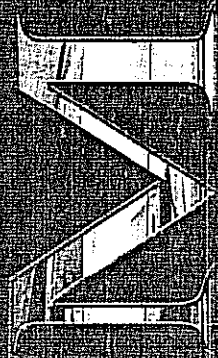
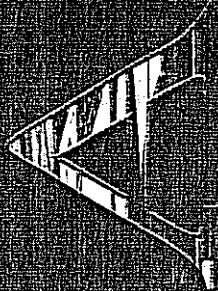


CANCIONERO PARA GUITARRA

Transcripciones de Ney Peraza



NOTA:

En el momento de la edición de este cancionero existen 127 obras de Eduardo Mateo editadas en fonograma. Casi la cuarta parte de ellas figura aquí. Las seleccionamos siguiendo un criterio combinado: sus temas más conocidos, canciones representativas de algunas de sus vetas o modos de tocar, canciones que se prestan para hacer sólo con voz y guitarra, canciones que nos parecen especialmente interesantes o bellas en lo musical.

No utilizamos un criterio único de notación. Por lo general, las canciones en que la guitarra hace mayormente arpeggios fueron escritas en pentagrama y tablatura; de las canciones con acompañamiento rasgueado dibujamos las posiciones en el brazo de la guitarra (*frets* o rejas o parrillas) y ubicamos las cifras correspondientes sobre las letras. En estos casos, casi siempre se encuentra también un esquema explicando cómo ejecutar el rasgueo que Mateo hace en la grabación.

Estas versiones escritas no pretenden ser un sustituto de las grabaciones. Es más: es imposible tocar ninguno de los temas impresos en este cancionero sin haberlos escuchado alguna vez. Y para sacarle todo el jugo viene bien acompañarlo con la versión grabada que utilizamos como referencia. Mateo solía hacer música sin tener en cuenta la escritura, y a veces es imposible notar sus canciones en forma clara sin perder componentes esenciales. El *swing*, varios de los matices de ejecución, el criterio que utilizaba para variar el patrón básico en forma más o menos improvisada, lo que hace el estilo, la «llevada», el sabor de cada una de sus músicas, sólo se puede captar cabalmente escuchándolo (o en todo caso, es mucho más fácil de captar escuchándolo). Por eso fue que no nos preocupamos de transcribir las partes vocales. Preferimos ahorrar el espacio que tomarían e incluir mayor cantidad de obras. Por la mismísima razón tampoco fuimos exhaustivos en la notación de cada una de las variaciones que ejecuta en cada versión.

Indicaciones detalladas sobre criterios de cifrado y sobre los diversos signos gráficos se encuentran en los retiros de tapa y de contratapa.

La huella de Mateo en la música uruguaya es inmensa, en lo que se refiere a formas de cantar, de armonizar, a la invención de ritmos, a la expansión de posibilidades expresivas, a lo letrístico, y a la concepción misma de una manera de hacer música con carácter nacional acoplada con elementos vitales de la música internacional. En lo que se refiere a la guitarra, su aporte fue especialmente importante y varios de sus piques están en el fundamento de la uruguayez musical moderna. Confiamos que este volumen sea útil para difundirlos, para promover su estudio y sobre todo para inspirar recreaciones de los temas de Mateo y nuevas aplicaciones creativas de sus inventos (que es lo que más tendría que ver con el espíritu —burlón— que él daba a su música).

Que lo disfruten.

Guillermo Lamolle
Ney Peraza
Guilherme de Alencar Pinto

© 1996 Taller Uruguayo de Música Popular

1ª reimpression (con correcciones), 1997

Esta serie de cancioneros para guitarra del TUMP está coordinada por Guillermo Lamolle, Ney Peraza y Guilherme de Alencar Pinto. Ellos escribieron los textos explicativos y comentarios.

Las canciones fueron sacadas por Ney. Fredy Pérez hizo la revisión.

Guilherme pasó las partituras a computadora y ultimó detalles de escritura. También diagramó las páginas interiores.

Lamolle diseñó la tapa y realizó el material gráfico (rejas y esquemas de rasgueo).

Los esquemas de rasgueo de guitarra utilizados en los Cancioneros del TUMP fueron concebidos y desarrollados por Guillermo Lamolle y Ney Peraza.

Eduardo Mateo compuso las músicas y escribió todas las letras menos una (que es de Horacio Buscaglia). Todas las canciones están registradas en AGADU.

La foto de tapa (Mateo en La Escalera, Teatro Nuevo Stella, 4 ó 5 de marzo de 1975) es anónima y fue gentilmente cedida por Jesús Figueroa. La foto de contratapa es de Mario Marotta.

Esta edición cuenta con el apoyo del Fondo Capital del Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, y del Fondo Nacional de Música.

Se agradece las colaboraciones prestadas de diversas maneras por las siguientes personas e instituciones: Ariel Ameijenda, Gonzalo Ares, Andrés de Azevedo, Felicia de Azevedo, Ernesto Díaz, Roberto Elissalde, Osvaldo Fattoruso, Ricardo Gómez, Mariana Ingold, Luis Jure, Fabián Krut, Tato Martínez, Carlos Mateo, Teresa Mateo, Marcelo Pereira, Jorge Rodríguez, Jaime Vázquez, Estudio Panamericano, Mateo por Seis.

Impreso en Urugraf (Blvr. José Batlle y Ordóñez 3206bis, esq. Emilio Raña, Montevideo)

Encuadernado en La Encuadernadora.

ISBN 9974-7528-1-7

Depósito legal 306434

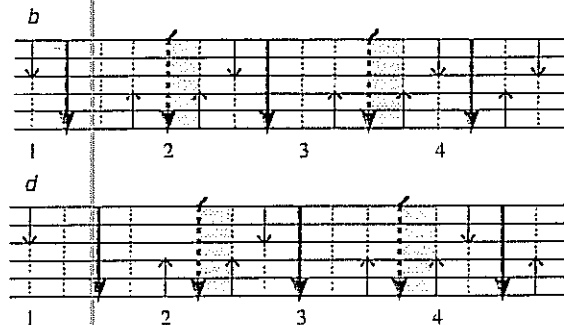
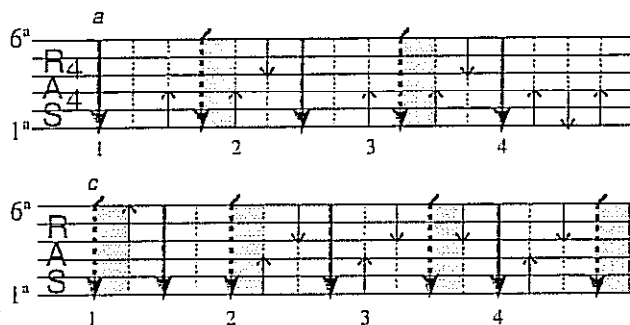
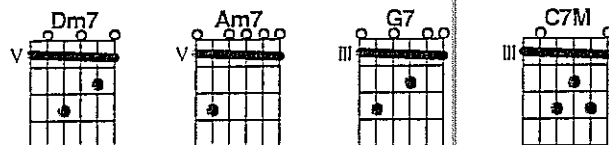
Edición amparada en el art. 79 de la ley 13349

Se prohíbe sin excepción la reproducción de cualquiera de las páginas de este volumen sin la autorización expresa del editor.

Taller Uruguayo de Música Popular: Chaná 1939, U-11200 Montevideo, Uruguay. Telefax +598-(0)2 42-36-09.

Amigo lindo del alma

Eduardo Mateo



INTRO



Dm7 Am7
Amigo lindo del alma
G7 C7M
tersura de mi candil

Dm7 Am7
Encuentros en las llamadas
G7 C7M
y en una te quiero a ti

Fuente: Mateo y Trasante. Melodía de la introducción transcrita para guitarra.

Mateo la compuso hacia 1975 en la casa de su amigo Eduardo Márquez, dedicada a él. Márquez participó tocando el bajo en la grabación original, para Mateo y Trasante. No se tiene noticia de que Mateo la haya vuelto a cantar.

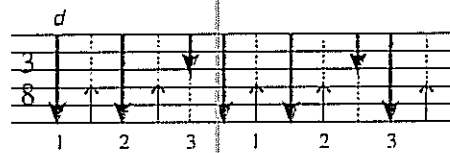
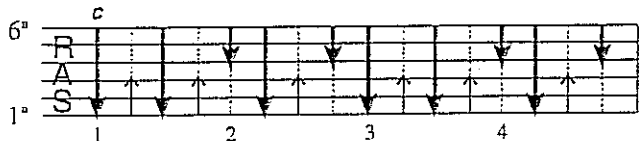
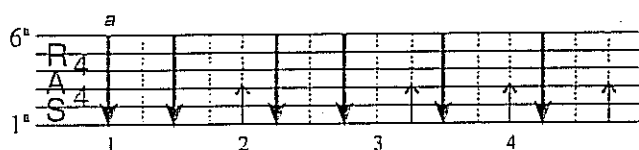
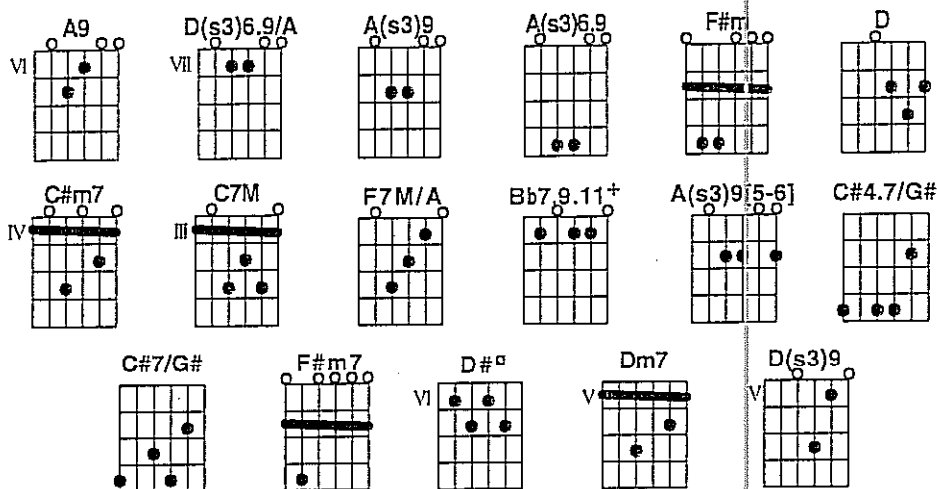
Otras grabaciones: Hugo Fattoruso, Ruben Rada y Jaime Roos, en Roos, El puente (1995).

Guitarra con cuerdas de acero. Este es un ejemplo, como tantos, de ritmos inventados por Mateo. Los RAS que escribimos son algunas de las variantes que hace en la grabación. Para escucharlas mejor, recomendamos poner el «balance» todo para la izquierda. Esa manera de tocar está basada en el apoyo de otros instrumentos (Mateo toca con una base de bajo, batería y congas). Sin esa base, quizá carezca de sentido, aparte de ser muy difícil de coordinar con el canto. Para una versión de guitarra sola, puede resultar más efectivo hacer una llevada con la guitarra basada en el ritmo que hace el bajo (p. ej., el RAS b de Canción para renacer o una onda 'Orejas'/'Oye cómo va').

Conviven dos modos distintos: voz, guitarra y flauta están en dórico y el bajo está en eolio. Eso hace que, en el acorde de do, convivan las dos séptimas, mayor y menor. En la grabación Mateo prueba un estilo de canto inspirado en vocalistas hindúes y árabes. El percusionista Jorge «Négrito» Trasante comenta en Razones locas: «[...] un músico, antes que nada, es un sonido, un golpe, una nota. [...] Galletti tiene un espacio increíble. Galletti daba un golpe y todo el tiempo flotaba.» Este comentario sobre el baterista Roberto Galletti es perfectamente aplicable a esta grabación.

Canción para renacer

Eduardo Mateo



Intro: [A9 - D(s3)6.9/A A9 - A(s3)9 - A(s3)6.9] (x3)

A9 - D(s3)6.9/A A9 - D(s3)6.9/A A9 - A(s3)9 - A(s3)6.9
Cuando el verde del musgo vuelve

A9 - D(s3)6.9/A A9 - D(s3)6.9/A A9 - A(s3)9 - A(s3)6.9
a cubrir la pared en sombras

F#m - D C#m7 -
he de ir con el fresco tenue

C7M F7M - Bb7.9.11+ A9 - D(s3)6.9/A
que ya he esperado, que he de traerte

Interludio: A9 - D(s3)6.9/A A9 - D(s3)6.9/A A9 - D(s3)6.9/A

Quando pisen mis pies descalzos
donde el sol se quedó caliente
he de andar con el paso nuevo
que se hace rumbo buscando el verso

Interludio: A9 - A(s3)6.9

A9 - D(s3)6.9/A A9 - A(s3)6.9 A(s3)9[5-6-5]

C#4.7/G# - C#7/G# F#m - F#m7
 Cuando bese de nuevo el viento
 C#4.7/G# - C#7/G# F#m - F#m7
 a los pastos que están creciendo
 D#º - Dm7 C#m7 - C7M
 he de ir a correr los campos
 F7M - Bb7.9.11+ A9 - D(s3)6.9/A
 y en pos del tiempo que me ha llevado
Interludio: A9 - A(s3)9 - A(s3)6.9
 A9 - D(s3)6.9/A A9 - A(s3)9 - A(s3)6.9
 A9 - D(s3)6.9/A A9 - D(s3)6.9/A

Cuando vuelva a la sangre aquello
 y de pronto quede despierto
 ha de ser como flor del mundo
 que trae vidas desde la muerte.

Final: A9 - D(s3)6.9/A
 A9 - D(s3)6.9/A A9 - D(s3)6.9/A
 A9 - D(s3)9 A(s3)9

Fuentes: 7 solistas (y Mateo y Trasante y grabaciones en vivo inéditas). No transcribimos los errores de letra. Hasta el último de sus días Mateo estuvo en duda con respecto a qué hacer con el «fresco tenue» de la primera estrofa; las versiones «autorizadas» (escritas, que no dependían de la tenue memoria de su autor) dicen «que ya he esperado» y otras «que ya he buscado», pero ninguna «que ya he encontrado».

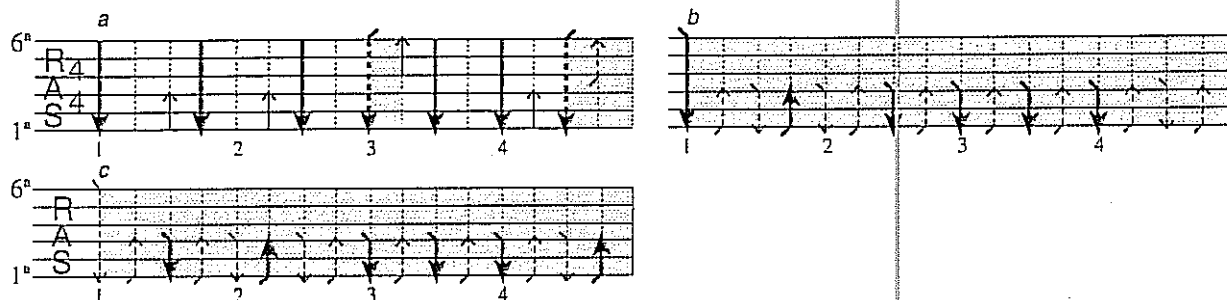
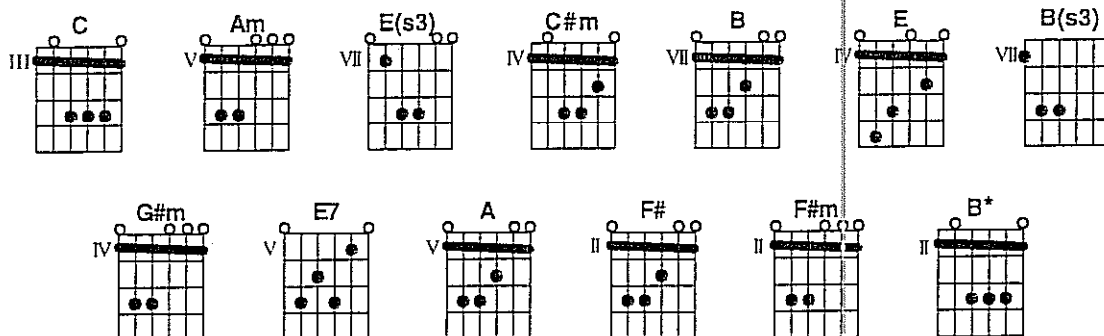
i Esta es una de las canciones compuestas en el período en que Mateo frecuentó el *ashram* de Maharaji (circa 1974) y que están probablemente influidas por el contacto con pensamientos derivados del hinduismo. La grabó originalmente para Mateo y Trasante (que incluía también una canción declaradamente dirigida a Maharaji, 'Voz de diamantes') y siguió tocándola toda la vida. La volvió a grabar, en vivo, en 7 solistas. En esa ocasión, Mariana Ingold hizo una participación sorpresiva (inclusive para Mateo), subiendo al escenario para cantar la línea de coro de un arreglo concebido originalmente para el trío Travesía. Mateo le cedió entonces el protagonismo en la segunda parte del tema.

Otras grabaciones: Urbano en *La penúltima Musicación* (sólo en la edición en casete).

 Guitarra de cuerdas de nailon tocada con púa. La versión de Mateo y Trasante tenía una estructura rítmica más compleja y ambigua, con un preludio instrumental que podría ser escrito en 4/4 o 2/4 o 4/8, una introducción cantada en 4/8 o 3/4 o 3/8, una primera parte en 3/8 o 3/4 o 4+2/8 y una segunda parte claramente en 3/8. En esa versión, de la introducción cantada en adelante, utilizó fundamentalmente el *RAS d*. Con el paso de los años, Mateo fue optando paulatinamente por la versión lisa, toda en 4 tiempos, adoptándola en prácticamente todas sus actuaciones en los años 80. Cuando contaba con acompañamiento de percusión usaba un ritmo de toco (ver *De nosotros dos*). En sus últimas actuaciones, con acompañamiento de batería digital, usaba una base muy estándar de rocanrol. Elegimos la versión de 7 solistas como referencia por ser la única editada y representativa del modo en que Mateo tocó esta canción la mayoría de las veces. Esa versión utiliza fundamentalmente el *RAS d* (hacia el final del tema, va tendiendo a tocar todas las subdivisiones, pero manteniendo las mismas acentuaciones). Ese patrón es, básicamente, una adaptación rasgueada de la *batida de bossa nova* (sus acentuaciones coinciden, p. ej., con las del patrón básico de la versión de 'Samba de uma nota só' por João Gilberto). En muchas de sus últimas actuaciones en vivo Mateo utilizaba los *RAS b* y *c*. El *RAS c* deriva también de João Gilberto (p. ej., 'O barquinho') y el *RAS b* de un esquema de samba más tradicional. Mateo ya había usado los *RAS b* y *c* en 'De nosotros dos' —siempre de la mano con una percusión toco—. Posteriormente, en 'Sí, no', usó una variante jugando con los apagados. Fernando Cabrera usó el *RAS b* en 'Punto muerto' con una base más candombera. En vivo era común que Mateo sustituyera el F#m7 que viene en seguida de «a los pastos que están creciendo» por un A7.

Carlitos

Eduardo Mateo



Intro: C - Am E(s3) - C#m
C - Am E(s3) - B(s3)

E - G#m C#m - E7
se dice que Carlitos tiene

A - F# A - F#
un dulce para ti, mil noches del señor

A - F# C - Am E - C#m
que mira por el hueco donde se infiltró un pez

C - Am E - C#m
cariñosamente diez

C - Am E -
por ser la primera vez

G#m A - B
uúu úu

E - G#m A - B
uúu úu

F#m - B* F#m - B*
el pez le dijo al hombre mudo

F#m - B* F#m - B*
cariño que no puedo más

F#m - B* F#m - B*
le dijo de pasear desnudos

F#m - B* F#m - B*
por los puentes de la ciudad

le dijo que Carlito' es mundo
con puertas hacia el mar, que un día al despertar
pudo ver la sonrisa de una bonita mujer
cariñosamente diez
por ser la primera vez
uúu úu
uúu úu

mujer que andas por esta vida
dime si tú no has visto al pez
aquél que por cariños brilla
de alguno que ha creído en él

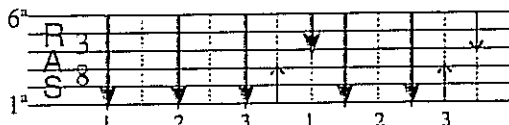
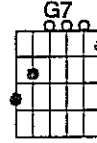
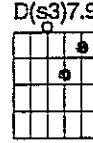
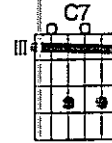
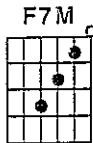
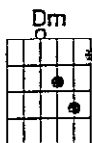
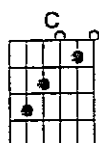
se dice que Carlito' es mundo
con puertas hacia el mar, que un día al despertar
pudo ver la sonrisa de una bonita mujer
cariñosamente diez
por ser la primera vez
uúu úu (fade out)

Fuente: Cuerpo y alma.

 Guitarra con cuerdas de acero. El RAS *a* va en la Intro y está basado en la «madera» (clave) del candombe. En el resto del tema se alternan los RAS *b* y *c* sin un criterio rígido. Los RAS *b* y *c* fueron usados por Mateo en muchas de sus candombeces ('Nombre de bienes', 'Espíritu burlón', 'La mosca'). En vivo hacía con frecuencia dos versiones diferentes a ésta: una con un rasgueo tipo 'Tiritando' («las olas y el viento sucundún sucundún»); la otra, que interpretó junto a Los Terapeutas, como *reggae*.

De mi pueblo

Eduardo Mateo



Intro: C - Dm C - F7M C - F7M C - F7M

C - F7M C - F7M
De mi pueblo si te vas de mi pueblo hoy

C - Gm7 C7 - Gm7
de mi pueblo si te vas de mi pueblo hoy

F7M -
de mi pueblo no

D(s3)7.9 G7
no no te vayas

C -
no te vayas no

Dm - G7 C
me quedo triste si te vas de mi pueblo

Fuente: Mateo solo bien se lame.

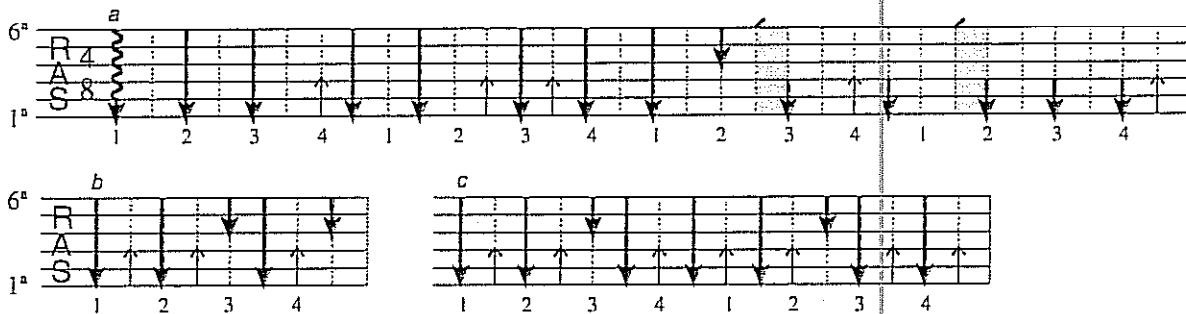
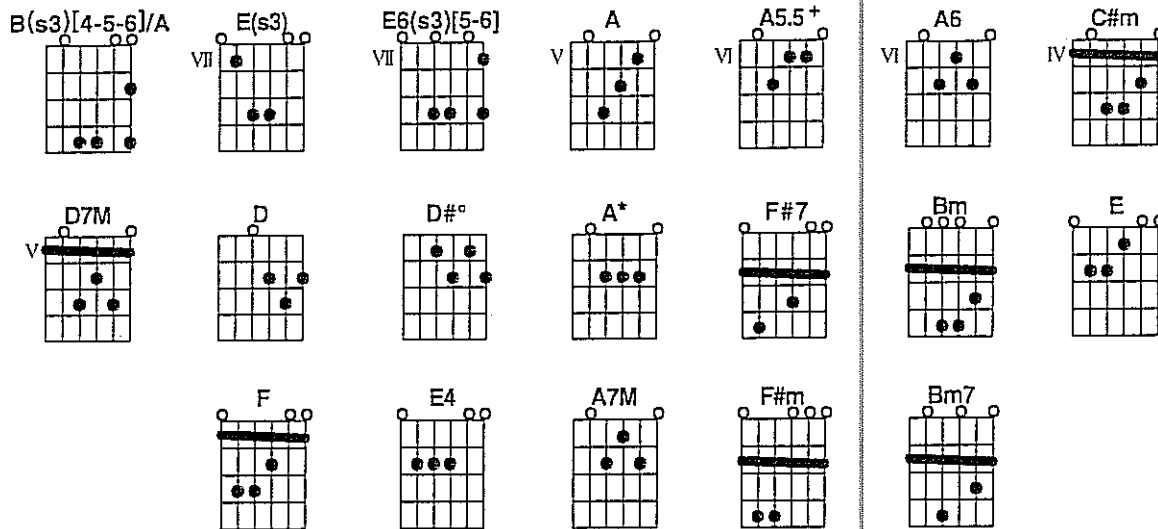
i La parte de Mateo en esa composición se reduce a la armonización y a la letra. La melodía está sacada, en forma casi literal, de una canción folclórica haitiana llamada 'Zamis loin loin'. Mateo la escuchó en un disco grabado por el etnomusicólogo Harold Courlander en 1951. 'De mi pueblo' apareció con frecuencia en el repertorio de Mateo hasta el final de su vida.

Otras grabaciones: Mateo y Reinaldo en Musicación 4 1/2.

 Guitarra con cuerdas de acero. El cifrado corresponde a la primera vuelta del tema. Hace pequeñas variaciones en las repeticiones.

De nosotros dos

Eduardo Mateo



Intro: B(s3)[4-5-6-5]/A - E(s3) - E(s3)[6-5]*

A A5.5+ A6 A5.5+
 Sabes bien que después que tú siempre te apoyas
 A A5.5+ C#m
 y me mi - ras, que me inspira
 D7M C#m D7M
 sé que tú lo sabes bien
 C#m D7M
 si me miras
 D D#° A F#7
 pero no alcanza donde se queda ella
 Bm E
 si te estoy hablando qué es lo que queda
 Bm F E4 E
 si no te dices to - da toda ente - ra

 Bm E
 Y siempre son dos
 A7M F#m
 que dicen estoy so - lo
 C#m D7M
 siempre por vos

Y siempre son dos Bm E
 que dicen estoy so - lo A7M F#m
 siempre por vos C#m D7M

Final:

Y siempre son dos Bm E
 que dicen estoy so - lo A7M F#m
 siempre por vos C#m D7M

Y siempre son dos Bm E
 que dicen estoy solo A7M F#m
 siempre por vos C#m D7M

Y siempre son dos Bm E
 que dicen estoy solo siempre por vos A7M F#m
C#m D7M

Y siempre son dos Bm E
 que dicen estoy solo A7M F#m
 siempre por vos C#m D7M
 siempre por vos C#m Bm
 siempre por vos A7M

Fuente: Mateo solo bien se lame.

 Muchas de las canciones de Mateo solo bien se lame, ésta incluida, están inspiradas en Nancy Charquero, novia de Mateo por un período de cerca de quince años. Terminada la relación en 1972, Mateo nunca más quiso cantar ninguno de esos temas.

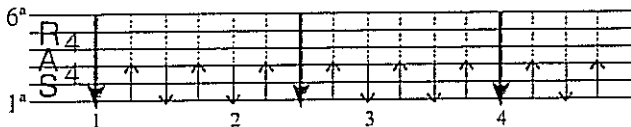
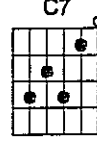
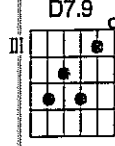
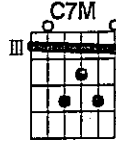
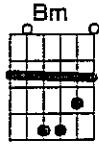
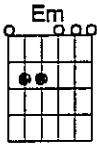
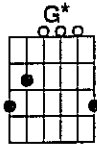
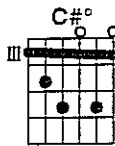
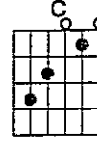
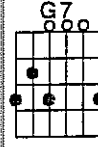
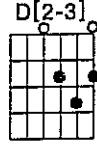
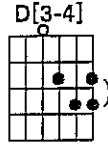
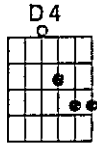
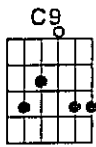
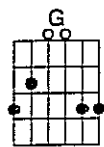
Otras grabaciones: Jorge Schellemborg, Candombe beat.

 Guitarra con cuerdas de acero. El *RAS a* va en la Intro. Durante el tema, se alternan, sin un criterio rígido, los *RAS b* y *c* (como ellos tienen distinta duración, optamos por no escribir los guiones entre los acordes). Son los mismos *RAS b* y *c* de Canción para renacer, escritos con el pulso a la mitad de la duración.

 Esta es una de las canciones más *pop* de Mateo, reminiscente de su pasado como músico *beat*. Es también un ejemplo de toco, un tipo de llevada rítmica que Mateo desarrolló en tiempos de El Kinto junto a Chichito Cabral. El toco no es un ritmo único, sino un grupo de posibilidades rítmicas, caracterizadas por una percusión pesada y grave tocada a tierra (o en una de las tierras de una polirritmia), no sincopada, con subdivisión binaria del pulso, tipo paso de elefante. En los casos de compás de 4, como en 'De nosotros dos', el toco se diferencia de un rocanrol en que el acento no se llega a desplazar hacia los tiempos 2 y 4, o sea, que no se caracteriza un *backbeat*. Otros ejemplos de tocos de Mateo son '¿Por qué?', 'La Chola', 'De mi pueblo' (la primera versión), 'Cuerpo y alma', 'Las sirenas', 'Nene' (la parte A) y 'José' (la parte B). Muchos otros músicos uruguayos grabaron tocos (los hermanos Fattoruso, Jaime Roos, Jorge Galemire, Fernando Cabrera, Alberto Wolf, Mariana Ingold, Fernando Ulivi, Mauricio Ubal, etcétera).

El blues para el bien mío

Eduardo Mateo



Intro: G C9 G D4 - D[3-4-3] D[2-3]
D4 - D[3-4-3] D[2-3]

Haber cari - ño cuál es la sombra que te ha escondi - do
en qué misterio fugaz del tiempo hoy te has perdi - do
cuál será ese lugar que a dormirte te has ido
bien preferido

Interludio: [D4 - D[3-4-3] D[2-3]] (x 2)

Cachito mío que surcas albas al son de un arpa
y llevas bienes de luz celeste y voz temprana
eres la aparición que iluminó mañanas
uy, qué esperanza

Interludio

Tú eres la buena muchacha esbelta que más aromas
a las regiones cual las pasiones que suave entonan
aquel pregón de amor siempre por vos ¡oh! Doña
dulce señora

Interludio

Hubieron mantos de los rocíos que te invocaron
y que me han dicho que a ti te han visto correr los campos
tal vez corras por mí, vivo por ti pensando
siempre esperando

Interludio

Final: G

Fuente: Mateo y Trasante. Es muy factible que Mateo escribiera «haber» por un error de ortografía (en lugar de «a ver»). Preferimos mantener la grafía del autor porque cabe también la posibilidad de un juego mateístico con las palabras.

Guitarra con cuerdas de acero. En algunas estrofas, Mateo sustituye el acorde de C por C7 o C7M.

El boliche

Eduardo Mateo

First system of musical notation (measures 1-6). The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Below the staff are three staves labeled T, A, and B, representing different parts of the ensemble. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Second system of musical notation (measures 7-12). This system continues the musical piece with similar notation to the first system, including a treble clef staff and three staves labeled T, A, and B.

Third system of musical notation (measures 13-19). This system includes a treble clef staff and three staves labeled T, A, and B. It features a key signature change to one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Fourth system of musical notation (measures 20-26). This system continues the musical piece with similar notation to the previous systems, including a treble clef staff and three staves labeled T, A, and B.

Fifth system of musical notation (measures 27-31). This system includes a treble clef staff and three staves labeled T, A, and B. It features a key signature change to one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Sixth system of musical notation (measures 32-38). This system continues the musical piece with similar notation to the previous systems, including a treble clef staff and three staves labeled T, A, and B.

38

T
A
B

43

T
A
B

49

un poco más lento

reteniendo

a tempo

T
A
B

56

T
A
B

del al SSS
con todas las
repeticiones y
después:

57

T
A
B

61

T
A
B

67

enlenteciendo

tempo muy libre

5:3

T
A
B

decidido reteniendo mucho a tempo del $\oplus$ al $\oplus\oplus$
y después
CODA

CODA

el boliche de luna la farra
la pilcha y tomar
y el perfume que deja la barra
del whisky y fumar

y en la bruma de otoño una noche
al verte llegar
he sentido las cosas más bellas que puedas pensar

el boliche la pinta y el cambia
la mina que va
en la charla la risa y un beso
el tango y un vals

y esa noche en que nos conocimos
yo pude encontrar
en tu mundo las cosas más bellas que puedas pensar

Fuente: *Cuerpo y alma*.

i Compuesta en la época en que Mateo estaba estudiando guitarra clásica con Amílcar Rodríguez Inda (un año de estudio en algún período entre 1975 y 1977). En su estreno, en el espectáculo *El tango según Mateo*, días 19 y 20 de octubre de 1978, su autor lo introdujo como siendo «un vals», y lo tocaba mucho más rubato, más valseando que en la grabación de estudio. Cuando se editó *Cuerpo y alma*, Mateo comentó a Jorge Schelleberg que el resultado no lo satisfacía, que había quedado demasiado «contenido» y «enmarcado».

 Guitarra con cuerdas de nailon. Esta composición refleja la expansión de la cabeza guitarrística de Mateo en su contacto con la guitarra erudita, impresionado con Leo Brouwer y Bach. Esta es una transcripción nota por nota de lo que está tocado en el disco, incluyendo todas las variaciones. Las partes semi-improvisadas (compases 36-55 y 57-80) son pasibles de interpretaciones distintas en lo que se refiere a la distribución de los compases en general y la de algunas duraciones en particular.

 Es una de las piezas más experimentales de Mateo. Jorge Lazaroff la usaba como ejemplo en sus clases de una relación absolutamente original entre canto y guitarra. Mateo trabaja la voz como *Sprechgesang* (canto hablado), lo cual le da justamente el aire expresionista. Desde *Mateo y Trasante* exploraba elementos microtonales o no temperados en el canto, y a partir de esta etapa lo llevó aun más adelante en muchas ocasiones ('Nombre de bienes', 'Entre signos de', 'El trompo loco', 'La mosca' y muchas canciones de *La Máquina del Tiempo/2*). 'El boliche' empieza en si menor y termina en re mayor, es decir, en la misma región tonal. Sin embargo, en el transcurso del tema la sensación de tonalidad se debilita e inclusive desaparece en varios pasajes, debido a cambios muy frecuentes de centro armónico, de modo e inclusive de sistema musical (véase el tan guitarrístico «acorde» por superposición de cuartas en el compás 14).

- ① = D
- ② = A
- ③ = F#
- ④ = D
- ⑤ = A
- ⑥ = D

El tungue le

Eduardo Mateo

12/8

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes. Below it are three staves labeled T, A, and B, representing guitar strings. The T staff has a 3/4 time signature. The A and B staves have a 4/4 time signature. The notation includes various fret numbers (0, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and accidentals.

4

Second system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes. Below it are three staves labeled T, A, and B, representing guitar strings. The T staff has a 3/4 time signature. The A and B staves have a 4/4 time signature. The notation includes various fret numbers (0, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and accidentals.

7

Third system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes. Below it are three staves labeled T, A, and B, representing guitar strings. The T staff has a 3/4 time signature. The A and B staves have a 4/4 time signature. The notation includes various fret numbers (0, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and accidentals.

1., 3., (5.)

2., 4.

BVII.

Fourth system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes. Below it are three staves labeled T, A, and B, representing guitar strings. The T staff has a 3/4 time signature. The A and B staves have a 4/4 time signature. The notation includes various fret numbers (0, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and accidentals. The system is divided into two parts by a double bar line.

BVII.

13

Fifth system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 13/8 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes. Below it are three staves labeled T, A, and B, representing guitar strings. The T staff has a 3/4 time signature. The A and B staves have a 4/4 time signature. The notation includes various fret numbers (0, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and accidentals.

BVII.

16

T 7 9 7 7 7 7 3

A 7 7 9 0 7 9 0

B 7 7 7 9 0 7 9

del 2^a veces,
la 2^a hasta 8^a
y después CODA

CODA

18

T 0 0 0 0 0 0 2

A 0 0 3 0 0 0 2

B 4 0 0 0 4 0 0

20

T 0 0 0 3 0 0 2

A 0 0 3 0 0 0 2

B 2 0 0 0 4 0 0

x n veces, fade-out

el tungue le tungue le coco
coco porque poquito a poco
quien no lo baila al tungue le coco
poquito a poco se vuelve loco
al tungue le

al tungue le tungue le coco
dicen lo ne' lo negro todo
que quien no baila el tungue le coco
poquito a poco se vuelve loco

Fuente: Cuerpo y alma.

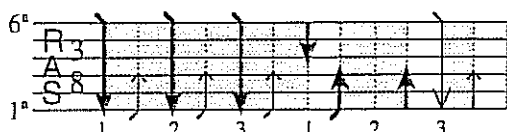
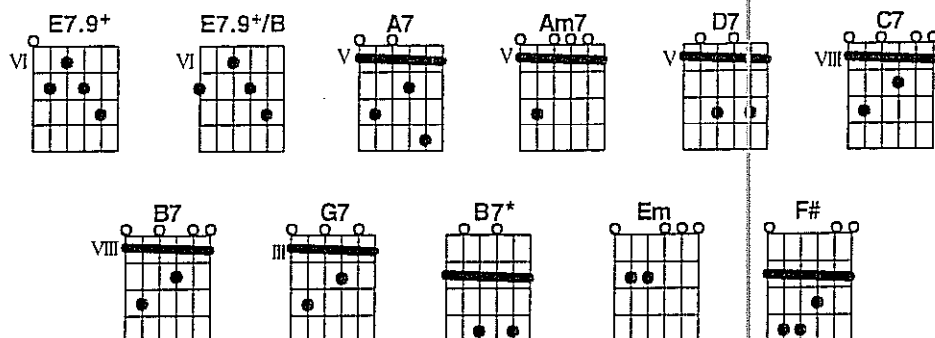
Otras grabaciones: Clara Sandroni, Daqui (Brasil).

 Guitarra con cuerdas de nailon. La afinación que usa aquí es una de las más usadas en el blues tocado con dedal. A Mateo le salió toda una tanda de canciones explorando esa afinación: 'María' y 'Cuerpo y alma' aparecieron todas por la misma época que 'El tungue le', entre 1982 y 1983. Otro ejemplo de ritmo inventado por Mateo, El «uno» del compás es discutible. Otra posibilidad es con la barra de compás corrida una corchea hacia la izquierda, sin anacrusa.

 Esta es una de las primeras canciones de Mateo expandiendo el trabajo fonético e independizándose del diccionario. Después iría aun más lejos, como en 'Palo bembé', 'Chi-li-ban-dan' y otros.

En lo de Doña Martinica

Eduardo Mateo



Intro: E7.9⁺ - E7.9⁺/B E7.9⁺ - E7.9⁺/B

E7.9⁺ - E7.9⁺/B A7 E7.9⁺ - E7.9⁺/B A7
 como una pelota que rebota que recorta en zigzagüeo tele Guli tele viendo
 Am7 D7 Am7 D7
 aparece Doña Martinica tomando con sus amigas té con leche y bizcochuelo
 C7 B7 C7 B7
 tirándole algo a Guli-Guli que equivocada de casa cruzó el living como pedito

G7 B7* Em - G7 F# - B7*
 ay sí — ay no, en lo de Doña Martinica qué relajo que se armó
 G7 B7* Em - G7 F# - B7* E7.9⁺ - E7.9⁺/B E7.9⁺ - E7.9⁺/B
 ay sí — ay no, en lo de Doña Martinica qué relajo que se armó

todas persiguieron con los ojos al objeto aquél que Doña Martinica había lanzado
 lleno de algo así como de moco que al chocar contra la araña se quedó amenazando
 mientras tanto aquello que crecía caras más de porquería fascinábanse mirando
 ay sí ...

ese pegote viscoso que si seguía creciendo una pelota grandota sería
 de vela verde y pesado moco que al chocar contra la alfombra seguro reventaría
 en infinidad de tibio moco pegoteando con gotitas a las viejas afligidas
 ay sí ...

la pelota aquélla era tan grande que al caer contra la alfombra el gran moco se deshizo
 en pequeños cúmulos mucosos adhiriéndose a las cosas en matiz verde amarillo
 tibia gelatina y pegajosa por la cara y por los pelos y hasta dentro los bolsillos
 ay sí ...

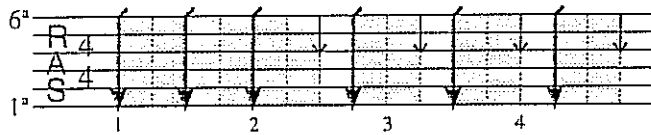
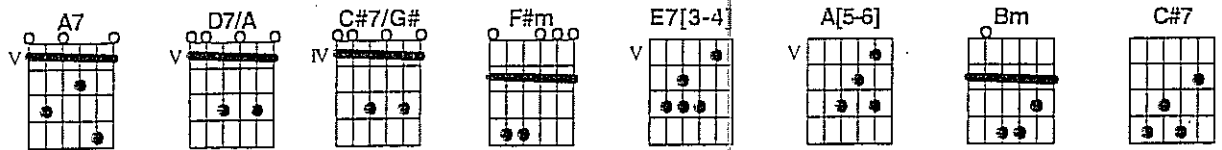
Fuente: La Máquina del Tiempo/3er. viaje, 2ª parte: Vuelta (1983-1988).

I Esta canción era la 11ª (penúltima) de la versión original de *La historia en suite de Guli-Guli*. Mateo interpretó ese ciclo diversas veces en 1983, realizando sus últimas presentaciones en 1984. El personaje Guli-Guli era una cotorra que vivía una serie de aventuras surrealistas, pretexto para que Mateo volcara por primera vez su sentido del humor cargado de escatología infantil. Mateo no volvió a cantar este tema.

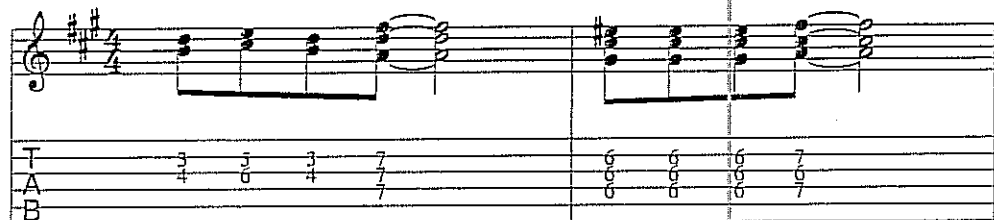
 Guitarra con cuerdas de nailon. Mateo utilizó variantes de este rasgueo en diversas canciones suyas con compás ternario ('Esa tristeza' en versión de El Kinto, '«Pizza» para la mañana', 'De mi pueblo' versión de Mateo solo bien se lame).

Espíritu burlón

Eduardo Mateo



INTRO



A7 - D7/A

ieleleilé

C#7/G# - F#m

qué será que

A7 - D7/A

ieleleilé

C#7/G# - F#m

quiere espíritu burlón

ieleleilé...

E7[4-3]

espíritu burlón

A[5 - 6-5-6]

que cuando se divierte

E7[4-3]

de pronto entre ruiditos

A[5- 6-5-6-5-6]

en mi cuarto se me - te

entre la oscuridad

o detrás del ropero

o bajo de la cama

o a rastras por el suelo

Bm - C#7

me acuerdo que una vez

F#m
metido en todo esto

Bm - C#7
espíritu burlón

F#m
a mí me daba miedo

prendí la luz del cuarto
y la apagué otra vez
espíritu burlón
si estaba allí se fue

ieleleilé...

la luz pensé en lo oscuro
y vi una rendija
que espíritu burlón
dejó en su huida

seguro hacia su mundo
que debe estar en éste
espíritu burlón
me hace temblar si viene

por qué será que a veces
espíritu burlón
golpea en las paredes
y atrae mi atención

será que son señales
de espíritu burlón
que buscan un contacto
de alguna dimensión

ieleleilé...

con esa intención
que nadie se sospecha
apenas el poema
de esta mi canción

espíritu burlón
hizo de todo esto
todo este misterio
y desapareció

ya todo es lo más raro
la posibilidad
de que ya no volviera
sería crueldad

sería ironía
una contradicción
pues ya no le temía
a espíritu burlón

ieleleilé... [fade out]

Fuentes: Dos versiones de La mosca: la editada y una mezcla sólo con voces y guitarras realizada por Hugo Jasa y Guilherme Pinto durante la investigación para Razones locas, cortesía de La Batuta. En ésta fue que pudimos discernir lo que hace Mateo en la intro.

i Compuesta en 1987, integró desde entonces el repertorio fijo de Mateo hasta sus últimas presentaciones.

Otras grabaciones: Nci Lisboa, Amém (Brasil).

Guitarra con cuerdas de acero. Sin cambiar en absoluto el esquema de rasgueo, el estribillo tiene una clarísima llevada de candombe, mientras que en las estrofas la sensación es de que el candombe está al revés, empezando el patrón en el tiempo 3.

Esa tristeza

Eduardo Mateo

mixolidio

BIV.

BIV. BIII.

BIII.

(la vuelta final x varias veces y fade-out)

D.S. sin el primer ritornelo

Esa tristeza que tienes
viene de un rostro cansado
viene de manos abiertas
por manos que han escapado.

Esa tristeza que cuelga
donde termina tu pelo
viene de un mar que ha secado
mientras soñabas anhelos.

Piensas,
callas y piensas.

Yo sé muy bien lo que tienes
hay en tu vida un pasado
polvo que el viento no lleva
son tus recuerdos malos.

Fuente: Diane Denoir, Diane Denoir.

i Tres de las canciones más conocidas de Mateo están dedicadas a Diane Denoir, a quien Mateo conoció en 1966, tornándose su guitarrista. Dice Mateo: «[...] esa chica fue mi musa en 'Esa tristeza', en 'Mejor me voy' y en 'Y hoy te vi'. [...] Se daba la cuestión increíble que se enloquecía con los temas. Yo se los cantaba y decía: "Mirá lo que yo compuse". Entonces me decía: "¡Ay, Mateo, me encanta, dejámelos apuntar que lo quiero cantar!" Entonces yo le decía: "Pero mirá que no es para mujer, no es para vos, es un tema para hombre." Y se ponía malísima. Entonces: "Apuntalo, cantalo." Y los tiene. En el longplay de ella están.» [entrevista con Jaime Roos y Mario Marotta parcialmente reproducida en *Razones locas*]

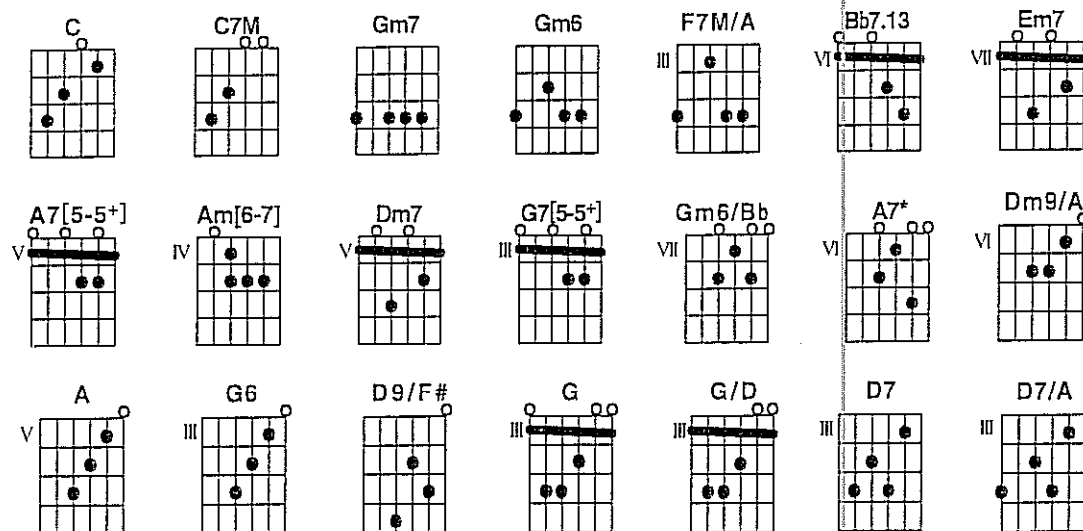
Otras grabaciones: El Kinto, Circa 1968; Laura Canoura, Esa tristeza; Horacio Molina, ...Y seguí cantando (Francia).

 Guitarra con cuerdas de nailon.

Jacinta

Eduardo Mateo

afinar 1/2 tono más grave



INTRO

C C7M Gm7 Gm6
 Di - me dónde vas, Jacinta
 F7M/A Bb7.13 Em7 A7[5⁺-5]
 quién te regaló la flor y el sol, mi amor
 Am[7 - 6 - 7 -
 y ese color
 6 - 7] Dm7 G7[5-5⁺
 del mirar que llevas

Interludio: Gm6/Bb A7* Dm9/A A
 Gm6/Bb A7* Dm9/A A G6 D9/F#
 G G/D D7
 Apurate que se va el tren
 D7/A G G/D D7
 Apurate que se va el tren

Dime dónde vas, tan linda
 sólo me dices adiós, me voy muriendo
 y allá te vas cabellos al viento

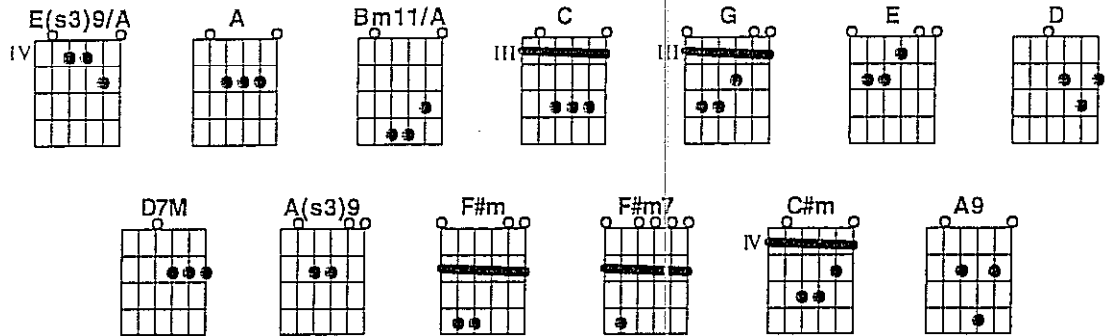
Fuente: Mateo solo bien se lame. Otras grabaciones: Diane Denoir, Diane Denoir.

Guitarra con cuerdas de nailon. Es el tema más bossanovístico de Mateo. La introducción ilustra la mayoría de los piques utilizados en las dos primeras estrofas. En el interludio Mateo hace un arpeggio y en la estrofa final una *batida* distinta, ambos muy fáciles de sacar de oído.

Kin Tin Tan

Eduardo Mateo

afinar una 3ª menor más grave



intro: E(s3)9/A

A Bm11/A
Kin Tin Tan no toques

A Bm11/A
Kin Tin Tan tus sonos

C - G A - E
es tan tarde y la madre

D - D7M A - A(s3)9
se despertará

Kin Tin Tan no llores
Kin Tin Tan que hay flores
que se duermen y si tocas
se despertarán

F#m - F#m7 C#m
no prendan la luz

D - D7M A - A(s3)9
que el sueño vendrá

F#m - F#m7 C#m
si prenden la luz

D - D7M A - A9
el sueño se va

Bm11/A - E A - A(s3)9
uh el sueño se va

Final:

D - D7M F#m - C#m
el sueño se va ay ay

D - D7M F#m - C#m (fade-out)
el sueño se va

Fuente: La Máquina del Tiempo/3er. viaje, 1ª parte: Ida (1971-1984).

i Compuesta en 1971 en la casa de Nancy Charquero, entonces novia de Mateo. Éste jugaba con la guitarra y Nancy le advirtió que si seguía tocando despertaría a su madre. Esas palabras le gustaron a Mateo, pero no para atender al pedido, sino para hacer una canción. Según el recuerdo de Nancy, fue prender el casetero y Mateo prácticamente improvisó el tema, sin ensayo previo, de principio a final, a lo Mozart o Rada. No hay noticia de que la haya vuelto a tocar, de modo que la grabación editada corresponde a la única vez en la historia del universo en que esa canción sonó en manos de su autor. Diez o quince minutos después, Nancy volvería a encender el grabador para captar otro brote de creatividad instantánea: '¿Por qué?'. Hay diversos testimonios de la facilidad que tenía Mateo para componer en esa época, que contrastan con el gran esfuerzo que le requería cada canción en sus últimos años.

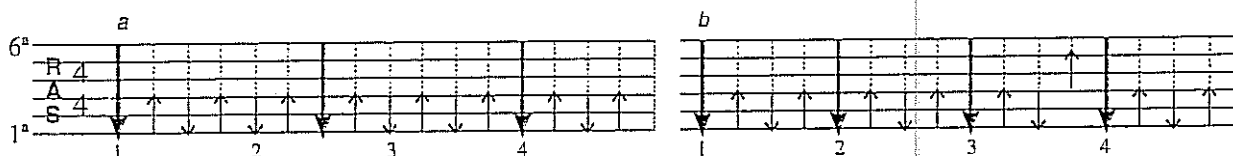
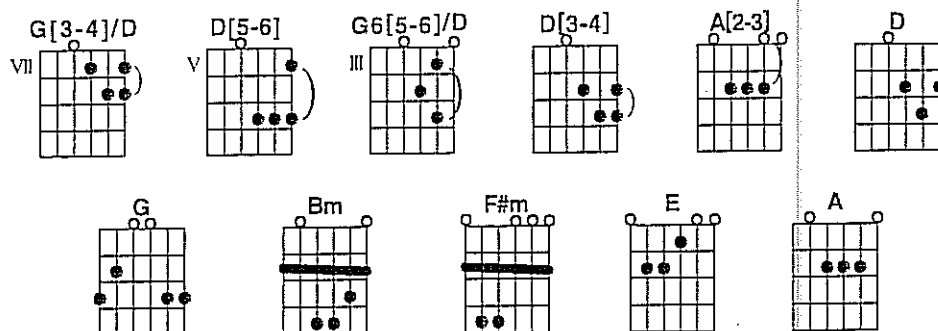
Otras grabaciones: Jorge Schellemborg, A las 3 de la mañana.



Guitarra con cuerdas de nailon. Este es uno de los tipos de rasgueo derivados del candombe inventados por Mateo.

La Chola

Eduardo Mateo



Intro: G[3-4-3]/D D[5-6-5] G6[5-6-5]/D D[3-4]
G6/D D[3-4-3] A[2-3-2] D -

Alguien la llora
quien llora está... está

G D - G D -
Se va la Chola
G D - G D -
Chola se va... se va

Todos están muy mal
qué soledad

Intro (variada)

Sonríe mama
besos y lágrimas

La Chola se me va
qué soledad.

Intro (variada x varias veces). Después se va
para la India.

Fuente: Mateo solo bien se lame. En el canal izquierdo Mateo canta «La Chola se me va», y en el derecho «La Chola se le va». Optamos por la primera por ser la versión escrita.

Chola era la madre de Álvaro Salas, percusionista y amigo de Mateo de toda la vida. La canción fue compuesta hacia 1971, probablemente en un instante, al igual que 'Kin Tin Tan' y '¿Por qué?', inspirada simplemente en el hecho de que la Chola siempre se iba a trabajar después del almuerzo.

Otras grabaciones: Alejandro Ferradás, Noche africana.

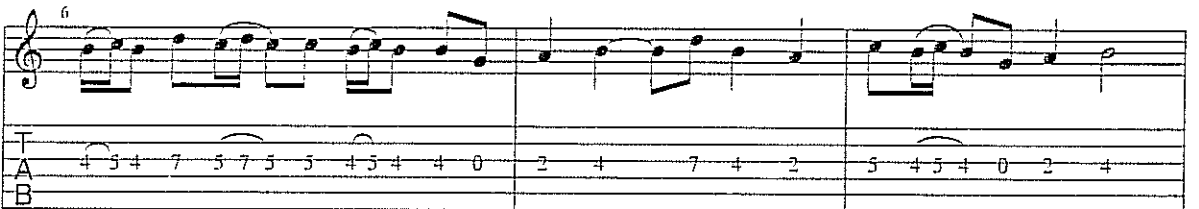
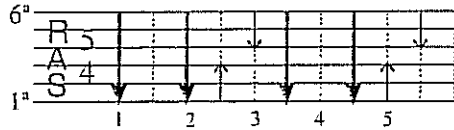
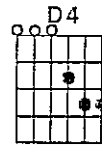
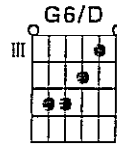
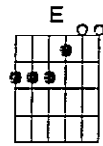
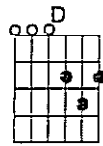
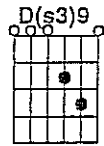
Guitarra con cuerdas de acero. El RAS a va en la Intro. El RAS b es una referencia de lo que sigue. Los golpes acentuados siempre van con los cambios de acorde, y éstos cambian en lugares distintos del compás (otra manera de ver la cosa es pensar en compases cambiantes). La referencia de las cifras sobre la letra se torna importante en este caso. Puede ser útil saber que Mateo siempre se atiene a ciclos de 16 tiempos, siendo la melodía A subdividida en grupos de 2, 4, 2, 3, 3 y 2 (x 2), la melodía B subdividida en grupos de 3, 3 y 2 (x 4) y las intros e interludios subdivididas en grupos de 4 (x 4). Siempre que hay un ciclo o sub-ciclo 3-3-2, el primer grupo de 3 tiene un acento en la mitad del 2º pulso, como si fuera un dosillo. Exceptuado el inicio del ciclo de la melodía A, todos los grupos de 2 vienen precedidos de un acento (en el último pulso del grupo anterior). Mientras ocurre todo eso, la percusión hace un ciclo constante de 8 pulsos, marcados por golpes graves a espacios de 1-3-4. La estructura en la última Intro variada. Al final hace una improvisación en la 3ª cuerda sobre el modo de re, mientras la 4ª y la 5ª suenan constantemente al aire, como pedal, y apagando las dos cuerdas agudas con el dedo que apoya en la 3ª. El carácter modal y el tipo «sitarístico» de ornamentación ayudan a darle el aire «hindú» a ese y a muchos otros de sus solos (p. ej. 'Nene', 'Dulce brillo', los interludios de '¿Por qué?').

El estéreo radical en que está mezclado este tema nos da una oportunidad de escuchar la percusión de toco mateística en estado puro, poniendo el «balance» todo a la derecha. En '¿Por qué?' pasa lo mismo.

Nene

Eduardo Mateo

⑥ = D



D(s3)9	(divague por la 3ª)	4 -	3]	E	
nene nene		luz que acompaña	aún no tie - ne	nene...	
D(s3)9		G6/D	D[2-3-4-3]		
nene que tiene		bajo una flor el día llueve	tiene sonrisas...		
D(s3)9	(divague por la 3ª)	nene...	nene...		
nene nene					
	D[2-3]	tiene sonrisas que se mueren		(divague - fade-out)	
nene que tiene		siempre que a mama se la lleven			
	E	las madrugadas que sol tienen			
como una lágrima		y aunque a la flor el día riegue			
G6/D					
sol en sus manos se detiene	D[2-3-				

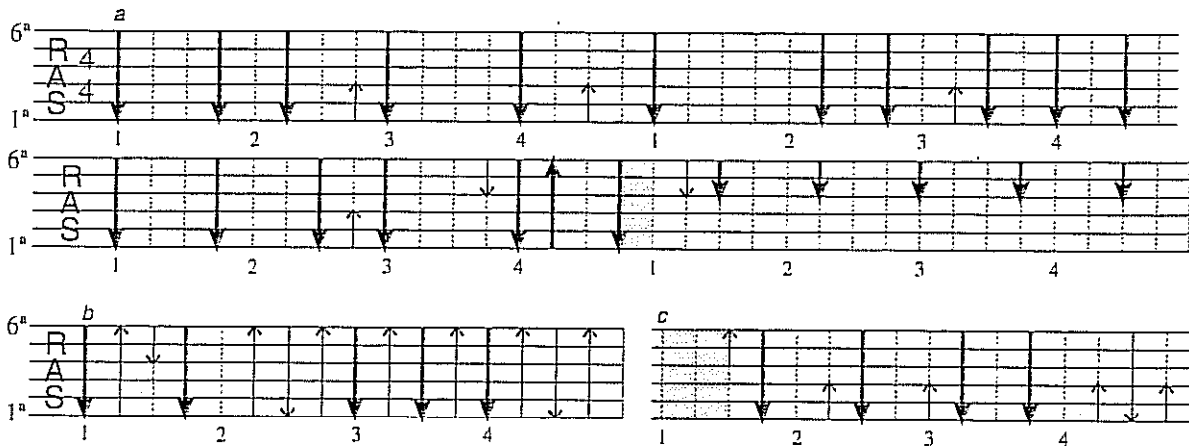
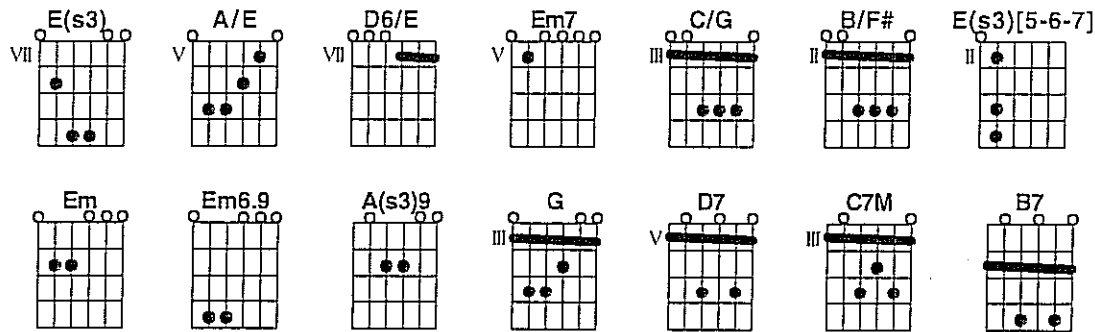
Fuente: La Máquina del Tiempo/3er. viaje, 1ª parte: Ida (1971-1984).

i Esta es una de las canciones grabadas para Mateo solo bien se lame y que el productor Carlos Píriz llegó a finalizar, pero que finalmente no incluyó en el armado final, saliendo a luz póstumamente. Mateo la tuvo en el repertorio hasta el final de los 70.

Guitarra con cuerdas de acero. El rasguído del estribillo y la intro consiste en semicorcheas tocadas sobre las cuatro cuerdas graves, alternando hacia arriba y hacia abajo (como en *La Chola*) y acentuando las que coinciden con la melodía. La partitura es una transcripción de la melodía de la introducción. El mismo recurso vale para las improvisaciones posteriores. Tanto en la versión editada como en las grabaciones en vivo inéditas, la improvisación es muy libre, variando considerablemente el esquema y sin respetar ni siquiera el compás. Nuestra notación de compás toma en consideración únicamente guitarra y voz: la percusión hace un toco binario, y sólo coincide con guitarra y voz a cada 10 tiempos, en un procedimiento polirrítmico que Mateo usó muchas veces. El *Ras* va en las estrofas.

La mama vieja

Eduardo Mateo



Intro: E(s3) - A/E D6/E - Em7 C/G - B/F# - C/G - B/F# E(s3)[5-6-7]
 E(s3) - A/E D6/E - Em7 C/G - B/F# - C/G - B/F#
 Em - Em6.9 - Em - Em6.9 Em - Em6.9 - Em - Em6.9

Em - Em6.9 - Em - Em6.9
 La mama vieja siempre manda
 Em - Em6.9 - Em - Em6.9
 a veces suda cuando baila
 Em - Em6.9 - Em - Em6.9
 le pesa el ritmo en la llamada
 A(s3)9
 ¡ay!

Interludio: Em - Em6.9 - Em - Em6.9 Em - Em6.9 - Em - Em6.9

La mama sabe y les habla
 para escucharla todos paran
 trabaja mucho igual canta
 ¡ay!

G - D7 - G - D7

El convento hoy está

G - D7 - G - D7
con candombe y con mamá

G - D7 - G - D7 C7M
toda la gente se mueve al compás

G - B7
con mamá juh!

Interludio

La mama un día abre la puerta
andaba flaca y con abuela
la abuela muere y ella queda
¡ay!

Interludio

La mama vieja a veces llora
parece que se siente sola
mirando niños en las rondas
¡ay!

El convento...

Interludio

Introducción (fade-out)

Fuente: Mateo solo bien se lame.

i Esta es probablemente la canción más emblemática de la adopción del candombe por Mateo. La tocó en vivo en la época de *Mateo solo bien se lame*, después la abandonó hasta fines de 1985, cuando la reincorporó a su repertorio hasta 1987.

Otras grabaciones: Mateo & Cabrera; Fernando Cabrera solista en La penúltima Musicación y en Música para «El dirigible»; Repique, Repique.

 Guitarra con cuerdas de acero. Para ejemplificar algunas de las muchas variaciones que hacía Mateo sobre el candombe transcribimos lo más fielmente posible la primera vuelta de la intro (*RAS a*) y el fragmento sobre el acorde A(s3)9 (*RAS c*), que es cuando la letra dice «¡ay!» en la primera estrofa. En los otros «¡ay!» hace otras cosas. El *RAS b* corresponde a las estrofas y al final de la intro, y puede funcionar también en el estribillo.

Lalá

Eduardo Mateo

The musical score is written for guitar and voice. It consists of five systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef with tablature). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase. The guitar line features a complex fretting pattern with many naturals and accidentals. The tablature is written below the guitar staff.

System 2: The vocal line continues with a similar melodic pattern. The guitar line has a different fretting pattern, also with many naturals and accidentals.

System 3: The vocal line has a more complex melodic line. The guitar line features a different fretting pattern, also with many naturals and accidentals.

System 4: The vocal line continues with a similar melodic pattern. The guitar line has a different fretting pattern, also with many naturals and accidentals.

System 5: The vocal line continues with a similar melodic pattern. The guitar line has a different fretting pattern, also with many naturals and accidentals.

Throughout the score, there are various musical notations including notes, rests, and accidentals. The tablature is written in a standard format, with numbers 0-9 representing frets.

H
H
C
C
S
te

Fi
I
«
al
qu
la
qu

del ♩ 2 veces
la 2ª vuelta
hasta el X
y después **CODA**

CODA

Hola Lalá
Hola Lalá
cómo te va
cómo te va

Sabes Lalá
te quiero

Fuente: Mateo solo bien se lame.

i Como tantas canciones de Mateo de esa época (al igual que 'Kin Tin Tan' y 'La Chola'), ésta fue una casi improvisación, inspirada en un hecho cotidiano no muy llamativo. En el caso, Mateo se dispuso a pasar unos días cuidando a su sobrina Claudía («Lalá») que había contraído hepatitis. Mientras tanto la entretenía con canciones diversas que iba inventando, de las cuales ésta llegó al disco y, por eso, sobrevivió.

 Guitarra con cuerdas de nailon. Esta es una transcripción de lo que Mateo tocó en la primera vuelta (excepto los pasajes incluidos en las repeticiones). Se ilustra de ese modo varias de sus variaciones, pero hay otras —muy lindas— en la 2ª vuelta, que usted tendrá que sacar por su propia cuenta. En el disco aparece otra guitarra en la intro (haciendo armónicos) y en el final (doblando la melodía de la voz). Existe una grabación en vivo de 1989 —una de las raras veces en que cantó esta canción en los años 80—, en que hizo una versión rasgueada.

Lo dedo negro

Eduardo Mateo

afinar 1/2 tono más grave

Measures 1-3 of the piece. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The fretboard diagrams show fingerings for the Treble (T), Alto (A), and Bass (B) staves.

Measures 4-6. The musical notation continues with intricate fingerings and rhythmic patterns. The fretboard diagrams indicate specific finger placements for each note.

Measures 7-9. The piece continues with a mix of eighth and sixteenth notes. The fretboard diagrams show a variety of fingerings, including some with natural signs.

Measures 10-12. The notation includes a measure rest in measure 11. The fretboard diagrams continue to provide detailed fingerings for the guitar parts.

Measures 13-15. The music features a series of eighth notes and rests. The fretboard diagrams show consistent fingerings for the Treble and Bass staves.

Measures 16-18. The final system on the page, showing measures 16, 17, and 18. The notation concludes with a final chord and a double bar line. The fretboard diagrams show the final fingerings.

lo que no te conté Negro de lo dedo que yo tengo
 lo dedo que yo tengo Negro no se ven
 porque al anochecer y en un cuarto todo oscuro y lleno
 lo dedo de lo negro viejo no se ven
 vamo a prenderle vela a lo negro no le muestres el dedo
 de la mano negrone negro de luna, negro de amor

lo que no te conté Negro y ahora que me acuerdo
 tata el papá más viejo voló volando abuelo voló
 porque el rey de lo negro dicen que tiene gran corazón
 de la mano lo dedo negro que van tocando el tambor
 y una luna muy blanca que trae un llanto negro menor
 en la plata de luna Negro en la cuna muy dormilón

Fuente: Cuerpo y alma.

Otra canción de la riquísima zafra de 1978. Un manuscrito primitivo que sobrevivió tenía por título 'Lo dedo de Rada'. Ruben Rada cuenta en *Razones locas*: «Él cuando hizo 'Lo dedo negro', lo hizo pensando en mí. Me contó: "Negro, ¿sabés que 'taba en la playa, loco, y te veía a vos que aparecías entre las nubes ahí, con un dedo todo grandote y todo..." y él compuso el tema pensando en mí.» Mateo tocó mucho este tema hasta 1982, cuando lo grabó. Después no lo volvió a cantar.

Otras grabaciones: Fernando Cabrera, en varios, *La penúltima Musicación*; Patakín, *Esto es Patakín*.

Guitarra con cuerdas de acero. El pulso puede ser sentido en dos lugares: muchas personas sienten la introducción con el «uno» donde está el si del primer compás, como si fuera una chamarrita. Al entrar la voz, la similitud de la figuración de la guitarra con el tipo de síncopa habitual en el repique, y los apoyos de la voz y la percusión nos llevan a percibir el pulso y el compás tal como lo escribimos.

A partir de fines de los años 70, la mayoría de las canciones de Mateo tuvieron su origen en letras escritas, que sugerían el delineamiento de una melodía que en seguida era armonizada. La melodía de 'Lo dedo negro' (Mateo compuso la canción con la voz inferior; la superior la concibió como armonización) es tonalmente muy sencilla: perfectamente diatónica, en si colio, basada en una célula de cuatro notas en un ámbito de sexta, que con alguna permutación en el orden y con un sabio manejo del ritmo, hacen una marcha melódica, bajando un grado cada cuatro compases, hasta detenerse en la dominante. La armonización proyecta el todo hacia una complejidad mucho mayor. A Mateo le ocupan menos las funciones tonales que los colores, especialmente aquéllos donde se producen lo que él llamaba «choques de notas». La unidad estructural más bien parece dada por la recurrencia de ciertos intervalos (sexta menor/quinta aumentada, tritono, séptima mayor y su inversión), organizados de modo a que los tritonos siempre mantengan señalado un centro, evitando el atonalismo. La tensión interválica afloja antes de volver a la introducción.

- ① = D
- ② = A
- ③ = F#
- ④ = D
- ⑤ = A
- ⑥ = D

María

Eduardo Mateo

First system of musical notation for 'María'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth notes. Below the staff are three lines for guitar, labeled T, A, and B, with fret numbers (0, 2, 4, 5) indicating fingerings.

Second system of musical notation for 'María'. It continues the melody from the first system. The guitar accompaniment includes fret numbers 0, 2, 4, and 5.

Third system of musical notation for 'María'. It continues the melody. The guitar accompaniment includes fret numbers 0, 2, and 4.

Fourth system of musical notation for 'María'. It continues the melody. The guitar accompaniment includes fret numbers 0, 2, 4, and 5.

Fifth system of musical notation for 'María'. It continues the melody. The guitar accompaniment includes fret numbers 0, 2, 4, and 5. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

del #2 veces
después repetir desde el %
y fade-out

cuando el otoño mira cielos en mí... y ahí
de esos cielos María que hay en ti... y ahí

noche llena de estrellas que van constelando tu idioma ay - ay - ay

de palabras temblando al girar... y ahí
titilando el pudor que hay en ti... y ahí

horizontes María yo vi de tus ojos mirando feliz

Fuente: Cuerpo y alma. El interludio es un arreglo de Ney Peraza.

i Compuesta a fines de 1981 o principios de 1982, dedicada a su amiga María Sampognaro. Mateo empezó a trabajarla en estudio en 1982, con un arreglo completamente distinto, para guitarra con cuerdas de nailon sola. En 1983 la regrabó, siendo ésta la versión editada.

 Guitarra con cuerdas de acero. El arreglo del interludio es una reducción de lo que hacen las dos guitarras (con la melodía de la guitarra eléctrica una octava más grave por razones de digitación). Aquél que quiera tocar sólo la guitarra base sólo tiene que repetir los compases 5-12. Muchas partes de guitarra de Mateo están basadas en esa figura estándar de repique ('Un canto para mama', 'Dobermán', 'Lo dedo negro', 'Siestas de Mar de Fondo', 'Cuatro viajes', 'Candombe de Ana', 'Candombe de otoño' y otras).

Mejor me voy

Eduardo Mateo

BIII.

T
A
B

BIII. BI.

T
A
B

1. BIII. 2. BIII.

T
A
B

13 7

T
A
B

16 1. D.C.

T
A
B

2. BIII. BI.

BI.

25 rallentando

más que ternura tienen tus ojos tristes, penas
 más que cansadas quedan tus manos chicas, muertas
 más que agotada quedas pensando triste, sola
 y en un rincón te quedas mientras un llanto asoma

tal vez te guste mucho pasar tus horas sola
 mucho me duele ver que cuando piensas lloras
 nunca me cuentas nada pues sufres sola, mira
 no puedo verme inútil mejor me marcho y llora
 me voy, si de nada sirvo para ti mejor me voy

Fuente: Diane Denoir en *Musición 4 y 1/2*.

i Compuesta en 1966 o 1967 y dedicada a Diane Denoir. Pese a que la canción está registrada como de autoría exclusiva de Mateo, Rada colaboró con la segunda vuelta de la letra y con la melodía de la parte final («si de nada sirvo para ti»).

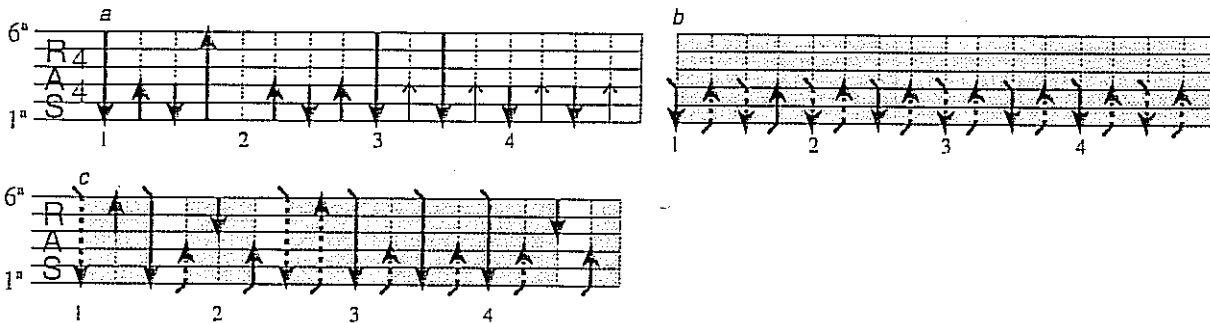
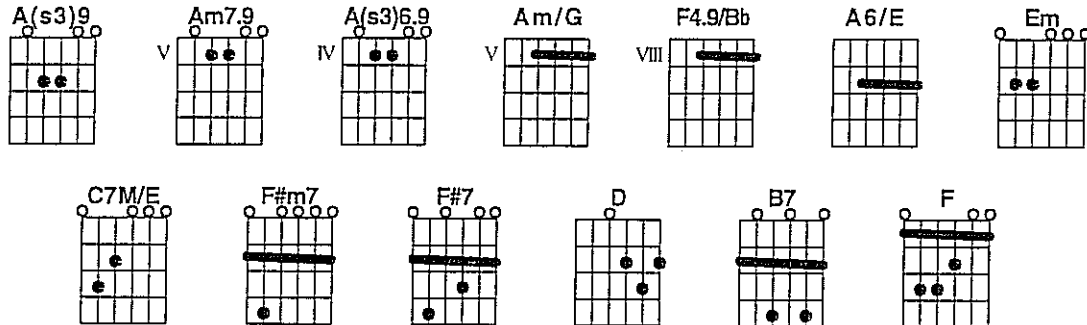
Otras grabaciones: El Kinto en *Musición 4 y 1/2*; Mateo & Cabrera; Diane Denoir, Diane Denoir; Pippo Spera, A buen puerto; Jorge Schelleberg, Candombe beat; Horacio Molina, ...Y seguí cantando (Francia).

Guitarra con cuerdas de nailon. Ésta es una casi transcripción de lo que Mateo toca en la primera vuelta (excepto los pasajes incluidos en las repeticiones). En el compás 4 hicimos trampa, optando por la versión más estándar de ese pasaje —que Mateo toca todas las veces, excepto justamente la primera—.

Al igual que «Y hoy te vi», esta canción tiene reverberaciones de la moda «barroca» de mediados de los años 60, en el ámbito armónico, en la figuración de la guitarra y en las líneas descendientes de los bajos.

Nombre de bienes

Eduardo Mateo



Intro: A(s3)9 - Am7.9 A(s3)9 - Am7.9
A(s3)9 - A(s3) A(s3)9 - A(s3)

Am/G

guarda con el nombre de los bienes
lleva arco y flecha el querubín
y pasiones con mirar inerte
merodeando al alba por ahí

al nombre azul de un bien que viene
casi que un blue muy suave y tenue

Em C7M/E F#m7 F#7
mírenlo volar por el sendero

D B7
como un señor del tiempo

D F
bien vestido y bien de nuevo

Am/G
saludenlo...

F4.9/Bb A6/E
al nombre azul de un bien que viene
F4.9/Bb A6/E
casi que un blue muy suave y tenue

ojo miren que sabe el abuso
del calor de amores para dar
dominante intrépido e intruso
no se sabe cuándo él va a entrar

Fuente: Cuerpo y alma.

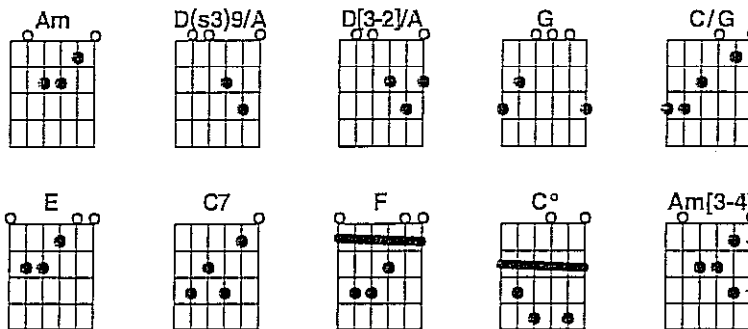
Esta canción no fue un éxito masivo, pero es uno de los temas más influyentes y respetados de Mateo. La llegó a tocar junto a Trasante antes de mayo de 1977. La presentó varias veces desde entonces. La grabó para *Cuerpo y alma* en 1982, regrabando la voz en 1983. En ese momento en que empezaba a pensar en el proyecto de la *Máquina del Tiempo*, adoptó la versión definitiva de la letra (la anterior decía «como un señor del viento» y no «del tiempo»). La incorporó a la *Historia en suite de Guli-Guli*. En los últimos años no la tuvo incluida en ninguno de sus repertorios fijos, pero nunca dejó de cantarla esporádicamente.

Otras grabaciones: Mateo en *Peña Rancho Chileno*; Alberto Wolf en *La penúltima Musicación*; La Escuelita, *Ahora sí!!*; Ritual, *Presencia* (Estados Unidos).

Guitarra con cuerdas de acero. El RAS a va en la Intro. En el resto del tema se alternan los RAS b y c sin un criterio rígido. Cuando Mateo hacía este tema con acompañamiento de percusión, lo hacía tal como lo transcribimos, en candombe, utilizando estos esquemas de rasgueo. Cuando tocaba solo con la guitarra (la mayoría de las veces) hacía una versión bien distinta: por lo general hacía el RAS a o alguna variante durante todo el tema, los acordes de la Intro en la parte B, y alternaba F7M[5-6] y A[5-6] en la parte B. Esa versión, Mateo la catalogaba a veces como «tango» y a veces como «blues». Se puede escucharla en el disco del Rancho Chileno.

Palomas

Eduardo Mateo



Intro: Am D(s3)9/A
 [Am D[3-2-3]/A] (x4)
 [Am D(s3)9/A] (x3)

Am D(s3)9/A
 Si palomas al viento
 Am D(s3)9/A
 se llaman señoras
 G C/G
 serían perfumes
 E Am
 mi abuela y la gloria
 C7 F
 o el ansia que espera
 C° Am
 y evoca remo - ta

Interludio: Am D[3-2-3-2-3]/A Am D[3-2]/A
 Am[3-4-3-4-3] D[3-2]/A Am[3-4-3]
 D[3-2]/A

Sería un sueño
 que anida en las almas
 que guarda un secreto
 del tiempo que escapa
 cual frágil paloma
 que vuela al mañana

Interludio (variado)

Fuente: Mateo y Trasante.

 Una de las canciones preferidas de Mateo, quien la cantó constantemente hasta sus últimos recitales.

Otras grabaciones: Mateo en La Barraca en vivo.

 Guitarra con cuerdas de acero. Es el mismo RAS básico de 'El blues para el bien mío' y de las introducciones de 'La Chola' y de 'Nombre de bienes'.

Paloma que dices
 en formas de vuelo
 aquello que explica
 cuál el sentimiento
 te canto este blues
 que estoy presintiendo

Interludio (variado)

Tan sólo paloma
 que surca los mares
 y vas por el mundo
 en vuelo incansable
 dale mis recuerdos
 y un beso a mi madre

Interludio (variado)

También va mi amada
 por ti la paloma
 canción encumbiada
 por todas las cosas
 palomita blanca
 de ayer y de ahora

Interludio (fade-out)

Eduardo Mateo

36

BIV.

25

T
A
B

30

T
A
B

BIII. BIII. BIV. BIII.

35

T
A
B

BIII. BIII.

40

T
A
B

allá van
 las fervientes dichosas
 oliendo a jazmín
 mírenlas
 murmurar deliciosas
 la bruma de abril

bruma de abril
 que ha empapado la rama del árbol
 que en gota ha olvidado
 la hoja que ha muerto
 y besa aquel rastro

mmh que han dejado
 entre brillos nocturnos de encanto
 entre risas y pasos airados
 allá van
 las razones locas
 que viven en mí
 locas de amar
 verso fugaz
 que confunde a las almas
 por donde ellas van

allá van
 las del cante profundo
 si te han de mirar
 llevan premios
 de amor al encuentro
 del sueño otoñal

sueño otoñal
 que ha venido en los brazos cansados
 de aquel ser alado
 que ha dejado el cielo
 y besa aquel rastro

6

1°

//

B

B

B

B

B

Fi

i

Or

pe

(c

co

su

hir

un

gr

esc

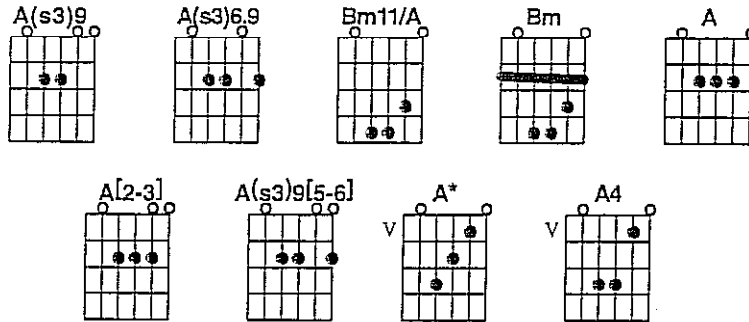
Fuente: La Máquina del Tiempo/3er. viaje, 1ª parte: Ida (1971-1984).

 Otra canción de la zafra 1978. Integró el repertorio de Mateo hasta 1983 o 1984. Después nunca más la tocó. Cronológicamente, es la segunda de las milongas de Mateo (después de 'Quién te viera'). Jaime Roos llegó a grabar este tema para su disco Mediocampo (1984), sin llegar a editarlo. Pero cita esta canción en dos de sus letras: 'Brindis por Pierrot' y 'Laraira'.

 Guitarra con cuerdas de nailon. Esta es una transcripción exacta de lo que toca Mateo, excepto por las variaciones que hace en el ritornelo, que están omitidas.

Uh, qué macana

Eduardo Mateo



Intro: [A(s3)9/E A(s3)6.9/E] (x6)

Bm11/A A(s3)9/E - A(s3)6.9/E

Uh, qué macana

Bm11/A A(s3)9/E - A(s3)6.9/E

Uh, que te vayas

Bm A
sabes bien que muero pensando en ti

Bm A[3-2] A(s3)9[6-5]
que mi vida es nada vida sin ti.

Bm11/A A* A4 A*

Uh, qué macana

A4 A*
Uh, que te vayas

Bm A(s3)9[5-6-5-6]
sabes bien que muero pensando en ti

Bm A(s3)9[5-6-5]
que mi vida es nada vida sin ti.

Fuente: Mateo solo bien se lame.

i Otra «composición instantánea» vinculada con Nancy Charquero. Mateo inventó la canción en el momento en que su novia anunció que partía por tiempo indeterminado para Estados Unidos, a principio de 1970.

Otras grabaciones: Repique, Repique; Leo Maslíah en La penúltima Musicación.

🔑 Guitarra con cuerdas de acero. Nuestro cifrado está basado en la primera vuelta del tema, antes del primer solo. En líneas generales el primer solo empieza con una improvisación armónica, rasgueada, sobre la 3ª y la 4ª cuerdas, dentro de la tonalidad pero superpuesta a un pedal armónico (5ª, 2ª y 1ª cuerdas al aire). En el medio de este solo, hay una improvisación modal melódica (centro modal: mi) en la 4ª cuerda y pedal con la 5ª y la 6ª. Y al final, a partir del acorde de la mayor, introduce la vuelta al tema jugando con sus acordes. El ritmo es muy libre, como es característico en los solos de Mateo, rasgueando hacia arriba y hacia abajo la subdivisión en semicorcheas y acentuando los golpes sin respetar un compás definido (con un aire de las improvisaciones de la música hindú, igual que en 'Nene'). El solo del final tiene mayor variedad armónica (se va de la tonalidad) pero, fundamentalmente, sostiene un pedal en re (4ª al aire, aunque suenan también la 5ª y la 6ª) mientras improvisa armónicamente con las 3 cuerdas agudas.

🎵 Mateo fusionó el candombe con varios géneros, especialmente con *rock*, *jazz* y *samba*. Pero ninguna de sus fusiones fue tan estrafalaria como la de candombe con música clásica de India. 'Uh, qué macana' es un ejemplo, con la tumbadora afinada muy grave jugando con un patrón de tambor piano, pero haciendo quiebres improvisados al estilo del tabla hindú. El estéreo radical permite escuchar las congas solitas si se pone el «balance» todo hacia la derecha.

Príncipe azul

letra: Horacio Buscaglia; música: Eduardo Mateo

Measures 1-5 of the musical score. The melody is in G major (one sharp) and 3/4 time. The guitar accompaniment features a consistent pattern of eighth notes. The lyrics are written below the guitar staff.

Measures 6-10 of the musical score. The melody continues with a slight variation. The guitar accompaniment remains consistent. The lyrics are written below the guitar staff.

Measures 11-15 of the musical score. The melody features a repeat sign at measure 14. The guitar accompaniment continues with the same pattern. The lyrics are written below the guitar staff.

Measures 16-21 of the musical score. The melody is more complex, featuring sixteenth notes. The guitar accompaniment continues with the same pattern. The lyrics are written below the guitar staff.

Measures 22-25 of the musical score. The melody continues with sixteenth notes. The guitar accompaniment continues with the same pattern. The lyrics are written below the guitar staff.

del Φ 2 veces sin la
repetición, la 2ª vuelta
hasta el Φ y
después CODA.

CODA 26 *x varias veces; fade out*

Sueñas el Príncipe azul
nena chiquita eres tú,
lunas de queso tendrás
¿Dónde la luna saldrá?

Suenan las doce y tendrás
zapatitos de cristal
Príncipe azul ya vendrá
ratoncitos lo traerán.

Cuando despiertes del sueño
ya no tendrá luna el cielo
debes buscar ese beso...

Sigue tu sueño mejor
bosque encantado tendrás
junto al conejo Tambor
blancas ardillas vendrán.

Fuente: Adaptación de Ney Peraza de versión de El Kinto en Musicación 4 y 1/2.

i Buscaglia cuenta en el libro *Como un señor del tiempo*: «No recuerdo qué extraño tema tratábamos de desentrañar, pero en un momento la Vieja —Tía Chispa, decía Mateo— nos dice: “Por qué no se dejan de jorobar con esas cosas raras que nadie entiende, y hacen una canción para niños. Linda, alegre”. Con Mateo nos miramos y dijimos: “¿Por qué no?” Allí nomás Eduardo empezó a meter acordes, yo iba tirando la letra y antes de que se terminara el puchero, “El príncipe azul” se mezclaba con el olor a albahaca.» Fue una de muchas canciones que Mateo y Buscaglia hicieron juntos en un período intenso que empezó cuando se conocieron en 1967 y culminó con el ciclo de *Musicaciones*. Fue uno de los temas más exitosos y difundidos de los compuestos por Mateo. Después de la época de El Kinto, Mateo lo tocó pocas veces, casi siempre a insistencia del público. Después de componer ‘Príncipe azul’, Mateo hizo otras canciones «para niños» (‘Lalá’, ‘Niñas al sol’, ‘Mirandomé’) aparte de otras muchísimas con un aire marcadamente infantil.

Otras grabaciones: Canciones para No Dormir la Siesta, Canciones para No Dormir la Siesta; coro de niños en La penúltima Musicación; Charito en un simple de 1971; León Gieco, De Ushuaia a La Quiaca (Argentina); Horacio Molina, ... Y seguí cantando (Francia).

 Guitarras eléctricas. Esta es una reducción de las dos guitarras del arreglo original: la básica, tocada por Mateo, que tiene un arpeggiado de chamarrita pero con un pulso agregado, y la melodía de la 1ª guitarra, tocada por Walter Cambón.

 El Kinto era un grupo de arreglos muy bien pensados, más que de «tocación». No hay grabación del grupo que no demuestre gran sabiduría y originalidad en el armado de tramas y climas. Cada instrumento es un engranaje en un mecanismo de relojería. La batería en este tema hace un patrón binario contra el compás de tres, realzando y siendo realzada por los demás instrumentos que explicitan la base ternaria. La 1ª guitarra y el aro llenan una el hueco del otro. La parte B (compases 16-25) queda articulada de la parte A sobre todo por el paso a la región de la en un ámbito más explícitamente modal. El efecto es reforzado por la entrada del piano y por del plato «mojando» el aro. En los últimos cuatro compases de la parte B, una figuración más espaciada del bajo y el silenciamiento muy provisorio del aro preparan la vuelta a la parte A.

Quien te viera Eduardo Mateo

BIII. BVI. BIII. BIII.

Measures 1-5 of the musical score. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staves (T, A, B) show fingerings and accidentals. Measure 4 has a fermata over the bass line.

BIII. BIII.

Measures 6-10 of the musical score. Measure 6 starts with a measure rest and a '6' above the treble staff. Measure 7 has a repeat sign. Measure 9 has a fermata over the bass line.

BIII.

Measures 11-14 of the musical score. Measure 11 starts with a measure rest and an '11' above the treble staff. Measure 14 ends with a double bar line.

BIII.

Measures 15-18 of the musical score. Measure 15 starts with a measure rest and a '15' above the treble staff. Measure 18 ends with a double bar line.

BV. BIII.

Measures 19-22 of the musical score. Measure 19 starts with a measure rest and a '19' above the treble staff. Measure 22 ends with a double bar line.

del Φ al Σ
sin
repetición y
después:

muy retenido BVII. BV. BIII.

Quien te viera
 pensar mientras
 sola llevas sombras del jazzmín
 sobre tu cabeza

Quien pudiera
 ser la pena
 que entre el agua descansa en tus ojos
 triste luna llena

Si supieras
 un día serás de verdad
 y habrá quien me quiera.

Fuente: Mateo solo bien se lame. Mateo escribió el título sin tilde en «Quien». Por las dudas respetamos su ortografía.

i En una entrevista con Carlos da Silveira, Mateo contó haber compuesto esta canción «cinco minutos antes de grabar.» Como todos los temas referidos a su novia Nancy Charquero, fue posteriormente erradicado de su repertorio en vivo.

Otras grabaciones: Litto Nebbia en La penúltima Musicación.

 Guitarra con cuerdas de nailon. Es la primera de las milongas de Mateo que se conoce y tiene una armonía netamente bossanovística. En una etapa posterior, Mateo muchas veces «pervirtió» algunos códigos musicales, asociándolos con un tipo de letras que parecían contradictorios con ellos. En 'Quien te viera' y canciones anteriores Mateo manejaba todavía extensivamente clisés, usándolos muy bien. Acá, por ejemplo, recurre a la alternancia permanente entre el modo menor y el relativo mayor para transmitir ambigüedad emocional (muy usado en bolero y bossa nova para expresar melancolía o *saudade*). Cuando la letra se pone esperanzada («un día serás de verdad y habrá quien me quiera»), hay otro clisé que es el de cambiar de modo en el mismo centro tonal, pasando a mayor.

Un canto para mama

Eduardo Mateo

D.C. 3 veces, la 3ª
vuelta hasta el
ritornelo, repitiendo
ad lib. Fade-out

Mama el día tá tan lindo
yo quisiera que

me des un beso
me des el tino
me des abrigo, mamá por Dios

Mama el día tá tan lindo
yo quisiera que

me des un premio
me des permiso
mamá me dieras todo tu amor

Mama el día tá tan lindo
yo quisiera que

me des la vida
la vida linda
quiero estar siempre mamá con vos.

Fuente: Mateo y Trasante.

i Compuesta hacia 1975. Mateo no volvió a tocar ese tema más allá de los primeros años 80. Según Mateo, «es lo más sencillo, lo más infantil que he hecho» (entrevista con Jaime Roos y Mario Marotta).

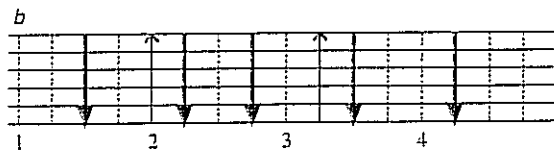
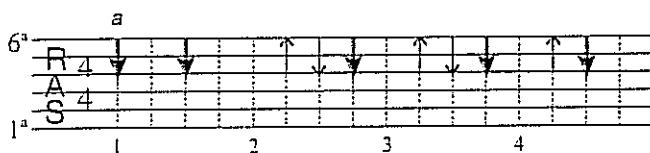
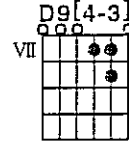
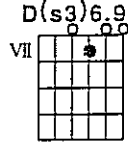
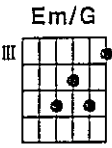
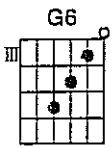
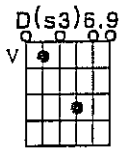
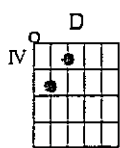
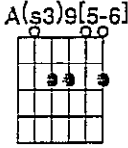
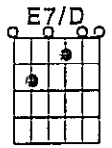
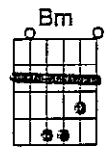
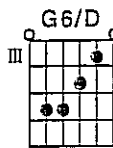
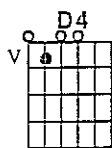
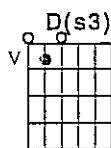
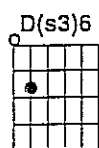
Otras grabaciones: Urbano en La penúltima Musicación.

 Guitarra con cuerdas de acero. La guitarra base está mucho más clara en el canal derecho. Este es un buen ejemplo de un trabajo armónico que nace en la exploración del brazo de la guitarra.

Yulelé

Eduardo Mateo

⑥ = D



Intro: [D(s3)6 D(s3) D4 D(s3)6] (x4)

D(s3) D4 D(s3)6 D(s3) D4 D(s3)6
Yu lee ie - e
D(s3) D4 D(s3)6 D(s3) D4 D(s3)6
Yulelé ie - ie

Yulee ie
Yulelé ieie

D(s3) D4 D(s3)6 G6/D
Cuidado que viene gente que suave se mueve
Bm E7/D
corazón no puede más,
Bm E7/D
si esto sigue seguirán
Bm E7/D
cuando lleguen morirán,
A(s3)9[5-6]
pedirán más

Yulee ie
Yulelé ieie

Caminarán para siempre sudor en la frente
los ojos se encontrarán,
todo el tiempo siempre igual
el cansancio no estará,
pedirán más

Yulee ie
D(s3) D4 D(s3)6 D(s3) D4 D
Yulelé ie - ie

Interludio: D(s3)6.9 G6 Em/G
Bm E7/D Bm E7/D Bm E7/D
A(s3)9[5-6]

Final: [D(s3)6.9* D9[4-3]] (x varias veces,
fade out)

Fuente: Mateo solo bien se lame.

«'Yulelé' es una inspiración de un sueño que tuve. Porque dice: "Cuidado que viene gente que suave se mueve", y está basado en un sueño que tuve yo que veía gente que iba apurada como para algún lugar. ¿no? Y ese lugar era una calle que iba como en subida y terminaba en un muro. ¿No? Y toda la gente iba hacia ahí. Y yo fui hacia ahí, y me subí al muro y me senté. Y ahí me desperté.» [Mateo en entrevista radiofónica con Nelson Caula, 1987] Esta fue la canción de la que Mateo grabó la mayor cantidad de versiones y, junto a 'De mi pueblo', la que permaneció el mayor tiempo en su repertorio en vivo. Cuando, a partir de los primeros 80, a Mateo le dio por evitar cualquier referencia a la muerte en sus textos, cambió la letra para «cuando lleguen bailarán».

Otras grabaciones: Mateo, La mosca; Mateo en La Barraca en vivo; Mateo & Cabrera; Repique, Repique; varios en La penúltima Musicación; Ritual, Presencia.

Guitarra con cuerdas de acero. El RAS a va en la Intro, en el estribillo y al principio de las estrofas. El RAS b va sobre el acorde G6/D. En el resto de cada estrofa usa el RAS c (por supuesto, lo varía permanentemente).

Y hoy te vi

Eduardo Mateo

requinto en el 2º traste

The musical score is presented in five systems, each containing a staff and three lines of guitar tablature (T, A, B). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with guitar-specific notations like triplets and bends. The piece is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, and 21 indicated at the start of each system.

25

d. S. y después:

26

Cuando en las noches largas
una esperanza miente
cuando la angustia es fuerte
sufres, te mueres

Cuando a la puerta triste
llama la tarde fría
quiere tu noche tibia
sufres, te mueres

Y hoy te vi
mirando rosas
hoy te vi
tú nunca dices qué hay en ti
y hoy te vi

Cuando caminas lento
bajo la lluvia fría
cuando las nubes pisas
sufres, te mueres

Cuando se acaba el sueño
que te humedece el día
cuando tu cuarto miras
sufres, te mueres.

Fuente: Mateo y Trasante.

i Dedicada a Diane Denoir y grabada originalmente por ella, fue una de las canciones más difundidas de Mateo, gracias a su posterior inclusión como tema de la película *Sola*, de Raúl de la Torre (1976) cantada por Sandra Mihanovich.

Otras grabaciones: Diane Denoir, *Diane Denoir*; Carlos Vidal, *Íntimo* (sólo en la edición en CD); Horacio Molina, *...Y seguí cantando* (Francia); Sandra Mihanovich, *Sandra Mihanovich* (Argentina).

Guitarra con cuerdas de acero. En el disco, después de grabar voz y guitarra base, Mateo rellenó todos las restantes seis pistas de la cinta con guitarras adicionales improvisadas, con una finalidad aparentemente más textural que armónica. La guitarra básica se escucha mejor en el canal derecho.

Aun más que 'Mejor me voy', 'Y hoy te vi' es un producto claro de la «moda barroca» de los años 60. Las dos melodías distintas (la de la parte A y la de la parte B) construidas sobre los típicos bajos descendientes de los primeros cuatro compases, dan un aire superficial de pasacalla o *ground*, aunque es más probable que Mateo haya sacado ideas de 'A Whiter Shade Of Pale' (Procol Harum).



Canciones de Eduardo Mateo transcritas para guitarra.
 Incluye partituras, tablaturas, cifrados, esquemas de rasgueo, diagramas de acordes, letras y comentarios, explicando al detalle los recursos más característicos del guitarrismo de Mateo.

Amigo lindo del alma - Canción para renacer - Carlitos
De mi pueblo - De nosotros dos - El blues para el bien mío
El boliche - El tungue le - En lo de Doña Martinica - Esa tristeza
Espíritu burlón - Jacinta - Kin Tin Tan - La Chola - La mama vieja
Lalá - Lo dedo negro - María - Mejor me voy - Nene
Nombre de bienes - Palomas - Príncipe azul - Quien te viera
Sueño otoñal - Uh, qué macana - Un canto para mama
Y hoy te vi - Yulelé

Coordinación general de Guillermo Lamolle, Ney Peraza
y Guilherme de Alencar Pinto



89088912120

También en Ediciones del TUMP

Razones locas / El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya
de Guilherme de Alencar Pinto



7000 0001