

ANÍBAL SAMPAYO

CANCIONERO



Autoridades

Presidencia de la República Oriental del Uruguay

Presidente
Yamandú Orsi

Vicepresidenta
Carolina Cosse

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro
José Carlos Mahía

Subsecretaria
Gabriela Verde

Director General de Secretaría
Carlos Varela

Directora Nacional de Cultura
María Eugenia Vidal

Director Nacional de Educación
Gabriel Quirici

Dirección Nacional de Cultura

Instituto Nacional de Música

Coordinadora
Mayra Jaimes

Asistente de coordinación
Victoria Ripa

Equipo de gestión
Danilo Pico
Fernando Nathan
Giselle Graside
Leonard Mattioli
Martín Borteiro
Valentina Lasalvia
Victoria Rodríguez

Comisión del Bicentenario

Presidente
Gabriel Quirici

Créditos publicación

Diseño editorial
Atolón

Ilustraciones
Ceci Ro

Corrección de estilo
Laura Zavala

Impresión
CM impresos

ISBN impreso: 978-9974-36-613-8
ISBN digital: 978-9974-36-614-5

ÍNDICE

Aníbal Sampayo: un repertorio en uso	4
El río, la canción y la memoria	7
Traigo el litoral en mi canción — Daniel Machín	10
Aníbal Sampayo, música para una cultura de río — Martín Borteiro	26
Cronología	32
Canciones para guitarra.....	35
El sandierito	36
Melchora Cuenca.....	38
De antiguo vuelo.....	40
La cañera.....	42
Verde litoral.....	44
Cielo en flor.....	46
Dende gurí.....	48
Canción de verano y remo	50
Cautiva del río.....	52
Cerro de la matanza	54
El río no es solo eso.....	56
Garzas viajeras	58
La cañera.....	60
Peoncito del mandiocal	62
Río de los pájaros.....	64
Canciones para coro.....	67
Garzas viajeras	68
Ky Chororó.....	74
Cautiva del río.....	76
Canción de verano y remo	78
Coplitas del pescador	82
Reynaldo Pina y Nadia Cano	84

ANÍBAL SAMPAYO: UN REPERTORIO EN USO

El 27 de mayo de 1972, Aníbal Sampayo fue detenido en Paysandú. Tenía 45 años y era uno de los músicos más reconocidos de la región. Pasó ocho años preso. Cuando recuperó la libertad, tampoco pudo cantar: debía presentarse en el destacamento y tenía prohibido actuar. Cruzó a Brasil, se exilió en Suecia y decidió no regresar mientras quedara un preso político en Uruguay. Volvió en 1985.

Que el Ministerio de Educación y Cultura publique hoy sus canciones implica también volver sobre su historia. El mismo Estado que lo encarceló y lo silenció es el que hoy edita este cancionero. Decirlo no debilita el homenaje: es lo que puede darle sentido. Hay reparaciones que no se hacen con discursos, sino con actos. Y una de las que están a nuestro alcance es poner su obra en circulación.

Hay una segunda deuda, más discreta y más larga. Uruguay nunca le dio a Sampayo el lugar que sí le dio a otros artistas. Se lo reconoce más en Entre Ríos y en Corrientes que en Montevideo. Las razones no son misteriosas: construyó su carrera de cara a la región y de

espaldas a la capital, mientras nuestra vida cultural se organizó, durante décadas, en torno al puerto. Lo que quedó fuera de ese eje entró apenas como color local o, directamente, no entró.

Ese reflejo nos salió caro. Nos impidió entender que hay un Uruguay que no se explica mirando hacia el sur, sino hacia el litoral, y que allí se produjo una obra de primer orden. Corregirlo no es una gentileza con Paysandú: es un acto de justicia con nuestro propio mapa cultural.

Por eso, hacemos este cancionero y el concierto homenaje en Paysandú. No para archivar a Sampayo, sino para devolver su obra a la circulación. Porque un repertorio se conserva de una sola manera: cuando alguien lo estudia, lo ensaya, se equivoca y lo vuelve a tocar. Las páginas que siguen están hechas para eso: para guitarristas y coros de todo el país, no para la vitrina.

A cien años de su nacimiento, lo que le debemos a Aníbal Sampayo no es un recuerdo. Es un repertorio en uso.

Prof. José Carlos Mahía
Ministro de Educación y Cultura



Aníbal Sampayo, década de 1950.

Foto: Carlos Alberto Viñoly *Doré*.

Archivo *Diario El Telégrafo*.

EL RÍO, LA CANCIÓN Y LA MEMORIA

Hace cien años nació en Paysandú Aníbal Sampayo, una de las voces más originales y profundas de la música uruguaya.

Compositor, guitarrista, poeta e investigador de las tradiciones populares del litoral, construyó una obra en la que el río, el monte, el trabajo, la memoria y la vida cotidiana se transformaron en canción. Su repertorio trascendió las fronteras del país y se convirtió en un testimonio sensible de una forma de habitar el territorio, aportando una mirada singular sobre el Uruguay y su vínculo con la región litoraleña. Nuestro litoral y su obra son hoy indisolubles. A un siglo de su nacimiento, volver a su obra es reencontrarnos con una parte esencial de nuestra identidad cultural.

La música popular permanece viva cuando se interpreta, se transmite y se resignifica. Ningún cancionero es solamente un registro de partituras y letras: es una invitación a que nuevas generaciones hagan propio ese repertorio, lo incorporen a sus prácticas musicales y lo proyecten hacia el futuro. Difundir la obra de Aníbal Sampayo es contribuir a que ese legado continúe vivo en cada nueva interpretación, reafirmando que el patrimonio cultural encuentra su mayor sentido cuando circula, se comparte y vuelve a convertirse en experiencia colectiva

La historia de la música uruguaya es, también, la historia de un país diverso, construido desde múltiples territorios, sensibilidades y tradiciones. Durante mucho tiempo, numerosas voces provenientes del interior del país ocuparon un lugar secundario en los relatos sobre nuestra cultura. Recuperarlas, estudiarlas y difundirlas significa enriquecer la manera en que comprendemos quiénes somos. La obra de Sampayo nos recuerda que Uruguay también se narra desde sus ríos, sus pueblos, sus fronteras y sus comunidades, y que allí reside una parte esencial de la riqueza de nuestro patrimonio musical.

Cada canción nace de una experiencia individual, pero adquiere verdadero sentido cuando una comunidad se apropia. Este cancionero parte de esa convicción. Por eso reúne quince obras arregladas para guitarra, con el propósito de acercar a guitarristas de todo el país a un repertorio fundamental de nuestra música popular. A su vez, incorpora cinco arreglos corales, reconociendo la extraordinaria tradición coral del Uruguay y el papel que cientos de coros cumplen en la difusión del patrimonio musical en escuelas, liceos, instituciones terciarias, instituciones culturales y comunidades de todo el territorio nacional.

Esta publicación forma parte de las acciones que impulsa la Dirección Nacional de Cultura, a través del Instituto Nacional de Música, para preservar, difundir y poner en circulación el patrimonio musical del Uruguay. Entendemos que el acceso a las obras que forman parte de nuestra memoria cultural es también una forma de ejercer los derechos culturales y de fortalecer el vínculo de la ciudadanía con su patrimonio. En ese sentido, iniciativas como este cancionero y el concierto homenaje realizado en la ciudad de Paysandú buscan acercar la obra de Aníbal Sampayo a nuevos públicos, promoviendo su interpretación, su transmisión y su apropiación por parte de las nuevas generaciones. El patrimonio musical no permanece vivo únicamente en los archivos: encuentra su verdadero sentido cuando vuelve a ser compartido, interpretado y resignificado por la sociedad.

Instituto Nacional de Música



TRAIGO EL LITORAL EN MI CANCIÓN

Daniel Machín

“Crecí en el litoral uruguayo, en una geografía en que el horizonte era un vasto mar de redondas lomas, como disformes y verdes caparazones de tortugas; de ríos, cual colosales lampalaguas, de una fluida y brillante claridad. Allí, en donde el hombre vive la mitad de su vida a caballo y la otra mitad en la canoa.”

Aníbal Domingo Sampayo Arrastúe nació el 6 de agosto de 1926 en la heroica, portuaria y siempre pujante ciudad de Paysandú, que por aquellos años comenzaba a definir el perfil industrial que la caracterizó a lo largo del siglo XX. Sus padres, Gregorio y Remigia, trabajaban en las estancias de la zona, por lo que la familia alternaba entre la ciudad costera y el ámbito rural. Al igual que otros creadores populares como José Carbajal, Alfredo Zitarrosa o Rubén Lena, esa doble experiencia formativa fue determinante en su cosmovisión artística.

Dice Sampayo en la autobiografía *El canto elegido* (1985): “Exaltaban mi mente infantil, el balido de la hacienda y el sincopado redoble de los cascots de la bagualada cimarrona. Me rodeaba un mundo de lunas, como rodajas de piñas maduras, y de soles que eran brasa entibiando el alma henchida de brotaciones impalpables, sonoras y dulces”.

En esas temporadas camperas tuvo las primeras farras musicales a través de su tío Ramón, “peón y guitarrero”, quien, además de estilos, cifras y vidalitas, amenizaba los fogones con “paraguayas”, en gran medida el sedimento de lo que luego sería su obra.

En 1934 la familia se asentó en Paysandú con la intención de que él y su hermano Nery fueran a la escuela. Allí conoció al maestro Alberto Carbone, quien también era guitarrista. No tardó en pedirle que le enseñara a tocar y, a pesar de que el niño no tenía cómo pagarle, Carbone accedió con la condición de que el compromiso no resultara una pérdida de tiempo. Así que, una tarde, don Gregorio y el pequeño Aníbal fueron hasta la tienda París Londres y compraron por seis pesos su primera guitarra.

A diferencia de la escuela, donde no fue un estudiante destacado, en la instrucción musical resultó un gran discípulo. Un lustro después, el joven ya integraba un trío con los hermanos Melano y un conjunto de doce guitarras y un contrabajo llamado Fulgores y dirigido por su maestro, con el que debutó en el teatro Florencio Sánchez.

Tampoco tardó en comenzar a componer. A los 13 años quiso colarse en el circo de los hermanos Pensado una noche que iban a teatralizar “Juan Moreira”, pero fue descubierto por el Rengo Sosa, personaje de la ciudad que solía changuear como portero en diferentes eventos. Sampayo terminó en la comisaría y luego de la liberación esa madrugada, “en una pequeña habitación del recientemente inaugurado Club Ciclista San Antonio” y a modo de chanza, escribió “Bailongo en lo del Rengo”, una polca criolla que “corrió de boliche en boliche” hasta cruzar fronteras y volverse anónima, como pasa con las mejores coplas. La mecha estaba encendida: “Y el rengo bailaba medio al trote/ Vestido con esmoquin y alpargata con bigote”.

Despeonadas y carreteras

Luego de la primaria, siguiendo los designios familiares, estudió para mecánico tornero en la Escuela Industrial. “Cuando cumplí 16 años entré a trabajar en los talleres del Ferrocarril Midland de los ingleses, pero duré poco. Me peleé con los gringos. No quiero a esos patrones, le dije a mi padre, y él me metió a trabajar en otro taller con otro patrón que también resultó un déspota, así que me despeoné y me volví al campo. Me fui a la estancia El Cardo, cerca de Young. Allí hacía de todo un poco, pero, eso sí, sin patrón”.

El verdadero interés era la música. Los primeros referentes llegaban por las emisoras argentinas que inundaban el dial. Los Trovadores de Cuyo, La Tropicilla de Huachi Pampa,



Cantó en
encumbradas
radios y en circos
de pulgas, viajó
en primera clase
y encima de los
troncos de algún
flete forestal.

los dúos Arbós-Narváez y Tormo-Canales, Atahualpa Yupanqui, además de propuestas correntinas como El Cuarteto Santa Ana o Mario Millán Medina, el autor de “El rancho ‘e la Cambicha”, canción conocida como el primer rasguido doble, ese ritmo pariente de la milonga que luego Sampayo estilizó para crear el sobrepaso.

En la década de 1940 realizó sus primeras grabaciones. Según el investigador y biógrafo Schubert Flores, el debut fonográfico fue junto con los hermanos Soler —un trío que duró un par de años— en el estudio de Nunciato Pasarello, donde dejó plasmado parte de su repertorio iniciático en acetatos con alma de aluminio, como la canción “Adiós Paysandú”.

En 1947 llegó a Paysandú un investigador capitalino de nombre Lauro Ayestarán, que andaba por todo el país registrando viejos estilos, coplas y cifras. En la ciudad sanducera inmortalizó a un joven Aníbal Sampayo, acompañado por Leonardo Melano, interpretando la vidalita “Los tres valientes (la revolución de 1897)”.

Pero no solo de acetatos se forma un músico. En esos años, y con diferentes proyectos, recorrió Uruguay, el litoral de Argentina, el sur de Brasil, Bolivia y Paraguay. A la tierra guaraní llegó con los locatarios hermanos Arroyo, y aprendió “mirando a otros compañeros” a “entrelazar los primeros arpegios en el telar armonioso del arpa”, instrumento que se convirtió en un sello artístico. Fue representante oficial de Paraguay e indocumentado en Brasil, cantó en encumbradas radios y en circos de pulgas, viajó en primera clase y encima de los troncos de algún flete forestal.

Entrevistado por Daniel Viglietti para el programa Tímpano, recordaba: “Con el circo de los hermanos Valdovinos actuábamos en todos los lugares; de repente nos quedábamos en el campo varios días y hacíamos otras tareas, ayudábamos a los campesinos en las tareas de la caña. Después, cuando teníamos unos pesos más, seguíamos marchando, y así nos fuimos haciendo”.

Alguna vez dijo que esta época trashumante fue motivada simplemente por el gusto de conocer, pero es indudable que le dio sustento a su creación. Entrenó el oficio, se sumergió en los orígenes, las variantes y las motivaciones de la música de raíz guaraní que lo había fascinado en su niñez a través de la guitarra de su tío Ramón y que de algún modo llevaba en la sangre. “Mi madre, nieta de una española vasca y coplera, empujaba mis sueños pentagramados. Mi padre, toda una herencia de acordeones, guitarras y arpas, me venía a través

de una bisabuela india, Guaicurú, de las Misiones Orientales, de nombre Antechel, y un Rodríguez, español aquerenciado en el Alto Uruguay. De esa unión nació mi abuela, que se casó con un Sampallo, nómade carretero, y que un día cruzó la frontera para establecerse en nuestra tierra oriental”.

Sobre todo, en este periplo andariego, vivenció en carne propia la experiencia de los personajes que luego protagonizarían sus canciones. Para Flores, esos viajes resultaron “capital en la vida artística y en la formación de Sampayo. Él tiene una visión geocultural regional histórica. En su obra está la cultura guaraníca, están las misiones jesuíticas y está el artiguismo”.

En la década de 1950 continuó recorriendo la cuenca del Plata con diferentes formaciones. Volvió a Brasil con un conjunto formado por Luis Lemes, Juan Maristán, Orlando Lynch y un socio musical de todas las horas: Luis Alberto Chichí Vidiella, a quien bautizó como “astilla de bandoneón”. Comenzó a ser reconocido en Argentina, donde formó parte del “boom del folclore”, fenómeno de difusión masiva del género que se originó, entre varias causas, por la expansión de los medios de comunicación y el decreto peronista que obligaba a difundir al menos 50 % de música nativa en espacios públicos. En 1957, para los sellos Pampa y Odeón, grabó dos discos simples, sus primeros proyectos discográficos.

Schubert Flores afirma que hay un par de estaciones clave en este desarrollo: Tacuarembó, donde “hace un montón de amigos, encuentra la Radio Zorrilla de San Martín, que era la voz amiga del norte uruguayo y se escuchaba hasta del Paraguay; así que ahí pasa a tener radio y un ámbito de trabajo, la confitería, los clubes, etcétera”. Y del otro lado del río, en Concepción del Uruguay, donde conoce a Florencio López, creador de la peña Ñandero-gamí, “por donde pasó toda la Argentina: Carlos Di Fulvio, Atahualpa Yupanqui, Jaime Dávalos, lo que se te ocurra. Desde ahí el tipo empieza a recorrer todo el litoral argentino, Buenos Aires y Córdoba, sobre todo”.

Por otra parte, en esta década, en un corso de carnaval, conoce a Estela Quinteros, razón suficiente para establecerse de una vez por todas en Paysandú. Se casaron en 1958 luego de seis años de noviazgo. Fue su compañera de toda la vida, madre de sus hijos Selva y Tabaré, sostén indeclinable en los tiempos más difíciles y, sobre todo, inspiradora de la vertiente amorosa de su lírica, que, más allá de la temática, siempre integró al paisaje, tal como queda

de manifiesto en “Cielo en flor”: “Gacela cautiva, llévame en tus ojos/ charquitos de cielo, copiando el linar/ piraguas de luna surcarán las mansas aguas/ y entre verdes algas soñarán”.

Aurora, lucha y ocaso

Sampayo consolidó una identidad artística particular, síntesis de sus peripecias y obsesiones musicales que dio como resultado el corpus de lo que conocemos como canción litoraleña de Uruguay. Para cuando el almanaque marcó el año 1960 ya era una figura distinguida en el candelero musical de la región. Fue uno de los artistas que al año siguiente fundaron el mítico Festival Nacional de Folklore de Cosquín, y en 1963, además de editar el larga duración Río de los pájaros, recibió el Disco de Oro al mejor compositor de Uruguay y Argentina.

Según Flores, “todo eso que se venía incubando explota. Produce veinte o treinta éxitos rotundos. ‘Río de los pájaros’, ‘Ky chororó’, que son dos himnos, pero atrás de eso, la chorrera: ‘Garzas viajeras’, ‘Canción de verano y remo’, ‘El pescador’. Hoy un artista saca un tema, pega con ese corte y el tipo ya es un consagrado. Aníbal tiene cincuenta temas que son éxitos rotundos, uno mejor que el otro”.

A medida que avanzaba la convulsa década, acompañó el surgimiento y la consolidación del fenómeno musical que decantó en el movimiento del canto popular. Al igual que en Argentina, las canciones de Sampayo eran habituales en los discos editados en esa época en nuestro país. Para muestra, “Ky chororó” abre el debut discográfico de Los Olimareños, quienes luego incluirían “Coplas del pescador” en el álbum De cojinillo.

Acompañando el contexto de la época su obra transitó de la canción testimonial a la decididamente política. Un mojón relevante fue la participación en el Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta, realizado en La Habana, en 1967. “El encuentro de la canción en Cuba para mí fue muy importante. Nosotros logramos entender, encontrarnos con una cantidad de gente que en el mundo está haciendo lo mismo que nosotros y creemos que la canción es muy importante en la lucha”, sintetizaba Sampayo en conversación con Viglietti.

Las referencias al río y a los personajes locales dan paso a los héroes revolucionarios, los mártires y el canto de protesta. Un símbolo de este viraje es la anécdota de su participación en el festival de Cosquín de 1969. En plena dictadura de Juan Carlos Onganía, el sanducero tenía previsto dos bloques de actuación en el horario central de una de las noches; antes de subir al escenario, un funcionario encargado de las planillas le preguntó qué iba a cantar. “Vea, patrón —contestó Sampayo— una milonga”, pero, ante la insistencia, le advirtió que cuando la escuchara iba a saber de qué se trataba. “Patrón, una sombra y otra sombra hacen tormenta/ y el vendaval no tiene riendas/ patrón, no hay quien lo detenga/ ahí va su peón”. Años después, recordaba: “En mi segunda entrada a escena ya no me permitieron actuar. Fue la última vez que actué en Cosquín”.

En 1970, el sello Clave, que ya había patrocinado varios de sus discos, editó José Artigas: aurora, lucha y ocaso del Protector de los Pueblos Libres, cantata realizada con el grupo Los Montaraces que, si bien responde a su admiración por el prócer, es imposible no asociar con el contexto de la época. Y al año siguiente, junto con el conjunto sanducero Los Costeros, presenta Hacia la aurora, un long play que incluía, además de “Vea patrón”, canciones como “A Líber Arce”, “Señor presidente”, “Yo soy Ramón” o “Yo protesto”. “Mis canciones fueron creciendo en la medida en que fui haciendo en mí carne el problema de esa gente. Hasta que llegó a lo que llegó aquel compromiso por querer hacer algo más que la canción”, justificaba en Tímpano.

El 27 de mayo de 1972 fue detenido en Paysandú, tras su creciente adhesión y militancia en el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros. Lo acusaban de cruzar armas desde Argentina para la guerrilla, pero el cargamento más explosivo lo estaba contrabandeando sin ningún tipo de camuflaje en sus letras, tal como evidencian los versos “qué vida tan diferente/ la mía y la suya/ señor presidente/ Mientras yo, igual que el peludo/, metido en la tierra/ me reviento y sudo/ usted maneja mi suerte/ chupando importado/ en Punta del Este”. Días después, el diario *El Telégrafo* publicó en tapa su foto, junto con la de otros reclusos, con el título “La sedición en Paysandú”.



Cielito del prisionero

Sampayo se convirtió en otro cantor prohibido, pero, a diferencia de aquellos que afrontaron el exilio, debió soportar ocho años de cárcel. Durante el período se las ingenió para no detener el pulso artístico. Al poco tiempo de encarcelado confeccionó el “gogosón”, un instrumento formado por un parante de la cucheta, una tanza, “que seguramente había perdido algún milico mojarrero”, y un frasco de un medicamento conocido como Colagogo que hacía de caja de resonancia. Ya en el Penal de Libertad llegó a tener una guitarra e incluso pudo actuar junto con otros presidiarios cuando les fue permitido, por ejemplo, en alguna misa.

Para sortear las requisas y desplantes del encierro, componía “más que nada con el pensamiento; había que tener memoria para ir haciendo las coplas y mantenerlas ahí”, hasta que algún compañero que saliera las liberara. Tres de las que lograron escapar fueron “Cielito del prisionero”, “Donde la luna cayó”, una zamba dedicada a su amigo Jorge Cafrune al enterarse de su muerte, y “El terito”, que en el exilio europeo Numa Moraes musicalizó con ritmo de litoraleña, a pesar de que desconocía quién era el autor.

Según el músico y periodista Eduardo Chito Lemes (hijo de Luis Lemes y allegado al compositor de toda la vida), llegó incluso a escribir un método de arpa en prisión: “Hacía todo el dibujito del pentagrama y ahí te das cuenta de que manejaba la notación musical”. Quienes compartieron el encierro con Sampayo coinciden en destacar el sentido del humor, que no abandonaba en ningún momento —ni suelto ni encerrado—, así como la admiración por parte de la tropa, el sector más humilde del ejército; cuando cambiaba la guardia y llegaba el nuevo destacamento, todos querían saber cuál era Sampayo.

Mercedes Sosa, Los Olimareños, Jorge Cafrune y Alfredo Zitarrosa, entre otros, mantuvieron vigentes sus canciones y empujaron la presión internacional que provocó su liberación en 1980. “La experiencia fue dura, porque la represión trata de sacarte toda tu personalidad, de destruirte, desde la mañana a la noche; aquello está creado para destruirte, para hacer de ti un estropajo”, dijo.

Más allá de la excarcelación, seguía siendo un artista silenciado. Se debía presentar en el destacamento y no podía actuar; “usted no puede cantar ni ‘Las margaritas’”, le dijo alguna

Componía “más
que nada con el
pensamiento;
había que tener
memoria para
ir haciendo
las coplas y
mantenerlas ahí”

vez un teniente, al tiempo que en Argentina reeditaban sus discos con títulos como Arpas maravillosas sin los créditos autorales, por lo que tampoco eran una fuente de ingresos. Un día cruzó a Brasil por el Chuy y solicitó apoyo para refugiarse en Suecia. Del “verde litoral” a la nieve, sin escalas.

En Europa retomó la peripecia andariega y en lo que duró su exilio no paró de viajar y cantar por los cinco continentes. También volvió a editar “un disco tras otro que hasta el día de hoy huelen a pólvora”, asegura Schubert Flores, y complementa: “Con un motivo muy noble, él era testigo de la tortura, del sufrimiento en la cárcel, compañeros que se morían en esas condiciones. Entonces encauzó toda la campaña por la liberación y mejoramiento de los presos compañeros”.

Ha vuelto la aurora a florecer

Con la reapertura democrática regresó al país en abril de 1985. Fue uno de los últimos artistas exiliados en retornar, ya que había decidido no volver hasta que no quedara un preso político. “Su reingreso a Uruguay fue con un acto, un actito, en el club Atenas de Montevideo, y después en el Wanderers de Paysandú, todos clubes chiquitos”, señala Flores. Ese año estrenó la nueva etapa en su tierra con dos obras de sugestivos títulos: la autobiografía El canto elegido y el disco Patria.

Al igual que los demás colegas desexiliados, los primeros tiempos fueron una verdadera primavera laboral. Entre múltiples festivales y escenarios que lo recibieron se destaca el estadio Obras Sanitarias de Buenos Aires, un reducto reconocido como mojón trascendente en las trayectorias musicales de la región.

Durante los años siguientes continuó actuando, investigando y creando, aunque ya no se presentaba ante el público con tanta asiduidad. En 1999 editó De antiguo vuelo, su último fonograma, con la participación de los entrerrianos Miguel Zurdo Martínez y Carlos Negro Aguirre. Para Lemes el álbum deja a la vista su capacidad creadora, ya que presenta piezas de gran inspiración como la de sus primeros tiempos: “Vuelve a su faceta más poética y hace tremendos temas como ‘Abre los ojos amor’ o ‘Cerro de

la matanza””. Su última publicación fue el libro Desde Paysandú, canto y poesía, que presentó a finales de 2001.

En noviembre de 2005, ya afectado por el mal de Alzheimer, entra a un estudio por última vez invitado por el músico Leo Lemes (hermano de Eduardo) para hacer una versión de “Aquel plenilunio”. En este registro disponible en plataformas, el cantor litoraleño se despidió con los versos “sola tú, solo yo/ Ni tiempo ni distancia, solo amor/ Y el azul, más allá/ viajero en plenilunio que se va”.

En este último tiempo recibió todo tipo de homenajes, como la celebración —en Paysandú— de sus 80 años, una ofrenda casi espontánea y callejera en la que palpó el cariño de sus vecinos y que culminó con un homenaje musical en el Florencio Sánchez, escenario en el que todo había comenzado casi setenta años antes. Ese recital, en el que participaron decenas de colegas de ambos márgenes del río, fue también una manera de apoyarlo desde el punto de vista económico. Dice Flores: “Su único sustento en vida fue hacer espectáculos; una vez que la enfermedad le impidió hacerlos, se quedó sin ingresos. La señora se lo quería llevar para Suecia, donde él era ciudadano y tenía gratuitamente atención del primer mundo. Pero Aníbal se quería morir en Paysandú. Tú le hacías diez preguntas y él, con alzhéimer, a nueve contestaba sí, sí, sí... ¿Te querés ir a Suecia?: No”.

Don Aníbal murió el 9 de mayo de 2007. La Intendencia de Paysandú declaró duelo departamental. Durante el cortejo fúnebre, los niños de las escuelas, los amigos y colegas, y el pueblo sanducero lo despidieron cantando “El Uruguay no es un río/ es un cielo azul que viaja/ pintor de nubes: camino/ con sabor a mieles ruanas”.

El vuelo de mis pájaros

Aníbal Sampayo fue músico, escritor e investigador, pero sobre todas las cosas fue un hombre consustanciado con su entorno: “Del pueblo he recogido todo lo que escribo y a él se lo devuelvo hecho música y poesía”. En Uruguay no goza del mismo prestigio popular que otros ídolos del cancionero, como Zitarrosa, Los Olimareños o el Sabalero —como también sucede con Osiris Rodríguez Castillos—, e incluso suele ser más reconocido en Argentina,

En lo que duró
su exilio no paró
de viajar y cantar
por los cinco
continentes.



donde, como él mismo advertía en una de sus últimas entrevistas, recibía una jubilación en materia de derechos de autor. Parte del asunto radica en cómo construyó su carrera: de cara al continente y de espaldas a Montevideo. Este no respetar los límites políticos establecidos, así como las pautas estéticas de su obra, lo emparentó más con las provincias del noreste argentino que con aquello que entendemos como uruguayo.

En este sentido, Schubert Flores reflexiona: “Sampayo es un bicho raro para Uruguay; yo te diría que no es uruguayo, es oriental artiguista. La cultura uruguaya está articulada en torno a la capital, a Montevideo, al puerto. Sampayo no nació ahí y su temática no es de ahí, su temática es litoraleña, de ese ámbito sanducero que está a pocos kilómetros de Purificación, la capital de la Liga de los Pueblos Libres de Artigas. Por lo tanto, él es hijo y consecuente

con esa parte del territorio uruguayo, con el sur de Brasil, con las Misiones, con Paraguay, con Entre Ríos y parte de Córdoba, lo que era el asiento del ala artiguista. Eso no es entendido ni digerido por Uruguay y, concretamente, por los montevideanos”.

En su repertorio nunca faltaron las milongas, las polcas, las rancheras, los gatos ni las chamarritas (género que ayudó a rescatar del olvido), pero fue en las litoraleñas, las guaranías, los sobrepasos e incluso los chamamés —todos ritmos de marcada ascendencia guaraní— en los que se movió como dorado en la correntada. Sin embargo, lejos de definirse como forastero, también defendió el patrimonio oriental sobre estos rasgos culturales. En el ensayo Nuestra canción del litoral, de 1966, el autor respondía a un jurado de un festival de Salto que había catalogado su música como argentina, con un manifiesto litoraleño con el que demuestra el origen indígena de esa música, la influencia de las Misiones orientales y, sobre todo, de cómo y por qué había arribado al gran leitmotiv de su obra: el hombre de río: “El río, como todo elemento natural, tiene su propio ritmo: pausado y ondulante, factor preponderante que determina en el hombre de las riberas, en este caso el compositor, su influyente fuerza creadora”.

Curiosamente, cuando su pluma se puso filosa, fue cuando menos litoraleñas compuso. Las canciones pedían otros ritmos, lo que también reflejó su profunda sapiencia musical. El guitarrista y compositor argentino Polo Martí, quien lo acompañó en sus años de regreso al continente, detalla: “En la obra integral Canto a la liberación, Sampayo resalta los valores de la vida y obra de héroes y próceres latinoamericanos, como Túpac Amaru, para lo cual compone su poderoso ‘aire andino’, el joropo ‘A Simón Bolívar’, la habanera ‘A José Martí’, la galopa ‘Al mariscal López’; ‘A Emiliano Zapata’ es una ranchera-corrido; y diversos ejemplos más que hablan y nos muestran el conocimiento profundo y la calidad poético-musical en géneros no muy difundidos en su tierra litoral. Cualquiera de estas canciones es digna de haberse creado por un compositor y autor consustanciado con el ‘alma’ de las músicas de cada región”.

El investigador Hamid Nazabay asegura que, a diferencia de la música litoraleña argentina, en la que el enfoque temático se concentra en el paisaje, el foco de Sampayo es el hombre en el paisaje. El ambiente es ubicuo en su música, desde el ya descrito ritmo ondulante que simula el raudal, hasta el uso de onomatopeyas para trasplantar la fauna autóctona. En esta

En su repertorio
nunca faltaron
las milongas,
las polcas, las
rancheras, los
gatos ni las
chamarritas

escenografía se mueven los hacheros, los pescadores, las lavanderas y una serie de historias de vida que supera la simple postal pintoresca. Para Numa Moraes, lo peculiar del músico sanducero son sus melodías: “De pronto, sus canciones no son armónicamente complicadas (un paisano puede cantarlas seguramente con pocos acordes), aunque melódicamente tienen que ver con su paisaje litoral, donde nació, donde vivió. Son melodías muy complicadas para cantarlas bien”.

Catherine Vergnes, tal vez la figura sanducera de mayor popularidad de la última década, reconoce la influencia del centenario colega en su faceta compositiva, tanto por los ritmos acuñados como por la poética bucólica. “Entiendo su obra en cuatro aspectos que conviven y forman parte de la identidad sampayera: canciones inspiradas en el río y la naturaleza, canciones inspiradas en el campo y la vida rural, canciones inspiradas en la historia de nuestro general José Artigas y la influencia del Paraguay y canciones de política/protesta. Lo que trasciende para mí en estos cuatro tópicos es descubrir que un artista puede estar convencido de su postura ante la vida y de lo que le gusta, y, a partir de eso, crear su propia música”.

“Río de los pájaros”, “Ky chororó”, “Garzas viajeras”, “El río no es solo eso”, “Vea patrón”, “Canción de verano y remo”, “La cañera” y “El pescador” —que incluye el verso “traigo el litoral en mi canción”: casi una declaración de principios— son algunas de sus canciones que fueron interpretadas por artistas de diferentes latitudes, entre ellos, Jorge Cafrune, Joan Manuel Serrat, José Larralde, Víctor Jara, Fernando Cabrera, Liliana Herrero y Rossana Tadei, por nombrar parte de una lista que, lejos de acabarse, cada año suma más intérpretes, dando muestras de su vigencia. Basta con hacer una búsqueda en cualquiera de las plataformas de música para comprobar la cantidad y variedad de versiones.

“Lo que más destacaría es la comunicación que logra con la gente del pueblo, la de la calle, la gente sencilla y humilde. Es un caso como Tabaré Etcheverry, que nunca sale en la prensa ni en ningún lado y, sin embargo, la gente en los programas de los domingos de mañana llama y pide sus canciones. En Paysandú, en Entre Ríos, siempre está presente Aníbal en los repertorios de la gente que canta en cualquier lugar, en un bar de la esquina; eso me parece que para un artista es algo muy fuerte. Era un personaje entrañable, muy divertido para estar con él, siempre aprendías algo. Y lo que he descubierto es que era un laburante incansable, siempre estaba buscando la canción perfecta hasta lo último” concluye Lemes.

Aníbal Sampayo legó una extensa y original obra. Estampó su firma en más de medio centenar de placas, entre proyectos propios y colaboraciones. Desde aquella primera canción que nació una madrugada y se le fue de las manos, su obra es en gran medida autónoma y anónima, como sugiere en “De antiguo vuelo”: “Abrí sus alas/ los impulsé al espacio/ y fue un plumón de trinos/ el hueco de mi mano”. Su canción es imperecedera, la chifla el canoero que arrea los espineles, la cantan en las escuelas cada año, reaparece todo el tiempo en nuevas e inspiradas versiones. Por eso, cualquier intento de silenciarlo fue en vano, un sinsentido; “no hay flecha que detenga/ el vuelo de esos pájaros”. Se volvió paisaje y, como el río al que tanto le cantó, nada lo detiene.



Fuentes consultadas

Aníbal va a la escuela - Música del litoral para jugar y aprender. 2015. Papagayo Azul.

Borda, M. del C. 2010. *Aníbal Sampayo - El último juglar.* Ediciones Cruz del Sur.

Nazabay, H. 2012. *Aníbal Sampayo y la canción litoraleña en Uruguay.* Intendencia Departamental de Paysandú.

Nazabay, H. 2013. *Canto Popular - Historia y referentes.* Ediciones Cruz del Sur.

Sampayo, A. 1985. *El canto elegido.* Ediciones Cono Sur Press

Sitios web

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. www.cdm.bibna.gub.uy

Folklore Imaginario. www.folkloreimaginario.com.ar

Historia de la música popular uruguaya. www.historiadelamusicapopularuruguaya.com

Mapa Sampayo. www.mapasampayo.uy

Revista Folklore. www.revistafolklore.com.ar

YouTube

Ipuche, M [MarioIpuche] (2022, 23 de agosto). Tímpano - Aníbal Sampayo. <https://www.youtube.com/watch?v=M7w2TWgxJbY&list=PLuO7Fkq8L1PRImFAYfuiyaFOfpCgKktAb>

Stevenson, R. [renzostevenson] (2020, 8 de agosto). Sampayo - Vida y obra de Aníbal Sampayo. <https://www.youtube.com/watch?v=AV3kju7058c>

Comunicaciones personales

José Cattólica (marzo 2022).

Héctor Numa Moraes (julio de 2025).

Schubert Flores (julio de 2026).

Eduardo Lemes (julio de 2026).

Catherine Vegnes (julio de 2026).

ANÍBAL SAMPAYO, MÚSICA PARA UNA CULTURA DE RÍO

Martín Borteiro

Más que cantar el litoral, Aníbal Sampayo le dio una voz en la que el propio litoral pudo reconocerse.

“yo nací en Paysandú y me crie mucho en el campo...” *

La obra de Aníbal Sampayo nace en una región cuya complejidad cultural desborda los límites del Uruguay. El litoral norte constituye el punto de partida de esa geografía humana donde el río organiza formas de vida, oficios, lenguajes, músicas y memorias compartidas.

* Rubén Olivera, entrevista a Aníbal Sampayo, *Músicos en la Ciudad*, TV Ciudad, 2000.

Más que un espacio geográfico, es un ambiente cultural construido históricamente por el intercambio permanente entre el norte uruguayo, Entre Ríos, Corrientes, Misiones, el Alto Uruguay, Paraguay y el sur del Brasil. Ese espacio conforma una trama de intercambios donde conviven tradiciones indígenas, criollas y europeas. En ese territorio las fronteras políticas nunca lograron interrumpir la circulación de canciones, usos y costumbres.

Paysandú constituye el núcleo de la experiencia inicial de Sampayo. Allí convivieron el ambiente urbano y el mundo rural, el puerto y el campo, el río y los caminos del interior. Esa convivencia temprana permitió que la observación de la naturaleza y de la vida cotidiana formaran parte de su aprendizaje.

“empecé escuchándolos a mis tíos; eran alambradores, trope-
ros y tocaban la guitarra...” *

Antes de encontrar una voz propia, Aníbal Sampayo aprendió a reconocer el sentir de una región. Su formación comenzó mucho antes de cualquier estudio sistemático de la música. En el litoral de la primera mitad del siglo XX, el conocimiento circulaba principalmente a través de la experiencia compartida y la oralidad. No era una práctica reservada para los escenarios, la música acompañaba el trabajo, las reuniones familiares y la vida cotidiana.

Allí comienza a delinearse una de las características más notables de su obra, la capacidad de transformar vivencias concretas en materia poética y musical, sin perder nunca el vínculo con la realidad que las originó.

Ocupa un lugar especial la figura de su tío Ramón, peón de estancia y guitarrero, cuyas interpretaciones acercaron al joven Sampayo a un repertorio donde convivían estilos, cifras y vidalitas con melodías procedentes del Paraguay y del litoral argentino. Es así que los personajes que habitan la poesía de Sampayo fueron naciendo naturalmente en ese ambiente. Pescadores, peones, lavanderas, jangaderos, hacheros y trabajadores ribereños forman parte

de su diario vivir. A esa experiencia directa se sumó una fuente decisiva de formación: la radio. Las emisoras argentinas ampliaron considerablemente el paisaje sonoro del litoral y acercaron intérpretes, repertorios y géneros. Chamamés, polcas, canciones litoraleñas comenzaron a integrar un repertorio muy amplio para un artista inquieto y curioso. Luego los viajes, el contacto con músicos de distintas procedencias y la profundización de sus vínculos con las tradiciones del nordeste argentino y del Paraguay consolidaron una percepción del litoral como una región unida por la circulación permanente, entre muchas cosas, también de las canciones. * Ídem

“la música no tiene fronteras ni aduanas...” *

La presencia de Sampayo en Paraguay excedió ampliamente la incorporación de determinados ritmos o instrumentos. La permanencia durante algunos años en Asunción, el aprendizaje del arpa paraguaya, el contacto cotidiano con músicos locales y la proximidad con la lengua y la cultura guaraní ampliaron su horizonte artístico incorporándose de manera orgánica a su producción musical.

Algo similar ocurrió con las tradiciones del nordeste argentino como son los chamamés, rasguídos dobles, polcas y otras expresiones. En lugar de reproducir esas tradiciones de manera literal, Sampayo reconoció en ellas un patrimonio común que podía dialogar con las expresiones musicales desarrolladas en el Uruguay.

Entre esas tradiciones ocupa un lugar destacado el ideario artiguista, que no irrumpe de manera repentina en la obra de Sampayo. Mucho antes de manifestarse explícitamente en algunas de sus composiciones, ya estaba presente en él, una forma de comprender el territorio a partir del arraigo, la solidaridad y los vínculos históricos que unen a los pueblos del litoral.

* Ídem

“mi música tiene mucho del paisaje, del entorno, del hombre...”.*

En Sampayo el río no constituye únicamente una referencia paisajística. Funciona como el eje de un ecosistema humano donde confluyen naturaleza, trabajo, memoria y comunidad. Las formas de vida desarrolladas en sus orillas, los oficios vinculados a sus ciclos, los saberes transmitidos entre generaciones y las expresiones culturales nacidas de ese entorno conforman una trama inseparable.

El ambiente deja así de ser un escenario para convertirse en una realidad profundamente humanizada, donde naturaleza y cultura resultan inseparables.

Las canciones muestran la belleza del lugar, pero también las desigualdades que atraviesan la vida de quienes lo habitan. La pobreza, la dureza del trabajo, la fragilidad de determinadas formas de subsistencia y las injusticias sociales. Pero la denuncia nunca desplaza a la poesía; ambas conviven dentro de una misma mirada.

Y en esa mirada confluye también la tradición criolla, la memoria indígena y la cultura guaraní.

Los personajes de Sampayo conservan una humanidad profundamente reconocible. No representan categorías sociales ni funcionan como símbolos abstractos. Son individuos concretos, con costumbres, oficios y saberes. A través de ellos, la canción deja de describir un paisaje para narrar una forma de habitarlo. El interés de Sampayo no parece dirigirse hacia la naturaleza en sí misma, sino hacia la relación que el ser humano establece con ella, la belleza aparece cuando cada canción también es un lienzo lleno de imágenes que se van presentando una tras otra.

“... yo siempre a mis canciones
las caratulé como canción
del litoral...”. *

El cancionero de Sampayo recorre una amplia variedad de géneros presentes en la tradición musical de la región: chamamés, guaranías, rasguidos dobles, galopas, milongas, vidalitas, estilos, cifras, chamarritas, cielitos, sobrepasos y otras formas populares. Su mayor aporte consistió en la capacidad de reconocer afinidades entre estos ritmos, reorganizar sus elementos y convertirlas en una expresión propia. Allí donde existían repertorios diversos, Sampayo encontró una unidad posible, la canción del litoral.

Ese proceso de síntesis constituye uno de sus principales aportes a la música popular uruguaya. Cada uno de esos lenguajes conserva la memoria de su origen, pero adquiere un nuevo sentido, una identidad musical.

La canción litoraleña representa más que una forma de nombrar musicalmente un territorio, es expresar una cultura y otorgarle una voz reconocible. Quizás por esa razón sus canciones fueron incorporadas con tanta naturalidad por intérpretes uruguayos, argentinos y paraguayos. Más que atravesar fronteras, parecían regresar a un territorio común del que todas ellas formaban parte.

“... el exilio y la cárcel fueron dos
escuelas muy importantes
para mí...”. *

La obra de Aníbal Sampayo expresa también una coherencia entre la creación artística y el modo de comprender el mundo. La preocupación por la dignidad del trabajo, la justicia social, la solidaridad y el valor de las comunidades atraviesan buena parte de su producción. Esto no aparece como un discurso ideológico ni como una consigna. Surge, más

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Nazabay, Hamid. *Aníbal Sampayo y la canción litoraleña en el Uruguay*. Intendencia Departamental de Paysandú, 2012.

* Ídem

bien, de la observación de la vida cotidiana y de la convicción de que la cultura constituye también una forma de comprender y transformar la realidad.

Las persecuciones políticas sufridas desde fines de la década de 1960 y, posteriormente, la prisión y el exilio en Suecia profundizaron esa mirada. La distancia física respecto del país no implicó una ruptura con el universo que había dado origen a sus canciones. Por el contrario, Sampayo reforzó sus convicciones.

“... me emociona mucho que los niños canten las canciones de uno...”. *

Toda obra artística encuentra su verdadera dimensión cuando logra trascender el tiempo de su creación. En el caso de Aníbal Sampayo, esa permanencia no se expresa únicamente a través del reconocimiento de su trayectoria. Se manifiesta, sobre todo, en la continuidad de sus canciones. Se explica también porque las preguntas que recorren su obra siguen siendo actuales. La relación entre las personas y el territorio, la dignidad, la identidad regional, la memoria colectiva y la búsqueda permanente de justicia continúan interpelando a quienes se acercan a sus canciones desde contextos y generaciones muy diferentes.

CRONOLOGÍA

Nombre real: Aníbal Domingo Sampallo Arrastúe

(Adoptó posteriormente el nombre artístico “ Aníbal Sampayo”, sustituyendo la “ll” por la “y”, decisión con la que buscó afirmar una identidad más vinculada al Uruguay.)

1926. Nace en Paysandú.

1939-48. Primeros estudios de música y primeras actuaciones.

1948 61. Viaja por Uruguay, Brasil, Argentina y Paraguay. Aprende arpa paraguaya y profundiza su vínculo con la cultura guaraní. Realiza sus primeras grabaciones.

1961. Participa como uno de los fundadores del Festival Nacional de Folklore de Cosquín.

1963. Recibe el Disco de Oro por “Río de los Pájaros”.

1967-72. Realiza giras por América Latina y España.

1972. Es encarcelado.

1980. Parte al exilio en Suecia. Actúa en numerosos países de Europa.

1985. Regresa al Uruguay.

1993. Recibe el Charrúa de Oro, máximo galardón otorgado en el Festival Nacional e Internacional de Folclore de Durazno.

2007. Fallece en Paysandú.

Algunos discos fundamentales

1967. *Río de los pájaros. Su arpa, su voz, su guitarra.* Sello Clave.

1969. *El arte de Aníbal Sampayo.* Sello Clave.

1970. *José Artigas: aurora, lucha y ocaso del protector de los pueblos libres.* Sello Clave.

1971. *Hacia la Aurora.* Sello Mallarini Producciones.

1981. *Canto sin rejas.* Edición Sueca

1985. *Patria.* Sello Sondor.

1992. *Homenaje.* Fund Music.

Libros

1985. *El canto elegido.*

1996. *Nuestras raíces. Toponimia, flora y fauna guaraní en el Uruguay.*

2001. *Desde Paysandú, canto y poesía.*



Aníbal Sampayo, 1964. Archivo *Diario El País*.

CANCIONES

PARA GUITARRA

El sandierito

LITORALEÑA

♩ = 65

Aníbal Sampayo

introducción instrumental

(C⁷) (F)

6 F rasguido F

voz:

11 C⁷

16 Gm

20 C⁷ F

25

30 C⁷ Gm

36 C⁷ F C⁷

42 F C⁷ Al Coda F D.C. al Coda

47 F

30 C⁷ Gm

36 C⁷ F C⁷

42 F C⁷ Al Coda F D.C. al Coda

47 F



Melchora Cuenca

GALOPA

♩. = 120

introducción

Aníbal Sampayo

instrumental

Am

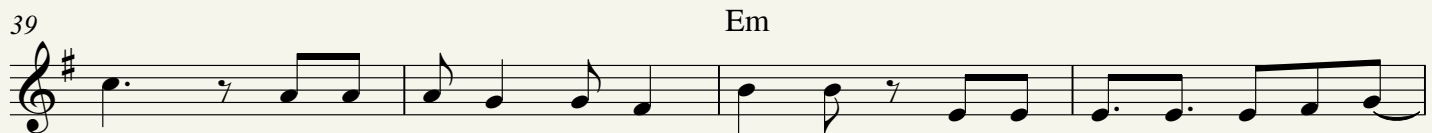
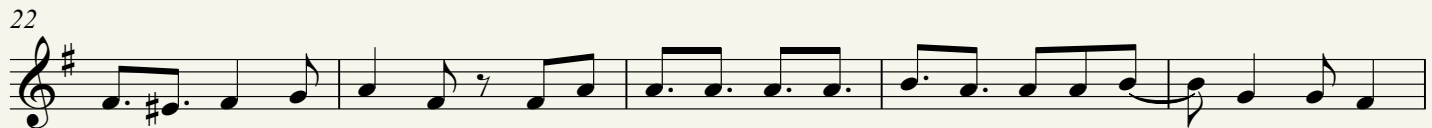
Em

C

B⁷

Em

rasguido



43 C⁷ B⁷ Em Em D⁷ *rasguido*

49 G F^{#7} B⁷

56 Am *rasguido* Em

61 C⁷ B⁷ 1. Em *introducción instrumental*

66 2. Em *rasguido* Am Em

71 C⁷ B⁷ Em

75 *introducción instrumental* Am *rasguido* Em

80 C B⁷ Em B⁷ Em⁶

De antiguo vuelo

CHACARERA

♩. = 110

Aníbal Sampayo

introducción instrumental

(Am) Am rasguido E7

5 Am E7 Am⁶ 7 voz:

11 E⁷ rasguido Am E⁷ Am

18 D⁷ E⁷ Am

23 E⁷ rasguido Am E⁷

29 Am E⁷ rasguido Am

34 C rasguido G⁷ C

39 G⁷ C

43 E⁷ rasguido Am D.C.



La cañera

CHAMARRITA

♩ = 90

introducción instrumental

Aníbal Sampayo

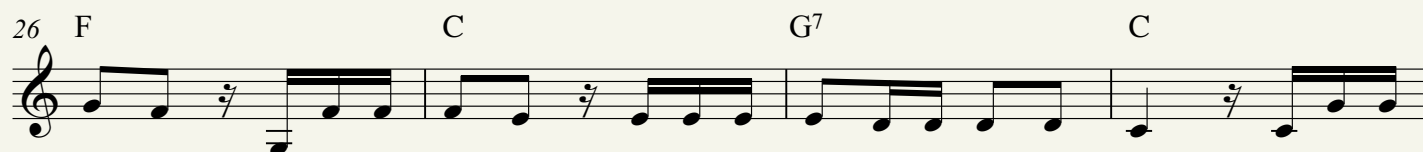
Musical notation for the instrumental introduction of 'La cañera'. The piece is in 2/4 time. The first staff shows measures 1 through 5, with a G7 chord and 'ritmo' marking above measure 2, and a C chord above measure 4. The second staff shows measures 6 through 10, with a G7 chord above measure 6, and first and second endings marked above measures 8 and 9 respectively. Measure 10 includes a 'voz:' marking.

Recitado sobre la introducción:

*"Agua ardiente cariñoso,
calentame la pobreza,
que el pobre chupa de encono,
y el rico por ligereza.*

*Métale don Pancho Sosa,
apuntale a la tormenta,
chifle con buen agua ardiente,
dende lejos trae las mentas"*

Musical notation for the vocal recitation of 'La cañera'. The first staff shows measures 10 through 13, with C and G7 chords above measures 10 and 11 respectively. The second staff shows measures 14 through 17, with G7 and C chords above measures 14 and 16 respectively.



Verde litoral

LITORALEÑA

♩. = 115

*introducción
instrumental*

Aníbal Sampayo

The musical score is written for guitar and voice. It begins with an instrumental introduction (measures 1-8) featuring guitar rasgueo. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as 115 beats per minute (♩. = 115). The score is divided into systems of five measures each, with measure numbers 5, 9, 15, 20, and 26 indicated at the start of their respective lines.

Measure 1: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 2: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 3: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 4: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 5: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 6: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 7: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 8: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 9: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 10: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 11: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 12: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 13: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 14: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 15: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 16: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 17: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 18: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 19: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 20: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 21: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 22: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 23: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 24: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 25: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 26: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 27: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 28: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 29: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 30: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 31: Chord D, marked *rasguido*.
Measure 32: Chord D, marked *rasguido*.

Chord Progression:

- Measures 1-8: D
- Measures 9-14: D
- Measures 15-18: B⁷
- Measures 19-22: Em
- Measures 23-26: A⁷
- Measures 27-30: D
- Measures 31-32: B⁷

Vocal Line (Measures 9-32):

The vocal line begins at measure 9. It consists of a series of notes, mostly quarter and eighth notes, with some rests. The melody is in D major. The final measure (32) ends with a double bar line.

30 *D rasguido* B⁷ Em F^{#7}

35 Bm G

39 Gm F A⁷

43 D A⁷ D

46 A⁷ *rasguido* D C^{#7}

52 F^{#m} , G *rasguido* F^{#m}

57 Em A⁷ D.S. al Fine D A⁷ D.

Cielo en flor

GALOPA

♩. = 120

introducción instrumental

Aníbal Sampayo

Chord progression for the instrumental introduction:

Measures 1-6: Gm *rasguido*, Dm, Bb, A⁷

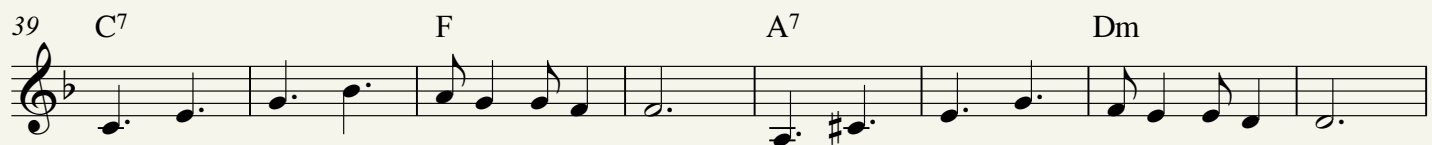
Measures 7-12: Cm, D⁷, Gm, Dm

Measures 13-16: Bb, A⁷, Dm *rasguido*

Measures 17-24: Dm *Voz:*, Gm, Dm, C⁷

Measures 25-30: F, Gm, Dm

Measures 31-34: 1. Bb⁷, A⁷, 2. Bb⁷, A⁷, Dm



Dende gurí

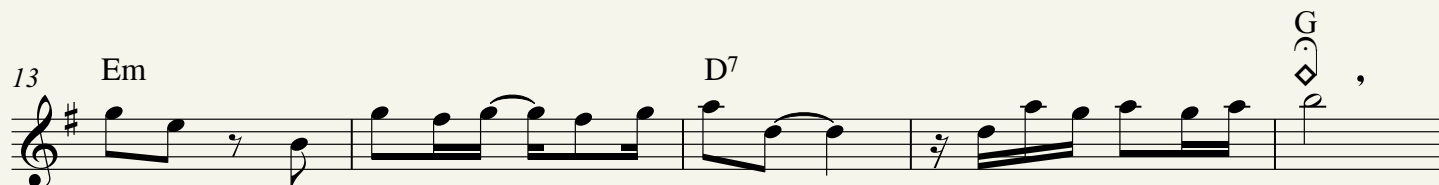
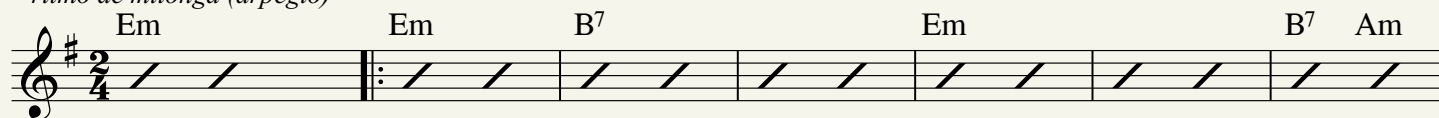
MILONGA

♩ = 80

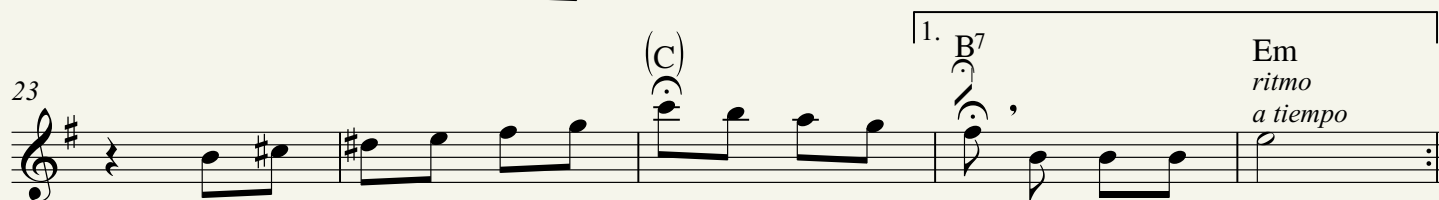
Introducción instrumental

ritmo de milonga (arpeggio)

X4



*voz fraseando lento, el acompañamiento solo
apoya donde aparece su indicación rítmica*





Canción de verano y remo

CANCIÓN DEL LITORAL

♩. = 65

introducción

Aníbal Sampayo

instrumental

8

13

17

21

26

rasguido

A

A

C[#]m

Bm⁷

A

Dm

C

E⁷

A

voz:

A

C[#]m

Bm⁷

A

Dm

C

E⁷

A

A

31 E⁷ A E⁷ A
rasguido

35 E⁷ A Dm al Coda C E⁷ A *rasguido* D.S. al Coda

40 C E⁷ A *rasguido* E⁷

43 A Dm C E⁷ A *rasguido*



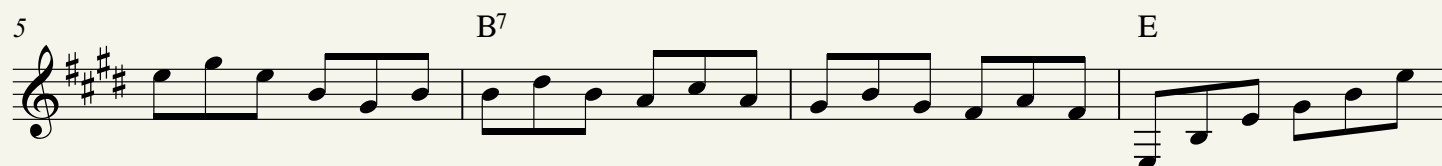
Cautiva de río

LITORALEÑA

♩. = 100

Aníbal Sampayo

*introducción
instrumental*



27 D#7 G#m

31 D#7

34 D#7 G#m B7 B7
lento..... , *a tiempo* *rasguido*

38 E G#7 C#m

43 A Am E

47 F#m B7 1. E D.C. 2. E B7 E

Detailed description: The musical score is written for guitar in E major (three sharps). It consists of six staves of music. The first staff (measures 27-30) features a melodic line with a D#7 chord at measure 28 and a G#m chord at measure 30. The second staff (measures 31-33) continues the melody with a D#7 chord at measure 32. The third staff (measures 34-37) includes a D#7 chord at measure 34, a G#m chord at measure 35, and a B7 chord at measure 36. It also contains the performance instruction 'lento.....' at measure 34, ', a tiempo' at measure 36, and 'rasguido' at measure 37. The fourth staff (measures 38-42) features an E chord at measure 38, a G#7 chord at measure 40, and a C#m chord at measure 42. The fifth staff (measures 43-46) includes an A chord at measure 43, an Am chord at measure 45, and an E chord at measure 46. The sixth staff (measures 47-50) features an F#m chord at measure 47, a B7 chord at measure 48, and a first ending (1. E D.C.) at measure 49, followed by a second ending (2. E B7 E) at measure 50.

Cerro de la matanza

CANCIÓN DEL LITORAL

♩. = 60

Aníbal Sampayo

*Introducción
instrumental*

6

A Am⁶ E C^{#7}

6 D^{#m}7(b5) D^{#dim} E voz:

11 E F^{#m}7(b5) B⁷ E D^{#m}7(b5) G^{#7} C^{#m} G^{#7}

ritmo arpegiado

17 C^{#m}7 F^{#m} C^{#7} F^{#m} F^{#m}(+7) F^{#m}7

ritmo arpegiado

23 B⁷ A B⁷ E F^{maj}7^{#11} E rasguido F^{#m}7(b5) B⁷

29 E rasguido C^{#m} G^{#7} C^{#m}7 D⁷ C^{#7} F^{#m} rasguido

36 C[#]7 F[#]m F[#]m/E B⁷ A E

Estribillo

42 B⁷ E C⁷ B⁷ E *rasguido*

47 F[#]m B⁷ G[#]m C[#]m Am B⁷ **Al Coda** E *interludio instrumental*
rasguido

52 F[#]/A[#] Am⁶ E/G[#] Gdim
ritmo arpegiado

56 F[#]m⁷ C⁹ B⁷ E F[#]m⁷^b5 **D.S. al Coda**
voz:

60 E Am B⁷ E *final instrumental lento*
rasguido

64 E F[#]m⁷^b5 E B⁷ E
ritmo arpegiado
rit.

El río no es solo eso

CHAMARRA

$\text{♩} = 80$

*introducción
instrumental*

Aníbal Sampayo

The musical score is for a piece in F#m (F# minor) and 2/4 time. The guitar part (top staff) begins with a 'ritmo' (rhythm) section, indicated by a slash and a vertical line. The melody is composed of eighth and quarter notes, often beamed in pairs. Chords F#m and C#7 are indicated above the staff. The voice part (bottom staff) enters at measure 6, marked 'Voz:'. It features a melody with eighth and quarter notes, including triplets. Chords F#m and C#7 are also indicated for the voice part. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 15, and 21 marked at the beginning of their respective lines.

26 $F^{\#}m$ *sigue ritmo* $C^{\#}7$ $F^{\#}m$

30 $C^{\#}7$ 1.2. $F^{\#}m$ *introducción instrumental*

34 3. $F^{\#}m$ $C^{\#}7$ $F^{\#}m$ $C^{\#}7$ $F^{\#}m, F^{\#}m$

Garzas viajeras

SOBREPASO

♩ = 110

Aníbal Sampayo

Introducción instrumental

A ritmo arpegiado E B⁷ E A

7 E B⁷ E E ritmo rasguido voz:

11 E E⁷

15 A E B⁷ E⁷

19 A E B⁷ 1. E

23 2. E Estribillo B⁷ E

26 B⁷ E B⁷

29 E B⁷ E E⁷

33 *interludio instrumental* A E

37 B⁷ Al Coda E D.S. al Coda

41 E B⁷ E (B⁷) *instrumental* E B⁷ E



La cañera

CHAMARRITA

♩ = 90

Aníbal Sampayo

Recitado sobre la introducción:

introducción instrumental

G⁷ ritmo

C

5 *G⁷* 1. *C* 2. *C* *voz:*

10 *C* *G⁷* *C*

14 *G⁷* *C*

18 *G⁷* *C*

22 *G⁷* *C* *Estribillo*

26 F C G⁷ C

30 F C G⁷ al Coda C

(sin recitado)

Φ C F C G⁷ C C



Peoncito del mandiocal

MILONGA

♩ = 100

Aníbal Sampayo

1. Bm A/B Bm Bm A/B Bm Bm *ritmo*

6 *voz:* Bm Em Bm Em B7

11 Em B7 Em Bm F#7 Bm *ritmo*

Estribillo

16 F#7 Bm/F#

18 F#7 Bm/F# Bm

interludio intrumental

21 Bm A/B Bm Bm A/B Bm *al § ritmo milonga*

*luego de la segunda estrofa, se va repitiendo
el estribillo varias veces, siempre para 1.^a casilla...*



Río de los pájaros

LITORALEÑA

♩ = 100

Aníbal Sampayo

*Introducción
instrumental*

8

13

18

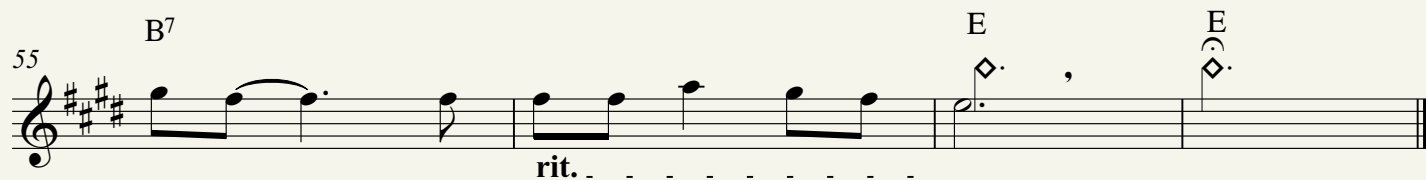
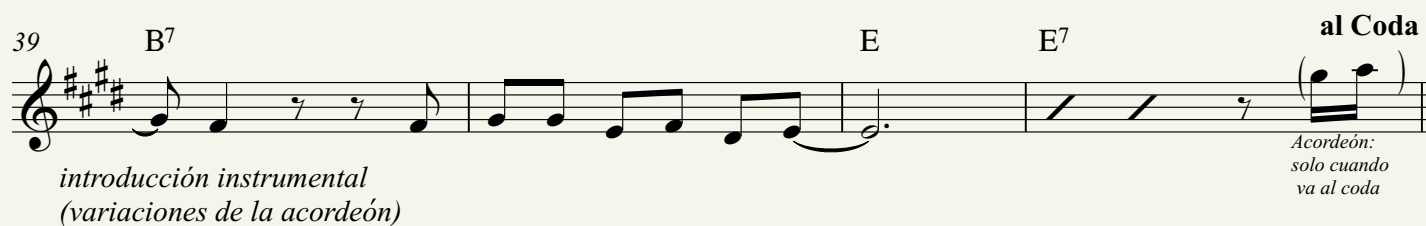
23

27

ritmo

voz:

§





Aníbal Sampayo, década de 1950. Foto: Carlos

Alberto Viñoly Doré

Archivo Diario El Telégrafo.

“Para el gran amigo Doré, afectuosamente.

Aníbal Sampayo”

CANCIONES

PARA CORO

Garzas viajeras

Canción litoraleña

Autor: Aníbal Sampayo

Arreglos: Nadia Cano

Voice 1



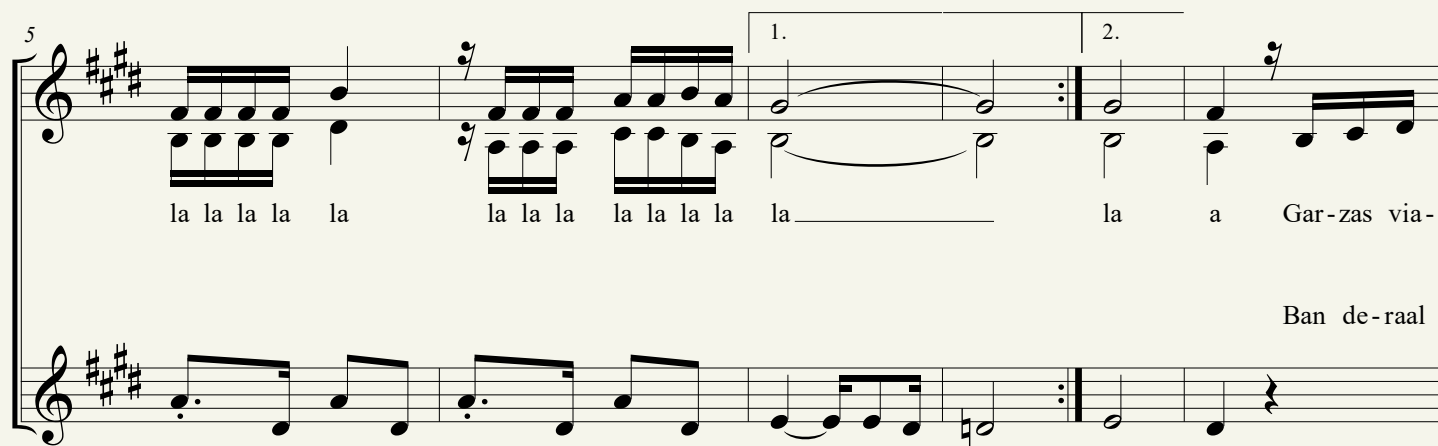
La la la la la la la la la la la la la la la la la la

Voice 2



Dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam

5



la la la la la la la la la la la la la la la la la la

1. 2.

la a Gar-zas via-

Ban de-raal

dam dam dam dam dam dam dam A da

Garzas viajeras

11

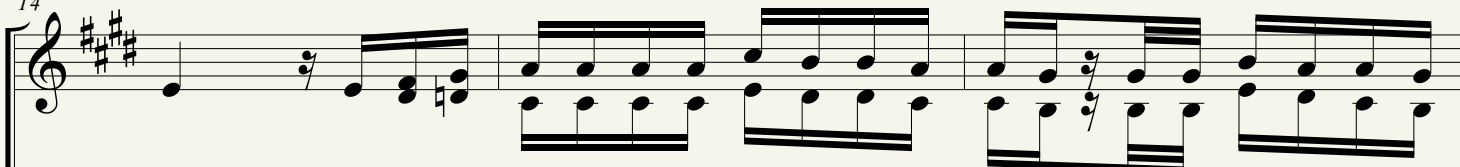


je - ras no - vias le - ves del a - zul	Con rum - bo nor - te sal - pi - can - doel cie - lo
qui - to que sea - cu - na sin ce - sar	va - rias mu - cha - chas na - ve - gan - do por pla -
sol el lien - zo ru - bio del tri - gal	se me - ce sua - veen on - das deo - ro yal vol -
rri - baa - lláen la lo - ma del pal - mar	es - tá cum - plien - doa - ños el hi - jo del pa -

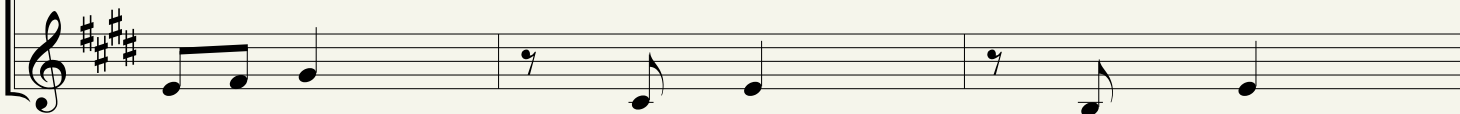


Je - ras no - vias del a - zul	sal - pi - can - doel
Se a - cu - na sin ce - sar	na - ve - gan do
Lien - zo ru - bio del tri - gal	on - das deo - ro
En la lo - ma del pal - mar	cum - pleel hi - jo

14



van	Ya - qué mi	rí - oes - pe - ja - do mo - ja su	vue - lo co - mo si fue - ran pa -
cer	Ya - lláa lo	le - jos ca - no - as de pes - ca - do - res	son sig - nos de sin - sa -
ver	Bu - cho - nas	gri - ses las tor - ca - zas en el	rí - o an - tes de bus - car los
trón	Yen un ben - di - toa - pre - ta - doen - tre	las to - to - ras	a - quía - ba - jo llo - ray



cie - lo van	A	a	A	a
por pla - cer				
yal vol - ver				
del pa - trón				

Garzas viajeras

17

ñue - los quee - ne - ro la - van - does - tá Ya - quí mi rí - oes - pe - ja - do mo - ja su
bo - res qué dis - tin - toa - tar - de - cer Ya - lláa lo le - jos ca - no - as de pes - ca -
ni - dos van de su cau - cea be - ber Bu - cho - nas gri - ses las tor - ca - zas en el
llo - ra el gu - rí del ha - cha - dor Yen un ben - di - toa - pre - ta - doen - tre las to -

A a a A a a A a

20

vue - lo co - mo si fue - ran pa - ñue - los quee - ne - ro la - van - does - tá Hay un bar
do - res son sig - nos de sin - sa - bo - res qué dis - tin - toa - tar - de ____
rí - o an - tes de bus - car los ni - dos van de su cau - cea be - ber Hay fies - taa
to - ras a - quía - ba - jo llo - ray llo - ra el gu - rí del ha - cha - dor

A a a a a a a

Garzas viajeras

23 2.

cer Ya ve pai - sa - no yoa - ni - doen - tre pa - jo - na - les pa - se si gus - ta com - par - tir ne - ce - si -
dor

Ya ve pai - sa - no yo a - ni - do en - tre pa - jo -

27

da - des Vi - da de po - bre dees - pe - raan - za se sos - tie - ne do - blan - doel

na - les Pa - se si gus - ta yo a - ni - do en - tre

Garzas viajeras

30

D.C. al Fine **2. Fine**

lo-mo pa' queo-tro do-ble los bie-nes — bie-nes do-blán-doel lo-mo pa' queo-tro do-ble los

pa - jo - na-les — na-les pa - jo -

34

bie - - - nes

na - - - les



Ky Chororó

Canción litoraleña

Compositor: Aníbal Sampayo

Arreglos: Nadia Cano

Voice 1

Voice 2

rit. *a tempo*

A _____ A _____

A _____ Ta-ta-u-pa ta-ta-u-pa ta-ta-u-pa Pa-sa mi

9

Pa - sa ta-ta-u-pa Pa - sa
Re - ma ta-t-u-pa Re - ma
Po - tro ta-ta-u-pa Po - tro

rí - o ca-mi-ni-to de cris-tal Mi dul-ce rí - o can-toa-zul que bus-cael
re-ma pa-li-ta dey-bi-ra-tá La lu-na lle-na me-da-llón so-breel pal-
a-gua ca-no-í-ta que te vas Des-ti-no quean-da hom-bre rí - oy so-le-

15

1. 2.

ta-ta-u-pa _____ Ta-ta-u-pa Ky cho-ro-ró ky-cho-ro-ró ky cho-ro-ró _____ cho-ro-ró _____
ta-ta-u-pa _____
ta-ta-u-pa _____

mar _____ Ta-ta-u-pa Ky cho-ro-ró ky cho-ro-ró ky cho-ro-ró _____ cho-ro-ró _____
mar _____
dad _____

21 **D.S.** | 3. **Fine**

cho-ro-ró Ta - ta-u- pa Ky cho-ro-ró ky cho-ro-ró Ta - ta-u- pa Ky

re - ma que
Po - tro del

rit.

cho-ro-ró ky cho-ro-ró Ta - ta-u- pa Ky cho-ro-ró ky cho-ro-ró ky cho-ro-ró ky cho-ro-ró ky

Ta ta u- pa Ta - ta - u - pa Ta - ta - u - pa

cho - ro - ró

Ta - ta - u - pa

Cautiva del Río

Chacarera

Compositor: Aníbal Sampayo

Arreglos: Nadia Cano

Voice

Teha - llé ca - ri - ño re - cuer - das jun - toa la pla - ya que be - sael rí -
na gar - zaes un pa - ñue - lo con sed de cie - lo le - jos se va

5
- o yal - zán - do - teen - tre mis bra - zos te pu - se jun - toa mi pe - cho ti - bio Co -
co - moun ca - pu - llo queel vien - to lea - rre - ba - ta - raal al - go - do - nal En

10
moau - na dul - ce pa - lo - ma te diel a - rru - yo de mis can - ta - res y na - cióel a - mor -
el ám - bi - toes - con - di - da ver - dey vio - le - ta mu - rió la tar - de la no - che lle - gó

15
- co - moen un ver - gel - en el ran - choa - quel - jun - toa los pal - ma - res
en - vuel - taen jaz - mín y teha - lló fe - liz jun - toa los pal - ma - res

20
Y des - deen - ton - ces en e - se ni - do a - pri - sio - na - da vi - ves ao - ri - llas del man - so

26
rí - o e - na - mo - ra - da La lu - na sur - ge de - trás del mon - tey po - neen las a - guas



Canción de verano y remo

Canción litoraleña

Compositor: Aníbal Sampayo

Arreglos: Nadia Cano

1

Voice 1

Voice 2

A

6

Con un to-rren-te gris de pa-lo-ma yu-na can-
Un cie-lo ro-sa fle-chan las tu-nas su ruz en

Con un to-rren-te gris de pa-lo-ma yu-na can-
Un cie-lo ro-sa fle-chan las tu-nas su cruz en

12

ción de ve-ra-noy re-mos Por u-na tar-de de sol ya-ro-mas se va la tar-de no-via del
vue-lo tien-deel bi-guá yel rí-oes-ti-ra su piel lo-bu-na ba-joun di-ciem-bre ti-bioy fru-

ción de ve-ra-noy re-mos Por u-na tar-de de sol ya-ro-mas se va la tar-de no-via del
vue-lo tien-deel bi-guá yel rí-oes-ti-ra su piel lo-bu-na ba-joun di-ciem-bre ti-bioy fru-

17

tiem-po da-meis-le - ñi - tae-se vi-noa-gres - te de tus ra - ci - mos ná-car y
tal — Pa-saen-tre jun - cos lae-nor-me bo - a mor-dien-doel ver - dea-rru-llo del

tiem-po Da meis-le - ñi - tae-se vi-noa-gres - te de tus ra - ci - mos ná-car y
tal — Pa-saen-tre jun - cos lae-nor-me bo - a mor-dien-doel ver - dea-rru-llo del

22

miel — to-doel pai - sa - je me hue-lea ver - de cre-reen mis ve - nas yar-deen tu piel.
vien-to yun ci - ñoos - cu - ro len - ta ca - no - a con un a - díos de ve - ra - noy re-mos.

miel — to-doel pai - sa - je me hue-lea ver - de cre-reen mis ve - nas yar-deen tu piel —
vien-to yun ci - ñoos - cu - ro len - ta ca - no - a con un a - díos de ve - ra - noy re-mos.

27

Cin-tu - ra dea - re - na a - zul pen - ta - gra - ma dis - tan - ciay ca - mi - no so - no-roes el

Cin - tu - ra dea - re - na a - zul pen - ta -

31

1.

a - gua llé - va - nos con - ti - go don - de na - ceel mar y la lu - na mue - re mo - jan - doel tri - gal

gra - ma Don - de na - ceel mar y la lu - na mu - re mo - jan - doel tri - gal

36

2.

gal

gal

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 31 and ends at measure 35. It features two staves with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is written on the top staff, and the lyrics are written below it. The bottom staff has a few notes and rests. The second system starts at measure 36 and ends at measure 37. It also features two staves with the same clef and key signature. The melody continues on the top staff, and the lyrics are written below it. The bottom staff has a few notes and rests. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves.



Coplitas del pescador

Canción litoraleña

Compositor: Aníbal Sampayo

Arreglos: Nadia Cano

Voice

The musical score is written for a voice part in 2/4 time. It consists of six staves of music, each with a line of lyrics underneath. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and rhythmic, with many eighth and sixteenth notes. The lyrics are in Spanish and describe a fisherman's life. The second staff begins with a measure rest of 4 measures. The third staff begins with a measure rest of 8 measures. The fourth staff begins with a measure rest of 12 measures. The fifth staff begins with a measure rest of 16 measures. The sixth staff begins with a measure rest of 19 measures and includes two endings, marked '1.' and '2.'. The first ending leads back to the beginning of the fourth staff, and the second ending leads to the end of the piece. The lyrics are: Ras-guea-di - to do-bre - pa - so de las cos - tas o - rien - ta - les ru-do can - to de los ta - pes pes - ca - do - res de la ban-da Ma-du-ran-do pa-sael rí - o las es-ca-mas del do - ra - do yel su - ru - bí vi - chael ba - gre con ins - tin - to dea - bo - ga-do Mi ca - no - a la chum - bea - ron dea - dre - de los guar - da cos - tas me chas - queas - te bo - ca se - ca los sá - ba - los no son bo - ga Buen pes - ca - dor es el dia - blo di - cen los vie - jos is - le - ños queu - saes - pi - ne - les deas - tu - cia yher - mo - sas guay - nas dean - zue - lo zue - lo Em - bar - ca - ción de hom - bre

Ras-guea-di - to do-bre - pa - so de las cos - tas o - rien - ta - les ru-do can - to de los

ta - pes pes - ca - do - res de la ban-da Ma-du-ran-do pa-sael rí - o las es-ca-mas del do -

ra - do yel su - ru - bí vi - chael ba - gre con ins - tin - to dea - bo - ga-do Mi ca - no - a la chum -

bea - ron dea - dre - de los guar - da cos - tas me chas - queas - te bo - ca se - ca los sá - ba - los no son bo - ga

Buen pes - ca - dor es el dia - blo di - cen los vie - jos is - le - ños queu - saes - pi - ne - les deas -

tu - cia yher - mo - sas guay - nas dean - zue - lo zue - lo Em - bar - ca - ción de hom - bre

23

ri - co tie - ne bu - che de ci - güe - ña an - day vie - ne pa - sael rí - o mu - cho bul - toy po - ca

26

le - ña In - dio po - bre mim - bre ver - de la pes - ca no da pa' ro - pa Char - quie' sa - po noes co -

30

1.

mi - da ya - quí sea - ca - ba la co - pla La la la la la la la la la la la la la la la la la la la

37

2.

la la la la la la la la la la la la la la la la la la la Ya - quí sea - ca - ba la co - pla

44

Ya - quí sea - ca - ba la co - pla



Reynaldo Pina realizó las transcripciones y arreglos para guitarra de las canciones de este Cancionero, mientras que **Nadia Cano** estuvo a cargo de las transcripciones y arreglos para coro.

Reynaldo Pina es saxofonista, compositor, arreglador, docente y director musical nacido en Paysandú. Cuenta con formación en saxofón, teoría, armonía, composición, improvisación y arreglos, y cursó la carrera de Tecnólogo en Jazz y Música Creativa de UTEC. Desde 2002 integra la Banda Municipal José Debali y, desde 2004, desarrolla una sostenida labor docente. Actualmente es director de la Escuela Departamental de Música de Paysandú y docente de la Escuela de Música de Jazz a la Calle, donde trabaja desde 2009. Con más de dos décadas de trayectoria, ha participado como instrumentista y director en numerosos proyectos, ensambles, big bands y festivales vinculados al jazz, la fusión, el rock y la música popular.

Nadia Cano es clarinetista, cantante y docente nacida en Paysandú. Cuenta con formación en clarinete, solfeo, teoría musical y canto. Desde 2013 integra la Banda Municipal José Debali y, desde 2017, desarrolla su labor docente en la Escuela Departamental de Música Laura Sarlo y Américo Chirigliano, donde dicta clases de clarinete, lectoescritura musical, técnica vocal y sensibilización musical. Además, es directora del Coro de Niños de Paysandú, perteneciente a la misma institución.

