



Espejismos





Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Departamento Música

Trabajo Final de la Lic. en Composición Musical

Título: Espejismos

Alumna: **María Cecilia Ventura**

Asesores: Prof. Juan Carlos Tolosa

Dra. Mónica Gudemos

Agradecimientos

A Esteban, por el apoyo y contención constantes.

A mi madre, quien, desde mis primeros años de vida, me inculcó la sensibilidad musical.

A mi familia en general, por su ayuda y comprensión.

A Juan Carlos Tolosa, por sus charlas inspiradoras y por enseñarme lo que la música debe despertar.

A Mónica Gudemos, por transmitirme su pasión musical y aclararme tantas cosas.

A todos los docentes que me formaron en esta facultad.

A todos los músicos intérpretes y al director de este concierto, Hernán Morales, por el compromiso y dedicación de todos ellos.

A mis amigas Daiana y Cynthia, por su presencia y contención.

A los músicos que me guiaron al principio del camino: Agustín Guerrero, Julián Peralta, Alejandro Colombatti y Pablo Jaurena.

A Franco Pellini por su inagotable paciencia y colaboración conmigo.

A Isabel Ventura por la ilustración de la tapa, afiches y programas; y a Inés de Elías por el diseño de los mismos.

A los compañeros y amigos que colaboraron con este trabajo de diferentes maneras: Sebastián Calderón, Jonás Martínez Ullán, entre otros.

Espejismos

Introducción

Propuesta

Esta propuesta compositiva surge a partir de un acercamiento técnico analítico al género del Tango, promovido conceptualmente por la obra, tanto musical como pedagógica, del compositor argentino Horacio Salgán (nacido en 1916). Lo que no significa, necesariamente, que dicha obra constituya para mi producción una referencia directa de ponderación estética ni estilística; sino de abordaje reflexivo sobre las estrategias y recursos compositivos propios del género, que asumo desde mi particular modo de asimilarlos, conforme a mis intereses creativos. Así, centrándome particularmente en el tango y sus diferentes propuestas estilísticas, en sus modos de configuración de las unidades estructurales, texturales, tímbricas y gestuales, con sus característicos niveles de contrastes y pretendida “expresividad intimista” (Salgán 2001: 27)¹, establezco mi propio espectro de recursos, de determinación discursiva y de canalización expresiva. De allí que mi producción no se constituye en una reproducción, ni una recreación en los linderos del género, sino en lo que metafóricamente podríamos comparar con una serie de fenómenos de ilusión perceptual, de reflejos distorsionados o *espejismos* del Tango tradicional argentino.

Fundamentación

Particularmente, comprendo la producción del Trabajo Final como un paso más de aprendizaje en mi proceso formativo. Por ello, al incursionar en un género tan característico de nuestra cultura musical fue necesario el acercamiento técnico analítico arriba señalado, desde una perspectiva tanto teórica como práctica. El análisis compositivo de las obras de los llamados “maestros del tango” como Carlos Di Sarli (1903-1960) y Juan Carlos Cobián (1895-1953), por ejemplo, bajo la tutela de otros que, como Agustín Guerrero² y Julián Peralta³, cumplen actualmente una labor artística y pedagógica importante, me instó a profundizar teóricamente en la historia del género, en cómo se fue configurando su “fraseo básico” desde los aportes de la llamada “Guarda Vieja” (1880-1920)⁴, hasta los de Pugliese y Piazzola; en cómo se fueron constituyendo sus orgánicos característicos como los propuestos oportunamente por Vicente Greco (1886-1924) o Roberto Firpo (1884-1969)⁵, e incluso en cómo asimiló las diferentes influencias como aquellas provenientes de la Habanera y, más tarde, de las nuevas propuestas discursivas que desde Europa y los Estados Unidos iban tiñendo su lenguaje. Mi propuesta de producción compositiva se fue convirtiendo en un intenso proceso de aprendizaje y de formación cultural en el género; en una oportunidad de canalizar una aspiración personal de trabajar con el Tango y en una oportunidad de desarrollar mi técnica compositiva, abstrayendo conceptual y técnicamente los aportes que éste me permite asimilar.

¹ Salgán, Horacio (2001). *Curso de tango*. 2da Edición. Argentina: Pablo Polidoro Diseño Editorial.

² Guerrero, Agustín: Pianista y compositor, director de *Orquesta Típica Agustín Guerrero* de Buenos Aires.

³ Peralta, Julián: Pianista y compositor fundador de la *Fernández Fierro* y de la *Orquesta Astillero*.

⁴ Ferrer, Horacio (1960). *El tango: su historia y su evolución*. 1ra Edición. Buenos Aires, Argentina: Peña Lillo Ediciones Continente.

⁵ Pujol, Sergio (2013). *Cien años de Música Argentina*. 1ra Edición. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Objetivos

Objetivo general:

Componer un corpus de obras de cámara que incorpore las características básicas del género, resignificadas en una búsqueda estilística. Búsqueda que plantea un juego de evocaciones distorsionadas que, como espejismos, se asimilan en un discurso musical poéticamente reminiscente y técnicamente enriquecido por los recursos de las prácticas improvisatorias del tango tradicional argentino, igualmente resignificadas desde una perspectiva propia.

Objetivos específicos:

- Lograr una incorporación del género mediante la conservación de los acompañamientos básicos, fraseos melódicos particulares y cuestiones interpretativas propias, aun cuando tales particularidades se estilicen en la composición al punto de distorsionarse técnicamente y transfigurarse expresivamente.
- Abordar un orgánico propio del género y, también, las técnicas y recursos instrumentales, principalmente de las cuerdas, características del tango. Cabe aclarar que, cuando me refiero a orgánico, incluyo también las *gestualidades instrumentales* propias de la literatura del género.
- Aprovechar los recursos tímbricos, rítmicos y melódicos propios de la estética sonora del tango y llevarlos también a una visión personal.
- Aprovechar la sintaxis armónica como recurso estilístico, para enriquecer el género a partir de la configuración de diferentes arcos armónicos en el discurso musical.

Organización

Mi producción compositiva se articula en dos obras de cámara.

Espejismos, proyectada para ensamble: cuarteto de cuerdas, bandoneón y piano; dividida en cuatro movimientos de aproximadamente cinco a seis minutos cada uno.

La otra obra, *Onírico*, para flauta traversa, bandoneón y piano, articulada en dos movimientos de aproximadamente cinco a seis minutos cada uno. En el segundo movimiento se cambia la flauta por la flauta bajo.

Sobre el género: marco teórico y recursos técnicos

En primer lugar y en acuerdo con Salgán, hay una característica del género que es inherente y determinante de éste. En su *Curso de Tango* (2001), al señalar algunas pautas acerca de cómo realizar un arreglo efectivo de un tango, Salgán manifiesta que el género constituye esencialmente una combinación y permanente alternancia de secciones rítmicas-staccato y secciones melódicas-legato: “La alternancia entre pasajes ligados y staccato, tanto en el tema, en sus posibles variantes, o en los elementos complementarios que lo acompañan, determinan al género por ser giros característicos del mismo. El staccato es un factor determinante en el Tango y, por consiguiente, debe ser incluido, en lo posible, en algunos pasajes del Arreglo.” (2001: 135). Inclusive, Salgán realiza una distinción entre tango melódico y tango rítmico y explica que aún en el melódico existen estas alternancias de frases ligadas con otras en staccato, sólo que es un staccato distinto, por supuesto, al del tango rítmico: “(...) Tratándose de un Tango Melódico, es obvio que una ejecución ligada de la Melodía y del Acompañamiento han de ser utilizados de manera preponderante: pero es característico del género el alternar la ejecución de frases ligadas con otras staccato. (...) Claro está que este staccato podrá ser distinto por su velocidad y otros sutiles detalles al staccato del Tango Rítmico.” (2001: 33-34). Esta característica propia del tango se manifiesta en todas las orquestas típicas del género aunque en algunas más fuertemente que

en otras. Por ejemplo, en la Orquesta Típica de Carlos Di Sarli (1903-1960) no existió término medio entre lo extremadamente legato y lo staccatissimo. La estética de esta orquesta era destacando precisamente este contraste donde el énfasis estaba en los ligados de las cuerdas y la astucia improvisatoria del pianista. (Pujol 2013).

En segundo lugar, además de esta concepción fundamental que Salgán tiene, hay otras características que son esenciales para la determinación del género. En acuerdo con Agustín Guerrero (conversación personal día 06/02/14 en Buenos Aires, Argentina), me refiero a: “1. Los acompañamientos rítmicos. 2. La forma de diseñar y articular los fragmentos melódicos y 3. La forma de frasear las melodías. El primer punto está vinculado al tratamiento del ritmo y de las texturas y el segundo y el tercero al tratamiento de lo lineal y expresivo.” La diferencia entre las dos últimas características, es que la segunda refiere al tratamiento de lo lineal y expresivo desde lo constructivo-compositivo y, en cambio la tercera refiere a eso mismo pero desde lo interpretativo. Si vamos a ejemplos de estos puntos encontramos, dentro del primero, los acompañamientos rítmicos más básicos: el *Marcato*, o también llamado *Marcado* o *El Cuatro* (ejemplo 1), la *Síncopa* (ejemplo 6) y el 3 3 2 (ejemplo 10) más sus innumerables variantes (ejemplos 2-5: algunas de las variantes del *Marcato* y, ejemplos 7-9: algunas de la *Síncopa*)⁶.

Ejemplo 1: *Marcato*.



Como puede observarse, este tipo de acompañamiento acentúa los cuatro tiempos del compás. Normalmente, cuando el *Marcato* se ejecuta en el piano, la mano derecha se encarga de los acordes y la izquierda solo del bajo. El bajo puede tener diferentes construcciones: puede ser melódico, puede ser el arpeggio del acorde o puede ser la misma nota cambiando de octavas.

Este acompañamiento puede variarse utilizando una articulación tenida. Este es el *Pesante* (ejemplo 2). El *Pesante*, puede realizarse en dos (solo se ejecutan los pulsos 1 y 3) o en cuatro (se ejecutan los 4 pulsos).

Ejemplo 2: *Pesante*.



Otra posibilidad de variación es el *Umpa-umpa* (ejemplo 3), el cual fue primeramente utilizado por Salgán ya que, posiblemente, fue inventado por el guitarrista que tocaba con él: Ubaldo De Lío (1929-2012). Esta variante consiste en contratiempos sobre una base de *Marcato*.

Ejemplo 3: *Umpa-umpa*.



También se puede utilizar el *Marcato en dos*, como forma de dar variedad (ejemplo 4).

⁶ Todos estos ejemplos de acompañamientos fueron extraídos del apunte de Agustín Guerrero, de su Taller Intensivo de Escritura Contemporánea de Tango.

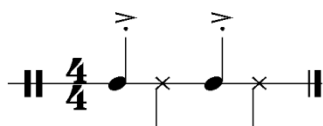
Ejemplo 4: *Marcato en dos*.



Éste se puede ejecutar como en el ejemplo 4 o bien con dos blancas o las cuatro negras pero acentuando el pulso 1 y 3 únicamente.

Un tipo de *Marcato en dos* es la *Yumba*, que la inventó Osvaldo Pugliese (1905-1995), en donde se ejecutan las cuatro negras pero exagerando la acentuación más fuerte de las negras del primer y tercer tiempo y, en cambio, el segundo y cuarto tiempo se ejecutan muy suavemente y suelen ser un cluster en el piano y/o un golpe de arco en las cuerdas de altura indeterminada para darle un carácter más rítmico (ejemplo 5).

Ejemplo 5: *Yumba*.



Ejemplo 6: La *Síncopa*.



La *Síncopa* suele utilizarse alternadamente con el *Marcato* como forma de dar variedad. Es oportuno citar aquí a Peralta (2008: 56): “El marcato (...) es el modelo esencial del tango. (...) Es tal la importancia de este patrón, que un tango que utilice exclusivamente marcato será posible, aunque desde ya, monótono.”

La *Síncopa* puede ser *arrastrada* (ejemplo 7) o *enlazada* (ejemplo 9).

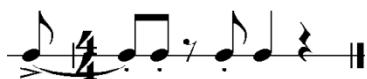
Ejemplo 7: *Síncopa arrastrada*.



Como se observa en el ejemplo, se acentúa el tiempo a tierra (el primer tiempo) y por eso hay quienes llaman a este tipo de síncopa: *Síncopa a tierra*. En ella, la corchea ligada a la del primer tiempo puede estar como no, es decir que no necesariamente la *Síncopa a tierra* debe ser arrastrada. En cambio, la *Síncopa anticipada* (ejemplo 8), siempre es arrastrada y en ella el acento está a contratiempo (Pablo Jaurena⁷, conversación personal, febrero de 2014 en Córdoba, Argentina).

Ejemplo 8: *Síncopa arrastrada anticipada*.

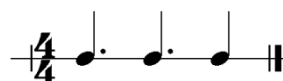
⁷ Bandoneonista del destacado Trío MJC.



Ejemplo 9: *Sincopa enlazada*. Consiste en enlazar dos o más modelos de *Sincopa*.



Ejemplo 10: 3 3 2.



Como dice Peralta: “este modelo surge del ritmo empleado por los bajos de la milonga campera” (2008: 86). Este acompañamiento se aplica a menudo en pasajes enérgicos de carácter rítmico-percusivo.

Además de estos tres tipos de acompañamientos básicos, existen el *Bordoneo* (ejemplo 11) y el ritmo de Habanera (ejemplo 12) que Peralta llama *Milongueo* (2008: 85).

Ejemplo 11: *Bordoneo* (escritura en el piano).



Ejemplo de mi autoría.

El *Bordoneo*, como dice Peralta, “fue heredado del folclore pampeano” por lo que se escribía para la guitarra (2008: 78). Posee un carácter especial para acompañar pasajes tranquilos. Como se observa en el ejemplo, se compone de dos partes: el bajo y el relleno. En el bajo, es característico el movimiento descendente del VI al V de la escala. Sin embargo, puede tener otra construcción melódica sin perder la esencia de este tipo de acompañamiento. Por su parte, el relleno se encarga, precisamente, de rellenar la armonía a través de arpeggios.

Ejemplo 12: ritmo de Habanera o *Milongueo*.



Ejemplo de mi autoría.

Este acompañamiento proviene de la influencia de la Habanera. Salgán (2001: 19) cita a la *Antología Del Tango Rioplatense*, trabajo realizado por el *Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*. En dicho trabajo se devela que la Habanera surge de la Country-Dance inglesa, acogida en Francia hacia fines del siglo XVII, la cual pasa a América en el siglo XIX trasformada ya en contradanza cubana. De ella se producen dos sub-especies, una de ellas en 2 por 4 que da origen a

la Habanera. Luego, ésta última es llevada a Europa y de allí, la versión estilizada convertida en baile de salón, llega al Río de la Plata. Así, el tango, toma de ella su acompañamiento. Lo más importante para definir este patrón es la rítmica del acompañamiento. Por consiguiente, la construcción melódica del bajo puede variar: puede ser como la del ejemplo 12, puede mantener la misma altura (Peralta 2008), etc. Por encima del bajo se pueden hacer acordes que normalmente se ejecutan staccato y en los pulsos 1 y 3.

Dentro de la segunda característica determinante del género (forma de diseñar y articular los fragmentos melódicos) encontramos dos posibles construcciones melódicas desde la articulación: las melodías ligadas y las melodías rítmicas⁸.

Las primeras se caracterizan, por supuesto, por su articulación legato, y, también, un mayor lirismo. Rítmicamente suelen tener destacadas las notas que corresponden a los acentos métricos del compás. Esto, muchas veces, es reforzado por los arregladores y/o compositores procediendo a acercar las figuras de tiempos débiles hacia las del tiempo fuerte lo cual genera aún más subordinación de las notas débiles a las acentuadas (Peralta 2008: 31) (ejemplo 13). Por otro lado, esta tendencia es una fuerte evidencia de la intención siempre presente de hacer notar los contrastes dentro del tango y aquí se pone de manifiesto en micro-operaciones de los elementos compositivos. Y no es casualidad que esta tendencia dentro de la construcción de las melodías ligadas sea la principal responsable de su carga expresiva.

Ejemplo 13: subordinación de las notas débiles a las acentuadas en una melodía ligada.



Ejemplo de mi autoría.

En la segunda línea rítmica vemos cómo, gracias a disminuir la duración de las figuras de los tiempos débiles, se las subordina más aún a las figuras que tienen acento.

Por otro lado, en cuanto a la melodía rítmica, Peralta la define como aquella que “se ve despojada de todo rasgo cantado. Esto se logra dándole preponderancia a la articulación staccato.” (2008: 34). Dentro de las melodías rítmicas existe la posibilidad de una articulación staccato para todas las notas o bien, sólo articular staccato las notas que no están acentuadas ligando de a dos las notas acentuadas con las staccato siguientes (ejemplo 14).

Ejemplo 14: melodía rítmica tomada de *Cabulero* de Leopoldo Federico.



Es muy característico de las melodías rítmicas el introducir los llamados *arrastres*, es decir “una anticipación del ataque de una nota” (Peralta 2008: 35). El *arrastre* anticipa las notas

⁸ Esto es lo que da lugar a la permanente alternancia de secciones melódicas-legato y rítmicas-staccato, lo que trajo al comienzo, en acuerdo con Horacio Salgán, como la característica más importante para determinar el género.

acentuadas de la melodía y suele ser una escala cromática ascendente (aunque también puede ser descendente) en una figuración relativamente rápida.⁹

En lo referente a los modelos rítmicos de las melodías rítmicas; en general, éstas responden a construcciones que no acentúan de manera frecuente los acentos métricos del compás sino que, por el contrario, buscan “quitarle poder al tiempo fuerte” (Peralta 2008: 36) (ejemplo 15).

Ejemplo 15: tendencia a “quitarle poder al tiempo fuerte” en una melodía rítmica.



Ejemplo extraído de Peralta (2008: 36).

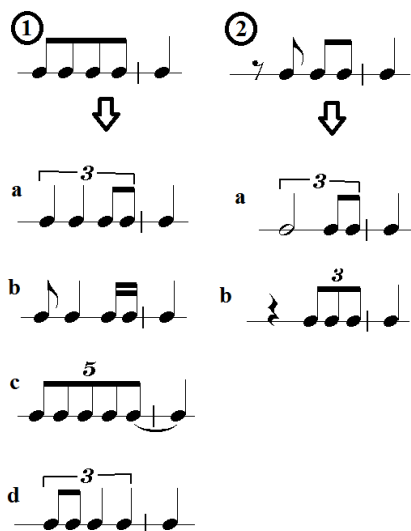
Por último, en lo referente a la tercera característica (la forma de frasear las melodías), considero necesario aclarar a qué se denomina fraseo dentro del género tango. Salgán dice (2001: 41): “Cuando (...) hablamos de Fraseo, no nos estamos refiriendo a la construcción de la frase o la delimitación de la misma, etc., según se estudia bajo el punto de vista académico o escolástico.” Salgán manifiesta que la palabra fraseo se usa para denominar dos cosas distintas. Una de ellas es la que refiere a exponer la melodía haciendo uso de “tempo rubato”, anticipaciones y/o cualquier otro recurso que contribuya a un tratamiento más expresivo de la misma. La otra denominación de fraseo alude a una forma de variante de la melodía pero siempre resultando reconocible, ya sea recortando la frase, cambiando figuraciones, etc. Julián Peralta, al referirse al empleo de éste término, sintetiza y reúne lo dicho por Salgán de la siguiente manera (2008: 32): el fraseo es una “reformulación de la melodía como recurso para lograr mayor expresividad en la interpretación”.

Dentro de esta reformulación de la melodía que realiza el intérprete¹⁰, encontramos infinitas variedades. Peralta distingue entre el fraseo ligado y el rítmico. Dentro del ligado es muy frecuente un tipo de fraseo denominado fraseo básico que surge como consecuencia de la subordinación de las figuras de los tiempos débiles, como expliqué anteriormente. La aplicación de esto en la interpretación ocasiona variantes que se traducirían en figuras rítmicas irregulares: quintillos, tresillos, etc. Véase en el ejemplo 16 algunos de los diseños rítmicos más comunes en el fraseo ligado.

Ejemplo 16: diseños rítmicos posibles en el fraseo ligado.

⁹ También hay *arrastres* que consisten en la repetición de la misma nota a la que anticipan con una ligadura, lo cual genera una síncope.

¹⁰ El fraseo dependió casi siempre del intérprete por lo que no se acostumbra a escribirlo. No obstante, Salgán comenzó a escribir los fraseos y todos los detalles rítmicos que él buscaba (Guerrero, en el *Taller Intensivo de Escritura Contemporánea para Tango*, 2015, Córdoba, Argentina).



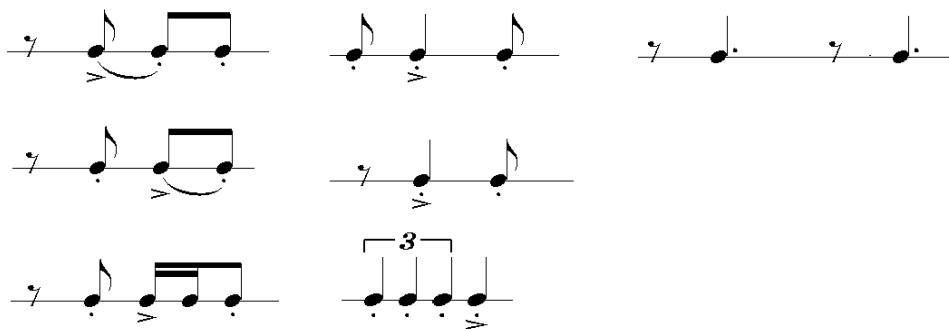
Ejemplo de mi autoría.

Aquí vemos dos modelos (1. cuatro corcheas y una negra, y 2. silencio de corchea, tres corcheas y una negra). De cada uno de ellos, se presenta, abajo, algunas posibilidades de fraseo ligado. Obsérvese que todas ellas, con excepción de la última del modelo 1 (fraseo *d*), responden a esta tendencia de reforzar la subordinación de las figuras de los tiempos débiles a las del tiempo fuerte. Esto se consigue acercando más las figuras débiles a las del tiempo fuerte (ejemplo: fraseos *a* y *b* de ambos modelos) o adelantando el tiempo fuerte y, por consiguiente, aumentando su duración (ejemplo fraseo *c*). El fraseo *d* del modelo rítmico 1 es una simple variante del fraseo *a* del mismo modelo.

Otro ejemplo de fraseo muy interesante es el llamado “pelotita”, inventado por Osvaldo Pugliese, consistente en notas que van disminuyendo en su duración gradualmente de la misma manera en que una pelota rebota cada vez más rápido sobre el suelo a medida que pierde energía. Este tipo de fraseo nunca se escribió dado que su grafía respondería a muchas figuras irregulares cada vez más rápidas de muy difícil lectura para el intérprete. Para utilizarlo, solo se coloca el término “pelotita” como indicación técnica en la partitura.

Por último, Peralta menciona cómo se frasea en las melodías rítmicas (2008: 42): “Existe un efecto recurrente en la interpretación de la articulación rítmica, tanto sea para melodía como para el acompañamiento. Consiste en el distanciamiento de la nota acentuada y la que le sigue. Cuando el acento se encuentra sobre un tiempo fuerte, la nota posterior se suele ejecutar levemente retrasada. En caso de que la nota acentuada esté en un tiempo débil, se recurre a adelantarla.” Además, como se mencionó anteriormente, las melodías rítmicas se construyen buscando quitarle peso al tiempo fuerte. Esto se logra, muchas veces, por medio de síncopas, contratiempos, etc., como se ejemplificó ya en el ejemplo 15. Generalmente, estos diseños rítmicos no se escriben. Solo se escribe la rítmica básica (la melodía con un ritmo cuadrado) y es el intérprete quien se encarga, por medio de síncopas, contratiempos u otras variantes que implican figuraciones irregulares (aunque éstas últimas se usan menos en el fraseo rítmico que en el ligado), etc.; de generar la riqueza rítmica en el toque, es decir de *frasearla*.

Ejemplo 17: diseños rítmicos posibles en el fraseo rítmico.



Ejemplo de mi autoría.

Existen otras características y/o *yeites*¹¹ dentro del género que han ido configurándose a lo largo de la historia de él. Estas características, si bien no son imprescindibles para su esencia, sí contribuyen a generar su sonoridad particular. Me refiero, por ejemplo, a algunas técnicas instrumentales, sobre todo en las cuerdas.

En el violín se pueden utilizar efectos tímbricos como:

- La *chicharra* o *lija*: un scrach detrás del puente sobre la tercera cuerda.
- El *tambor*: se ejecuta colocando el dedo entre medio de las cuerdas III y IV, rosando con la uña a la cuerda IV y realizando un pizzicato con la mano derecha en dicha cuerda.
- El *látigo*: glisando rápido ascendente hacia lo máximo agudo produciendo un sonido indeterminado lo más agudo posible. También puede ser descendente, en cuyo caso se parte de un sonido indeterminado en el extremo agudo y se desciende rápidamente por medio de un glissando a una nota determinada.

Estos recursos son aplicables también en la viola.

En otros instrumentos encontramos:

- En el contrabajo: la *strapatta* que consiste en un jeté col legno e, inmediatamente después, un golpe de caja con la mano izquierda. La *strapatta* también se puede ejecutar en el cello e incluso en la viola y el violín, aunque su sonoridad es mucho más suave mientras más chico es el instrumento. Generalmente este efecto se circunscribe a momentos articuladores pues a menudo tiene una función conectiva: se utiliza para enlazar frases, comenzarlas o cerrarlas.
- En el bandoneón es posible realizar: el *raspado*, consistente en raspar el teclado con los dedos; y el golpe en tapa.

En todos los instrumentos de cuerdas también se suele utilizar el golpe de caja como recurso percusivo.

¹¹ Con *yeites* me refiero a muchas gestualidades propias del género, que incluyen desde giros melódicos característicos, como así también adornos, recursos tímbricos, recursos para articular, etc.; y que fueron construidas, en su gran mayoría, a partir de las prácticas improvisatorias que realizaban los mismos intérpretes al momento de su ejecución.

Normalmente, dentro del género, todos estos efectos se escriben colocando las cabezas de las notas con una cruz (como la indicación de percusión) e indicando arriba del pentagrama, como indicación de técnica, el término que se desee: “chicharra”, “tambor”, etc.

Además de estos efectos tímbricos, existe una técnica expresiva para tocar el violín que fue explotada al máximo por Juan D’ Arienzo (1900-1976). Consiste en generar en el instrumento una sonoridad muy oscura y expresiva dada la ejecución sobre la cuarta cuerda, y dado el uso de un moltísimo vibrato. Esta técnica involucra, también, un uso importante del glissando pues se lo emplea siempre que se traslade de una nota a otra. A este recurso se lo denominó vulgarmente “*violín vaca*” ya que recuerda al mugido de este animal (Pablo Jaurena, conversación personal, enero 2014 en Córdoba, Argentina).

Otros yeites son:

- La *octava mordida*: utilizada como adorno particularmente en el bandoneón.
- *Las campanitas*: muy características del piano como un efecto tímbrico. Se ejecutan en el registro agudo y consisten en arpeggios, octavas, segundas menores, etc., según el estilo. (ejemplo 18)

Ejemplo 18: algunas posibilidades para el empleo de las *campanitas* en el piano. Por supuesto que estas son solo tres opciones de las infinitas variantes que se pueden realizar teniendo en cuenta el ritmo, los intervalos, etc.



Ejemplo de mi autoría.

Como se observa en el ejemplo, en general, *las campanitas* se ejecutan sobre el V de la escala. En 1, vemos una posibilidad que emplea el ritmo 3-3-2 son segundas menores. Este modelo se aplica como un relleno armónico que debe mantenerse durante un tiempo relativo. En 2, vemos otra variante que solo es la octava y no respeta el 3-3-2. Este tipo de variante puede emplearse más como un adorno que complementa y, por consiguiente, no es necesario mantenerla durante un tiempo determinado¹². Por último, la variante 3 puede utilizarse como elemento articulador.

- La variación melódica en figuraciones muy cortas generando un cierto virtuosismo, virtuosismo que eventualmente, conlleva el uso de figuraciones irregulares como quintillos, seisillos, etc. Como dice Peralta (2008: 45), este tipo de variación fue heredada de la música clásica.
- El clúster: utilizado principalmente como efecto percusivo, manifestado, ya, dentro del acompañamiento de la *Yumba*.
- El intervalo melódico de cuarta justa para los cierres de frases. Este intervalo surge como consecuencia de la posición melódica de los acordes que configuran el “Final”, así llamado comúnmente: I – V – I, final característico del género (Salgán 2001). El “Final”, “además de concluir partes de la composición y final en sí, también puede servir de enlace entre partes, dadas sus posibilidades dinámicas y expresivas, preparando y hasta, en algunos casos, anticipando el clima y carácter del trozo que continúa.” (2001: 53). Salgán agrega que, generalmente, el “Final” se ejecuta staccato; no obstante, si venimos de un pasaje

¹² También puede emplearse como forma de cerrar el modelo 1.

melódico-legato, puede interpretarse, también, con una articulación legato. Es frecuente exagerar las dinámicas contrastantes de estos acordes de la siguiente manera: I (*pp*) – V (*f*) – I (*pp*) o bien, I (*pp*) – V (*f*) – I (*f*).

- Los glissandos como elementos articuladores para enlazar frases, comenzarlas o finalizarlas.

Por otro lado, considero que también influye indiscutiblemente sobre la apreciación del género, el orgánico instrumental. A lo largo de la historia del tango se fueron incorporando diferentes formaciones instrumentales que actualmente se reconoce que invocan al género. En un comienzo, en la primera sub-etapa de la “Guardia Vieja” (1880-1900), que comprende el momento incierto de la gestación y origen del género; los conjuntos eran, en general, formaciones reducidas (cuartetos o quintetos) que incluían flauta, clarinete, guitarra, violín, etc.¹³ y luego se sumaron bandoneón y piano. De estos dos últimos instrumentos, el primero, fue introducido, en las formaciones tangueras, por Vicente Greco (1886-1924) alrededor de 1910 (segunda sub-etapa de la “Guardia Vieja”, que comprende de 1900 a 1920), y comenzó a hacer furor en el género en gran medida gracias al “tigre del bandoneón”: Eduardo Arolas (1892-1924) (Pujol, 2013: 42). No obstante, para Ferrer, es Pedro Maffia (1899-1967), quien, más cerca de la “Guardia Nueva” (siguiente etapa de la historia del género), inventa absolutamente la “ejecución tanguista del bandoneón” (1960: 47). Desde entonces, la connotación del bandoneón con el género es indiscutible. El piano, por su parte, es introducido por Roberto Firpo (1884-1969) (Pujol, 2013). Años más tarde, el conjunto más común fue el trío de violín, bandoneón y piano. Cabe la aclaración de que en estos conjuntos de la “Guardia Vieja”, no hay instrumento solista cantante, a diferencia de lo que se verá más adelante, en la “Guardia Nueva”. (Ferrer, 1960: 64). Posteriormente, entre 1915 y 1920, surge la “Orquesta Típica”: cuatro violines, viola, violoncello, contrabajo, cuatro bandoneones y piano. Ella emerge “como consecuencia del desarrollo ejercitado sobre la planta instrumental del trío compuesto por *bandoneón, piano y violín*”, dice Ferrer (1960: 78). Cabe aclarar que en todas las formaciones nunca estuvo presente ningún instrumento de percusión. Recién en las décadas del 30 y el 40, algunas Orquestas Típicas incorporaron instrumentos de percusión: como las de Osvaldo Fresedo (1897-1984) y Francisco Canaro (1888-1964). Ellos usaron la percusión como refuerzo de la marcación en cuatro. La percusión como instrumento independiente, y no como mero refuerzo de la marcación, es empleada por primera vez por Salgán en 1961. Esto lo hace en sus obras *Tango del Balanceo* y *Con bombo legüero* (Salgan, 2001). De todas maneras, como dice Peralta (2008), comúnmente, dentro del género, no se usan demasiado los instrumentos de percusión (hay algunas formaciones que incluyeron batería, pero no es lo más frecuente). En efecto, la percusión se concibe casi siempre mediante golpes producidos sobre los mismos instrumentos, u otro tipo de efectos realizados en ellos, como por ejemplo el *tambor*, explicado anteriormente.

Por último, si nos referimos a la armonía, vemos que este parámetro no es un recurso indispensable que deba respetarse con determinadas normas y estereotipos respecto de la tradición para que una obra pueda ser reconocida como tango. Ésta sigue siendo tango independientemente del lenguaje armónico utilizado. Existen tangos tonomodales, atonales, modales, etc. Un ejemplo de tango tonomodal es *La Casita de mis Viejos* (1929) de Juan Carlos Cobián. Dentro de los tangos modales tenemos *Marfil* (2006) de Julián Peralta, ejecutado por su orquesta *Astillero*, un tema con variaciones que se encuentra en modo eólico sobre re y, como es propio de este modo, hace mucho uso del V menor como acorde. Otro tango modal es *Buenos Aires Hora Cero* de Ástor Piazzolla donde el tema A comienza en Fa# dórico con una breve

¹³ Ferrer (1960) menciona también al arpa como uno de los primeros instrumentos en estas formaciones.

excepción de un acorde (Re Mayor: VI Mayor) del modo eólico. Un tango atonal es, por ejemplo, *Fragmentos* (2012) de Agustín Guerrero, ejecutado por su *Orquesta Típica Agustín Guerrero*. Respecto del sistema de alturas, es evidente que aquí el compositor se permite una cierta libertad. Él pone el hincapié en la orquestación y en sutilezas tímbricas. El género sigue siendo reconocible gracias a que la obra está construida en base a brevísimos pasajes (fragmentos, de ahí el título de la obra), gestos, melodías que conllevan articulaciones o determinadas características del género que son importantes para la apreciación del mismo y que son las que mencionaba anteriormente (ver link en el apartado de obras referenciales, al final del trabajo). Otro ejemplo de tango atonal del mismo compositor es *XXI* (2013) donde, por momentos trabaja con una serie dodecafónica. Sin embargo, la sonoridad estética del tango se mantiene gracias a recursos instrumentales utilizados (sobre todo en las cuerdas), la conservación de las articulaciones melódicas características, algunas rítmicas de acompañamiento, etc. El tema A se construye a partir de un motivo principal formado por intervalos de 2das mayores (La-Si-La-Sol) y, luego, teniendo en cuenta todos los intervalos que tiene dicho tema y respetando el orden en que éstos aparecen, construye una serie dodecafónica que se presenta completa en el c. 15, en el piano (a saber: Sol-La-Re#-Si-Re-Do#-Mi-Fa#-Do-Lab-Sib-Fa)¹⁴. A partir de la serie construye también el tema B de la obra. Otros tangos atonales de su misma autoría son, por ejemplo, *A Pedro Laurenz, La Cueva* y, de otros compositores, encontramos por ejemplo, *Tango Laberinto* de Néstor Ibarra¹⁵ (aunque aquí también hay breves pasajes que sí remiten a una tonomodalidad), *Aire de Tango* de Sonia Possetti¹⁶, entre otros.¹⁷

Esta libertad armónica que tiene el género ha ido consolidándose dentro de él gracias a la innumerable cantidad de influencias de otros sectores musicales que lo han ido enriqueciendo. Por ejemplo la influencia del Jazz, donde se destacó Piazzolla, quien, por otro lado, introduce también en el tango nuevas posibilidades de empleos armónicos en su mayoría consecuentes de sus influencias de Bartók, Stravinsky, Ravel y otros. A nivel armónico es quizás Piazzolla quién más aportó y abrió el camino hacia nuevas posibilidades, no obstante, esto lo hizo sin cambiar lo que es esencial del tango. Esta postura defiende Agustín Guerrero (2013) en *Fractura Expuesta Radio Tango*, donde comenta que gracias a los nuevos aportes de Piazzolla, quedó más claro qué es lo que define al tango porque lo que hizo dicho compositor, no fue cambiar o producir una versión absolutamente revolucionaria de lo que es el tango; sino que él, principalmente, agregó elementos y posibilidades que antes no estaban presentes, o al menos si lo estaban eran ignoradas o no habían sido concientizadas dentro del género. Guerrero dice: “Piazzolla (...), lo que logró con su música, a diferencia de lo que por ahí muchos interpretan, fue definir aún más lo que el género tango es. Uno dice: ‘se alejó del género tango’, al contrario, lo que hizo fue profundizar y tomar determinadas ideas que son esenciales para la definición del género.” Con esto, Guerrero nos está queriendo decir, en definitiva, que el sistema de alturas utilizado no es determinante del género puesto que este fue un punto en donde Piazzolla introdujo sus aportes quizás más significativos.

Metodología

Para emprender el trabajo compositivo, el compositor siempre define líneas en su creación, líneas que son producto de las mismas decisiones que toma; esto es: qué orgánico usará,

¹⁴ Parte de este método de composición fue explicado por el mismo compositor de la obra en el *Taller Intensivo de Escritura Contemporánea para Tango* dictado por él en el 2015, Córdoba, Argentina. La serie puede escucharse a los minutos 4' 20" (corresponde al c. 15) del link de la obra que se encuentra en el apartado de Obras Referenciales.

¹⁵ IBARRA: Bandoneonista, guitarrista, pianista y compositor argentino. Actualmente se desempeña como compositor para el “Néstor Ibarra Quinteto”.

¹⁶ POSSETTI: Pianista y compositora argentina, fundadora del Sexteto Sonia Possetti generando una nueva sonoridad en el género al incluir el trombón.

¹⁷ Para escuchar estos tangos atonales véase los links en el apartado de Obras Referenciales.

qué lenguaje armónico, qué gestualidades y técnicas instrumentales estarán presentes con preponderancia, etc. Es por eso que, en acuerdo con Agustín Guerrero, considero que la decisión de ubicarse dentro de un género musical, al ser parte de esta elección inicial que todo compositor realiza, no es condicionante del trabajo creativo sino que simplemente es una decisión a favor de establecer el marco compositivo sobre el cual se construirá el discurso musical. Además, incursionar compositivamente en un género no es excluyente de la posibilidad de utilizar, en la composición, recursos técnicos y estéticos referentes a otras tradiciones musicales. En mi trabajo, esto se pone de manifiesto al abordar eventualmente operatividades técnicas stravinskianas y/o bartokianas. Como bien sabemos, esta posibilidad de tomar recursos de otros sectores musicales dentro de la música popular, ya fue debidamente demostrada por Piazzolla, quien también tomó algunas operatividades de los mismos compositores mencionados, aunque de una manera diferente. Horacio Salgán, por su parte, aportó algo fundamental que también acercó este género popular a otras tradiciones, como la tradición europea. Él dio pie a que se escribiera todo lo que se tocaba en el tango, aunque significase una dificultad extra para la lectura de los intérpretes, dadas las partituras cargadas de figuraciones irregulares u otro tipo de complejidades rítmicas que “normalmente” no se escribían (aunque, en la práctica, fueran ejecutadas); aparte de toda la sistematización que promovió en la transferencia pedagógica que impulsó.

En base a estos conceptos es que emprendo la composición de estos tangos. De tal manera, manteniendo las características que determinan al género, me permito transfigurar (en el sentido de trascender ciertos estereotipos técnicos y culturales, transformándolos en nuevas fuentes de creación compositiva) principalmente aquellas que, bajo mi propio espectro de recursos y técnicas compositivos, no hacen a la pérdida de la identidad del género y, de hecho, contribuyen al enriquecimiento del mismo.

Por otro lado, emprender la composición de este tipo música conlleva la gran necesidad de trabajar directamente junto con los instrumentistas. Particularmente, se vio necesario tomar clases sobre la escritura idiomática del bandoneón. Esto no sólo fue importante porque es un instrumento cuya técnica es particularmente difícil, sino también, porque juega un rol sustancial en el género al tener una fuerte connotación con él y evocarlo tímbricamente. Comencé clases con Pablo Jaurena y, posteriormente, Alejandro Colombatti¹⁸, ambos reconocidos intérpretes de nuestro medio. Éste último, al ser también el intérprete de este concierto final, me dio la posibilidad de probar reiteradas veces la música escrita y, así, ir concibiendo y afianzando con seguridad la escritura para bandoneón.

También se consideró necesario formarse en los conceptos teóricos que involucra el género, pues siempre toqué y compuse tango sin saber qué operatividades técnicas interpretativas y/o técnicas compositivas estaba realizando. Así fue que tomé contacto con dos grandes músicos, compositores y especialistas del tango: Agustín Guerrero y Julián Peralta. Ambos compositores me transfirieron operatividades técnicas y estilísticas, así como operativas de sistematización, que luego me servirían para incorporarlas compositivamente. Además, esto me fue de una gran utilidad para reforzar los conocimientos que yo ya tenía desde mi propia experiencia en el género.

Proyección Analítica

Como bien anticipé en la introducción, la denominación *Espejismos* hace referencia metafórica al fenómeno de ilusión perceptual aplicado en este caso al tango tradicional, que se concibe aquí eventualmente como un reflejo distorsionado. Se generan, por ello, ocasionales

¹⁸ Bandoneonista de la Orquesta Provincial de Música Ciudadana de Córdoba.

momentos a manera de “espejismos” o “reflejos prismáticos” de un tango tradicional argentino. Son falsos reflejos porque inmediatamente se desdibujan con las ambigüedades funcionales e incluso con pretendidas rupturas explícitas de sintaxis armónicas. Asimismo, el término “espejismos” se aplica técnicamente al permanente cambio de estructuras que se diluyen, pierden, desaparecen cambiando el “foco” del discurso compositivo de manera constante. Esta operatividad compositiva también tiene lugar en la segunda obra, y por eso su denominación *Onírico*, ya que también los sueños reflejan una “realidad” distorsionada y, asimismo, en ellos se transita por diferentes escenas que se diluyen y desaparecen permanentemente dando lugar a otras.¹⁹

Este entramado de “escenas”, “espejismos”, “reflejos”, genera como consecuencia, una estructura musical episódica que requiere una amalgama sintáctica. Dicha amalgama aquí se construye precisamente, aunque no en forma unívoca²⁰, combinando estratégicamente las características propias del género ya explicadas en el marco teórico. De ellas no solamente utilizo las que hacen a su esencia sino también las que, si bien no son inherentes al género, le dan su color y contribuyen a generar su identidad.

El siguiente pasaje (c. 43-70) de la primera sección expositiva del IV movimiento de *Espejismos* (ejemplo 19), ejemplifica significativamente este marco operativo. Se observa claramente la estructura episódica y los cambios de “foco” permanentes (en c. 46, 49, 53, 58, 62 y 67). No obstante, se percibe una lógica discursiva gracias a trabajar basándose en dos melodías principales estrechamente relacionadas entre sí, conservando sus interválicas y/o rítmicas predominantes²¹; y gracias a las características del género que se mantienen. Con esto último me refiero, por un lado, a la conservación del modo de articular la melodía en el género. En este pasaje vemos claramente el tipo de articulación staccato propio del fraseo rítmico del tango y, como es característico también, la interpolación de una parte expresiva legato (c. 62-66). Por otro lado, se conservan, también, muchos de los acompañamientos típicos: el *marcato* (c.50-51, c.53-56 y c.58-61, en todos los casos en el piano y reforzado por el cello), la *yumba* (c. 65-70 en piano y cuerdas aunque con la particularidad de acentuar el 2do y 4to tiempo en lugar del 1ro y el 3ro), la *síncopa* (c. 47-48 en las cuerdas, c. 52, 57, 62 y 64 en el piano). Asimismo se mantienen varios “yeites” como el *arrastre*, por ejemplo el 4to tiempo del c. 52; el cluster del piano (formando parte de la *yumba*); recursos tímbricos como la *strapatta* (utilizada, como es característico del tango, como elemento articulador: al comienzo del c. 43 en la viola), el *tambor*, la *chicharra*, las *campanitas* (por ejemplo en el piano c. 68), el uso del violín a la manera de D’ Arienzo (c. 49, violín I).

Ejemplo 19:

¹⁹ Inclusive el segundo movimiento de esta obra propone un cambio de “foco” respecto del primero y, en general, respecto de todos los movimientos de la primera obra también.

²⁰ La amalgama sintáctica se construye muchas veces, también, a partir de determinadas construcciones melódicas con ciertos intervalos predominantes que se utilizan y reutilizan a lo largo del discurso musical.

²¹ Me refiero a las melodías 1 y 2 del movimiento. En este pasaje se presenta primero la melodía 2 en el piano c. 43, e inmediatamente en el cello en ese mismo compás, y la melodía 1 en el c. 47-49 también en el piano. Todo el trabajo lineal interválico y rítmico del movimiento deviene principalmente de estas dos melodías.

Musical score system 1, measures 43-49. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. A cymbal part is also present, marked with *mf* and *mp*. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 2, measures 50-56. This system introduces a section marked 'F' and 'G'. The piano part continues with intricate textures. A cymbal part is marked 'F' and 'G' with 'Moltissimo vibrato' and 'Tambor' instructions. The system ends with a double bar line.

Musical score system 3, measures 57-63. This system is marked 'H' and 'Tambor'. The piano part features a dense, rhythmic texture. The cymbal part is marked 'H' and 'Tambor' with 'pizz.' and 'mf' dynamics. The system concludes with a double bar line.

59 *mf* *Legato molto espressivo* *Vibrato* *Senza vibrato* *Vibrato* *chitarra* *♩=85*

64 *poco accel.* *Senza vibrato* *Vibrato* *Senza vibrato* *ff* *ff* *ff* *♩=100*

pizz. *ff* *sul pont.* *ff* *ff* *ff*

70 *poco rit.* *A tempo ♩=100* *mp* *p* *mp* *mf* *mp* *ff* *arco.* *A tempo ♩=100* *mp* *sul pont.* *ff* *pizz.* *ff* *mp* *pizz.*

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 59-63) features a piano part with complex rhythmic patterns and a guitar part with a chitarra. The second system (measures 64-69) includes a piano part with a 'poco accel.' marking and a guitar part with 'pizz.' and 'sul pont.' markings. The third system (measures 70-74) includes a piano part with a 'poco rit.' marking and a guitar part with 'arco.' and 'sul pont.' markings. Dynamics range from *mp* to *ff*. Performance instructions include *Legato molto espressivo*, *Vibrato*, and *Senza vibrato*.

La conservación de estas características del género, a veces abordadas compositivamente bajo mi particular modo de asumirlas, es lo que permite que se pueda hablar de la generación de un “reflejo distorsionado” o “espejismo” del tango tradicional argentino; aunque, también la armonía colabora en gran medida con esta distorsión. Lo referente a ella lo explicaré más adelante mostrando, a partir del ejemplo 1, cómo ésta distorsiona el género, y cómo se opera desde este parámetro generando arcos armónicos que enriquecen y refuerzan la estructura episódica. Algunas de las características genéricas que mantuve intactas como, así también, algunas en las que me permití transformaciones, ya han sido ejemplificadas en el pasaje del IV movimiento de *Espejismos*. No obstante, continuaré con los ejemplos para dejar un panorama más amplio de las posibilidades y variantes que utilicé en mis obras.

Características del género presentes en mis obras:

- Tipos de acompañamientos: utilicé los tres básicos y algunas de sus variantes. El *marcato* y su variante, la *yumba*, ya fueron ejemplificados en el ejemplo 19. La variante del *marcato* conocida como *umpa-umpa* la vemos en el ejemplo 20.

Ejemplo 20: c. 115, I. *Espejismos*, *umpa-umpa* en el piano en este caso.

- La *Síncopa*.

Ejemplo 21: *Síncopa*, c. 103 de II. *Espejismos*.

Allí se genera una síncopa en la segunda corchea del segundo tiempo, como en la síncopa *enlazada* pero, a diferencia de ésta, no hay una síncopa antes del primer tiempo.

- La *Síncopa enlazada* como variante de la *síncopa*.

Ejemplo 22: pasaje del c. 29 de II. *Espejismos* (desde el cuarto tiempo del c. 29).

Se trata en este caso de una *síncopa arrastrada anticipada* (porque el acento está a contratiempo) y *enlazada*. A diferencia de lo que se hace con más frecuencia en el género, donde la *síncopa enlazada* normalmente tiene la síncopa antes de todos los tiempos del compás o, al menos, antes del 1er, 2do y 3er tiempo, aquí sólo se utiliza la síncopa antes de los tiempos más fuertes del compás: 1er y 3er tiempo.

- El 3 3 2 y variantes sobre estas agrupaciones.

Ejemplo 23: pasaje del c. 47-49 de *III. Espejismos*.



Aquí, en el c. 47, se usa el 3-3-3-2 y luego, en el c. 48 y parte del c. 49, vuelve a aparecer dicho esquema de acentos pero generando síncopas que introducen una riqueza rítmica al complejizar la percepción métrica del pasaje, mediante el juego de agógicas que se genera entre el bandoneón y los demás instrumentos.²²

- El *Bordoneo*.

Ejemplo 24: variante del *Bordoneo*. *I. Espejismos*, piano, c. 109-112.



Se trata de una adaptación del *Bordoneo* a un compás de 3/4. Esta posible adaptación de las bases rítmicas a otros compases es lo que nos prueba que la métrica en el tango no es un parámetro esencial para la determinación del género (Guerrero, conversación personal día 06/02/14 en Buenos Aires, Argentina).

Ejemplo 25: insinuación del *Bordoneo* en figuraciones irregulares *II. Espejismos*, piano, c. 84-86.



Aquí tenemos implícita la estructura de este tipo de acompañamiento principalmente en el diseño melódico de las semicorcheas en las figuras irregulares. También encontramos un ejemplo similar en *II. Onírico* (ejemplo 26).

²² Esta operatividad manejada desde la concepción métrica, será posteriormente desarrollada en este análisis, puesto que se ha utilizado en más ocasiones también.

49. Ejemplo 26: insinuación del *Bordoneo* en figuraciones irregulares II. *Onírico*, piano, c. 48-

En estos ejemplos de acompañamientos de *Bordoneo*, insinuados en figuraciones irregulares, se observa claramente la distorsión del género, generando esta suerte de “espejismos” o falsos reflejos de un tango; en este caso en particular, transfigurando y resignificando sus modos de acompañamiento.

- Tipo de construcciones y articulaciones melódicas con determinadas configuraciones rítmicas de acuerdo a si su articulación es legato o staccato. Por ejemplo, en *IV. Espejismos* tenemos una melodía rítmica, dada la preponderancia de la articulación staccato y el tipo de diseños rítmicos que emplea, utilizando la síncopa rítmica, como es muy frecuente en este tipo de melodías (ejemplo 27).

Ejemplo 27: pasaje de c. 21 de *IV. Espejismos*.

Por otro lado, una característica melodía legato la tenemos en el mismo movimiento (obsérvese el bandoneón en el ejemplo 19, c. 62-65). Allí encontramos, como se mencionó anteriormente, un momento legato de fuerte expresividad no circunscrito a determinadas secciones como es propio de la especie, sino que, asumiendo la propuesta de Salgán, compositivamente incorporada en varios de sus arreglos y/o composiciones, promuevo técnicamente la libre generación de legatos líricos, que operan eventualmente como articuladores micro y macroformales²³. Otro pasaje con tales características se interpola también en *II. Espejismos* (ejemplo 28). Allí, en la viola, dentro de un contexto rítmico, tenemos una melodía legato de fuerte expresividad, por medio de la cual el discurso parece dirigirse hacia lo legato pero no es así ya que, en el c. 75, se interpola un pasaje rítmico nuevamente.

Ejemplo 28: *II. Espejismos*, viola c. 70-72.

²³ En definitiva, vemos aquí como la alternancia de pasajes staccato y ligados siempre está presente, tanto en el tango rítmico como en el melódico (este movimiento constituye un tango rítmico o tango milonga). Esto es lo que traje al principio, en acuerdo con Salgán (2001: 37).

En este ejemplo se observa técnicamente la manera característica de construir la melodía legato: la nota Si b se percibe como un tiempo fuerte y la nota La como uno débil (véase la línea rítmica por debajo de la partitura). Al mismo tiempo, la subordinación de La a la nota anterior se refuerza gracias a extender la duración de Si b a una corchea con puntillo (en lugar de una corchea). De la misma forma ocurre con el descenso por semitono La b-Sol del siguiente compás.

Dentro del fraseo ligado encontramos, también, la *pelotita* (ejemplo 29).

Ejemplo 29: *III. Espejismos*, cuarteto de cuerdas c. 37-38.

Cabe señalar aquí que la conservación de esta característica a nivel sintáctico, en cuanto al tipo de articulación empleada desde la melodía (legato o staccato), es la que me permite decir que la construcción de determinados movimientos de mis obras, se basa en los esquemas sintácticos del tango milonga, que son aquellos que dan preponderancia al tipo de articulación staccato y a los modelos rítmicos que caracterizan las melodías así articuladas (Ej. *II* y *IV* de *Espejismos* y *I* de *Onírico*). Otros, en cambio, al privilegiar las líneas melódicas ligadas y expresivas, se conciben a partir de los esquemas del tango romanza (*I* y *III* de *Espejismos*, aunque ambos también interpolan secciones netamente rítmicas). El caso de *II. Onírico* es particular, ya que en él, las características del género están profundamente transfiguradas y tamizadas. Si observamos las insinuaciones del acompañamiento del *Bordoneo* (ejemplo 26) quizás podríamos incluir este movimiento dentro de la especie genérica del tango milonga, pero hacer tal designación, solo por ese eventual acompañamiento, no alcanza para su definición como tal.

- Efectos tímbricos en las cuerdas característicos del tango (en *Espejismos*): *chicharra*, *látigo*, golpe de caja y *tambor* (en el violín), *strapatta* (empleada en el cello, viola y violín). En mi caso, he utilizado la *strapatta*, por ejemplo, netamente como efecto tímbrico dentro de la textura y no solamente para articular como es más frecuente dentro del género (ejemplo 30).

Ejemplo 30: *IV. Espejismos*, c. 29-30.

29

f

f

f

arco
Jeté col legno
Strapatta
caja

arco
Jeté col legno
Strapatta
caja arco ord.

mf

- Tipos de toque propios del género, como el violín a la manera de D' Arienzo, ya ejemplificado en el ejemplo 19.
- La octava mordida como adorno característico del género, principalmente en el bandoneón.

Ejemplo 31: *I. Espejismos*, bandoneón c. 50-53.

50

Tempo rubato

mf

f

p subito

mf

- El “Final” típico del género. En el ejemplo 32 vemos las características de este “Final” conservadas con mayor fidelidad a diferencia del ejemplo 33, donde es menos nítido.
- Ejemplo 32: *II. Espejismos*, c. 122-125.

122

Pno. *fff* *mp*

Band. *pp* *sffz*

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *gliss.*

Vc. *f* *pizz.* *gliss.*

Vibrato Senza Vibrato

arco *s* *pp* *arco* *pizz.* *Tambor* *pizz.* *gliss.*

8^{va} 8^{va}

Aquí se ve inclusive el intervalo de 4ta Justa característico en el piano, que, junto con el acorde del bandoneón, enfatiza la tónica referencial Sol con la que termina el movimiento.

Ejemplo 33: *I. Onírico*, c. 133-134.

En este caso se observa, en el piano, la 4ta Justa característica con las notas La (1er tiempo del c. 133) y Re (1er tiempo del c. 134), en la mano izquierda, aunque con un tresillo de negras interpolado que distorsiona este “Final”.

- Las campanitas.

Ejemplo 34: IV. *Espejismos*, piano c. 78-80.

Aquí vemos *las campanitas* con segundas menores, primero en la mano izquierda y luego en la derecha, con un ritmo que acentúa cada tres o dos semicorcheas de manera libre. A su vez, éste se enriquece por la polirritmia, producto de la coexistencia, junto con lo anteriormente descrito, de una línea melódica que aparece primero en la mano derecha y luego en la izquierda, la cual es una variación de la melodía 1 del movimiento.

El ejemplo 35 ilustra las *campanitas* utilizadas dentro de una figura de acompañamiento legato que se repite en el piano. A diferencia de lo que normalmente se hace en el género, donde las *campanitas* suelen emplearse, en general, en partes más movidas, rítmicas y staccato; en este caso, se trata de un pasaje de carácter tranquilo y legato.

Ejemplo 35: I. *Espejismos*, c. 71-74.

71 **H**
pp

H ord.
p ord.
p ord.
p

<> p mf

También es posible utilizar *las campanitas* no dentro de una textura, sino, simplemente, como un elemento para articular o enlazar secciones (ejemplo 36).

Ejemplo 36: *I. Onírico* c. 76, quintillo en el piano.

76 **H** nat.
f

mf

5

mf

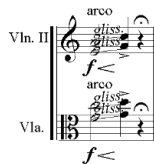
En este caso, para la constitución de *las campanitas*, utilicé las interválicas predominantes a nivel melódico dentro del movimiento, no así las octavas u otro tipo de intervalos normalmente privilegiados en el diseño de éstas.

- Las variaciones melódicas virtuosas con figuraciones muy cortas que a veces conllevan figuras irregulares como quintillos, seisillos, etc. Obsérvese el bandoneón (c. 49-51) del ejemplo 19.
- El cluster: el cual, en mi obra, no sólo se utilizó como mero efecto tímbrico (y/o formando parte de la *yumba*) sino también como medio para generar una bruma sonora. Por ejemplo, obsérvese la introducción (principalmente desde el c. 1 al 16) del IV. *Espejismos* donde van apareciendo distintas configuraciones de cluster ya sea más o menos densos.
- El glissando como recurso para comenzar, cerrar o enlazar secciones.

En lo referente a los conectivos y elementos articuladores utilizados dentro de esta estructura musical episódica, se emplean algunos con mayor frecuencia los cuales enumeraré a continuación. Cuando los episodios son yuxtapuestos, los elementos articuladores más comunes son:

- El glissando²⁴ como es el caso del c. 45 del ejemplo 19 (en viola y cello) y también el ejemplo 37.

Ejemplo 37: c. 18, II movimiento *Espejismos*.



- Los semitonos usados como intervalo armónico (elemento que deviene de las conocidas *campanitas* del piano). Tal es el caso del c. 56 y 61 del ejemplo 19 en el piano y véase también el ejemplo 38.

Ejemplo 38: c. 32 del II movimiento de *Espejismos*.



- La figura irregular del quintillo (ya sea cromática, por grado conjunto o realizando un arpeggio). Véase el c. 49 del ejemplo 19 (en el piano) y el ejemplo 39.

Ejemplo 39: c. 141 I movimiento *Espejismos*.

²⁴ Como se mencionó recientemente, es común que, en el género, el glissando sea utilizado con mucha frecuencia y, sobre todo, como recurso para articular.

- El salto de octava (principalmente en el piano, el cual, al igual que la 2da menor como intervalo armónico, deviene de las *campanitas*). Se observa en el mismo ejemplo de glissando en el IV movimiento de *Espejismos* (c. 45 del ejemplo 19) y en los ejemplos 40 y 41.

Ejemplo 40: c. 108 I. *Espejismos* (en piano y bandoneón).

Ejemplo 41: I. *Onírico*, piano c. 51.

- El cluster.

Ejemplo 42: c. 99 del *I. Espejismos*.

- En el caso específico de *II. Onírico*, dado que es el único movimiento escrito para flauta bajo, se usaron unos multifónicos en dicho instrumento armonizados con un acorde en el bandoneón, funcionando como elemento articulador (ejemplo 43).

Ejemplo 43: c. 29-30 de *II. Onírico*, elemento articulador que hace de “bisagra” entre las dos secciones de la macro-forma.

- También pueden usarse varios de estos elementos combinados (ejemplo 44).

Ejemplo 44: c. 42 del II movimiento de *Espejismos*, semitono como intervalo armónico en bandoneón (con un ataque que va creciendo hasta *sffz*), glissando en el piano y arpeggios pizzicato en las cuerdas (los cuales también han sido empleados con frecuencia para articular dentro de *Espejismos*).

En otros casos, los episodios están más enlazados entre sí gracias a que se utilizan pasajes conectivos entre uno y otro. Así ocurre con los pasajes del c. 52 y del c. 57 del ejemplo 19. Véase también el ejemplo 45.

Ejemplo 45: conectivo en el bandoneón, II movimiento de *Espejismos* (c.72-74).

En lo que refiere a la armonía, en mis obras utilizo una sintaxis armónica fluctuante como recurso estilístico para enriquecer el género. De tal manera, en lo que a lenguaje armónico se refiere, se generan permanentes arcos sintácticos que desdibujan la armonía propuesta por el arco anterior. Esta operatividad es también responsable de los cambios de “foco” que mencionaba más arriba y así, de la estructura musical episódica. Asimismo se emplea, de forma frecuente, una armonía ambigua que distorsiona y contribuye a generar en la percepción estos “reflejos prismáticos” o “espejismos” de tangos tradicionales. Esta armonía ambigua se basa en el abundante uso de acordes por cuartas (acordes que por naturaleza tienen una funcionalidad ambigua), acordes de séptima disminuida (que pueden tener diversas funciones tonales) y acordes que privilegian una interválica de terceras y sextas la cual los acerca a las armonías funcionales tradicionales, aunque desde ya casi nunca están enlazados ni resueltos como tales por lo que no las puedo llamar de esa manera. No obstante, la sola presencia de todos estos tipos de acordes, independientemente de su conducción y resolución, en tanto generan más consonancias y configuran pasajes diatónicos, produce una ambigüedad desde la percepción producto de la sensación de determinadas tónicas referenciales que van cambiando a lo largo del discurso.²⁵ Ocasionalmente hay momentos que no son ambiguos y generan tonalizaciones claras a veces dentro de un sistema modal o tono-modal. En otras ocasiones se generan, también, pasajes donde no es posible determinar una tónica referencial dado que las intersecciones de la textura dan por resultado una armonía cromática totalmente libre. Allí, la armonía se percibe como la conformación de un campo liminal, de carácter eventual a partir de la concatenación de líneas de

²⁵ Así ocurre, por ejemplo, en el caso de *II. Onírico*, donde, si bien no se generan arcos armónicos, sí se produce una ambigüedad armónica producto de la preponderancia de intervalos de 4tas, 6tas y 3ras.

una textura netamente contrapuntística. Líneas que, no obstante, se discriminan en su individualidad métrica.

En definitiva, vemos que desde la armonía, se maneja eventualmente una operatividad bartokiana polisistémica. Un ejemplo representativo de cómo a través de la armonía se distorsiona el género y cómo se configuran breves episodios como consecuencia de las diferentes propuestas armónicas, es el pasaje del ejemplo 19 dentro del IV movimiento de *Espejismos*.

Del c. 43 a 45 encontramos una armonía donde no es posible priorizar una nota como tónica ni mucho menos hablar de jerarquía de grados. Esto se debe a que, como mencioné anteriormente, la armonía es producto de las coincidencias verticales de las líneas melódicas dentro de una textura contrapuntística (entre piano, cello y bandoneón) y al mismo tiempo, a nivel melódico, hay una emancipación del cromatismo.²⁶ En el c. 46, el cello se detiene en un trino sobre la nota Re que claramente se percibe como dominante de la armonía de Sol menor que le continúa. Dicha tonalidad abarca hasta el c. 48 y desde allí, a través de diferentes episodios muy cortos, va haciendo referencias a distintas tónicas. La tonalidad de Sol menor es evidente sobre todo en el acompañamiento del cuarteto de cuerdas y en la melodía del bandoneón desde el cuarto tiempo del c. 47. Nótese que dicha melodía, por el hecho de estar justamente en una tono-modalidad, abandonó el énfasis cromático. El piano, por el contrario, al exponer nuevamente una de las principales melodías de este movimiento, continúa con el movimiento cromático desde lo lineal. No obstante, la melodía es expuesta sobre la armonía de Sol menor que se anticipa ya, en el mismo instrumento en el c. 46. Luego ocurre un cambio de “foco” y parece dirigirse a Si menor aunque no con la evidencia de la tono-modalidad anterior (c.49, 50 a 52). Este cambio es introducido por la nota Sol bemol en el piano (primer tiempo del c.49) y en el cello (segundo tiempo del c. 49) que funciona como pivote: es la sensible de Sol menor (fa sostenido) y, al mismo tiempo, la dominante de Si menor. Asimismo, en el mismo compás, el bandoneón abandona el sistema diatónico y, por movimiento cromático, alcanza la nota Re bemol que ya no pertenece a la tonalidad de Sol, mas sí a la de Si menor (por enarmonía). Si menor queda puesto de manifiesto en la nueva melodía del violín I y los pizzicatos del violín II. Coexiste otra melodía en el bandoneón que presenta una ambigüedad al comenzar con cromatismos y luego usar la escala diatónica de Do menor (desde el segundo tiempo del c. 50 hasta el c. 51). Más ambiguo resulta el pasaje con el acompañamiento *Marcato* del piano y el cello, que enfatiza el cromatismo. Sin embargo, en el tercer y cuarto tiempo, introducen las notas Mi y Fa sostenido que se perciben como la séptima y fundamental, respectivamente, del acorde de dominante. A esto contribuye también el acorde del piano, de la mano derecha, en el último tiempo del c. 50, que completa las notas del acorde de fa sostenido mayor con segunda agregada²⁷. Posteriormente, desde el c. 53, con un nuevo cambio de “foco”, se genera en la percepción más estabilidad armónica gracias a la insistencia sobre la nota La, la cual adquiere gran jerarquía, aunque solo por su repetición en el bajo. Previamente, el c. 52 funciona como conectivo. En él, se observa un encadenamiento de acordes disminuidos con séptima menor (Sol sostenido disminuido, Do sostenido disminuido y Re disminuido) aunque no enlazados de la manera tradicional puesto que las séptimas resuelven ascendiendo. El último acorde, auditivamente, se percibe más como un Sol sostenido disminuido con una nota extraña (el Do que debiera bajar a la 3° del acorde: Si). Dicho acorde, al ser el VII7 de La, funciona como dominante de la misma y contribuye a la sensación de tónica al llegar a ella en el compás

²⁶ Si bien en los c. 44 y 45 hay algunos arpeggios (en el piano y el bandoneón) que remiten a acordes diatónicos, los mismos no alcanzan a generar en la percepción del oyente alguna ambigüedad tono-modal o alguna tónica referencial, dado que coexisten con el cromatismo de la línea melódica del cello.

²⁷ El Re natural en corchea se percibe claramente como nota de paso que desciende a la quinta del acorde (re bemol=do sostenido).

siguiente²⁸. En los c. 53 y 54 se mantiene la tónica referencial de La. En los c. 55 y 56 cambia: se alcanza Si Mayor pero aquí no se escucha dicha armonía como tónica posiblemente porque aparece con la séptima: La (como se observa en el segundo tiempo del piano del c. 55). De tal forma, auditivamente, se produce la sensación de una séptima de dominante. Esta funcionalidad se confirma en el primer tiempo del c. 57, al aparecer Mi menor, y también se confirma cuando se repite, más adelante, el pasaje y se enlaza Si Mayor 7- Mi menor (c.61-62). Dicho pasaje se encuentra claramente en el modo de Mi dórico (porque tiene Do sostenido). Sin embargo, en el c. 63, es inmediatamente desdibujada por la melodía legato del bandoneón que aborda las notas de la escala de Fa menor (primer y segundo tiempo en un campo armónico de I y tercer tiempo de V). El c. 64 es una progresión de los dos compases anteriores a la 3ra menor, por consiguiente las armonías son: Sol dórico (c. 64) y La b menor (c. 65). No obstante, los c. 65 y 66, al funcionar como puente del siguiente episodio que está claramente en Fa menor (c. 67), introducen una ambigüedad pues, si bien el bandoneón comienza insinuando La bemol menor, el piano y las cuerdas utilizan la armonía de Fa menor anticipando el campo armónico de dominante (Do Mayor con 7ma) para llegar a dicha tono-modalidad. Luego de establecerse Fa menor, en el c. 68 mediante la intervención como pivote del II napolitano de dicha tonalidad (Sol b Mayor que también es el VI de Si b menor) y del acorde de Fa funcionando como dominante, se establece Si b menor en el c. 69 y se reitera de manera muy similar lo anterior mediante una progresión a la 4° justa.

De esta manera, la sensación auditiva de “espejismos” que aparecen y desaparecen, es fundamentalmente consecuencia de ésta operatividad técnica manejada desde la armonía, que da lugar al permanente cambio de diferentes arcos armónicos. Pero, cabe señalar, que no es la única operatividad causante de esta sensación. Los “espejismos” a veces se construyen, gracias, también, a una concepción métrica de base stravinskyana que genera diferentes juegos de agógicas que distorsionan el género al producir contradicciones métricas que no permiten percibir claramente un metro determinado. Asimismo, estos juegos de agógicas, al cambiar, generan nuevos episodios. Esta operatividad compositiva se da principalmente en aquellos movimientos que se componen a partir de los esquemas sintácticos del tango-milonga: por ejemplo *I. Onírico* (ejemplo 46), *II. Espejismos*²⁹ (ejemplo 47 y 49). De tal manera, propongo, mediante las características compositivas de organización sintáctica de naturaleza rítmica, una revisión de concepción métrica, técnicamente constituida por eventuales tramas contrapuntísticas de motivos desfasados. De ellas, emergen en el tiempo y el espacio discursivo, estos diferentes juegos de agógicas, enriquecidas con variaciones ejercidas sobre los puntos de comprensión sintáctica, que se resuelven en sutiles gestos acentuales, puestos en relieve a través de recursos de interpretación.

Ejemplo 46: Juego de agógicas en *I. Onírico*, c. 95-98.

²⁸ No obstante, no resuelve ni la sensible tonal ni la modal de dicho acorde.

²⁹ Este movimiento es particularmente representativo de este marco operativo.

The image shows a musical score for three instruments: flute, bandoneon, and piano. The score is divided into three measures, numbered 95, 96, and 97. Measure 95 is in 4/4 time. Measure 96 is in 3/4 time. Measure 97 is in 5/4 time. The flute part is marked with a 'J' and 'ff'. The bandoneon part is marked with 'mf'. The piano part is marked with 'p'. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also articulation marks such as accents and slurs. The time signatures change from 4/4 in measure 95 to 3/4 in measure 96, and to 5/4 in measure 97.

Aquí la flauta está claramente en 4/4 y, al ser el instrumento que más se destaca, determina la escritura de compás para todo el pasaje. El bandoneón acentúa el último tiempo del c. 95, desde donde marca, por su parte, un 3/4. Asimismo, también este instrumento usa mucho la síncopa, la cual genera otras agógicas diferentes. Por otro lado, el piano, también usa la síncopa y comienza con un 4/4. El c. 96 se percibe, en este instrumento, como un 5/4 puesto que, en el c. 97, el acento se encuentra en el segundo tiempo.

Ejemplo 47: II. *Espejismos*: último episodio de la segunda sección. Juegos de agógicas en tramas contrapuntísticas (c. 75-79).

11

The musical score consists of six staves: Pno., Band., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is divided into two systems, measures 74-77. Measure 74 is marked with a box 'K'. The Piano part features a melodic line with dynamics *mf* and *f*, and articulations *gliss.* and *gliss.*. The Band part has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *f*. The Violin I part has dynamics *mf* and *f*, with articulations *gliss.* and *gliss.*. The Violin II part has dynamics *mf* and *f*. The Viola part has dynamics *mf* and *f*. The Cello part has dynamics *mf* and *f*, with articulations *arco* and *saltando*. Section markers 'A' and 'B' are placed above the Piano and Cello staves respectively. The score ends with a double bar line and a fermata.

En este caso vemos en A, dos variaciones distintas del ostinato empleado en este movimiento: una en bandoneón, y otra en el piano. Entre ellas se generan distintas agógicas al estar desfasadas una respecto de la otra. Además de eso, se suma la línea del violín I y la del cello con sus propios acentos generando más complejidad en la percepción métrica. El cello, sobre una variación de la melodía 5 del movimiento (B), genera una contradicción métrica al percibirse los pulsos desfasados una semicorchea (ver la figuración rítmica por debajo de la línea del cello). Esto

se debe a que el oído tiende a escuchar esta melodía de la misma manera en que fue presentada en un comienzo (ver ejemplo 48). Al mismo tiempo, desde el c. 77, el bandoneón introduce la rítmica de 3-3-2 que cambia nuevamente la organización métrica y genera una particular riqueza rítmica conjuntamente con la parte del piano.

Ejemplo 48: *II. Espejismos*, melodía 5, piano (c. 23-25).



Ejemplo 49: *II. Espejismos*, cuarto episodio de la tercera sección. Compás de 4/4 desfasado entre bandoneón y piano y otras complejidades manejadas en la concepción métrica (c. 101 a 108).

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Piano (Pno.), Band, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Piano part features chords and arpeggios with dynamics like *mf* and *p*. The Band part has a melodic line with dynamics like *mf* and *f*. The Violin and Viola parts play chords, while the Cello part has a melodic line. The second system continues these parts, with the Piano and Band parts showing more complex rhythmic patterns. The Violin and Viola parts play a melodic line with dynamics like *mf* and *f*. The Cello part continues its melodic line. Various performance markings such as *mf*, *p*, *f*, *arco*, *pizz.*, *Vibrato*, and *sul pont.* are present throughout the score.

En este ejemplo tenemos principalmente dos compases de 4/4 desfasados entre piano y bandoneón. El primero a cargo del acompañamiento de *Síncopa* propio del género y el segundo a cargo de la melodía 6 del movimiento (corchete B). Por su parte, el cello, con la melodía 3 (A) sigue el 4/4 del bandoneón. Anteriormente ocurre de manera similar al ejemplo 47 con la melodía 5 (C), en este caso repartida entre violín I y II. Se perciben los tiempos fuertes desfasados, ahora, una corchea con respecto al resto de los instrumentos.

Análisis de cada movimiento

A continuación se presenta un breve análisis de cada uno de los movimientos, sobre todo para dejar en claro la forma musical presente en cada uno de ellos y sus principales materiales compositivos.

Espejismos.

Primer movimiento.

Este movimiento está construido a partir de los esquemas sintácticos propios del tango-romanza, específicamente en lo que hace al vuelo lírico de las construcciones melódicas legato, vuelo lírico que inician Juan Carlos Cobián (1896-1953) y Enrique Delfino (1895-1967). Se evidencia este estilo, por ejemplo, en *Sans Souci* (1917) del último compositor mencionado. Cabe mencionar que Ferrer distingue entre esta especie y el tango canción. El tango romanza está “compuesto sobre temas melódicos por cuya complejidad armónica no se prestan para ser cantados”, en cambio el tango canción se construye a partir de temas melódicos más simples y con una armonía más sencilla (Ferrer, 1960: 95).

La forma de este movimiento responde a una estructura bipartita donde el pasaje del c. 88 al 100, al introducir un gran contraste no solo a nivel textural, tímbrico, armónico sino también en el carácter, funciona como “bisagra” que delimita las dos secciones principales. Cada sección está constituida, a su vez, por dos subsecciones y cada subsección por tres o cuatro episodios. La primera sección (c. 1-87) comprende una subsección introductoria y, al mismo tiempo, expositiva (c. 1-36); y otra subsección expositiva y elaborativa (c. 37-87). En ésta última se escucha claramente las melodías de vuelo lírico propias del tango-romanza. Las dos subsecciones de la segunda sección (c. 88-117 y c- 117-151) son elaborativas.

Todo el movimiento se compuso principalmente a partir de un coral a tres partes que constituye la base armónica e intervalo-melódica fundamental: acordes por cuartas y acordes disminuidos resultantes del movimiento melódico que privilegia los intervallos de 2das menores, 2das mayores y 3ras menores (ejemplo 50).

Ejemplo 50: punto de partida de la composición del movimiento, coral estructural.

The image shows a musical score for a structural coral in two systems. The first system consists of four measures, and the second system starts at measure 6 and also consists of four measures. In each measure, a specific chord is circled in black. The chords are: a minor triad in the first measure of the first system, and a series of chords (quartas and diminished) in the subsequent measures. The notation is in treble clef with a key signature of one flat.

Los acordes señalados son por cuartas y los demás son disminuidos, excepto el último acorde del c. 5 que es una tríada menor. De este coral tomé la voz superior (melodía 1) y la del bajo (melodía 2) en diversas ocasiones para las construcciones melódicas que tienen lugar en este movimiento.

Ya en la primera subsección, introductoria y expositiva, dentro de sus cuatro episodios, se observa claramente estas interválicas y armonías privilegiadas. El primer episodio (c. 1-12) presenta estos acordes por 4tas y acordes disminuidos y, de la mezcla de ambos, surgen también acordes con 4tas J y 4tas aumentadas al mismo tiempo. En el segundo episodio (c. 13-19), especialmente en las cuerdas, c. 15-19, se observa claramente cómo se procede desde este coral estructural. De la misma manera ocurre en el tercer episodio (c. 20-30) en el piano (c. 20-26) y en las cuerdas (c. 26-30), aunque resulta más interesante en el cuarto episodio (c. 31-36) donde se

concibe el coral desde lo estructural pero ahora dentro del ritmo tanguero en el piano (ejemplo 51). Al concebirse este movimiento a partir de los esquemas de articulación sintáctica del tango romanza, lo más esperable es que predomine el fraseo legato. En efecto, los primeros tres episodios responden a este tipo de fraseo y únicamente el cuarto es rítmico y por consiguiente, le da preponderancia a la articulación staccato.

Ejemplo 51:

Obsérvese que también se introducen otros elementos tangueros como los recursos del *tambor* y el *látigo* en los violines y el *arrastre* en el piano (c. 33) concebido aquí como un quintillo, elemento que además se constituirá en un recurso nemotécnico sobre todo para las articulaciones³⁰. Este episodio claramente tanguero es precedido por un puente que lo anticipa desde el c. 26 (ejemplo 52).

Ejemplo 52: puente que anticipa el ritmo tanguero (c. 26-30).

Aquí ya se anticipan varios elementos tangueros: la llamada *Síncopa* (piano, c. 26-27) y las *campanitas* (piano, c. 27), el violín usado técnicamente como lo concibió D' Arienzo dentro del género, llamado vulgarmente violín "vaca" (violín II, c.28-30), y un conectivo que se basa en el glissando y además utiliza, dentro del fraseo legato, el fraseo llamado *pelotita* al aumentar la velocidad de las figuraciones paulatinamente (piano, c. 30).

³⁰ Esto lo traje anteriormente cuando mencioné los elementos articuladores que utilizo con más frecuencia (véase también el ejemplo 39).

La segunda subsección está también constituida por cuatro episodios y en ella se expone la melodía 3 que también fue construida a partir de la estructura básica del ejemplo 50 pues se relaciona interválicamente con ella y es armonizada con el mismo tipo de acordes. Esta melodía, que cobra un peso temático de gran envergadura en el movimiento, es presentada ya en el primer episodio (c. 37-50) de esta subsección (ejemplo 53).

Ejemplo 53: melodía 3 en el piano, con sus cuatro motivos principales (c. 37-43).

The image displays a musical score for Example 53, consisting of piano and violin parts. The score is divided into two systems, separated by a double bar line.

System 1 (Measures 36-40):

- Piano Part:** Starts at measure 36 with a tempo marking of ♩ = 80 and the instruction "Rubato". The first measure is marked "Con aire de improvisación" and "pp". The melody is marked "a" and "mf". The second measure is marked "b".
- Violin Part:** Starts at measure 37 with a tempo marking of ♩ = 80 and the instruction "Rubato". The first measure is marked "arco" and "p". The melody is marked "mf", "f", and "mf". The second measure is marked "3".

System 2 (Measures 41-43):

- Piano Part:** Starts at measure 41 with a tempo marking of ♩ = 80 and the instruction "Rubato". The first measure is marked "p" and "dolce legato". The melody is marked "a'" and "mf". The second measure is marked "b'". The third measure is marked "f".
- Violin Part:** Starts at measure 41 with a tempo marking of ♩ = 80 and the instruction "Rubato". The first measure is marked "p". The melody is marked "mf", "f", and "pp". The second measure is marked "Vibrato".

Dentro de esta línea melódica es fundamentalmente el motivo a' (c.41-42) el que será explotado y elaborado en todo el movimiento, y también es este motivo el principal responsable

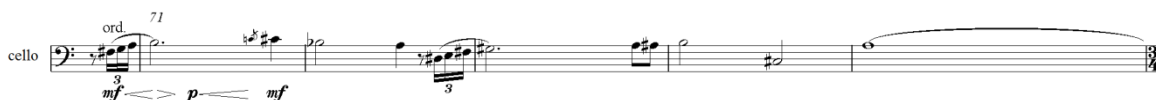
de la carga expresiva propia del tango-romanza, por su construcción melódica y su articulación legato. Como es propio de las melodías legato, acentúa claramente los tiempos fuertes del compás y se caracteriza por su vuelo lírico (salvo al final del motivo donde interpola la articulación staccato). Otra melodía con tales características (melodía legato) y que también se presenta aquí, como una contramelodía para la melodía 3, es la del cello (c. 40-44): melodía 4³¹. La interválica de dicha línea melódica le da preponderancia a la 2da menor, razón por la cual se relaciona también con el coral estructural (especialmente con la voz intermedia). Nótese que ambas melodías se encuentran armonizadas con los acordes por 4tas y armonías predominantes del coral estructural, lo cual le confiere a la percepción, una tónica referencial. Esto contribuye a la formación de este “espejismo” de tango-romanza que, a su vez, se ve distorsionado no solo por dicha ambigüedad armónica sino también por los staccato del piano que rarifican y “rompen” con la naturaleza cantábil del pasaje. De todas maneras, el “espejismo” rápidamente se desdibuja por completo al comenzar la cadencia en el c. 44 por medio del semitono tensionante que introduce el bandoneón anunciando su próxima entrada, en un solo, en el siguiente episodio. Aquí se observan varios de los elementos articuladores que se ejemplificaron como los más frecuentes en mis obras en el análisis general anterior. A saber: la segunda menor como intervalo armónico (en el bandoneón), la figura del quintillo (piano c. 46), el arpeggio (piano c. 48)³².

El segundo episodio de esta subsección (c. 50-65) constituye el solo de bandoneón recientemente mencionado que se extiende hasta el c. 61. En el c. 62 ingresa el piano y, en el 63, el violín I. Desde el c. 62 al 65 hablamos de un conectivo al siguiente episodio. El piano interviene con el patrón rítmico y el movimiento melódico característico del coral estructural (melodía 2). Nótese también que el bandoneón sigue enfatizando los acordes por cuartas. En todo este segundo episodio se elabora básicamente la melodía 3 (tanto en el bandoneón como en el violín I ejecutado a la manera de D' Arienzo).

El tercer episodio (c. 66-70) se trata de la interpolación de una parte rítmica contrastante dentro de este tango romanza. Se observa la rítmica del tango y se usan las melodías 2 y 1 del coral estructural. A partir del c. 68 se empieza a gestar un climax cuyo punto culminante se alcanza en el compás siguiente. Articula nuevamente por medio del semitono como intervalo armónico.³³

El cuarto episodio (c. 71-87) retoma lo legato y presenta, en el cello, la melodía 5 (ejemplo 54).

Ejemplo 54: melodía 5, cello c. 71-75.



Esta melodía es en realidad una variación de la melodía 3 y, del mismo modo en que ingresó el bandoneón cuando varió esta última línea melódica en el segundo episodio, ingresa, ahora, el cello con el mismo tresillo de semicorcheas en un movimiento melódico ascendente. Asimismo, la melodía 5, también se relaciona interválicamente con la melodía 4 y el coral

³¹ En este movimiento, esta melodía no tiene tanta importancia como la melodía 3, ya que no es sometida a demasiadas variaciones, elaboraciones, etc. Sin embargo, vuelve a aparecer en el segundo movimiento de la obra donde se la continúa variando un poco más.

³² El arpeggio como elemento articulador será muy utilizado en el resto de los movimientos muchas veces en pizz. en las cuerdas.

³³ Si bien aquí el gesto articulatorio y la detención del discurso es grande, no delimita subsecciones sino episodios porque continúa trabajando en base a elaboraciones de los mismos materiales (de hecho la melodía 5, que se presenta aquí, deviene interválicamente de melodías anteriores).

estructural. Posteriormente, en el c. 76, se retoma la melodía 3 en el bandoneón (sus motivos *a'yb'*) generándose nuevamente un claro “espejismo” de tango-romanza que rápidamente se diluye a partir del gesto cadencial que comienza desde el c. 82, gesto cadencial que retoma los elementos articuladores con que se articuló del primer al segundo episodio de esta subsección.

Luego de esta fuerte articulación y detención del discurso, y por medio de un compás de silencio, comienza la segunda sección. Las dos subsecciones de ésta están formadas por tres episodios cada una. En la primera, el primer episodio (c. 88-100) es rítmico y, como antes se mencionó, marca un contraste desde varios parámetros. No obstante, la interválica melódica utilizada, sigue manteniendo relación con lo anterior. Eventualmente se usan las 4tas J y aumentadas como intervalos melódicos que devienen de los acordes por cuartas y de los acordes disminuidos del coral estructural. Los breves materiales melódicos en semicorcheas que se ejecutan alternadamente entre los instrumentos (por ejemplo c. 88-89), devienen interválicamente de los gestos articulatorios del c. 47 y 83 del piano. Además se somete a variación a la melodía 2 (por ejemplo: c. 90-91 en viola y mano izquierda del bandoneón) y a la melodía 4 (por ejemplo: c. 93 en el piano). Armónicamente, este episodio se caracteriza por una mayor tensión o sensación de inestabilidad. Ésta, es consecuencia de que se frecuenta más los acordes disminuidos (tanto desplegados como plaqué) que los acordes por cuartas. Culmina el episodio con el elemento articulador del cluster (piano) y una nota mantenida (cello) que funciona como un breve conectivo. Éste último es causante de que la articulación separe episodios y no subsecciones. Además, lógicamente, el pasaje del c. 88-100 es demasiado corto como para configurar una subsección por sí solo.

El segundo episodio (c. 101-108) retoma los esquemas sintácticos del tango-romanza ya que trabaja nuevamente sobre la melodía 3: característica melodía legato de esta especie. El piano comienza con una variación de dicha melodía a la que responde el bandoneón en el c. 103.

El tercer episodio (c. 109-117) vuelve a la melodía 3 con mayor fidelidad (bandoneón) acompañada con un *bordoneo* adaptado al compás de 3/4 (piano: ver ejemplo 24 del análisis general). Se forma nuevamente un “espejismo” de tango romanza que se pierde rápidamente a través del gesto cadencial del c. 115-117. Allí, vuelve a tener lugar la melodía 2 del coral estructural (en la mano derecha del piano) funcionando como conectivo y anticipando la segunda subsección ya que ésta utilizará principalmente las melodías de dicho coral como materiales compositivos fundamentales. Dado que este pasaje (c. 115-117) delimita subsecciones y no episodios, no sólo es evidente la articulación desde los elementos articulatorios utilizados, sino que también, como es esperable, luego de él, prosigue un pasaje contrastante, principalmente porque abandona lo legato y aborda lo rítmico.

Allí comienza la segunda subsección que es predominantemente rítmica en su totalidad. Su primer episodio (c. 117- 125) tiene dos partes. La primera se extiende hasta el c. 120 y elabora el coral estructural y, por consiguiente, las melodías 1 y 2. Por ello, se usan también los intervalos de 4tas J y 4tas Aumentadas que aparecían en el episodio del c. 88 y que tenían relación con los intervalos de los acordes por cuartas y acordes disminuidos del coral. La segunda parte del primer episodio está muy relacionada con la primera, e, incluso, la articulación no se percibe con tanta nitidez (por ello forman un solo episodio). La particularidad de esta parte es el empleo de un ritmo bartokiano, ritmo que también es el 3 3 2 del tango (en el género, esta agrupación nace del *bordoneo*, pues está implícito en el bajo del mismo). Este ritmo se percibe con más claridad en el c. 124 junto con las *campanitas* en el piano.

El segundo episodio (c. 126-141) sigue trabajando con este ritmo y lo somete a elaboración. Por eso no se delimita aquí un cambio de subsección. Asimismo, aparecen

interpolaciones de partes legato que remiten a la melodía 3 (bandoneón c. 132 y 136-140³⁴ y violín I c. 141). Interválicamente se procede, a nivel melódico, de la misma manera que en el episodio anterior salvo por las partes que son variaciones de la melodía 3.

El tercer episodio (c. 142-151) es la coda y es netamente rítmico. La coda se detiene en la elaboración de una suerte de *Yumba*, aunque imprecisa porque se utilizan solo los cluster que la constituyen³⁵. El gesto final del c. 150, a saber: el cluster del piano simultáneamente con el semitono del bandoneón seguidos inmediatamente por un cluster en pizzicato en las cuerdas, recuerda al gesto típico del “Final” del tango; no, por supuesto, en sus funcionalidades armónicas de V-I, puesto que aquí no se conciben, en absoluto; pero sí en el gesto cadencial. En estos dos ataques, se conservan articulaciones y dinámicas típicas del “Final”: el primer ataque es una negra mantenida fuerte (el cluster del piano y el semitono del bandoneón), y el segundo, es staccato (staccato natural de los pizzicatos en las cuerdas) y dinámicamente más suave.

Por último resulta interesante la observación de que la última subsección de este movimiento funcione como un puente hacia el segundo movimiento, en tanto es rítmica como él, y alude a la *Yumba*, conduciéndonos hacia lo que será dicho movimiento, dado que en él se empleará con mucha más frecuencia y fidelidad las rítmicas de acompañamiento del tango.

Segundo movimiento.

Este movimiento fue construido a partir de los esquemas sintácticos propios del tango-milonga, específicamente en lo que hace a la organización de las articulaciones rítmicas. Según Ferrer (1960) y Peralta (2008), son particulares de esta especie los temas de marcados diseños rítmicos, despojados de todo lirismo y articulados en staccato.

En este movimiento, el género se hace mucho más reconocible en comparación con el primero debido a que, como recién se mencionó, se recurre con más fidelidad a sus características determinantes: rítmicas de acompañamientos, modos de frasear y articular las melodías.

La forma responde a una estructura tripartita donde cada sección está constituida, a su vez, por cinco episodios. Las tres secciones son muy similares entre sí en lo que a material motivico se refiere, ya que el movimiento se compone principalmente a partir de un ostinato melo-rítmico y seis construcciones melódicas que aparecen y reaparecen con o sin transformaciones (inclusive el ostinato es elaborado). Además, estas melodías mantienen una relación entre sí, la cual explicaré más adelante al presentar cada una de ellas. Esto, sumado a la conservación de varias características importantes para la apreciación del género, es lo que da unidad y organicidad discursiva. El primer movimiento, en cambio, al explotar el contraste como recurso compositivo mediante la presentación permanente de diferentes motivos, tramas texturales, procedimientos compositivos; genera una estructura musical episódica menos continua y, a esto se suma, que las características propias del género, que constituyen el medio de amalgama sintáctica, son empleadas en muchos casos de una forma implícita y, por consiguiente, menos perceptible.

En lo que refiere a la textura, en general, planteo una mayor articulación de planos relacionados por una trama contrapuntística más compleja que en el primer movimiento. Complejidad que, en no pocas ocasiones, es consecuencia de la superposición del ostinato y/o de las distintas melodías entre sí.

³⁴ Esta es una variación melódica virtuosa en figuraciones cortas, típica variación que se utiliza en el género.

³⁵ Esto fue previamente anticipado en el episodio anterior (c. 134-135), razón por la cual, este tercer episodio, no genera tanto contraste y forma parte de la misma subsección, en lugar de constituir una subsección por sí solo.

La primera sección abarca hasta el c. 51, articulación evidente por un pasaje conclusivo que lo antecede (c.47-51) y por una detención sobre notas tenidas en las cuerdas (c.50-51). Además, la segunda sección genera un gran contraste al introducir un tempo mucho más lento, junto a un cambio de carácter y una melodía legato en un solo de bandoneón que remite al solo del mismo instrumento del primer movimiento. La segunda sección se extiende hasta el c. 79 y también se encuentra delimitada por el cambio de carácter que introduce la tercera sección en el c. 80: un carácter más sereno dado por una melodía lírica y legato que, nuevamente, nos evoca el primer movimiento.

La primera sección, expositiva y también elaborativa, presenta cinco de las melodías principales y el ostinato melo-rítmico. En el primer episodio ya se presentan el ostinato (ejemplo 55), la melodía 1 (ejemplo 56) y la melodía 2 (ejemplo 57).

Ejemplo 55: ostinato melo-rítmico, piano (c.1-6).



Ejemplo 56: melodía 1, bandoneón (c. 1-2).



Ejemplo 57: melodía 2, bandoneón (c. 4-6). Respuesta de la melodía 1.



En el c. 19, comienza el segundo episodio, en el cual, sobre una variación de la melodía 1, surge la melodía 3 (ejemplo 58) y luego se presentan las melodías 4 (ejemplo 59) y 5 (ejemplo 60).

Ejemplo 58: melodía 3, cello (c. 19-20).



Claramente se observa, aquí, la variación de la melodía 1: el comienzo es el mismo, pero sin el silencio de corchea, y en el tercer y cuarto tiempos, en lugar de un quintillo de corcheas, se realiza esta variación sobre la figuración rítmica. Allí también hay un cambio en la interválica que omite, en la melodía 3, el salto de 6ta mayor ascendente y 7ma mayor descendente tan característico de la melodía 1. Por último, luego de la detención en el La b se introduce un

segundo motivo que no está en la melodía 1 y que se encuentra relacionado rítmica e interválicamente con el primero.

Ejemplo 59: melodía 4, violín II (c.21-24).



En este caso, las notas Re-Mib-Re del comienzo de la melodía devienen de las del comienzo de la melodía 3 y, luego, Re#-Mi-Fa es una transposición del comienzo de la melodía 2. Los dos tresillos y las dos negras que siguen son netamente la melodía 4 que aparecía en el primer movimiento. En el c. 23, el diseño melo-rítmico de los tiempos dos y tres remite al segundo motivo de la melodía 3 y lo que sigue en el cuarto tiempo de ese compás y el c. 24, es la melodía 4 del primer movimiento.

Ejemplo 60: melodía 5, piano (c. 23-25).



El comienzo dado por un silencio de corchea y un descenso cromático en semicorcheas se relaciona directamente con la melodía 1. Posteriormente, en el c. 24, el descenso cromático en cuatro semicorcheas es el resultado de la intención de explotar las líneas melódicas cromáticas, intención que se manifiesta en todas las melodías expuestas.

El tercer episodio comienza en el c. 26 y elabora la melodía 5, recientemente presentada, en una textura de melodía acompañada con el *Marcato* y luego la *Síncopa* del tango. El cuarto episodio (c. 33) también es elaborativo, en este caso de la melodía 1, 2, 3 y el ostinato. El quinto y último episodio (c. 43) integra una elaboración de las cinco melodías y el ostinato.

La segunda sección de la macro-forma presenta, en el primer episodio, un legato en un solo de bandoneón con una melodía construida a partir del ostinato (c. 51-57). En el segundo episodio, de carácter rítmico, interviene nuevamente el ostinato generando un juego de agógicas al ejecutarse en violín I y II desfasados por un tiempo de corchea. El tercer episodio se halla muy vinculado al anterior y sigue con el ostinato más variaciones sobre las melodías 2 y 1 (c. 60-65). El cuarto (c. 66-75) comienza con una articulación más clara, pero como se continúa trabajando sobre los mismos materiales, forma parte de la segunda sección en lugar de delimitar el comienzo de la tercera. En este episodio se elabora la melodía 5 y se utiliza más la articulación legato del tango sobre todo cuando aparece una nueva melodía en el c.70 (viola) a la cual no consideré melodía 6, porque no es un material melódico que posteriormente sea presentado y elaborado como los otros, sino que funciona más bien como una anticipación al carácter legato con el que empieza la tercera sección.

El quinto episodio (c. 75-79), de carácter rítmico percusivo, es antecedido por un conectivo (c. 73-74) en el bandoneón solo, y continúa elaborando el ostinato y la melodía 5. Obsérvese además, que el piano acompaña no sólo con el ostinato (en mano derecha) si no con la *Yumba* (en mano izquierda), la cual presenta la particularidad de un cambio de acentuación: en lugar de

acentuar los tiempos 1 y 3 del 4/4, se acentúan los tiempos 2 y 4 (igual a como ocurría en el ejemplo 19 de este análisis).

La tercera sección presenta un primer episodio legato donde se trabaja, primero, sobre la melodía 4 y posteriormente sobre el ostinato. Luego, y a través del conectivo del c. 88 en el bandoneón, comienza el segundo episodio (c. 89-94) con un carácter rítmico y una forma de elaboración del ostinato totalmente diferente dada por el uso de la armonía paralela en una textura isocrónica entre bandoneón y piano. En el c. 95 encontramos el tercer episodio (que se extiende hasta el c. 99) de carácter legato y contrastante con lo anterior. No obstante la continuidad discursiva no se rompe gracias al conectivo del cello y viola (c.92-94) anticipando el carácter legato a partir de la melodía 4 (cello) y parte de la melodía 2 (cello y viola). Este tercer episodio expone la melodía 6 (ejemplo 61), la cual es una anticipación del movimiento III de esta obra pues constituirá un material melódico de suma importancia dentro de ese movimiento.

Ejemplo 61: melodía 6, bandoneón (c. 95-96).

The image shows a musical score for the bandoneón part, labeled 'Band.' on the left. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 4/4. The right hand begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. Above the first two notes, there is a wavy line labeled 'Vibrato'. The word 'legato' is written below the first two notes, and 'f' is written below the first note. The left hand begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. Below the first two notes, there is a wavy line labeled 'Vibrato'. The word 'moltoespress.' is written below the first two notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note B4 in the right hand.

Esta melodía aunque mantiene autonomía rítmica respecto de las demás, interválicamente se encuentra relacionada con el tercer y cuarto tiempo de la melodía 3: 2da M descendente, 2da M ascendente, 3ra M descendente.

El tercer episodio constituye un ejemplo claro de lo que metafóricamente llamé “espejismo” o falso reflejo de un tango tradicional argentino. Esto se debe a que se escucha claramente el género en la melodía 6 (en el bandoneón): una característica melodía tanguera, legato y con mucha carga expresiva. Asimismo, hay una clara referencialidad tonal (primero Sol menor y luego se transporta a Sol# menor) y una disposición acórdica propia del género donde la melodía se duplica en la voz del bajo. Obsérvese que el piano comienza con el mismo carácter legato y expresivo pero enseguida a través de dos acordes en corcheas staccatisimo, que rarifican el pasaje, se desdibuja armónica, tímbrica y gestualmente este “espejismo”. Así la “sonoridad a tango” parece “diluirse” o, al menos, distorsionarse hasta el cuarto episodio (c.101) donde finalmente las corcheas staccatisimo cobran mayor identidad y terminan por disolver completamente el “espejismo” (ejemplo 62). Cabe tener en cuenta que si bien las corcheas staccatisimo del piano son las principales responsables de la distorsión del género, en el pasaje del c. 95, hay otros elementos que, aunque en menor medida, también confluyen para que esto suceda. Por ejemplo el uso que se le da a la *strapatta*, funcionando aquí netamente como un agregado de efecto tímbrico y no como elemento articulador como es propio y común del género. Asimismo las cuerdas también intervienen con notas ajenas a la armonía del bandoneón generando ambigüedad respecto de la referencialidad tonal antes dicha (sobre todo en los c. 95-96). Ya dentro del cuarto episodio, en el c. 103, al aparecer de nuevo la melodía 6, se forma nuevamente el “espejismo” que en este caso está distorsionado por el 4/4 desfasado entre bandoneón y piano (ver ejemplo 49).

Ejemplo 62: tercer episodio (c. 95-100).

El cuarto episodio (c. 101 a 108) trabaja con líneas melódicas rítmicas y legato funcionando como puente hacia el último episodio netamente rítmico. Además, se vuelven a usar las melodías 2, 3, 5, 6 y 1. Los compases 107-108 funcionan como conector hacia el quinto episodio (c. 109-125). El mismo elabora las melodías 3, 5, 2 y el ostinato. Por último, allí tenemos la coda (c. 119-125) la cual es una elaboración del ostinato.

Tanto en la segunda como en la tercera sección, los episodios están menos yuxtapuestos que en la primera, ya que muchas veces hay conectivos entre uno y otro lo cual genera una mayor fluidez discursiva (la única excepción es el episodio del c. 66 de la segunda sección y el del c. 101 de la tercera).

Dentro de las formas de articular en la primera sección encontramos, entre los primeros dos episodios, el glissando en doble cuerda (violín II y viola) como elemento articulador (ejemplo 37 de este análisis). Ejemplo similar a éste es el glissando hacia un armónico en violín II (c. 25) que articula entre segundo y tercer episodio. El elemento articulador entre tercer y cuarto episodio es el semitono como intervalo armónico en el piano (ejemplo 38). Entre los últimos episodios se articula como se ejemplificó previamente en el ejemplo 44.

Los conectivos utilizados en la segunda y tercera sección son: entre los dos últimos episodios de la segunda sección, el ejemplo 45; entre los primeros dos episodios de la tercera sección, bandoneón c. 88, el ejemplo 63; entre el segundo y tercer episodio de la tercera sección, cello y viola c. 92-94, el ejemplo 64; y entre los últimos episodios de la tercera sección (c. 107-108), el ejemplo 65. En éste último, por medio de los ataques con el talón en las cuerdas y los staccato del bandoneón y el piano, se anticipa el episodio exclusivamente rítmico con el que termina el movimiento.

Ejemplo 63:

Ejemplo 64:

Ejemplo 65:

Tercer movimiento.

Por las mismas razones que el primer movimiento, el tercero está construido a partir de los esquemas sintácticos propios del tango-romanza. Por tanto, retoma su carácter lírico y vuelve a usar una melodía de tales características y con una importante carga expresiva. Ésta, ya apareció a modo de anticipación en el segundo movimiento (melodía 6 del segundo movimiento). No obstante, como es propio del género y aún siendo una especie en donde prevalece lo legato, sigue

existiendo la interpolación de secciones o pasajes rítmicos staccato al igual que ocurría en el primer movimiento.

Su forma es tripartita (c. 1-66, c. 67-102 y c. 103-181). La sección central es de menor extensión con respecto de las otras.

La primera sección es expositiva y elaborativa, subdividiéndose en tres subsecciones (c. 1-23, c. 24-53 y c. 54-66). La primera de ellas es una introducción de un solo de piano donde ya se presenta el material melódico principal del movimiento: la melodía 1, que es la que fue anticipada en el segundo movimiento como recién mencioné. Sin embargo, no aparece igual al movimiento anterior sino que es sometida a variación (ejemplo 66).

Ejemplo 66: melodía 1, piano c. 1-5.

The musical score for Example 66 is for Piano, measures 1-5. It is in 4/4 time with a tempo of Andante (♩ = 80). The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *p dolce*, *ppp*, *pp*, *f*, and *ppp*. Performance instructions include "resaltar melodía m.i" and "siempre resaltar melodía m.i". The piece concludes with a "rall." marking.

Aquí se observa en c. 1-2 la melodía 1 como una variación de la melodía 6 del segundo movimiento. Inmediatamente, se presenta de nuevo (c. 3-4) más similar a como aparecía en el aquel movimiento. Obsérvese que, en el c. 3, conserva el acorde menor con 9na duplicada en el bajo sin la fundamental (en este caso Sol # menor con 9na) como la armonización que llevaba en el segundo movimiento. En muchos casos, este acorde será utilizado por sí solo remitiendo a esta melodía. Véase también que se utilizan mucho los tresillos staccato (eventualmente otro tipo de figuraciones también) como gesto articulario de la línea melódica, generalmente privilegiando el movimiento cromático. Este material será también reutilizado a lo largo del movimiento e inclusive constituirá un elemento nemotécnico.

Más adelante, se presenta la melodía 2, que surge como consecuencia de la transfiguración de la melodía 1, a través de una práctica casi improvisatoria, que hace el piano (ejemplo 67).

Ejemplo 67: melodía 2, piano c. 9-10.

The musical score for Example 67 is for Piano, measures 9-10. It is in 4/4 time. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mp*. Performance instructions include "resaltar melodía m.i".

Nótese que se conserva el tresillo staccato como gesto de cierre. Esta melodía no tiene la misma importancia que la melodía 1, pues no es sometida a elaboración significativa.

Finalmente termina la introducción mediante una cadencia de arpeggios ascendentes en el piano (c. 22-23) separados por grandes silencios, silencios que tienen relación con el tiempo congelado de la danza.

La segunda subsección consta de dos episodios (c. 24-45 y c. 46-53). En el primero de ellos ingresan el resto de los instrumentos que continúan elaborando las melodías 1, 2 y el material nemotécnico del tresillo staccato presentado en la introducción. La melodía 1 tiene lugar en el bandoneón ahora sí igual a como apareció en el segundo movimiento pero transportada (c. 25-26). Es interesante el pasaje del c. 37 al 40 donde la armonía parece dirigirse a Mi Mayor y, sin embargo, en el c. 40, se produce una pretendida ruptura explícita de la sintaxis armónica y se diluye esta tónica, al igual que un “espejismo”. Antes del segundo episodio, se repite la cadencia con los arpeggios ascendentes pero ahora en el bandoneón (c. 42-43). El pasaje del c. 44-45, mediante una melodía en el cello, hace de conectivo al siguiente episodio. El segundo episodio se caracteriza por el juego de agógicas generado entre la melodía 1 variada de diferentes maneras entre bandoneón y piano, el violín I ejecutando otra melodía (sin relevancia temática) a la manera de D’ Arienzo y el cello con la *strapatta*. También encontramos luego, en el bandoneón, el 3-3-3-2 que genera otro juego de agógicas ya explicado anteriormente (véase ejemplo 23 del análisis general). Dado que este episodio usa más las características propias del género, marca un contraste respecto del anterior, sobre todo a nivel rítmico-textural. Sin embargo sigue formando parte de la misma subsección gracias al conectivo que lo precede y gracias a que continúa elaborando el mismo material melódico. Esta segunda subsección cierra nuevamente con los arpeggios ascendentes en el piano (c. 53).

La tercera subsección emplea un trabajo principalmente tímbrico explotando el registro agudo en una dinámica suave. Dado que la prioridad es el efecto tímbrico, no hay una melodía destacada. No obstante, a nivel melódico no se pierde la lógica constructiva gracias a que se trabaja respetando las interválicas predominantes de lo anteriormente presentado. Únicamente en el c. 60, el bandoneón introduce una melodía que se destaca, sobre todo por su articulación rítmica-staccato. Ésta, constituye una anticipación de la melodía 3, que será presentada en la segunda sección. El pasaje conclusivo de esta subsección lo tenemos desde el c. 63 al 66 donde continúan elaborándose la melodía 1 y el tresillo con articulación staccato.

La segunda sección es expositiva y elaborativa y se subdivide en dos subsecciones (c. 67-73 y c. 74-102). La primera de ellas constituye un nuevo solo del piano que remite a la introducción y continúa elaborando la melodía 1. En este solo también se percibe el carácter casi improvisatorio en la ejecución del instrumento. La segunda subsección marca un contraste no sólo de carácter sino también a nivel rítmico-textural: se trata de una textura netamente contrapuntística en un tempo del doble de la velocidad y con la articulación propia de las partes rítmicas del tango.³⁶ La melodía que participa de este contrapunto imitativo es la melodía 3 (ejemplo 68).

Ejemplo 68: melodía 3, bandoneón c. 75-79.



The image shows a musical score for the bandoneón, measures 75-79. The music is in 3/4 time and features a melodic line with dynamic markings *p* and *mf*, and articulation markings like staccato and accents. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

³⁶ He aquí, como se advirtió previamente, una interpolación de una parte rítmica dentro de una especie genérica que privilegia la articulación legato.

Todo el contrapunto se desarrolla a partir de esta melodía que es sometida a variaciones.³⁷ Empieza entre el bandoneón y el piano y, en el c. 84, ingresa el cuarteto de cuerdas. Es interesante el juego de agógicas que se genera en el pasaje del c. 88-92 al introducir, las cuerdas, el 3-3-2 a contratiempo del pulso. En el c. 94 amaga que va a articular pero no es así porque inmediatamente continúa el mismo trabajo compositivo en esta textura contrapuntística. En el c. 102 si se produce la articulación por medio de los elementos característicos descritos en el análisis general: glissando (en el piano y bandoneón), 2da menor como intervalo armónico (bandoneón) y arpeggio pizzicato en las cuerdas.

La tercera y última sección es claramente re-expositiva y elaborativa. Como tal, en su primera de sus tres subsecciones (c. 103-137, c. 138-166 y c. 167-181 respectivamente), comienza similar a la primera sección (aunque sin la introducción). La diferencia es que, además de continuar elaborando la melodía 1 y el tresillo nemotécnico con articulación staccato, elabora también la melodía 3. De tal manera, en un pasaje donde se produce una detención del discurso musical (desde el c. 119) utilizando los materiales de la introducción, se interpola contrastantemente otro pasaje a mayor velocidad con la melodía 3 y su tratamiento contrapuntístico (c. 129-134).

La segunda subsección re-expone (aunque variada) la tercera subsección de la primera sección dado que plantea el mismo trabajo tímbrico sobre el registro agudo y en una dinámica predominantemente suave.

Posteriormente, el pasaje del c. 164-166 funciona como conectivo hacia la tercera subsección que es conclusiva. En ella se elaboran las melodías 1 y 3. La coda propiamente dicha comienza en el c. 172 donde se remite al trabajo contrapuntístico de la sección central. Este contrapunto anticipa la textura que prevalecerá en la primera sección del cuarto movimiento, sección que, asimismo, también es rítmica. Además, aquí se anticipa también el trino (en el piano y cello, c. 176), el cual será muy utilizado en dicho cuarto movimiento.

Cuarto movimiento.

Este movimiento posee una macro-forma mucho más clara a diferencia de los otros movimientos. Consta de dos secciones que son sumamente diferentes, lo que hace claramente distinguible esta estructura bipartita (c. 1-83 y c. 84-140).

La primera sección se asemeja, en un sentido, al segundo movimiento ya que, al igual que éste, hace uso de las características propias del género con una cierta nitidez y con un tipo de construcción estructural que se asimila a la del tango-milonga. Como ya mencioné anteriormente, la alternancia de partes staccato y legato es característica del género por lo que, aunque la especie genérica le dé preponderancia a la articulación staccato, lo mismo presentará estas eventuales interpolaciones legato que ya veremos en el análisis más adelante.

La segunda sección, en cambio, no posee las características del género tan nítidas (salvo por algunas articulaciones y gestualidades instrumentales típicas, como acentos, etc. Ej. c. 120) dado que han sido transfiguradas expresivamente. Por tal motivo, no es posible encasillar esta sección dentro de los esquemas sintácticos del tango-milonga.

Si bien el contraste entre ambas secciones es importante, hay una amalgama entre ellas dada por la conservación de las líneas e intervalos melódicos predominantes. En las dos secciones están presentes las melodías 1 y 2 del movimiento que veremos más adelante. Por otra parte,

³⁷ Estas variaciones generalmente mantienen, sobre todo, el ritmo.

contribuye a esta organicidad constructiva el hecho de que el movimiento termina con el efecto tímbrico utilizado en su misma introducción: el pizzicato alla Bártok en uno de los instrumentos de cuerdas junto con trémolos en los demás.

Espejismos y *Onírico* han sido pensadas como dos obras de un mismo concierto y es por ello que me permito que esta última sección del último movimiento de la primera, funcione como una suerte de puente hacia la segunda. En esta última sección de *Espejismos*, existe una conexión con el primer movimiento de *Onírico*, específicamente, con la tercera sección de éste. Allí también las características del género son menos perceptibles con inteligibilidad y se encuentran transfiguradas como consecuencia de una canalización expresiva. Esto mismo ocurre, e incluso de una forma más explícita, en *II. Onírico*. De esta manera, con esta última sección de este movimiento a analizar, se anticipa la profunda “tamización” del género que se concretará en el segundo movimiento de *Onírico*. Asimismo, también existe una relación en las configuraciones acórdicas del piano, principalmente, entre las secciones ya señaladas del *IV. Espejismos*, del *I. Onírico*, y las del *II. Onírico* en su totalidad.

La primera sección se subdivide en tres subsecciones (c. 1-20, c. 21-37 y c. 38-83). La primera de ellas es la introducción. La segunda es expositiva de la melodía 1 (ejemplo 70) y también elaborativa ya que, en el c. 27, presenta, dentro de otro episodio, una variación de dicha melodía. La tercera subsección es expositiva de la melodía 2 (ejemplo 71) y elaborativa de ambas melodías. Esta elaboración se lleva a cabo en un continuo y permanente fluir de episodios que, a la manera de “espejismos”, se diluyen y desaparecen rápidamente dando lugar a otros.³⁸ Por esta razón, esta subsección es más extensa que la anterior.³⁹ Estas dos melodías son la base principal de todo el movimiento.

En la introducción, los elementos principales son los trinos, cluster y movimientos cromáticos. Con estos elementos se forma una bruma sonora donde la tensión va aumentando gradualmente. El piano, a su vez, comienza, progresivamente, a realizar acordes en disposiciones más abiertas luego de los cluster iniciales. Esta textura no pertenece, en absoluto, al común de las texturas del género. No obstante, el pasaje del c. 17 al 20 funciona como puente hacia la siguiente subsección donde sí hay una textura tanguera contrapuntística⁴⁰. En este pasaje la textura cambia dando lugar a preguntas y respuestas entre los instrumentos sobre la base de un material que se configurará, luego, como elemento nemotécnico en el resto de la pieza⁴¹ (ejemplo 69). Este cambio textural de pocos compases contribuye a que el siguiente cambio no sea imprevisto, de allí su función de puente.

Ejemplo 69: elemento nemotécnico, violín I c. 17.



³⁸ Gran parte de estos episodios fueron explicados al principio de este análisis, en el ejemplo 19.

³⁹ Cabe aclarar que esta división en subsecciones se estableció en función de las articulaciones que conllevaban, específicamente, un cambio en la materialidad (por ejemplo: la aparición de una nueva melodía).

⁴⁰ Este trabajo textural remite a la sección central del tercer movimiento y, cabe recordar, que es una textura que implementó Piazzolla dentro del género en obras como, por ejemplo, *Fuga y Misterio* que forma parte de la ópera-tango *María de Buenos Aires*, estrenada en 1968.

⁴¹ Las reparaciones de este material serán siempre conservando su perfil ascendente y, en la mayoría de los casos, su rítmica. No obstante, la interválica varía levemente.

La segunda subsección presenta la melodía 1 (ejemplo 70).

Ejemplo 70: melodía 1, bandoneón c. 21-24.



En la sola construcción de esta melodía ya puede notarse claramente el lenguaje del tango: su arrastre inicial, sus articulaciones (ligando una nota acentuada a la staccato siguiente), etc. Si analizamos la melodía vemos que luego del arrastre, los siguientes tres tiempos del c. 21, son los que la hacen más reconocible, por su rítmica e interválica característica, a saber: 2da m desc., 4ta J asc., 2da m asc. en donde se alcanza la nota La que genera una síncopa rítmica. Dicha síncopa será otro elemento nemotécnico en todo el movimiento, junto con su característico descenso por semitono a una nota staccato.⁴² Luego, el tresillo de corcheas, es reiterado, por aumentación, en el c. 23. Desde el segundo tiempo del c. 22 tenemos lo del comienzo del c. 21 pero invertido. Al final del c. 23 (último tiempo) se retoma ese mismo material motivico con los intervalos originales sólo que en vez de una 4ta J asc., es una 3ra m asc. Esta segunda subsección termina con un elemento articulatorio que funciona como conectivo: la melodía en pizzicato en el cello (c. 35-37).

La tercera subsección expone la melodía 2 (ejemplo 71).

Ejemplo 71: melodía 2, bandoneón, c. 38-40.



La melodía 2 surge de las reiteradas variaciones de la melodía 1. Si bien el resultado es una nueva melodía, tiene claras reminiscencias a la primera, en gran parte, gracias a que se mantiene la síncopa característica. Aquí la síncopa está en el c. 39 (el La b) y nótese que también desciende por semitono a la siguiente nota staccato. El comienzo es el mismo que en la melodía 1 solo que con el agregado de las notas Do y Re (en semicorcheas) entre la 4ta J asc. Re-Sol. En definitiva, hay una relación interválica y rítmica entre ambas melodías.

Posteriormente, la tercera subsección elabora estos dos materiales melódicos en una estructura sumamente episódica, como mencioné anteriormente. Sin embargo, más allá de esta estructura, la subsección se encuentra amalgamada gracias, no sólo a la mantención del lenguaje del tango, desde lo tímbrico-textural, la construcción de la melodía y sus articulaciones; sino también gracias a la inagotable variación y elaboración de estas dos melodías primordiales junto a los dos elementos nemotécnicos antes mencionados: la síncopa presente en ambas melodías y el material del ejemplo 69. La subsección consta de nueve episodios. El primero expone la melodía 2. Los episodios 2 al 8, inclusive, ya fueron explicados en el análisis general porque todo ese pasaje, constituye un ejemplo significativo de cómo, desde la armonía, se generan arcos sintácticos que

⁴² Obsérvese que la síncopa también está presente en los c. 22 y 24.

contribuyen a la formación de episodios que cambian permanentemente. También se explicó cómo el séptimo episodio introduce un contraste al utilizar la articulación legato. Por último, el noveno episodio (c. 77- 83) está precedido por una articulación más fuerte⁴³ dado que se distingue por una función conclusiva y, al mismo tiempo, conectiva con la sección siguiente. Esto se consigue por medio de un tempo más lento, una dinámica más suave y una menor densidad vertical de los elementos sonoros; características y recursos compositivos que prevalecerán en la segunda sección.

La segunda sección consta de dos subsecciones (c. 84-104 y c. 105-140). La primera de ellas marca un gran contraste al generar una suspensión del discurso, suspensión que es producto de la detención sobre la nota Si bemol (en el bandoneón y la viola). Luego, mediante un trémolo en la viola (Si bemol), al cual le contesta el cello (La) a modo de eco, tenemos aquí un puente hacia la segunda subsección, que anticipa el tempo lento y carácter misterioso de ésta, en un trabajo textural mucho menos denso a diferencia de lo que fue toda la primera sección.

En la segunda subsección ingresa el piano casi imperceptiblemente desde la misma nota (Si bemol). Luego, continúa con unos acordes en un tempo muy lento, sobre los cuales deja escuchar la melodía 2, desde los c. 105-112⁴⁴. Por supuesto que, dado este tempo lento y rubato, la melodía se hace menos fácilmente perceptible. Asimismo, se encuentra rarificada, también, por su armonización. A continuación, toda la subsección se desarrolla a partir de un trabajo similar sobre esta melodía, de manera que se producen breves reminiscencias a la primera sección del movimiento⁴⁵, aunque en un clima sumamente diferente dado el tratamiento privilegiado sobre el registro agudo (armónicos en las cuerdas, vibratos en tesituras extremas en el bandoneón, etc), dinámicas suaves y, como ya se dijo, un trabajo textural mucho menos denso. La sintaxis armónica en esta subsección, no genera arcos, dado que no fluctúa ni cambia. Por el contrario, se mantiene en un atonalismo libre, donde las configuraciones acórdicas se construyen a partir de los intervalos predominantes de la melodía 2 (2da m, 4ta J, 4ta aumentada, etc). Por este motivo, sumado a que se trabaja a partir de los mismos recursos, materiales y procedimientos técnicos compositivos, no se generan episodios. No obstante, se pueden establecer algunas articulaciones dadas por silencios, notas mantenidas, etc.; aunque, desde luego, éstas no configuran nuevos episodios ni, mucho menos, nuevas subsecciones. Cabe señalar la interpolación de breves pasajes en un marco textural de contrapunto imitativo que remiten, de manera más explícita, a la primera sección del movimiento: c. 118-121 y c. 130-131. Finalmente, aproximadamente a partir del último tiempo del c. 132, encontramos la coda donde se introduce nuevamente el efecto tímbrico utilizado en la introducción, descrito anteriormente.

Onírico

Primer movimiento.

De la misma forma que II y IV de *Espejismos*, este movimiento fue construido a partir de los esquemas sintácticos propios del tango-milonga.

El trabajo lineal melódico deviene principalmente de dos melodías fundamentales: melodías 1 (ejemplo 72) y 2 (ejemplo 73). La melodía 1 es más importante puesto que es la que

⁴³ Esta articulación (c. 76) es indiscutible no sólo por el claro gesto cadencial dado por el descenso cromático en el piano y el bandoneón, sino también por el ritardando seguido del cambio de tempo (de negra 100 a negra 75). No obstante, esta articulación no delimita un cambio de subsección dado que se continúa, claramente, elaborando las melodías 1 y 2.

⁴⁴ Se mantiene la interválica de la melodía en la voz superior de los acordes, específicamente desde el c. 39 del ejemplo 71 (melodía 2), y también su síncopa característica en el c. 110.

⁴⁵ Reminiscencias o “espejismos”, falsos reflejos de la típica melodía tanguera anterior.

más se desarrolla en todo el movimiento (inclusive se elabora su acompañamiento de la mano izquierda). La melodía 2 en cambio no tiene tanta relevancia temática en la obra.

Ejemplo 72: melodía 1, piano c. 1-5.

Musical score for Example 72, showing the first five measures of Melody 1 in piano. The score is in 4/4 time and features dynamic markings of *mf*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. It includes triplets and slurs.

Ejemplo 73: melodía 2, piano c. 52-54.

Musical score for Example 73, showing measures 52-54 of Melody 2 in piano. The score is in 4/4 time and features a key signature change to E major (marked with a box 'E') and dynamic markings of piano.

Como se observa, ambas melodías son rítmicas, como caracteriza a la especie genérica del tango-milonga.

El movimiento posee una forma tripartita. La primera sección, expositiva y elaborativa de la melodía 1, se extiende hasta el c. 52. La segunda sección comprende hasta el c. 104 y expone la melodía 2. Posteriormente, elabora ambas melodías. A diferencia de la primera, esta sección es más episódica manifestando con más claridad estas estructuras que cambian permanentemente y se diluyen o desaparecen dando lugar a otras, al igual que las escenas de un sueño. La tercera sección comienza en el c. 105 y en ella se elabora netamente el tresillo de negra constitutivo de la melodía 1.

La primera sección consta de dos subsecciones (c. 1-30, c. 30-52). La primera de ellas está formada por tres episodios (c. 1-13, c.13-21 y c. 21-30). El primero y el segundo son la exposición de la melodía 1. El tercer episodio, a cargo principalmente del piano, tiene una función de puente y elabora la melodía 1, sobre todo los tresillos de corchea (manteniendo la interválica) que configuran el contracanto de dicha melodía, en el c. 2. La segunda subsección pone de manifiesto un contraste dado por el cambio de tempo. No obstante, continúa elaborando la melodía 1 y es por ello que la consideré subsección y no sección de la macro-forma. Esta subsección consta también de tres episodios (c. 30-37, c.38-43 y c. 44-51). Desde el segundo episodio se recupera la velocidad del tempo.

La segunda sección contiene dos subsecciones. La primera (c. 52-68) consta de dos episodios (c. 52-58 y c. 58-68). El primero expone la melodía 2 en el piano y elabora la melodía 1 (inmediatamente en el bandoneón). El segundo episodio marca un contraste de tempo y empieza a darle preponderancia al tresillo de negras de la melodía 1 que será sometido a una exhaustiva elaboración en la tercera sección. Además de eso, utiliza la 2da menor como intervalo armónico en el registro agudo, la cual deviene de las *campanitas*. Luego de un breve silencio, comienza la segunda subsección (c. 69-104), la cual contiene cuatro episodios (c. 69-76, c. 77-81, c. 82-94 y c. 95-104). Los dos primeros episodios son similares a lo de la primera subsección dado que, el

primero vuelve a presentar la melodía 2 (ahora en el bandoneón) y continúa, luego, variando la melodía 1 y, el segundo, vuelve a elaborar las 2das menores que devienen de las *campanitas*. El tercer episodio trabaja con variaciones de la melodía 1 sobre la tonalidad de Mi m claramente manifestada en el piano con un acompañamiento de *síncopa*. Dicha tonalidad se desdibuja rápidamente al llegar el c. 88. Por medio de los dos compases que funcionan como conectivo (c. 93-94) se anticipa la tonalidad de Mib M del último episodio. Allí se genera un contrapunto muy interesante enriquecido por los juegos de agógicas (explicados anteriormente en el análisis general de más arriba) que genera la superposición de la melodía 1 en el piano, la melodía 2 en el bandoneón y una contramelodía (que no tiene importancia temática) en 4/4 en la flauta.

La tercera sección no es episódica pues trabaja casi unívocamente con el material del tresillo de negras de la melodía 1 y el contracanto de la mano izquierda, del c. 2, de dicha melodía. Se caracteriza por el contraste que genera al introducir un tutti en una textura isocrónica luego de un trabajo que privilegiaba mucho el contrapunto. Contiene dos subsecciones. La segunda de ellas comienza en el c. 127 y es la sección conclusiva. La coda propiamente dicha se encuentra desde el c. 131. A nivel armónico, en toda la sección predomina la armonía paralela por 4tas y, eventualmente, hay construcciones acórdicas que recuerdan a las de la última sección del IV de *Espejismos*. Las características del género están profundamente tamizadas en esta sección. No obstante, se conserva la articulación tan característica de dos figuras donde la primera es acentuada y está ligada a la segunda que es staccato. Además hay un manejo de las dinámicas y gestos instrumentales con sutiles acentos que generan contrastes, lo cual también es una característica del género. Por último, en la coda, encontramos el “Final” con la 4ta J característica⁴⁶, aunque el tresillo de la melodía 1 es interpolado entre medio de dicho intervalo a fin de rarificar el “Final” del género.

Segundo movimiento.

Este movimiento se caracteriza por transfigurar técnicamente las características del género de una manera en la que se vuelven mucho menos inteligibles para la percepción. Sólo se vuelve más audible el género gracias, por un lado, a la fuerte connotación tímbrica que tiene el bandoneón y, por otro lado, a las insinuaciones del *Bordoneo* que surgen como consecuencia de la liberación del discurso al impulso de su propia energía. Esta energía se genera a partir de un ostinato (una nota repetida) que se va reconfigurando permanentemente.

La forma del movimiento es bipartita y se basa en la persistencia de este ostinato, los puntos de fuga emergentes del ostinato (arpeggios en el piano en un registro agudo), notas y vibratos en el bandoneón en tesituras extremas, y melodías que van apareciendo en un tempo muy lento. A diferencia de lo que veíamos en los movimientos anteriores (tanto en el I. *Onírico*, como en los de *Espejismos*), aquí no hay una melodía con carácter de tema, sino que las melodías se perciben, más bien, como una liberación del discurso que emerge de las inestabilidades que en el mismo se van acumulando. Estas inestabilidades son producto de la reconfiguración permanente del ostinato.

La primera sección se extiende hasta el c. 30 y, si bien no hay contraste, en absoluto, entre una sección y otra (los materiales siguen siendo los mismos); la articulación se hace evidente gracias a la aparición en c. 26-30, de un multifónico en la flauta bajo. Dicho multifónico cumple una función de “bisagra” entre las dos secciones principales. Por otro lado, la segunda sección, libera los arpeggios del piano (de la primera) en eventuales insinuaciones del *Bordoneo* que se

⁴⁶ Véase la explicación previa en el análisis general, en el ejemplo 33.

traducen en breves reminiscencias del género distorsionadas (ejemplo 74 y véase también el ejemplo 26 donde es aún más explícito).

Ejemplo 74: c. 37, piano.

La primera sección consta de tres subsecciones (c. 1-12, c. 13-21 y c. 22-30). La primera de ellas presenta el ostinato con la nota repetida Sol que empieza a generar irregularidades a partir del c. 4. Aparecen, luego, los arpeggios del piano como puntos de *fuga* emergentes del ostinato. De igual manera, tiene lugar una melodía en el bandoneón (c. 8-9 y c. 11). Luego de un breve silencio, la segunda subsección continúa trabajando de la misma forma pero introduce el sonido del aire del fueye; y, los arpeggios del piano, se capitalizan en acordes plaqué. Las líneas melódicas en un tempo muy lento y siempre en una dinámica muy suave se exponen, ahora, en la flauta bajo. La tercera subsección plantea el mismo marco operativo solo que introduce al final el multifónico antes mencionado.

La segunda sección consta de dos subsecciones (c. 31-47 y c. 48-53). Ambas continúan con los mismos materiales y recursos técnicos compositivos solo que aquí, eventualmente, tiene lugar otro multifónico en la flauta bajo y las insinuaciones del *Bordoneo*, en el piano, antes dichas, conservando su perfil melódico en figuraciones irregulares. La última subsección es la coda, donde, luego del *Bordoneo* transfigurado, se escucha el aire del fueye y el frulatto de la flauta bajo, simulándolo.

Apéndice: respecto a las observaciones del jurado

En cuanto a las observaciones realizadas por el jurado en la instancia de pre-tesis, se tuvo en cuenta la sugerencia de los profesores Pablo De Giusto y José López de ejemplificar, con algunos links, tangos atonales a fin de que la oración “Si nos referimos a la armonía, vemos que este parámetro no es un recurso indispensable que deba respetarse con determinadas normas y estereotipos respecto de la tradición para que una obra pueda ser reconocida como tango” esté fundamentada también con obras que puedan escucharse. Con este objetivo se completó la lista de Obras Referenciales con más links de tangos atonales.

También se consideró lo señalado por el profesor José López, de indicar, en una cita al pie, mi concepción del término *Yeite*.

Bibliografía

- Apuntes del Taller Intensivo de Escritura Contemporánea de Tango dictado por Agustín Guerrero en el marco de la Bienal 3 de Composición (CePIA, FA, UNC, 2015).
- Ferrer, Horacio (1960). *El tango: su historia y su evolución*. 1ra Edición. Buenos Aires, Argentina: Peña Lillo Ediciones Continente.
- Gallo, Blas Raúl (1958). *Historia del Sainete Nacional*. Argentina: Editorial Quetzal.
- Mamone, Pascual (2011). *Tratado de Orquestación en Estilos Tangueros. Para formaciones reducidas*. 2da Edición. Buenos Aires, Argentina: Altavoz Ediciones Musicales.

- Ordaz, Luis (2010). *Historia del Teatro en el Río de la Plata*. 2da Edición. Buenos Aires, Argentina: Editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- Peralta, Julián (2008). *La Orquesta Típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*. 1ra Edición. Buenos Aires, Argentina.
- Pujol, Sergio (2013). *Cien años de Música Argentina*. 1ra Edición. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Salgán, Horacio (2001). *Curso de tango*. 2da Edición. Argentina: Pablo Polidoro Diseño Editorial.

Obras y discografía referenciales

- Bartók. *Cuartetos de cuerdas IV y V. Música Para Cuerdas Percusión y Celesta*.
- Bolotín, Damián. *Hora Pico* <https://www.youtube.com/watch?v=ayy3BQ519Hw> (10-11-15)
- Canaro, Francisco. *Poema, Como las flores*.
- D' Arienzo, Juan. Recopilaciones completas.
- De Caro, Julio Boedo <https://www.youtube.com/watch?v=-mQAD70uUTI> (22-12-14)
- Di Sarli, Carlos *Nido Gaucho* <https://www.youtube.com/watch?v=z17dDqNXpYE> (26-09-14)
- Fresedo, Osvaldo. Recopilaciones completas.
- Gardel, Carlos. Recopilaciones completas.
- Gobbi, Alfredo: *Cuatro Novios* <https://www.youtube.com/watch?v=XWzrnGNUTzk> (10-11-15), *Tuya* <https://www.youtube.com/watch?v=aRz8YcJC8rc> (10-11-15)
- Grela, Roberto A *San Telmo* <https://www.youtube.com/watch?v=VHR11Rk7E9k> (21-08-15), *La Trampera* <https://www.youtube.com/watch?v=lsy-DtU97oI> (21-08-15)
- Grela, Roberto y Federico, Leopoldo *Nunca tuvo novio* <https://www.youtube.com/watch?v=csPWAgZ6Vbl> (21-08-15)
- Guerrero, Agustín. *La Cueva* <https://www.youtube.com/watch?v=gLvtCQfi2lw> (07-04-16), *A Pedro Laurenz* <https://losquevendran.bandcamp.com/track/a-pedro-laurenz-agust-n-guerrero> (07-04-16), *O.T.A.G. ORQUESTA TÍPICA AGUSTÍN GUERRERO XXI: Fragmentos* <https://www.youtube.com/watch?v=4f65-6SllJc> (06-04-16), *Bailango y XXI* <https://www.youtube.com/watch?v=PQ6h9UzCZVI> (07-04-16). *Suite Salgán* <https://www.youtube.com/watch?v=ynegcM7VF0k> (11-11-15)
- Ibarra, Néstor. *Tango Laberinto* <https://www.facebook.com/221575884698296/videos/420768741445675/> (07-04-16)
- Lomuto, Francisco *Dímelo al oído, Desaliento*.
- Messiaen, *Cuarteto para el fin de los tiempos* <https://www.youtube.com/watch?v=UeSVu1zbF94> (19-02-15)
- Mores, Mariano. Recopilaciones.
- Otero, Fernando *Globalizacion Performed, Danza IV*.
- Peralta, Julián *ASTILLERO & ORQUESTA DE CUERDAS: Marfil / Reflejo, Páribum*.
- Piazzolla, Astor *Marrón y Azul* <https://www.youtube.com/watch?v=5f7rrETKoDo> (22-12-14), *Romance del Diablo* https://www.youtube.com/watch?v=6k_2Z4LLwnA (24-04-15), *Oblivion* <https://www.youtube.com/watch?v=0adwx5hDcVs> (24-04-15), *María de Buenos Aires* <https://www.youtube.com/watch?v=TBm2waSqTHA> (24-04-15), *Revolucionario* <https://www.youtube.com/watch?v=Z9v84MSBMNY> (21-08-15), *Tango Ballet* <https://www.youtube.com/watch?v=1pzKq0bbdOQ> (2-9-15), *Las cuatro estaciones porteñas*. Recopilaciones.
- Plaza, Julián *Nostálgico* <https://www.youtube.com/watch?v=he49xKAnsyw> (29-10-15)
- Possetti, Sonia. *Dalo por hecho, Aire de Tango* <https://www.youtube.com/watch?v=W9UXw2Q4Xpg> <https://www.youtube.com/watch?v=x1-S9zNVZX4> (aquí ejecutado por la Orquesta Típica Agustín Guerrero) (07-04-16), *Ahora Sí!, Ida y Vuelta*.
- Pugliese, Osvaldo. *La Yumba, Recuerdo* <https://www.youtube.com/watch?v=Grr79oaLHGw> (22/09/2014), *La Revancha* https://www.youtube.com/watch?v=njQLWoKr3_4 (22-12-14), *La Mariposa* <https://www.youtube.com/watch?v=VL2FIhtkVcw> (21-08-15).
- Rivero, Edmundo. Recopilaciones.
- Rovira, Eduardo. *Serial Dodecafónico* <https://www.youtube.com/watch?v=lbe0NY1Q2Cg> (07-04-16).

- Salgán, Horacio *Dúo Salgan-Amicarelli: Fuegos Artificiales, A fuego lento* <https://www.youtube.com/watch?v=Rmmt89kPjHo> (19-12-14). *Dúo Salgán-De Lío: Aquellos tangos camperos* <https://www.youtube.com/watch?v=ecZcRrOi8s4> (22-5-15). Recopilaciones.
- Schissi, Diego *Tipas y tipos y Tongos*.
- Schoenberg, Arnold. *Cinco Piezas Orquestales, opus 16* <https://www.youtube.com/watch?v=N2ZMnLENKVs> (03-06-15).
- Stravinsky, Igor *La Historia del Soldado y Petrushka*.
- Troilo, Aníbal *La Revancha* <https://www.youtube.com/watch?v=Xt0peGVXAYU> (22-12-14)

Índice

Introducción	Pág. 3
Objetivos	Pág. 4
Organización	Pág. 4
Sobre el género: marco teórico y recursos técnicos	Pág. 4
Metodología	Pág. 14
Proyección Analítica	Pág. 15
Apéndice: respecto a las observaciones del jurado.....	Pág. 56
Bibliografía	Pág. 56
Obras y discografías referenciales	Pág. 57