



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Proyecto de Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Música con orientación en Guitarra

Título:

Tangos de Alfredo Martin: Un invento de guapo.

Tema:

Arreglos y Performance de Tangos y Milongas para solo, trío y cuarteto de guitarras.

Tesista

Pedro Sebastián Caminos

DNI: 33899857

Leg: 58095/5

Teléfono: 221 3551154

E-mail: pedrosebastiancaminos@gmail.com

Director

Esp. Juan Almada

OCTUBRE 2023

Resumen

El siguiente trabajo de Graduación propone la elaboración de arreglos para distintas formaciones de guitarras en el género tango del compositor Alfredo Martín (c.1881-1950) y su performance instrumental en vivo.

El TG se desarrolla desde un concepto elástico del arreglo, en el cual se toma principalmente el material melódico distintivo de las piezas originales para re-elaborarlas en distintos aspectos (formales, armónicos, texturales, de género), construyendo su forma final en piezas para ensambles varios de guitarras. Para esto, se analizaron los elementos constitutivos del lenguaje musical del tango y, en virtud de la factibilidad y posibilidades de arreglo que ofrece cada obra original, se decidieron formaciones particulares para cada arreglo.

La elección de los tangos de Alfredo Martín surge de la búsqueda por resignificar un patrimonio familiar por parte del Tesista, ya que el compositor es su bisabuelo. La selección de piezas a re-elaborar es el resultado de un trabajo de recuperación, archivo y catálogo de toda la producción del compositor. El concretar y resignificar dicho material se plantea como un desafío sumamente enriquecedor en la búsqueda dentro de la genealogía familiar de las propias raíces musicales del tesista.

El TG de grado culmina con la presentación de un concierto en donde se interpretan junto a otros instrumentistas los arreglos nombrados.

Palabras claves

Arreglo - Tango - Milonga - Guitarra - Alfredo Martín - Relevamiento y Catálogo - Análisis musical - Performance instrumental

Fundamentación

Contexto de época

La obra de Alfredo Martín se desplegó en una época de la Argentina en la que se desarrollaron los comienzos y avances de la historia del tango. En este sentido, Omar García Brunelli (2016) sitúa como periodización para ubicar a la denominada Guardia vieja (orígenes del tango) desde el año 1880 hasta el año 1920 y para la llamada Guardia nueva (avances en el estilo) desde 1920 hasta 1935. Martín transita su labor compositiva atravesando ambos momentos de la historia. Resulta prudente describir que, en los comienzos de la Guardia vieja, el tango era interpretado por rondallas, bandas militares, tríos, pianos y pianolas (García Brunelli, 2016).

Si bien la guitarra tuvo un rol preponderante en el orgánico instrumental originario del tango, fue el piano quien fue definitorio para conformar el estilo de la Guardia Vieja (Mesa, Balderrabano, 2006). Sabemos que Martín utilizaba tanto la guitarra como el piano en su práctica musical. Sin embargo se inclinaba por utilizar el piano para desarrollar sus composiciones

Luego del piano, las orquestas típicas criollas son quienes definen el estilo compositivo. Greco, Gennaro, Firpo y Canaro representan a aquellas orquestas emblemáticas que se destacan en esta primera etapa del tango. Para comprender el concepto de orquesta típica cito a Balderrabano y Mesa (2006): «Surge como término hacia 1911, en base a la necesidad de llegar a las compañías discográficas con un producto constituido ya como estilo musical, con características propias» (p.4). Si bien Martín no tuvo su propia orquesta estableció fuertes vínculos con la orquesta de De Angelis, que fue su gran amigo.

Un rasgo compositivo típico de los tangos de la Guardia Vieja es el ritmo de habanera en los acompañamientos. Esta característica se discontinúa en la Guardia nueva, ya que se comienzan a incluir otro tipo de marcaciones (Salgan, H, 2001, p.16.). Este gesto particular se verifica en la obra de Martín, dado que está presente en la mayoría de sus piezas asignado a la mano izquierda del pianista.

Otro rasgo compositivo del estilo de los tangos de la primera época es la organización formal en tres secciones y la medida de 16 compases por sección (García Brunelli, 2016, p.6). A partir de los aportes de Julio De Caro, al traducir el fraseo de Gardel a lo instrumental, y las variaciones interpretativas de Fresedo, que dieron un mayor desarrollo a cada material musical, comenzó un proceso de reducción formal a dos secciones, ya que el trío se torna innecesario para dar variedad a las interpretaciones (García Brunelli, 2016, p.6). Los tangos posteriores organizan su estructura desde una concepción bi temática incorporando estrofas y estribillos (Mesa, Baderrabano, 2006, p.7).

La organización formal en tres secciones se verifica en la obra de Martin como un argumento más para ubicar su producción dentro de la Guardia Vieja. Los tangos de Martin no respetan en todos los casos la lógica de 16 compases por sección y, en algunos casos, se encuentran organizaciones de fraseo irregulares.

En lo que refiere a lo interpretativo, las características del género se encuentran bien definidas. Respecto del movimiento, en los primeros tangos el toque es rígido y de machaque, implicando la no utilización de rubatos (Garcia Brunelli, 2016). Recién con la aparición del bandoneonista Eduardo Arolas ("el tigre del bandoneón") el tango presenta mayor flexibilidad, volviéndose dramático y melancólico. Éste es considerado un compositor bisagra entre una guardia y la otra ya que aporta nuevos aires al estilo y sienta las bases para lo que se desarrollará a posteriori. Sus predecesores, como Vicente Greco, ejecutan las obras de manera sencilla y plana, sin demasiados matices.

Pesce (2011) indica que en los orígenes del tango los músicos tenían la condición de orejeros y desconocían de teorías y reglas: los intérpretes y compositores no eran necesariamente músicos experimentados. Muchos de ellos transmitían su conocimiento de manera oral y no tenían una formación académica (Mesa, Balderrabano, 2006, p.2.) y su praxis estaba vinculada a lo que iba surgiendo en cada ejecución. Se ponían de acuerdo en cuántas veces se repetía una sección o podían tener una partitura a modo de guía. Este dato quizás pueda ser revelador para comprender el por qué respecto de la ausencia de indicaciones referidas a

matices tales como cambios de dinámica, articulaciones, calderones, etc., en las partituras de Martin. Si bien Martin se encargó de que le transcribieran sus piezas para definir y cerrar sus composiciones, no se preocupó por asignar tales matices en las partituras.

En cuanto al interés por parte de los músicos y compositores de la época por difundir sus composiciones, los editores tuvieron un rol fundamental para dicha labor (Pesce, 2011, p.2). Martin como músico, logró que la editorial musical A.Bocazzi difundiera dos de sus piezas el Entrador (tango de la Guardia vieja) y Hada Argentina (tango canción).

Martin se encarga de aclarar en sus partituras que sus tangos pertenecen a la Guardia vieja mostrando la leyenda "Tangos de la Guardia Vieja".

Datos biográficos

Alfredo Martin fue un músico autodidacta: compositor y pianista de tango y de polca. Su nombre figuró entre los socios de la Sociedad de Autores de Música, que agrupa a los compositores del país. Nació el 18 de agosto de 1880 en Colmar (Francia). Llegó a Argentina en 1888 durante la presidencia de Juárez Celman en el buque Río Paraná. Se naturalizó y se casó con una mujer criolla con raíces de pueblos originarios. Se desempeñaba como fotógrafo y fue uno de los primeros radiólogos del Hospital Naval Militar. Vivió toda su vida en la ciudad de La Plata y fue allí donde formó su familia, de la que soy parte ya que soy su bisnieto.

En el ámbito familiar, en base a fotografías y anécdotas se ha podido reconstruir que era un músico autodidacta: notas poco precisas en una agenda y anécdotas, dan a entender que desarrolla su aprendizaje fundamentalmente al interactuar con otros músicos. Más allá de no tener conocimientos de escritura musical tradicional, estuvo movilizado por una fuerte impronta de trascendencia al pedir a un amigo que realice la notación musical de toda su obra con el fin de dejarla registrada legalmente y para su difusión más allá del círculo musical íntimo. Gracias a la amistad íntima que lo unía con el famoso compositor Alfredo De Angelis y los

cantantes Dante y Martel fue que logró uno de sus grandes hitos de trascendencia pública: su tango Entrador fue interpretado por la orquesta de De Angelis en el reconocido programa de radio “Glostora Tango Club”.

Se transcriben a continuación las palabras que leyó el periodista Miguel Ángel Ríos (suboficial mayor artillero de la Armada Argentina, editorialista del diario “el cronista comercial de La Plata”) pronunciadas en la mañana del 19 de marzo de 1950 en el funeral de Martin:

“Independientemente de las múltiples manifestaciones de su exquisita cultura, Martin es un romántico, cultivó la música y llevó al pentagrama diversas composiciones, que patentizan la realidad de un temperamento artístico dotado de una delicada sensibilidad.”

Falleció un 19 de marzo de 1950 de cáncer, producto de los aparatos de rayos x que manipulaba en su trabajo como radiólogo. Eran épocas en las que los cuidados en esta área todavía no estaban tan desarrollados y es por ello que sufrió las consecuencias de generar una enfermedad de estas características.

Se describirán tres anécdotas que reflejarán algo de lo que fue su práctica musical en este género. Las mismas fueron reconstruidas por su nieto, quien fue bautizado con su mismo nombre, Alfredo Martin.

Anécdota 1: La Distribución de las Partituras por el Mundo.

Mi bisabuelo, además de ser un apasionado compositor y músico de tango, desplegó una sorprendente habilidad para conectar con el mundo a través de su trabajo como radiólogo en el Hospital Naval y como fotógrafo civil de la Marina. Gracias a estas ocupaciones, entabló relaciones con numerosos oficiales, suboficiales y marineros que partían hacia destinos lejanos. No dejó pasar la oportunidad y compartió sus valiosas partituras con ellos. Esta acción altruista no sólo extendió su legado musical, sino que también proporcionó a su viuda una

inesperada fuente de ingresos. Los derechos de autor de sus tangos comenzaron a fluir desde lugares tan distantes como Japón y varios países de Europa del Este, lo que permitió a su viuda sumar un ingreso adicional a su pensión.

Anécdota 2: La inolvidable visita de la Orquesta de Alfredo De Angelis.

Mi bisabuelo era un íntimo amigo de Alfredo De Angelis (pianista, compositor y director) y los carismáticos cantantes Dante y Martel, conocidos como "los muchachos", así como de todos los músicos que conformaban la orquesta. Una anécdota que ha dejado una huella imborrable en nuestra familia ocurrió cuando mi abuelo estaba enfermo. La orquesta completa llegó a su hogar en la calle 41 en tres imponentes automóviles. Doña Zoila, su esposa, los recibió con una copa de licor, gesto que los músicos aceptaron con gratitud. Después de un rato de charla y música, se despidieron para dirigirse a Buenos Aires, donde la orquesta tenía un compromiso de actuación. Sin embargo, un par de horas después, sonó el teléfono. Era Alfredo De Angelis, intrigado por lo que Doña Zoila les había dado de beber, ya que la mayoría de los músicos parecían estar excitados al tocar sus instrumentos. La respuesta fue una revelación: en lugar de licor, Doña Zoila les había servido un potente tónico para el corazón.

Anécdota 3: La Emoción Final y el Regalo de sus Amigos.

Mi bisabuelo, afectado por el cáncer debido a su profesión como radiólogo en el Hospital Naval, se encontraba en los últimos días de su vida. En un momento crucial, recibió una llamada telefónica que le trajo una inmensa emoción. Uno de sus tangos recién editados, titulado "El Entrador", estaba siendo interpretado por la orquesta de De Angelis en el renombrado programa de radio "El Glostora Tango Club". Este gesto fue un regalo conmovedor por parte de sus amigos, una despedida que resonó con el amor y el reconocimiento de su música en su momento más delicado.

Obra

A partir del trabajo de recopilación, archivo y catálogo realizado para este trabajo, su producción total es de 15 piezas.

El listado de títulos es el siguiente:

- . De proa a popa
- . Acordes Divinos
- . Pichinango
- . Entrador
- . Un trovo para mi china
- . La moneda
- . La yapa
- . Puerta franca
- . Añejo pero nuevo
- . El resentido
- . El marino
- . Navegando a todo trapo
- . Hada argentina
- . Con marejada
- . El decidido

Su producción se construye con elementos constitutivos de las primeras épocas del tango: acompañamientos en la mano izquierda del piano que van a desplegar la rítmica característica de habanera, arpegios doblados por octavas o configurando un contorno melódico definido que va funcionar como acompañamiento, melodías

construidas con rítmicas y materiales propios de la milonga, bordoneos, cromatismos melódicos, etc. Su obra se enmarca específicamente en la producción de milongas ciudadanas, ágiles y bailables. Desde lo formal la mayoría de sus obras tienen 3 secciones, rasgo distintivo de los tangos de la guardia vieja.

Los títulos de las piezas están vinculados con el universo simbólico de la vida marítima, el mundo del lunfardo y la cultura del tango en la que estaba inmerso.

Para este TG se seleccionaron cinco tangos para arreglar y reelaborar:

- . Entrador
- . El marino
- . Pichinango
- . Acordes divinos
- . De proa a popa.

Tres de los cinco fueron pensados para trío de guitarra, uno para cuarteto de guitarras y otro para guitarra solista. En cuanto al arreglo De proa a popa, se decidió componer una sección con la intención de expandir su desarrollo formal. El arreglo El Marino tiene la particularidad de ser una fuga a cuatro guitarras y también se decidió elegirlo ya que representaba una pieza importante para la obra de Martín. Esta composición fue dedicada a la Armada Naval Argentina. En el anexo se podrán observar las partituras originales de cada obra para poder comparar y observar las decisiones tomadas respecto a lo que se realizó con cada una. También se encontrarán las partituras de los arreglos realizados y algunas fotografías que sirven para retratar la época.

Arreglos

Acordes divinos

Aspectos generales

Se decidió adaptar esta pieza a un formato de guitarra solista. El arreglo se define en el género de música popular rioplatense milonga ciudadana. Su carácter es rítmico y moderado: el tempo propuesto es negra 75. Se conservó la tonalidad original respecto a la versión escrita para piano y se escribió en 2/4. Se decidió modificar la afinación estándar de la 6ta cuerda y llevarla a Re. Dicha decisión está en función del desarrollo del acompañamiento que se da en el plano inferior (registro grave). El trabajo textural se define principalmente a dos voces. Por momentos se da un trabajo contrapuntístico y se prioriza el movimiento contrario entre las líneas, y en otros el trabajo homorrítmico duplicando por terceras, sextas, octavas o bloques armónicos. En lo que refiere a la forma, la obra desarrolla tres secciones, cada una en regiones armónicas diferentes. Desde el plano poético, el nombre de la pieza alude a otra temática relevante en la vida del compositor: su afecto devoto y pasional por el arte musical. Es por ello que le confiere un título potente que por un lado alude a aspectos técnicos y descriptivos del lenguaje musical y por el otro dota a los mismos de un tinte romántico e introspectivo.

Forma

El planteo formal de la obra se presenta en tres secciones. La primera sección (A, compás 1 hasta el segundo pulso del compás 33) en Re mayor, la segunda (B, último pulso del compás 33 hasta el primer pulso del compás 61) en Mi menor, y la tercera (C, último pulso del compás 61 hasta el último pulso del compás 81) en Sol mayor. La obra concluye con una coda en la tonalidad de la primera sección (A, compás 84 hasta el final de la obra).

En conclusión, la forma se da de la siguiente manera:

Sección A – Sección B – Sección C - Coda

Melodía y Desarrollo Textural

Se irá repasando en relación a las distintas secciones aquellos aspectos melódicos relevantes que se dan en el arreglo.

La textura de este arreglo básicamente es la de melodía acompañada. En el transcurso de la obra y en las diferentes secciones la densidad textural propone un mayor espesor. Tanto la sección A como la coda, principalmente desarrollan un trabajo a dos voces, en algunos momentos se insinúan bloques armónicos. En cambio, en la sección B y C, considero que predomina una textura que tiende más a la homofonía y a la homorrítmia.

Sección A:

Frase 1, su entrada es de anacrusa, y se desarrolla en el ámbito de una 9vena. Se caracteriza por la ornamentación con bordaduras y el trabajo rítmico con tresillos de semi corcheas y corcheas.

Frase 2, se mantienen las mismas características de la frase 1 pero a diferencia de ésta, se reduce en extensión y va funcionar como un nexo hacia la frase 3.

Frase 3, en esta frase se desarrolla un gesto melódico ascendente que continúa desarrollando la doble bordadura que se insinúa en la frase 1. Dicho gesto se va acompañando de acordes de dominante que en primera instancia articulan por pulso para luego culminar acompañando nota a nota hasta llegar al punto más álgido.

Frase 4, esta frase tiene las mismas características que la frase 1, se diferencia por abrir el final de la frase hacia un registro agudo (comparar compás 24 con compás 8).

Frase 5, tiene las mismas características que la frase 2 y va funcionar como nexo, en este caso, hacia la frase 6.

Frase 6, esta frase es una variación de la frase 3. Si bien la gestualidad es ascendente, la misma plantea un contrapunto a dos voces con movimiento contrario. Recién hacia el final de la frase (cadencia) se recupera la idea de dar a entender lo armónico no con acordes en bloque como en frase 3 sino que se llega a un movimiento por arpeggios y culmina cerrando la sección con el característico I – V – I.

Sección B:

Frase 1, su entrada es de anacrusa y se construye a dos voces, el plano inferior plantea bordoneos característicos de la milonga mientras que en el plano superior se plantea una melodía que se desarrollará en el ámbito de una 8va. La melodía del plano superior se constituye por saltos (arpeggio), nota repetida y la idea de bordadura.

Frase 2, su entrada es de anacrusa y se construye a dos voces. El plano inferior plantea bordoneos característicos de la milonga mientras que en el plano superior se desarrolla una melodía doblada por 3ras, 6tas o en con la totalidad del acorde de la armonía implicada. A diferencia de la frase 1 se ponen en juego notas de paso, diatónicas o cromáticas, y no están solamente trabajados desde las notas estructurales de los acordes.

Frase 3, esta frase es una variación de la frase anterior. Los cambios se dan desde lo rítmico y las articulaciones. El trabajo con las voces es similar a la frase 2. Se utiliza principalmente la nota repetida y el doblado por 6tas.

Frase 4, esta frase genera una ruptura con lo que venía sucediendo y funciona como un nexo entre el final de la sección B y el comienzo de la sección C. Se caracteriza por ser articulada en pizzicato, representando un juego de octavas.

Sección C:

Frase 1, esta frase combina paralelismos de 3eras y 6tas con bloques armónicos. No hay trabajo a dos voces, predomina la homofonía y la homorrítmia.

Frase 2, básicamente es la mitad de la frase 1 (no hay variaciones) y funciona como nexos para la frase 3.

Frase 3, en esta frase se vuelve a trabajar a dos voces, en la línea inferior el bajo sostiene la armonía con una rítmica característica (negra con punto, corchea) y con las fundamentales de cada acorde. En el plano superior se organiza un 3+3+2 con semi corcheas que configura el arpeggio de la armonía que subyace. Al final de la frase se va disolviendo el comportamiento citado para terminar definiendo un V – I en acordes plaqué que va concluir la sección.

Coda:

Frase 1: Esta frase es casi igual que la frase 1 de la sección A. Hay una pequeña variación al final que implica sumar una apoyatura cromática hacia el acorde de fundamental (ver compás 91, segunda corchea primer tiempo).

Frase 2 y 3: Se toman las mismas frases usadas en la sección A (5 y 6) esta vez de modo concluyente para dar cierre a la obra.

Entrador

Aspectos generales

Se decidió adaptar este arreglo, compuesto originalmente para piano, a una instrumentación de trío de guitarras. Se cambió la tonalidad de Sol mayor a Do mayor y se le elaboró una introducción. También se decidió escribirlo en 4/4 y no en 2/4 como la versión original: entiendo que representa mejor la temporalidad fraseológica y favorece la estructura de acompañamientos (distintos marcatos, um pa um pa). Se utilizaron diferentes marcaciones características del género para establecer distintos contrastes en lo que refiere a la percepción de la temporalidad y ayudar también a generar distintos climas: momentos más rítmicos, más líricos, etc. Se realizaron variaciones en lo que refiere a la melodía original. El comportamiento textural oscila entre lo homofónico y contrapuntístico y siempre está en función de acompañar a la melodía principal. Cabe destacar que cada guitarra

tiene un rol definido y contribuye a elaborar y a ir transformando la textura general. El tempo de la obra es de negra 110 (moderado tendiendo a allegro).

A continuación, se desarrollarán puntualmente aspectos específicos que conciernen a las decisiones que fueron tomadas para elaborar el arreglo.

Forma

La obra comienza con una introducción de 8 compases. Si bien la versión original no dispone de una introducción, se consideró una idea pertinente sumarla para trabajar la idea de un material rítmico sencillo que contribuya con la metáfora del adjetivo entrador que esgrime el título.

En el compás 9, comienza lo que denomino sección A. Dicha sección en Do mayor desarrolla 2 frases principales a modo de antecedente/consecuente y una frase de cierre que culmina en el compás 24.

En el compás 25 comienza la segunda sección de la obra, en el relativo menor y con un carácter más lírico. Dicha sección plantea dos grandes frases melódicas a modo de A, A'. La variación rítmica y el trabajo con las articulaciones como así también el trabajo tímbrico (explorando diferentes regiones de la guitarra) buscan generar una identidad más cantable y lírica.

En el compás 49 comienza la tercera sección de la obra en la región de subdominante (Fa Mayor). Esta sección representa el momento cúlmine de la obra. También se plantean dos grandes frases a modo de A, A'.

En el compás 65 se retoma el material utilizado en la introducción y se lo rearmoniza en el relativo menor. Se toma este material para ser utilizado como puente para conectar con la coda.

La coda comienza en el compás 73 y desarrolla una variación de la primera sección para dar cierre a la obra.

En conclusión, la forma se da de la siguiente manera:

Introducción – Sección A – Sección B – Sección C – Puente – Coda (Variación de sección A)

Melodía

Para trabajar lo melódico el procedimiento constructivo principal que se utilizó es la variación. Hay una idea recurrente que se da en todas las secciones que implica repetir una frase y variar sin que pierda su identidad. Esto lo busque desde el trabajo con las articulaciones en lo que refiere a la interpretación, desde las alturas y en la transformación de los valores rítmicos. Ornamentar, utilizar cromatismos, sonidos ajenos a la armonía, arrastres, distribuir en diferentes registros buscando desarrollar lo tímbrico, son procedimientos recurrentes que intervienen el abordaje del desarrollo melódico del arreglo.

La guitarra 1 será la encargada de llevar adelante la melodía. Las otras dos complementarán algunos momentos doblando alguna frase ya sea por terceras o sextas o realizarán algún contorno contrapuntístico (ver comienzo Sección B, modo menor) que se complemente con la melodía principal.

Textura

La textura fundamental que se plantea es la de una melodía acompañada. Esto se da de distintas maneras a lo largo de todo el arreglo.

La introducción plantea en guitarra 3 un bordoneo característico de milonga y en guitarra 2 una marcación en 4. En el puente esta marcación es remplazada por contra cantos en arrastres en blancas. Guitarra 2 y 3 están en función de acompañar a la melodía que se da en guitarra 1.

La sección A plantea una marcación al estilo UMPA-UMPA en la guitarra 3 y un contra canto acéfalo con valores largos (blancas) en guitarra 2. Dicha melodía complementa a la melodía principal que se da en la guitarra 1. Guitarra 2 y 3 se complementan para funcionar como acompañamiento para la melodía principal.

La sección B propone un planteo más diverso en lo que refiere a cómo se va construyendo su textura. Se utiliza un contracanto a modo de bajo continuo en la

guitarra 3, movimientos de acordes que funcionan en bloque y se complementan para generar un gesto llamativo a modo de irrupción, la marcación en 2, combinada con arrastres y la marcación en 4. La guitarra 2 complementa por terceras paralelas al final de la sección o en algunos momentos específicos. También se desarrolla el recurso del arrastre en la 3era y 4ta cuerda. La utilización reiterada de este recurso propone establecerlo específicamente como material sonoro distintivo. En el puente también se utiliza de esta manera con la finalidad de resignificar el material que desarrolla esa sección. Guitarra 2 y 3 siguen con la misma función que en la sección A: desarrollar y enriquecer la textura de melodía acompañada.

La sección C plantea un comportamiento más homófono entre guitarra 1 y 2, y bloques armónicos en blanca en la guitarra 3. En esta sección guitarra 3 está en función de elaborar el acompañamiento con una marcación más pesante (marcación en blancas) y un breve momento de marcación en 4.

Respecto a la coda se da el mismo comportamiento textural que en la sección A.

El marino

Aspectos generales

Para este arreglo solo se tomó un fragmento de la versión original de “El Marino”. Ese fragmento se lo decidió utilizar como sujeto de imitación, decidiendo finalmente realizar el arreglo en forma de Fuga para cuarteto de guitarras. Se decidió reescribirlo en 2/4 y cambiarlo a la tonalidad de Re mayor, para generar mayor amplitud hacia el registro grave en el instrumento. Los procedimientos constructivos están vinculados al tratamiento contrapuntístico de las voces y a los aspectos propios de este tipo de forma musical. La imitación del sujeto en diferentes tonalidades y la pintura tonal que de ello se desprende van a configurar la estética del arreglo combinando aspectos propios de la milonga con lógicas constructivas de la música barroca. El título alude a una temática recurrente y sumamente presente en la vida del compositor: el ámbito de la navegación y su correspondiente mundo simbólico. En dicho arreglo se intentó homenajear también a las intervenciones

estilísticas planteadas por el compositor Astor Piazzolla quien supo combinar con gran pasión la música barroca y el tango al incorporar la forma fuga a sus composiciones: ejemplo de ello la obra Fuga y Misterio.

Forma

Esta fuga se va organizar de la siguiente manera:

Exposición A (compás 1 al 20), Episodio A (compás 21 al 28 inclusive), Exposición B (compás 29 al 38 inclusive), Episodio B (compás 39 al 44 inclusive), Exposición C (compás 45 al 49 inclusive), Episodio C (compás 50 al 56 inclusive), Estrecho (compás 57 al 68 inclusive) y Coda (compás 69 hasta el final).

A continuación, se explicará cómo se organiza la polifonía y los roles de cada voz individual dentro de la fuga:

Exposición A

En esta exposición comienza sonando el sujeto en guitarra 4 (compás 1 hasta el 5 inclusive). Continúa con la guitarra 1 y plantea la respuesta junto con guitarra 4 que pasará a hacer el contra sujeto (compás 6 al 10 inclusive). Después va sonar nuevamente el sujeto esta vez desde guitarra 2 junto a contra sujeto 1 (guitarra 1) y contra sujeto 2 (guitarra 4), esto se va dar desde el compás 11 hasta el 15 inclusive. Por último, se va nuevamente a la respuesta, pero en este caso desde guitarra 3: guitarra 1 realizará contra sujeto 2, guitarra 2 el contra sujeto 1 y guitarra 4 el contra sujeto 3 (compás 16 hasta el 20 inclusive).

Episodio A (Compás 21 al 28 inclusive)

En este episodio todas las guitarras van a elaborar una progresión de 8 compases que desemboca en la Exposición B.

Exposición B

En esta exposición el sujeto comienza sonando en Guitarra 4, acompañado de contra sujeto 2 (guitarra 3), contra sujeto 3 (guitarra 2) y contra sujeto 1 (guitarra 1) todo esto desde compás 34 hasta el 38 inclusive.

Episodio B (Compás 39 al 44 inclusive)

En este episodio todas las guitarras van a elaborar una progresión de 6 compases que desemboca en la Exposición C

Exposición C

En esta exposición el sujeto comienza sonando en Guitarra 3, acompañado de contra sujeto 1 (guitarra 1), contra sujeto 2 (guitarra 2) y contra sujeto 3 (guitarra 4), todo esto desde compás 45 al 49 inclusive.

Episodio C (Compás 50 al 57 inclusive)

En este episodio todas las guitarras van a elaborar una progresión de 8 compases que va desembocar en el Stretto de la fuga.

Stretto

Lo relevante de esta sección es que se va construir en base a fragmentos del sujeto en la tonalidad de la Exposición A. La primera entrada de dicho sujeto se va a dar de manera aumentada en guitarra 4 (compás 58 hasta el primer pulso del compás 65). Aparece nuevamente en su versión original en el compás 62 hasta el compás 65 inclusive (guitarra 2). Su próxima aparición será en el compás 65 y seguirá hasta el compás 68 (guitarra 3). Por último, aparecerá en guitarra 1 desde el compás 66 hasta la primera semi del compás 69.

Coda

Esta sección es una gran frase que va desde la segunda semi corchea del primer pulso del compás 69 hasta el final. En la misma van a participar las cuatro guitarras. La función de dicha frase es generar una cadencia hacia el final de la obra.

Melodía y Desarrollo Textural

Esta obra está enmarcada en la forma barroca fuga, por lo tanto, su textura se va definir como una textura polifónica y contrapuntística en la que se va dar preponderancia y relevancia a la independencia de cada línea. Existe un único momento en el que se rompe con esta lógica: en la coda final. Allí, durante cinco

compases (70 al 74), se genera un paralelismo construido por intervalos de octava, tercera y sexta, presentando una textura que tiende a la homofonía entre todas las guitarras. En los últimos compases de la fuga se vuelve a la textura polifónica para cerrar con la cadencia final.

Exposición A, B y C

Características del sujeto: se desarrolla en un ámbito de 7ma menor y configura su contorno melódico por saltos y grados conjuntos. Trabaja desde lo rítmico principalmente con semi corcheas, seguido de negras y en menor medida por corcheas. En lo que refiere a la direccionalidad del contorno melódico se construyó de manera equilibrada y no se priorizó ningún tipo de dirección en particular.

Características de la respuesta: en lo que refiere a su ámbito, contorno y ritmo es exactamente igual al sujeto. La única diferencia es que esta está en Sol Mayor, mientras que el sujeto se daba en Re mayor. En lo que refiere a la direccionalidad del contorno melódico se construyó de manera equilibrada y no se priorizó ningún tipo de dirección en particular.

Contra sujeto 1: se desarrolla en un ámbito de doceava y configura su contorno melódico por saltos y grados conjuntos. Trabaja desde lo rítmico principalmente con corcheas con punto, seguido de semi corcheas y en menor medida con corcheas y negras. Se implementa también un breve lapso sincopado y el ritmo de habanera característico de los comienzos de la música rioplatense. En mayor medida la direccionalidad es descendente.

Contra sujeto 2: se configura en un ámbito de décima y configura su contorno melódico principalmente por saltos y en menor medida por grado conjunto. El salto más preponderante es de 8va y se presentan movimientos por arpegio. Rítmicamente se configura el ritmo de habanera. A diferencia del contra sujeto 1, este contra sujeto tiene una función más rítmica.

Contra sujeto 3: se constituye en un ámbito de doceava y configura su contorno melódico por saltos. Trabaja desde lo rítmico principalmente con corcheas y en menor medida por negras y semi corcheas, representando el contra sujeto de

movimientos más amplios. También se utiliza el ritmo de habanera. A diferencia de los dos contra sujetos anteriores, este es el menos melódico en un sentido cantabile, y es el que tiene una función más armónica.

Episodio A, B y C

Episodio A: las cuatro guitarras van a abarcar un registro de dos octavas más una quinta mayor. La progresión armónica que se desarrolló es la siguiente: I, IV, II efectivo omitido seis arriba, V, I6 y VI efectivo. Se decidió que la lógica interválica sea de segunda mayor ascendente.

Episodio B: las cuatro guitarras van a abarcar un registro de una octava más una quinta. La progresión armónica que se desarrolló es la siguiente: I, V7. En este caso se decidió que la progresión se construya con una lógica interválica de segunda mayor descendente. En este episodio se plantea con claridad una relación rítmica de 3+3+2 desde las semi corcheas. El episodio A tiene un carácter más polifónico (en lo que refiere al comportamiento textural) mientras que en este episodio B, las guitarras 2, 3 y 4 van a estar en función de acompañar lo melódico que se da en guitarra 1.

Episodio C: las cuatro guitarras abarcan un registro de dos octavas más una sexta. La progresión armónica que se desarrolló es la siguiente: I, V7. También se construyó con una lógica interválica de segunda mayor ascendente. Se mantiene la relación rítmica de 3+3+2 desde las semi corcheas. En guitarra 4 se realiza un acompañamiento característico de milonga con arrastres y bloques armónicos de seis voces. Guitarra 3 realizará un ascenso por grado conjunto para luego descender con el ritmo de habanera. Guitarra 2 tiene un ámbito reducido de sexta mayor y se caracteriza por trabajar con notas repetidas y un ascenso y descenso de tercera.

Stretto: Esta sección se va construir con distintas variaciones del sujeto. Lo que va definir a esta sección es el procedimiento de imitación y el de aumentación. Las entradas del sujeto van a estar comprimidas y en lugares diferentes del compás (a diferencia de las otras exposiciones). Respecto a las demás voces que no llevan el

sujeto, se decidió desarrollar un material rítmico de gesto muy característico (tres semi corcheas acéfalas yendo al tiempo fuerte siguiente) que remite a un momento del contra sujeto 1.

Coda: Esta sección se compone de una gran frase que van a llevar a cabo las guitarras 1, 2 y 3, van a desarrollar una textura de homofonía que se va construir por octavas, terceras y sextas. Guitarra 4 realiza bloques armónicos (acordes plaqué) por blancas. Se tomó un fragmento del sujeto para desarrollar el contorno y la lógica de la melodía. Hacia el final, sobre los últimos compases se vuelve a retomar la textura contrapuntística.

De proa a popa

Aspectos generales

Se decidió adaptar este arreglo a una instrumentación de trío de guitarras. Se eligió el formato trío ya que es transversal en los arreglos y formaciones de guitarra de la música rioplatense. Se conservó la tonalidad original respecto a la versión escrita para piano y se escribió en 2/4. El arreglo se define en el género de música popular rioplatense milonga ciudadana, su carácter es rítmico y ágil, el tempo designado es de negra 90. El nombre de la pieza alude a una temática recurrente en el mundo simbólico del compositor: un escenario común de la vida de un navegante y la necesidad de representar de forma poética su sentir en dicho contexto. El fluir de la temporalidad en el transcurso del arreglo se va desarrollando mediante la utilización de diversos recursos característicos de la milonga (bordoneos, arrastres, giros melódicos característicos, etc.). El arreglo se define más desde lo rítmico que desde lo melódico. Cabe destacar que cada guitarra tiene un rol definido pero que no se mantiene fijo a lo largo de todo el arreglo, lo cual favorece el desarrollo textural de la pieza.

Es importante mencionar que se encontraron errores de notación que no respetaban la coherencia armónica de lo que se venía planteando. Debido a esta problemática se optó por modificar alteraciones en la melodía con la finalidad de adaptar el fraseo

al re armonización y específicamente adaptarlo en función del desarrollo armónico funcional. Ver final de la “sección A” cuando se acentúa brevemente la región de Fa mayor.

Forma

La forma original de la pieza es: Intro - A A'. Sin embargo, a partir del análisis de las secciones, se creyó conveniente componer una parte original (B) contrastante con las secciones A A'. La sección B se presenta en el mismo tono que A pero en modo menor (Sol menor), un recurso típico tanto de las demás piezas de este compositor como de otros tangos.

El resultado formal final son dos secciones que se repiten y varían en algunos aspectos en su re exposición. El arreglo culmina con una coda a modo de cierre. Otro dato relevante se da en relación a la repetición de las secciones. Estas duran menos respecto a su primera aparición.

El acorde del comienzo funciona a modo de introducción como gesto típico del estilo, y tiene su contraparte en el acorde de cierre de la pieza.

La sección A (compás 1 al 46) comienza en Sol mayor hasta el compás 23 que se empieza a desarrollar el ámbito de la subdominante (Do mayor) que a su vez tiende a acentuar por un breve lapso de tiempo la región de Fa en Do. Antes de llegar nuevamente a la sección B se vuelve a Sol mayor, tonalidad principal de la sección. Esta lógica armónica se da también en la sección A' (compás 79 al 122).

La sección B (compás 46 al 78) y B' (compás 123 al 137) se da plenamente en Sol menor y es la que fue compuesta íntegramente por el tesista. El desarrollo armónico de la misma es simple, basándose en los acordes pilares de Sol menor.

Por último, la Coda (compás 138 al 144) plantea un desarrollo armónico en la tonalidad original y es la sección de menor duración de la obra ya que su función radica en dar un cierre a la misma.

En conclusión, la forma se da de la siguiente manera:

Introducción - Sección A – Sección B – Sección A' - Sección B' - Coda

Melodía

Se irá repasando en relación a las distintas secciones aquellos aspectos melódicos relevantes que se dan en el arreglo.

Sección A

Se plantea al comienzo una frase de 8 compases que se repite dos veces, la misma tiene un carácter marcadamente rítmico plasmado básicamente sobre el arpeggio de las armonías I V7. Despliega un ámbito de 6ta y se construye con un material rítmico de corchea y dos semis. Se trabaja y se desarrolla con las 3 guitarras con 3eras, 6tas, 8tavas y 5tas. Entre frase y frase se rompe el comportamiento homorrítmico generando un breve complemento contrapuntístico a modo de complemento. Esta frase tiene un carácter rítmico y es la que distingue y da mayor identidad a la obra.

En el compás 18 comienza una nueva frase cuyo carácter es más melódico y se extiende hasta el compás 29. En dicha frase se llega en el último compás a la nota más aguda que va desarrollar este arreglo un Fa5, sería el momento cúlmine de esta sección. Va suceder lo mismo en A' (Se re expone la frase). En lo que refiere a la guitarra 2 y 3 en el transcurso de esta frase van acompañar o doblar por momentos la melodía que se plantea en guitarra 1: utilizando bordoneos, bicordios, contracantos, etc.

Luego comienza otra frase (compás 30 al 38 inclusive) cuya finalidad es ir volviendo a la frase de 8 compases que se da al comienzo de la obra. Esta se diferencia de la anterior por mostrar un mayor énfasis en la nota repetida y en el carácter rítmico de la primera, también expone el modo mixolidio al final de la frase utilizando una subida por semicorcheas ascendentes y por grado conjunto. La función de dicha frase se da en que logra transicionar desde el carácter melódico a lo rítmico que se daba en la primera frase. Guitarras 2 y 3 acompañan con los mismos comportamientos que se daban en la frase anterior.

Sección B

Esta sección se compone de tres frases:

La primera dura 8 compases desde el final del compás 46 hasta el 50. El carácter de dicha frase es melódico, despliega en gran medida un movimiento por grados conjuntos y está ornamentada por bordaduras y notas de paso cromáticas y diatónicas. La guitarra 2 permanece en silencio y la guitarra 3 elabora un contracanto a modo de bordoneo de milonga.

La segunda es una extensión de la primera y dura 12 compases (última semi corchea del compás 54 hasta la primera corchea del compás 66). La variación que se pone en juego implica adicionar parte de lo ya mencionado en la frase anterior con la finalidad de conectar con la tercera frase. También suman mayor protagonismo la guitarra 2 y 3. Una línea que sobresale y plantea un juego con segundas y apoyaturas y su desarrollo con bicordios de tercera. Por otro lado, la guitarra 3 comienza con un acompañamiento característico de milonga que involucra arrastres y termina con un desarrollo de arpeggios combinado con contracantos que en algunos momentos doblan por octavas la melodía superior de la guitarra 1.

La tercera frase (última corchea del compás 67 hasta el compás 78 inclusive) dura 11 compases. Lo que caracteriza esta frase es el desarrollo de lo melódico organizado desde la rítmica característica de la milonga 3+3+2, guitarra 1 y 3 con movimiento paralelo por 6tas y guitarra 2 desarrollando la misma célula rítmica, pero desde el nivel de las corcheas a modo de bordoneo de milonga.

Sección A´

La mayor diferencia respecto a la sección A es en lo melódico: la variación de la primera frase de la sección A que implementa la inclusión de una nueva melodía en la guitarra 1 construida por saltos (Compás 79 al 86 inclusive) mientras se mantiene la misma melodía que se daba en guitarra 2 y 3.

Se realiza una variación en la guitarra 2 en la última frase de la sección llegando de modo diferente a como se llegaba en la sección A al pasaje rítmico de arpeggios: en esta oportunidad se utiliza el modo jónico de Sol. La variación de la guitarra dos

implica un cambio radical en el contorno melódico ya que se distingue por el contraste rítmico que desarrolla grupos de tres semicorcheas.

Sección B´

En esta sección hay variaciones melódicas respecto a lo que ya presentado. Comienza incorporando el doblado por terceras paralelas combinado con el desarrollo del 3+3+2 desde las semicorcheas (Compás 122, guitarra 3). Por último, se sigue desarrollando la melodía en el registro grave a modo de bordoneo de milonga que funcionaba como acompañamiento de la primera frase de la sección B.

Coda

Esta última frase (Compás 138 al 144) tiene la función de dar cierre a la obra y trabaja de la siguiente manera: guitarra 3 dobla por octavas a la guitarra 1 y guitarra 2 desarrolla el mismo material, pero por 3eras paralelas.

Textura

En todas las secciones se da una textura de melodía acompañada. Esto se va desarrollando y configurando con la participación de todas las guitarras en su conjunto. El paralelismo por 3eras y 6tas es un recurso importante y prevalece por sobre otras formas de configurar la textura (contracantos, bicordios, etc.).

La densidad textural es mayor en las secciones A, A´ y Coda y una menor densidad textural en la Sección B y aún más en B´. Esta idea fue planteada como recurso compositivo para generar contrastes entre las secciones.

Pichinango

Aspectos generales

Se dispuso adaptar este arreglo, compuesto originalmente para piano, a una instrumentación de trío de guitarras. Como en el caso del arreglo "Entrador", también se decidió escribirlo en 4/4 y no en 2/4 como la versión original con la finalidad de adaptar mejor la temporalidad fraseológica y favorecer la estructura de

acompañamientos (marcados). Se destinaron diferentes marcaciones características del género para constituir distintos contrastes en relación a la percepción de la temporalidad, y para ayudar también a generar distintos climas: momentos más rítmicos, más líricos, etc. Se crearon variaciones en la melodía original. El comportamiento textural desarrolla momentos de homofonía y momentos contrapuntísticos, marcando claramente la función de acompañar la melodía principal. El tempo de la obra es de negra 110 (moderado tendiendo a allegro). Se mantuvo la tonalidad original, do mayor. Se presenta una búsqueda de roles instrumentales que van definiendo los distintos espacios formales de la pieza: solista, trío, dueto, etc. Este procedimiento de roles y forma se da de la siguiente manera: la primera exposición de A se desarrolla a modo de guitarra solista, en la reexposición de la primera sección se suma una segunda guitarra que va elaborando contra cantos, en la sección B y C se plantea trío de guitarras.

Se desconoce el origen del título, pero se infiere que es una combinación de las palabras pichi (característica del ámbito del río de la plata y propia del lunfardo) y tango. Se entiende por pichi a la persona que es novata en algo. Quizá fue una forma humorística por parte del compositor de dar a entender su tránsito amateur en la práctica compositiva del género, reconociendo su lado de aprendiz a la hora de desarrollar sus composiciones.

Forma

Comienza con una sección A (compás 1 hasta el primer pulso del compás 16), seguida por la sección B (segundo pulso del compás 16 hasta el compás 32 inclusive), se re expone la sección A (compás 33 hasta el compás 49) y luego la sección C (primer pulso del compás 49 hasta el compás 64). Todo este desarrollo se expone dos veces.

En conclusión, la forma se presenta de la siguiente manera:

Sección A - Sección B - Sección A' - Sección C x2

Melodía y Desarrollo Textural

La textura que define a este arreglo es la de monodia acompañada, a continuación, se expresarán algunas cuestiones en relación a cada sección que tiene la obra.

Lo característico de la sección A se da en relación a la instrumentación. Solo participa la guitarra 3. Por momentos se trabaja a varias voces al definir claramente las armonías (ejemplo, compás 5) y por otros se trabaja dos voces (ejemplo, compás 2). Se va alternando la densidad textural en función de ir destacando determinados momentos en las frases.

La sección B va plantear una textura homofónica con un mayor énfasis en los movimientos paralelos (en la primera mitad de la sección) y luego se da la situación de una melodía acompañada (pero con distintos acompañamientos en guitarra 2 y 3, compás 25).

En la sección A' se incorpora una guitarra más y se engrosa la textura. Lo relevante de esta sección en lo que refiere al comportamiento textural radica en que ya no es la monodia acompañada, sino que se suma otro estrato que va dibujar otro contorno melódico y va dar paso a una textura contrapuntística.

La sección C se plantea con una textura que tiende a la homofonía, ya que trabaja todas las frases, en gran medida por movimiento paralelo de 8vas, 3eras o 6tas. Se plantean diversas marcaciones que van a ir acompañando el comportamiento melódico: marcatos en 4, por síncopas y en blancas. Esto va implicar que por momentos se va engrosar la textura que se venía desarrollando fuertemente por movimiento paralelo entre guitarra 1 y 2.

Se revisarán aquellos aspectos melódicos relevantes a las distintas secciones que se dan en el arreglo:

Sección A (guitarra solista):

Esta sección se plantea en Do mayor.

Frase 1 (compás 1 - 4): Se trabajó principalmente a dos voces, la línea del bajo complementa con bordoneos a la melodía principal que se da en la voz superior. Se

utilizaron también, 6tas, 3eras y 8vas para armonizar algunos momentos del contorno melódico.

Frase 2 (compás 5 - 8): También a dos voces y con la misma lógica de la frase 1, en esta frase se implementó un mayor trabajo con bloques armónicos y se incorporaron notas de paso cromáticas para ornamentar algunos momentos de la frase.

En estas dos primeras frases hay una lógica de antecedente consecuente a modo de pregunta respuesta.

Frase 3 (compás 9 - 12 inclusive): Se presenta como variación de la frase 1 pero rearmónizada en el nexo hacia el final de la frase acentuando el segundo grado al implementar el sexto efectivo (La 7). También se le dio una mayor preponderancia a la utilización de bloques armónicos hacia el final de la frase.

Frase 4 (compás 13 hasta los dos primeros pulsos del compás 16): Esta frase está elaborada a dos voces como las anteriores y funciona como cadencia para dar cierre a la sección. Se utilizaron cromatismos melódicos para ornamentar y enriquecer la frase, utilizando una gestualidad típica del género.

Sección B (trío de guitarras):

Esta sección se plantea en La menor.

Frase 1 (tercer pulso compás 16 hasta el tercer pulso del compás 20): Guitarra 1 y 2 trabajan a por movimiento paralelo de 6tas, mientras que guitarra 3 realiza un acompañamiento de marcato en dos característico del género.

Frase 2 (tercer pulso del compás 20 hasta el tercer pulso del compás 24): Las 3 guitarras van por movimiento paralelo de 6tas y 8vas y plantean una textura homófona que se desarma un poco en la guitarra 1 al final de la frase.

Frase 3 (tercer pulso del compás 24 hasta el tercer pulso del compás 28): En esta frase las tres guitarras desarrollan un comportamiento independiente. Guitarra 1 lleva adelante la melodía, se destaca la utilización de arrastres. Guitarra 2, trabaja a dos voces. El plano inferior elabora un caminado en el bajo y el superior juega con

una apoyatura 6-5 cuando está presente la función de tónica (La menor) y 9-8 cuando trabaja sobre la función de dominante (Mi7). Guitarra 3 trabaja con un marcato en dos.

Frase 4 (tercer pulso del compás 28 hasta el tercer pulso del compás 30): Similar a lo que se venía planteando en la frase 3. En guitarra 1 se incorporan algunos bicordios combinados con arrastres y se aumenta la densidad cronométrica. Las guitarras 2 y 3 mantienen el mismo comportamiento.

Frase 5 (tercer pulso del compás 30 hasta el compás 32 inclusive): En esta frase solo operan guitarra 1 y 3. Guitarra 3 continúa con el marcato en 2 mientras que guitarra 1 trabaja con una melodía por 6tas paralelas y ornamentadas con notas de paso cromáticas.

Sección A' (dúo de guitarras):

Esta sección se plantea en Do mayor.

Sección A' Guitarra 3, frase 1 (tercer pulso del compás 33 hasta el compás 37 inclusive), frase 2 (tercer pulso del compás 38 hasta el primer pulso del compás 41), frase 3 (tercer pulso del compás 41 hasta el compás 44), frase 4 (compás 45 hasta el compás 48).

Aclaración: Guitarra 1 realiza las mismas frases que se plantean en la sección A.

En esta sección solo participan guitarra 1 y 3: guitarra 1 va realizar lo que realizó en la sección A guitarra 3, y guitarra 3 va ir complementando melódicamente los espacios que va dejando la guitarra 1. La Guitarra 3 va a expresar 4 frases que van a culminar todas (excepto la frase 3) con una mayor densidad cronométrica. Empiezan realizando los contracantos con corcheas, negras y blancas y culminan con un fraseo más condensado en el nivel de las semicorcheas. Este final en semis va a ir cantando en mayor medida por grado conjunto recorriendo la escala y transitando el ámbito melódico. El comienzo suele ser planteado por saltos de direccionalidad descendente. La frase 3 se destaca por tener un comienzo diferente ya que comienza con triadas en blancas.

Sección C (trío de guitarras):

Esta sección se plantea en Fa mayor.

Frase 1 (compás 49 hasta el compás 52): la frase comienza con una sola guitarra (guitarra 3), para luego sumarse (al final del compás 50) la guitarra 2 y por último la guitarra 1. Esto va a generar una textura que va por 8vas, 3eras y 6tas paralelas.

Frase 2 (compás 53 hasta el compás 56): esta frase va continuar con el movimiento paralelo de 8vas, 3eras y 6tas (guitarra 1 y 2). Guitarra 3 realiza un acompañamiento de marcato en 4.

Frase 3 (compás 57 hasta el tercer pulso del compás 60): esta frase es una variación de la frase 1. Se repiten las entradas, el movimiento paralelo, y sólo se suma una voz en la entrada de la guitarra 2 (doblando por terceras, ver compás 58). A diferencia de lo que ocurre en la frase 1, donde las guitarras 2 y 3 cantaban por 6tas., aquí cantan por 3eras.

Frase 4 (último pulso del compás 60 hasta el compás 64): con un comienzo de anacrusa ascendente y con la inclusión de un valor rítmico de quintillo se le da un impulso energético. Esta frase va a desarrollar en guitarra 1 y 2 el contorno melódico (por octavas paralelas y movimiento contrario al final de la frase). Guitarra 3, realizará un acompañamiento sincopado que va ir ascendiendo hasta llegar a un movimiento por blancas para terminar cerrando con el característico I-V-I.

Elementos técnicos del tango y la milonga presentes en los arreglos

- Distintos tipos de marcaciones: Marcato en 2, marcato en 4, síncopas, blancas, umpa umpa.
- Bordoneos (generalmente en el registro grave)
- Arrastres: De notas individuales, de bloques armónicos, como acompañamiento característico de milonga en guitarra, bicordios.
- Articulaciones: acentuaciones, staccato y legato.
- Movimientos paralelos por 6tas, 3eras y 8vas en función de acompañar distintas frases y de generar contrastes texturales.
- Implementación de valores irregulares.
- Contracantos.
- Variaciones melódicas
- Ritmo de habanera

Conclusión

Como conclusión presento aquí una exposición de los aspectos técnicos y musicales de la obra y vida de Alfredo Martin como también mi interpretación personal de la misma.

Aspectos técnicos y musicales:

Si bien se puede observar por registros fotográficos que Martín sabe tocar la guitarra, él opta por el piano como su instrumento principal para realizar sus composiciones.

No tiene su propia orquesta típica ni participa en alguna en particular, pero genera un gran lazo de amistad con músicos de renombre de la época. De esto concluyo que dichas amistades deben haber sido de gran inspiración para poder realizar su obra.

Se puede deducir al analizar las obras de Martin que tiene una fuerte preferencia por los aspectos compositivos que configuran a la Guardia Vieja. Opta por el piano como instrumento para elaborar sus composiciones, da preponderancia al acompañamiento de habanera y en gran medida establece desde lo formal tres secciones para dar variedad a su música. Dichos aspectos lo enmarcan en esta primera etapa del tango.

Respecto a la duración de 16 compases por sección, característica de los comienzos del tango, Martin lo respeta en gran medida y lo tiene presente. En algunos casos se reconoce cierta irregularidad y rompe con dicha lógica. Por ejemplo, la tercera sección de Acordes Divinos dura 20 compases y también tiene un breve puente de 4 compases que sirve para la segunda y tercera sección.

Al registrar sus tangos en notación tradicional Martin busca que su obra pueda ser compartida e interpretada por otros músicos.

Martin es un músico autodidacta y no se dedica de manera profesional a la práctica musical. Tampoco se sabe y se puede verificar que haya tenido una formación institucionalizada en lo que refiere a su labor artística. Al abordar su obra puedo

distinguir que, en algunas de sus composiciones, no se presentan desarrollos armónicos que den cuenta de un uso crítico de la armonía funcional. Se puede observar que el tratamiento de las voces en la totalidad de la textura no siempre tiene una lógica de conducción definida y equilibrada.

En el lenguaje del músico se puede apreciar que cuenta con gran variedad de recursos y aspectos técnicos musicales que van a definir su obra. A continuación, citaré algunos recurrentes:

- Implementación de movimientos cromáticos.
- Ornamentaciones.
- Secuencias melódicas.
- Valores rítmicos irregulares.
- Desarrollo formal.
- Acompañamiento de habanera y bicordios que doblan por octava en mano izquierda del piano.
- Recursos armónicos.
- Rítmicas propias del estilo.

Martin asigna la leyenda "Tangos de la Guardia Vieja" a la mayoría de sus obras. Deduzco que ésta es su manera de indicar cómo tienen que tocarse sus tangos ya que no asigna dinámicas específicas, articulaciones y tempo a los mismos. Con dicha leyenda da a entender que sus tangos deben tocarse con el lenguaje interpretativo de esa época. De los 15 tangos que componen su obra solo 4 no tienen dicha leyenda.

Martin se ocupa de que dos de sus tangos sean editados y registrados en SADAIC. Esto expresa tal vez una necesidad de su parte por trascender como compositor en dicho género y también generar una renta para su familia.

Luego de investigar su obra, recopilar imágenes, partituras, anécdotas y documentos de época se reconstruye un catálogo de 15 piezas escritas en partitura

para piano, instrumentales, salvo una de ellas (Hada Argentina) que fue pensada desde el estilo tango canción y especialmente dedicada por el compositor a la figura de María Eva Duarte de Perón.

Mi mirada sobre la obra:

Considero que este trabajo resultó fundamental para comprender parte de mi historia familiar. Me permitió conocer, en gran medida, el vínculo y los alcances de la producción artística de mi bisabuelo con el desarrollo del tango como parte de nuestra cultura musical.

Luego de haber transitado todo este recorrido por su vida y su obra he podido comprender aspectos de la práctica musical del tango y su estilo. Creo que esta expresión de la música popular ha sido terreno fértil para que mi bisabuelo pueda desarrollar el aspecto creativo y musical de su persona.

Fue sumamente gratificante para mi ejercitar la creatividad en relación a su obra. El ponerme en contacto con dicho material ha sido relevante para resignificar una parte del legado cultural de mi familia. Estoy muy agradecido con mi tío materno Alfredo Martin ya que él fue generoso y dedicado al ponerme en contacto con las obras de mi bisabuelo.

Me siento honrado de pertenecer a una familia que busca conectar al individuo, mediante la música, con el sentido creativo, placentero y trascendente de la vida. Esto ha permitido establecer un puente intergeneracional y un diálogo significativo con mis antepasados que, sin duda, marcará un antes y un después en mi historia personal.

Bibliografía

Angeleri, C. Henriquez, S (2019). Álbum arreglos de tango Nro. 4: Ensamble de guitarras. Febrero, 2019. Edición digital en pdf de distribución gratuita. www.tangosinfin.org.ar

Blanquer, A. (2009). Técnica del contrapunto. Italia: Real Musical.

Brunelli, O. (agosto de 2016). La transición de la guardia vieja a la guardia nueva en el tango. Ponencia presentada en la 1° jornada de lenguaje, literatura y tango. Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Canal Julian Graciano (enero de 2020). Tango Licks // Tutoriales por Julián Graciano // ARREGLOS PARA TRIO [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8bbHoviuCi4>

Canal Volver (abril de 1998). La historia de las orquestas: orígenes y evolución (1895-1935) [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7XZEFMV-uw>

Canal Volver (abril de 1998). La historia de las orquestas: la época de oro (1835-1945) [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=iulbK_hSWIk&t=1542s

Chlopecki. O. (2019). Ornamentación melódica (ejercitación). Contrapunto tonal, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Chlopecki. O. (2019). Secuencias y progresiones (ejercitación). Contrapunto tonal, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Chlopecki. O. (2019). Armonización a dos voces (ejercitación). Contrapunto tonal, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Chlopecki. O. (2019). Sujetos/Respuestas de Fuga (ejercitación). Contrapunto tonal, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Chlopecki. O. (2019). Retardos (ejercitación). Contrapunto tonal, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Chlopecki, O. (2019). Definición armónica a dos voces utilizando solamente sonidos reales en contextos diatónicos. Contrapunto tonal, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Gallo, R. (2018). Cuaderno de estudio Nro. 2: "Arreglos de tango". Edición digital en pdf de distribución gratuita. Edición digital en pdf de distribución gratuita. www.tangosinfin.org.ar

Graciano, J. (2016). Método de guitarra Tango. Buenos Aires: Bibliografika.

Grela, R. (2007). La guitarra en el tango [CD]. Buenos Aires, Argentina: Melopea Records.

Fain, P. Gallo, R. Possetti H (2019). Cuaderno de estudio #01: Herramientas fundamentales del tango. 1a edición. - CABA: Edición digital en pdf de distribución gratuita. www.tangosinfin.org.ar

Forner, J. Wildbrant, J. (1993). Contrapunto creativo. España: Labor.

Henríquez, S (2018). La guitarra en el tango. 1a edición. Buenos Aires: Tango sin fin.

Mesa, P.; Balderrabano, S. (septiembre de 2006). Los elementos constitutivos del tango de la Guardia Vieja en relación a los aportes realizados por músicos de formación académica. Ponencia presentada en las II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales, Facultad de Bellas Artes, La Plata, Buenos Aires.

Rimsky – Korsakov, N. (1997). Tratado práctico de armonía. Nueva edición corregida de la traducción efectuada por Jacobo y Miguel Ficher directamente de la 13° Edición rusa ampliada por Maximilian Steinberg. Buenos Aires, Ricordi.

Palermo trío (2005). Sentimiento Tanguero [CD]. Buenos Aires, Argentina: Epsa Music, Colección "Guitarras del Mundo", N° 18.

Pesce, R. (2011). La historia del tango 3. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.

Salgán, H. (2001). Curso de Tango. Argentina: Pablo J. Polidoro A.