

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES**

ESCUELA DE MÚSICA



**Estudio sobre los géneros rioplatenses en la
obra guitarrística de Máximo Diego Pujol**

Trabajo Final de Licenciatura
Seminario de Investigación

Autor: Nahuel Mogetta

Director/Tutor: Federico Buján

Carrera: Licenciatura en Guitarra

Rosario, 2018

Índice

Introducción	4
Marco conceptual	5
Estrategia metodológica	9
CAPÍTULO I: Historia, origen y contexto.	
1.1. TANGO	13
1.1.1. Contexto histórico.....	13
1.1.2. Origen del Tango.....	15
1.1.3. Análisis de las características musicales del tango en sus comienzos.....	20
1.1.4. El rechazo y la posterior aceptación social.....	22
1.1.5. La orquesta típica (1910 - 1940).....	23
1.1.6. Estructura formal de los primeros tangos.....	24
1.1.7. La guardia Nueva.....	24
1.1.8. La época de oro del tango.....	26
1.2. MILONGA	29
1.2.1. Origen y contexto histórico.....	29
1.2.2. El baile.....	31
1.2.3. Milonga Campera.....	32
1.2.4. Milonga Ciudadana.....	33
1.3. CANDOMBE	33
1.3.1. Africanos y afrodescendientes en la Banda Oriental.....	33
1.3.2. Formas organizativas.....	36
1.3.3. Candombe.....	38
1.3.4. Llamada.....	40
1.3.5. Comparsa.....	41
1.3.6. Proceso de corrimiento sociocultural.....	42
1.3.7. ¿Qué es el Candombe?.....	43

CAPITULO 2: Modelos rítmicos y melódicos del tango, la milonga y el candombe

2.1. TANGO Y MILONGA	46
2.1.1. Aspecto rítmico.....	46
2.1.2. Aspecto melódico.....	54
2.2. CANDOMBE	61
2.2.1. Madera.....	61
2.2.2. Tambor chico.....	62
2.2.3. Tambor piano.....	63
2.2.4. Tambor repique.....	63

CAPITULO 3: Análisis estético, melódico y rítmico de obras y estudios.

3.1. Sonatine.....	66
3.2. Cinco Preludios.....	80
3.3. Tres Piezas Rioplatenses.....	95
3.4. Suite del Plata N° 1.....	105
3.5. Estudios.....	111
3.6. Trilogía del Brujo.....	126
3.7. Tres Piezas de Otoño.....	134

CAPITULO 4

Observaciones finales	149
Conclusiones	152
Referencias bibliográficas	155
Referencias de sitios web	158
Referencias de audición	159
Anexo entrevista	160
Anexo partituras	165

Introducción:

Se ha seleccionado al guitarrista y compositor argentino Máximo Diego Pujol debido a un interés personal sobre su obra, ya que quien realiza esta investigación es guitarrista y estudiante académico de la licenciatura en guitarra de la UNR.

Máximo Pujol trabaja a partir de la herencia musical de su Argentina natal, en especial los géneros musicales rioplatenses –tango, milonga y candombe- como así también de los diferentes géneros de las distintas regiones del país. Su objetivo final es la fusión del lenguaje tanguero con el pensamiento formal académico.

En la actualidad las obras de Máximo D. Pujol son ejecutadas y grabadas por intérpretes de todo el mundo, y son objeto de estudio en masterclases y conferencias dedicados a su instrumento. Su prolífica producción ha enriquecido notablemente el repertorio para guitarra y le ha valido el respeto y reconocimiento del mundo musical. Sus obras son publicadas por destacadas editoriales de Europa, Canadá y Estados Unidos, y son ejecutadas y grabadas por guitarristas y agrupaciones de cámara y orquestales en todo el mundo.

Como se ha mencionado anteriormente, Pujol trabaja en especial a partir de los géneros rioplatenses; es por esto que el tango, la milonga y el candombe, dan como resultado una producción, además de prolifera, llena de condimentos característicos de las expresiones musicales más representativas de la cultura nacional Argentina.

El presente estudio se focalizará en analizar el funcionamiento y la presencia de los rasgos característicos de los géneros rioplatenses en la obra de Pujol.

Por lo tanto, considero importante proporcionar una copia del presente trabajo a la Escuela de Música (UNR) para todo aquel que se interese en la obra de Máximo Pujol, ya que en dicha escuela no hay material alguno sobre el mencionado compositor.

Los objetivos de este estudio radican en conocer cómo y de qué manera están presentes los géneros rioplatenses en la obra del flamante compositor. Como así también, aportar a colegas material sobre los géneros del Río de la Plata en la obra de Máximo Pujol, para quienes deseen estudiar o interpretar alguna de sus obras.

Marco conceptual (Fundamentación/justificación):

La guitarra es un instrumento que participa en el tango desde sus orígenes. Pero desde que se consolidó la formación de la Orquesta Típica, esta misma quedó ocupando un lugar de acompañamiento de la voz cantada y de pequeñas agrupaciones instrumentales.

El tango, la milonga y el candombe, en sus variantes uruguayas y argentinas, son géneros populares que remiten a historias transcurridas en las ciudades de Buenos Aires (en Argentina) y Montevideo (en Uruguay), desde las últimas décadas del Siglo XIX. Estos géneros, muchas veces son referidos como ‘música rioplatense’. Los sucesos que contribuyeron a la constitución de tales géneros, como los que hacen a su vigencia actual, se registran tanto en Montevideo como en Buenos Aires, dos ciudades atravesadas por un límite internacional que las separa, pero unidas por un río en cuyas márgenes oriental y occidental ambas ciudades se emplazan: el Río de la Plata.

Dichos géneros no sólo nos remiten a características musicales, sino que provienen de una tradición cultural y social cargada de significaciones, y que han ido construyendo historia a lo largo de más de dos siglos. Siendo hoy por hoy símbolos de nuestra cultura musical.

En este contexto Pujol absorbe como principal influencia para su producción compositiva el Tango, la Milonga y el Candombe. Basta dar un recorrido por su obra y casi no sería necesario revisar las partituras, con tan solo con leer el título de sus composiciones, notaremos su inclinación por la temática porteña y rioplatense en general.

Para observar los rasgos característicos de estos géneros en la obra de Pujol, nos focalizaremos en dos categorías: por un lado el aspecto estético, y por otro lado el aspecto estrictamente musical, en especial los parámetros melódicos y rítmicos.

Comenzando por el plano estético, en el siglo XX, el autor alemán Carl Dahlhaus explicita diversos fenómenos que se originan en la obra y en quien la escucha. Se puede percibir que para Dahlhaus la estética musical es el estudio de los problemas inherentes a la música en los que la belleza está representada en la unidad. Y, para llegar a descifrar su estética es necesario asumir aquellos fenómenos como un todo: objetividad, percepción del oyente y significado musical.

Joaquín Zamacois (1990) propone que la estética de la música es la disciplina que teoriza sobre las condiciones expresivas y las cualidades del sonido considerándose como factor de belleza. Este autor considera que la belleza radica en las cualidades expresivas del sonido y en la inspiración que posteriormente es asumida por el compositor como una idea que se convierte en forma.

Enrico Fubini (2001) plantea su definición desde un concepto de corte empírico: “Es una disciplina que estudia la reflexión sobre la música, su naturaleza, sus fines, límites y obligatoriamente su inmersión en la historia” (Fubini, 2001: 16)

Para Dahlhaus, la música es un objeto transitorio que solo se percibe después de que se ha recreado. Expresa que la música es objetiva, pero aclara que esta objetividad es percibida de forma indirecta, la recepción objetiva no se produce en el acto. El oyente la re-presentará después del contacto con la misma, cuando puede volver atrás en su pensamiento para analizarla y entenderla como un todo.

Zamacois resalta la importancia de tener en cuenta el vínculo estrecho entre la Estética de la Música con la historia para responder al interrogante del por qué estético, sugiere que dentro de este análisis se debe tener en cuenta “el grupo racial, la cultura y la situación geográfica de los pueblos que desarrollaron sus propios cánones de belleza y sensibilidad” (Zamacois, 1990: 8). Esta cuestión además de responderse desde la historia, debe recurrir también a las diferentes disciplinas y elementos que conforman la música (la historia, la teoría musical, las formas musicales, la melodía, el ritmo o la armonía). Zamacois, al parecer, presenta una posición sustentada desde la historia y la musicología para expresar lo estético.

Fubini, como se expuso anteriormente, brinda una definición de la Estética Musical que puede generar confusión puesto que no delimita lo que es realmente para él la reflexión sobre la música. Es posible que lo que se quiere decir con reflexiones, sea la idea sobre la cual insiste constantemente: el pensamiento musical como reflejo de la historia en sus diferentes periodos. A partir de estos se interpretan las circunstancias, condiciones y sensaciones que rodearon, en primer lugar al compositor, las obras, la asimilación del intérprete para la comunicación con el público y por último la elaboración intuitiva y racional del oyente a partir de la escucha de las obras.

Cuando hablamos de la estética musical nos referimos a una diversidad de factores determinado por el contexto geográfico, socio-histórico, por las formas de expresión y el contenido de la obra musical.

Para realizar el análisis estético se proponen los siguientes criterios:

- ¿Cuál es el contexto socio histórico y geográfico de la obra? Es indispensable la ubicación temporal y social de la obras a analizar, pues la obras se inscribe en un momento histórico y en una cultura determinada.

- ¿Cuál es el lenguaje y la forma de la obra? Este aspecto permite al oyente formado en música distinguir el lenguaje utilizado para la composición de la obra y su relación con el contexto socio histórico en el que se encontraba el autor. Articulado al lenguaje se encuentra la forma, esta se refiere a la coherencia del discurso musical concebido por el compositor; y como tal, él puede elegir múltiples formas para la organización de ese discurso.

- ¿Cuál es el contenido y la expresión de la obra? Estos dos aspectos están ligados con lo anteriores, ya que por medio de la forma y el lenguaje se imprime "algo" y ese "algo" se expresa, se comunica.

En el segundo aspecto, el estrictamente musical, nos focalizaremos en la identificación de los parámetros rítmicos y melódicos, observando sus modelos y variantes. Cabe aclarar que el género candombe es puramente rítmico, por consiguiente cuando se traten las obras pertenecientes a este género, solo nos focalizaremos en la rítmica.

En concordancia con el parámetro melódico, Jan LaRue manifiesta que:

"La gente en general responde mejor a la melodía que a cualquier otro elemento musical; quizá porque accede a ella muy pronto a través de las canciones de cuna y continua más tarde en contacto con ella. Ocurre, pues, que pensando generalmente la melodía en términos de canción y tema, podemos descuidar fácilmente otros aspectos fundamentales suyos. Considerada así, dentro del análisis del estilo, la melodía se refiere al perfil formado por cualquier conjunto de sonidos" (LaRue, 1989: 52)

Para realizar la identificación de modelos melódicos, seguiremos los lineamientos que proponen Andrea Marsilli en *Los Códigos del Tango* (2015) y Javier Peralta en *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (2008).

Dentro del tango vamos a distinguir dos formas básicas de tratar la melodía: una ligada y la otra rítmica. La mayoría de los tangos poseen ambos tipos de secciones.

Pero es el primero el que define la categorización. Los temas melódicos y rítmicos poseen ciertas diferencias entre otras: las articulaciones, el fraseo, las notas reales de los temas rítmicos son menos coincidentes con la métrica que en los temas melódicos. Otro aspecto a observar que propone Marsilli, son las características comunes de los temas melódicos y rítmicos (recurrencia de intervalos, grados conjuntos), como así también, elaboraciones típicas temáticas como la variación y la manera específica de articular. La variación se trata de una elaboración escrita y compuesta por el arreglador o compositor. También estaremos observando la presencia de adornos, es decir apoyaturas, mordentes y arpeggios.

Cuando nos referimos al ritmo, Jan LaRue manifiesta que:

"Se siente la tentación de identificar al ritmo como el más ambiguo, el más misterioso y problemático de todos los elementos musicales. Sin embargo, conscientes de las casi absolutas interconexiones que existen entre los distintos elementos podemos concluir a lo sumo que las enigmáticas facetas del ritmo ilustran con particular nitidez esa ambigüedad general y fundamental que es característica de la música" (LaRue, 1989: 67)

El aspecto rítmico es innegablemente el más significativo del tango. Cuando escuchamos un tango, quizás la primera impresión que tengamos, esté vinculada a su potencia rítmica. Si prestamos atención notaremos que la marcación rítmica está a cargo de sonidos graves, bajos. Y sobre ésta se desarrolla una línea melódica expresiva y melancólica.

El tango presenta la particularidad de estar regido por distintos patrones de acompañamiento que, al sucederse, van dando el sustento tanguero. Sin los modelos de acompañamiento sería imposible mantener un sustento de carácter tanguero. Como expresa Horacio Salgan "Pero algo muy especial distingue al tango de otros géneros y es la interrelación entre la melodía y el acompañamiento" (Salgán, 2001: 24). Cuando nos referimos a los modelos de acompañamiento estamos haciendo mención al marcato, también llamado marcado, es el modelo esencial del tango. Otros elementos a observar serán las polirritmias, la síncopa, el UMPA-UMPA, el bordoneo, el milongueo, el 3-3-2, pesante y blancas.

Andrea Marsilli propone la categorización de Motivos melódico - rítmicos dinámicos o de organización dinámica, en ella se observarán motivos acéfalos y/o acentuados en los contratiempos, motivos sincopados, motivos asimétricos, motivos acéfalos y sincopados. Anticipaciones y ornamentos: Arrastre, anticipación cromática típica.

En cuanto a la milonga, género musical folclórico rioplatense, típico de Argentina y Uruguay y de la cultura gauchesca; estaremos observando las dos modalidades en la que se presenta, por un lado la milonga campera o surera, forma original de la milonga, y por otro lado la milonga ciudadana, forma tardía creada en 1931 por Sebastián Piana con *Milonga sentimental*. Está emparentado con el candombe, el tango y la habanera.

En función de lo mencionado se identificará la utilización de los modelos de bordoneo y milongueo. El primero modelo es tradicional de la milonga campera, y el segundo es un patrón que, a diferencia del bordoneo, tiene su origen en la milonga ciudadana u orillera.

En el caso del Candombe, género puramente rítmico, cuenta para su ejecución tres tambores. Ellos son: chico, repique y piano. Cada uno de estos tambores tiene una función distinta entre sí dentro del entramado musical. El chico, es el más pequeño y agudo, mantiene prácticamente todo el tiempo la misma figura, casi sin posibilidades de variación. Es el tambor que funciona como eje del hecho musical. El tambor piano, es el más grande y el más grave de los tres tambores, tiene un amplio margen de variantes. Estos tambores no cesan de tocar a lo largo de toda la ejecución. El tambor repique es el de mayor variación durante el toque, va haciendo pausas y dialogando con otros tambores. Alterna diseños improvisados contruidos a partir de motivos definidos y relacionados con el toque principal. Esto nos servirá para identificar los ritmos pertenecientes a cada tambor en la obra de Pujol pertenecientes a este género.

Estrategia metodológica:

- Se recopilaron trabajos bibliográficos sobre la estética de los géneros rioplatenses, con el fin de identificar rasgos de dichos géneros en la obra de Pujol.

- Se indagaron trabajos literarios sobre el lenguaje compositivo en el tango, la milonga y el candombe, con el fin de tomar conocimiento acerca de cómo analizar los rasgos compositivos de la obra de Pujol.

- Se realizó una entrevista a Máximo Diego Pujol, en la que se indagó principalmente acerca de la estética en las obras seleccionadas.

- Se identificaron los elementos melódicos y rítmicos (mencionados en el marco conceptual) de los géneros rioplatenses (tango, milonga y candombe), en los estudios y en las obras que constituyen el corpus. Luego, se analizó obra por obra identificando en cada una de ellas los modelos rítmicos y melódicos.

Respecto de la selección del corpus cabe aclarar que se ha trabajado con todo el material al que se ha tenido acceso y que presentaba rasgos de la música rioplatense. Con esto queremos dejar asentado que no se ha tenido acceso a toda la obra escrita, pero que, por otra parte, la selección no ha sido de manera azarosa.

Las obras consultadas a las que se tuvo acceso son *14 estudios*, *Suite del Plata N°1*, *Sonatine*, *Tres Piezas Rioplatenses*, *Cinco Preludios*, *Cinco Piezas*, *Tres piezas de Otoño*, y *Trilogía del Brujo*.

Los estudios 1 - 2 - 6 - 9 - 11 - 12 - 14; la obra *Cinco Piezas*; Preludio y Murga (en *Suite del Plata N°1*) y Preludio Rockero en (*Cinco Preludios*) no serán considerados en este trabajo, ya que no presentan los elementos melódicos y rítmicos mencionados en el marco conceptual. En el caso de Murga (*Suite del Plata N°1*), no se reunió bibliografía adecuada y suficiente para analizar dicho género, tanto en el plano histórico como en el musical.

Para este trabajo se seleccionaron las siguientes obras:

- *Sonatine*
- *Cinco Preludios*
- *Tres Piezas Rioplatenses*
- *Suite del Plata N°1*
- *Estudios: 3 - 4 - 5 - 7 - 8 - 10 - 13*
- *Cinco Preludios*
- *Trilogía del Brujo*
- *Tres Piezas de Otoño*

- Se procedió también a la audición de las grabaciones de los estudios y obras mencionadas con el fin de captar el sentido de la interpretación, y así observar la relación entre lo escrito y lo sonoro.

Capítulo I:

Historia, origen y contexto.

En el presente capítulo abordaremos el devenir histórico, el origen, el contexto sociocultural y la instrumentación que enmarcan a los tres géneros más importantes de la música rioplatense.

1.1. TANGO

1.1.1. Contexto histórico

Las diferentes interpretaciones historiográficas sobre los grupos sociales que dan origen al tango es uno de los debates no saldados.

El origen del tango puede ubicarse hacia principios de 1880, año clave en la historia argentina. Para entender sus particularidades es necesario entender la época en que se genera y buscar en ella las causas del arraigo popular.

La federalización de Buenos Aires, el fracaso del movimiento autonomista, el ascenso de Roca a la presidencia, indican el fin de las luchas civiles entre porteños y provincianos. El nuevo período marca la incorporación de Argentina al mercado mundial, principalmente a partir del modelo agroexportador.

Esta reorganización traerá profundas consecuencias para la Argentina. En primer lugar, fortalece a los intereses del sector agropecuario, de los comerciantes ligados a la importación y de los inversores ingleses. Y en segundo lugar, en el ámbito de la pujante segunda revolución industrial que llevan adelante los países europeos, el destino económico de la Argentina queda subordinado al papel de productor de materias primas, dentro del contorno en la nueva división mundial del trabajo, impulsada especialmente por Inglaterra.

La instauración del transporte frigorífico y el auge del lanar contribuirán en afianzar este proceso. A nivel interno se inicia un mecanismo hasta hoy irreversible: la excesiva concentración del poder económico de la zona del litoral, especialmente en Buenos Aires, sur de Santa Fe, Córdoba y Entre Ríos.

"Los hombres del `80 se proponen llevar a cabo algunos proyectos de antigua data en el país, realizados por la generación del `37: remediar la situación argentina de escasa población promoviendo la inmigración europea" (Espasande, 2015: 3)

Si bien desde 1860 comienza el arribo de extranjeros, este proceso no posee demasiada repercusión hasta fines del siglo XIX, cuando por la circunstancia histórica europea millones de habitantes buscan nuevos horizontes fuera del viejo continente.

“Algunas cifras muestran la importancia que este proceso tomó hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX: en 1869 el país contaba con 1.830.214 habitantes, en 1895 la cifra asciende a 3.954.911”. (A.V., 1976: 25 en Espasande, 2015: 3). Al concentrarse la mayor cantidad de inmigrantes en las ciudades, se produce un excesivo crecimiento de las mismas.

Los inmigrantes que arribaron, no fueron los que habían imaginado Sarmiento y Alberdi, por el contrario provenían de zonas pobres de Europa, tales como Galicia, Nápoles y Génova y Sicilia. Seducidos por falsos folletos que prometían facilidades para adquirir tierras a bajos precios, estos campesinos -analfabetos en su mayoría, se encontraron con que las tierras ya poseían dueños: unos pocos terratenientes poseían la mayor parte de las propiedades. Entonces, la primera opción, fue permanecer por tiempo indefinido en los conventillos –previo paso por el Hotel de Inmigrantes- para luego establecerse en las periferias de las grandes ciudades, principalmente en Buenos Aires.

"La incorporación de más de cien mil inmigrantes por año no podían menos que provocar una conmoción social, sin antecedentes en el resto del mundo. En Argentina los extranjeros representaban alrededor de 1920 un 30 % de la población. En el resto del mundo el porcentaje sólo se acerca al 15 %". (Di Tella, 1999: 50)

La inmigración italiana fue más numerosa. Entre 1857 y 1899 arribaron 1.100.000 italianos, de los que se asentaron en el país 650.000; contra sólo 360.000 españoles, de los que se establecieron definitivamente 250.000. Entre 1900 y 1920 esta tendencia aumentó notablemente. Los italianos aportaron, entonces, su pasión musical, su facilidad para incorporar nuevos instrumentos y su pasión por el canto.

La situación de los inmigrantes no fue nada sencilla, la miseria y la desesperanza eran parte del paisaje cotidiano. La patria natal perdida, la familia abandonada, especialmente la madre y la esposa, son cada vez más dolorosos para el hombre solitario en Buenos Aires.

En este contexto, se produce el encuentro de pautas culturales muy diversas que se verán reflejadas en diferentes expresiones culturales donde conviven formas criollas y gringas. Algunos ejemplos son el circo criollo, la versión urbana del arte payadoresco, el lunfardo, el sainete y en especial el tango, donde posee fuerte influencia el sentimiento de desarraigo del inmigrantes.

La ciudad de Buenos Aires sufre por esta época profundos cambios: la arquitectura, el lenguaje, las costumbres, el aspecto de las calles, las comidas, los espectáculos, las diversiones, los carruajes, la vestimenta. Palermo comienza a ser lugar de paseo, los conventillos afloran continuamente alojando docenas de familias inmigrantes, las grandes familias abandonan el Barrio Sur para dirigirse hacia el Norte, la calle Florida es la más visitada por los más elegantes porteños, quienes seguramente leen a los autores franceses de moda. La cocina italiana y francesa comienzan a tener influencia. Comienza a demolerse la vieja Recova de la plaza Victoria, nuevas obras de salubridad acompañan los nuevos tiempos.

Tal como afirma Sábato:

“El crecimiento violento y tumultuoso de Buenos Aires, la llegada de millones de seres humanos esperanzados y su casi invariable frustración, la nostalgia de la patria lejana, el resentimiento de los nativos contra la invasión, la sensación de inseguridad y fragilidad en un mundo que se transformaba vertiginosamente; todo eso se manifiesta en la metafísica tanguística” (Sabato, 1986: 12)

1.1.2. Origen del Tango

Nos encontramos ante el interrogante de si el tango nace como expresión del dolor. Para entender el carácter sufriente del tango debemos buscar las claves en el contexto social, político y económico recién explicado. Pero en esto podemos señalar dos vertientes de interpretación: aquellas que indican que este género musical es mero reflejo del dolor y melancolía, y otra –desde la psicología social- que afirma que para aquel sujeto social inmerso en un mundo de dolor el tango lejos de ser una expresión de desencanto, es una forma de "Volcar el sentimiento en arte y expresividad es algo que nos aleja de la enfermedad y nos trae bienestar" (Lavalle Cobo, 2007:11), convirtiéndose en una estrategia de resistencia. De esta manera no sólo se expresa el dolor, sino que se convierte en queja y por tanto deja al descubierto situaciones de injusticias, al compartirse con otros en las mismas circunstancias resultan ser menos preocupantes.

“Frente a la desprotección humana –donde el ‘despatriado’ sufre el desamparo del estado- la expresión artística actúa como una herramienta de socializar el dolor, por lo tanto de compartirlo y en algún punto intentar ‘sanarlo’” (Espasande, 2015: 6).

Esta forma de expresión del dolor se acrecienta aún más hacia la década del '30 cuando las condiciones económicas empeoran notablemente para gran parte de la sociedad. Según Ricardo Horvath es el momento en el cual el tango permite expresar la disconformidad con la situación social de aquel entonces.

De esta manera vemos como el dolor está presente en esta música y danza, pero para cada autor tiene un significado distinto. Se presenta en el aspecto psicológico como el dolor expresado colectivamente que permite encausar el sufrimiento y buscar alguna alternativa para su superación.

El tango nace en las orillas de la gran ciudad que crece en forma desmesurada, en la ribera del Riachuelo, en los boliches de carreros y cuarteadores, en los conventillos del barrio del sur, en el mundo de la mala vida, en las academias de baile y las romerías del fin de semana, en los célebres “cuartos de chinas” que rodeaban los cuarteles. Éstos son los primeros ambientes del tango.

Comienza a gestarse entre músicos trashumantes que dispersan y captan gustos y melodías diversas. Nace primero un estilo particular de interpretación, en este sentido Silverio Domínguez recoge en su novela *Palomas y gavilanes*: “Tocaban gatos y cielitos, polkas y cuadrillas con unos aires quebrados del peringundín y del baile criollo” (Domínguez, 1886). Si bien el tango recoge características de diversas músicas, nace con un estilo propio bien definido. Son componentes esenciales del mismo el lunfardo y la nueva percepción corporal de la coreografía con fuerte elemento erótico.

Las plazas de carretas y los mercados de frutos instalados en los alrededores de la ciudad eran los límites a los que llegaban los gauchos y la peonada. Eran puntos de encuentro entre la cultura rural y urbana, donde se realizaba un importante intercambio de canciones. La payada tenía un lugar importante, al igual que la milonga.

La milonga comienza a ser un baile de parejas, abrazados hombre y mujer, imitando a los bailes de “sociedad” provenientes de Francia donde se bailaban sin que los cuerpos se tocasen, a diferencia de la danza que comenzaba a nacer aquí.

El proceso inmigratorio realiza un aporte importante a nivel musical y poético, definiendo también su estilo y esencia. Pero también un amplio sector popular criollo se sentirá profundamente identificado con esa nueva música y la considerará una expresión neta de su forma de sentir la vida.

José Sebastián Tallón analiza las características del tango en sus orígenes sosteniendo que nace como expresión de las "enfermedades del repentino desarrollo" que vive Buenos Aires a comienzos de siglo XX, tales como el robo, la explotación y

compra venta de mujeres y el asesinato. Compadritos, compadrones, malevos, matones, guapos, asesinos y ladrones son algunos de sus primeros protagonistas. Con todas estas variantes se mezclaban también los extranjeros, los marineros y la oficialidad. Afirma también, que con el tiempo el tango se constituye en un “modo de ser, de pensar, de comprender la vida...” (Tallón, 1959: 28).

Con respecto al ámbito de las orillas plantea que es ámbito amoral, donde el compadrito se convierte en un verdadero modo de vida. Frente a esta realidad "el pueblo argentino decente" responde con natural prohibicionismo. El compadrito se constituye en esta época en un verdadero paradigma, donde para ser vivo se debía imitar su lenguaje, sus costumbres, su traje y todo lo que lo rodeaba.

El compadrito era buen músico o bailarín, y debía hacerse valer por su “guapeza”. Este autor afirma que es el desorden moral que se vivía en los suburbios, del cual el compadrito era su más fiel representante, y no el tango en sí, lo que causa rechazo del resto de la sociedad.

El compadrito se caracterizaba por sus costumbres de adinerado, sus condiciones de bailarín, por su 'labia", por el hábil manejo de la daga o del sable bayoneta. Su forma de vestirse era siempre exagerada, imitando las modas de los ricos que caían en un "narcisismo exagerado". Imprimió al tango un "estilo propio de exageraciones eróticas". (Ibidem: 52)

Ahora bien, a esta realidad inmigratoria se le suma las migraciones producidas desde el interior. Una vez ejecutado el proceso de formación de la propiedad privada - posible por la existencia de los alambrados- el gaucho debe adaptarse a la vida de peón o migrar a la ciudad, ubicándose claramente en los suburbios.

El canto criollo de contrapunto es un antecedente fundamental para comprender la gestación de la música del tango. Esa herencia gauchesca de la payada constituye un punto de partida que a lo largo del tiempo -a pesar de sus transformaciones- el tango no perderá.

"Es así como el tango aparece como síntesis y expresión cultural no sólo del ambiente rioplatense y de la inmigración, sino también de las migraciones internas reflejando la complejidad del universo rioplatense; nace la fusión entre la cultura negra, la criolla y la europea. Por esto, limitar el origen del tango al bordel es simplificar el análisis histórico y restarle la importancia que tiene como expresión de la cultura popular de todo el país. ¿O acaso la influencia del payador, del

mundo gaucho de la música criolla, de la percusión de los negros, del mundo campesino, no están presentes en su génesis?" (Espasande, 2015: 9)

Al vincular el origen con la herencia de payadores surge la pregunta en torno a si en sus orígenes nace como expresión de protesta política. Sobre este punto tampoco los historiadores han llegado a un acuerdo. Por un lado, hay quienes afirman que el tango no tiene un carácter político –tal como lo sostiene Horacio Ferrer- y por el otro quienes lo relacionan íntimamente, no sólo en sus orígenes sino también a lo largo del desarrollo histórico (Ricardo Horvarth).

Cabe destacar, que en la historiografía tradicional el origen del tango aparece vinculado casi exclusivamente con la vida prostibularia. Si bien tiene un fuerte arraigo en la misma, coincidimos con Ignacio Lavalle Cobo cuando afirma: "El tango en su origen fue una expresión del pueblo, del negro, del estibador en payadas del campesino, sobre las tardes de arrabal y conventillo; una última instancia, su nacimiento no fue unívoco" (Lavalle Cobo, 2007: 24).

Los lugares de encuentro eran los “café” de la Boca, bares clandestinos, prostíbulos y bares de camareras. De éstos últimos se destacaban lo de La Pichona, en Palermo lo de Hasen o lo de María La Vasca cuando se trataba de arreglar algún negocio clandestino. Allí, en grandes antesalas o patios, se encontraban dúos o tríos compuestos por flauta, violín y guitarra que tocaban de oído melodías populares. Con el tiempo también ingresaron organitos en algunos burdeles. Los lugares más importantes incorporaron el piano.

Pasarán varios años antes de que el tango ingrese a los patios de los conventillos. Ya que por ser música prostibularia fue resistida en todos los ámbitos de la sociedad. Poco a poco, suprimidos aquellos pasos considerados más pecaminosos el tango fue haciéndose más habitual, siempre presente en fiestas, cumpleaños, casamientos o en los bailes de los domingos por la tarde. En las salas de las familias de clase media encontró mayor resistencia.

El descontento propio del hombre inmigrante hace que el tango sea una danza de mirada interior hacia los propios actos o estados de ánimo, gran distinción para ser una danza popular. Se constituye en expresión temprana de algunas de las características del argentino: la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, y la problematicidad.

Blas Matamoro afirma que el tango nace como parte del folklore porteño. En sus inicios la circulación oral de la música permitía a los intérpretes y consumidores cambiar la composición dándole cierta dosis de creación colectiva. Otra característica es la circulación en ámbitos cerrados y limitados (como eran los prostíbulos), al margen del la música institucional de las clases dominantes.

Las raíces negras

Ricardo Rodríguez Molas, historiador, afirma que tango es directamente una voz africana. En varios dialectos negros presentes en el Río de la Plata tango significa "lugar cerrado", "círculo", "coto". También se llamó tango al lugar de concentración de africanos previo al embarque y donde se ofrecía la venta de los mismos. Por último, se refería con esta voz a las sociedades de negros libres que sobrevivieron luego de la abolición de la esclavitud. En los bailes de negros -según esta hipótesis- habría surgido el vocablo "tango".

“Otra interpretación es la que busca su origen onomatopéyico. Sostiene que es una deformación de la voz ‘tambor’ ya que los sitios de reunión de baile de los negros eran llamados ‘tambos’. De tambor a ‘tambó’ hay un pequeño pasaje, al igual que al vocablo ‘tangó’. El pedido del bailarín hecho en dialecto negro era ‘tocá tambó’. Esta hipótesis es sostenida por el lingüista uruguayo Rolando Laguarda Trías y por Vicente Rossi, en su obra *Cosas de Negros*” (Espasande, 2015: 11).

Con respecto a las características coreográficas estos autores afirman que el candombe influye en el tango, en la inmovilidad superior del cuerpo y la concentración de la danza en la mitad inferior, centrada en partes sexuales. Este sería el aporte más significativo de la cultura afroamericana al tango.

Influencias extranjeras

Las danzas de pareja, remoto antecedente del tango, comienza con la importación del vals hacia 1800. Hacia 1852 comienzan a desarrollarse los "tangos", que según el diccionario de la Real Academia Española eran "baile de gitanos". Se trata de tango andaluz o de habanera, a veces superpuesto con la milonga. Son los actores españoles y

los cupletistas los que traen a Buenos Aires los primeros tangos andaluces, cuando el tango criollo ya se está formando en las academias y peringundines.

Numerosas habaneras llamadas tangos, también en el sentido andaluz, circulan por Buenos Aires de boca en boca entre 1850 y 1900. Hasta la primera década del siglo XX –cuando se conforman las orquestas típicas del tango porteño- éste compartía con la habanera una identidad musical.

La milonga es también una forma de habanera que circuló en los sectores inferiores. Lo específico de la milonga es su origen vinculado a la canción, ya que fue un género lírico que se convirtió en un baile aceptando algunos elementos coreográficos del candombe sobre el esquema rítmico de la habanera. Según Vicente Rossi la milonga proviene de la transformación de la habanera que se bailaba en los barrios marineros y en los “cuartos de chinas” ya mencionados.

Por otro lado, Gobello afirma que “el tango no es más que una africanización de la mazurca y la milonga” (Salas, 1986: 24). Otros autores concuerdan en que la milonga nace como imitación de los compadritos del baile de los negros.

1.1.3. Análisis de las características musicales del tango en sus comienzos.

Hacia fines del siglo XIX el tango se desarrolla en tríos integrados por arpa o acordeón, flauta y violín; en algunas ocasiones se utiliza el clarinete o cualquier instrumento posible de ser trasladado de salón en salón. De a poco, la guitarra (instrumento traído por el español en la conquista, muy arraigado a las costumbres del campo) va a ir transformándose en el instrumento armónico por excelencia de estos tríos. Los músicos del trío no saben leer música, realizan una confusa improvisación, sin solos. No escriben sus acompañamientos, y sólo en algunos casos pautan gráficamente la melodía y el cifrado (acordes del acompañamiento). Por estas razones, los elementos descriptivos de las características de los tangos primitivos, llegan a nosotros a través de relatos y anécdotas de historiadores y músicos que vivieron ese momento histórico.

Las obras eran transmitidas oralmente y se iban generando en base al procedimiento elaborativo de ensayo-error, es decir, se proponía un motivo rítmico-melódico, que después generaba derivaciones temáticas por medio de las prácticas repetidas y sistemáticas en cada ejecución. Estas particularidades dieron como resultado, en un comienzo, la falta de organización de un estilo propio.

"Nos peleábamos entre nosotros (decía Delfino) para conseguir cada uno el manuscrito del otro, los pequeños apuntes que acababa de componer Arolas, Canaro, Greco o yo. Esas líneas anotadas a la disparada, ese esbozo inicial tenía un valor significativo para la muchachada" (Gobello, 1999: 102).

Ya en el siglo XX, con la incorporación del piano, entre otros elementos que detallaremos a continuación, plantea modificaciones a las estructuras de los tríos y se convertirá en la voz conductora del tango.

Formaciones instrumentales:

Trío de flauta, guitarra y clarinete, u otros instrumentos melódicos

En un comienzo los instrumentos no son seleccionados buscando una sonoridad determinada sino que, en general, poseen la característica principal de ser aquellos que pueden ser fácilmente ejecutados y fácilmente trasladables. Tanto la flauta como el clarinete se caracterizan por realizar melodías ágiles sin necesitar un manejo técnico muy complejo. La guitarra hizo su aparición posteriormente y brindó, sobre todo, una base armónica y un marcado rítmico que caracterizó al acompañamiento del tango durante muchos años. Ese acompañamiento estaba basado en la rítmica de la habanera (corchea con puntillo, semicorchea, y dos corcheas) alternado por momentos, con un movimiento uniforme de corcheas.

Aparición del piano

Se reconoce que, en general, los pianistas comenzaron repitiendo la textura y modo de ejecución de la época: la mano derecha ejecutaba la melodía y la mano izquierda realizaba un acompañamiento habanerado, a imitación de la guitarra.

La aparición del piano, primero, se da en convivencia con la guitarra y luego pasa a tomar su lugar quedando la guitarra asociada a una estética de acompañamiento a cantantes. Las partes escritas para piano aportan una especie de "esqueleto armónico" de acople orquestal. Con el tiempo, el piano enriquecerá al tango desde:

- La elaboración del acompañamiento.
- La amplitud del registro, en comparación con su antecesor en el rol, la guitarra.

La llegada del Bandoneón

Otra incorporación instrumental esencial al estilo fue el bandoneón. Podemos decir que trajo aparejadas modificaciones profundas en la interpretación instrumental. Según Luis Adolfo Sierra: "El tango adoptó un carácter temperamental más apagado y menos movido" (Sierra, 1976: 19). Oscar Zucchi agrega a esto: "El color sonoro del nuevo miembro de los cuartetos típicos, dio al tango un tono más grave, lo enriqueció armónicamente, pero también lo hizo más lento" (Zucchi, 1998: 122).

La incorporación del bandoneón deja a la flauta de lado pasando a conformarse los tríos con violín, bandoneón y guitarra. Hemos mencionado anteriormente, la importancia que tuvo la incorporación del piano, por medio del maestro Roberto Firpo, entre otros. Esto fue el origen embrionario de los futuros sextetos típicos y de la conformación instrumental de las orquestas típicas: piano, bandoneón y violín.

1.1.4. El rechazo y la posterior aceptación social

Por ser originario de los lugares más pobres del Río de la Plata, por tener letras atrevidas y hasta groseras y por tener un baile considerado atrevido, obsceno y amoral, el tango causaba el rechazo de la alta sociedad, ésta tenía prohibido escuchar o bailar esta música, sin embargo algunas de estas personas se sentían atraídas por el tango y bajaban a los suburbios a disfrutar del mismo. También gracias a su melodía y a la recién surgida pequeña y baja clase media, el tango logró incursionar en escalas sociales más altas. Con esto la música se fue complejizando y las letras fueron refinándose, y cambiándose por una poética nueva.

Por otra parte, en Europa en general y particularmente en Francia en el periodo que abarca los años desde 1890 hasta 1914 aproximadamente, existía lo que se llamaba "la bella época" (*la belle époque*, en francés), en el que la gente de clase alta se distinguió por el alto estándar de vida y el descontrol, que los llevó a hacer cosas fuera de los límites marcados por su clase social y hasta al consumo de drogas.

En esa época la ciudad francesa de París era vista en todo el mundo como sinónimo de buen gusto y refinamiento social y en Argentina la clase rica se vio obligada a visitar o vivir en París para alcanzar el refinamiento, la belleza, la cultura y la distinción deseada. Pero para sorpresa de los ricos argentinos, los franceses que llevaban una vida social y nocturna agitada, aceptaban el tango sin problemas en sus mejores salones familiares y lugares sociales más respetables, mientras que ellos lo despreciaban por ser perteneciente a la clase baja.

En Buenos Aires paulatinamente las milongas (lugares donde se juntaba la gente para bailar tango) fueron saliendo de los barrios más pobres e instalándose en los barrios urbanizados desde las afueras hacia el centro.

Ya para 1912 el tango se había convertido en una música y baile muy popular en París, y entonces llegaron a la ciudad muchos argentinos dispuestos a ser maestros de baile, entre los cuales estuvieron Alfredo Gobbi, Ángel Villoldo y Enrique Saborido quien se destacó ampliamente. En este sentido, Carlos Vega afirma lo siguiente:

“Todas las ciudades encuentran al argentino azorado o al profesional presto para la enseñanza. Hemos leído que el Zar Nicolás se interesó por el baile porteño – siempre en 1911-. La hija del Ministro de Bolivia en Londres –nos consta- lo enseñaba a ingleses amigos en tanto protestaban los argentinos...” (Vega, 2016: 148)

Al principio en Buenos Aires, se argumentó que en París se aceptaba el tango porque los franceses desconocían de qué ambiente social provenía, y los personajes que le dieron origen. Pero sin embargo el gusto parisino por el tango llamó tanto la atención de la clase alta argentina que paseaba por la ciudad, y que en su regreso a Argentina se vieron dispuestos a valorar de una manera más positiva al tango.

1.1.5. La orquesta típica (1910 - 1940)

“Surge como término hacia 1911, en base a la necesidad de llegar a las compañías discográficas con un producto constituido ya como estilo musical, con características propias” (Mesa y Balderrabano, 2006: 4). Aún en esta época, las orquestas interpretaban repertorio variado, incluyendo al tango entre valeses, milongas, pasodobles, etcétera. Se necesitaba algo que diferenciara a estas nuevas formaciones instrumentales que comenzaban a centrar su actividad en torno a un estilo de creciente aceptación. “La orquesta de Vicente Greco fue la primera que (según registros de la época) utiliza ese nombre aunque no contaba con la formación instrumental que sería luego característica de la típica: el sexteto” (Mesa y Balderrabano, 2006: 4)

Las características del estilo ya lo diferenciaban de sus orígenes híbridos; quedaba aún la necesidad de evolución de los músicos quienes carecían, en gran medida, de elementos técnicos instrumentales para poder desarrollar al máximo su potencial interpretativo, en especial en el bandoneón, instrumento que ganaba día a día seguidores

pero que aún estaba en estado de evolución (en el comienzo poseía 33 teclas, llegando a la actual estructura de 72 teclas).

Ya en la década del 10, otros elementos contribuyen al cambio en la concepción del estilo. El acompañamiento de habanera comienza paulatinamente a desaparecer; grabaciones de la orquesta de Eduardo Arolas y Agustín Bardi, composiciones como *Bélgica*, de Delfino, nos demuestran que ese acompañamiento se utiliza en forma alternada con el ritmo de cuatro corcheas que luego dará espacio al cambio de compás de 2 por 4 a 4 por 8 y que los tempos de estos nuevos tangos no permiten melodías ágiles y repetitivas, sino que representan a una nueva estética del tango que permite una intencionalidad en el fraseo que acompañe al desarrollo melódico.

1.1.6. Estructura formal de los primeros tangos

"Se observa que estos tangos se hallan articulados, en general, en tres secciones temáticas cuya extensión abarca dieciséis compases que pueden ser agrupados en dos frases de ocho compases cada una, también es importante aclarar que, en menor medida, pueden encontrarse tangos en dos secciones. A su vez, estas frases se hallan articuladas, por lo general, en dos estructuras musicales más breves, que podríamos denominar semifrases, con una extensión de cuatro compases cada una. Sin embargo es posible distinguir un nivel inferior de funcionamiento estructural sin perder, por ello, la coherencia musical. No se trata aquí de una concepción motivica clásica como unidad mínima rítmico-melódica, sino que este nivel inferior estaría dado por una unidad fraseológica menor, cuya extensión abarca dos compases y tiene la particularidad de ser una unidad de sentido completo desde una perspectiva melódico-armónica" (Mesa y Balderrabano, 2006: 4).

1.1.7. La guardia Nueva

En el periodo de 1920 a 1940 surge la llamada "Guardia Nueva" la que fue de gran importancia para el tango por su evolución en cuanto a su música, su poética, su interpretación y su ejecución. La guardia nueva se caracterizó entre otras cosas por sus músicos muy profesionales y de gran capacidad y calidad musical, que impulsaron un compás más firme y alentaron la aparición de solistas virtuosos y profesionales. La orquesta se convirtió en una agrupación de músicos que tocaban en conjunto pero que no impedía mostrar las virtudes individuales de cada uno.

La Guardia Nueva marcaría el inicio de diferentes tendencias interpretativas, las que continuarían desarrollándose por el resto de las décadas posteriores. “Fue en el transcurso predominante del ‘sexteto típico’, que la concepción temperamental y estética del tango se bifurca en dos corrientes –la tradicional y la evolucionista– exigiendo desde entonces a todos los cultores del género la opción ineludible” (Sierra, 1985: 81). Las orquestas que se dedicaron a mantener una ejecución con sonido más antiguo, explotaron principalmente los recursos rítmicos de las composiciones; esto permitía el acompañamiento adecuado a las entusiastas parejas de baile, que exigían una música con marcación del pulso constante, para no perderse en los complicados pasos tangueros. Desde el otro lado, pionero en la senda de evolución musical del tango, Julio De Caro instala una nueva forma de tocar: su orquesta típica es un cuerpo instrumental sólido que requiere de máxima integración y estudio por parte de los ejecutantes. Luis Adolfo Sierra admite lo siguiente:

“Julio De Caro [...] impuso su estilo y creó una verdadera escuela de ejecución musicalmente evolucionada que habría de significar el movimiento de transformación más importante de toda la historia del tango [...]. Se trataba de incorporar los recursos de la técnica musical, especialmente en materia de armonía y contrapunto, sin desvirtuar naturalmente sus propias esencias rítmicas y melódicas [...] (lo cual) habría de requerir incuestionablemente, por parte de los instrumentistas, una mayor capacitación técnica” (Sierra, 1986: 97-98)

La Escuela Decareana en el tango dará origen a una gran cantidad de orquestas que se decidieron por continuar una práctica musical de vanguardia; experimentando desde la composición en lenguajes nuevos, estas orquestas crearían notables arreglos instrumentales, tendientes a concebir al tango desde una audición más atenta, que valora sus componentes estéticos por sobre su funcionalidad en la pista de baile. Nos lo confirma Horacio Salgán, refiriéndose a la armonía utilizada, con estas palabras:

“En las primeras épocas del Tango, como es de suponer, los recursos armónicos que se usaban eran muy limitados si los comparamos con los actuales [...] A medida que nos acercamos a la época Decareana la importancia y atracción de los efectos armónicos va evidenciando cada vez más su presencia en el Tango. Y ya desde la década del 40 en adelante hubo una especie de ‘vía libre’ para la inserción de acordes de todo tipo” (Salgán, 2001: 52).

1.1.8. La época de oro del tango

El desarrollo del tango instrumental tuvo su apogeo hacia la década del 40; precisamente, a ese período corresponden las más asombrosas composiciones de la época de oro del tango. Esta música, desplazó ocasionalmente al exitoso tango cantado, que se venía escuchando fuertemente desde el legado gardeliano. Sucedieron relativos altibajos en este ámbito, no afectando demasiado a la canción tanguera, debido a la gravitante atracción que sus letras y figuras cantantes provocaban irremediabilmente en el público. Se produjeron instancias dialécticas de superación en los escenarios entre el tango instrumental y el cantado, hasta fines de los años 50. La síntesis de estas facetas sonoras (el cantado y el instrumental), se consolidó con la fórmula cantante-orquesta, que sería fundamental en la historia del tango. En palabras de Luis Adolfo Sierra: "Una de las características salientes del apogeo del tango al término de la década del cuarenta, fue el predominio de los cantores en la labor de las orquestas típicas, llegando a erigirse en los protagonistas exclusivos y [...] excluyentes de todo otro atractivo de muchos de los conjuntos" (Sierra, 1985: 181).

"Es necesario señalar que, no obstante el resurgimiento del 'tango canción' en los años comprendidos del cuarenta al cincuenta, paralelamente se produjo un luminoso afianzamiento de las manifestaciones instrumentales, e incluso los trabajos musicales complementarios de la labor vocal revestían un inestimable grado de superación técnica. Además las corrientes más avanzadas del moderno tango instrumental tuvieron su punto de partida en ese período tan justificadamente recordado" (Sierra, 1985: 156)

"También los años iniciales de la década del cincuenta fueron muy propicios para la formación de excelentes orquestas típicas, todavía impulsados muchos cultores del tango por la euforia de posibilidades que caracterizó al decenio anterior" (Sierra, 1985: 176).

Fue la época en que hubo mayor cantidad de intérpretes de tango, y de músicos de gran calidad; ninguna ciudad del mundo tubo tanta cantidad de orquestas en activo como la ciudad de Buenos Aires en la década de 1940, en la que actuaban alrededor de 200 orquestas; se había acabado la época de las improvisaciones y de los músicos de oído, había muchísima competencia y por lo tanto a las orquestas solo ingresaban los músicos más calificados. Hubo gran cantidad y calidad de las composiciones, en esa

época se compusieron más tangos que en cualquiera de los años anteriores, grandes poetas se juntaron con músicos inspirados y muy capaces, y lograron composiciones muy prodigiosas y adelantadas a su época; proliferaron los bailes; se le dio un gran soporte de parte de los medios de comunicación que le daba mucha difusión de manera constante, por ejemplo, en 1942 había alrededor de veinte radios capitalinas privadas y treinta y siete estaciones de onda media del interior que dedicaron sus transmisiones al tango y apenas incluían un 9,82% de música grabada; y en el cine nacional el tango casi siempre es protagonista.

En la época de oro, el tango también se interpretaba en los más lujosos locales nocturnos, y también se tocaba mucho en cafés constantemente la gente por unos pocos centavos iba a tomar café y a escuchar el tango que allí se interpretaba, en los cafés no se bailaba, solo se escuchaba a los diferentes conjuntos que se iban cambiando a lo largo del día; las orquestas tocaban alrededor de media hora y descansaban otra media hora, este intervalo no solo permitía la renovación del público sino también el cobro del servicio. Las confiterías en cambio eran diferentes a los cafés, las había bailables y no bailables, eran más amplias, estaban mejor decoradas y las orquestas típicas compartían el lugar con conjuntos de Jazz.

Clubes sociales y de fútbol también organizaban veladas danzantes todos los fines de semana en las que también se presentaban las Orquestas Típicas, pero los verdaderos pilares para los conjuntos de tango fueron los cabarets, que estaban ubicados en su mayoría en el centro de Buenos Aires, estos contaban con una clientela fija e hicieron que muchas figuras puedan trascender.

No obstante a esta evolución, que dio nacimiento y vida a las más importantes orquestas de tango en su historia, en la mitad del siglo XX se vislumbraba el inicio del ocaso de esta música. "Una paulatina y progresiva disminución de los medios de difusión del tango, prácticamente escamoteado del mercado musical [...], comenzaba a insinuarse en los comienzos de la década del cincuenta" (Sierra, 1985: 175). Las razones son diversas, pero se destaca la llegada de otros géneros al Río de la Plata, pertenecientes al fructífero campo de la música popular, de creciente influencia a nivel mundial; repertorios de jazz y rock 'n' roll comenzaban a invadir las transmisiones radiales, y en Argentina la audiencia prefirió los sonidos foráneos al ya clásico repertorio de tango.

Con posterioridad al decaimiento de la época de oro, la última "Guardia" a la que se refiere Gobello se destacó por la labor trascendente que ejercería Astor Piazzolla en

la creación musical. “El aporte de Piazzolla tenía el significado de una revalorización integral de la música del tango, con concepciones de marcada tendencia modernista [...]. Astor Piazzolla es el más avanzado y representativo de los cultores del tango moderno” (Sierra, 1985: 172-173). De esta forma, Piazzolla inauguraría una nueva etapa composicional, que mezclaba los mejores elementos estilísticos del más evolucionado tango instrumental, con la práctica de otras músicas como el jazz. Además, incorporó dentro de este nuevo lenguaje algunos procedimientos composicionales contrapuntísticos, identificados con la fuga barroca.

El nuevo tango tuvo diversas opiniones, provocando en muchas oportunidades un rechazo por parte de los antiguos cultores. En alguna oportunidad, Aníbal Troilo mencionó: "Lo que hace Piazzolla no es tango, no tiene vinculaciones con el tango, ya que modifica su esencia y su espíritu y el público no se reconoce en él ni lo reconoce como música suya la que él crea" (Sabato, 1965: 117). Lo cierto es que hoy en día, el legado de Piazzolla es responsable de la estela nómada que ha dejado el tango alrededor del mundo.

Las gratas palabras del musicólogo argentino Omar Corrado, nos aclaran esta realidad:

“El tango se popularizó en Argentina precisamente en el momento en que Buenos Aires se transformaba en la metrópolis actual, de la cual se convertiría, para sus habitantes, en símbolo privilegiado, y para el exterior, la metonimia misma del país, lo que no ha cesado de afirmarse a lo largo del siglo. Sin embargo, para vastos sectores del público contemporáneo, es la música de Piazzolla la que ha asumido los rasgos identitarios de Buenos Aires” (Corrado, 2002: 2)

En la actualidad, y como hemos mencionado anteriormente, el Tango goza de un período de revaloración importante, a la vez que nunca dejó de sonar en otros países como Japón, Finlandia, Colombia o Alemania, por mencionar sólo algunos. Carlos Vega opinaba, frente a la carencia manifestada hace años con respecto al estudio de este género, que: “El desdén por la consideración y estudio del Tango porteño resulta de una completa falta de sentido histórico [...] (puesto que el tango no es sino) un producto de la vitalidad porteña de las últimas décadas” (Sábato.1965: 31).

1.2. MILONGA

Como expresa Lauro Ayestarán: "Alrededor del año 1870 ya está presente en el folklore musical uruguayo una especie perfectamente definida que irrumpe con su nombre propio después de 20 años de gestación: la Milonga" (Ayestarán, 1948: 1).

La milonga es un género musical folclórico rioplatense típico de Argentina, Uruguay y de Río Grande del Sur, emparentado con la habanera y el tango. Aunque tanto la milonga como el tango moderno están estructurados en compases de 4/4, las 8 corcheas de la milonga están distribuidas en 3 + 3 + 2 mientras que el tango posee un ritmo más 'cuadrado'. Las letras de la milonga suelen ser picarescas. Podemos encontrar dos modalidades, la milonga campera, pampeana o surera, la cual es la forma original de la milonga; y la milonga ciudadana, forma tardía creada en 1931 por Sebastián Piana con *Milonga sentimental*.

1.2.1. Origen y contexto histórico

La milonga nació en Uruguay y en los puertos del Río de la Plata alrededor de 1870. Se originó de las clases urbanas más pobres de la sociedad y los inmigrantes europeos y africanos. Estos segregados sociales utilizaron el candombe, ritmo traído por los esclavos africanos a América, como ingrediente principal para hacer la milonga. Le agregaron ritmos indios. La aderezaron con la música de guitarra de los primeros colonizadores españoles. El toque final se lo dieron con la habanera, ritmo lento originario de Cuba. La milonguita era considerada como un baile extremadamente vulgar. Sin embargo, la milonga resultó ser el padre del tango, ritmo que llegó hasta las más altas esferas de la aristocracia americana y europea.

Este tipo de música se relaciona históricamente con dos géneros muy importantes; uno anterior y uno posterior; paya y el tango, respectivamente. La milonga es una formaailable que adoptó algunos elementos de la payada, mientras que el tango adoptó algunos elementos de la milonga; especialmente ciertos rasgos rítmicos y melódicos. En la actualidad, estos tres géneros conviven en el universo musical rioplatense, cada uno, con elementos propios que los distinguen.

“La Payada es la poesía espontánea de los paisanos rioplatenses; es el alma en los labios por expresión innata. No se escribe; se siente. No es laboriosa elucubración académica de la rima; es emisión insólita y libre del ingenio" (Rossi, 1958:114). Surgió

entre los gauchos, éstos, eran hombres que viajaban para trabajar en las estancias o haciendas en la Pampa argentina y en algunas regiones de Uruguay. En torno a los gauchos y su forma de vida, se desarrolló una cultura particular, en la cual la música, el baile y la poesía tenían una gran importancia.

En los barrios marítimos y en las inmediaciones de los puertos del Plata, existían los cuartos de chinas y casa de bebidas, como en todos los puertos del mundo. Existían los clubs y refugios con que el marítimo sueña durante su ruta. En este suburbio el baile era imprescindible, por lo tanto la danza llegó a él como regalo casual. Así es como apareció el marino cubano, indefectiblemente negro, que frecuentaba el puerto de Montevideo con asiduidad. Fue él quien introdujo la danza cubana en el Plata, obteniendo después en atención a su origen, el nombre de Habanera.

"Es innegable el aporte marítimo extranjero en modismos y modalidades a los barrios marítimos de las ciudades portuarias" (Rossi, 1958:127). El criollo asimilado a esos barrios por el trabajo o por los vicios, toma en la forma en que su ingeniosidad cree oportuno, frases y peculiaridades que después transmite al pueblo. Montevideo era el puerto más frecuentado en aquellos tiempos, por ser el que mejor refugio y mejor moneda ofrecía en el Plata. En él las embarcaciones de diferentes países permanecían varios días, y sus tripulaciones gozaban de los pintorescos barrios marítimos donde se hablaban todos los idiomas. Asimismo la marinería del cabotaje nacional uruguayo-argentino, en su mayoría criolla, era la transmisora de las modalidades de una banda a la otra. Así, es como la Habanera llegó al suburbio porteño, y a su debido tiempo, la Milonga. La Habanera se impuso en todos los barrios, y cuando fue Milonga dominó de manera totalitaria.

Por otro lado, Carlos Vega comenta que existía en aquél entonces una especie porteña idéntica a la Milonga, y la única en la perspectiva musical de aquellos años que puede ser antecesora de la Milonga: esta es el Lúndú:

"El lundú fue una danza de larga vida, gran dispersión y extraordinaria importancia en la vitalización y resiembra de los formularios rítmicos y melódicos del gran cancionero binario medieval. Como ha ocurrido con otras danzas, su nombre, *lundú*, de origen africano negro, padeció muchas variantes: lundum, lundún, landú, landún, londú, londón, ondú u hondú, alondú..." (Vega, 2016: 53).

La milonga tuvo una clara influencia en el surgimiento del tango, pero paralelamente evolucionó y también se mantuvo como género independiente. Incluso

hay una especie de híbrido que ha sobrevivido con variada suerte -a tal punto que algunos estudiosos lo consideran extinguido- denominado "tango milonga" y que ha sido usado cuando los autores quisieron dar al tango un ritmo fuerte y sostenido. Los años veinte y en parte de los treinta también, los sitios en los que la gente bailaba eran: los bailes de patio, los clubes de barrio —donde se hacían las reuniones danzantes—, los clubes más o menos milongueros, los salones, las confiterías y las boites. Muchos de estos lugares se prolongaron hasta fines de la década del cincuenta.

1.2.2. El baile

La milonga es un baile argentino que se caracteriza por ser alegre, rápido y sensual. Los años veinte y en parte de los treinta también, los sitios en los que la gente bailaba eran: los bailes de patio, los clubes de barrio —donde se hacían las reuniones danzantes—, los clubes más o menos milongueros, los salones, las confiterías y las boates. Muchos de estos lugares se prolongaron hasta fines de la década del cincuenta.

Los bailes de los clubes de barrio, tenían características bastante parecidas entre sí. La música era mayoritariamente en base a grabaciones. Algunos llevaban conjuntos musicales chicos, varios de los cuales llegaron más tarde a tener bastante difusión o sus músicos se integraron a orquesta importantes.

Los bailes de patio se realizaban en casas con patio amplio y se organizaban a partir de un pozo con monedas que aportaban los participantes y con eso compraban las bebidas. En invierno se contribuía con buñuelos, pastelitos o bien los dueños de las casas preparaban chocolate caliente. Más atrás en el tiempo, esos patios eran los de ciertos conventillos que los autores se encargaron de hacer figurar en sus sainetes. La música entonces provenía de los fonógrafos, por lo general eran dos ya que uno sólo se recalentaba, además de desafilarse las púas.

A los clubes milongueros concurrían las parejas que bailaban el tango de salón y el orillero, éste se compone de compás, elegancia y figura. El de salón es sólo compás y elegancia. Entre muchos otros y de distintos barrios, los clubes son (porque aún existen): el Barracas Central, de Avenida Vélez Sarsfield al 200; Huracán, de la Av. Caseros; Unidos de Pompeya, de la Av. Sáenz; el Sunderland, de Villa Urquiza. La concurrencia la formaban parejas pero también mujeres y hombres solos. La música en

la mayoría de los casos era instrumental pues sólo interesaba bailar y no escuchar al cantor, como si esto los sacara de la concentración.

“Se caracteriza por sus compases machacones y enérgicos. La sola mención de su nombre recuerda la potencia de ese ritmo que, no obstante, para muchos autores tiene como carácter específico lo cantable. En apoyo de esta posición se recuerda que, en sus primeras épocas, la milonga era confundida con la cifra, o se la denominaba de este modo, y se decía de quienes la interpretaban que cantaban por cifra, haciendo referencia a la división de las estrofas. La milonga cumple en la música de la ciudad el papel de la cifra en el contrapunto de los payadores” (EcuRed- Danza de la milonga. Ver referencias de sitios web).

Existen dos tipos de Milonga, la Milonga campera y la Milonga ciudadana. A continuación expondremos las características de cada una:

1.2.3. Milonga Campera

Antes que apareciese el Tango, existía la Milonga Campera o campesina. Ésta era una música rural, que contenía elementos afro en su constitución rítmica, e influencias de danzas criollas y europeas llegadas a Buenos Aires y Montevideo. Tiene semejanzas con otros ritmos como la chamarrita, el choro, el candombe y la habanera. "La milonga campera integra la expresión campesina de la Pampa, de viejo arraigo, inicialmente cantada, aunque luego tuvo coreografía" (Documentación Técnica de la Milonga MLNG: 1).

Se supone que aportó elementos al primitivo tango, tanto en lo musical como en el baile. Cuando nace el tango, aproximadamente en 1880, la milonga campera era el género más popular en las zonas arrabaleras del Río de la Plata. Curiosamente, la aportación de la milonga al baile del tango fue mayor hacia 1900, para "adecentar" al tango y poderlo bailar más allá del ambiente prostibulario. Se creó un tango amilongado, llamado Tango-milonga, con un ritmo muy vivo, que impedía el roce de los cuerpos y que se bailaba sin cortes ni quebradas, que eran las figuras más características y eróticas del tango prostibulario. En la década de 1910, el Tango, puesto de moda en todo el mundo gracias a Europa, se baila sin problemas en toda Argentina.

1.2.4. Milonga Ciudadana

Hacia 1931 aparece un nuevo estilo llamado ‘milonga ciudadana’. Este nuevo estilo de milonga fue creado por Sebastián Piana (música) y Homero Manzi (letra), con la pieza *Milonga sentimental*, que pasará a la historia como la primera milonga moderna o ciudadana. Es en este momento, cuando a la milonga anterior se la empieza a llamar campesina, y a la nueva ciudadana o urbana. La campera no desaparecerá, pero quedará reducida a una expresión del folclore rural.

“La nueva milonga se crea en las ciudades y será más ligera que la milonga campera, asemejándose a un tango rápido. Las letras y la instrumentación musical son similares a las del tango” (EcuRed - Danza de la milonga. Ver referencias de sitios web)

Durante las décadas de los 30 y 40 se va creando una coreografía propia de esta milonga, que mezcla pasos y figuras del tango de la época, con elementos nuevos y variaciones de los existentes, que se acoplan mejor al rápido ritmo milonguero. Esta coreografía es la que ha perdurado hasta nuestros días.

1.3. CANDOMBE

1.3.1. Africanos y afrodescendientes en la Banda Oriental

Esclavitud y abolición

La presencia de africanos ingresados como mano de obra esclava en la Banda Oriental puede documentarse desde 1680 en Colonia del Sacramento. Luego de la fundación de Montevideo (1724 – 1726) y declarando la falta de mano de obra, se solicitó desde el Cabildo en 1738 la autorización para la importación de esclavos, llegando el primer embarque en el año 1743. Es importante señalar que en 1791 Montevideo fue designado como único puerto para la introducción de esclavos al Virreinato del Río de la Plata, Chile y Perú.

"En cuanto a la cantidad de población afrodescendiente en esta región, se ha estimado que representaba en torno al 25 por ciento –incluso el 30 por ciento– de los habitantes de Montevideo durante el coloniaje tardío; en 1819, representaba entre un 20 y un 25 por ciento de la población de esta ciudad; y hacia 1830,

cercano a un tercio del total, tanto en la capital como en la frontera" (Chagas y Stalla, 2011: 6).

En relación a las áreas de proveniencia de los esclavos africanos, según lo planteado por Ayestarán (1953) y Rama (1968), las investigaciones realizadas acerca del tema plantean dificultades metodológicas para su estudio, ya que no puede deducirse por los puertos de salida en África la procedencia de los esclavos. La población africana ingresada a esta región fue multiétnica y, a pesar de las dificultades para el estudio, existe cierto consenso en identificar el predominio de la cultura Bantú en esta región del Río de la Plata.

Las actividades laborales llevadas a cabo por la población africana esclava en esta región fueron diversas y no se limitaron únicamente a la servidumbre. Confiriéndoles un rol secundario en la economía y la sociedad, puede identificarse mano de obra esclava en casi todos los rubros de la economía colonial en la Banda Oriental: tareas domésticas, panadería, zapatería, sastrería, carpintería, albañilería, herrería. Se identifica también mano de obra esclava empleada por la burocracia colonial. A fines del período colonial, con el crecimiento de las exportaciones de cueros y sebo, el trabajo esclavo pasó a cumplir un rol de gran importancia en las estancias y también en las operaciones portuarias. Los núcleos estanciero saladeriles optaban por formas de trabajo forzado debido a la necesidad de mano de obra. La mano de obra esclava también se empleó para el cultivo de trigo en esta región. En algunas actividades se les contrataba recibiendo un pago por el trabajo, este pago, salvo excepciones, quedaba en manos del amo.

"Luego de la crisis revolucionaria de 1810 se tomaron las primeras medidas de abolición de la esclavitud: la prohibición del tráfico de esclavos establecida por la Asamblea General Constituyente (reunida en Buenos Aires en 1812) y el decreto de libertad de vientres dictado por la misma Asamblea en 1813. Ambas medidas fueron interrumpidas durante la dominación luso brasileña, reinstauradas en 1825 por la Sala de Representantes de la Provincia Oriental y luego por la Constitución de 1830 en su artículo N° 131" (Ruiz, 2015: 10).

A comienzos de la década de 1840 se identifican cambios en la opinión pública en Uruguay respecto al tema de la esclavitud¹⁰. El proceso de abolición culminó finalmente con la necesidad de incorporar nuevos miembros al ejército durante la

Guerra Grande (1839–1851), a partir de la imposición de medidas de leva de morenos libres y esclavos¹¹. Así, el 12 de diciembre de 1842 –en un contexto de peligro para el gobierno de la Defensa–, fue sancionada la ley de abolición por intermedio de la cual se establecía la leva general de esclavos. "En 1846, el gobierno del Cerrito promulgó la ley de abolición, que si bien no hacía mención explícita a que los esclavos liberados fueran a ser enrolados, en los hechos poseía carácter militar" (Chagas y Stalla en Scuro, 2008: 15).

El 2 de mayo de 1853 (a casi dos años de finalizada la Guerra Grande) la Cámara de Representantes abolió el patronato sobre los "menores de color", dejando a éstos en las condiciones generales de la minoridad. Ese mismo año se declaró como piratería al comercio de esclavos.

Más allá de la abolición, a lo largo del siglo XIX y aún en el siglo XX se continuaron las "prácticas esclavistas" a partir del otorgamiento de empleo a cambio de vivienda, comida y, en algunas oportunidades, educación.

Situación socioeconómica

Tras la abolición los esclavos liberados pasaron a formar parte del sector de menos recursos dentro de la sociedad. Sus actividades eran en general dependientes e informales: obreros, artesanos, jornaleros, estibadores y changadores del puerto, soldados, policías, sirvientes, vendedores ambulantes, amas de leche, lavanderas, planchadoras y costureras, entre otras ocupaciones, a lo que se suman empleos vinculados a la construcción o al servicio de transporte, oficios tales como la fabricación y venta de escobas y la venta de hierbas curativas (o yuyos). Con el reformismo batallista de comienzos del siglo XX, comenzó la incorporación de la población afrodescendiente a la esfera pública, en actividades de poca jerarquía como por ejemplo porteros, conserjes o barrenderos.

La participación y el reclutamiento de la población africana y afrodescendiente en el ejército continuó en los enfrentamientos de la segunda mitad del siglo XIX –especialmente la Guerra del Paraguay (1864–1870). El ejército significó una forma de inserción laboral y ascenso social que continuó también a lo largo del siglo XX.

"En cuanto a los niveles de educación de la población afrodescendiente, por citar sólo un ejemplo, en 1947 se identificaba que entre el 50 y el 70 por ciento de la población afrouruguaya no había realizado más que el tercer año de primaria" (Andrews, 2011: 124 y 125). También existían situaciones de rechazo a la inscripción

de estudiantes afrodescendientes en la escuela primaria pública, aduciendo falta de vacantes.

Desde la década de 1870, en el contexto de "modernización" del Uruguay, la ciudad de Montevideo comenzó a recibir o reubicar a los nuevos grupos dentro de la sociedad: el surgido a partir de los esclavos libertos, el de la población rural desplazada a la ciudad debido a la consolidación de la propiedad privada de la tierra (que en algunos casos se trataba de personas afrodescendientes) y el importante número de inmigrantes llegados al puerto de Montevideo. La demanda habitacional llevó al surgimiento de proyectos de capitalistas que invirtieron en la construcción de nuevos alojamientos destinados a sectores de bajos recursos. Las casas de inquilinato o conventillos se erigieron, como parte de esos proyectos, a partir de la reformulación de residencias preexistentes o de la construcción de edificios especialmente diseñados para ese fin. Fue allí donde se nuclearon buena parte de los africanos y de los afrodescendientes de Montevideo, junto a los otros sectores recién mencionados.

"Los conventillos fueron una solución habitacional accesible, cuyo objetivo era lograr la mayor cantidad de piezas en una superficie mínima para alquilar, con servicios de uso colectivo" (Adinolfi, Erchini, 2007: 132). Así, cada familia alquilaba por pieza y se compartían espacios como las piletas, baños y cocina. Hacia 1867 existían ya 115 conventillos solamente en el Barrio Sur. Este fenómeno no fue exclusivo de dicha zona: los hubo también en la Aguada, en el Reducto o zonas cercanas a establecimientos industriales.

A comienzos del siglo XX, algunos inmigrantes comenzaron a mejorar su situación económica y accedieron a nuevas viviendas, lo que generó un proceso de recambio poblacional en los conventillos.

1.3.2. Formas organizativas:

Cofradías, Salas de Nación y Clubes o Sociedades

Desde el siglo XVIII pueden identificarse diversas formas organizativas de los africanos llegados como esclavos a América que eran, según Luis Ferreira, "moldeadas en ejemplos africanos" (Ferreira, 2001: 42). Siguiendo el planteo de Ferreira, las Naciones y las Cofradías Religiosas fueron formas de control social impuestas por el colonialismo europeo y continuadas por los gobiernos criollos, que permitieron a los

africanos y sus descendientes reunirse y recrear danzas y géneros festivos en los límites de la "legalidad" del gobierno.

Las Cofradías Religiosas, surgidas dentro de la Iglesia Católica, tenían un fin evangelizador. Poseían santos negros como elementos aglutinantes (San Baltasar, San Benito, Nuestra Señora del Rosario) y existieron hasta fines del siglo XIX, al igual que las Salas de Nación. Dentro de sus funciones, además de la evangelización, se brindaba ayuda a los miembros y se participaba en procesiones de otras Cofradías el día de su santo. En estas instancias, a partir de su presencia en las calles, las ceremonias eran visualizadas por el resto de la sociedad.

"Desde comienzos del siglo XIX y con autonomía de la Iglesia, existieron las Salas de Nación, también denominadas Naciones Africanas. Las Salas proporcionaban beneficios para sus miembros ya que constituían una red de contención social, una instancia de representación política y cumplían una función religiosa" (Andrews, 2011: 43).

"Estas Salas se organizaban según caracteres étnicos y culturales de sus miembros, si bien de los nombres de las mismas no debería deducirse su procedencia" (Ayestarán, 1953: 58). "En ellas se mantenían ritos y prácticas de cantos y danzas que funcionaban como medios para conservar algunas tradiciones culturales africanas, inclusive el uso de lenguas regionales en los cantos de los bailes y del ritual funerario" (Ferreira, 1997). Las Salas se ubicaron primero en la zona sur de la ciudad amurallada, y fueron desplazadas al sur de la nueva ciudad en una segunda etapa (Goldman, 1997), zonas donde se encontraba nucleada buena parte de la población africana y afrodescendiente.

Las ceremonias a lo largo del año se realizaban en espacios cerrados –las Salas–, en espacios abiertos –los Sitios– y en espacios en movimiento – la calle. Se tienen pocas referencias acerca de las primeras. Según Luis Ferreira, existe documentación acerca de las manifestaciones públicas, como por ejemplo de los cortejos del día de Reyes y probables procesiones con ofrendas, visitas entre naciones en ocasiones de fiestas o duelo.

Las Salas poseían su propia organización política, con imitación de las sociedades blancas de supremacía. Las autoridades de cada sala mantenían sus títulos durante todo el año, pero éstos únicamente salían a la luz pública en las ceremonias de cada seis de enero. Este día se realizaban los cortejos y las celebraciones en las calles de

Montevideo, con la representación de diversos personajes y con la utilización de la vestimenta de los amos.

Alrededor de 1880, comienza una etapa en la que las Salas de Nación, tendrán una presencia cada vez más débil. Acompañado con la desaparición de las Salas y también de las Cofradías, dejaron de existir referencias documentales respecto a las ceremonias realizadas por éstas. Sin embargo, esto no tendría por qué significar la desaparición de las mismas: es posible que se hayan continuado estas manifestaciones a un nivel privado, no publicable; es posible que hayan sobrevivido algunos de sus elementos en otras manifestaciones. "Dentro de este proceso, cobran vital importancia los conventillos, como espacios de convivencia e intercambio. Según el planteo de Luis Ferreira, en los conventillos se llevó a cabo la reproducción de elementos culturales de las anteriores Salas de Nación" (Ferreira, 2001: 45).

Para el estudio de este tema, debe tenerse en cuenta la desaprobación social de estas manifestaciones por parte de la población blanca de la época.

En la segunda mitad del siglo XIX, un sector de la población afroporteña, busca la unidad de los afroporteguays al mismo tiempo que diferenciarse de ciertos vínculos con el pasado esclavo. Hacia 1860 y con fuerte protagonismo de este sector, surgió una nueva forma de asociación de la población afrodescendiente: los Clubes o Sociedades. Según lo planteado por Goldman, estos Clubes poseían intereses sociales y políticos: "La igualdad racial y la unidad de la comunidad negra son reivindicaciones que comienzan a aparecer con insistencia en los editoriales de la prensa afroporteña" (Goldman, 2008: 178), y surgen en un momento en el que se fundaban innumerables sociedades civiles de distinta índole en Montevideo, como por ejemplo, de inmigrantes.

Los Clubes o Sociedades tenían mayor presencia durante el Carnaval (en casas de familias y escenarios, y en los bailes de máscaras), y también tenían presencia en otras festividades como la Nochebuena.

1.3.3. Candombe

Lauro Ayestarán (1953) realizó un importantísimo estudio acerca de las referencias al candombe y a la música 'negra' en el Uruguay. El musicólogo identificó las 'primeras comparsas de negros en 1760', pasando por fiestas y bailes. Identificó las

‘comparsas negras en el carnaval de 1832’ y la primera aparición de la palabra ‘candombe’ en 1834.

El término candombe hacía referencia, en ese entonces, a diversas expresiones vinculadas con la población africana introducida como esclava en el Río de la Plata. Durante el siglo XIX se vincula con las ceremonias de las Salas de Nación.

"Posee significado de festejo, baile con tambor y baile en la Sala de Nación respectivamente, incluyendo también, ceremonias rituales. Hacia 1870 el término candombe significa también la representación que una comparsa hacía del baile de la sala según Vicente Rossi" (Ferreira, 1997: 47).

La presencia del tamboril puede identificarse, según las investigaciones de Lauro Ayestarán, en toda la documentación referida a la música ‘negra’ en el Uruguay. Sin embargo, en el siglo XIX éste no era el único instrumento utilizado. A partir de los registros de cronistas y recuerdos de viajeros y ancianos, se identifican también marimbas, mates, mazacallas, palillos y tacuaras. Estos instrumentos no se siguieron utilizando más allá de principios del siglo XX.

Las manifestaciones denominadas candombe en el siglo XIX poseían un fuerte significado religioso con presencia de música y danza.

Existe un período de dos décadas (aproximadamente a comienzos del siglo XX) en las que la ausencia de documentos dificulta la identificación de las supervivencias y las rupturas para el análisis de las músicas afrouruguayas entre el siglo XIX y XX.

Luego de esas primeras décadas de vacío documental, a lo largo del siglo XX el término candombe da significado a diversas expresiones afromontevideanas, como son la Llamada, la Comparsa y la ‘Conversación de tamboriles’. Otra acepción del término hace referencia a bailes internos, reuniones sociales “no abiertas en principio a extraños a la colectividad’ con coreografía de parejas libres. Esta acepción es utilizada por grupos afrodescendientes hacia fines de la década de 1950" (Aharonián, 2007: 148). La palabra también refiere a diversas expresiones dentro de la música popular: uno de los géneros de canción utilizado por las comparsas, el candombe tanguero entre las décadas de 1930 y 1950, el candombe de las orquestas de baile tropicales de mediados de la década de 1960, y diversas expresiones dentro de la canción popular urbana (la inclusión de algunas de las características musicales del candombe en el folklorismo hacia mediados de la década de de 1960, o sus interacciones con el jazz y con el rock).

"Se desconocen las razones por las cuales el tamboril pasó a ser el único de los instrumentos de la ‘música negra’ que sobrevivió en el siglo XX y hasta la actualidad.

No se sabe hasta el momento por qué se dejaron de utilizar los otros instrumentos, ni cómo y por qué se llega a la forma y a las características actuales del tamboril" (Aharonián, 1991: 127).

1.3.4. Llamada

Se denomina Llamada al toque del conjunto de tambores del candombe. En esta manifestación de gran complejidad y riqueza rítmica, el toque del tambor se realiza mientras que el ejecutante camina. Se utilizan en la Llamada tres tipos de tambores denominados Chico, Repique y Piano. A éstos se le sumaba en algunos casos un cuarto tambor, el Bajo o Bombo, actualmente en desuso. El tambor en el candombe siempre trabaja en juegos, en un comportamiento muy complejo entre los ejecutantes que, a partir de lo planteado por Luis Ferreira:

"[...] puede analizarse como un sistema interaccional en co-presencia, análogo al del habla (alternancia de hablantes en una comunidad de discurso). La conceptualización de los ejecutantes de tambores medianos destaca su comportamiento como «llamar» y «contestar», como una «conversación» en la que «un repique habla y el otro le contesta»; pero «tiene que tocar otra cosa y no repetir como un loro» recomienda Benjamín Arrascaeta, músico experto de tambor de candombe, percussionista, fundador y director de una orquesta de baile popular" (Ferreira, 2001: 50, en: Ruiz, 2015: 23).

El mínimo en una Llamada (fuera de la comparsa) es de dos tambores, uno de los cuales siempre es el Chico. Para el toque de los tambores en llamada, una de las manos utiliza el palo como elemento percutor. A diferencia de las manifestaciones denominadas candombe en el siglo XIX, la manifestación del tamboril en la actualidad, en su variante de Llamada (y también de ‘Conversación’) no lleva acompañamiento de ningún tipo de canto o melodía, ni de otro instrumento.

La Llamada puede ser espontánea o no. En los testimonios orales, las fuentes y la bibliografía relevadas, se menciona su salida en ciertas ocasiones festivas, tales como el 24, 25 y 31 de diciembre, el 1º y el 6 de enero y el 12 de octubre. Otras fechas identificadas como motivadoras de las Llamadas son el día de la madre y el día del padre.

Esta variante de Llamada en ocasiones festivas, incluía la visita entre los barrios Sur, Palermo y Cordón.

1.3.5. Comparsa

El término candombe en el siglo XX también se vincula con la participación de las Comparsas o Sociedades de Negros en el carnaval, con la utilización del tambor como base instrumental. Las comparsas participan de los desfiles de Carnaval y de Llamadas y del concurso de Carnaval.

En la comparsa se da un proceso complejo de continuación de principios culturales africanos y también de algunos rasgos de combinación con la sociedad blanca. En este proceso, según lo planteado por Luis Ferreira, el barrio y el conventillo cobran importancia como espacios de reproducción de aquellos principios culturales africanos (Ferreira, 2001). Si bien el surgimiento de las comparsas se remonta hacia finales del siglo XIX (y quizás se encuentre vinculado a los Clubes o Sociedades de negros de 1870), los primeros registros sonoros que se han podido identificar corresponden a la década de 1940, y se trata de grabaciones realizadas por Lauro Ayestarán en su trabajo de recopilación de las músicas populares del Uruguay. No se sabe con precisión desde cuándo se introduce el tambor como instrumento en la comparsa, ni tampoco desde cuándo se introducen las características del toque que se conoce hacia 1940.

Además del candombe, otras especies musicales como el "tango de comparsa" y la "habanera" formaban parte del espectáculo de las comparsas en los tablados de la ciudad de Montevideo.

"Las comparsas en los siglos XIX y XX no estaban reducidas a la población afrodescendiente sino que comprendían una población más amplia. Los 'Esclavos del Nyanza', por ejemplo, surgidos en el conventillo 'La Facala', fue una comparsa compuesta mayoritariamente por inmigrantes blancos. Según lo relevado por Andrews, 'Esclavos del Congo', 'Esclavos de La Habana', 'Esclavos de Asia' y otros, 'eran en su mayoría blancos' (Andrews, 2007: 96).

En la comparsa, la Llamada va precedida de estandartes y banderas y, detrás de estos últimos, diversos personajes. Algunos de éstos son tradicionales como la 'mama vieja', el 'gramillero' y el 'escobero' o 'escobillero'. Se le suman bailarines de ambos

sexos (que quizás puedan ser también tradicionales) y como incorporación más reciente y no tradicional, aparecen las ‘vedettes’.

Aprendizaje «por ejercicio societario»

En los conventillos, o en los barrios donde predominan los descendientes de africanos, la técnica del tamboril era transmitida, siguiendo la terminología de Ayestarán, ‘por ejercicio societario’, y no por vía genética.

El proceso de transmisión y aprendizaje del candombe no se reduce a la técnica del tamboril sino que implica a todas las expresiones vinculadas con el candombe y abarca una dimensión muy amplia, donde los espacios de convivencia, cohesión y vínculo cotidiano juegan un rol fundamental.

1.3.6. Proceso de corrimiento sociocultural

En las últimas décadas se observa un proceso de corrimiento sociocultural del candombe, a la vez que un proceso de comercialización del mismo. Nuevos sectores de la población, socioculturalmente alejados de la práctica del tamboril en el pasado, se han acercado a su práctica y a su enseñanza.

Se han institucionalizado nuevos espacios de enseñanza aprendizaje del candombe y se ha ampliado cada vez más el número de personas que consume y participa como público de estas manifestaciones.

En cuanto a la disminución de la participación de afrodescendientes en las comparsas del Desfile Oficial y el proceso de corrimiento sociocultural del candombe, se podría apreciar un cambio hacia el año 2000, cuando se tenía la sensación de estar observando más personas de tez oscura en el público, que desfilando.

"A fines de la década de 1990, en Organizaciones Mundo Afro (OMA) se realizaron las «Escuelas de tambor», con el objetivo de reivindicar y difundir la cultura afrouruguaya y de lograr la valoración y el respeto de la misma por parte de la población blanca" (Ruiz, 2015: 36).

A partir de estas Escuelas se formó la comparsa de Mundo Afro, que participó por primera vez en el Desfile Oficial de Llamadas del año 1997. En el siglo XXI se han acrecentado los espacios de aprendizaje del candombe, tanto en Montevideo como en el interior del país. Este proceso marca un quiebre con la noción de "aprendizaje por ejercicio societario" antes desarrollada.

1.3.7. ¿Qué es el Candombe?

Resulta un verdadero desafío intentar definir el candombe en tanto es una manifestación cultural compleja que, por un lado guarda una inseparable conexión con la realidad socio económico política de la población afrouruguaya, con los procesos reterritorialización, de construcción identitaria y con la discriminación racial, en relación a lo cual es una práctica de resistencia ritualizada, desarrollada en el marco de un contexto nacional secularizado; y al mismo tiempo, es una performance espectacularizada, actualmente popular, declarada Patrimonio Cultural Inmaterial Nacional y de la Humanidad.

Por otro lado consideramos al Candombe como resistencia, ya que el mismo, producto del sincretismo de diversas culturas africanas, fue una de las formas simuladas a través de las que la población esclavizada lograba –de algún modo– recuperar su africanidad, a la vez que confrontaba a la cultura dominante.

En tal sentido Luis Ferreira señala:

"Sólo una música con una gran fuerza de afirmación, como lo es la de Los Tambores, es capaz de mantenerse, crecer y expandirse a partir de circunstancias tan difíciles como las de los ancestros africanos en el Montevideo antiguo y la de sus descendientes en la siguiente sociedad neoesclavista, hostil y desvalorizadora de su cultura y espiritualidad, y ser bastión de lucha de su resistencia" (Ferreira, 1997: 99).

Candombe, identidades y territorialidad

En sus orígenes el candombe designaba a las "ocasiones en que los africanos ejecutaban sus danzas nacionales y recreaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen" (Ferreira, 1997: 36), que se constituyeron como formas de afirmación de la identidad colectiva que les permitía dar continuidad entre el pasado y el presente. A través del candombe, la población de origen africano reconfiguró su identidad étnica en torno a nuevas manifestaciones afroamericanas.

La existencia de los estilos Cuareim, Ansina y Cordón (conocidos como los tres Toques Madre del Candombe) es parte de un proceso de configuración identitaria que conjuga lo étnico racial con lo territorial, pues "la performance musical de 'los tambores' produce configuraciones de sonido que demarcan, literalmente, una

territorialidad urbana, constitutiva de un sentido de pertenencia y de una idea específica de barrio asociada históricamente a los afrodescendientes" (Ferreira, 2008: 97).

En la actualidad, la estrecha conexión entre candombe, identificación y territorialidad abarca un nuevo campo de acción: el nacional. El candombe vive un proceso de popularización que lo ha convertido en un poderoso símbolo que identifica al Uruguay y su diáspora.

Candombe como medio de comunicación

En el Candombe, se pueden dar varias "conversaciones" a la vez, consideremos que al ser música, danza y canto: los tambores conversan, dialoga el cuerpo de baile con los tambores, se comunican los bailarines entre sí, el cantante con los tambores así como se establece una comunicación entre el pasado y el presente.

Al respecto Isabel Chabela Ramírez definía al candombe de la siguiente manera:

"¿Candombe qué es? Es la expresión emocional, expresión cultural, expresión comunitaria, la búsqueda de libertad y ascenso u armonía colectiva. Un grito de libertad, eso es candombe, un grito de justicia, eso es candombe, un grito de amor, eso es el candombe es muchas cosas juntas [...] como para definir las en solamente una, lo que sí nadie va a negar es que el candombe es un grito, es innegable, es la necesidad «de», el candombe es la necesidad «de», es el vínculo «de», nosotros con aquellos, yo lo veo así, llamale ancestros, llamale entidades, llamale lo que quieras, es la tierra y el cielo juntos, eso es el candombe" (Isabel Chabela Ramírez en Berna, 2015: 78).

Capítulo II

Modelos rítmicos y melódicos del tango, la milonga y el candombe

2.1. Tango y Milonga

2.1.1. Aspecto rítmico

El aspecto rítmico es, como mencionamos en la introducción, el más representativo del tango. Este énfasis rítmico preponderante es debido a su origen estrechamente vinculado al baile. Al mismo tiempo, esta peculiaridad fundamental es conservada a lo largo de la historia del género.

"La imagen inicial del tango es su ritmo tético suspensivo, la diferencia de acentuación entre los tiempos fuertes y los tiempos débiles. A partir de esto, definimos las particularidades del estilo y la variaciones rítmicas que llegaron como consecuencia de una excelencia técnica posterior a la época de su fundación" (Beytelmann 2006).

"La fuerte diferencia de acentuación entre los tiempos fuertes y débiles enfatiza el aspecto binario característico del tango. De esta manera el tango se compuso invariablemente sobre métricas binarias: 2/4 (actualmente utilizado principalmente para la milonga), 4/8 y 4/4. En todo caso las métricas utilizadas sistemáticamente en el tango tradicional son binarias" (Marsilli, 2015: 21).

Los modelos rítmicos de acompañamiento que han sido formulados por los tangueros buscan, ya sea acentuar este fuerte aspecto binario (como es el caso de los modelos marcato, pesante y yumbeado) o "evadir" ligeramente el binarismo (como es el caso de los modelos síncopa, polirrítmia, milonga o bordoneo).

La elección de los patrones depende de la melodía y del tratamiento que se le quiera dar a está, es decir que la utilización de uno u otro modelo responde a grado de intensidad que se le quiera dar a la textura melódica.

Marcato

El marcato, también llamado marcado, es el modelo esencial del tango. Está basado en la articulación de los cuatro tiempos.



Figura 1: Marcato.

"A partir del Sexteto de Julio De Caro comienzan a diferenciarse con más claridad dos formas de tocar marcato: la primera, acentuando todos los pulsos, y la segunda, acentuando únicamente el primero y el tercero" (Peralta, 2008: 56).

La distribución de los acentos es de suma importancia, ya que abre un importante abanico de posibilidades estéticas.

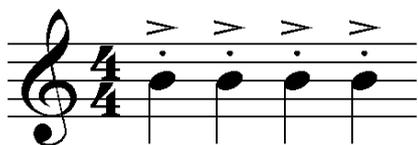


Figura 2: Marcato. Acento en los cuatro tiempos.



Figura 3: Marcato. Acento en los tiempos uno y tres.

Marcato en dos

En esta variante el marcato ejecuta sólo los pulsos uno y tres.



Figura 4: Marcato en dos

Síncopa

Este modelo de acompañamiento está constituido por una síncopa de negra que tiende a resolver sobre el tercer tiempo del compás. A continuación se observan los patrones más recurrentes de este modelo.

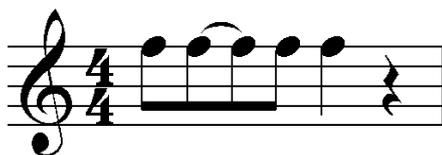


Figura 5: Síncopa



Figura 6: Síncopa



Figura 7: Síncopa

Síncopa anticipada

La síncopa anticipada acentúa la anacrusa, la cual es prolongada en el primer tiempo del compás siguiente:



Figura 8: Síncopa anticipada

Si se emplea el arrastre quedaría simbolizado mediante una línea ascendente que une las dos notas.



Figura 9: Síncopa con arrastre.

Doble síncopa

Se produce doble síncopa cuando se presenta la cabeza del modelo dos veces en el mismo compás. Generalmente la doble síncopa resuelve en el compás siguiente con una síncopa simple.



Figura 10: Doble síncopa

Polirritmias

"Los modelos polirrítmicos en el tango se entienden como una combinación de síncopas y contratiempos con una línea de bajo en marcato" (Marsili, 2015: 25). Existen diversas variantes, a continuación expondremos algunas de ellas.

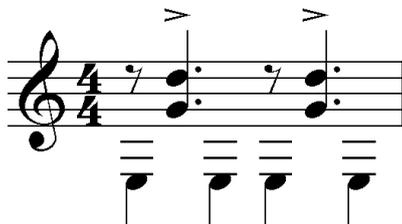


Figura 11: Polirritmia

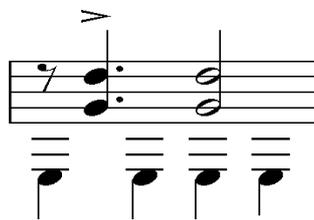


Figura 12: Polirritmia

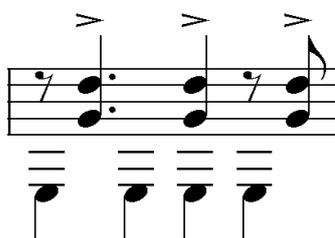


Figura 13: Polirritmia

UMPA-UMPA

"El umpa-umpa es una variante rítmica sobre el marcato que debe su nombre a la onomatopeya de su estructura rítmica. Fue creada por el Quinteto Real y la Orquesta de Horacio Salgan" (Peralta, 2008: 67).



Figura 14: UMPA-UMPA

Bordoneo

"Este recurso tan característico del tango, fue heredado del folclore pampeano. Su nombre deriva de la palabra "bordona" (cuarta, quinta y sexta cuerda de la guitarra)" (Peralta, 2008: 78).

La línea de bajo del bordoneo más corriente del bordoneo está dada por la fundamental del acorde, seguido del sexto y quinto grado. Otras líneas de bajo típicas del bordoneo están dadas por grados conjuntos ascendentes o descendentes, siempre construidas sobre la formula rítmica asimétrica.

El bordoneo es un modelo dinámico en sí mismo ya que las líneas de bajos están construidas indefectiblemente sobre la formula asimétrica de "3-3-2".



Figura 15: Bordoneo

Como se puede apreciar, su estructura básica se compone de dos texturas. Éstas se denominan bajos y relleno:



Figura 16: Bajos y relleno

Construcción de bajos

Existen dos maneras muy usuales de construir los bajos del modelo. La primera alternativa es emplear notas del acorde en el tiempo uno, y en las dos notas restantes del patrón básico, el característico giro melódico que enlaza el quinto y sexto grado de la tonalidad, o su imitación sobre otros grados cuando la armonía excede I y V.

La segunda opción presenta una línea de bajos que se mueve esencialmente por grado conjunto descendente.

Relleno

El relleno, como su nombre lo indica, completa el acorde agregando las notas faltantes en el bajo. Comúnmente se emplean saltos grandes (cuartas, quintas, sextas).

Milongueo

El milongueo es un patrón que a diferencia del bordoneo, tiene su origen en la milonga ciudadana u orillera. Adapta su figuración original en un compás de 2/4 al compás del tango (4/4).

El modelo básico de milonga consiste en una corchea con puntillo, seguida de una semicorchea y dos corcheas en un compás de 2/4.



Figura 17: Milonga



Figura 18: Tango

3-3-2

Este modelo surge del ritmo empleado por los bajos de la milonga campera. Básicamente, a todo acompañamiento en el que se acentúe la primera, cuarta y séptima corchea de compás, se lo denomina 3-3-2, aludiendo a las cantidades de corcheas entre acentos.

El 3-3-2 es más dinámico que el bordoneo, por lo que su aplicación se hace más general.

A continuación observaremos los patrones que poseen mayor recurrencia.



Figura 19: 3-3-2



Figura 20: 3-3-2 Acentuando la primera, cuarta y séptima corchea.

Pesante

El pesante es un acompañamiento con articulación tenida. Se lo utiliza generalmente para acompañar solos tranquilos. "Cuando hay una misma armonía en todo el compás se recurre a inversiones y rearmonizaciones" (Peralta, 2015: 88).

Existen dos variantes, una en dos y la otra en cuatro.



Figura 21: Pesante

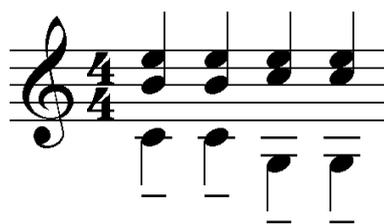


Figura 22: Pesante

Blancas

El patrón en blancas es el modelo más calmo del género. Por lo general, su utilización no supera los cuatro compases debido a la necesidad de sostener el ritmo del acompañamiento.



Figura 23: Blancas

Arrastre:

Este es un elemento muy característico del género tango.

Acentuación típica, usualmente sobre el cuarto tiempo y seguido de un glissando ascendente o descendente fuertemente marcados hacia el primer tiempo del compás siguiente. El arrastre participa en el dinamismo de la estructura rítmica gracias a su acentuación "anticipada" en los tiempo débiles (el cuarto tiempo).

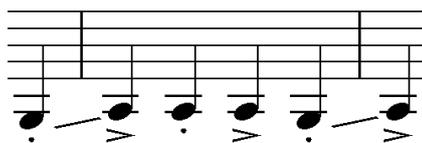


Figura 22: Arrastres

Anticipación cromática

Está compuesta por una corchea y cuatro semicorcheas cromáticas ascendentes. Esta anticipación es dinámica gracias a la acentuación sobre el contratiempo del tercer tiempo.



Figura 23: Anticipación cromática típica

Motivos melódicos-rítmicos dinámicos o de organización dinámica

"Los tangueros han sido altamente atraídos por los motivos rítmicos asimétricos, sincopados, acéfalos, acentuados en los contratiempos y/o las combinaciones de éstos. Este elemento de dinamismo es altamente característico del tango" (Marsili, 2015: 29).



Figura 24: Motivos acéfalos



Figura 25: Motivos sincopados

2.1.2. Aspecto melódico

La tradición presenta dos prototipos de tango: el tango melódico y rítmico. La mayoría de los tangos poseen ambos tipos de secciones. En contrapartida, es el primer tema expuesto el que define la categorización de cada tango.

Los temas rítmicos y melódicos son intercalados por semifrase, frase, período o sección. El elemento más empleado es la alternancia por secciones de temas melódicos y rítmicos. En cambio, en las secciones rítmicas, es de uno la intervención de frases o semifrases melódicas y viceversa.

Cada semifrase o frase, ya sea rítmica o melódica, es interpretada con fraseos, articulaciones y recursos típicos correspondientes.

Los temas melódicos

El legato es la articulación típica para tratar los temas melódicos principales y secundarios.

En los temas melódicos, las notas del acorde están más a menudo sobre los tiempos fuertes que en los temas rítmicos, mientras que las notas extrañas están frecuentemente sobre los tiempos débiles. Sin embargo, los tangos melódicos también conservan características de dinamismo.

La melodía secundaria de "9 de Julio", que se observa en la figura 26, es melódica y legato.



Figura 26: Extracto del tema A de "9 de Julio" de J Padula, compases 1 - 4, Bs As, Musical Records

Los temas rítmicos

El staccato y la articulación combinada son las articulaciones más utilizadas para tratar los temas rítmicos, ya sean principales o secundarios. La articulación combinada o típica alterna las notas en legato y staccato.



Figura Articulación combinada. Compases 1 - 4 de "Tierrita" de A. Bardi.

El uso de acentos refuerza la preponderancia rítmica.

Los temas rítmicos de propiedades dinámicas y las acentuaciones de las notas reales no coincidentes con la métrica caracterizan el discurso temático y rítmico tanguero.

También existen tangos rítmicos cuyas notas reales están en los tiempos fuertes, como es el caso de "Bahia Blanca" y "Nochero Soy".



Figura 31: "Bahía Blanca" (C. Di Sarli) Editorial EDAMI



Figura 32: Compás 6 - 9 de "Nochero soy" de O. Herrero

El fraseo

El fraseo está dado por una elaboración temática y una cierta manera típica de interpretar. Este modelo específico de interpretar no está escrito en la partitura pero es un recurso indispensable para interpretar en estilo.

Fraseo de temas melódicos

"Los temas melódicos tienen un margen de fraseo más libre que los temas rítmicos. De esa manera, varios recursos expresivos y de ornamentación son empleados. Además, ciertas notas son añadidas o eliminadas libremente por el intérprete y/o los arregladores" (Marsili, 2015: 43).

Es de uso en los fraseos las apoggiaturas, mordentes, notas de paso cromáticas y diatónicas entre otros ornamentos.

Otro recurso es el énfasis sobre las notas reales y la subordinación de las notas menos determinantes que, en general, no se encuentran sobre los tiempos fuertes. Esto quiere decir que las notas reales de la melodía tienden a prolongarse mientras que las notas menos determinantes a acortarse.

Fraseo de temas rítmicos

En los temas rítmicos, la pulsación rítmica es más fuerte que en los temas melódicos. La manera típica de acentuar, la cual determina en gran parte el *swing tanguero*, es exacerbada.

Varios recursos a los temas rítmicos principales o secundarios son de uso. He aquí los más recurrentes:

- Crear contrastes importantes entre las notas acentuadas y las que no lo son. El contraste se da cuando las notas que suceden a las acentuadas son interpretadas pianísimo y/o sus valores son acortados.



Figura 33

- Pequeños retrasos a las notas que suceden a las acentuadas:



Figura 34

Figura 35

Adornos

Los adornos son agregados que dan variedad y embellecen la melodía. Pueden ser utilizados tanto en las melodías de carácter rítmico como ligado. La elección de las notas a ornamentar es importante, ya que toda nota adornada queda destacada. Existen distintos tipos de adorno diferenciados por su construcción. El empleo de uno u otro está relacionado con el estilo y con el desarrollo propio de la melodía.

TIPOS DE ADORNO

Los adornos que se emplean en el tango son apoyaturas, mordentes, octava, arpeggios y trinos.



Figura 36: Apoyatura inferior



Figura 37: Apoyatura superior



Figura 38: Apoyatura múltiple cromática



Figura 39: Apoyatura múltiple diatónica



Figura 40: Repetición



Figura 41: Mordente



Figura 42: Arpeggio

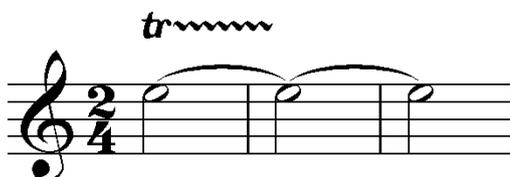


Figura 43: Trino



Figura 44: Octava

La variación

"La variación es una técnica heredada de la música clásica. En el tango, este tratamiento se basa en la densificación rítmica de la melodía, llevándola a un ritmo casi excluyente de semicorcheas (a veces es posible hallar algunas que incluyen seisillos u otros valores irregulares)" (Peralta, 2008: 45).

Usualmente la variación se construye como reexposición de una de las melodías del tango. Es común que se ubique hacia el final del arreglo cumpliendo, en muchos casos, la función de clímax.

Para densificar el ritmo de la melodía, se recurre a la repetición de las notas de la melodía, agregado de notas de adorno, agregado de nuevas notas estructurales y a la

imitación de diseños característicos. Como notas estructurales consideramos a las notas propias de la armonía, también denominadas notas reales.

The image shows a musical score for 'RESPONSO' by A. Troilo. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Melodía' and contains a melodic line in 4/4 time with a key signature of one flat. The bottom staff is labeled 'Variación' and contains a more complex, rhythmic accompaniment. Brackets and arrows connect specific notes in the melody to corresponding notes in the variation, illustrating the relationship between the two parts.

Figura 45: RESPONSO (A.Troilo) Editorial Julio Korn

Voces

En la presentación de las líneas melódicas se puede recurrir a la escritura de dos, tres o cuatro voces homorrítmicas como efecto de engrosamiento.

DOS VOCES

La escritura de dos voces, se basa usualmente en los intervalos de tercera y sexta:

The image shows a musical notation example for 'Dos voces' in 2/4 time. It features two voices moving in parallel motion. The first voice starts on a quarter note, and the second voice starts on a quarter note a third or sixth above. This illustrates the typical intervals used for two voices.

Figura 46: Dos voces

No debe tomarse por voces de la melodía a aquellas líneas contrapuntísticas que, siendo homorrítmicas, desarrollan movimiento oblicuo o contrario:

The image shows a musical notation example for 'Movimiento contrario' in 2/4 time. It features a melodic line and a counterpoint line. The counterpoint line moves in a contrary direction to the melodic line, illustrating the concept of contrary motion.

Figura 47: Movimiento contrario

TRES VOCES

El tratamiento de tres voces puede hacerse de dos maneras: la primera, se establece de la misma forma que a dos voces, es decir cuidando la conducción melódica de cada una de las líneas:



Figura 48: Tres voces

"La segunda alternativa tiene una función más vertical, ya que puede utilizar movimientos menos cuidados (repeticiones y saltos poco conducentes). Esta opción está reservada para los casos en los que las tres voces son ejecutadas por el mismo timbre, debido a que la audición "en bloque" impide individualizar estos movimientos:" (Peralta, 2008: 48)



Figura 49: Tres voces

CUATRO VOCES

A diferencia del tratamiento a tres voces, la utilización de cuatro voces obliga, cuando la armonía presenta acordes tríadas, al empleo de notas no estructurales (sextas, séptimas, novenas, oncenas):

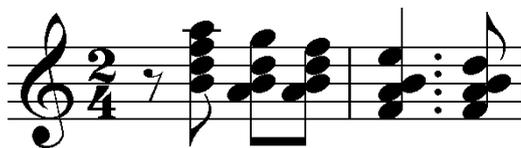


Figura 50: Cuatro voces

2.2. Candombe

Se toca con 3 tambores, en orden, desde el más grande y grave al más agudo y pequeño. Tambor Piano, Repique y Chico. El tambor se toca parado, colgado con un talí desde un hombro (un talí es similar a un cinturón, solo que más ancho), con una mano y un palo en la otra. A continuación explicaremos la función que cada uno de los tambores desarrolla dentro de la cuerda, como así también los patrones rítmicos de cada tambor.

2.2.1. Madera

La “Madera” es la figura que se toca en el casco del tambor. Originalmente se utilizaron barriles para construirlos, de ahí el material y la forma que tienen los tambores. "La madera puede ser realizada durante el toque por cualquiera de los tres tambores, aunque es el tambor repique el que más la utiliza y el que tiene la función de mantenerla presente" (Gonzalez, 2008/09: 31).

El toque de madera tiene una función en muchos momentos directora de la cuerda de tambores. Es por ello que el intérprete de repique, el tambor encargado de que la madera esté siempre presente en el toque, se convierte a menudo en el director de la cuerda. Comienza a tocando una figura, en un claro llamado a integrar a los demás miembros del grupo. Poco a poco, los demás tamborileros van copiando esta figura.

Las principales funciones de la madera durante el toque son tres:

- 1) Dar inicio al toque, definiendo el tempo.
- 2) Reconducir el toque cuando se produce algún descuadre en la comparsa.
- 3) Proporcionar la referencia métrica durante el toque.

A continuación, la “Madera” y su relación con el pulso:



Figura 51: Madera en línea superior

2.2.2. Tambor Chico

El tambor chico es el más pequeño de los tres tambores que forman la cuerda de candombe y el de sonido más agudo.

El patrón rítmico básico de este tambor consta de tres golpes, cuya figura es la identidad principal de este lenguaje. Dicho patrón rítmico, aparentemente simple por la poca cantidad de golpes (3 golpes en el chico “simple” y 4 en el chico “repicado”), guarda una compleja dificultad por ser un toque que no se ejecuta “a tierra”, es decir, no golpea en el tiempo o pulso que marcan los pies al llevar el ritmo, sino que sus golpes van “al aire” (figura 2).

Su toque firme y continuo se entremezcla con la base del tambor piano, formando la base del ritmo Candombe.

"Una variante del toque de chico es el “chico repicado” (figura 3), la diferencia es que se le agrega un golpe de palo en la tierra que dejaba libre el patrón de chico simple. Se utiliza bien para rellenar cuando hay pocos repiques, o bien para acompañar un canto de candombe" (Silva, 2006: 3).

A continuación el toque del tambor Chico simple y su relación con la “Madera” y el pulso.



Figura 52: Tambor chico simple en línea superior



Figura 53: Tambor chico repicado

2.2.3. Tambor Piano

El piano es el tambor más grande, tanto el diámetro de la panza como el de la boca del tambor, lo que hace que produzca el tono más grave de los tres tambores de candombe. El piano proporciona una base y punto de apoyo en el ritmo Candombe, por ser un toque que se ejecuta “a tierra”. A diferencia del chico, tiene más golpes y más variantes, y a su vez puede improvisar en el ritmo.

Su función dentro de la cuerda es la de aportar los bajos, como tambor más grave, y la de generar diálogos con otros pianos y con los repiques.

"Existen diferentes patrones de piano, de a cuerdo al barrio que los engendró" (Silva, 2006: 4) . El candombe era diferente en los distintos barrios, dentro de los más tradicionales estilos de candombe podemos encontrar Cuareim, Ansina y Cordón. Tradicionalmente habría una diferencia en la velocidad de los toques y en la forma de tocar la clave, los pianos, los repiques y eventualmente los chicos.

Veamos la marcha del tambor y su relación con la “Madera” y el pulso:



Figura 54: Tambor piano en línea superior

2.2.4. Tambor Repique

El Repique es el tambor del medio, por su tamaño y por su sonido, aunque su afinación tiende a ser más aguda que grave, contrastando con el piano.

"Este tambor lleva la improvisación, y con improvisación no nos referimos a un monólogo, sino que lleva la “voz” de este lenguaje" (Strizzi, 2010: 3). Tiene básicamente dos estados. El primero, el de hacer “Madera”, que no es otra cosa que tocar la figura de la “Madera” al costado del tambor. Y un segundo estado que es el de

“Marcha” donde toca una base característica. Donde usualmente, el Candombe crece en energía e intensidad.

A continuación observaremos la marcha del Repique y su relación con la “Madera” y el pulso:



Figura 55: Tambor repique en línea superior

Capítulo III:
Aspecto estético, melódico y rítmico

A continuación se expondrán los análisis estéticos, melódicos y rítmicos de las obras y estudios seleccionadas. Tanto las obras como los estudios se encuentran ordenados de manera cronológica.

3.1. *Sonatine*

Sonatine es una de sus primeras obras. Fue escrita en el año 1978 para ser presentada en el examen final de la materia Morfología I, cuando Máximo era alumno del Conservatorio "Juan José Castro". En la entrevista nos cuenta lo siguiente:

"El objetivo era escribir una Sonata, siguiendo el pensamiento formal académico europeo del Siglo XVII. Esto es: un 1º movimiento con forma "Allegro de Sonata", un 2º movimiento con forma "Lied" tripartito ABA y un "Rondó" ABACA en el 3º movimiento. Todo esto a partir de un material construido con elementos rítmicos provenientes de los géneros afro – rioplatenses como la Milonga Porteña y el Candombe". (Ver anexo entrevista)

La obra alcanza gran recepción obteniendo el primer premio en prestigiosos concursos en la Argentina, así como también, un jurado internacional integrado –entre otros- por Leo Brouwer, le otorga el primer premio en el Carrefour Mondial de la Guitare de Martinica.

A continuación se expondrán los fundamentos formales de una sonata clásica.

La **sonata** es una composición instrumental de varios movimientos. Según su plantilla instrumental, se distinguen en la época clásica:

- La **sonata solista** para un solo instrumento, casi siempre piano o violín.
- La **sonata a dúo**, en especial para violín o violonchello y piano, **el trío**, **el cuarteto**, y otros conjuntos de cámara musicales.
- La **sinfonía**, en cuanto sonata para orquesta.
- El **concierto**, en cuanto sonata para solista y orquesta.

"La sonata primitiva (del latín *sonare*, *sonar*) era una pieza instrumental sin un esquema formal prefijado. Nació hacia fines del siglo XVI en Venecia. Eran típicas de ella la policoralidad como medio de contraste en la dinámica y el timbre, así como la articulación en fragmentos como etapa previa a la posterior pluralidad de movimientos" (Ulrich, 1982: 149)

Más tarde, a finales del siglo VXII, algunos autores como Corelli (1653-1713) lo emplearon como sinónimo de Suite, distinguiéndose entre **Sonata da chiesa** (de iglesia) y **Sonata da camera** (de cámara).

- La **sonata de cámara** (*sonata da camera*), con un preludio y 2 a 4 movimientos de danza (forma italiana de la suite).
- La **sonata de iglesia** (*sonata da chiesa*), cuyos cuatro movimientos respondían a la secuencia **lento** (grave, imitativa), **rápido** (fugado), **lento** (cantable, homófona), **rápido** (fugada).

La sonata clásica es fruto de la sonata-suite. Representa la transformación de ésta, de acuerdo a un proceso evolutivo cuyos puntos esenciales son:

- a) Reducción de sus piezas constitutivas al máximo de cuatro, desligadas de las antiguas danzas de la suite.
- b) Sustitución del estilo de escritura que hasta entonces imperó, por el galante.
- c) Abandono de la construcción binaria que hemos denominado tipo suite, y aparición del tipo ternario.
- d) Abandono de la obligación de escribir en la misma tonalidad todas las piezas de la obra, limitándola a la primera y última.

"Las particularidades que acabamos de mencionar no aparecieron, como es natural, todas conjuntamente, sino por lenta evolución, merced a la cual se cimentó la forma musical más importante del período clásico" (Zamacois, 1960:168)

La sonata clásica comprende 3 o 4 movimientos:

- 1er movimiento (movimiento inicial), rápido y dramático, a veces con una *introducción lenta*. Su forma es la *forma sonata* o de *movimiento de sonata*.
- 2do movimiento, lento y lírico, estructurado como forma *lied* o como *tema con variaciones*. Desde el punto de vista de la tonalidad, está emparentado con el primer movimiento, pues se halla en la tonalidad menor o mayor opuesta, en la dominante, en la tónica relativa, etc.
- 3er movimiento, en la tonalidad principal; es un minueto, desde Beethoven un scherzo. A menudo falta este movimiento. A veces también se intercambian el segundo y el tercer movimientos.

- 4to movimiento (finale), movimiento final rápido que se halla en la tonalidad principal (en menor, eventualmente iluminándose hacia el modo mayor al final), y formalmente constituye un *rondó* o un *movimiento de sonata*.

Primer movimiento: La **forma sonata** (o *movimiento de sonata*) comprende la **exposición** (a veces con una introducción lenta), el **desarrollo**, la **reexposición** y **coda**.

- **Exposición:** en ella se exponen los temas. El primer tema está en la tonalidad principal. La transición o puente prosigue el primer tema o aporta nuevo material motivico. En caso de tónica mayor, modula a la dominante, y en caso de tónica menor, a su relativo. En el nuevo plan tonal sigue el segundo tema de conformación opuesta, lírico.
- **Desarrollo:** trabaja con los temas establecidos en la exposición o con otro material motivico de la exposición. Es de carácter dramática y, desde el punto de vista tonal, se esfuerza en conseguir ámbitos remotos.
- **Reexposición o recapitulación:** reitera la exposición. Ahora, el segundo tema aparece en la tonalidad principal. Con lo cual desaparece la modulación a la dominante o a la paralela, lográndose cierta síntesis de los opuestos planteados.
- **Coda:** constituye el término del movimiento. A modo de remembranza o de intensificación suena el tema principal, o algún otro motivo.

Segundo movimiento: El tiempo lento es el de forma más variada y libre de la Sonata. Entre los clasificados, los tipos de mayor importancia son:

- a) El *tipo Suite*
- b) El *tipo Lied ternario*.
- c) El *tipo Lied desarrollado*.
- d) El *tipo Sonata, con desarrollo o sin él*.

En este caso expondremos el tipo Lied ternario, ya que es el tipo utilizado en el segundo movimiento.

SECCIÓN 1: Es de *exposición del tema o frase principal*. La sección puede tener estructura *primaria, binaria y ternaria*.

SECCION 2: Es de *carácter episódico y secundario* comparada con la primera, y se sirve de elementos temáticos nuevos o derivados de esta. Su papel se limita al de transición o enlace.

SECCION 3: Es de *reexposición*, total o parcial, *de la primera*, en la tonalidad de origen, a menudo enriquecida melódica o rítmicamente, y a veces ampliada con un pequeño *desarrollo*.

Tercer movimiento: El Minué y el Scherzo. En la mayoría de la *Sonata clásicas*, uno de sus tiempos ostenta el título de *Minué* o de *Scherzo*.

- El esquema del **Minué** de Sonata es *ternario (A-B-A)*:

SECCIÓN I: Se denomina generalmente Minué, y está constituida así:

➤ *Tema o frase principal*, que termina casi siempre, en el tono de la dominante o en el *relativo mayor*, si el tono principal es menor, pero también, a veces, en el *tono principal*.

➤ *Episodio*, derivado del tema o frase anterior, o bien constituido por un elemento nuevo, que conduce a la:

➤ *Reexposición* - en todo o en parte - *del tema o frase principal*, que termina esta vez, en el *tono principal*.

➤ *Coda*, absolutamente facultativa.

SECCIÓN II: Se denomina comúnmente el *Trío*. Si es de *estructura ternaria*, presenta la que acabamos de explicar para la Sección I.

Su tonalidad puede ser la misma que la correspondiente a la *sección I*, cambiando o no en el *modo*, o una que tenga el vínculo de alguna nota común entre los respectivos acordes de la tónica. En este último caso, es la tonalidad de la *subdominante* la generalmente preferida.

SECCIÓN III: Constituye la *reexposición de la sección I*, suprimidas las repeticiones. Esta *reexposición*, si es exactamente igual, en cuanto a contenido, a la I - ya que puede variar en detalles y ornamentaciones - *no suele escribirse*, y un simple D.C., al término de la *sección II*, hace sus veces.

Una *Coda general*, que sustituye o sigue a la que puede tener la sección I, es también aquí facultativa.

- El **scherzo**:

Beethoven innovó la *Sonata*, sustituyendo, en diversas ocasiones, el *Minué* por una pieza desligada por completo de éste - en lo referente a sus características de danza, más no en cuanto a su *forma* de entonces - y la tituló Scherzo.

En cuanto a forma, está moldeado en el *Minué de tipo ternario*; pero es de líneas más libres, y, con frecuencia, tiene bastante más extensión y mayor riqueza de

escritura, en especialmente en el aspecto contrapuntístico. El motivo principal del Trío suele ser de melodía amplia y preponderante.

Cuarto movimiento: El antiguo *Rondó*, que ya figuraba en algunas Suites, paso a ocupar este lugar en la mayor parte de Sonata clásicas. A veces exhibía la denominación de *Rondó*, y en ocasiones, no; pero tenía su forma, o sea, que un Estribillo, más o menos extenso e importante, normalmente en el tono principal, alternaba con *Coplas* en tonos distintos y libremente constituidas.

Este tipo de *Rondó* - que denominaremos simple - fue enriquecido por medio de un injerto de *tipo Sonata*, que consistió en *construir y reexponer su copla I* como si se tratase de un tema B - antecedido o no del correspondiente puente - de dicho tipo *Sonata*.

El plan de este *Rondó-Sonata* es el siguiente:

ESRIBILLO I: En el tono principal. Hace las veces de tema A del *tipo Sonata*.

COPLA I: *Elemento de transición* (facultativo), que equivale al *Puente* del *tipo Soanata*. Tema nuevo, equivalente al tema B.

ESTRIBILLO II: *Reexposición*, en todo o en parte, del *Estribillo I*, en el tono principal.

COPLA II: *Elemento nuevo* - en una tonalidad también nueva, pero vecina -, o bien *desarrollo de los anteriores*. De construcción libre.

ESTRIBILLO III: *Reexposición* del *Estribillo I* (competa o no), en el tono principal.

COPLA III: *Reexposición* de la *Copla I*, en la forma y con el proceso tonal característico de la *reexposición del tipo sonata*, o sea, con el *Tema B en el tono principal*.

ESTRIBILLO IV: *Reexposición* del *Estribillo I* en el *tono principal* (completa o no), o bien *desarrollo del elemento temático de aquél*.

CODA: Facultativa y de construcción libre.

Como referencia auditiva de esta obra tomamos a: (Saleh, 2011. Ver link en referencias de audición)

I - Allegro rítmico

Forma:

Exposición: compás 1 a 30

Introducción compás 1 a 6 - Tema I compás. 7 a 18 - Enlace compás 19 a 21 -

Tema II compás 22 a 30 - Transición compás 31 a 40

Desarrollo: Compás 41 a 63.

Reexposición: Compás.64 a 87.

Coda: Compás 88 a 99. Elementos del tema I y el compás final es similar al 21 de puente.

Este movimiento comienza con una introducción de 6 compases, en la que se observa cierta preponderancia rítmica con giros melódicos en la línea superior, que en mi consideración se asemejan a las características del tambor repique, teniendo en cuenta que una de sus características es la de llevar la voz cantante dentro de la llamada de tambores. Mientras que la textura acórdica inferior, remite al tambor piano por su función de base y registro grave.



Figura 87: "Sonatine" I, compás 1 y 2. Máximo Diego Pujol

Al comenzar el tema I interpreto que se produce un diálogo entre el tambor repique, compás 7, y el tambor chico, compás 8. El tambor repique toma el giro melódico por grados conjuntos ascendentes que expuso en la introducción, mientras que el tambor chico interpreta una base. Lo mismo se observa en los compases 9 y 10 a manera de secuencia. Observándose la misma lógica en los compases 15 a 18.



Figura 88: "Sonatine" I, compás 7 y 8. Máximo Diego Pujol

En los compases 11 a 14, la rítmica sincopada en forma de secuencia remite los tambores repique, con el agregado de nota pedal que en los compases 11 y 12 se encuentra en la línea inferior, mientras que en los compases 13 y 14 se encuentra en la línea del bajo.



Figura 89: "Sonatine" I, compás 11 y 12. Máximo Diego Pujol

A continuación en los compases 19 a 21 se observan elementos provenientes de la introducción, cumpliendo la función de enlace o nexo hacia el tema II.

Al comenzar el tema II, compás 22, la línea melódica superior de carácter *cantabile* y articulación legato, se mueve por grados conjuntos y un salto de 3ra menor. A su vez esta línea presenta en los compases 24 y 25 la rítmica del tambor piano. Por otro lado la línea de bajo con un ostinato de 5ta justa (re - la), despliega la base rítmica del tambor chico repicado como se observa a continuación.



Figura 90: "Sonatine" I, compás 23 y 24. Máximo Diego Pujol

Posteriormente durante la transición, entre los compases 33 y 35, la rítmica en ostinato de semicorcheas remite a la base del tambor chico, con acentos distribuidos en la forma asimétrica de 3-3-2.



Figura 91: "Sonatine" I, compás 33 a 35. Máximo Diego Pujol

En lo que respecta a la sección del desarrollo, que comienza en el compás 41, la línea superior es conducida por el tambor chico con la rítmica del tema I, mientras que la textura acórdica inferior lleva la rítmica del tambor piano.



Figura 92: "Sonatine" I, compás 42 y 43. Máximo Diego Pujol

A continuación, desde el compás 46 comienza una textura arpegiada muy característica de la milonga, mientras que en la línea melódica superior se observa el tema II.



Figura 93: "Sonatine" I, compás 46 a 48. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 61 comienza la reexposición o recapitulación, con la presencia de la introducción, el tema I, el enlace con cierta extensión, y solo los primeros 4 compases de tema II.

Desde el compás 86 comienza la coda, en la que se exhiben materiales rítmicos de los tambores chico y repique. Por ejemplo, como se observa a continuación en la próxima figura, los primeros dos pulsos están en manos del tambor chico, en tanto que el tercer y cuarto pulso en manos del repique.

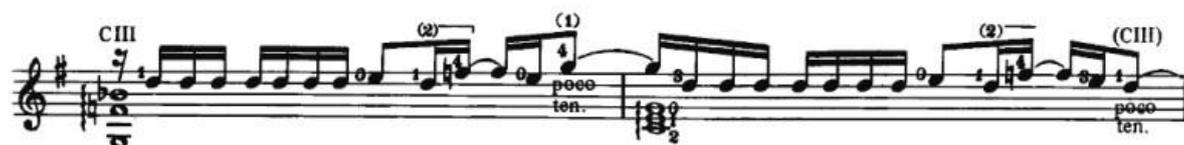


Figura 94: "Sonatine" I, compás 85 y 86. Máximo Diego Pujol

II - Andante e molto legato

Este movimiento pertenece al género de milonga campera.

Aspecto Formal: Forma Lied, Binaria.

Sección I: compás 1 a 30 - Frase principal compás 3 a 10 - C. 11 y 12 - Enlace compás 13 a 21 frase principal repetida.- Transición compás 22 a 30.

Sección II: compás 31 al 58.

Sección III: Reexposición de sección I

Sección I:

Los dos primeros compases introductorios, definen el estilo de milonga campera a través del típico bordoneo con la textura de arpeggio, el cual cumple la función de relleno.



Figura 95: "Sonatine" II, compás 1 y 2. Máximo Diego Pujol

La melodía, ubicada en la línea superior desde el compás 3 al 10, es de tipo lagato, por grados conjuntos y saltos de terceras y quintas. Las notas del acorde de tónica, Mi menor, coinciden con la métrica, en tanto la textura inferior es arpegiada y con notas del acorde. Cabe destacar que desde la introducción hasta el compás 6 se observa la presencia de una nota pedal (Re).



Figura 96: "Sonatine", compás 4 a 6. Máximo Diego Pujol

Entre los compases 6 a 10, durante la frase principal, la línea de bajo se mueve por patrones de blancas y con movimiento cromático descendente.



Figura 97: "Sonatine" II, compás 7 a 9. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 13 hasta el 21, interpreto que se produce un trocado en relación a la melodía del compás 3 a 10, es decir la línea melódica pasa a ubicarse en la voz del bajo y la textura pasa a ocupar las líneas superiores.



Figura 98: "Sonatine" II, compás 13 a 15. Máximo Diego Pujol

Pasando a la transición modulante (compás 22 a 30), la línea melódica superior se dirige por grados conjuntos, modelo de 3-3-2 en los compases 24 y 26, y con la presencia de nota pedal en el bajo. La textura por su parte, es de tipo plaqué mediante la repetición de quintas paralelas.



Figura 99: "Sonatine" II, compás 22 a 24. Máximo Diego Pujol

Sección II:

En esta sección, que se comprende entre el compás 31 y 58, se establece la tonalidad de Re menor y además se sirve de elementos temáticos de la sección I. Por ejemplo, el elemento temático utilizado entre los compases 37 y 49 es derivado de la transición, la variante elaborativa aquí es la de octavear las últimas tres corcheas. Mientras que en las tres corcheas, de primer y segundo pulso de la línea de bajo, desaparecen las quintas paralelas, quedando así una sola voz.



Figura 100: "Sonatine II, compás 27 a 29. Máximo Diego Pujol

Antes de llegar al final de esta sección, específicamente en los compases 51 a 56 se trabaja de manera elaborativa con el bordoneo introductorio.

Por otro lado, los últimos dos compases de esta sección, 57 y 58 que se encuentran en la próxima figura, funcionan como reemplazo de la introducción, para luego regresar a la sección I y comenzar con la melodía principal. Decimos que funcionan como reemplazo, ya que se encuentra igualdad numérica en compases (dos), y poseen la rítmica asimétrica de 3-3-2 que marcan los bajos en compás 1 y 2, en este caso mediante acordes plaqué acentuados.

Si nos detenemos en el cuarto pulso del compás 58, encontramos en primer lugar un arpeggio sobre el tiempo fuerte del acorde. Y en segundo lugar, sobre tiempo débil de la línea superior, la nota Si becuadro funciona como anticipación melódica de la melodía principal de la sección I.



Figura 101: "Sonatine II, compás 57 y 58. Máximo Diego Pujol

III - Allegro

El siguiente movimiento se estructura dentro del género candombe.

Forma Rondó (ABACA): Estribillo I compás 1 a 10 - Copla I compás 11 a 33 - Estribillo II compás 34 a 43 - Copla II compás 44 a 66 - Estribillo III compás 67 a 76 - Coda últimos 3 compases.

Estribillo: El siguiente análisis de esta sección vale para sus tres apariciones durante la pieza.

En los primeros cuatro compases se expone el tema A, el cual se desenvuelve por acordes de la tonalidad a la que pertenece la pieza (Re). Debido a las células rítmicas que posee el tema, interpreto que cumple la función de madera, la cual llama a los demás tambores a unirse a la cuerda.

Entre el compás 5 y 8 considero que se presenta una variación del tema A, por medio de arpeggios en semicorcheas sobre la línea superior, esto es primer y segundo pulso de compás 5 y 6, y tercer y cuarto pulsos en compás 7 y 8.

Figura 102: "Sonatine" III, compás 3 a 8. Máximo Diego Pujol

Para cerrar esta sección, en los compases 9 y 10 se produce un dialogo entre el tambor piano (acordes plaqué), y el tambor repique que aparece en la línea inferior con rítmica sincopada.

Figura 103: "Sonatine" III, compás 9 y 10. Máximo Diego Pujol

Es importante mencionar que cada una de las entradas de los tambores, a excepción del repique, están contrastadas por la dinámica de volumen.

Copla I: Esta sección comienza en el compás 11 con un dialogo entre el tambor repique y el tambor piano, quedando la línea de semicorcheas a cargo del repique y la rítmica acórdica a cargo del tambor piano. Expresivamente, la línea del repique crece paulatinamente en volumen hasta llegar a los acóordes del tambor piano en el siguiente compás.



Figura 104: "Sonatine" III, compás 11 y 12. Máximo Diego Pujol

Otro punto importante de esta sección es la aparición del tema B, ubicándose en la línea superior desde el compás 17 a 26. Debido a su rítmica sincopada y cierto carácter improvisatorio se considera representativa del tambor repique.



Figura 105: "Sonatine" III, compás 20 y 21. Máximo Diego Pujol

Copla II: Por lo que se refiere a los compases 44 a 49 se observa una base distribuida entre los tambores chico y piano, estando las semicorcheas con comienzo acéfalo en el tambor chico, en tanto que la rítmica de corcheas con puntillo seguida de semicorchea y dos corcheas en manos del tambor piano.



Figura 106: "Sonatine" III, compás 46 y 47. Máximo Diego Pujol

Desde el cuarto pulso con levares del compás 49 se retoma el diálogo entre el repique y el tambor piano. Quedando las cuatro semicorcheas con levares a cargo del

repique, mientras que los acordes del primer, segundo y tercer pulso pertenecen al tambor piano.



Figura 107: "Sonatine" III, compás 50 y 51. Máximo Digo Pujol

La base del tambor chico regresa en el compás 54 con ostinato sincopado en la línea del bajo, mientras que la voces superiores por cuartas paralelas pertenecen al tambor piano.



Figura 108: "Sonatine" III, compás 54 y 55. Máximo Diego Pujol

La coda final desde el compás 77, trabaja con materiales provenientes del estribillo. En primer lugar repite la variación del tema A, y en segundo lugar el diálogo entre el tambor piano, (acordes superiores) y repique, en la línea de bajo, continuando este último hasta el final.

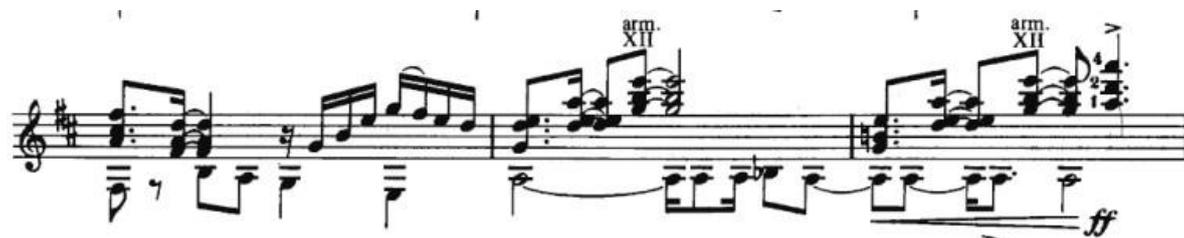


Figura 109: "Sonatine" III, compás 78 a 80. Máximo Diego Pujol

3.2. *Cinco Preludios*

Dentro de las primeras obras que escribió Máximo allá por los años 1977 y 1978, se encuentra este grupo de cinco piezas, por lo que el compositor expresa lo siguiente:

"No conforman una obra integral, son piezas independientes. Son obras escritas muy intuitivamente en una época en que empecé a maravillarme con la obra de dos compositores que, aún hoy, considero fundamentales en el desarrollo de la guitarra contemporánea: Heitor Villa – Lobos y Leo Brouwer. Muchos de sus recursos, su forma de pensar la guitarra, están usados y presentados – insisto, intuitivamente – en estos preludios". (Ver anexo entrevista)

En base al comentario de Pujol, a continuación ampliaremos sobre el legado de Heitor Villa - Lobos y Leo Brower.

"En su obra no utilizaba directamente las canciones folclóricas brasileñas, sino que escribía melodías originales con estilo folclórico brasileño y las desarrollaba de forma personal. A partir de un baile popular brasileño él desarrollaba un *chôros* (serenata), forma que en sus primeras obras eran solos de guitarra mientras que en sus últimas composiciones eran grandes conjuntos orquestales y corales" (Moreno; Ramírez, 2018. Ver referencias de sitiosweb).

Por otro lado, Leo Brouwer ha aportado a la guitarra no sólo obras que enriquecieron el repertorio de este instrumento, sino también otros de gran trascendencia, que pueden dividirse en tres grandes grupos:

1. Nuevos efectos técnicos
2. Factores extraguitarrísticos y
3. Cambios morfológicos

"Como nuevos efectos técnicos podemos considerar los manuales o de transformación de la técnica: *capotasto* o barra que pone con el pulgar de la mano izquierda para buscar mayor extensión, que procede de la técnica del cello; *pizzicati* restallados (creación de Béla Bártok), que Brouwer lleva a la guitarra con objeto de producir un doble sonido percusivo (ejemplo, *La espiral eterna*); *glisando* tipo blues que producen una indeterminación de cuartos de tono y evaden la ley tonal; percusión con ambas manos en las cuerdas, empleada sobre todo en

pasajes aleatorios; uso de la afinaciones no tradicionales del instrumento, tales como, entre otras, prima a re, tercera a fa, y quinta a sol, sexta a mib y sexta a re, esta última de uso frecuente" (EcuRed, Leo Brower, ver referencias de sitios web)

Pero los cambios técnicos por ellos mismos no implican una nueva forma de hacer artística, por cuanto las invenciones técnicas no hacen el arte, aunque lo condicionan. En tal sentido, Brower aporta otros valores, extraguitarrísticos, que sí van a incidir en el desarrollo expresivo del instrumento: tocar con arco, percutir en la tapa de la guitarra, tocar con ella encima de las piernas y utilizar materiales metálicos y de cristal. Por otra parte están los cambios morfológicos, en los que se planteó la transformación de las estructuras composicionales: su razón de ser —es la tesis de Leo— es que se debe componer para la guitarra como si fuera para una orquesta. «La guitarra es una pequeña orquesta», dijo el compositor francés Héctor Berlioz.

Al respecto dice: "«Yo he enfrentado dos mundos sonoros o dos maneras de hacer y he invertido esos papeles: o sea, la manera guitarrística de componer la he trasladado a la orquesta y la manera orquestal la he trasladado a la guitarra. Este es el resultado, apasionante para mí, del manejo de las formas, de las estructuras y de los modelos técnicos. [...]»" (EcuRed, Leo Brower, ver referencias de sitios web)

Por otro lado, en aquellos años Argentina se encontraba inmersa en el contexto de una dictadura militar, por lo que Pujol nos comenta lo siguiente: "Siempre tuve la sensación de que también están presentes en estas piezas el clima de tensión y angustia que se vivía en nuestro país en aquel entonces, desde la mirada de un muchacho de 19 ó 20 años" (Ver anexo entrevista).

A continuación ampliaremos sobre este suceso histórico, que en aquel entonces se vivía en nuestro país.

Los primeros 3 meses de 1976, constituyeron un infierno, estallaban bombas y se cometen numerosos secuestros y atentados. El 24 de marzo, la presidenta Isabel Perón es detenida y trasladada a Neuquén. La junta de comandantes asume el poder y designa como presidente a Jorge Rafael Videla. Las Fuerzas Armadas se apropiaron del Estado y en una acción planificada de exterminio, aprobada en una reunión de generales, almirantes y brigadieres que tuvo lugar antes del golpe militar, iniciaron miles de

detenciones clandestinas y asesinatos masivos. Proceso de Reorganización Nacional, le pusieron como nombre oficial. Fue terrorismo de Estado, puro y duro, sin precedentes en la historia argentina, una sociedad que había sufrido, no obstante, seis golpes militares en las cuatro décadas anteriores.

La mayoría de las desapariciones ocurrieron en los tres primeros años. Casi treinta mil, según las organizaciones defensoras de los derechos humanos. Había obreros, estudiantes, intelectuales, profesionales, personas conocidas por su militancia política y social, pero también familiares, gente señalada por otros o mencionada en las sesiones de tortura. Primero se les secuestraba, normalmente de noche, en sus domicilios, en operaciones que incluían a menudo el saqueo y robo de la vivienda. Después se les torturaba y si lo superaban, porque muchos se "quedaban", permanecían detenidos en dependencias policiales y unidades militares. A la mayoría de ellos les aguardaba, por último, el "traslado", la ejecución sin dejar pruebas.

"A esa dictadura, como a otras muchas, más o menos sangrientas, no le faltaron apoyos. Algunos de ellos naturales y previstos, como el del poder económico y financiero o el de la jerarquía de la Iglesia católica, que, salvo excepciones, tal y como ha demostrado Emilio Mignone, bendijo la represión, la santificó, "cruzada por la fe", y obtuvo a cambio importantes beneficios corporativos. Pero ese episodio de "barbarización política y degradación del Estado", en palabras de Hugo Vezzetti, no hubiera sido posible sin la adhesión y conformidad de amplios sectores de la población. "Por algo será", decían muchos para justificar que se llevaran a tanta gente. "Apoyé el Proceso, pero no sabía que la cosa había llegado a tal extremo", declaraban otros cuando las primeras pruebas de la masacre salían a la luz. Miedo, silencio, complicidad, y también una convicción de que el orden de la dictadura era preferible al "caos" y violencia anteriores" (Casanova, 2006 referencias de sitios web)

Y frente al silencio y la ocultación de los crímenes surgió la resistencia más eficaz, la que se propuso dar a conocer la magnitud de la masacre. Un grupo de madres de desaparecidos comenzaron a reunirse todos los jueves en la Plaza de Mayo, reclamó a sus hijos, ocupó el lugar que los políticos e indiferentes habían dejado vacío. Fue la referencia de un movimiento que traspasó las fronteras, estimuló a la opinión pública y dio una dimensión moral y universal a la lucha por los derechos humanos. Estuvieron

solas al principio, instalada una parte de la sociedad en el miedo y en la conformidad pasiva con ese escenario de violencia. Hasta que la derrota en la guerra de las Malvinas, un conflicto con Gran Bretaña que tras 74 días acabó en rendición incondicional el 14 de junio de 1982, agudizó la crisis de la dictadura e hizo retroceder la represión. El apoyo a la reivindicación nacional sobre las Malvinas, ocupadas por los británicos desde 1833, dio paso a la decepción y a la denuncia de los crímenes.

La cuestión de los desaparecidos, el eufemismo con el que se denominaba a las víctimas del terrorismo de Estado, se situó en el centro del debate. En realidad, el término ya lo había definido el general Jorge Rafael Videla en 1979, en respuesta a las primeras indagaciones y presiones internacionales sobre la represión: "Mientras sea *desaparecido* no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está *desaparecido*". Esa cínica visión del exterminio sin pruebas la compartían entonces los militares, algunos cuadros políticos de los principales partidos, empresarios, eclesiásticos y periodistas. "Todos están bajo tierra", respondió un general, Alcides López Aufranc, para tranquilizar a economistas y ciudadanos de orden que preguntaban sobre la actividad de algunos delegados sindicales. La lucha por la información, la verdad, la petición de justicia y el rechazo del olvido se convirtieron en señas de identidad de la transición a la democracia. El acto fundacional fue el detallado informe realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), creada por decreto el 15 de diciembre de 1983, tan sólo cinco días después de que Raúl Alfonsín asumiera el nuevo Gobierno democrático, y presidida por el escritor Ernesto Sábato. El informe, que vendió decenas de miles de ejemplares con el título de *Nunca más*, resultó la prueba incontrovertible frente a las justificaciones militares y una condena de todo tipo de violencia armada, incluida la guerrillera. Con la excusa de reprimir al "terrorismo subversivo", bastante desarticulado y derrotado antes del golpe, las Fuerzas Armadas se habían apoderado del Estado y organizaron desde él la detención y aniquilamiento de miles de ciudadanos que nada tenían que ver con la guerrilla terrorista.

Tras el "nunca más" y la lucha contra la falsificación de los hechos, llegó el juicio público a las Juntas, iniciado en abril de 1985, el símbolo de la derrota política de los ex comandantes, de la subordinación a la autoridad civil. El juicio, que duró hasta finales de ese año, no cerró las cuentas pendientes entre la sociedad argentina y los militares, como se comprobó muy pronto con las Leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, y con la insurrección posterior del teniente coronel Aldo Rico y los

"carapintadas", pero la imagen de unos jefes militares desfilando como reos ante la Cámara Federal marcó un antes y un después en las transiciones a la democracia.

Por otro lado, dentro de este grupo de piezas, encontramos títulos como Preludio Tristón y Tristango en Vos, los cuales nos remiten a la tristeza o a la melancolía. Estas últimas pertenecen al espectro temático tanguero por excelencia.

"La melancolía, depende de factores hondamente ontológicos y es exclusiva de hombres con cierta sensibilidad espiritual[2]. En varios aspectos una evocación melancólica puede incluir a sujetos de otras épocas, sobretodo mediante la sublimación que el arte ejerce sobre nosotros. La nostalgia, en cambio, es un ejercicio individualista del nostálgico" (Chassaing, 2015. Ver referencias de sitios web)

En el tango, la necesidad de volver al punto de inicio, de retrotraernos a la querida infancia, no es una necesidad recortada de un creador específico, sino colectiva. Esa necesidad conduce –tanto al creador como al público- a la Edad Dorada, al Origen immaculado y puro, al momento en que todo estaba unido y no fragmentado por el caos. Y ese momentáneo reestablecimiento de un orden sereno sólo puede ocurrir por medio del arte, en este caso, del tango.

Lo melancólico en el arte proviene de un estado espiritual, asociado con la añoranza evocadora, con un sinsabor por el presente y un deseo de regresar al origen preadánico.

Es cierto, el hombre de tango denosta un presente imberbe, vano, así como reclama una vuelta al cálido ayer. Sin embargo, ese ayer, que puede ser la infancia, los lugares preciosos, añorados, del evocador, remite a todos los ayeres de todas las edades. Es un "ayer ideal".

Hay un anhelo de volver a ser niños, de recuperar lo ya perdido, pero ese anhelo es un sentir platónico, como lo es el amor, o el afán por durar.

"El ayer del tango nos remite a una mónada primaria e inaccesible, ahora que estamos inmersos en las sombras y en la fragmentación. Sólo cuando adviene ese estado atardecido del alma, es cuando el tango puede inclinarse hacia nosotros y hacernos par: *Tango, melancólico testigo, y el único amigo de mi soledad*, nos dice Alberto Vaccareza. El tango es testigo, cómplice y amigo de nuestra soledad y nos ayuda a remediarla con la solidez de su mirada melancólica y apasionada" (Chassaing, 2015. Ver referencias de sitios web)

La “*manía de andar siempre pensando en el ayer*” de Homero Manzi- evocador melancólico incurable- es hacia un ayer que el poeta vivió, y que ahora, al decodificar su parcial nostalgia en sentimiento común a todos, y por tanto universal, deviene en un ayer eidético, ideal, melancólico. La evocación de ese ayer es reflatada y compartida entonces por el hombre de tango, que se siente evocado por el poeta, sin necesariamente haber vivido las mismas experiencias.

Ya no es la caprichosa mirada del anciano que desde el zaguán se dedica a maldecir el mundo presente, ahora es una sobria mirada, estética y metafísica, que pertenece al ideario espiritual colectivo.

La nostalgia de uno deviene objetivamente en melancolía artística, que se hace común al hombre de tango, acaso porque como dijera un poeta, compartimos “*un pasado ilusorio*”.

A esto, y no a otra cosa, nos referimos cuando hablamos de la melancolía por el origen que caracteriza a la filosofía musical del tango. Para tener referencia auditiva tomaremos a Ferreira, 2011 (Ver link en referencias de audición).

Preludio tristón

Esta milonga campera comienza con una introducción de cuatro compases, en la tonalidad de Mi menor.

El tema melódico principal ocupa los compases 5 a 12, en el cual la línea superior es de comienzo tético, por grados conjuntos, bien legato y con recurrencia de notas reales pertenecientes al acorde de tónica, sobre los tiempos fuertes. El motivo rítmico-melódico de esta pieza está ubicado en la melodía, sobre el tercer y cuarto pulso del compás 5 y primero del compás 6, (fa-mi-fa-sol).

Texturalmente posee un acompañamiento arpegiado como veremos en el siguiente fragmento.



Figura 138: Preludio Tristón, compás 5 a 8. Máximo Diego Pujol



Figura 141: Preludio Tristón, compás 31 a 33. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 50 se produce el regreso a la tonalidad original de Mi menor, en la que se expone nuevamente el tema inicial; para luego entrar a la coda final en el compás 58, en la que se trabaja con elementos del tema principal y la introducción.

Tristango en vos

Forma general: Sección A compás 1 a 27 - Sección B compás 28 a 46 - Sección A' compás 47 a 59 - Sección A compás 60 a 72 - Sección B compás 73 a 89 - Coda compás 90 a 92

Esta pieza tanguera comienza con una primera sección melódica en modo menor, de comienzo acéfalo, por grados conjuntos, y con la presencia del primer motivo melódico-rítmico sincopado en compás 1. Tanto la línea melódica superior como la textura, poseen articulación ligada. Sin embargo, mediante audiciones realizadas, es de uso el staccato en la semicorchea Mi de la melodía en compás 1 por ejemplo, resultando así una articulación combinada de lagato y staccato.

La línea de bajo por blancas se presenta adornada mediante apoyaturas cromáticas, como por ejemplo en compás 2 y 4. Continuando con la identificación de adornos, encontramos que las dos fusas, por ejemplo Fa-Sol del compás dos segundo pulso, funcionan como mordentes.



Figura 142: Tristango en Vos, compás 1 a 4. Máximo Diego Pujol

Por otra parte en cuanto al fraseo rítmico, nuevamente mediante audiciones realizadas, es de uso prolongar levemente el sonido de la semicorchea Sol del compás 15 en el tiempo fuerte segundo pulso, como se observa en el siguiente gráfico. Cabe aclarar que el compás 15 se constituye en el segundo motivo melódico-rítmico.



Figura 143: Tristango en Vos, compás 15 y 16. Máximo Diego Pujol

La sección B presenta dos frases de tipo rítmicas, pasando de un compás de 2/4 a 4/4. La primera va del compás 28 a 35, y la segunda del compás 36 a 44, con una extensión hasta el compás 46.

La primera frase con modelo de polirritmia, lleva una línea de bajo en marcato por nota repetida, mientras que la línea superior se mueve por grados conjuntos.

La siguiente frase, presenta algunas variantes. En primer lugar las polirritmias tienen acentuadas las segundas menores paralelas de la línea superior, generando cierta disonancia; en tanto que la línea de bajo se mueve por grados conjuntos, como se observa en el compás 38 del próximo fragmento. En segundo lugar, la línea superior del compás 39 al estar en un compás de 4/4, se presenta como variación en aumentación del primer motivo melódico-rítmico, como se observa en la figura 144 acompañada por una línea de bajo en marcato.

Es importante señalar el rol que ocupa la dinámica en esta segunda frase, ya que existe un contraste de volumen, estando las polirritmias (compás 38) en volumen *piano*, mientras que la sincopa aumentada (compás 39) en volumen *forte*.



Figura 144: Tristango en Vos, compás 38 y 39. Máximo Diego Pujol

La sección A' que comienza en el compás 47, funciona como desarrollo de A, en la que se encuentra nuevamente el primer motivo melódico-rítmico trabajado en aumentación, como vimos anteriormente. Los otros fragmentos trabajados en aumentación son: el compás 48 respecto del segundo motivo melódico-rítmico (compás 15), y el compás 59 respecto del compás 24 como veremos en los siguientes fragmentos a modo de ejemplo.



Figura 145: Tristango en vos, compás 48. Máximo Diego Pujol



Figura 146: Tristango en vos, compás 24. Máximo Diego Pujol

VARIACIÓN

↓



Figura 147: Tristango en vos, compás 59. Máximo Diego Pujol

A continuación se repiten las secciones A y B, con una coda final en los últimos tres compases.

He aquí una segunda variación, ya que las tres notas en sentido paralelo del acompañamiento (La-Si-Do), son las mismas que conforman el arpeggio textural de la melodía inicial en A. Ver figura 150 y 148.

Es importante aclarar que a partir del compás 26, la línea del bajo (sexta cuerda de la guitarra), se dirige en sentido descendente por grados conjuntos.

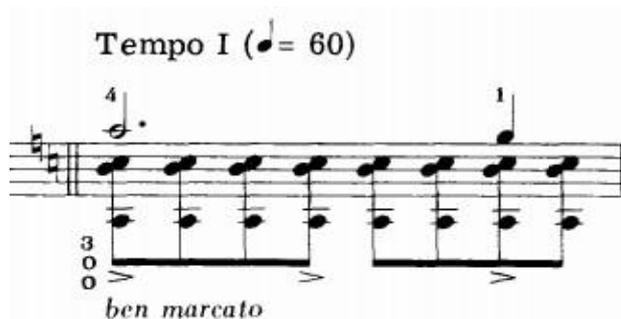


Figura 150: Curda Tagueada, compás 24. Máximo Diego Pujol

La coda final desde el compás 32 trabaja con elementos de A, es decir su línea melódica superior y su textura arpegiada. Esta última se encuentra en ostinato de semicorcheas.

Por su parte la línea del bajo se encuentra en sentido descendente y por grados conjuntos, al igual que en A'.

Finalizando la pieza se encuentran arpeggios bien abiertos en el primer pulso de los últimos dos compases.



Figura 151: Curda Tagueada, compás 32 y 33. Máximo Diego Pujol

Candombe en Mi

Forma: Sección A: c 1 a 47 - Sección B: c. 48 a 61 - Sección A': c. 62 a 97

Este candombe comienza con una introducción de tres compases, la cual considero que está protagonizada por dos tambores. El ostinato sobre la nota Mi en primer y segundo pulsos, está a cargo del tambor chico. Mientras que el giro melódico

en tercer y cuarto pulsos del compás 2, está en manos del tambor repique. Es importante marcar que este giro melódico del repique, está articulado con acentos en una rítmica asimétrica de 3-3-2 como veremos en el siguiente fragmento.



Figura 152: Candombe en Mi, compás 1 a 3. Máximo Diego Pujol

Continuando en la sección A, divisaremos tres frases. La primera comienza en el compás 4 con levares hasta el 12; la segunda frase ocupa del compás 13 con levares al 26, y la tercer frase se ubica desde el compás 27 hasta el 47.

Al comenzar la primera frase, se expone de manifiesto la base rítmica que caracterizará a esta pieza, llevada a cabo por dos tambores, el chico y el piano. Comenzando por el compás 4, la línea superior acórdica, teniendo en cuenta su registro agudo, interpreto que pertenece al tambor chico. En tanto que la rítmica de la línea inferior nos remite al tambor piano, sumado también a su registro grave característico. Ver figura 153 en la siguiente página.

Siguiendo con el compás 5, considero que el ritmo de cuatro semicorcheas se asemeja al del tambor chico, si bien es cierto que el registro en el que se encuentra, no es el característico de dicho tambor.



Figura 153: Candombe en Mi, compás 4 a 7. Máximo Diego Pujol

Luego de que el tambor repique intervenga en el compás 9 con levares hasta el 10, repitiendo el mismo giro melódico de la introducción, reaparecen los tambores chico y piano en el compás 11 y 12 para cerrar la primera frase. En los cuales, se repite la misma lógica del compás 4 como veremos en el siguiente fragmento, es decir, en la línea superior tambor chico y en la línea inferior tambor piano, reforzados con acentos, particularmente en el compás 11 con el modelo 3-3-2.



Figura 154: Candombe en Mi, compás 11 y 12. Máximo Diego Pujol

El tambor repique realiza sus apariciones a modo de diálogo con los demás tambores por medio de pequeñas improvisaciones, como se observa en los compases 15 a 17 de la segunda frase.

Estas improvisaciones, como se observa en el próximo fragmento, se encuentran por medio de arpeggios y giros melódicos.

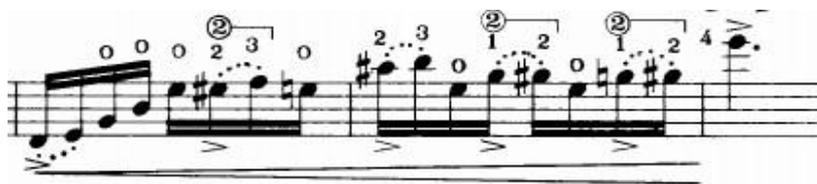


Figura 155: Candombe en Mi, compás 15 a 17. Máximo Diego Pujol

En la tercer frase, luego de los arpeggios del tambor repique en los compases 41 y 42, sigue la rítmica compartida por los tambores chico y piano explicada anteriormente en la figura 154; pero en este caso es aquí, en el compás 43, donde comienza un área de transición introducida por el Fa becuadro en el tiempo débil del segundo pulso.

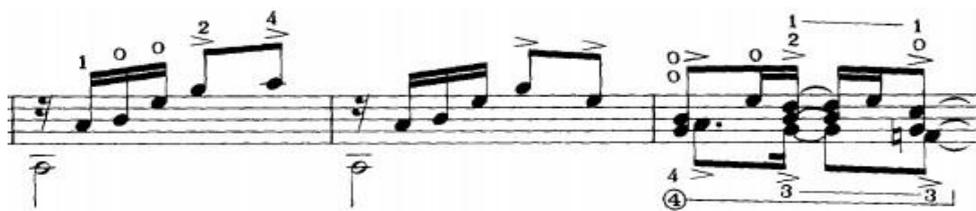


Figura 156: Candombe en Mi, compás 41 a 43. Máximo Diego Pujol

Siguiendo dentro del área de transición, entre los compases 45 y 47, se encuentra un arpeggio en sentido ascendente interpretando al tambor repique sin la presencia de la nota Fa.

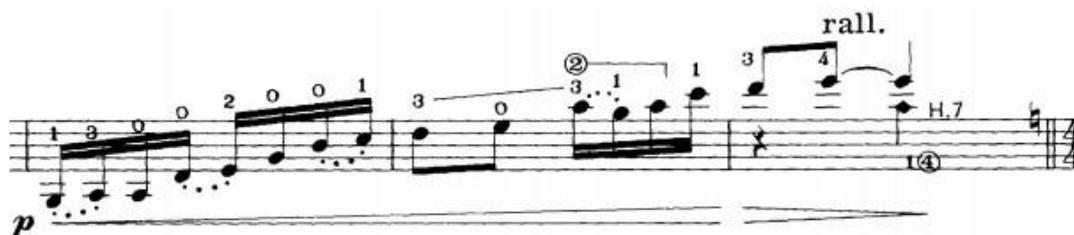


Figura 157: Candombe en Mi, compás 45 a 47. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 48, en la sección B, se produce la modulación a La menor. Esta sección con un tempo más lento y calmo, posee las características de milonga campera, especialmente por su acompañamiento arpegiado y la rítmica de 3-3-2 en la línea superior melódica. Esta última es de comienzo tético y por grados conjuntos como se observa a continuación.



Figura 158: Candombe en Mi, compás 48 a 51. Máximo Diego Pujol

Desde el compás 62 comienza la vuelta a la tonalidad original, la cual se establece en el compás 67. Este regreso se produce enfatizando la nota Mi, mediante un ostinato en semicorcheas de la línea superior en manos del tambor chico.

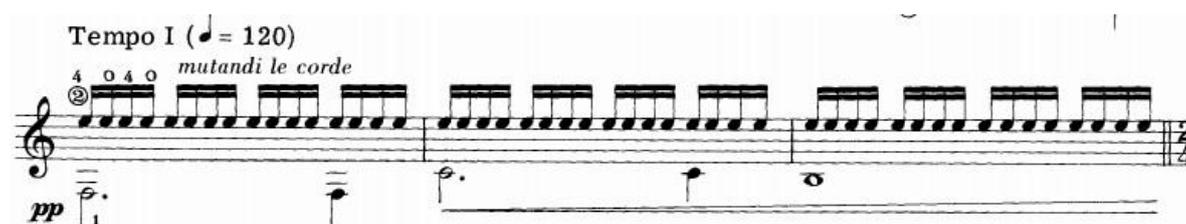


Figura 159: Candombe en Mi, compás 62 a 64. Máximo Diego Pujol

Antes de finalizar esta pieza, en los compases 94 y 95, encontramos sobre la línea del tambor piano una rítmica indicada por símbolos. La nota tachada, nos indica golpe del pulgar sobre la 6ta cuerda al nivel de la tastiera (chasquido); en tanto que la nota tachada redondeada del compás 95, indica golpe del pulgar en el puente.

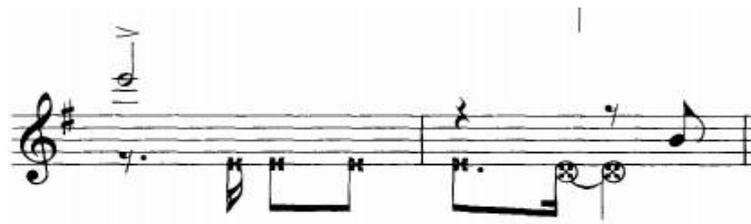


Figura 160: Candombe en Mi, compás 94 y 95. Máximo Diego Pujol

3.3. *Tres piezas rioplatenses*

La composición de esta obra data del año 1991, con la idea de presentar una Suite partiendo de la estructura formal de la Suite Barroca.

"Es muy importante tener en cuenta que lo que hice fue presentar en una sola obra integral los tres géneros más importantes del área del Río de la Plata: el Tango, la Milonga y el Candombe, creando una suerte de "Sonata porteña", por supuesto no en el sentido tradicional del término Sonata". (Ver anexo entrevista)

Don Julián

En lo que respecta al primer movimiento Máximo expresa lo siguiente: "Don Julián" es un homenaje al gran compositor, instrumentista y arreglador Julián Plaza y está escrito tomando algunas características de su estilo". (Ver anexo entrevista)

A continuación se describirán los aspectos más sobresalientes de una de las figuras más distinguidas del tango como es Julián Plaza.

Julián Plaza nació en General Manuel Campos, una pequeña localidad de la provincia de La Pampa, el 9 de julio de 1928.

La unión de variadas y positivas cualidades han concurrido armoniosamente para que Julián Plaza redondeara una de las personalidades artísticas más sobresalientes dentro de la historia del tango.

Bandoneonista, pianista, compositor y, sobre todo, arreglador, fueron los elementos a través de los cuales se proyectó su nombre, no sólo a la consideración pública, sino especialmente al círculo de los profesionales de la música, dentro de los cuales goza de un prestigio bien ganado. Una autoridad que ha sabido ganarse a fuerza de estudio, trabajo y talento.

Como ejecutante, ha demostrado una especial flexibilidad para adaptarse a los más variados estilos interpretativos, ya que integró en su momento orquestas de muy diferenciadas modalidades (Edgardo Donato, Antonio Rodio, Miguel Caló, Carlos Di Sarli, Osvaldo Pugliese).

"Ese permanente desafío cuyas reglas de juego aceptó con gusto y disciplina, habrían de serle luego aliados valiosos, junto al estudio de las diferentes reglas musicales, cuando comenzó su importantísima tarea de arreglador, labor en la que alcanzaría su mejor pico en los trabajos que realizara para las dos agrupaciones más relevantes de los últimos tiempos, Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese, sin menoscabar por ello el notable despliegue efectuado, en igual sentido, para el Sexteto Tango" (Astarita, 1997. Ver referencias de sitios web)

Julián Plaza, desde la convergencia de estos tres lechos, la ejecución, el arreglo y la composición, ha sido un músico en constante búsqueda. De aquella primera incursión en la famosa década del cuarenta, pasó luego a ser figura de punta en la generación del cincuenta y cinco, junto a Atilio Stampone, Osvaldo Berlingieri, Leopoldo Federico, Osvaldo Requena y otros más, para proyectarse después hacia el mejoramiento y la evolución, siempre en constante progresión, tal vez influido por la gravitación de Astor Piazzolla.

Su clara visión de que el tango, para que siga llamándose así, debe conservar su auténtica carnadura popular y ciudadana, lo ubican en un lugar relevante de su historia.

"En una palabra, Julián Plaza avanzó hasta el extremo justo en que el género lo permite. Traspuesto ese límite, el tango ya pierde hasta su nombre" (Astarita, 1997. Ver referencias sitios web).

Análisis musical:

Formalmente presenta un ABA', comenzado con la sección A compás 1 a 37 - sección B desde el compás 37 a 65 - sección A' - Coda, últimos 6 compases.

Sección A: Esta sección posee preponderancia rítmica, comenzando en el compás 1 hasta el 8, en la que se presentan dos frases idénticas en la tonalidad de Mi menor. Observándose en los dos primeros compases el modelo de polirritmia, con una apoyatura inferior en el cuarto pulso de la línea de bajo en el segundo compás. Es

importante mencionar también que la línea de bajo, de compás 1 y 2, constituye el elemento aglutinante.

Por otro lado, en los compases 3 y 4 la línea del bajo por 9na aumentada y al unísono, utiliza el modelo de 3-3-2 acentuado y con un arrastre del cuarto pulso hacia el primero del compás 5, articulación muy típica en el acompañamiento para dar sustento tanguero. Se considera que la línea superior del compás 3 y 4 con comienzo anacrúsico y nota repetida, es una melodía rítmica.

La presencia de los modelos polirritmia y 3-3-2, se ven contrastados por la dinámica de volúmenes, *mf* y *f*.



Figura 119: Don Julián, compás 1 a 4. Máximo Diego Pujol

A la primera frase le sigue una extensión, desde el compás 9 a 11, en la que el modelo 3-3-2 se ve reforzado mediante acordes plaqué acentuados.

Como todo tango de preponderancia rítmica, como mencionamos anteriormente, presenta una semifrase de carácter melódica. Esta última ocupa los compases 22 a 26 con comienzo arpegiado, mientras que la línea melódica de carácter cantable, se desarrolla por grados conjuntos y nota repetida, en un ámbito de 4ta (Do-Sol). En tanto la línea del bajo se mueve a través de un pedal por semitono en sentido descendente.

A realizar audición de esta pieza, interpretada por el propio compositor (Hamburger Guitarfestival, 2013. Ver referencias de sitios web), la melodía de esta semifrase se distingue fraseada. Este fraseo radica en dejar sonar más las notas de los tiempos fuertes, especialmente sobre el compás 23.



Figura 120: Don Julián, compás 22 a 24. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 27 comienza un enlace hasta el compás 30 inclusive, con la intención de volver, o alcanzar nuevamente la predominio rítmico, mediante acordes plaque en los tiempo fuertes y síncopas acentuadas en los contratiempos.



Figura 121: Don Julián, compás 27 y 28. Máximo Diego Pujol

Para finalizar esta sección, se observan síncopas consecutivas en los compases 35 y 36. Dinámicamente, en la audición realizada, se percibe en volumen que decrece, como perdiéndose.

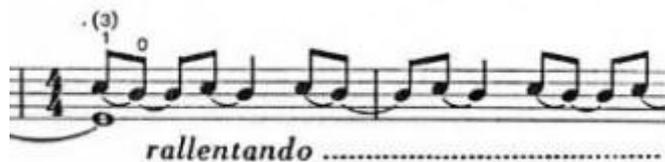


Figura 122: Don Julián, compás 35 y 36. Máximo Diego Pujol

Sección B: Sección melódica de comienzo anacrúsico, de articulación ligada, en general por grados conjuntos y nota repetida, sumando una textura arpegiada. Se presta para el fraseo interpretativo al observar las indicaciones añadidas por el compositor como, *lentamente*, *rubato*, *tenutto*, *accelerando*.

A continuación veremos algunos ejemplos de fraseos y adornos que se distinguen en la audición mencionada anteriormente por el compositor.

Por ejemplo, en la línea melódica del compás 43, se percibe un staccato sobre la corchea Mi, en el tiempo débil del segundo, mientras que en la nota siguiente, Sol con ritmo de blanca, se añade un mordente.



Figura 123: Don Julián, compás 43. Máximo Diego Pujol

Otro ejemplo es lo que ocurre en el compás 46, en el que se prolonga la nota Re de la línea superior, quedando las últimas tres notas en disminución rítmica y con vinculación al siguiente compás, ya que la nota Si funciona como anticipación melódica.



Figura 124: Don Julián, compás 46 y 47. Máximo Diego Pujol

También se observa una apoyatura cromática en compás 60, primer pulso sobre la línea del bajo.



Figura 125: Don Julián, compás 60. Máximo Diego Pujol

En coda final, sobre los compases 69 y 70, reaparecen las sincopas del compás 35 y 36, pero en este caso mediante armónicos, como se observa a continuación.

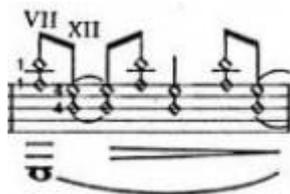


Figura 126: Don Julián, compás 69. Máximo Diego Pujol

Septiembre:

Aspecto estético: "Septiembre" es una milonga campera inspirada en el comienzo de la primavera y toda su energía".(Ver anexo entrevista)

Para ampliar el comentario de Máximo en la entrevista acerca del comienzo de la primavera, sumamos una reflexión lunfarda de dicha estación, escrita por Carlos Armando Costanzo.

"La llegada de la primavera, que de un modo súbito y sorpresivo, hubo de irrumpir e ingresar al gris y frío mundo cotidiano, dominado por el inclemente y riguroso invierno, y de pronto, entró, como una suave y tierna brisa, al ámbito de nuestros hogares; trayendo el sol de sus hermosas mañanas, sus trinos y gorjeos, de calandrias y zorzales, el amplio y deslumbrante colorido de sus flores, y sus múltiples aromas y fragancias, de praderas, parques y jardines. La llegada de la primavera, que de una forma casi natural e imprevista, apareció en medio de las plazas, y en cada una de las calles y veredas del barrio; transmitiéndonos su dulce perfume, sus cadenciosas melodías, su ternura de pétalos y capullos, y su aliento de honda fe, luminosa esperanza, largas ilusiones, y un venturoso optimismo. La llegada de la primavera, que dejó atrás, las angustias y congojas, de las heladas y silenciosas horas invernales, propicias para la meditación, el reposo, las penas, los recuerdos, las sentidas nostalgias y, las prolongadas añoranzas. La llegada de la primavera, que nos acerca un aire puro y renovado, lleno de buenas ondas, ritmo, impulso, movimiento, y muchas y desbordantes energías" (Coztanzo. Ver referencias sitios web)

Análisis musical: Formalmente presenta un ABA' Comenzando la sección A ocupando del compás 5 a 17. La sección B modula a la dominante LA, a partir del compás 18 hasta el 45. Luego se repite la primera sección, en este caso A' desde el compás 46 hasta el final.

Plan tonal: Sección A: Re. Sección B: La - La menor. Sección A': Re.

Sección A: Comienza con una introducción de cuatro compases en la tonalidad de Re, en los cuales se manifiesta el bordoneo que define al género de milonga campera.

A partir del compás 5, la línea superior melódica, contiene el elemento aglutinante como se observa en los compases 5 y 7. Esta melodía de comienzo anacrúsico, por

grados conjuntos y salto de cuarta (Re - Sol), presenta un mordente en la nota Fa ubicada sobre el tiempo débil del tercer pulso, en compás 5 y 7 por ejemplo.



Figura 127: Tres Piezas Rioplatenses - Septiembre, compás 5 a 8. Máximo Diego Pujol

Sección B: En esta segunda sección se produce una modulación a la dominante (La) de la tonalidad original. En primer lugar esta sección adquiere una velocidad superior a la anterior, como está indicado en la partitura (*poco piu mosso*).

Del compás 18 a 29 trabaja de manera progresiva y constante con el arpeggio de la introducción, sumando a partir del compás 22 una línea superior de armónicos como nota pedal.



Figura 128: Tres Piezas Rioplatenses - Septiembre, compás 22 a 26. Máximo Diego Pujol

Posteriormente desde el compás 30 a 38 recae sobre la tonalidad de La menor, afirmándola con una acorde fortissimo y arpegiado en el compás 30, mientras que la línea superior mantiene el pedal en la nota Mi.



Figura 129: Septiembre, compás 30. Máximo Diego Pujol

En relación a los compases 32 a 37, excepto el compás 36, observamos se producen secuencias a través de polirrimias.



Figura 130: Septiembre, compás 32 a 34. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 38 se instala nuevamente la tonalidad de La, trabajando mediante el arpeggio introductorio. Particularmente en los compases 43 y 44, introduce la nota Sol becuadro sobre el tiempo débil del segundo pulso, con la finalidad de regresar a la tonalidad original Re, a partir del compás 45 (Sección A').



Figura 131: Septiembre, compás 44 y 45. Máximo Diego Pujol

Rojo y negro:

“Rojo y Negro” hace alusión a los colores característicos de la vestimenta de los bailarines de las murgas candomberas tanto en Montevideo como en Buenos Aires". (Ver anexo entrevista)

Formalmente A - B - A - B. Los primeros 4 compases con repetición pertenecen a la introducción. Sección A del compás 6 al 68 - Sección B del compás 69 al 101 - Sección A' 102 al 128 - Sección B' 129 a 144.

Como referencia auditiva para esta pieza tomaremos a Thierry Barth (Barth, 2013. Ver link en referencias de audición).

Este movimiento en la tonalidad de Mi menor, que pertenece al género candombe, comienza con la madera en los primeros cuatro compases introductorios, llamando a los demás tambores a unirse.



Figura 132: Rojo y Negro, compás 1 a 5.

Por otro lado la rítmica de la línea inferior del compás 6 a 13, nos remite al tambor piano, ya que es el tambor de afinación más grave dentro de la cuerda (ver figura 133). Seguido a éste, ingresa el tambor chico repicado en el compás 14 hasta el 20, con su afinación más aguda y proporcionando una base constante de semicorcheas. Además, contiene el elemento aglutinante en la línea superior, el cual se encuentra detallado en la figura 134.



Figura 133: Rojo y Negro, compás 6.

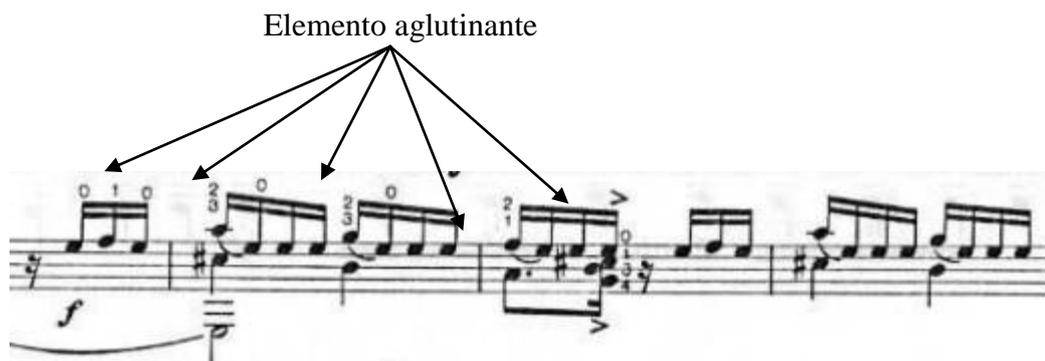


Figura 134: Rojo y Negro, compás 14 a 17.

El tambor repique, el cual posee más libertades dentro de la cuerda de tambores, consideramos su primera aparición en el segundo pulso del compás 35 a 39, como se observa a continuación.



Figura 135: Rojo y Negro, compás 35 a 38.

Según los rasgos rítmicos del tambor piano y tambor chico, interpreto que del compás 40 a 67 ambos tambores despliegan una base en la que se producen cambios de compases. Estando las semicorcheas en ostinato en manos del tambor chico, en tanto que los bajos por quintas paralelas al unísono en acordes plaqué sobre la línea superior, pertenecen al tambor piano.

Esta sección hace las veces de transición, para la modulación a Mi que se inicia en el compás 68.



Figura 136: Rojo y Negro, compás 44 a 48.

En la sección A', específicamente entre el compás 120 y 129, interpreto que dicha rítmica remite al tambor piano, el cual se encuentra realizando un puente entre la sección A' y B'.

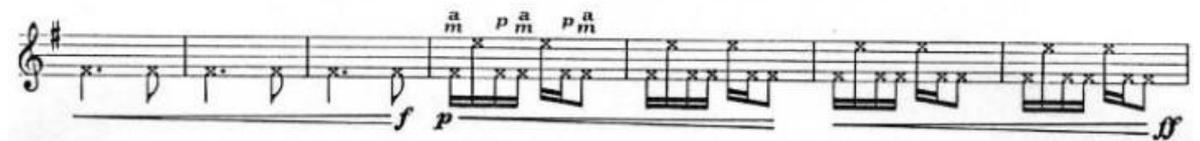


Figura 137: Rojo y Negro, compás 121 a 127.

3.4. Suite del Plata N° 1

Esta Suite fue escrita en el año 1995 a partir de una propuesta de la editorial norteamericana Orphee. "La idea era escribir un trabajo de dificultad elemental/media que sirviera como material de estudio en los conservatorios y escuelas de música" (Ver anexo entrevista). Asimismo, además de cumplir con dicho objetivo da a conocer los diferentes géneros musicales del Río De La Plata.

En lo respecta al plano formal de la obra Máximo expresa lo siguiente:

“Las dos Suites toman el pensamiento formal de la Suite Barroca. Esto es que están construidas a partir de un material que vincula los movimientos de cada suite, logrando una obra integral en varios movimientos. En el caso de la 1ª, el elemento es un elemento melódico de tres sonidos que se presenta en el 1º compás del Preludio (fa – mi – re). Con este sencillo material están contruidos el tango, la milonga y el candombe, y, en realidad, los otros dos movimientos” (Ver anexo entrevista)

Suite Barroca

La Suite (en francés, sucesión, secuencia) es una agrupación de danzas bailadas o estilizadas y de movimientos sin relación alguna con la danza, especialmente en el Barroco. Todas las piezas de la Suite se escribían en el mismo tono. El modo se cambiaba o no, a voluntad. "La Suite fue una de las formas musicales más importantes de los siglos XVII y XVIII. Especialmente los clavecinistas le dedicaron particular atención" (Zamacois, 1960: 151)

"El punto de partida de la suite es la formación de parejas de danzas: a una danza lenta, le sigue un postdanza rápida, de saltos. La primera es de ritmo par, y la segunda, de ritmo impar. En el nivel popular, estas danzas se llamaban en alemán Dantz (danza) y Hupfauf (salto), mientras que en el plano cortesano del siglo XVI se denominaban pavana y gagliarda, o también pavana y saltarello, hasta que en el siglo XVII fueron reempladas por la allemanda (lenta 4/4) y la courante (rápida de compás ternario). Eran habituales las ampliaciones. Así, en el siglo XVII se les sumaron la sarabanda española (lenta, grave, en 3/2) y la giga inglesa (rápida, en 6/8 o 12/8), las que luego pasaron a integrar las partes fijas de la suite" (Ulrich, 1982: 151).

En Alemania se desarrolla, en el siglo XVII, la suite de variaciones con igual material temático en todos sus movimientos (ciclo musical), a menudo para orquesta con una Intrada como movimiento introductorio. En la suite clavecinista se forma, siguiendo el modelo francés, el esquema medular de 4 movimientos, Allemande - Courante - Sarabande - Gigue.

Según Zamacois (1982), debe tenerse en cuenta que las piezas básicas de la Suite - Allemande, Courante, Zarabande y Giga - estaban estructuradas de acuerdo con la forma binaria por muchos tratadistas denominada tipo Suite.

La forma binaria responde al siguiente plan:

Parte I: El elemento temático principal se expone en el tono elegido para la suite. Por medio del desenvolvimiento de dicho elemento temático en forma de progresiones, imitaciones, etcétera, o con la intervención de algún elemento secundario, y a través de más o menos modulaciones, se llega a una amplia cadencia, con la cual termina la primera parte, que se repite íntegra. La tonalidad en que finaliza puede ser una de las siguientes:

- a) La del tono de la dominante del elegido para la suite.
- b) La del relativo mayor, si la pieza comienza en modo menor.
- c) La del mismo tono en que ha comenzado.

Parte II: Un proceso modulante regresivo, de parecidas características al progresivo de la Parte I, conduce desde la tonalidad que terminó ésta, o desde una vecina, hasta la principal, para finalizar en la que acabamos de citar.

El elemento temático con que empieza esta parte procede - especialmente de las Suite y Partitas de J. S. Bach - casi siempre de la anterior, conservado en su misma forma o tomado en movimiento contrario más o menos libre. Muchas veces, también la cadencia que cierra la pieza es igual o muy parecida a la final de la parte primera, todo ello, desde luego, en las tonalidades correspondientes.

La Parte II se repite, lo mismo que la I.

Principales características de las piezas que con más frecuencia figuraron en la Suite.

Preludio: "Cuando lo hay, como en las Suites inglesas de Bach, (en cambio no lo tienen las Suites francesas), varía mucho en amplitud e importancia". (Bass, 1947: 178)

A veces, está integrado en por un solo período, con carácter de auténtica introducción, o bien, como en la Suites inglesas de Bach en que adquiere amplitud y valores relevantes.

Allemande: Compás cuaternario - a veces binario - simple, por lo general 4/4. Movimiento: Allegro moderato, en la mayoría de los casos, y solo Moderato, en algunos casos. Comienzo anacrúsico, generalmente con una corchea o una semicorchea. El diseño melódico no ofrece a menudo la fisonomía de un verdadero tema.

Courante: Compás ternario, escrito, de preferencia, en 3/4 y 3/2. Hay Courantes rápidas y lentas. Presentan el comienzo anacrúsico, la frecuente prolongación del primer tiempo sobre el segundo por medio de un puntillo. Pero también se encuentran Courantes con un constante fluir de figuras iguales.

Zarabanda: Compás ternario simple, por lo general 3/4. Movimiento pausado y carácter noble. Melodía expresiva, formada con valores largos, muchas veces cargada - y sobrecargada - de adornos. Prolongación del segundo tiempo por medio de un puntillo o por su fusión con el tercero.

Giga: Es de movimiento rápido, de marcado ritmo ternario simple (3 tiempos) o compuesto (6, 9, 12 tiempos). A veces también se presenta en 4/4 con subdivisiones en tresillos.

La Giga bailable se componía de dos repeticiones de 8 compases cada una; luego, estilizándose, se extendió hasta adquirir notables proporciones.

Como referencia auditiva de estas piezas tomaremos a Homayoun Saleh (Saleh, 2010. Ver link en referencias de audición)

II - Tango:

Forma binaria: Sección I compás 1 a 38 - Sección II compás 39 a 60. Reexposición de I Coda compás 62 hasta el final.

Sección I: En esta sección divisamos dos secciones internas, la primera -A- va del compás 3 a 18 y la segunda -A'- del 23 al 38, entre medio de estas secciones divisamos una semifrase de 4 compases del 19 al 22.

Sección A: Para comenzar este movimiento la línea de bajo en marcato, exhibe en el material aglutinante en las tres primeras notas en sentido ascendente (la-si-do), como así también un diseño pedal con notas pertenecientes a la tonalidad del movimiento (la menor). A partir del compás 3, el elemento aglutinante se encuentra en la línea superior

por cuartas paralelas, siendo parte de la primera frase. Dicha frase, como veremos a continuación presenta comienzo anacrúsico y articulación legato.



Figura 110: Suite del Plata - Tango, compás 5 a 9. Máximo Diego Pujol

La siguiente frase que comienza en el compás 11 y finaliza en el 18, posee una diferencia con la primera frase. Esta diferencia radica en que las cuartas paralelas de la línea superior, se encuentran separadas, mientras que en la primera frase se presentan al unísono, por lo que la resultante rítmica de esta segunda frase, es el modelo de polirritmia acentuando los contratiempos.



Figura 111: Suite del Plata - Tango, compás 10 a 13. Máximo Diego Pujol

Como hemos visto en el capítulo anterior, todo tango con preponderancia rítmica es intercalado por frases o semifrases melódicas y viceversa. Por consiguiente, estamos ante la presencia de una semifrase melódica desde el compás 19 a 21, dentro de una sección con preponderancia rítmica. Esta semifrase lleva consigo el modelo de síncopa en el compás 19 y 21, pulsos 3 y 4 de la línea superior. Como así también se encuentra el elemento aglutinante en la tres primeras corcheas de la línea superior en el compás 21.



Figura 112: Suite del Plata - Tango, compás 19 a 20. Máximo Diego Pujol

La siguiente sección A' es íntegramente una transposición, enfatizando RE menor de la sección A.

Sección II: Esta sección a diferencia de la primera es de índole melódica, de carácter cantado y textura arpegiada con un ritmo armónico de blancas en la línea de bajo. Cabe mencionar que la armonía de dicha sección se mueve por intervalos de 4ta.

La melodía ubicada en la línea superior es de comienzo anacrúsico, por grados conjuntos, de articulación legato, y con recurrencia del elemento aglutinante como por ejemplo en las tres primeras corcheas del compás 39.



Figura 113: Suite del Plata - Tango, compás 39 a 41. Máximo Diego Pujol

La coda que comienza en el compás 62 posee una aumentación en las líneas superiores, primero en la blancas con puntillo y luego en las blancas. Para finalizar, el penúltimo compás esta sincopado en los pulsos 3 y 4, presentando a continuación un arrastre en el compás final.

III - Milonga:

Forma: Sección A compás 1 a 20 - Sección B 21 a 41 - luego se repite íntegramente.

Se da comienzo a esta milonga campera a través de una introducción de cuatro compases, en la que se expone el bordoneo sumado al arpeggio que lo caracteriza.

Al comenzar la sección A la melodía ubicada en la línea superior, es de comienzo acéfalo, por grados conjuntos y con el elemento aglutinante en las tres primeras semicorcheas (la-sol-fa). Mientras que la línea del bajo hasta el compás 21 se mueve en ritmo de blancas con notas del acorde de tónica y acompañamiento arpegiado.

En el compás 9, por ejemplo, divisamos la presencia de dos voces al unísono en los tresillos. Estas voces se presentan con el adecuado tratamiento de sextas paralelas explicado en el capítulo anterior por Julián Peralta.



Figura 114: Suite del Plata - Milonga, compás 5 a 9. Máximo Diego Pujol

La sección II que comienza en el compás 21, posee una primera frase hasta el compás 29, con una línea melódica superior de carácter expresivo, en nota repetida y grados conjuntos acompañada de una textura arpegiada.



Figura 115: Suite del Plata - Milonga, compás 21 a 24. Máximo Diego Pujol

En cuanto a la segunda frase desde el compás 30, lleva un pedal de Re en el bajo y una línea melódica superior sincopada y por saltos de 3eras.



Figura 116: Suite del Plata - Milonga, compás 30 a 34. Máximo Diego Pujol

V - Candombe:

Forma: Sección A primeros 8 compases con repetición - Sección B compás 11 a 18 - Sección A' 19 a 26 - 27

Este pequeño movimiento comienza, según la interpretación de quien escribe, con una base a modo de frase entre el tambor chico y tambor piano. Estando el compás de cuatro semicorcheas seguidas de dos corcheas a cargo del tambor chico, en tanto que la corchea con puntillo y semicorchea del compás siguiente pertenece al tambor piano.

Por otro lado en la tres primeras notas de la melodía superior se presenta el elemento aglutinante (do-re-mi).



Figura 117: Suite del Plata - Candombe, compás 1 a 5. Máximo Diego Pujol

En la sección B interpreto que se produce un diálogo entre el tambor chico y repique, quedando el ostinato en la nota La a cargo del tambor chico y la rítmica del compás 12 en manos del repique, que a partir del compás 16 posee efecto sincopado.



Figura 118: Suite del Plata - Candombe. Máximo Diego Pujol

Para finalizar esta pieza, a partir del compás 19 se repite la sección A en forma de secuencia.

3.5. Estudios

La colección de 14 estudios, de los cuales solo analizaremos los detallados en la introducción, fue escrita en el año 1998 y publicada en 1999. En la entrevista realizada Pujol nos comenta: "La composición de esta obra fue una sugerencia de la Editorial Henry Lemoine. La idea era presentar los más variados aspectos técnicos en el marco de mi lenguaje" (Ver anexo entrevista)

Dedicados a Délia Estrada, compañera de estudios de Máximo y actualmente directora de la editorial Henry Lemoine, en París.

Délia Estrada nació en 1957 en Buenos Aires, comenzó a estudiar guitarra a los 8 años, atraída por la música folclórica de Argentina. Estudió guitarra clásica en el Conservatorio Juan José Castro en Argentina, y llegó a París en 1977. Además de participar en numerosos festivales, en 1997 creó un trío para flauta, violín y guitarra llamado Ensemble Confluences. Actualmente, Délia Estrada promueve la música popular de Sudamérica, particularmente la música tradicional de Argentina, y toca con diferentes músicos (violín, flauta, bandoneón, guitarras y percusión).

Para más información, se recomienda visitar el sitio web de la editorial parisina <https://www.henry-lemoine.com/>

Estudio III

Es un estudio de arpeggios que presenta el característico ritmo de milonga rioplatense. El conocido modelo de corchea con puntillo, seguida de una semicorchea y dos corcheas en un compás de 2/4, en este estudio se presenta modificado a corchea con puntillo, seguida de dos semicorcheas ligadas y corchea con puntillo.

Ya que la base de la milonga es bastante dinámica gracias a su ritmo asimétrico de 3-3-2, en este estudio la variante es de 3-2-3 como se puede observar en el siguiente fragmento.



Figura 56: Estudio III, compás 1 a 4. Máximo Diego Pujol.

Los arpeggios de los primeros ocho compases se desarrollan por medio de secuencias.

Por otro lado la línea de bajos, por lo general, es ejecutada sobre las curdas 4 - 5 y 6, mientras que en las curdas 1, 2 y 3 se encuentran las notas que completan el acorde.

Estudio IV

Debido al énfasis rítmico y sonoro en dicho estudio, nos remite al lenguaje del candombe.

Para tener una referencia auditiva, nos basamos en: (Saleh, 2014. Ver link en referencias de audición).

Comenzando con una rítmica similar a la del tambor chico repicado, acéfalo, por medio de secuencias y nota repetida, en lo que serian las dos primeras frases del compás 1 a 8. Estando la primera hasta el compás 4 primer pulso y la segunda, desde el segundo pulso en el mismo compás hasta el primer pulso del compás 8.

Los reguladores juegan un papel importante, ya que participan en la dinámica de cada semifrase como se observa en el siguiente ejemplo.



Figura 57: Estudio IV, compás 1 a 7. Máximo Diego Pujol

El tambor repique, en la que una de sus características es improvisar, tiene dos apariciones por semifrase, la primera del compás 9 al 12 y la segunda del compás 21 a 24, ambas semifrases se desarrollan por medio de arpeggios.



Figura 58: Estudio IV, compás 9 a 11. Máximo Diego Pujol

La línea inferior, a partir del compás 14, de acuerdo su registro y a la célula rítmica de corchea con puntillo seguida de semicorchea, pertenece al tambor piano acompañando al tambor chico repicado en la base. Esta aparición se ve marcada por el aumento del volumen (*f*).



Figura 59: Estudio IV, compás 19 a 22. Máximo Diego Pujol

A partir del segundo pulso del compás 24, comienza la segunda sección en la que regresa la base del tambor chico y piano. En este caso la resultante de la rítmica de ambos tambores es de cuatro semicorcheas. Siendo el ostinato en la nota SI perteneciente al tambor chico, mientras que la línea inferior de semicorchea seguida de corchea con puntillo pertenece al tambor piano.



Figura 60: Estudio IV, compás 27 a 30. Máximo Diego Pujol

Estudio V

El siguiente estudio considero que posee características de milonga campera, las cuales quedarán expuestas a continuación.

Los primeros ocho compases portan la estructura básica correspondiente al bordoneo de milonga campera, tanto en los bajos como en el relleno. La línea del bajo, siendo la voz cantante, emplea el modelo 3-3-2 con cierta recurrencia durante el estudio, como por ejemplo en compás 1 y 3, encontrándose sobre la quinta cuerda, ver figura 61.

En la entrevista, Pujol menciona que este estudio "Nos presenta una textura homófona con la voz cantante en el bajo. El desafío consiste en hacer sobresalir esa voz cantante por intensidad y color, sin alterar el resto del discurso" (Ver anexo entrevista). Observando la línea melódica del bajo, ésta se encuentra en sentido ascendente, con comienzo tético, por grados conjuntos, cromatismo, saltos de tercera mayor y con un pedal sobre la tónica Mi. Otro rasgo importante, es el arrastre del cuarto pulso hacia el primero del compás siguiente, específicamente desde la nota Re a Fa sostenido en compás 1 y 3.



Figura 61: Estudio V, compás 1 a 4. Máximo Diego Pujol.

Por textura homófona, entendemos que participan varias voces o instrumentos, como en la polifonía, pero a diferencia de ésta, las voces no son independientes, sino que se relacionan y avanzan de manera compacta, a un ritmo semejante, manteniendo relaciones verticales en la partitura y formando acordes. También se pueden identificar como varias melodías de distinta altura, pero que avanzan a un ritmo semejante. Como se observa por ejemplo en los compases 14 y 15.



Figura 62: Estudio V, compás 14 y 15. Máximo Diego Pujol.

A partir del compás 22 y hasta el 25, mediante audición de este estudio (Barth, 2013.ver link en referencias de audición), interpreto que se produce un trocado, es decir la melodía principal pasa a ocupar la línea superior, mientras que el acompañamiento pasa a estar en el bajo.



Figura 63: Estudio V, compás 22 a 25. Máximo Diego Pujol

Sobre el final, llegando al momento más calmo del estudio en los compases 32 y 33, hace aparición el patrón de blancas, seguido de un arpeggio bien abierto en el acorde final.



Figura 64: Estudio V, compás 32 a 34. Máximo Diego Pujol

Estudio VII

Como referencia auditiva de este estudio tomamos a Thierry Barth (Bath, 2016. Ver link en referencias de audición)

Interpreto que el siguiente estudio, de textura acórdica, se enmarca dentro del lenguaje candombero. Comenzando los tambores chicos (voces superiores) y piano (línea inferior), con frases de dos compases, como por ejemplo compás 1 y 2.



Figura 65: Estudio VII, compás 1 y 2. Máximo Digo Pujol

El tambor repique, que ingresa en los compases 3, 6, 9 y 12, aparece dialogando con los tambores chico y piano entre frases. La presencia del repique se ve contrastada dinámicamente con respecto a la de los tambores chico y piano, ya que estos últimos poseen sonoridad *forte*, mientras que el repique suena *mezzo piano*.



Figura 66: Estudio VII, compás 6. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 27, tercer pulso, el tambor chico aparece en la línea superior con variante rítmica en semicorcheas mediante un ostinato en la nota La, acompañado del tambor piano que ingresa en el compás 28 marcando los tiempos fuertes con un rasguído descendente.



Figura 67: Estudio VII, compás 28 y 29. Máximo Diego Pujol

Para finalizar, en los últimos tres compases que funcionan a modo de coda, los tambores repique realizan una última improvisación mediante arpeggios.

Adorno: En el primer pulso del compás 42 la nota tachada, indica golpe del pulgar a la altura del traste 19 sobre las bordonas.

Estudio VIII

Teniendo en cuenta las características melódicas y rítmicas que se detallarán a continuación, admitimos que el siguiente estudio que se inscribe dentro del lenguaje del tango.

Este estudio en la tonalidad de La menor, se desarrolla por frases de cuatro compases hasta el compás de 16. Dinámicamente estas frases presentan diferencias en cuanto al volumen, por ejemplo del compás 1 a 4 la indicación es *mezzo forte*, mientras que del compás 5 a 8 la indicación es *piano*. Ambas frases se caracterizan por tener preponderancia rítmica.

En la primer frase del compás 1 a 4 el modelo que se observa es el de polirritmia, con una línea de bajos en marcato y por grados conjuntos sobre la quinta cuerda. Así mismo, la línea superior por acordes plaqué marca el modelo 3-3-2 en compás 1 y 3, en tanto que en el tercer pulso del compás 2 y 4 se destaca un arrastre en el acorde de blanca con un chasquido final.



Figura 68: Estudio VIII, compás 1 y 2. Máximo Diego Pujol

Con respecto a la segunda frase, que comienza en el compás 5, la línea de bajo continúa en marcatos por grados conjuntos y con las mismas notas, solo que a diferencia de la primera frase, se encuentra sobre la cuarta cuerda. La línea superior, se observa por arpeggiados en corcheas, y con alternancia de acentos, que por ejemplo en compás 5 están distribuidos en 3-3-2, mientras que en compás 7 en 2-3-2. Cada vez que el acento aparece sobre la nota Re sostenido, es seguido de un ligado descendente hacia la nota Si, marcando así una diferencia entre las notas acentuadas y las que no lo están, de esta manera se refuerza la preponderancia de los acentos.



Figura 69: Estudio VIII, compás 5. Máximo Diego Pujol

El modelo pesante, se observa en tercer y cuarto pulsos del compás 20 y 24, funcionando como variante de la blanca con arrastre y chasquido.



Figura 70: Estudio VIII, compás 19 y 20. Máximo Diego Pujol

Por último, desde el compás 27 a 30 se enfatiza el quinto grado (Mi), con ritmo sincopado en los bajos, y acordes plaqué que completa las notas de la armonía.



Figura 71: Estudio VIII, compás 27 y 28. Máximo Diego Pujol.

Estudio X

Este estudio presenta una pequeña fuga a tres voces combinada con el lenguaje de milonga campera.

"La *Fuga* es una composición que consta de un solo tiempo: escrita en estilo polifónico, a un número de partes reales determinado, y estructurada conforme a un plan formal que, en esencia, consiste en la insistente repetición de un *tema* y de su *imitación*, con fragmentos libres entre las repeticiones" (Zamacios, 1960: 57).

La fuga comienza con una exposición. Luego de la exposición prosigue el desarrollo, en el cual, el compositor alterna entre episodios y presentaciones del sujeto.

La exposición comienza con una de las voces presentando el sujeto. El sujeto es el nombre que damos al tema en que se basa una fuga. Una segunda voz sigue con la respuesta, mientras que las demás voces continúan presentando de manera alternada sujetos y respuestas.

En una fuga a 3 voces tendríamos sujeto, respuesta y sujeto. En una fuga a 4 voces tendríamos sujeto, respuesta, sujeto y respuesta.

Una vez terminada la exposición el compositor comienza el desarrollo del material temático presentado. Aunque cada fuga tiene su propia estructura, en general muchas de ellas alternan entre episodios y nuevas presentaciones del sujeto.

Formalmente presenta una exposición desde el comienzo hasta el compás 16. Luego se prosigue con el desarrollo, el cual abarca desde compás 17 y culmina en el compás 62. Finaliza con una reexposición de la respuesta y sujeto.

Exposición: Desde el comienzo hasta el compás 4 se expone la primera aparición del sujeto, el cual se encuentra distribuido entre la tercer y cuarta cuerda. Melódicamente se dirige por grados conjuntos, comienzo tético y articulación ligada, mientras que en plano rítmico se encuentra estructurada en 3-3-2 como se observa a continuación.



Figura 72: Estudio X, compás 1 a 4. Máximo Diego Pujol

En el compás 5 se encuentra la respuesta, la cual se localiza en la línea de bajo utilizando la quinta cuerda de la guitarra, (línea de bajo). El acompañamiento, en las líneas superiores, emplea una textura arpegiada con notas en staccato. Cabe señalar la similitud con el bordoneo de milonga campera que observamos en la próxima figura.

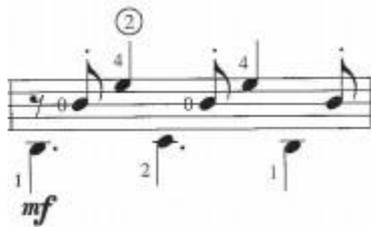


Figura 73: Estudio X, compás 5. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 9 entra nuevamente el sujeto, en la línea de bajo sobre sexta cuerda. Es importante observar que el sujeto y la respuesta en cada una de sus apariciones aumenta en volumen y en la densidad de notas que pertenecen a la textura.



Figura 74: Estudio X, compás 9. Máximo Diego Pujol

Desarrollo: Entre los compases 17 y 25, se observa la respuesta en la línea superior con carácter cantable y bien ligado, típico de la milonga campera, y acompañado por una textura arpegiada.



Figura 75: Estudio X, compases 17 y 18. Máximo Diego Pujol

Por otro lado, entre el compás 26 y 37 y con carácter misterioso, se exhibe el sujeto en las líneas superiores por medio de tres voces formando acordes plaqué. Estos

últimos, interpreto que se presentan en la rítmica de 3-3-2 pero desplazado desde el tiempo fuerte, como se observa a continuación en la figura 76. Se debe agregar también, que en el acompañamiento del 3-3-2, la línea de bajo despliega el modelo de síncopa en segundo, tercer y cuarto pulsos.



Figura 76: Estudio X, compás 26 a 28. Máximo Diego Pujol

Hay que mencionar además, que los compases 38 a 41 se consideran como extensión, con la particularidad de encontrarse en el compás 38, la técnica de pizzicato. Esta técnica en guitarra, consiste en apoyar el borde cubital de la mano derecha (es decir, el borde que se encuentra en la palma de la mano y opuesto al dedo pulgar) parte sobre el puente y parte sobre las cuerdas, de manera que el sonido que se consigue es apagado, ya que las cuerdas no vibran libremente. Es importante cuidar que la proporción de cuerda/puente se mantenga equilibrada ya que si se apoya mucho la mano sobre la cuerda esta no sonará.



Figura 77: Estudio X, compás 38 a 41. Máximo Diego Pujol

A continuación, desde el compás 42 la respuesta se encuentra en la línea de bajo pasando del 3-3-2 original, a 3-2-3 seguido de 2-3-2 como por ejemplo del compás 45 a 47. En tanto que la textura superior se desenvuelve de manera arpegiada.



Figura 78: Estudio X, compás 45 a 47. Máximo Diego Pujol

Por lo que se refiere a los compases 59 a 62, señalamos la reaparición del sujeto en su primera exposición (línea inferior), pero con una particularidad, a partir del compás 60 ingresa la respuesta en stretto (línea superior).

Un stretto ocurre cuando el sujeto o respuesta es imitado antes de haber concluido.



Figura 79: Estudio X, compás 59 a 62. Máximo Diego Pujol

Luego de que se reexpongan la respuesta y la segunda aparición del sujeto (compás 5 a 15), encontramos sobre el tiempo fuerte del compás 65, la indicación de golpe del pulgar en el puente.

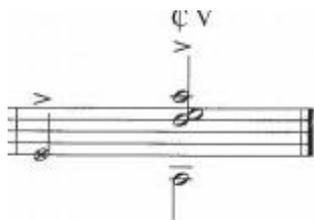


Figura 80: Estudio X, compás 65. Máximo Diego Pujol

Estudio XIII

El siguiente estudio se enmarca dentro del lenguaje tanguero. Pero desde el punto de vista tonal, Pujol comenta lo siguiente: "Es una obra politonal a dos partes. La voz superior está escrita en SI bemol Mayor y la inferior en mi menor." (Ver anexo entrevista)

Por politonalidad entendemos la coexistencia de de dos organizaciones de alturas distintas. En este caso el estudio que se aborda finaliza con dos tónicas diferentes.

"El desafío de este estudio consiste en diferenciar el color del bajo – ejecutado con la yema del pulgar, imitando al contrabajo, siempre sonando como “de atrás” – y la melodía principal, la superior, ejecutada con las uñas de i,m,a con más presencia y cierto brillo" (Ver anexo entrevista).

En el plano formal se considera un ABA' de la siguiente manera: Sección A c. 1 a 7 - Sección B c. 8 a 22 - Sección A' c. 23 a 30 - Coda c. 31 a 36.

Comenzando por la voz inferior debemos decir que se encuentra regida por el modelo marcato en los bajos. En concordancia con la línea de bajo, Máximo nos comenta lo siguiente: "La voz inferior, a su vez, presenta un "standard" de dos compases, muy usado por Astor Piazzolla – en las diferentes agrupaciones de cámara que él creó - en muchas de sus obras en la línea del contrabajo, a veces duplicada por la mano izquierda del piano" (Ver anexo entrevista).

En cuanto a la voz superior, se presenta una melodía ligada, que por lo general se mueve en grados conjuntos, a excepción del compás 5, el cual contiene un arpeggio. Además considero la presencia de dos motivos, el primero es el de silencio de corchea seguido de corchea y negra, en primer y segundo pulso de compás 1. Y el segundo motivo, en compás 2 tercer pulso, por medio de dos semicorcheas seguidas de negra con puntillo. Cabe aclarar, que el segundo motivo contiene un bordadura en la segunda semicorchea.

Por otro lado, siguiendo sobre la línea superior, considero a los compases 4 y 6 como variación del segundo, ya que en el compás 2 la nota Si bemol se observa en negra con puntillo, mientras que en el compás 4 y 6 la misma nota se encuentra seguida de dos corcheas.

Tempo di tango

en marchant (andando)
mp

mf

Figura 81: Estudio XIII, compás 1 a 6. Máximo Diego Pujol

La sección B por su parte, trabaja a manera de desarrollo con los motivos 1 y 2 de A, por medio de elaboraciones, ritmos sincopados, agregado de voces, apoyaturas, adornos, etc. los cuales trataremos a continuación.

Por ejemplo, en primer y segundo pulso del compás 11, se observa el motivo 1 en la línea superior a través de dos voces con intervalos de tercera y en nota repetida, ocurriendo lo mismo sobre el bajo. Mientras que en tercer y cuarto pulso se percibe el segundo motivo de manera sincopada.



Figura 82: Estudio XIII, 11. Máximo Diego Pujol

En el compás 15 la voz del bajo pasa del marcato al 3-3-2, solo por este compás. En tanto que la línea superior en primer y segundo pulso, se presenta acórdica en la armonía de Fa, seguida del motivo 2 en tercer pulso.



Figura 83: Estudio XIII, compás 15. Máximo Diego Pujol

En lo que respecta al compás 17, nuevamente se observa el motivo 2 sincopado en la línea superior, pero en esta oportunidad sobre el primer y segundo pulso. La línea de bajo a partir del tiempo débil del tercer pulso y continuando en el cuarto, señalamos la presencia aquí de un anticipación cromática.



Figura 84: Estudio XIII, compás 17. Máximo Diego Pujol

En torno a la línea de bajo en el primer pulso de los compases 19 y 20, se encuentran adornadas mediante apoyaturas cromáticas inferiores.

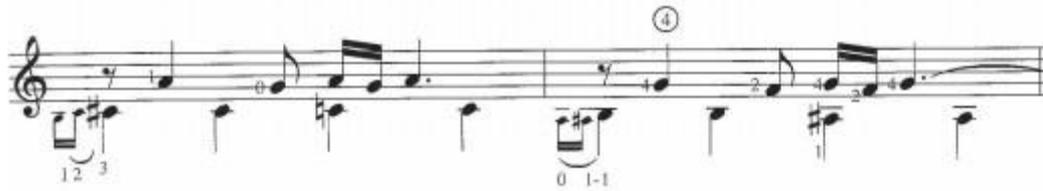


Figura 85: Estudio XIII, compás 19 y 20. Máximo Diego Pujol

Luego de reiterarse la primera sección, en este caso A', funciona un enlace en el compás 30 para llegar a la coda. Esta última sección, contiene polirritmias en los compases 31 y 33. En cambio, en los compases 32 y 34, se aprecia el modelo UMPA-UMPA, acentuado en los contratiempos y con arrastre descendente. Destacando además, el efecto percusivo de golpe del pulgar sobre las bordonas a la altura del traste 19 (nota tacada), sobre el tiempo fuerte del primer y segundo pulso. En el caso del compás 32, es importante señalar que en la nota Si, del cuarto pulso en la línea de bajo, también efectúa un arrastre descendente, este último es muy característico en el sustento tanguero.

Figura 86: Estudio XIII, compás 31 a 36. Máximo Diego Pujol

3.6. *Trilogía del Brujo*

Fue escrita en el año 1999, siguiendo los mismos lineamientos que las Tres Piezas Rioplatenses. Está dedicada a su amigo y guitarrista australiano Paul Nash, que fue quien se la encargó. Paul Nash es presidente de "The Classical Guitar Society of Victoria", la cual "es una organización voluntaria sin fines de lucro" (CGSV. Ver referencias de sitios web). Cuyo objetivo es reunir a guitarristas, profesores, compositores y público para proporcionar experiencias enriquecedoras para todos, a través de una variedad de actividades relacionadas con la guitarra.

En la entrevista realizada, Máximo expresa lo siguiente en relación a esta obra: "Está inspirada en el cuento *El Brujo* de Enrique González Tuñón, hermano de Raúl, bastante más conocido que él. Está incluido en el libro *Tangos*, título que hace alusión al espíritu de los textos y no porque sea una colección de piezas musicales". (Ver anexo entrevista)

El libro *'Tangos'* posee 21 cuentos cuyos títulos, con la excepción de cuatro, remiten a tangos-canción.

“El brujo” es el segundo cuento, pero el primero que aparece como basado en la letra de un tango. En una primera lectura se nota que la letra del tango y el argumento del cuento no tienen ningún elemento temático en común, así que surge la sospecha de una especie de aniquilación o, con menos severidad, neutralización de ese tango mediante la usurpación de su título y el desecho de su contenido. La historia (del cuento) combina los elementos de un hombre “serio y respetable” que mata de una única puñalada a su compañera y al amigo traicionero habiéndolos sorprendido al besarse. "La inverosimilitud de matar con una única puñalada - como se destaca en el cuento, a dos personas por más abrazadas que estén, tiene la función estética de sugerir una escena de higiénica perfección cuchillera, en lugar de la probable carnicería con mucha sangre, gritos, ensañamiento, más gritos, degüello, etc". (Reichardt, 2000: 162)

La relación entre “Don Julián López”, apodado “El Brujo” por su coraje y “sangre fría”, y aquella anónima compañera, ahora muerta, había dado el fruto de una niña de pocos meses, María Rosario. A la pequeña cuidará una mujer, ya mayor, mientras su padre consigue evitar las pesquisas de la policía. La niña, siempre dócil y obediente a su padre, cuando llega a la adolescencia se enamora de un joven que ya cometió diversos robos y hurtos. Cuando el padre lo sospecha ordena que el muchacho se presente. El

conflicto entre los dos lo solucionan en el duelo, quedándose muerto el joven, quien había desafiado al padre.

Los títulos pertenecen a los personajes principales del cuento: El Viejo Lopéz, apodado el Brujo. María Rosario, su hija de 15 años. Y el Ñato Fernando, el desafortunado pretendiente de María Rosario.

El Viejo Lopéz

Los temas rítmicos que posee esta pieza, se verán intercalados por semifrases de tipo melódicas como veremos a continuación.

El tema rítmico de esta sección posee dos semifrases, la primera se ubica del compás 1 a 4 y la segunda del compás 5 a 8. Comenzando con el modelo de polirritmias, llevando una línea de bajos por grados conjuntos, y utilizando el arrastre que caracteriza al acompañamiento. Por otro lado la textura superior es acórdica, de comienzo anacrúsico y acentuada en los contratiempos. Considero a los compases 5 y 6, como ejemplos, como el motivo rítmico - melódico trabajado en esta pieza.



Figura 183: Trilogía del Brujo - El viejo López, compás 4 a 7. Máximo Diego Pujol

A continuación del primer tema, le sigue la primer semifrase melódica que ocupa los compases 9 a 12 y aumenta en velocidad (*piu mosso*). También puede considerarse como una extensión del primer tema, ya que posee similitudes rítmicas y melódicas respecto a los compases 6 y 8. Lo concreto es que la línea superior se desarrolla por grados saltos de 3ras y grados conjuntos, con una textura acórdica.



Figura 184: Trilogía del Brujo - El viejo López, compás 9 y 10. Máximo Diego Pujol

Luego de la repetición del tema rítmico inicial, sigue una semifrase de tipo melódica desde el compás 21 a 27, en la que la línea superior se dirige por grados conjuntos, saltos de 3ras y ritmo sincopado en el 3er y 4to pulso de los compases 21, 23 y 25. En tanto que la textura es arpegiada con una línea de bajos en ritmo de blancas.

Para enlazar la vuelta a la primera semifrase del tema rítmico en el compás 28, se observa una anticipación cromática en el cuarto pulso del compás 27. A su vez, en la recapitulación esta anticipación cromática, cumple la función de enlazar la primera sección con la coda.



Figura 185: Trilogía del Brujo - El viejo López, compás 25 a 27. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 32 y hasta el 39 se trabaja secuencialmente la segunda semifrase del tema rítmico inicial, primero sobre la armonía de Sol menor y luego sobre La menor, con aumentación progresiva de la dinámica.

Siguiendo con la estructura de secuencia, del compás 40 a 42, se presentan arpeggios en los 2 primeros pulsos de los tres compases, en los que se identifican acordes disminuidos con séptima, en los compases 40 y 41, y un acorde de Fa con séptima mayor en el compás 43. Por su parte, la línea de bajo con ritmo de blancas, se encuentra en sentido descendente y por semitonos.

Luego del modelo UMPA-UMPA en el compás 44, en los dos primeros pulsos, le sigue otra anticipación cromática desde el tiempo débil del 3er pulso, anticipando el regreso al tempo inicial.



Figura 186: Trilogía del Brujo - El viejo López, compás 44. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 47 se retoma la estructura del primer tema, pero con una variación rítmica y melódica que explicaremos a continuación. Tomando como referencia el compás 45 respecto del primer compás, la variante rítmica está dada por cuatro semicorcheas, mientras que en la variante melódica encontramos una línea por nota repetida.



Figura 187: Trilogía del Brujo - El viejo López, compás 47 y 48. Máximo Diego Pujol

En la coda final, a partir del compás 63, encontramos el compás con variación proveniente del tema inicial, explicado en el ejemplo anterior. Mientras que en los compases 64 y 66, se encuentra el modelo de UMPA-UMPA en primer y segundo pulso, con un arrastre en sentido descendente. La nota tachada ubicada en la línea de bajo, indica golpe del pulgar sobre la 6ta cuerda al nivel de la tastiera.



Figura 188: Trilogía del Brujo - El viejo López, compás 63 y 64. Máximo Diego Pujol

María Rosario

Esta milonga campera, comienza con una introducción de 4 compases.

A partir del compás 5, se inician frases de cuatro compases con la misma interválica y ritmo, pero con distinta progresión armónica. La melodía de comienzo anacrúsico y recurrencia de notas reales sobre la métrica, se dirige grados conjuntos y saltos de 3ra, en tanto que el acompañamiento se desarrolla con textura arpegiada.



Figura 189: María Rosario, compás 5 a 8. Máximo Diego Pujol

Melódicamente es importante señalar la presencia de dos voces con adecuado tratamiento, como hemos desarrollado en el capítulo anterior según Julián Peralta. Estas voces a las que hacemos mención aparecen por sextas paralelas en los compases 34 y 35, comenzando en el tiempo débil del tercer pulso.



Figura 190: María Rosario, compás 34 y 35. Máximo Diego Pujol

Entre el compás 39 y 44 se encuentra una semifrase, la cual se ve diferenciada de la sección melódica por dos aspectos. En primer lugar debido a su carácter rítmico y con modelo sincopado. Y en segundo lugar, en el plano dinámico, posee un aumento de tempo.



Figura 191: María Rosario, compás 39 a 41. Máximo Diego Pujol

A continuación, desde el compás 45, se sugiere un fraseo melódico libre, en el que se trabaja de manera secuencial el primer compás de la frase inicial, como por ejemplo el compás 17. Al acompañamiento textural, se le suma un ritmo armónico de blancas.



Figura 192: María Rosario, compás 48 y 49. Máximo Diego Pujol

El Ñato Fernando

Esta pieza presenta características rítmicas que remiten género al candombe, las cuales se expondrán a continuación.

Desde el comienzo hasta el 12 se encuentra el tema I en la tonalidad de Mi, el cual presenta dos semifrases iguales, la primera del compás 1 a 4 y la segunda del compás 6 a 9, intercaladas por un enlace en el compás 5. En tanto que el arpeggio del compases 10 y 11 funciona como extensión.

La rítmica en semicorcheas de la línea superior contiene rasgos que remiten al tambor chico, en tanto que los acordes plaqué, de corchea con puntillo seguida se una semirchea y luego dos corcheas pertenecen a la rítmica del tambor piano.



Figura 193: Trilogía del Brujo - El Ñato Fernando, compás 1 a 4. Máximo Diego Pujol

El tema II, que ocupa los compases 13 a 20, funciona como diálogo entre el tambor chico y el repique, estando las tres primeras semicorcheas del primer pulso (si-do-mi) en manos del tambor chico, y por su parte las siguientes tres semicorcheas del segundo pulso, en manos del repique.

La aparición del Re becuadro, en el segundo pulso del compás 20, anticipa la entrada a una nueva tonalidad.



Figura 194: Trilogía del Brujo - El Ñato Fernando, compás 17 a 20. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 21 se produce la primer modulación al cuarto grado (La), de la tonalidad inicial. En esta sección se reexponen nuevamente el tema I y el tema II en la nueva tonalidad.

Nos detendremos a analizar la extensión del tema II, la cual se encuentra desde el segundo pulso del compás 39 hasta el 44. Dicha extensión a cargo del tambor chico, en este caso repicado, aumenta progresivamente su volumen, comenzando de *piano* a *forte*. Esta progresión, es acompañada por la suma de voces de compás en compás, en la que se observan dos voces por cuartas paralelas en el compás 41, y tres voces en el compás 42 como se observa en el próximo gráfico.

Figura 197: Trilogía del Brujo - El Ñato Fernando, compás 85 y 86. Máximo Diego Pujol

3.7. *Tres piezas de otoño (para 2 guitarras)*

Estas tres piezas fueron escritas en el año 2000, con la misma estructura formal que las Tres Piezas Rioplatenses, es decir una pequeña suite con un elemento melódico aglutinante. Están dedicadas a los guitarristas Eduardo Fernández y Sin Ichi Fukuda, quienes la encargaron.

Acerca de Eduardo Fernández, tomaremos las palabras de Nicolas Gagliani:

"El guitarrista uruguayo Eduardo Fernández es uno de los principales exponentes de la guitarra a nivel mundial. Es representante de una generación que expandió los límites técnicos e interpretativos de su instrumento a un nivel nunca antes alcanzado. Brindó conciertos en las principales ciudades de todos los continentes, grabó cerca de veinte discos para el mítico sello inglés Decca y además publicó varios libros de investigación y técnica de la guitarra" (Gagliani, 2017. Ver referencias de sitios web)

Por su parte, Shin-ichi Fukuda nacido en 1955 en Osaka, comenzó a tocar la guitarra clásica a los once años. En 1977 se trasladó a París y para continuar su formación musical en la École Normale de la Musique, bajo la dirección de Alberto Ponce, continuando sus estudios en la Accademia Chigiana en Siena con una beca, bajo Óscar Ghiglia desde 1980 hasta 1984. "Después de obtener diplomas en París y Siena, Fukuda fue galardonado con muchos premios importantes de la competencia, incluido el Primer Premio en el 23° Concurso Internacional de Guitarra de París, organizado por Radio France (Naxos, 2018. Ver referencias de sitios web)

Cabe destacar que durante más de 30 años, brindó recitales como solista, conciertos con orquesta y música de cámara en las principales ciudades del mundo.

Por otro lado, Máximo en la entrevista nos relata su sentimiento e inspiración en el otoño para con esta obra. "El otoño siempre fue para mí, una época especial del año, ya que creo que tiene mucha relación con el temperamento del porteño, habitualmente proclive a la nostalgia y a la mirada interior. El otoño crea el ambiente ideal para eso.

Los dos primeros movimientos están inspirados en imágenes características del otoño porteño" (Ver anexo entrevista)

En relación a este comentario, ampliaremos a continuación el sentido de la nostalgia, muy presente en los tangos evocativos.

"La nostalgia es un repliegue caprichoso, individualista y forzado hacia la realidad personal del que padece su recuerdo. Hay en él una necesidad de revivir su historia y con él, en muy segundo plano, un deseo de que vuelva el viejo tiempo (recordemos que su etimología griega, *nostos algia*, indica el dolor por un pasado ido). La nostalgia es arbitraria como el deseo individual del nostálgico: él puede extrañar los viejos manteles de tela, las muchachas que se ataban el pelo con trenzas, o las antiguas enfermedades, ahora reemplazadas por otras más complejas y nocivas. La nostalgia nace en el individuo y se cierra en él, no tiene posibilidad de apertura hacia la reflexión del otro". (Chassaing, 2015. Ver en referencias de sitios web)

Como referencia auditiva para Arbolado y Avenida Centenario, tomamos a (Tamm y Hernitscheck, 2014. Ver link en referencias de audición).

Arbolado

Formalmente estamos en presencia de un ABA'. Sección A compás 1 a 37 - Sección B del compás 38 al 65 - Sección A' compás 5 a 24 - Coda compás 66 y 67

Se da comienzo a esta pieza mediante una introducción de cuatro compases, con un acompañamiento en modelo de polirritmia en la guitarra II, en la que se presenta el elemento aglutinante en la línea de bajo por marcato. Este elemento aglutinante se encuentra en las notas Fa - Sol - Fa, del segundo al cuarto pulso del primer compás.

El tango, al no poseer instrumentos de percusión, intenta suplir esta falta exprimiendo al máximo las posibilidades sonoras de los instrumentos que sí lo están, como ocurre en la guitarra I de esta introducción. En primer lugar sobre los tiempos débiles del tercer y cuarto pulso en compás 1 y 3, se indica deslizar la uña del pulgar sobre la sexta cuerda, resultando así el modelo de UMPA-UMPA junto con la línea de bajo. Y en segundo lugar, en los compases 2 y 4 la indicación es percutir sobre la caja de la guitarra.

Figura 161: Arbolado, compás 1 a 3. Máximo Diego Pujol

En esta sección A con tonalidad en Mi menor, se expone el tema melódico principal sobre la guitarra I ocupando del compás 5 a 12, con frases de a dos compases como se observa en la figura 162. La melodía, de comienzo anacrúsico, por grados conjuntos y cromatismos, presenta también el elemento aglutinante en las primeras tres corcheas del primer y segundo pulso. Mientras que en el tercer y cuarto pulso, se encuentra una rítmica sincopada, a la cual denominaremos motivo melódico-rítmico 2.

Figura 162: Arbolado, compás 5 y 6. Máximo Diego Pujol

Este motivo melódico rítmico 2 al cual hacemos referencia, se encuentra trabajado por semicorcheas, y de manera secuencial durante el compás 10 en la guitarra I como se observa a continuación en la figura 163.

Figura 163: Arbolado, compás 10. Máximo Diego Pujol

Entre el compás 13 y 24 se presenta una sección elaborativa por medio de variaciones y progresiones secuenciales en la línea de guitarra I.

En la figura 164 de los compases 13 y 14, se encuentra la rítmica del tema principal con una pequeña variación, esto es negra con puntillo en lugar de negra seguida de una corchea. Melódicamente, sobre el primer y segundo pulso, en lugar de grados conjuntos, se observan arpeggios por medio de progresiones secuenciales.

Figura 164: Arbolado, compás 13 y 14. Máximo Diego Pujol

Lo propio ocurre del compás 17 a 19, en los que el elemento aglutinante sobre el primer pulso, se encuentra en disminución rítmica respecto su presencia en el tema principal, en el que aparece por corcheas. Sumando además, una línea elaborativa por saltos de 4ta, grados conjuntos y cromatismos en ritmo de semicorcheas. Esta lógica se trabaja de manera secuencial como se observa a continuación en la figura 165.

Figura 165: Arbolado, compás 18 y 19. Máximo Diego Pujol

Para cerrar esta sección elaborativa, se introducen a modo de enlace en los compases 23 y 24, acordes paralelos con modelo 3-3-2 en ambas guitarras, precisamente este último en el compás 23. Marcándose también un contraste por la dinámica del volumen empleado aquí (*fortissimo*), comparando con la dinámica de *piano* a partir del compás 25, en el que se retorna al tema melódico principal.

Esta sección A, concluye con una extensión del compás 33 a 37, en la que se encuentra una línea en semicorcheas, por grados conjuntos y cromatismos tratada por secuencias.

La sección B, por su parte, posee tres frases melódicas sobre la guitarra I, a las cuales considero como variación del tema principal. Tenemos una frase del compás 38 a 45, otra del compás 45 a 53, y la última del compás 54 a 62.

A continuación expondremos las variaciones a las cuales hacemos referencia.

En el compás 38, el motivo melódico-rítmico 2 se encuentra sobre los dos primeros pulsos y rítmicamente invertido, en relación al compás 5 en la figura 162, en la que el motivo se encuentra sobre el tercer y cuarto pulso.

Figura 166: Arbolado, compás 38. Máximo Diego Pujol

En segundo lugar tomando como ejemplo los compases 42 y 44, se observa el elemento aglutinante sobre los dos primeros pulsos de manera sincopada, lo que constituye una variante rítmica respecto de su presencia en el tema principal.

Figura 167: Arbolado, compás 42 a 44. Máximo Diego Pujol

Esta sección B, termina con una extensión en los compases 60 y 61, mediante arpeggios en la guitarra I, y marcatos con nota repetida en la guitarra II.

A continuación, del compás 62 a 65 se encuentra una sección que anticipa la vuelta al tema inicial, mediante apariciones del elemento aglutinante en ambas guitarras, y sincopas con arrastre sobre la guitarra II en los compases 63 y 65, como se observa en el siguiente gráfico.

Figura 168: Arbolado, compás 63. Máximo Diego Pujol

En la coda final, el elemento aglutinante y el motivo 2 se encuentran en tres voces al unísono por octavas paralelas, entre las dos guitarras sobre el compás 66. Mientras que en el compás final se indica pizzicato alla Bartok en la línea guitarra II. Este último, es un efecto tímbrico guitarrístico que consiste en estirar una cuerda perpendicularmente al plano del diapason de la guitarra, tomándola con dos dedos de la mano derecha, normalmente el pulgar y el índice, dejándola chocar contra los trastes.

Sombrío

Los primeros 12 compases, se ubican en torno a una improvisación con tempo libre sobre la tonalidad de la pieza, La menor. La guitarra II, se encarga del acompañamiento, el cual posee función acórdica. La guitarra I lleva la improvisación mediante una línea melódica fraseada, la cual contiene el elemento aglutinante en la tres corcheas iniciales del primer compás.

A partir de la audición realizada del dúo Pujol-Wernicke sobre esta pieza (Wernicke, 2015. Ver referencias de sitios web), identificamos opciones rítmicas para un fraseo más expresivo. La idea yace en prolongar mínimamente la duración de algunas notas, como por ejemplo la primer corchea La del elemento aglutinante; en el compás 2 la nota Sol sostenido y el Do en el tiempo débil del segundo pulso, esta lógica del compás 2 se traslada también a los compases 3 y 4.

Figura 169: Sombrío, compás 1 a 3. Máximo Diego Pujol

En el compás 6 las notas que se escuchan mínimamente prolongadas son: la semicorchea Mi, y el Fa del tercer pulso en tiempo débil.

Figura 170: Sombrío, compás 6. Máximo Diego Pujol

Por otro lado, se encuentran apoyaturas cromáticas inferiores sobre los compases 9 y 12, en la línea de guitarra I. En el caso de compás 9, como se observa en la próxima

figura, la apoyatura se ubica sobre el tiempo débil del tercer pulso, y tiempo fuerte del cuarto pulso.



Figura 171: Sombrío, compás 9. Máximo Diego Pujol

Desde el compás 13, en la guitarra II, se inicia la introducción que caracteriza a la milonga campera. Esta es, con un arpeggio bordoneado utilizando la cuarta, quinta y sexta cuerda de la guitarra, mientras que las líneas superiores completan las notas faltantes. Esta textura permanecerá a lo largo de toda la sección A.



Figura 172: Sombrío, compás 13 y 14. Máximo Diego Pujol

Melódicamente, en la guitarra I, distinguimos dos frases. La primera del compás 20 a 23, a la cual denominaremos Tema I; y la segunda del compás 37 con lebares hasta el 39, a la cual denominaremos Tema I'.

El tema I, que se repite de manera secuencial hasta el compás 35, posee el elemento aglutinante como se observa en los compases 20 y 22, en las tres corcheas Mi-Fa-Mi. De carácter cantado, bien lagato, con comienzo anacrúsico, por grados conjuntos, nota repetida, y saltos de 5ta y 6ta ascendente.

En cuanto al fraseo, según la audición realizada y mencionada anteriormente, la corchea Do en tiempo fuerte sobre el tercer pulso del compás 22, es la nota prolongada.

Figura 173: Sombrío, compás 20 a 22. Máximo Diego Pujol

En lo que compete al Tema I', presenta diferencias y similitudes respecto al tema I.

A diferencia del tema inicial, este comienza con un cromatismo en el levares del compás 37, mientras que en el compás 39, se encuentra una línea en sentido descendente por corcheas en grados conjuntos y cromatismos. En cuanto a las similitudes, posee el elemento aglutinante en el compás 38, en tanto que el compás 39 se encuentra melódica y rítmicamente igual que en el tema inicial.

Al igual que el tema I, a partir del compás 40 con levares, se repite de manera secuencial hasta el compás 43.

Figura 174: Sombrío, compás 36 a 38. Máximo Diego Pujol

En la sección B, como primera medida, se produce un trocado. Esto es, la guitarra II pasa a llevar la línea melódica, mientras que la guitarra I se encarga de la textura, esta última es acórdica plaqué y con nota pedal en el bajo.

Esta sección presenta variaciones y elaboraciones que veremos a continuación.

Texturalmente, la guitarra I, conserva la rítmica de la guitarra II en la sección A, con la diferencia que la línea superior se encuentra por acordes plaqué, en lugar de arpeggios.

El plano melódico, en la guitarra II, se presenta el tema I mediante elaboraciones y variaciones. Por ejemplo en compás 54 cuarto pulso, se observa en disminución rítmica, el mismo gesto melódico que en tercer y cuarto pulsos del compás 22.

El elemento aglutinante, compás 55 en las notas Mi-Fa-Mi, se encuentra a través de elaboraciones.

Figura 175: Sombrío, compás 54 y 55. Máximo Diego Pujol

En el compás 69, se produce el retorno a la sección A y el retorno a la función original de cada guitarra, es decir, la guitarra I llevando la melodía, y la guitarra II la textura.

En primer lugar se reexpone el tema I' y luego el tema I, ambos se repiten dos veces y por secuencia. En segundo lugar se reitera de manera íntegra la sección inicial, improvisada y de tempo libre, para luego llegar a la coda final en el compás 85.

En la coda, la guitarra II expone la textura de A y B de manera alternada por compás. En tanto que la guitarra I, en el compás 85, repite el compás 13, mientras que en el compás 87, lo repite rítmicamente.

En el compás 88, la guitarra I toma la rítmica textural de B, pero en este caso por cuartas paralelas y con arrastre, como vemos en la siguiente figura.



Figura 176: Sombrío, compás 88. Máximo Diego Pujol

Avenida Centenario

"El tercero lleva ese título a raíz de que fue escrito en base a un ritmo que le escuché a una murga de muchachos que tocaban y bailaban en la Avenida Centenario, una de las principales arterias de San Isidro, localidad del norte del Gran Buenos Aires donde yo vivía en ese momento". (Ver anexo entrevista)

Este bellissimo Candombe en la tonalidad de La menor, comienza con introducción hasta el compás 16, luego sigue la sección A que comienza en el compás 17 con leares y termina en el compás 69. La sección B empieza en el compás 70 hasta el 121. Luego retoma parte de la introducción para volver a reexponer A (casi de manera completa, hasta el compás 64). Se reitera B desde el compás 125 hasta el 153. Finaliza con una coda desde el compás 154 hasta el final.

La introducción, a cargo de la guitarra I, se observa una base arpegiada y con ritmo uniforme de semicorcheas, que nos remite al tambor chico. Esta base se observará a lo largo de toda la sección A, en ambas guitarras.

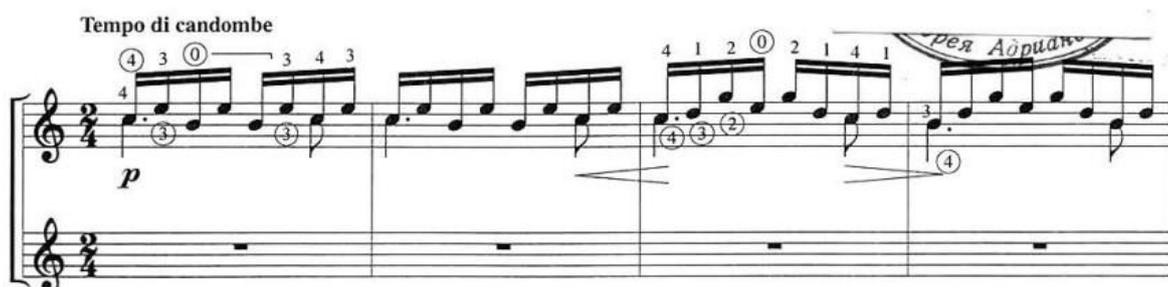


Figura 177: Avenida Centenario, compás 1 a 4. Máximo Diego Pujol

El tema I, que aparece a partir del compás 16 en la línea de bajo de la guitarra II, contiene el elemento aglutinante en las tres semicorcheas La-Si-La. Debido al registro grave en que se encuentra la melodía y ciertas figuras rítmicas, como corchea con puntillo seguida de semicorchea, me recuerda al tambor piano; si bien es cierto que no es el tambor de la voz cantante, posee algunos márgenes para florecerse.



Figura 178: Avenida Centenario, compás 17 a 20. Máximo Diego Pujol

En el compás 32 se produce un trocado, pasando la guitarra I a tener la línea melódica en manos del tambor repique, mientras que la base arpegiada del tambor chico pasa a ocupar la guitarra II.

Considero que se encuentra un pequeño diálogo entre los compases 49 y 53, en los que el tambor piano ocupa los compases 49 y 53 de la guitarra II, el tambor chico ocupa el compás 52 de la misma guitarra, y la línea melódica superior de guitarra I continua en manos del repique.

Figura 179: Avenida Centenario, compás 49 a 53. Máximo Diego Pujol

Para concluir la sección A y dar paso a la sección B, interpreto una extensión entre los compases 64 y 69 en la que ambas guitarras trabajan secuencialmente con elementos melódico y rítmicos del tema I.

La sección B, que comienza en el compás 70, lleva en la guitarra II un arpeggio textural a modo de base. La cual, se encuentra rítmicamente repartida entre dos

tambores, estando la línea inferior a manos del tambor piano, en tanto la línea superior sincopada a cargo de tambor chico.

Por otro lado, en la guitarra I, a partir del compás 74 con levares comienza el tema II, el cual puede ser interpretado por el tambor chico.

En el siguiente gráfico se observa la base arpegiada, explicada anteriormente, y el comienzo del tema II.

Figura 180: Avenida Centenario, compás 71 a 75. Máximo Diego Pujol

Entre los compases 88 y 95 por ejemplo, se reitera la sección extensiva de A, repitiéndose luego el tema II.

Figura 181: Avenida Centenario, compás 71 a 75. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 122 se regresa a la sección A, en tanto que desde el compás 125 la sección B posee una modulación, pasando esta a La mayor.

La coda final, desde el compás 155, contiene en la guitarra I un ostinato en semicorcheas, el cual remite al tambor chico. La guitarra II, percutiendo sobre la madera, funciona como tambor piano.

The image shows a musical score for three staves, measures 155 to 157. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with slurs and fingerings: 'i m' for the first measure, 'i m i m' for the second, 'i m i m' for the third, and 'i i' for the fourth. The middle staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains a bass line with dynamics 'p' (piano) and 'f' (forte). The bottom staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing a bass line with dynamics 'f' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamics.

Figura 182: Avenida Centenario, compás 155 a 157. Máximo Diego Pujol

Capítulo IV

Observaciones Finales

A continuación daremos nuestra perspectiva en relación al marco general y los análisis realizados.

Por lo que se refiere al plano estético comenzamos remitiéndonos a la afirmación de Theodor W. Adorno: “Lo característico de la forma de pensar es la convicción de que una creación musical ‘es historia de punta a punta’”(Dahlhaus, 2009: 77).

Es el caso de los *Cinco Preludios*, ya que en la declaración de Máximo en la entrevista, el compositor contextualiza el momento de la composición, recordando un oscuro momento histórico para la Argentina de aquél entonces, la dictadura militar. Reflejando el nerviosismo, la tristeza e incertidumbre en piezas como Preludio Tristón, Tristango en Vos y Curda Tanguada, esta última con una melodía melancólica y desgarradora.

En el caso de Avenida Centenario (*Tres Piezas de Otoño*), actúan dos factores personales del compositor, primero el vivencial, ya que fue escrita en base a un ritmo que Pujol escuchó en una murga. Y el segundo, tiene que ver con el factor histórico, ya que el título lleva el nombre de una de las principales avenidas de San Isidro (localidad del norte de Buenos Aires), donde él residía en aquel entonces.

Don Julián, primer movimiento de *Tres Piezas Rioplatenses*, también tiene su factor de historicidad, ya que homenajea a una de las figuras más distinguidas de la historia del tango, como es Julián Plaza. No solo le rinde homenaje ubicando su nombre en el título, sino que también toma características de estilo para la composición de dicha pieza.

En cambio, piezas como Arbolado y Sombrío (*Tres Piezas de Otoño*) y *Trilogía del Brujo* adquieren una estética descriptiva.

En primer término, los dos primeros movimientos de las *Tres Piezas de Otoño*, están inspirados en dicha estación del año, la cual crea un ambiente propenso para la nostalgia. Esta última constituye una de las temáticas clásicas del tango, la milonga, y del porteño mismo.

En el primer movimiento Arbolado, los primeros cuatro compases introductorios, me remiten al trabajo de las aves durante el otoño, preparándose para la llegada del invierno. Esta imagen percibida, es lograda a través de los efectos percusivos de la guitarra 1.

En segundo término, la obra *Trilogía del Brujo* lleva en el título de cada uno de los tres movimientos, el nombre de los principales personajes de un cuento, el cual

considero que también tiene su sentido de historicidad, ya que describe el área, el ambiente y el contexto social donde se gestó el tango. Reflejando así, un área periférica, con los principales personajes característicos del tango, como son el cuchillero, el compadrito, el gaucho, y sus propias leyes y códigos de vida.

En lo que respecta al aspecto formal, más allá de la utilización de la forma Sonata, Suite Barroca y formas libres, en ninguna de ellas se pierde la esencia de cada género. Es decir, por ejemplo en el caso del Tango, cuando una pieza posee tema rítmico se ve intercalado por semifrases de tipo melódica y viceversa.

Comenzando por la obra *Sonatine*, la forma sonata se presenta aquí en tres movimientos. El movimiento inicial, dramático y con preponderancia rítmica, posee elementos rítmicos provenientes del Candombe en gran parte de la pieza, a excepción del tema II, el cual alude a la Milonga porteña.

El segundo movimiento, que como vimos en el capítulo I, es lento, lírico y estructurado con forma Lied ternario, se adecua perfectamente al leguaje de la Milonga Campera, que como se observa en esta pieza, es lenta y con una melodía cantable y bien *legato*.

En el tercer movimiento por su parte, se enmarca sobre el leguaje del Candombe estructurado en la forma Rondó, algo impensado para una comparsa y su cuerda de tambores.

Por otro lado en varias obras, formalmente se observa la existencia de la Suite Barroca, específicamente en *Suite del Plata N°1*, *Tres Piezas Rioplatenses*, *Tres Piezas de Otoño* y *Trilogía del Brujo*.

Si nos detenemos en *Suite de Plata N°1*, presenta al comienzo un preludio como en las Suites inglesas de Bach. En cambio las demás obras mencionadas, no presentan preludios al igual que las Suites francesas.

Los primeros movimientos de estas obras mencionadas poseen piezas tangueras, ya que las características de este género se adaptan perfectamente a las Allemande. Es decir, por su compás cuaternario, movimiento Allegro, y por diseños melódicos que no ofrecen a menudo las características de verdadero tema, es por esto que las primeras secciones de estas piezas tangueras detentan temas de carácter rítmico, a excepción de Arbolado, la cual posee tema melódico.

En los segundos movimientos se exhiben piezas milongueras, las cuales remiten a las características de las Zarabandas. Ya que poseen movimiento pausado y noble, con melodías expresivas, como podemos observar en cada una de las milongas camperas.

Las piezas candomberas, ubicadas al final, rememoran a la Giga con su movimiento rápido y bailable, las cuales adquieren notables proporciones en su extensión.

Por otro lado, las piezas analizadas en los *Cinco Preludios* (Preludio Tristán, Tristango en Vos, Curda Tanguada y Candombe en Mi), abandonan las formas musicales tradicionales, es decir, no conforman una obra integral. De esta manera, consideramos que se presentan formas libres. No es casualidad que en la entrevista, el propio Pujol, nos comenta que estas obras fueron escritas intuitivamente, y maravillado con la obra de Leo Brouwer, ya que este último, a partir de los años 60 comienza un período de vanguardia, abandonando las formas musicales tradicionales para emplear formas extra-musicales: geométricas, pictóricas; formas aleatorias y formas basadas en composiciones celulares de cuatro o cinco notas.

En la Fuga a tres voces del *Estudio N° V*, se percibe la influencia de Astor Piazzolla. Ya que el propio Piazzolla, era de utilizar con recurrencia esta forma de composición. Y además es de público conocimiento la influencia y admiración de Pujol para con Piazzolla: "...entré al tango a partir de Piazzolla, que me dio vuelta la cabeza y por el camino inverso llegué a sus maestros y antecesores, como Troilo" (Pagani, 2003. Ver referencias de sitios web).

Conclusiones

Con respecto al capítulo I, hemos ahondado sobre el contexto histórico, social y cultural de los tres géneros más representativos de la música del Río de la Plata, de los cuales se desprende un rico acervo cultural y un claro sentido de identidad y territorialidad.

El tango, el cual surge de las clases populares argentinas de finales del siglo XIX, emerge en la fusión de diferentes estilos como el candombe, el tango andaluz, la polca, la milonga, la payada, etc. A pesar de este cruzamiento, el tango conforma su propia identidad, y es el argentino, el rioplatense, quien se apodera de aquellos estilos para componer una nueva música, un nuevo baile, un nuevo estilo y una forma diferente y particular de comprender la vida.

A pesar de sus orígenes controvertidos, queda claro que los sectores populares sintetizaron en el tango sus valores, sus relaciones, sus anhelos y sus dolores. También es importante destacar la convergencia entre el criollo y el inmigrante, donde confluye la actitud engreída con la nostalgia del recién llegado. De ahí que la nostalgia, la tristeza, la frustración, el descontento, el rencor y la problematicidad constituyan rasgos característicos del tango rioplatense. Este enlazamiento es importante para entender la fisonomía literaria del tango, y su expansión desde la periferia hacia el resto de la sociedad.

En cuanto a la milonga, padre y antecesora del tango, surge en los puertos de la banda oriental, señalando al puerto de Montevideo como el más significativo. Su origen se vincula al arribo de los marineros extranjeros a los puertos rioplatenses, los cuales entrelazaban sus vínculos, emociones, sentimientos y costumbres, con los empleados portuarios locales y las prostitutas de los ‘cuartos de chinas’. Así es como llegó la habanera, por ejemplo, a través de los marineros cubanos.

La milonga, como género musical, aparece por el cruzamiento de la payada, el candombe, la habanera, etc., logrando así, al igual que el tango, su propia identidad, con un fuerte vínculo con el baile, y llevando a la guitarra como instrumento simbólico.

El candombe, por su parte, surgió a través de la inmigración de sociedades africanas hacia la banda oriental en el siglo XVIII, principalmente al puerto de Montevideo, las cuales fueron desarraigadas de su tierra para ser tomadas como mano de obra esclava. Estos esclavos conservaron el candombe dentro de sus costumbres,

como forma de reunión y modo de protesta por los continuos rechazos que sufrían de la clase dominante.

Luego de la abolición de la esclavitud, comenzó un largo proceso de expansión sociocultural, por el cual el candombe fue ganando su territorio, hasta entrelazarse con las diferentes clases sociales propias de la región. Llegando a ser declarado en el año 2009 Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por un comité de la UNESCO.

En lo que respecta al capítulo II, quedan expuestos los códigos rítmicos y melódicos más recurrentes en la jerga del tango y la milonga.

En el aspecto rítmico pudimos observar los modelos más tradicionales, en tanto que en el plano melódico, se han descripto los conocimientos esenciales tanto de melodías rítmicas como de melodías ligadas, explicando también sus diferentes maneras de aparición, ya sea por medio de articulaciones, fraseos, variaciones, adornos, etc.

Mientras que por el lado del candombe, describimos la función que cada uno de los tambores cumple dentro de la cuerda, como así también las figuras y patrones rítmicos propios de cada tambor.

En el capítulo III, encontramos el eje fundamental de este trabajo, el cual radica en conocer cómo y de qué manera se presentan los géneros Rioplatenses en la obra de Máximo Diego Pujol. Para ello, se encuentran realizados los análisis pertinentes a los estudios y obras seleccionadas, comenzando por su aspecto estético y siguiendo por la identificación y función de los parámetros rítmicos y melódicos, articulados con el aspecto formal, el cual permite estructurar y organizar los análisis.

Para dar respuesta a este eje fundamental, esbozaremos a continuación nuestras consideraciones al respecto:

En el plano estético, en función de los datos recabados en la entrevista a Máximo Pujol, enriquecida con información recopilada por quien escribe en base a tareas de investigación, podemos señalar que la obra está profundamente compenetrada con su contexto histórico, territorial, social y cultural de producción. Otro Aspecto importante observado es el carácter documental, como es el caso de *Cinco Preludios* (Dictadura Militar Argentina). Por otra parte, el autor supo transmitir sus sentimientos y temáticas clásicas del tango, plasmadas en obras como *Tres Piezas Rioplatenses* y *Tres Piezas de Otoño*.

Por otro lado, al fusionar los géneros rioplatenses con el pensamiento formal académico de los siglos VXII y VXIII, conjuga la música popular con la académica, otorgándoles a los géneros rioplatenses la posibilidad de ampliar sus horizontes, experimentando diversas formas de composición sin perder su esencia característica. Considero que dicha fusión era impensada para los géneros rioplatenses en sus inicios, como así también para el lenguaje académico de los siglos VXII y XVIII, ya que por ejemplo, en el caso del tango, la forma constaba de dos o tres secciones.

En cuanto a los parámetros melódicos y rítmicos, en particular sobre el tango y la milonga, aparecen cada uno en sus esquemas y características tradicionales, conservando y preservando los principios de cada género. Mientras que en plano formal, se encuentran atendiendo las características esenciales de cada movimiento o sección, según el lenguaje formal de cada obra o estudio.

En el caso de las piezas referidas al candombe, las mismas se observan respetando los patrones rítmicos y la funcionalidad de cada tambor, como así también, enriquecidas por el lenguaje guitarrístico, por ejemplo, a través del despliegue de arpegios, acordes y giros melódicos, remitiendo a los diálogos e improvisaciones del tambor repique. Formalmente, al igual que los tangos y milongas, se encuentran adaptados a las características propias de cada movimiento o sección, según lenguaje formal.

Finalmente, queremos resaltar y agradecer a Máximo Diego Pujol por su voluntad, predisposición y colaboración para con este trabajo, particularmente a través de la entrevista personal que nos brindó. A partir de la misma nos fue posible recabar y compartir datos inéditos sobre las obras y los estudios analizados.

También consideramos oportuno distinguir la labor del mencionado compositor, destacando su compromiso social y territorial, el cual guarda un profundo significado en su devenir histórico y cultural. Tanto en su labor compositiva como en la ejecución de su instrumento, la guitarra, se plasma el sello característico de los géneros musicales más representativos del Río de la Plata, aportando un inconfundible ‘lenguaje guitarrístico’ de enorme valor cultural.

Para concluir, queremos expresar la satisfacción de poder compartir este trabajo con quienes deseen estudiar y disfrutar la obra de Máximo Diego Pujol, contribuyendo a la difusión de su obra y sirviendo, además, como material de referencia para la práctica de la guitarra en los géneros rioplatenses.

Referencias Bibliográficas

- Adinolfi, Laura & Erchini, Carina (2007). “El conventillo Mediomundo: materialidad e inmaterialidad en el barrio sur”. En: *Almanaque Banco de Seguros del Estado*. Montevideo: BSE.
- Andrews, George Reid (2007). “Recordando África al inventar Uruguay. Sociedades de negros en el carnaval de Montevideo 1865–1930”. En: *Revista de Estudios Sociales* (26), abril. Bogotá.
- Andrews, George Reid (2011). *Negros en la nación blanca: historia de los afro-uruguayos 1830–2010*. Montevideo: Linardi y Risso. Edición original en inglés, 2010: *Blackness in the white nation: A history of Afro-Uruguay*. University of North Carolina Press. Traducción al castellano de Betina González Azcárate.
- Aharonián, Coriún (2007). 2010. “El candombe, los candombes”. En: *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Tacuabé.
- Aharonián, Coriún (1991). “La música del tamboril. Primera parte”. En: *Músicas populares del Uruguay*. (2007) 2010. Montevideo: Tacuabé.
- Ayestarán, L. (1948). “La Milonga”, *El Día*, año XVII, n° 784, 25-i-1948, Montevideo, Uruguay.
- Ayestarán, Lauro (1953). “La Música Negra”. En: *La música en el Uruguay*, SODRE, 1953. Volumen I. Montevideo.
- Bass, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Berna, V. (2015). "Historias de lucha entre la resistencia, la dominación" y "La liberación Candombe es todo, mi vida... un sentir", en: *Patrimonio vivo del Uruguay Relevamiento de Candombe* (AECID).
- Chagas, K.; Stalla, N. (2011). “Informe sobre Patrimonio Cultural Inmaterial Afrodescendiente”, sin otros datos. Montevideo, Uruguay, 2011
- Chagas, K.; Stalla, N. (2008). “Condiciones de vida, trabajo y educación de los afrodescendientes a lo largo del siglo XX”. En: Scuro Somma, Lucía (coord.). *Población afrodescendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay*. Montevideo: PNUD.
- Corrado, O. (2002) "Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires" En: *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 9. Santa Fe: Universidad Nacional del Litor.

- Dalhaus, C. (1999). *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- Di Tella, Torcuato S. (1999). *Historia social de la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Troquel.
- Domínguez, S. Palomas y Gavilanes (1976) A.V. *La historia del Tango. Sus orígenes*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Espasande, M . (2015). “El Tango en sus Orígenes: Cultura popular y contexto social”, en: <http://de.scribd.com/doc/288418218/Espasande-Maria-El-Tango-en-Sus-Origenes-Cultura-Popular-y-Contexto-Social#scribd> (septiembre 2018).
- Ferreira, Luis (2001). “La música afrouruguaya de tambores en la perspectiva cultural afro-atlántica”. En: *Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay*. Montevideo: FHCE / Nordan Comunidad.
- Ferreira, Luis (1997). *Los tambores del candombe*. Montevideo: Ediciones Colihue-Sepé.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la Música*. Madrid: A. Machado libros.
- Gobello, J. Breve (1999). *Historia crítica del tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Goldman, Gustavo (2008). “Tango: emergentes de un conflicto en la sociedad fromontevideana (1867–1890)”. En: Goldman, Gustavo (comp.). *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones.
- Gonzalez, M. G. (2008/09). “Hay candombe - Prácticas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya de Barcelona”. ESMUC.
- Horvarth, R. (2006). *Esos Malditos Tangos*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Instituto Español del Baile Social – “Documentación Técnica de la Milonga” MLNG.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- Lavalle Cobo, I. (2007). *Tango, una danza interior*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Marsili, A. (2015). *Los códigos del tango*. Unquillo: Abrazos.
- Mesa, P. y Balderrabano, S. (2006) “Los elementos constitutivos del tango de la Guardia Vieja en relación a los aportes realizados por músicos de formación académica”. En: *'II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales'*: La Plata.

- Peralta, J. (2008). *La orquesta típica: mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires: Autor.
- Rama, Carlos (1968). *Los afro-uruguayos*. 3ª edición. Montevideo: Editorial Arca.
- Reichardt, D. (2000). “La purificación del tango: *Tangos*, Por Enrique González Tuñón” http://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00001626/BIA_079_157_174.pdf;jsessionid=F63701F36418997ED4854DC9D9A18011 (julio 2018).
- Rossi, V. (2001). *Cosa de Negros*. Buenos Aires: Editorial Taurus.
- Ruiz, V. (2015). "Pasado y presente en el candombe". En: *Patrimonio vivo del Uruguay Relevamiento de Candombe* (AECID).
- Sábato, E. (1965). *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires: Losada.
- Sabato, E. (1986) “El Tango”. En: Estudio preliminar de SALAS, Horacio.. Editorial Planeta, Buenos Aires. Pág. 12.
- Salas, H. (1986). *El Tango*. Editorial Planeta, Buenos Aires.
- Salgán, H (2001). *Curso de Tango*. Buenos Aires: Pablo. J. Polidoro. A.
- Sierra, L. A. (1976). *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo.
- Sierra, L. A. (1985). *Historia de la Orquesta Típica*. Buenos Aires: Corregidor.
- Tallón, J. S. (1959). *El tango en su etapa de música prohibida*. Instituto Histórico del Libro Argentino, Buenos Aires.
- Ulrich, M. (1982). *Atlas de música, I*. Madrid. Editorial Alianza.
- Vega, C. (2016). *Estudios para Los Orígenes del Tango Argentino*. 2da edición digital corregida, Buenos Aires, Coriún Aharonián.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona. Editorial Labor S. A.
- Zamacois, J. (1990). *Temas de Estética e Historia de la Música*. Barcelona: Editorial Labor.
- Zuchi, O. (1998). *El Tango el Bandoneón y sus intérpretes*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Corregidor.

Referencias de sitios web

- Astarita, G.(1997) "Tango y Lunfardo", N° 130, Chivilcoy, 16 de Julio de 1997. Disponible en <http://www.todotango.com/creadores/biografia/45/Julian-Plaza/>
- Casanova, J. (2006) "Historia y memoria de la dictadura Argentina". EL PAIS. Disponible en https://elpais.com/diario/2006/03/27/opinion/1143410404_850215.html
- Chassaing, J. (2015) "La melancolía que completa a la nostalgia". Publicado el 22 de Noviembre de 2015. Disponible en <https://metafisicadeltango.wordpress.com/tag/melancolia-y-nostalgia-en-el-tango/>
- CGSV (2017) Classical Guitar Society of Victoria. Disponible en <https://www.cgsv.org/about/>
- Costanzo, A. Archivo Literario Municipal. Chivilcoy. Disponible en <http://www.archivoliterariochivilcoy.com/reflexion-lunfarda-la-primavera/>
- EcuRed. Leo Brouwer. Disponible en https://www.ecured.cu/Leo_Brouwer
- EcuRed. Danza de la milonga. Disponible en https://www.ecured.cu/Danza_de_la_milonga
- Gagliani, N. (2017) "Eduardo Fernández: Persiguiendo ideas con la guitarra". Disponible en http://musicaclasicaba.com.ar/blog/ver/258/Eduardo_Fernandez_Persiguiendo_ideas_con_la_guitarra
- Moreno, V.; Ramirez, M.; Oliva, C.; Moreno, E. (2018) "Heitor Villa-Lobos" Disponible en <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3072/Heitor%20Villa-Lobos>
- Naxos (2018) SHIN-ICHI FUKUDA. Disponible en https://www.naxos.com/person/Shin_ichi_Fukuda/77050.htm
- Pagani, J. (2003). ENTREVISTA Máximo Diego Pujol. Publicado el Miercoles 17 de Septiembre de 2003. Disponible en <http://www1.rionegro.com.ar/arch200309/c17j55.html>
- Silva, A. (2006). "Candombe | su historia y su toque". Disponible en <http://www.lamelaza.com/index.php?p=2>

- Strizzi, A. (2010). "Latinoamérica para curiosos - Candombe". Disponible en www.agustinstrizzi.com.ar

Referencias de audición

- Barth, T. (2013). Máximo Diego Pujol Etude 5. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Bgsl7lSKs2U>
- Barth, T. (2016). Máximo Diego Pujol, Etude 7. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=IsfJFAFDLA>
- Barth, T. (2013) Máximo Diego Pujol - Rojo y Negro. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=f7ThKnEEvj8>
- Hamburger Guitarrefestival (2013) Máximo Diego Pujol - Don Julián Hamburger Guitarrefestival. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wSPIdPNib1Y>
- Ferreira, L. (2011) Cinco Preludios. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BwAjfZI9WkE>
- Saleh, H. (2010) Máximo Diego Pujol Suite del Plata. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ie7WgF1PtRg>
- Saleh, H. (2011). Máximo Diego Pujol, Sonatine. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZtzwYs11MO4>
- Saleh, H. (2014). Máximo Diego Pujol - Etude IV. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BLjnf9cNYCw>
- Tamm y Hernitscheck, (2014). Tres Piezas de Otoño. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OpsoxnnYmF8>
- Wernike, C. (2015) Sombrío (Máximo D. Pujol) Pujol - Wernike. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=2shvVfA_xAo

Anexo entrevista

A continuación se encuentra anexada la entrevista a Máximo Diego Pujol, en la cual la pregunta o planteo general ronda en el plano estético de las obras y estudios seleccionadas.

- Estudios: 2 - 3 - 5 - 7 - 10 - 13 – 14

La colección de 14 Estudios fue escrita en el año 1998 y publicada en 1999.

Un Estudio es, a mi modo de ver, una obra musical que nos presenta una evidente dificultad técnica en un aspecto determinado. El desafío de la práctica y ejecución de un estudio radica en superar y vencer esa dificultad.

La composición de esta obra fue una sugerencia de la Editorial Henry Lemoine. La idea era presentar los más variados aspectos técnicos en el marco de mi lenguaje.

El **Estudio N° 2** nos presenta una textura homófona con un ostinato rítmico en la voz central. El desafío consiste en lograr un adecuado fraseo y articulación en la voz cantante – la voz superior – sin modificar la voz central.

El **Estudio N° 3** es un típico estudio de práctica de arpeggios, con la particularidad de estar presentados en un característico ritmo rioplatense de milonga, el conocido como 3-3-2 por la distribución de los acentos en el arpeggio de semicorcheas. En realidad, este ritmo está modificado presentándose como 3-2-3.

El **Estudio N° 5** nos presenta una textura homófona con la voz cantante en el bajo. El desafío consiste en hacer sobresalir esa voz cantante por intensidad y color, sin alterar el resto del discurso. La particularidad de este estudio es que el material utilizado es el mismo que había usado años antes en el 2º movimiento de una obra para dos guitarras llamada “Sonatina caótica”.

El **Estudio N° 7** nos presenta una textura acórdica. El desafío consiste en lograr un buen balance en la ejecución de los arpeggios. Esto es que suenen parejos en intensidad y color, y que puedan escucharse con claridad las notas integrantes de cada acorde.

El **Estudio N° 10** es una pequeña fuga a tres voces. El balance y claridad en la ejecución de esas voces es el desafío de este trabajo.

El **Estudio N° 13** es una obra politonal a dos partes. La voz superior está escrita en SI bemol Mayor y la inferior en mi menor. La voz inferior, a su vez, presenta un

“standard” de dos compases, muy usado por Astor Piazzolla – en las diferentes agrupaciones de cámara que él creó - en muchas de sus obras en la línea del contrabajo, a veces duplicada por la mano izquierda del piano. Es muy posible – no tengo información certera al respecto – que el mismo Piazzolla haya sido el creador de este standard. El desafío de este estudio consiste en diferenciar el color del bajo – ejecutado con la yema del pulgar, imitando al contrabajo, siempre sonando como “de atrás” – y la melodía principal, la superior, ejecutada con las uñas de i,m,a con más presencia y cierto brillo.

El Estudio N° 14 tiene dos secciones claramente diferenciadas. En la 1ª se presenta un pedal en el bajo, ejecutado por el pulgar, y acordes de tres sonidos en la voz superior. Lograr la precisión en el bajo y – al mismo tiempo - la claridad en los acordes es el desafío de esta 1ª parte. En la 2ª parte se trabaja los traslados veloces de la mano izquierda.

- Sonatine

La “Sonatina” fue escrita en el año 1978, cuando era alumno del Conservatorio “Juan José Castro”, cursando la materia “Morfología I”. La obra fue escrita para ser presentada en el examen final de dicha materia. El objetivo era escribir una Sonata, siguiendo el pensamiento formal académico europeo del Siglo XVII. Esto es: un 1º movimiento con forma “Allegro de Sonata”, un 2º movimiento con forma “Lied” tripartito ABA y un “Rondó” ABACA en el 3º movimiento. Todo esto a partir de un material construido con elementos rítmicos provenientes de los géneros afro – rioplatenses como la Milonga Porteña y el Candombe.

- Suite del Plata N°1 (Tango - Milonga - Candombe)

Las “Suites del Plata N° 1 y 2” fueron escritas en el año 1995 a raíz de una sugerencia de la Editorial norteamericana Orphee. La idea era escribir un trabajo de dificultad elemental/media que sirviera como material de estudio en los conservatorios y escuelas de música. Entonces tuve la idea de escribir algo que además de cumplir con ese objetivo, también diera a conocer los diferentes géneros musicales típicos de la región del Río de la Plata. Las dos Suites toman el pensamiento formal de la Suite Barroca. Esto es que están construidas a partir de un material que vincula los movimientos de cada suite, logrando una obra integral en varios movimientos. En el

caso de la 1ª, el elemento es un elemento melódico de tres sonidos que se presenta en el 1º compás del Preludio (fa – mi – re). Con este sencillo material están contruidos el tango, la milonga y el candombe, y, en realidad, los otros dos movimientos.

En el caso del **Tango** está presente en el diseño pedal del bajo y en las tres primeras notas de la melodía de la voz superior, presentadas en cuartas paralelas.

La **Milonga** es una milonga campera, que a diferencia de la porteña no es una danza y es de tempo lento. El elemento melódico aparece en la melodía principal a partir del 5º compás.

El **Candombe** es una pequeña pieza en dos secciones. El elemento melódico aparece de manera similar a la milonga, en la voz superior a partir del 1º compás.

Este elemento melódico no sólo aparece en los momentos señalados, sino también en todo el transcurso de cada uno de los movimientos.

- Tres Piezas Rioplatenses (Don Julián - Septiembre - Rojo y negro)

Las Tres Piezas Rioplatenses fueron escritas en 1991. La idea de esta obra es la de una pequeña suite, tomando el mismo pensamiento formal de la Suite Barroca con que pocos años después escribí las Suites del Plata. El elemento melódico aglutinante es el presentado en la línea del bajo en los dos primeros compases de “Don Julián”.

Es muy importante tener en cuenta que lo que hice fue presentar en una sola obra integral los tres géneros más importantes del área del Río de la Plata: el Tango, la Milonga y el Candombe, creando una suerte de “Sonata porteña”, por supuesto no en el sentido tradicional del término Sonata.

“Don Julián” es un homenaje al gran compositor, instrumentista y arreglador Julián Plaza y está escrito tomando algunas características de su estilo.

“Septiembre” es una milonga campera inspirada en el comienzo de la primavera y toda su energía.

“Rojo y Negro” hace alusión a los colores característicos de la vestimenta de los bailarines de las murgas candomberas tanto en Montevideo como en Buenos Aires.

- Cinco Preludios (Preludio rockero - Preludio tristón - Tristango en vos - Curda tanguada - Candombe en Mi)

Los Cinco Preludios es un grupo de piezas que están entre las primeras que escribí en mi vida, allá por los años 1977 y 78. No conforman una obra integral, son piezas independientes. Son obras escritas muy intuitivamente en una época en que empecé a

maravillarme con la obra de dos compositores que, aún hoy, considero fundamentales en el desarrollo de la guitarra contemporánea: Heitor Villa – Lobos y Leo Brouwer. Muchos de sus recursos, su forma de pensar la guitarra, están usados y presentados – insisto, intuitivamente – en estos preludios. Siempre tuve la sensación de que también están presentes en estas piezas el clima de tensión y angustia que se vivía en nuestro país en aquel entonces, desde la mirada de un muchacho de 19 ó 20 años.

- Tres Piezas de Otoño para dos guitarras (Arbolado - Sombrío - Avenida Centenario)

Esta obra está escrita en el año 2000, siguiendo los mismos lineamientos de las Tres Piezas Rioplatenses. Esto es: es una pequeña suite con un elemento melódico aglutinante y presenta los tres géneros – a mi juicio – más importantes del área del Río de la Plata.

El otoño siempre fue para mí, una época especial del año, ya que creo que tiene mucha relación con el temperamento del porteño, habitualmente proclive a la nostalgia y a la mirada interior. El otoño crea el ambiente ideal para eso. Los dos primeros movimientos están inspirados en imágenes características del otoño porteño. El tercero lleva ese título a raíz de que fue escrito en base a un ritmo que le escuché a una murga de muchachos que tocaban y bailaban en la Avenida Centenario, una de las principales arterias de San Isidro, localidad del norte del Gran Buenos Aires donde yo vivía en ese momento.

- Trilogía del Brujo (El viejo López - María Rosario - El ñato Fernando)

Esta obra está escrita en el año 1999, siguiendo – otra vez - los mismos lineamientos de las Tres Piezas Rioplatenses.

Está inspirada en el cuento “El Brujo” de Enrique González Tuñón, hermano de Raúl, bastante más conocido que él. Está incluido en el libro “Tangos”, título que hace alusión al espíritu de los textos y no porque sea una colección de piezas musicales.

La historia transcurre a principios del siglo pasado, en la zona del arroyo Maldonado, lo que hoy sería la zona de Palermo, que en aquel entonces era un área orillera y marginal. Es un texto delicioso ambientado en una clase social con leyes propias donde abundaba el cuchillero, el compadrito, el gaucho y la justicia por mano propia.

Los títulos son los nombres de los tres personajes principales del cuento: El Viejo López, apodado el Brujo por su habilidad para desaparecer siempre que se lo perseguía. Un hombre valiente, de buen corazón, pero el destino siempre le exigía solucionar sus pleitos con el cuchillo en la mano. María Rosario es su hija, una adolescente de 15 años que vivía con una señora amiga de su padre, ya que éste no le quedaba otra que vivir escondido. El ñato Fernando es el desafortunado pretendiente de María Rosario.

Apéndice:

En todos los casos de las obras que mencionás estaba viviendo en Buenos Aires.

Todas estas obras tienen una muy buena recepción entre los intérpretes y el público. Especialmente la Sonatina que tiene un premio internacional y tres premios nacionales. Se destaca entre ellos la 1ª Mención en los Premios de Música de la Ciudad de Buenos Aires del año 2003.

Respecto de las dedicatorias:

- Los Estudios están dedicados a Delia Estrada, compañera de estudios y actualmente directora de la colección en la que publico en la editorial Henry Lemoine, París.
- La Sonatina está dedicada a Jorge Labanca, guitarrista y amigo al que le debo una importante difusión de mis obras al inicio de mi carrera.
- Las Tres piezas Rioplatenses están dedicadas a mi hermano Marcelo.
- Los 5 Preludios y la Suite del Plata N° 1 no tienen dedicatoria.
- Las Tres Piezas de Otoño están dedicadas a los guitarristas Eduardo Fernández y Sin Ichi Fukuda, que fueron los que me la encargaron.
- La Trilogía del Brujo está dedicada al guitarrista y amigo australiano Paul Nash, que fue quien me la encargó.

Anexo partituras