 'Antecedente' (Antecedent) and 'Consecuente' (Consequent). The 'Antecedente' section in both versions includes a triplet of eighth notes. The 'Consecuente' section in the piano/voice version features a septuplet of eighth notes, while the guitar version uses a triplet of eighth notes. The guitar version also includes a 7/8 time signature change in the middle of the 'Consecuente' section.

Fig. 4 - Comparación de las versiones para guitarra con la de piano y voz de *El Poncho* de Eduardo Fabini.

La siguiente sección se caracteriza por el uso del cromatismo. Dentro de estos compases Rapat realiza algunos cambios superficiales que implican una modificación a la obra. En ambas versiones la melodía principal va en una voz intermedia claramente identificable en la escritura ya sea porque está en un pentagrama a parte en el canto, o por las plicas en la versión de guitarra. Esencialmente es un descenso cromático, pero que Fabini interrumpe por un instante introduciendo un salto de tercera, para luego continuar cromáticamente. En la versión instrumental ese salto es sustituido por la nota cromática que

<sup>6</sup> Este manuscrito está incluido en una recopilación de arreglos escritos por Atilio Rapat que se encuentra disponible en la biblioteca de la Escuela Universitaria de Música en Montevideo.

correspondería. Si bien en ese momento la nota correspondiente al salto aparece dentro de la armonía, es más factible escucharla como parte del acompañamiento que como perteneciente al plano melódico y no se percibirá como en la voz, que tímbricamente se separa del piano.



Fig. 5 – Comparación de la melodía en la versión para guitarra con la de voz y piano de *El Poncho* de *Eduardo Fabini*.

También podemos observar que el Si natural resaltado en la figura 5 no mantiene la misma duración. Esto es por cuestiones instrumentales de la guitarra que no se puede mantener dicha nota junto al apoyo armónico. Dependerá de la capacidad del intérprete para diferenciar los planos de la música para así generar una continuidad en la línea melódica.

En cuanto al acompañamiento de esta parte, si bien la versión instrumental no completa varios de los acordes, el mayor cambio se da en los dos primeros compases. Aquí Rapat invierte la dirección de los saltos melódicos generando movimientos ascendentes donde eran descendentes, o grados conjuntos donde había saltos mayores a una octava (Fig.6). Si bien estructuralmente no cambia, ya que son las mismas notas, si genera un cambio en la superficie musical muy perceptible, donde se pierde el progresivo incremento en los saltos hacia el registro grave que genera una cierta tensión que acompaña la atmósfera del pasaje cromático.

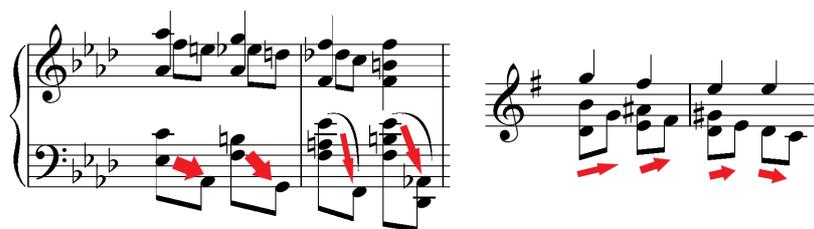


Fig. 6 – Comparación de las versiones para guitarra con la de piano y voz de *El Poncho* de *Eduardo Fabini*.

La próxima sección de cuatro compases está indicado un cambio de carácter a *Movido*. Aquí vemos una variante radical en la textura entre una versión y otra. La versión original consiste en una textura densa

de arpeggios en grupos irregulares de seisillos y septillos en el piano y, paralelamente, la melodía principal en el canto. Sin embargo, en la versión de guitarra, observamos que la melodía va nota contra nota con un bajo durante dos compases y cuando la melodía toma un valor largo se reduce este valor para dar lugar a un diseño análogo de los arpeggios que realiza el piano (Fig.7).

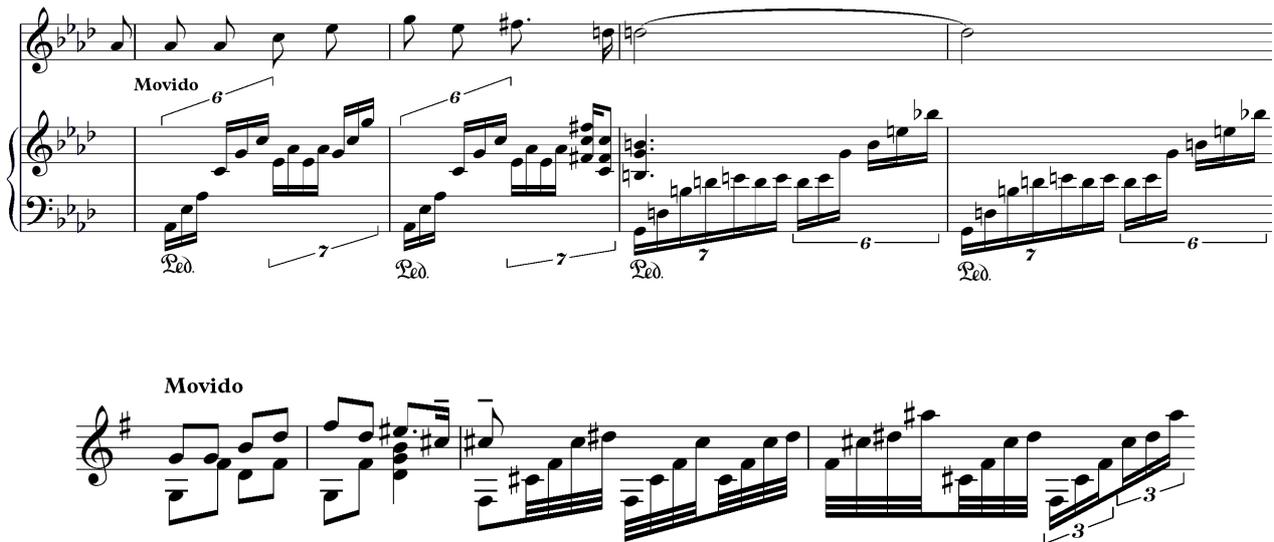


Fig. 7 – Comparación de las versiones para guitarra con la de piano y voz de *El Poncho* de Eduardo Fabini.

Puede ser interesante resaltar como en esta parte, donde podemos suponer que Fabini intenta recordar el sonido de una guitarra con en el piano, Rapat opta por otro recurso. Podemos suponer que la decisión por reducir estos arpeggios sea la de priorizar la melodía, que se vería compitiendo por sobresalir del acompañamiento. Otro punto a tener en cuenta es que originalmente tiene un comienzo anacrúsico pero Rapat omite la primera nota generando una melodía tética. Esto no se sustenta bajo ningún razonamiento técnico-instrumental porque esas tres primeras notas de la melodía irían en la tercera cuerda al aire.

La sección donde la métrica cambia a 3/4 corresponde al Cielito debido a su carácter rítmico. Puede ser oportuno señalar que difiere de la descripción que Lauro Ayestarán realiza sobre la métrica del Cielito (6/8)<sup>7</sup>, pero no es de incumbencia para este trabajo estudiar los errores que Ayestarán podría haber realizado en la transcripción de las músicas que recopilara en su trabajo de campo.

<sup>7</sup> Para una descripción más detallada del Cielito ver: AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Ediciones Arca, 1967.

La Figura 8 muestra el comienzo de esta sección donde se puede apreciar una anacrusa en la línea de bajo. Esa nota es obviada en la guitarra, si bien ya se encuentra digitada de la cadencia anterior y se podría utilizar para unir secciones utilizando el arrastre como recurso guitarrístico.



Fig. 8 – Fragmento de la versión original para piano y voz de *El Poncho* de *Eduardo Fabini*.

Llegando al final de la sección, encontramos que la versión instrumental no realiza la melodía principal y se decide por transcribir solo la parte del piano (Fig. 9). El acompañamiento de estos compases incluyen una fórmula melódica característica del Estilo, que es el juego de terceras articuladas descendentes (AHARONIÁN, 2007: 66). Es probable que Rapat decidiera omitir la melodía principal para realzar este giro característico, reforzando así la idea de un Estilo.



Fig. 9 – Comparación de las versiones para guitarra con la de piano y voz de *El Poncho* de *Eduardo Fabini*.

Como ultima observación al respecto de los cambios que introduce Rapat vemos que: repite todo nuevamente agregando solo unos cambios de octava en el acompañamiento del Tema y sobre el final, donde realiza todo el antecedente del Tema con armónicos para generar un cambio tímbrico interesante a modo de cierre (Fig.10)

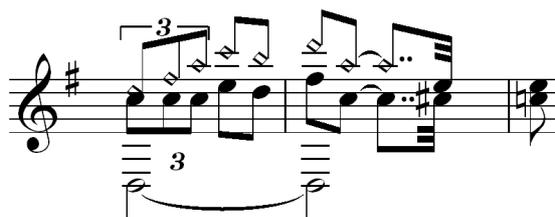


Fig. 10 – Fragmento de la versión para guitarra de *El Poncho* de *Eduardo Fabini*.

## Consideraciones finales

Debido a la escasez de obras originales, el trabajo de adaptar obras de una cierta formación musical a la guitarra se ha utilizado históricamente como forma de ampliar el repertorio del instrumento. Esta práctica se remonta desde el Renacimiento donde obras pertenecientes a la polifonía vocal se transcribían para vihuela u otros instrumentos de cuerda pulsada de la época. Esta práctica se siguió desarrollando con el pasar del tiempo llegando hasta la actualidad. Estas prácticas se engloban en lo que hoy en día se denomina reelaboración musical y abarcan los conceptos arreglo, transcripción, adaptación y orquestación entre otros los cuales ya han sido discutidos con distintos enfoques por varios autores. Si bien la idea principal del presente trabajo no era problematizar sobre estos conceptos sino analizar las decisiones empleadas por Rapat en su trabajo, tomaré la idea desarrollada por Samuel Adler sobre algunos de estos términos, según el cual podemos distinguir entre transcripción y arreglo de la siguiente manera: "La transcripción es una transferencia literal de una obra compuesta con anterioridad, de un medio musical hacia otro. El arreglo implica mayor proceso compositivo, (...) el arreglista proporcionara armonía, contrapunto y, a veces, una disposición rítmica (...)" (1982: 667).

Si bien Carlevaro defiende el trabajo de Atilio Rapat como un arreglo y no una mera transcripción (ESCANDE, 2005: 262), yo creo que sería más oportuno considerarlo un híbrido entre transcripción y arreglo. Si bien, como ya pudimos ver, Rapat no se limita a reescribir la obra nota por nota, los aportes compositivos que hace no considero que sean suficientes como para definirlo como arreglo. Estos cambios los podemos resumir en: supresión de notas de carácter armónico-melódico dentro del acompañamiento, cambio textural, cambios tímbricos por uso de recursos idiomáticos de la guitarra y, quizá el más sustancial, cambios de la melodía, pero todos estos cambios se dan en pequeña medida. Esto no le quita ningún tipo de valor al trabajo realizado, por el contrario, revaloriza y difunde un repertorio que si no fuera por este tipo de trabajo probablemente estaría olvidado en algún archivo histórico.

## REFERENCIAS

- ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books, 1982.
- AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Tacuabé, 2007.
- AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Ediciones Arca, 1967.
- \_\_\_\_\_. *A propósito del nacionalismo musical*. In Clave, Año VI, nº 25, Montevideo: pp. 5-7, 1957.
- CANCELA, Gladys. *La guitarra y su magia*. Montevideo: Editorial Goes, 1973.
- ESCANDE, Alfredo. *Un Nuevo Mundo en La guitarra*. Montevideo: Santillana, 2005.
- FABINI, Eduardo. *El Poncho*. Buenos Aires: Eurindia, 1928. Partitura.
- LAGARMILA, Roberto. *Eduardo Fabini*. Montevideo: Medina, 1971.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. *La obra sinfónica de Eduardo Fabini*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1992.
- RAPAT, Atilio. *El Poncho*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1993. Partitura.
- SANCHEZ, Carlos Fabian. *Atilio Rapat*. [Monografía para la materia Historia a de la música nacional]. Montevideo: Mecnografiado, 1991.
- VIGLIETTI, Cedar. *Origen e historia de la guitarra*. Buenos Aires: Ediciones Albatros, 1976.

## PERIÓDICOS

- REVISTA RESONANCIAS, Montevideo, Nº 37, agosto 1967, p. 21.