



Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"
Repositorio Institucional

Rumbo a la madrugada

Año
2015

Autor
Cortés, María Solana

Director
Elia, Eduardo

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

CITA SUGERIDA

Cortés, M. S. (2015). *Rumbo a la madrugada*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

“RUMBO A LA MADRUGADA”

Por

María Solana Cortés

“RUMBO A LA MADRUGADA”

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA
INSTITUTO ACADÉMICO PEDAGÓGICO DE
CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN COMPOSICIÓN MUSICAL CON
ORIENTACIÓN EN MÚSICA POPULAR

TRABAJO FINAL DE GRADO
“RUMBO A LA MADRUGADA”

Por

María Solana Cortés

DIRECTOR

Prof. Eduardo Elia

CO-DIRECTOR

Prof. Gustavo Espada

VOLUMEN II

-2015-

Agradecimientos.

A mis viejos, a mis hermanos y al resto de la numerosa tropa familiar por estar, desde cerca ó desde lejos; desde el lugar posible.

A todos los músicos que participaron en este trabajo: Matías Pérez, Federico Lattanzi, César Elmo, Alejandro Arelovich, Joaquín Aguilar, Federico Deschutter, Laura Rodríguez Laura Alberti, Fernanda Quintás, Ivana Perren, Daniela Arévalo, Magalí Castro, Matías Bordone Carranza, Diego Guerrero, Guillermo Zigarán, Manuel Zamar, Javier Mateos, Boris Sojak, Marcos Ramírez, Rodrigo Díaz Carreras, Matías Martínez, Tomás López Gaviola, Javier López Gaviola, Matías Rodríguez, Jorge Fernández González, Pablo Vélez, Guillermo Linder, José Santillán y Ariel Rodríguez; por su amistad y enorme generosidad; por su talento, entrega e innumerables aportes. Infinitas gracias! Este disco no hubiese existido sin ustedes.

A Gustavo Espada, Eduardo Elía, Alejandro Arelovich, Laura Rodríguez, Marcelo Suárez, Guillermo Linder, Isabel Cortés, Pico González, Alfredo Crespo, Cecilia Cortés, Eugenia Almeida y Fabrina Rovaretti, por atender el teléfono a cualquier hora, leer mails en cualquier momento y dejarme interrumpir cualquier charla para hacerles consultas de lo más insólitas.

A Juan Bonetto, Valentina Bonetto y Marcelo Brizuela por los préstamos desinteresados de instrumentos y micrófonos.

A Cecilia Vázquez y Fátima Infante, por registrar este momento inolvidable.

A Sole Sgarella, por su hermosa amistad y su aporte desinteresado; por plasmar con talento y creatividad el concepto de mi música en su arte visual.

A Gabriel Virga, por ponerle la cerecita del postre al disco con sus magias de masterización.

Al Gringo Linder, por su entrega y compromiso constante, y por hacerme reír sin parar.

A Mariem Riesco, por abrirme las puertas del carnaval, de su casa y de su vida.

A Aldo Galarza, por ayudarme con calidez y profesionalismo a conquistar nuevos territorios personales.

Y a Juan, por su amor paciente y profundo.

Dedicado a mis seis hermanos.

A Lauri, Negra y Muñeco, hermanos de la vida y de la música.

Y a mi amor, Juan.

Introducción.

El presente Trabajo Final de Grado (TFG) representa la conclusión formal del camino recorrido por la autora como alumna de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. El resultado del proceso realizado se presenta en dos formatos: en primer lugar, el material discográfico que contiene once obras musicales. En segundo lugar dos volúmenes escritos: el Volumen I incluye las partituras correspondientes a la música grabada que compone el CD y el Volumen II expone el marco referencial que contextualiza, fundamenta y explica cuál fue la motivación de la autora para realizar este trabajo, los géneros abordados, los elementos que los caracterizan y cómo fue el proceso de composición y arreglo de la música.

Este trabajo -tanto la obra musical como el corpus teórico – es concebido y realizado a partir de algunas inquietudes y objetivos propios de la autora que, reunidos, funcionaron como motivación para la creación y la investigación:

¿Por qué una persona inmersa en un contexto social y cultural determinado-en este caso la autora- en una región geográfica determinada, puede sentirse conmovida con prácticas culturales totalmente ajenas al ámbito en donde desarrolla su vida?

¿Por qué tal persona puede establecer relaciones de pertenencia profundas a lenguajes musicales, e incluso a paisajes con los cuales no tuvo contacto en sus relaciones vinculares primarias, esto es; relaciones familiares, escolares, amistosas y demás vínculos que se producen en diferentes ámbitos de socialización?

¿Cuántos y cuáles pueden ser los caminos que transita un individuo a lo largo de su vida que lo llevan a verse reflejado en experiencias artísticas lejanas a su vivir cotidiano?

Y por último, ¿qué características en común y qué diferencias pueden existir entre tales expresiones, al punto de poder convivir armoniosamente en el universo emocional y creativo del sujeto que se identifica con ellas?

Estas inquietudes invitan a pensar en cuestiones de identidad y despiertan a su vez otras preguntas en relación a esta temática tan vasta:

¿La identidad es inmóvil, o va cambiando con el transcurrir del tiempo y las experiencias de la vida?

¿La identidad es impuesta, es decir, está determinada por el espacio donde un sujeto nace, el ámbito en el que se cría, etc.?

¿O la identidad se construye, se elige, se resignifica, al menos una/s parte/s de ella?

¿Qué función cumple la música en la construcción de la identidad, tanto subjetiva como colectiva?

En definitiva, ¿Qué es la Identidad y qué relación puede tener con la música, particularmente en la actividad artística de quien escribe este trabajo?

A partir de esta reflexión, la autora revisa su labor musical hasta el momento (dedicado principalmente a la actividad como cantante- intérprete, al estudio de técnica vocal y repertorio, lenguaje musical, a la percusión y a la docencia) y advierte que, a pesar de estar llevando a cabo su formación dentro de una carrera de composición, el aspecto de la creación no está explorado ni incorporado a la propia actividad musical. Es allí donde se suma un nuevo y significativo interrogante:

¿Qué prejuicios propios, opresiones, temores o motivos de qué índole estaban impidiendo la autoexploración a través de la creación, hasta el momento de realizar el presente trabajo final de grado?

Surge entonces la necesidad de abrir el camino de la composición, tomando a la acción creativa como un medio de autoconocimiento y construcción de una identidad musical que continúe incluyendo lo interpretativo pero que también lo trascienda, para ahondar así en las singulares impresiones de la autora en relación al sentimiento de ser-estar en el mundo, explorando y reelaborando elementos propios del lenguaje del Candombe, la Murga y la Milonga.

Capítulo I

En este primer capítulo se desarrollan las herramientas teóricas con las cuales se intenta dar respuesta y marco referencial a los interrogantes planteados en la introducción.

I. Lo concerniente a Identidad.

I.1. Definiciones de Identidad y descripción de algunos de los elementos que la componen.

La noción de identidad puede ser entendida y abordada desde distintas disciplinas: fundamentalmente desde la psicología, la antropología, la sociología, la literatura y otras. Siendo este un concepto tan abarcativo, a continuación se delimitan los alcances del término tal como serán utilizados y desarrollados en el presente trabajo.

En primer lugar se expone la etimología de la palabra identidad:

“Identidad: “características por las que se puede reconocer a un individuo”: latín tardío *identitatem*, acusativo de *identitas* (radical *identitat-*) `identidad, igualdad´ (traducción del griego *tautótes*, `identidad, igualdad´, de *tauto* `lo mismo´ [véase tautología] + *-tes* `calidad´ [véase ^o *-tad*] del latín *ídem* `lo mismo, el mismo´ (véanse *ídem* ^o*ya*, ^o*débil*). Para el latín *-itas* `calidad´, véase *-idad*.”¹

En segundo lugar, se exponen dos definiciones de identidad y ciertas características que la componen- definiciones elaboradas por Fischer y Cleveland que examina Rolando Toro en su libro “Biodanza”² como así también algunas consideraciones sobre el porqué de la elección de estas definiciones y no de otras:

“La identidad es la experiencia de sí mismo como centro de percepción del mundo”³

“La identidad tiene una esencia invariable a la vez que se transforma en modo constante, aparte de su dimensión espacio-temporal”⁴

Toro, afirma que “la revisión del concepto de identidad representa la tarea principal de la filosofía contemporánea”⁵. En consecuencia, propone un recorrido cronológico sobre los aportes que han ido haciendo a tal concepto diferentes autores. Propone también una suerte de “evolución” en el concepto, evolución en el sentido de ampliar las significaciones sobre esta temática hacia una noción de identidad más holística (por lo tanto superadora de las propuestas anteriores, según Toro), entendiendo a la identidad como un *Nosotros*, más que como una visión individualista representada como *Identidad = YO*. A los fines operativos del presente trabajo, aunque coincidiendo en gran parte con la propuesta de este autor, se toma como referencia primaria las definiciones anteriormente

¹ GOMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México. Fondo de Cultura Económica. 1995. p 360.

² TORO, Rolando. *Biodanza*. Chile. Editorial Cuarto Propio. 2007. P 159.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

citadas, ya que se considera que no puede existir un *Nosotros* sin antes contar con la percepción – propia y singular - de un *sí mismo*, teniendo en cuenta por supuesto que esta percepción de ninguna manera está aislada de su contexto, sino justamente en relación a éste, al *Nosotros* –esto es, al vínculo del individuo con otros individuos y con el mundo externo en general. Pero el desarrollo de tan interesante debate excede los límites del presente trabajo, en el cual se plantea focalizar en la formación y construcción de la identidad de la autora en relación a su actividad musical.

Por otra parte, tratándose este trabajo final de grado de la creación de una obra artística realizada individualmente y materializada en una propuesta musical discográfica, se considera más que necesario partir de definiciones que apunten a subrayar justamente los elementos primeros del sentimiento de identidad, es decir las impresiones más profundas y particulares de tal sentimiento, sensaciones tan únicas y singulares como seres humanos únicos y singulares existen. Por tal motivo se parte del *sí mismo*, de la persona “observada” en su fuero interno, entendiendo la identidad- al menos en una inicial aproximación al concepto- como “la experiencia de sí mismo como centro de percepción del mundo”⁶ y a partir de tales percepciones internas, su respuesta, relación e interacción -en este caso artística- con ese “afuera” percibido y comprendido desde lo más íntimo y emocional de la persona.

En relación a algunos de los elementos que componen la identidad se acuerda con el enunciado que plantea que “La identidad tiene una esencia invariable a la vez que se transforma en modo constante, aparte de su dimensión espacio-temporal”⁷, ya que sería poco probable desde la postura teórica sostenida, suponer que en el transcurso de una vida no advengan circunstancias que (dependiendo éstas de las elecciones de la persona, o no) susciten cambios, más o menos profundos, que no afecten al propio sentimiento de ser-estar en el mundo. Sería igualmente poco probable desde la postura teórica sostenida pensar que de repente, por alguna circunstancia particular, una persona pase a ser enteramente otra, es decir, a sentirse e interactuar de manera completamente distinta.

I.2. Interpelación, narratividad y trama argumental: Categorías de análisis y propuestas conceptuales desde donde abordar y comprender la formación de identidades subjetivas y colectivas a través de, y en relación a, la experiencia musical.

Ramón Pelinsky, en su texto “Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música”⁸, expone interrogantes similares a los de la autora. En este texto revisa críticamente tres abordajes posibles para la comprensión de “las relaciones laberínticas entre arte popular y sociedad”⁹. Tales abordajes provienen de la sociología, elaborados por la escuela estructuralista, de Simon Frith y Pablo Vila respectivamente. Cabe aclarar que se comparte completamente la posición de los autores citados por Pelinsky de descartar la teoría Homológica, ya

⁶ TORO, Rolando. Op.cit. p 159.

⁷ *Ibidem*.

⁸ PELINSKY, Ramón. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid. AKAL. 2000. p 163.

⁹ *Ibidem*.

que la consideran insuficiente a la hora de dar respuestas a dos incógnitas básicas que constituyen el centro de la discusión¹⁰. Estas son:

“¿Por qué la gente se identifica con alguna música en particular y no con otras?
¿Cuáles son los procesos que conectan la música con el sujeto que la vive como materialización de su identidad subjetiva y colectiva a la vez?”¹¹

Los conceptos de interpelación y narratividad, articulados, darían respuesta a estas incógnitas.

I.3. Interpelación.

Para empezar a tratar las temáticas planteadas, Pelinsky comienza por exponer la definición de interpelación propuesta por Althusser, quien la describe como:

“(...) un mecanismo imaginario de reconocimiento mutuo, en el que la ideología constituye a los individuos en sujetos humanos de experiencia, permitiéndoles desempeñar ciertos papeles en la división social del trabajo. En este proceso, la ideología actúa de tal manera que “recluta” sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o bien, “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por la operación misma de la interpelación o *llamada*, (...) y que puede ser imaginada algo así como alguien llamando (gritando) simplemente: “Oye tú”¹²

La interpelación entonces es un llamado, una oferta, una pregunta que, como tal, convoca al/los sujeto/s a responder. Es importante destacar que tal interpelación es ajena a la voluntad de los sujetos, es decir existe como propuesta de identidad e “invade” el terreno personal por la simple acción de la escucha. Para decidir voluntariamente si esa interpelación es rechazada o aceptada, el sujeto tiene que haber recibido esa interpelación, directa o indirectamente. Por eso es, de alguna forma, invasiva. El sujeto no escoge recibir esa interpelación, pero sí tiene la capacidad de elegir si la acepta o la rechaza. En otras palabras: la interpelación es, y a la vez realiza, un “llamado”. Llamado que puede ser interpretado por el sujeto como una pregunta, que puede responder o no, esto es, identificarse con esa pregunta y dar algún tipo de respuesta, o simplemente no identificarse y por lo tanto no tener que responder a nada.

Según Vila, la música popular tendría un gran poder de interpelación:

“¿Cómo funcionarían las interpelaciones a nivel de la música popular y de qué manera explican la construcción de identidades sociales? Esta postura teórica plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades. De esta manera, el sonido, las letras, y las interpretaciones

¹⁰ Por ésta razón no se detallará la teoría Homológica.

¹¹ PELINSKY, Ramón. Op. cit. p 163.

¹² *Ibidem*. p 166.

por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional.”¹³

En la misma dirección, Pelinsky exhibe el pensamiento de Middleton al respecto:

“(…) debido a sus códigos múltiples, superpuestos y complejos, la música posee el poder de interpelar a actores sociales muy diversos entre sí. Además la música no solo construye significados a través de sus propios recursos expresivos (ritmos, armonías, melodías, texto literario), sino que los hace pasar a través de los textos “paratextos” (...) y diversos discursos que en torno a ella se construyen. La música popular sería, pues, un terreno privilegiado para la producción y manipulación de la subjetividad: mas allá de reflejar la realidad social, “ofrece a la gente modos y maneras de gozar y valorar las identidades que habían deseado o que creían poseer”¹⁴

Y en relación a las significaciones, Pelinsky plantea lo propuesto por Frith:

“La función interpelativa de la música no procede de las significaciones inmanentes de la sintaxis musical, si no de las significaciones que los oyentes asignan ellos mismos a la música. (...) si las significaciones fueran inherentes al material musical, el oyente no podría negociar con ellas, por lo tanto las significaciones musicales deben entenderse como construcciones sociales”¹⁵

Hasta aquí entonces, están en juego dos elementos: la música popular con su función interpeladora, (“ofertadora de identidades” se podría decir), y los sujetos, que en el caso de sentirse identificados, responden haciendo uso de este “artefacto cultural”, es decir escuchando esa música y/o ejecutándola, produciéndola, creándola; en síntesis, aceptando la oferta de identidad que esa interpelación particular les propone. Acerca de esto, Ramón Pelinsky realiza un aporte clave, que es la postura compartida en este trabajo: la música popular con su función interpeladora es y realiza un llamado, que inevitablemente está atravesado por ciertos códigos que le son impuestos por la cultura a la que pertenece. Por lo tanto una interpelación, es decir una oferta de identidad específica se encuentra condicionada por estos códigos; condicionada en el sentido de que puede ofrecer una cantidad acotada de sentidos posibles, pero no todos los sentidos posibles. Ciertos tipos de sentidos y no otros. Hasta aquí lo que atañe a la interpelación; ¿Pero qué sucede con el sujeto? El oyente y/o creador no recibe esa interpelación “limpio”, “neutro” de cualquier significación. La percepción del sujeto también está inevitablemente impregnada de los códigos culturales, es decir que los sentidos que éste puede asignar a una interpelación musical particular es también limitada.

En los procesos de identificación de las personas con la música- o a través de la experiencia musical- conviven y se relacionan diferentes factores. Por un lado una “oferta de identidad” particular (una interpelación es decir un género musical, un artista determinado, etc.) y por otro el sujeto (como oyente y/o como intérprete y creador) atravesados ambos elementos por los códigos de la cultura a

¹³ VILA, Pablo. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *Revista transcultural de música*. n2. 1996. Disponible en URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>. p 4.

¹⁴ PELINSKY, Ramón . Op.cit. p 167

¹⁵ *Ibidem*.

la que pertenecen. El proceso de identificación entonces podría ser descrito como una negociación de significaciones entre el sujeto y la interpelación, ambos condicionados por la cultura. Tal negociación de sentidos es posible, como ya se dijo, por que los códigos y hábitos culturales están presentes tanto en la interpelación como en los sujetos. Estos hábitos y códigos preceden a ellos, son parte constitutiva de ambos elementos. El proceso de negociación es posible gracias a esta condición preexistente de la cultura, y a su vez son los sujetos, quienes contando con este capital cultural previo, poseen la capacidad de plasmar, materializar la cultura haciendo “uso” de la interpelación, ya sea escuchando, produciendo, o ejecutando música. Puede decirse entonces que el sujeto es continente de la cultura que lo subyace y que tiene la capacidad de volcarla materialmente, reelaborándola a su vez; esto es, volverla contenido.

Este argumento respondería, al menos en parte, a cómo y cuáles serían los procesos que conectan a la música con el sujeto. Pero no responde a por qué una interpelación tiene anclaje en una persona y no en otra, es decir, por qué una persona se identifica con una música y no con otras, e inclusive por qué una persona puede identificarse con varias y variadas ofertas de identidad y no con otras. Es aquí donde entran en escena las nociones de narratividad y trama argumental, conceptos que permiten la interrelación entre “oferta de identidad e identificación real, entre música e identidad, entre interpelación y aceptación”¹⁶: Tales fundamentos conceden al sujeto la facultad de “relatarse” imaginariamente su propia historia (la propia trama argumental) de manera que las interpelaciones aceptadas aporten sentidos diversos a los ya construidos por el sujeto, sentidos que a su vez por la acción misma de la narración, pueden continuar siendo revisados y modificados, es decir, resignificados.

I.4. Narratividad y trama argumental.

A fin de acercarse a una definición concreta de narratividad, Pelinsky enuncia y reelabora lo propuesto por Lacan, Voloshinov y Bakhtin:

“La narratividad es una categoría epistemológica que ha adquirido gran importancia en las ciencias humanas a partir de la década del '60. Si es cierto que el yo profundo no es más que lenguaje (...), el yo tiene que ser producto de la narración y no puede comprenderse sino como discurso. El yo no sería más que el discurso que habla (del yo) a través del yo”¹⁷

La narratividad es considerada también un esquema cognitivo, en cuanto provee al sujeto la posibilidad de ordenar y darle un sentido al mundo y a las acciones que realiza. En otras palabras: los deseos y objetivos propios -provenientes del yo profundo- desencadenan en consecuencia, acciones humanas. La narratividad como esquema cognitivo proporciona la posibilidad de otorgarle un sentido, una lógica a esas acciones que conforman una vida.

Jorge Drexler, en su canción “El otro engranaje” canta: “El deseo sigue un curso paralelo y la historia es una red y no una vía”. La narratividad bien podría ser descrita también como una red. Una

¹⁶ PELINSKY, Ramón. Op.cit. pp. 170 y 171.

¹⁷ Ibídem. pp. 170 y 171.

red de significaciones que el sujeto construye para entender, para comprender y crear el *sí mismo*, es decir, el sentimiento de identidad. La narrativa proporciona la posibilidad de interpretar (y también de proyectar) desde el ahora, el atrás y el adelante, el pasado y el futuro, y esta noción es posible gracias a la acción de narrar, a que el sujeto se narre imaginariamente su propia historia, esto es, su propia trama argumental. Sin la narrativa, los deseos y las acciones humanas serían hechos aislados dentro de una vida, circunstancias separadas unas de otras. Para poder otorgarle un sentido a la propia vida, el sujeto “se cuenta” (se narra) imaginariamente su propia historia, es decir, arma, construye su trama personal.

Con motivo de esclarecer lo formulado recientemente, Pelinsky recurre al pensamiento de Ree y Vila, subrayando lo siguiente:

“La unidad de nuestra vida no se funda en alguna esencia continua, sino mas bien en la coherencia siempre cambiante que le damos cuando nos narramos nuestra vida. Si efectivamente somos sujetos múltiples y fragmentarios en un cuerpo, son nuestras imaginarias construcciones narrativas las que mantienen nuestra precaria unidad personal”¹⁸

En este punto se relaciona el concepto de trama argumental (parte constitutiva de la narratividad) con una de las definiciones de identidad presentadas al comienzo, la que versa que la identidad es la experiencia del sujeto como centro de percepción del mundo. Es a partir de esta experiencia del yo siendo el centro desde donde se percibe -tanto lo externo como lo interno- que el sujeto cuenta con diferentes elementos para narrar, tanto al mundo externo como a sí mismo y en relación a ese “afuera”. Y también hay una correspondencia con la segunda definición presentada, ya que las circunstancias de la vida van cambiando, las elecciones del sujeto también, por lo tanto sus propias narraciones también se modifican y resignifican, sin por esto modificar absolutamente todo, sino más bien “recreando” el propio relato, actualizándolo.

De todo lo antedicho se desprende que identidad y narratividad están formadas por el aspecto temporal, es decir que es el tiempo quien las compone, aunándolas. Si se considera a la música como “tiempo sonoramente organizado”¹⁹, entonces bien podría decirse que la música funciona como vehículo expresivo de la unidad identidad-narratividad. La música, con su función interpeladora ofrece la capacidad de vincular, comunicar y relacionar al sujeto con el mundo exterior y a la vez con el mundo interior de sus propias y variadas identidades. Y yendo un poco más lejos; la música posee esta capacidad ya que es un lenguaje, es decir que si se asume que el yo profundo no es más que lenguaje, la música vincularía el discurso narrativo del yo (que es a la vez, sentimiento de identidad) con el yo interior y con el mundo externo, a través del lenguaje musical.

En relación con lo expuesto recientemente, Pelinsky señala que Frith propone a la narratividad como el concepto que esclarece y describe los procesos de identificación por medio de la

¹⁸ PELINSKY, Ramón. Op.cit. p 171.

¹⁹ *Ibidem*.

música, ya que afirma que tal concepto es capaz de unificar dos formas de pensar la propuesta de identidades que la música puede aportar al sujeto:

-en primer lugar, la identidad considerada como representación imaginaria (e idealizadora) del sujeto, de lo que éste desearía ser y no de lo que se es.

-y en segundo lugar, la identidad considerada como sentimiento auténtico y real, que se manifiesta corporalmente durante la acción de hacer y/o escuchar música. Esta forma de vivenciar la identidad mientras se escucha o ejecuta música es la que concede al sujeto el placer de lo que su identidad podría ser.

A su vez, Pelinsky resalta la postura de Vila, quien agrega que es necesario precisar un poco más el concepto de narratividad, para poder responder finalmente a cómo se produce la identificación entre oferta de identidad y sujeto, y por lo tanto a por qué un sujeto se puede identificar con una o varias ofertas de identidad y otros sujetos no. Es por esto que suma a la noción de narratividad desarrollada por Frith, el concepto de trama argumental, nombrado anteriormente. ¿Qué implicancia tiene entonces la trama argumental personal en este proceso? Para responder a este interrogante es necesario realizar un repaso por todo lo anteriormente descrito: Se dijo que la narratividad como esquema cognitivo da al sujeto la posibilidad de construir imaginariamente su propia trama argumental, es decir, ir “relatándose” a sí mismo su propia historia, de manera de poder otorgarle un sentido a las acciones de su vida, acciones éstas desencadenadas por los propios deseos y objetivos provenientes del yo profundo.

Se dijo también, que al ser el yo profundo lenguaje, discurso, la música-por ser un tipo particular de lenguaje también- funciona como vehículo expresivo de esta identidad construida narrativamente, comunicando, vinculando y relacionando tal unidad con el mundo interno y externo del sujeto. La historia personal es entonces el argumento, la trama de una vida. Tal trama argumental puede ir modificándose a través del tiempo, actualizando el propio relato. Entonces, cuando el sujeto se topa con una interpelación o varias, negocia dentro de la trama el sentido de ese nuevo elemento. Una interpelación, para ser añadida a la trama tiene que poseer, por un lado, aspectos en común con ella, y por otro, algunos aspectos novedosos, de manera de poder “seducir” al sujeto, atraerlo a incorporar tal o tales interpelación/es a su propia trama. Por lo tanto la función de la trama argumental consiste en “dejar entrar” o “no dejar entrar” cierta/s interpelación/es. Las que son finalmente incluidas serán las que tienen la posibilidad de no modificar totalmente la trama, aportando algo conocido y algo nuevo también; y las que son rechazadas, serán las que, si se aceptaran, cambiarían radical y absolutamente la trama.

Pelinsky destaca las palabras de Vila al respecto, exponiendo una síntesis sobresaliente del pensamiento de este autor:

“(…) la música ofrece identidades imaginarias que pueden ser aceptadas, si coinciden con las tramas que construimos para comprender nuestras identidades”²⁰

²⁰ PELINSKY, Ramón. Op.cit. p 172.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta el momento, se considera que ya se ha respondido-al menos en gran parte- a muchas de las preguntas planteadas en la introducción, y es interesante hacer hincapié en un tema en particular: el que la identidad no es impuesta. Más allá de ciertas circunstancias que el sujeto no elige sino que le son impuestas (lugar de nacimiento, familia y otras variables), la lógica narrativa invita a pensar que la identidad la va construyendo el sujeto mismo, a lo largo de la vida, mixturando, escogiendo y resignificando diferentes elementos y circunstancias que se le presentan, entre ellos, la música.

En el capítulo siguiente, se describen las interpelaciones musicales que lograron “conquistar” a la autora de este trabajo: el Candombe, la Murga y la Milonga²¹.

²¹ Se destaca que si bien existen expresiones homónimas a las abordadas en otros territorios, en el presente trabajo se hará referencia a Candombe y Murga y Milonga tal como se observan en Uruguay.

Capítulo II

En este capítulo se enmarcan los géneros musicales abordados en el contexto histórico en el que se inicia su desarrollo, y se profundiza en sus características musicales principales, muchas de las cuales son exploradas y reelaboradas en la obra musical que compone este TFG.

Es pertinente aclarar que tanto en el caso de Candombe como de Murga y Milonga, se trata de términos polisémicos, y por lo tanto implican a prácticas culturales que han ido desarrollándose a lo largo de varios períodos. En tal sentido, se entienden a estas prácticas como parte de las expresiones culturales del Uruguay a partir de la definición de cultura propuesta por Pilar Piñeyría, quien sostiene que:

“La cultura (...) está constituida por todos los textos que se han establecido en la memoria de una colectividad. Esta por lo tanto selecciona ciertos textos y olvida otros (...) Simultáneamente la cultura es dinamismo y transformación (...) es memoria pero también es generación de nuevos textos.”²²

Dicho esto, se procede entonces a la descripción y caracterización de las expresiones culturales anteriormente mencionadas.

II.1. Candombe

“ Tezirawa ngumba! “

“Los tambores no se tocan sin razón!

Proverbio Ganda, Rep. de Ruanda.

En el transcurso del siglo XIX el principal sentido que adquirió el término Candombe fue “cosa de negros”²³. Más específicamente, nominó genéricamente a “todo baile negro.”²⁴

Desde 1750, la colonia española comenzó a introducir pobladores africanos a Montevideo, con el fin de esclavizarlos. La procedencia de tales pobladores fue principalmente del área Bantú, “enorme región cultural africana con un mosaico étnico complejísimo”²⁵. Como es de suponer, cada etnia trajo consigo un gran bagaje cultural y religioso, distinto entre sí, y por supuesto absolutamente diferente de la religión y cultura impuestas por la colonia. Como señala Luis Ferreira, a principios del siglo XIX, los individuos de un mismo origen comenzaron a congregarse en sociedades llamadas “Naciones”, agrupaciones que funcionaron en pos de la protección y ayuda de sus integrantes y también como espacios de conservación y recreación de la memoria, de tradiciones religiosas africanas, ritos, ceremonias, cantos y bailes, como una forma de resistencia a la opresión y sometimiento recibido por el poder dominante. Con el transcurso del tiempo, se produjo un intercambio y fusión entre las culturas de cada nación. Es en este contexto en el que Lauro Ayestarán caracteriza al término Candombe en una primera práctica como una danza dramática de

²² PIÑEYRUA, Pilar. “La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya” En *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. n5. Mayo. Disponible en URL: <http://www.ugr.es/mcaceres/entretextos/pdf/entre5/pineyrua.pdf>

²³ AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo. Ediciones Tacuabé. 2010. p 27.

²⁴ AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo. Arca. 1967. p 167.

²⁵ FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires. Ediciones Colihue-Sepé. 1997. p 32.

los esclavos africanos y afro uruguayos, en donde se representaba la coronación de los reyes congos. Se celebraba el 6 de enero (día de reyes) y en nombre de algunos santos católicos, por lo tanto esta ceremonia era -entre otros sentidos- un sincretismo entre la religión bantú y la católica. Al parecer, se dejó de practicar hacia el final del siglo XIX.

El Candombe y otras ceremonias se celebraban con varios instrumentos de percusión, pero el único que ha permanecido hasta hoy es el tamboril: “tambor unimembranófono, abarrilado de colgar”²⁶. Se ejecuta con palo en la mano derecha y la mano izquierda desnuda directa sobre el parche ó lonja.

En los siglos XX y XXI (lo que va de él, claramente), todo lo que se denomina Candombe está relacionado con este legado afro uruguayo, que puede ser definido como “una tradición de hacer música colectivamente con los tambores en marcha, ceremonialmente y con una alta exigencia de concentración para su ejecución”²⁷

La manifestación que grafica con mayor claridad esta tradición es “La llamada”, que consiste en la salida de tambores habitualmente los domingos y en días festivos, inicialmente por los barrios Sur, Palermo y Cordón (tradicionalmente afro montevideanos) y actualmente por muchas otras zonas de la ciudad.

Como señala Milita Alfaro²⁸, en las últimas tres décadas del siglo XIX Montevideo fue escenario de una gran expansión urbana, debido al desarrollo industrial, a la llegada de inmigrantes (italianos en gran parte) y a la emigración de uruguayos del interior del país hacia la ciudad. Dadas estas condiciones y abolida la esclavitud definitivamente en 1853 (por lo cual los negros libertos pasaron a engrosar la clase trabajadora como mano de obra barata, quedando así sumidos en la pobreza), se produce un gran aumento demográfico y por tanto comienzan a proliferar en la capital uruguaya las casas de inquilinato (conventillos) como solución de vivienda para la clase baja. En los barrios mencionados anteriormente, se erigen como verdaderas cunas de los diferentes estilos de Candombe los conventillos “Mediomundo” en barrio Sur, “Ansina” en barrio Palermo y “Gaboto” en Cordón, inaugurados hacia el final del siglo XIX y demolidos posteriormente en la década del ‘70 por el poder dictatorial, en un intento de anular la memoria y tradición afro uruguaya. Más allá de que en cada barrio continúan residiendo varias familias de renombre de la comunidad afro descendiente, los inquilinos de los conventillos son desalojados forzosamente y dispersados en otros barrios. Es así que el intento represivo de anular esta práctica cultural, en definitiva, se frustra, ya que se comienzan a escuchar los toques de llamada en diversos puntos de la ciudad.

Al respecto, el toque de llamada continúa vigente hasta hoy, no sólo en las salidas por los barrios, si no también formando parte del carnaval montevideano en “formato” de comparsa. Muchas comparsas pertenecen a las “Sociedades de Negros y Lubolos”, agrupaciones festivas carnavaleras “herederas” de las antiguas naciones. Se destaca que la oficialización del carnaval como concurso por parte del municipio desde la década del ‘40, constituye una estrategia más de control sobre la

²⁶ FERREIRA, Luis .Op. cit. p 60.

²⁷ Ibídem. p 57.

²⁸ ALFARO, Milita. et al. *Mediomundo. Sur, conventillo y después*. Montevideo. Medio y Medio. 2008.pp. 17 y 23.

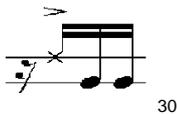
cultura popular, dando carácter competitivo y regulando a través de normas y recompensas en dinero una fiesta originalmente popular y libertaria.

Musicalmente hablando “La llamada” consiste en un “toque polifónico hecho con tres (...) tamaños de tambores”²⁹. Cada tambor cumple una función específica dentro de este orgánico denominado “cuerda”, además de poseer una frase y frecuencia característica.

El tambor chico es el más pequeño y de frecuencia aguda. Lleva una frase acéfala invariable, con un acento particular, organizando (por decirlo de alguna manera) el discurso.

Tambor chico

Frase



Dentro del entramado en 4/4, el chico toca invariablemente lo siguiente:



31

El tambor piano, el de mayor tamaño y frecuencia grave, es el único que posee una frase con principio tético y cumple la función principal de base. Dependiendo del estilo, este tamboril se ejecuta alternando entre la frase básica y ciertos “repiques”³², por lo general en el primero, tercero o cuarto tiempo del compás, y también en otros momentos del mismo, dependiendo no sólo del estilo sino también del tocador, que va improvisando.

Los repiques e improvisaciones generan y constituyen la “conversación” (el diálogo) con otros pianos y también con los tambores repique, eje central de ésta práctica musical.

²⁹ AHARONIÁN, Coriún .Op. Cit p 23.

³⁰ Apuntes personales de clases de candombe dictadas por Miguel García en “Africanía”. Montevideo. Febrero de 2009.

³¹ CINALLI, Quintino. *Candombe y Murga Rioplatense. Aplicación de los toques tradicionales a la batería*. Buenos Aires. Ellisound. 1997. p 6. (la notación ha sido adaptada por la autora para aunar el criterio de escritura a lo largo de todo el TFG).

³² En la jerga del Candombe se le llama “repicar” a realizar variaciones sobre la frase básica. Existen ciertos repiques establecidos en cada estilo, pero al ser un género de tradición oral, éstos van sufriendo modificaciones a través del tiempo, renovándose algunos y manteniéndose otros.

Tambor piano

Frase

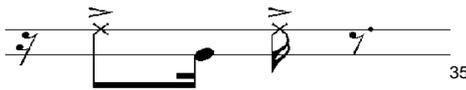


33

Por último, el tambor repique es el de tamaño y frecuencia media, y a pesar de contar con una frase rítmica característica ésta casi nunca se ejecuta, ya que la función principal de éste tamboril es la de improvisar, y la de “llamar”³⁴ a los otros tambores, ya sea para iniciar un diálogo con algún tambor en particular, o para indicar los inicios, finales, cortes y dinámicas a toda la cuerda.

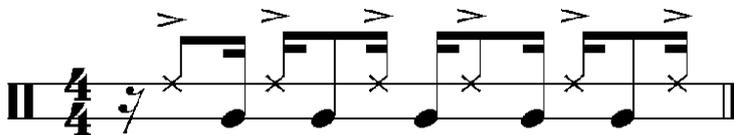
Tambor repique

Frase



35

Y dentro del entramado en 4/4, un repique básico ejecuta lo siguiente:



36

Una cuerda de tambores consta de tres ejemplares como mínimo de los antes descritos para que el entramado rítmico sea posible, pudiéndose encontrar cuerdas de hasta 40 tamboriles aproximadamente. Tal entramado descansa sobre una suerte de “columna vertebral” que es la “Clave” ó también llamada “Madera” (ya que se toca sobre la caja de resonancia del tambor, al lateral del mismo). La madera se utiliza habitualmente en los inicios, para establecer un pulso y para darle tiempo a los tocadores a posicionarse dentro de la formación establecida por el director; y también a

³³ Cabe aclarar que esta frase del tambor piano corresponde a la frase más sencilla del estilo Cuareim, pero a los fines didácticos, actualmente se ha estandarizado como punto de partida del toque de piano para enseñar luego los toques de Ansina y Cordón.

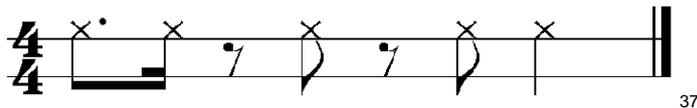
³⁴ “Llamar” equivale a indicar a otro ejecutante, mediante un repique o frase, el inicio de un diálogo rítmico (es decir que los pianos también “llaman”), y también el tambor repique utiliza ciertas “llamadas” o frases características para dirigir el discurso musical de toda la cuerda (un ejecutante en particular, por lo general el más virtuoso que puede tener también a su cargo la función de “Jefe de Cuerda” es decir, director musical de toda la cuerda)

³⁵ Apuntes personales de clases de candombe dictadas por Miguel García.

³⁶ CINALLI. Quintino. Op. cit. p 7.

lo largo del toque los tambores repique van ejecutando sus improvisaciones alternando el toque entre lonja y madera pudiendo escucharse explícita o implícitamente la clave (e incluso variaciones de la misma) a través de todo el discurso musical. Existen diferentes tipos de claves, correspondientes a los distintos estilos, pero desde hace un tiempo se ha estandarizado como sinónimo de Candombe la Clave de Son Cubano.

Clave ó Madera



37

Un ejemplo del entramado básico entonces, sería:

En cuanto a los “Estilos”, lo que los diferencia principalmente es el toque de piano. Se distinguen tres estilos determinados, aunque actualmente es habitual escuchar fusiones en muchas cuerdas, y no hay que olvidar que al ser un género de tradición oral éste funciona como un organismo vivo si se quiere, desarrollándose a lo largo del tiempo e incorporando modificaciones en muchas oportunidades en relación a lo que cada tocador de renombre aporta.

Los estilos se corresponden con los barrios: “Cuareim”, (barrio Sur) originariamente cadencioso y más bien lento en relación a los otros, en donde se suele escuchar una gran parte de tambores piano ejecutando la frase básica con algún repique pero no demasiados, y algunos pianos más virtuosos que sobresalen de esta base y dialogan. El estilo “Ansina” (barrio Palermo), más rápido y con espíritu “guerrero”, con un toque de piano más repicado que Cuareim y con mayor diálogo en general. Y por último el estilo “Cordón” (correspondiente al barrio homónimo), que puede considerarse como “hijo” de Ansina, con un toque de piano similar y a una velocidad bastante mayor.

Lo antes descrito corresponde principalmente al toque polifónico de tamboriles ejecutado en su versión más tradicional, es decir en la calle, con los tambores en marcha. Cuando se trata de acompañar una canción por ejemplo, si bien las funciones de cada tambor se mantienen, es común que éstos se acoplen al espíritu del arreglo en general-es decir, que no se escuchen siempre en

³⁷CINALLI. Quintino. Op. cit. p 5.

primer plano- y sus frases rítmicas suelen también modificarse un poco. Por ejemplo, es muy frecuente que al tambor chico se le agregue un golpe de palo, para de alguna manera “llenar” un poco más el entramado. Este tipo de toque se denomina “Chico repicado” y además de usarse para acompañar canciones, se escucha muchas veces en el toque de llamada, principalmente en Cuareim.

Chico repicado



Si bien se encuentran fórmulas rítmicas más o menos determinadas para estas ocasiones de acompañamiento, algo muy corriente es que cada tocador -en relación a lo que está sucediendo sonoramente en la cuerda y en el arreglo en general- vaya decidiendo qué “agrega” o qué “quita” del entramado típico de llamada. Un ejemplo en donde se aprecia generalmente éste tipo de toque es el género Milongón, de pulso lento y carácter más triste que el toque de llamada, muy emparentado con la Milonga, que se cultiva principalmente en las agrupaciones ó “Sociedades de Negros y Lubolos” que concursan en escenario durante el período de carnaval.

De lo antedicho se puede aseverar entonces que este entramado rítmico es un lenguaje percusivo, un idioma de y entre tambores, en donde éstos preguntan y responden, es decir “conversan”. Esta conversación se da entre los tambores piano, entre los tambores repique, y entre pianos y repiques dependiendo también en este caso del estilo.

De “La llamada” se desprenden las diferentes variantes de Candombe, producto de la fusión de éste género con otras expresiones, proceso que comienza a darse en 1940 aproximadamente y eclosiona desde la década del ‘60. Estas variantes están determinadas-entre otras cosas- por la dinámica interna de conversación, y en tal sentido, se destaca la redefinición y actualización del término que aporta Coriún Aharonián, y que constituye el criterio adoptado en este trabajo:

“en sus muy diversas vertientes, el Candombe se caracteriza por parámetros que no son los formales. Dicho de otro modo: el Candombe no es una forma musical. (...) Los diferentes productos musicales denominados Candombe coinciden en dos características: todos ellos son canciones –hay excepciones, pero son construcciones instrumentales concebidas (...) a partir del concepto de capa melódica ó melódico-armónica (ergo, estrato cantable) -y en todos los casos esas canciones son compatibles con el entramado –explícito o implícito- de la llamada de tamboriles (...)”³⁹

³⁸ CINALLI, Quintino. Op. Cit p 6.

³⁹ AHARONIÁN, Coriún. Op. Cit. p 154.

II.2 Murga.

“...Dicen que la murga es, un bombo y un redoblante...la murga es viento de voces que te impulsa hacia adelante”

Falta y Resto

“(...) la Murga montevideana es una expresión teatral-musical fuertemente (aunque no de forma exclusiva) asociada con el carnaval, con una forma de canto, baile, plástica y discurso verbal característicos (...) La palabra Murga designa tanto al género como a cada una de las agrupaciones que lo practican”⁴⁰

El núcleo de esta expresión consiste en criticar y parodiar hechos de actualidad mediante la música, el teatro y el humor. Es un género popular coral polifónico (tradicionalmente de voces masculinas), acompañado por tres instrumentos de percusión: redoblante, bombo y platillos de entrechoque.

Un recurso clave en este género es el de utilizar melodías conocidas (y/o fragmentos de ellas), cambiarles la letra e ir ensamblándolas entre sí. De ésta forma se da coherencia a la presentación, acudiendo a melodías del momento o a canciones tradicionales que el espectador conoce para así poder llamar su atención hacia el contenido crítico y humorístico sin “distraerlo” con la música.⁴¹

El origen de ésta manifestación cultural es y ha sido una temática ampliamente discutida. Inclusive el propio término hace referencia a expresiones diferentes. En España, por ejemplo en Cádiz, Murga designa a distintas formas o tipos de agrupaciones relacionadas con el carnaval (chirigotas, comparsas, cuartetos, coros). En Argentina y en el interior de Uruguay también hay agrupaciones llamadas Murga. Si bien existen similitudes entre estos fenómenos, esto no determina necesariamente que se les pueda atribuir relaciones de parentesco absolutas. Sí en cambio, puede hablarse de una pluralidad de afluentes contemporáneos, anteriores y posteriores a la Murga montevideana que presumiblemente incidieron en la conformación de éste género. Esta postura no es la única por supuesto, pero decididamente es la adoptada en este trabajo final.

Piñeyrúa, en base a investigaciones de la historiadora Milita Alfaro, señala que desde fines del siglo XIX se identifican en Montevideo algunas “anticipaciones murgueras”⁴² que se hacen evidentes tanto en la utilización de la palabra murga para designarlas como en una serie de recursos que hoy son considerados como esenciales del género. Guillermo Lamolle destaca un antecedente en una categoría de carnaval denominada “Mascarada”: agrupación que parodiaba hechos de actualidad mediante cuadros humorísticos dialogados y/o cambiando el texto a canciones populares y añade

⁴⁰ LAMOLLE, Guillermo. *Cual retazo de los suelos*. Montevideo. Ediciones Trilce. 2005. p 20. (a)

⁴¹ Si bien tal recurso es central en el género, desde hace algunos años ciertas murgas (por ejemplo Falta y Resto) han comenzado a incluir segmentos de música original dentro del espectáculo. Debido a que este TFG consiste en la creación de música original, este es el criterio adoptado para la composición de las obras que contienen elementos de murga. En el Capítulo IV se detallan y describen tales obras.

⁴² PIÑEYRUA, Pilar. Op.cit. p 7.

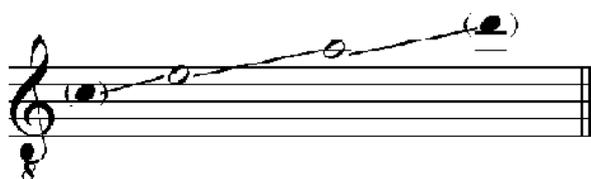
que es muy probable que la Murga haya tomado elementos de los inmigrantes españoles e italianos - procedentes de diversas regiones- asentados en Montevideo. En relación a esto, el saber colectivo afirma que la Murga montevideana “Vino de Cádiz”. Tal expresión se funda en el supuesto hecho de que en 1908 una compañía de zarzuelas proveniente de Cádiz llegó a Montevideo de gira. Como parte del espectáculo se encontraba un conjunto llamado “Murga La Gaditana”. Aparentemente “La Gaditana se quedó un tiempo y provocó la fundación imitativa de otras agrupaciones similares criollas”⁴³. Piñeyrúa destaca que tal creencia es verdadera –sea o no posible comprobar la “paternidad” de “La Gaditana” sobre el género murguero montevideano -en tanto existe mitológicamente en la memoria de la colectividad, formando parte del bagaje simbólico de la misma, elemento que sin duda interviene en la conformación de una cultura. En lo que respecta a algunos esquemas rítmicos, Aharonián agrega que es posible hallar una alta relación con el tronco cultural rioplatense contemporáneo a la Murga: la tradición afro uruguaya, la Milonga y el Tango.

Desde las primeras anticipaciones murgueras a fines del siglo XIX, la Murga ha estado en un proceso de creación y definición, alcanzando aproximadamente en la mitad del siglo XX una estructura estandarizada: coro masculino de 13 integrantes (actualmente también hay mujeres) divididos en tres cuerdas que a su vez admiten subdivisiones, batería con tres percusionistas ejecutando un instrumento cada uno (nombrados anteriormente) y un director escénico. El repertorio es principalmente humorístico y el espectáculo está organizado en: presentación, cuplé/s y retirada. Al ser ésta una expresión relacionada íntimamente con el concurso de carnaval, muchas de las características propias del género van siendo determinadas por las normas y reglamentos del concurso, por ejemplo la estandarización sobre la cantidad de integrantes, las diferentes partes del espectáculo y la duración del mismo (45 minutos exactos actualmente), entre otros requerimientos, bastante estrictos por cierto.

Entre los rasgos más representativos de ésta práctica a nivel musical, se destacan el tratamiento y registro de las voces (bastante más agudo que lo usual en voces masculinas) la particular emisión vocal y los esquemas rítmicos que acompañan y realzan las inflexiones del coro y las diferentes situaciones dramáticas.

Como se mencionó más arriba, el coro se divide en tres cuerdas que admiten subdivisiones: La cuerda de sobreprimos es la más aguda. No supera los dos o tres integrantes y puede subdividirse en la terciá, que es un sobreprimo de carácter más solista (y a veces más agudo), que suele contrapuntear con el resto del coro en algunos momentos.

Sobreprimos



44

⁴³ PIÑEYRUA, Pilar. Op.cit. p 8.

⁴⁴ LAMOLLE, Guillermo et al .*Sin Disfraz. La murga vista de adentro*. Montevideo .Ediciones del TUMP. 1998. p 35. (b).

La cuerda de primos, abarca el registro medio y puede subdividirse en primos lisos y primos altos.

Primos



45

Y por último la cuerda de segundos, que abarca el registro grave y puede subdividirse en segundos propiamente dichos y bajos.

Segundos



46

La clasificación de voces en la Murga se diferencia con la clasificación tradicional europea de voces masculinas no sólo en el nombre si no también, como ya se dijo, en que el ámbito en el que se canta es bastante más agudo que el habitual. Hay diversas explicaciones para esto, pero es muy probable que se deba al hecho de que en un principio las murgas cantaban en los tablados (escenarios barriales al aire libre) sin amplificación, por lo cual las frecuencias más graves se perdían a cierta distancia siendo las más agudas las adecuadas para cantar a gran volumen.⁴⁷ Esto también guarda relación con el tipo de emisión vocal, recurso muy particular de éste género, que puede definirse escuetamente como nasal, aunque no es la única forma de colocación. Depende en gran medida de cada cuerda y a qué volumen se esté cantando. Y al respecto de la emisión tan única de éste género, Coriún Aharonián destaca que:

“Otro aspecto de la emisión de las Murgas montevideanas es la fuerza físicas de sus ataques, la solidez de muro de esa masa sonora generada por una docena de voces, y la capacidad desarrollada para que las entradas a varias voces sean netas y de una inusual seguridad”⁴⁸

⁴⁵ LAMOLLE, Guillermo. et al. Op. Cit. (b). p 34.

⁴⁶ Ibídem. p 36.

⁴⁷ Recién en la década del '50 aproximadamente se comienza a utilizar amplificación en los tablados.

⁴⁸ AHARONIÁN, Coriún. Op. cit. p 172.

En cuanto al tratamiento de las voces, es decir, lo concerniente a los arreglos vocales, básicamente consiste en armonizar una melodía por terceras, intercalando solos, dúos y tríos. Generalmente la melodía la lleva la cuerda de primos, recurso no muy común en otros géneros corales ya que en éstos es más usual que se encuentre en el registro agudo. Igualmente, esto no es siempre así. Muchas veces el ámbito de una melodía supera las posibilidades de registro de una sola cuerda y en ese caso se “reparte” en las cuerdas restantes.

Hasta la introducción de la guitarra como elemento de apoyo en la creación de los arreglos (a principios de la década del '80), las armonizaciones solían construirse con un criterio más melódico que armónico, e inclusive en los inicios del género se cantaba prácticamente a dos voces (primos y segundos, y por momentos fugaces aparecían los sobreprimos apoyando alguna frase). Actualmente el coro canta a tres voces prácticamente todo el tiempo, y las subdivisiones dentro de cada cuerda se dan en ciertos pasajes, como en algún acorde final por ejemplo.

La dinámica de armonizar una melodía por terceras es la base, pero no el único recurso que se utiliza. Son usuales los unísonos, las notas pedales en alguna cuerda mientras el resto del coro canta con mayor movilidad, las notas repetidas (muy utilizado en los sobreprimos), los contracantos (lo que se entiende como contra melodía, muy habitual en los segundos) y algunos recursos contrapuntísticos por secciones. La utilización de la guitarra (junto con los conocimientos con los que cuenta el arreglador, por supuesto) conlleva a su vez la posibilidad de ampliar la armonía tradicional de tríadas hacia cuatríadas, e inclusive a la introducción de tensiones o notas de color.

Acerca del repertorio —es decir, el espectáculo y sus partes— ya se mencionó que a nivel macro forma está organizada en tres secciones. Se comienza con un saludo ó presentación, que es una pieza compuesta por varios temas enlazados -fragmentos de canciones conocidas con la letra cambiada como ya se explicó-, el cual tiene por objeto mencionar que la murga en cuestión ha vuelto al carnaval y en muchas ocasiones exhibir explícita o implícitamente la temática del espectáculo en general. La presentación puede ser tanto cómica como seria, o mixturar ambos recursos en diferentes partes de la misma. Generalmente esta sección la canta el coro completo, por lo cual es un momento en el que queda en evidencia la identidad de la murga. En palabras de Guillermo Lamolle: “en el saludo debe quedar bastante definida la personalidad de la murga (...), por lo cual son muy importantes el poder de síntesis tanto del letrista como del arreglador”⁴⁹

Luego de la presentación, comienza el cuplé o los cuplés. Esta es quizás la parte de mayor importancia del espectáculo de Murga, el momento más teatral y humorístico, “básicamente cantado, con un tema central y personajes que lo llevan adelante (...)”⁵⁰ “Es común en los cuplés la interacción de preguntas y respuestas entre solista/s y coro.”⁵¹

Terminada esta sección, en muchas ocasiones se canta una canción final, en donde se puede escuchar a toda la murga cantando en alternancia con uno o más solista, y/o dúos y tríos. También es común que en este momento la mayor parte del coro se retire del escenario para cambiarse el vestuario por el que se usará en la retirada (generalmente más “pomposo” por ser el

⁴⁹ LAMOLLE, Guillermo. et al Op. Cit (b). p 19.

⁵⁰ Ibídem. (a). p 120.

⁵¹ Se destaca que no se ahonda en la descripción de ésta sección ya que en la composición no se han utilizado ni reelaborado elementos de ninguna índole pertenecientes al cuplé.

último segmento del espectáculo) mientras un solista queda en escena ejecutando la canción final acompañado de una guitarra. Esta canción en ocasiones puede sintetizar en el mensaje del cuplé o los cuplés, o del espectáculo en general, y otras simplemente hablar de algo en particular que no tenga necesariamente relación con el resto del repertorio.

A continuación de la canción final comienza la retirada ó despedida, que es la última pieza del espectáculo. Como todo el repertorio, también está compuesta por una selección de fragmentos de melodías enlazadas con un texto que las aúna. El objetivo de la retirada consiste justamente en que la murga se despidiera hasta el próximo carnaval, por lo tanto la letra ronda sobre esta temática central, entre otras. A modo de ejemplo, es común que la retirada esté dedicada a algo en particular, como a un personaje de importancia o a temáticas más abstractas y reflexivas como la vida, las decisiones, los hijos, lo que se fue, y demás. Lamolle define muy concretamente esta sección del repertorio de la siguiente manera:

“Retirada: Canción que cierra la actuación. Tradicionalmente seria y algo melancólica, no tiene un final claro, sino que en determinado momento se empieza a repetir una parte y la murga baja del escenario cantándola”⁵²

A lo que hace referencia el autor hacia el final de esta definición es a la bajada, que es el último segmento de la retirada, corto en duración, y que se repite mientras la murga baja del escenario y sigue cantando entre el público. Puede decirse que funciona como una coda con final ad libitum.

Tanto la presentación como la retirada suelen comenzar con una clarinada: “Tema breve cantado a capela o con apoyo no rítmico de la batería (redobles, platillazos sueltos) (...)”⁵³

El otro “brazo” de la Murga, es - como se mencionó con anterioridad- la batería:

“Trío de percusión que acompaña al coro, formado por un bombo, un redoblante y dos platillos de entrechoque. Introducida alrededor de 1918 (cuando ya a las murgas se las conocía por ese nombre) rápidamente se constituyó en un pilar de la identidad murguera: (...)”⁵⁴

Los esquemas rítmicos principales de éste género se llaman “Marcha camión” y “Candombeado”. Pablo “Lolito” Iribarne aporta que candombeado es una denominación actual del verdadero nombre de este patrón, al que antiguamente se lo nombraba como “Ritmo de murga”⁵⁵.

A lo largo del tiempo se han ido creando cuantiosas variantes de estos ritmos, e inclusive se utilizan muchos otros patrones provenientes de diversos géneros ajenos a la Murga. A fin de acotarse a los límites de éste trabajo, se presentan a continuación los esquemas rítmicos principales en su versión más tradicional:

⁵²LAMOLLE, Guillermo Op. cit. (a) p 124.

⁵³ Ibídem. p 119.

⁵⁴ Ibídem. p 118.

⁵⁵Apuntes personales de clase de Batería de Murga dictada por Pablo Iribarne en T.U.M.P (Taller Uruguayo de Música Popular). Montevideo. 10 de Marzo de 2011.(Ver “Notación de batería y percusión” en Volumen I.)

Marcha Camión

Musical score for 'Marcha Camión' in 4/4 time. The score consists of three staves: Platillos, Redoblante, and Bombo. The Platillos part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The Redoblante part features a pattern of eighth notes with accents and slurs. The Bombo part features a pattern of eighth notes with accents and slurs. The score is marked with a double bar line at the end of the first measure.

56

En los primeros períodos de desarrollo del género, se encuentra una versión de este esquema en el que la síncopa del bombo producida entre la última semicorchea del primer tiempo y la primera corchea del segundo, se repite en la siguiente mitad del compás; por lo cual se estima que el ritmo fue originariamente en 2/4:

Marcha camión en 2/4

Musical score for 'Marcha camión en 2/4' in 2/4 time. The score consists of three staves: Platillos, Redoblante, and Bombo. The Platillos part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The Redoblante part features a pattern of eighth notes with accents and slurs. The Bombo part features a pattern of eighth notes with accents and slurs. The score is marked with a double bar line at the end of the first measure.

57

Y por último el candombeado ó ritmo de murga, que “puede considerarse una adaptación libre cien por ciento del candombe”⁵⁸

⁵⁶ Apuntes personales de clase de Batería de Murga.

⁵⁷ Ibídem.

⁵⁸ LAMOLLE, Guillermo. Op. cit. (a). p 119.

Candombeado o ritmo de murga

The image shows a musical score for three percussion instruments: Platillos, Redoblante, and Bombo, all in 4/4 time. The Platillos staff uses 'x' marks to indicate hits, with some notes above the staff. The Redoblante staff uses eighth and sixteenth notes with stems, and some notes have accents (>). The Bombo staff uses eighth and sixteenth notes with stems. The score is enclosed in a large bracket on the left and a double bar line on the right.

59

Con respecto a los estilos de Murga, existe una clasificación primera que guarda relación- como en el caso del Candombe- con algunos barrios montevideanos de extensa tradición murguera: barrio La Unión y barrio La Teja. Es así que en los '80 principalmente (final de la dictadura uruguaya y principios de la democracia) se habló de “Murgas de la Unión” refiriéndose con esto a murgas de posición ideológica de derecha, con un humor no muy crítico y más bien picaresco, y musicalmente hablando con una tendencia a cantar más agudo que las “Murgas de La Teja”, subrayar la función de los sobreprimos-tercias, adoptar una emisión “dura”⁶⁰, tocar ritmos más “picantes” o más alegres (mayor velocidad, mayor figuración rítmica, etc.) entre otras características. Las “Murgas de La Teja” en cambio se identificaron ideológicamente con la izquierda, y en consecuencia con esta posición política y con la coyuntura, el discurso de este tipo de murgas era, naturalmente, muy crítico y comprometido. Lo que se puede decir sobre las características musicales de este estilo es básicamente lo inverso a lo que sucedía en las “Murgas de La Unión”.

Actualmente, se encuentra una heterogeneidad de estilos tan vasta que no permite introducir en estas clasificaciones a ninguna murga. Puede haber tendencias, pero a grandes rasgos, ya que el género se ha desarrollado rápidamente y diversificado muchísimo. Sí es importante destacar un tipo de Murga que surge en los'90, la “Murga Joven”, que comienza a desarrollarse partir de la iniciativa de dar talleres de murga en diferentes barrios, propiciada por un convenio entre el Municipio de Montevideo y una reconocida escuela de música (T.U.M.P). Es decir, este estilo nuevo, surge en un principio, al margen del carnaval. Los talleres en los distintos barrios se llenaron de jóvenes y el movimiento creció de tal manera que se comenzó a realizar el “Encuentro de Murga Joven”, que más adelante adquirió carácter competitivo, tal como el carnaval mayor. Este estilo-vigente aún y claramente identificable- se destaca por ser fresco, desenfadado y aportar una renovación en cuanto a, por ejemplo, lo vinculado a las letras. Lamolle le atribuye a este estilo de Murga “la capacidad de

⁵⁹ Apuntes personales de clase de Batería de Murga.

⁶⁰ que hoy suele considerarse como una emisión más bien tradicional, similar a las murgas de antaño.

escribir letras muy inteligentes, duras, críticas y graciosas, todo a la vez”⁶¹. Ejemplos de murga joven que trascendieron y actualmente concursan en el carnaval mayor son, entre muchas otras, “Agarrate Catalina”, “Cayó la Cabra” y “La Trasnochada”.

Desde la década de 1960 en adelante, por diversas razones la Murga comienza a independizarse del medio carnavalesco. Se instauran así una nueva vertiente del género murguero, con diversos estilos y fusiones, que Aharonián denomina “murga-canción-popular”. Tal autor rescata el interesante aporte que realiza éste nuevo género, ya que:

“recorre una amplísima gama de situaciones expresivas-desde lo dramático hasta lo jocoso, desde el compromiso político a lo amoroso- , sin quedar para nada condicionada por ése su origen carnavalesco. O quizás por causa de ése origen, puesto que la Murga montevideana es jocosa pero conlleva una rara carga de emotividad.”⁶²

II.3. Milonga.

“Milonga madre, cantando te conocí, yo no supe ni cuándo. Sé que una tarde en un tango te pude oír, tarareándolo”

Alfredo Zitarrosa.

El término Milonga es –presumiblemente- de procedencia africano ó afro brasileño. Durante la primera mitad del siglo XIX significó “enredo ó embrollo”, “fiesta con baile”⁶³ y otros. El lugar de origen del término no determina necesariamente que haya una relación directa –musicalmente hablando- con lo africano o el sistema afro uruguayo -contemporáneo a la Milonga- pero tampoco se puede negar rotundamente que sea uno de sus afluentes. Sí se puede afirmar que existe la “presencia de un ámbito rítmico histórico común, que eventualmente converge en una especie musical nueva.”⁶⁴

La Milonga surge en Uruguay como género definido y sólido hacia 1870 y pertenece al grupo de especies de música popular y de danzas generadas bajo el influjo de la cultura europea, impuesta por el sistema colonial. Desde entonces, Milonga designa a un grupo de especies musicales que se caracterizan principalmente por ser cantadas, y también a una música bailable, que acompaña la danza de pareja tomada-homónima a la especie- primordialmente instrumental. Estas primitivas milongas son las antecedentes directas de las diferentes especies desarrolladas desde el siglo XX en adelante.

Este grupo de especies se extiende por todo el Uruguay, sur de Brasil y por el área rioplatense de Argentina.

A partir de una primera distinción entre Milonga bailable y Milonga cantable, se establecen cuatro vertientes a nivel general, tomando como referencia las producciones de la segunda mitad del

⁶¹ LAMOLLE, Guillermo. Op. cit (a). p 30.

⁶² AHARONIÁN, Coriún. Op. cit .p 177.

⁶³ Ibídem .p 46.

⁶⁴ Ibídem. p 147.

siglo XX en adelante.

La Milonga bailable, hoy conocida también como “Orillera”, “Ciudadana”, y otros, fue uno de los afluentes del Tango y a principios del siglo XX se vio “desplazada” por éste. Posteriormente, hacia mitad de siglo, es incluida en el repertorio de las orquestas típicas renovándose al mixturarse con elementos del Tango, y así permanece hasta hoy. Igualmente, esta variante ha seguido desarrollándose de manera independiente al Tango, manteniéndose así en plena vigencia.

Las vertientes de Milonga cantable comparten ciertos elementos, a saber: canto silábico solista, acompañado de guitarra/s, estructuración del texto en versos octosílabos por lo general y diversas formas poéticas como cuarteta, quintilla, sextina, octavilla y décima.

Es posible distinguir dos grandes tipos de Milonga cantable: “Milonga Oriental” ó “Milonga del Payador”⁶⁵, “áspera, de agresiva y punzante acentuación”⁶⁶;



Y “Milonga Pampeana” ó “Criolla”, “límpida y tierna”⁶⁷:



68

La primera pasó a ser la fórmula básica para la “Payada de Contrapunto” desde fines del siglo XIX en adelante. La segunda- originaria de Argentina, más lenta y melancólica- aparece inicialmente como canción criolla “compitiendo” con la Cifra y el Estilo. Poco a poco esta Milonga irá ampliando su forma en cuanto, justamente, a las formas poéticas (nombradas más arriba) en donde el juego de rima entre los versos puede darse de diversas maneras.

Olivera, señala que es ésta la variante que toman el pop y el rock para fusionar, de importante influencia en el presente trabajo.

Otro tipo de Milonga cantable se encuentra relacionada con la Chamarrita, y se conoce justamente como “Milonga Achamarrada”⁶⁹.

⁶⁵ “Payador: Cantante improvisador repentista (...) que canta versos hechos ó improvisados ó eventualmente con un contendiente en desafío (payada de contrapunto)” OLIVERA, Rubén. et al. “La Milonga” en *Historia de la Música Popular Uruguaya*. Capítulo N° 15. Montevideo. 2009. Obtenido en : <http://www.youtube.com/watch?v=a79OqMqrVWw&feature=related>

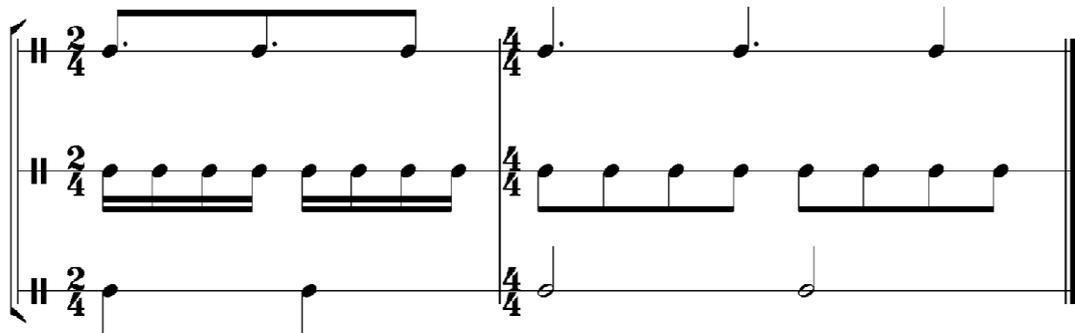
⁶⁶ AHARONIÁN, Coriún. Op. cit. p 49.

⁶⁷ Ibídem. p 50

⁶⁸ Ibídem.

⁶⁹ Cabe destacar que en el presente trabajo final no se toma ningún elemento de ésta vertiente para la

Quizás el elemento más característico de este grupo de especies es que todas pertenecen al sistema rítmico del tres- tres –dos: “tres secciones desiguales subdivididas en grupos de tres, tres y dos, en un total de ocho subdivisiones que se agrupan, al mismo tiempo, de manera polimétrica, en dos divisiones de cuatro”⁷⁰

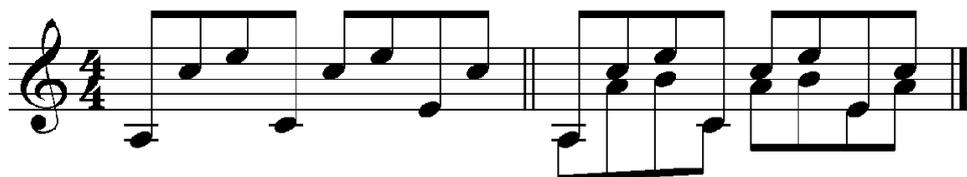


71

Este tipo de sistema métrico -y otros similares- pueden encontrarse a través de toda la costa atlántica de América, en el que la superposición de subdivisiones (en este caso la binaria sobre la ternaria) produce una “vivencia corporal simultánea de ambas divisiones”⁷²

Este tres- tres- dos no siempre es explícito, pero está presente de manera tácita, actuando como “columna vertebral” de la obra, de modo que puede percibirse este esquema sin que el mismo sea totalmente evidente, e inclusive si “(...) la línea melódica o el acompañamiento estén haciendo valores iguales (series de corcheas por ejemplo, o carreritas de semicorcheas en movimiento paralelo en dos o más guitarras)”⁷³

Es interesante destacar que la percepción del tres-tres-dos se da en muchos casos principalmente por el movimiento y acentuación de bajos que realizan los esquemas de guitarra más típicos de este género, o dicho de otro modo, la percepción de este esquema métrico se da gracias al orden en que se disponen las alturas dentro del arpeggio y su dirección, que puede ser tanto ascendente,



74

composición ni los arreglos.

⁷⁰ AHARONIÁN, Coriún. Op.cit. p 19.

⁷¹ Ibídem. p. 50.

⁷² Ibídem.

⁷³ Ibídem. p. 51.

⁷⁴ Ibídem. p 53. Fragmento de “¿No lo conoce a Juan?” de Rubén Lena, por Los Olimareños.

Como descendente (y combinaciones de ambas direcciones dentro de una misma obra por supuesto)



75

El esquema de tres-tres-dos está relacionado con el ritmo cubano de Habanera (también llamado ritmo de Tango Cubano), substancial afluente en la conformación de la Milonga. Por lo tanto -y en relación a lo que se hace referencia más arriba - puede arriesgarse que el bajo de Milonga es una adaptación acelerada de la rítmica del bajo de Habanera.

Con respecto al tratamiento textural de las guitarras en la Milonga, es común el acompañamiento en trío de guitarras, trío de guitarras y guitarrón ó dos guitarras y guitarrón. Habitualmente cada guitarra abarca un sector del registro, es decir; una guitarra se mueve sobre el registro agudo, otra sobre el registro medio y la tercera guitarra (o el guitarrón) sobre el registro grave, por lo general tocando los bajos y marcando el tres-tres-dos. Es muy usual acompañar armónicamente con arpeggios, en donde cada guitarra despliega el acorde dentro de su registro de manera tal que suene el acorde permanentemente en diferentes inversiones, lo cual genera una sonoridad muy "llena". También es característico del género que las dos primeras guitarras vayan "cantando" melodías en terceras o sextas paralelas y la guitarra grave o guitarrón toque los bajos, como ya se mencionó.

Por último, si bien el trío de guitarras-con o sin guitarrón- constituye un elemento muy característico de la Milonga (utilizada esta formación instrumental en el siglo XX por infinidad de músicos, entre ellos el gran Alfredo Zitarrosa), no hay que olvidar la tradición del cantor solista acompañándose él mismo por su guitarra, tradición que se da tanto en la Milonga Pampeana como en la Milonga Payadoril. Ejemplos de éste estilo lo constituyen los grandes maestros Daniel Viglietti en Uruguay y Atahualpa Yupanqui en Argentina, por nombrar sólo algunos.

II.4. Candombe, Murga y Milonga: Ejemplos de construcción identitaria a través de la acción narrativa.

Una vez contextualizadas las expresiones culturales mencionadas y descritos sus rasgos musicales más característicos, resulta necesario reflexionar sobre lo expuesto en el capítulo I con respecto a identidad, interpelación, narratividad y trama argumental, en relación a los géneros abordados y a algunas preguntas planteadas en la introducción.

Si se amplía el concepto de interpelación, es decir, si no se lo reduce sólo a lo musical, sino que se ahonda en su significación y se lo traslada hacia lo cultural en general y a lo contextual-coyuntural, podría sostenerse, que tanto el Candombe como la Murga y la Milonga se desarrollaron al menos en un comienzo- en condiciones de sometimiento, opresión y marginalidad.

⁷⁵AHARONIÁN, Coriún. Op.cit. p. 53. Fragmento de "Nací para andar caminos" de Anselmo Grau.

Ampliar el concepto de interpelación consiste entonces en tomar como tales no sólo a los elementos musicales impuestos por la cultura colonial sino también a los intereses políticos en general, a la forma de vida y demás. Ejemplos de esto serían la religión católica monoteísta con sus santidades y ritos, la tradición musical europea, la ambición desmedida de conquista y riqueza que se plasmó concretamente en el sometimiento y la condición autoproclamada de superioridad y “civilidad” de los españoles sobre diferentes colectividades. No sólo a los africanos y posteriormente afro uruguayos les fue impuesta esta realidad de “colonizados”, con todas sus normas y atropellos, sino también a los habitantes del Uruguay pre-coloniales. La condición de sometimiento, opresión y marginalidad fue también la realidad vivida por la colectividad inmigrante más adelante (italiana en su mayoría) pasando a formar parte de las clases bajas.

Como ya se explicitó, una de las características de la interpelación o interpelaciones es que el sujeto no decide recibirla/s, si no que se le presentan, que tal interpelación/es en algún sentido lo “invade”. También se dijo que, una vez recibida tal interpelación el sujeto cuenta con la capacidad de incorporarla a la propia trama o rechazarla. Una nueva realidad invadió a estas colectividades, realidad opresiva y violenta, por lo cual no tuvieron la posibilidad de rechazarla si no que se vieron obligados a incorporarla de alguna manera. Y es aquí en donde entra la narratividad, o la acción narrativa, a “acomodar” o resignificar ese contexto tan adverso.

El ser humano inmerso en una realidad diferente a la propia, tiende a adaptarse para lograr sobrevivir. Es en este sentido en el que se entiende que la identidad se modifica, y resulta admirable el caso de las tres colectividades nombradas, que a través de la acción narrativa lograron adaptarse, pero no resignándose si no resistiendo a tal contexto, tomando elementos diferentes-no escogidos pero ineludibles- para incorporarlos a la propia trama y resignificar su identidad en el nuevo entorno, reconstruirla para poder sobrevivir. El concepto de narratividad también aquí puede ampliarse entonces, puesto que trasciende lo musical y no sólo se trata de otorgarle un sentido a las propias acciones humanas, sino también a un nuevo ámbito en el cual hay que interactuar, por lo cual cambia también la manera de narrar la propia trama- individual y colectiva- con el fin de poder seguir adelante.

El caso del Candombe resulta un ejemplo paradigmático de construcción de identidad colectiva, ya que por un lado los pobladores africanos se aferran a su bagaje cultural-es decir, a su identidad- creando por ejemplo las “Salas de Nación” en donde realizan el ejercicio de la memoria y preservación de su cultura, pero al mismo tiempo comienzan a integrar a sus ritos y ceremonias elementos de otras naciones, pueblos hermanos que se encontraron en la misma situación de sometimiento. A su vez, sin poder eludir la cultura colonial impuesta, integran también elementos de la religión católica, y es en tal sentido en el que se señaló en el capítulo I que el Candombe en su primera etapa constituye un sincretismo entre la religión bantú y la católica. Luego, en la etapa en que el Candombe pasa a formar parte del carnaval, también es una manera de resistir y rebelarse, de mantener viva una propia identidad y defenderla, recreando las prácticas de coronación de los reyes congos en los cuadros de Candombe de escenario por ejemplo, y manteniendo a su vez las salidas por los barrios los domingos y días festivos, ejerciendo así una memoria viva y ceremonial. Inclusive más adelante, con el intento de la dictadura de erradicar esta práctica al demoler los conventillos, el

Candombe se dispersa por toda la ciudad y se erige resistente una vez más en cada barrio en donde vive un afro uruguayo. El Candombe es un ejemplo de acción narrativa resistente y respetuosa con sus raíces, incorporando a la propia trama colectiva de manera inteligente y creativa elementos de una realidad que podría haber acabado con todo rastro de su cultura.

En el caso de la Murga -con sus múltiples y discutidos afluentes y mas allá de la situación en la que se desarrolló ampliamente descrita anteriormente- la acción narrativa es casi literal, ya que se trata de contar la realidad social, tomando elementos de la misma y reinterpretándolos, pasándolos por el tamiz de la crítica y el humor, incorporándolos a la trama propia con una posición activa de denuncia y crítica social, incidiendo activamente de esta manera en otras tramas, en otras identidades. La Murga como género, más allá de ser también un ejemplo de construcción identitaria colectiva a través de la narratividad, se caracteriza también por albergar narrativas y tramas particulares y distintas, ya que cada grupo humano que conforma una murga posee un estilo propio de resignificar y reinterpretar la misma realidad. Puede arriesgarse entonces que hay tantas construcciones identitarias narrativas como estilos de Murga.

Por último, La Milonga, o mejor dicho, Las Milongas, son el vivo ejemplo de incorporación de elementos ajenos a la trama propia por parte de los pobladores uruguayos precolombinos, ya que este grupo de especies pertenecen directamente a la vasta cantidad de géneros que se desarrollaron bajo el influjo de la cultura europea producto de la conquista. Además de Las Milongas, los ejemplos sobran: el Estilo, el Cielito, la Cifra, la Vidalita y muchas otras especies consideradas y aceptadas como folcklore. A su vez, adentrándose en las particularidades de la Milonga cantable, puede decirse que de los géneros abordados es el que posee una lírica más introspectiva de los tres, ya que representa al hombre en su individualidad, relatándose a sí mismo, exponiendo sus deseos, esperanzas, penas, amores y demás. Es el género que guarda mayor relación con la construcción de la identidad subjetiva.

En última instancia, el por qué de la identificación de la autora de este TFG con los géneros abordados puede relacionarse con todo lo anteriormente descrito y con una de las preguntas que se expusieron en la introducción: ¿Qué prejuicios propios, opresiones, temores o motivos de qué índole estaban impidiendo la autoexploración a través de la creación, hasta el momento de realizar el presente trabajo final de grado? Si bien la respuesta profunda a esta pregunta es de índole personal, se puede trazar un paralelismo entre la coyuntura en que las colectividades nombradas desarrollaron el Candombe, la Murga y la Milonga (salvando las enormes distancias) ya que en determinados momentos de la vida de la autora- y de cualquier ser humano- ésta se vio inmersa en circunstancias adversas y opresivas-no escogidas - en las que le fue necesario narrar su propia historia desde una perspectiva nueva, resistir y reconstruir su identidad incorporando a la trama personal elementos de esa realidad desfavorable para poder seguir adelante. Lo que cautiva a la autora de las expresiones abordadas, es la capacidad de resignificación de elementos de un contexto complejo, difícil y no elegido, incorporando tales elementos y transformándolos-a través del arte, de la música- en herramientas a favor, en oportunidades libertarias.

Capítulo III

En el presente capítulo se exponen las innovaciones que se dan en el Candombe, la Murga y la Milonga desde la década de 1960, se nombran los referentes principales que influyen la obra de la autora y se establecen los criterios generales de composición y arreglo adoptados.

III.1. Acerca de las innovaciones producidas en los géneros abordados a partir de la década del '60.

Hasta la mitad del siglo XX, el Candombe y la Murga comparten una misma realidad: se encuentran confinados al espacio del carnaval, de la familia y del barrio, y son considerados géneros representativos del acervo cultural de minorías marginadas y desvalorizadas y no como parte de la música popular uruguaya; el Candombe por su origen afro, y la Murga por su origen humilde entre otros. El caso de la Milonga es diferente en este aspecto, ya que siempre se la toma como una especie relevante perteneciente al folklore musical uruguayo, por encontrarse su desarrollo directamente relacionado con la cultura colonial.

A partir de la década de 1960 aproximadamente, esta realidad comienza a modificarse por el influjo de varios factores⁷⁶, provocando una inclusión y mixtura de estas expresiones con otros géneros musicales y demostrando de esta manera apropiación y valorización de éstas prácticas por parte de muchos sectores de la sociedad. Los elementos propios del lenguaje del Candombe, la Murga y la Milonga van siendo integrados poco a poco a otras músicas, independizando a los dos primeros del medio carnavalesco y multiplicando las variantes en el caso del tercero. Surgen así diferentes vertientes de las tres expresiones. Esta búsqueda estética de mixturar y fusionar, no se ha detenido desde entonces.

Las innovaciones consisten principalmente en “trasladar” los elementos más característicos del Candombe, la Murga y la Milonga⁷⁷ a otros timbres y hacia el espacio de la canción⁷⁸, permitiendo así un juego e intercambio de elementos con géneros varios.

Olga Picún, refiriéndose a Candombe, señala algunas estrategias compositivas comunes en las producciones de la década del '70 y '80 de músicos como Jaime Roos, Alfredo Zitarrosa, Eduardo Mateo, Mariana Ingold, Rubén Rada y otros, a saber:

“Los componentes musicales en la creación de un candombe se extraen del fraseo y de la rítmica de la clave y de la que desarrolla cada uno de los tres tambores. Asimismo, la rítmica se asocia a la función que los tambores desempeñan dentro de la cuerda (...)”⁷⁹

⁷⁶ La descripción de tales factores excede los límites de este TFG.

⁷⁷ Y de otros géneros de la Música Popular Uruguaya, pero aquí se hace referencia sólo a los géneros abordados por la autora.

⁷⁸ “ (...) género vocal y vocal instrumental con una amplia diversidad de formas musicales, interpretativas, de contenido y de construcción literaria”. CELSA, Alonso. ‘Canción’ en *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Madrid. SGAE. 1999. //3, p. 1.

⁷⁹ PICUN, Olga. “Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor”. En *IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares en América Latina*. México. 2002. p 5.

Disponible en URL: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

y añade que:

“La conformación de los conjuntos de música popular en Uruguay es variada: guitarra acústica y tumbadoras; teclado y tumbadoras; guitarras acústicas; a veces dos, o como es el caso del conjunto que empleaba Alfredo Zitarrosa, constituido por tres guitarras y un guitarrón; teclados, guitarras (acústica y eléctrica), bajo eléctrico (...) acordeón ó bandoneón, batería, batería de murga, tumbadoras y tambores-que en la ejecución de un candombe sustituyen frecuentemente a las anteriores-.”⁸⁰

Es decir que la transferencia y reelaboración de elementos en el caso del Candombe, se ve reflejada en la adaptación de los patrones rítmicos a timbres no convencionales dentro del género, y como consecuencia también se transfieren y amplían las funciones dentro del orgánico que es la cuerda de tambores hacia otros orgánicos. Ejemplos concretos de éste traslado y reelaboración de elementos y funciones lo constituyen el bajo eléctrico ejecutando la figuración rítmica del tambor piano, asumiendo así la función de base del mismo, pero en otro contexto sonoro. También en las guitarras se pueden apreciar adaptaciones de un esquema rítmico hacia un instrumento armónico, “repartiendo” las funciones de los tres tambores en diferentes alturas y/o realizando una síntesis de todo el entramado rítmico traducido en diversos tipos de rasguídos. Lo mismo sucede con la batería, mudando la rítmica del Candombe a sus diferentes cuerpos, y las melodías -cantadas o ejecutadas por algún otro instrumento-también adquieren gestos y recursos rítmicos de éste género. En síntesis, al reelaborar elementos rítmicos en instrumentos melódicos y armónicos, éstos adquieren la oportunidad de ampliarse de acuerdo a las posibilidades técnicas y expresivas de cada instrumento, y permite además -entre otras cosas- profundizar en la “conversación”- impronta indiscutible de éste género- “esparciendo” la rítmica característica del Candombe en toda una atmósfera sonora que trasciende lo rítmico-percusivo y plantea inclusive la posibilidad de diálogo con rasgos musicales de otros géneros, aunados en el espacio de la canción.

Las innovaciones en la Murga se dan prácticamente de la misma manera en relación a la reelaboración de los esquemas rítmicos principales, es decir marcha camión y candombeado. En un primer momento, se traslada la batería de murga completa pero hacia otro contexto⁸¹, y luego, paulatinamente ya se comienzan a reelaborar y transferir la marcha camión y el candombeado hacia las guitarras, piano y teclados, y a una vasta cantidad de timbres y orgánicos diversos, no propios del género claro está. También poco a poco se incorporan a la canción los elementos vocales de la Murga, tanto lo tímbrico como lo textural, e inclusive se buscan cantantes de Murga de renombre para dar mayor veracidad a la incorporación de un elemento especialmente difícil de reelaborar, por ser tan particular y característica la emisión murguera, y difícil de recibir también para el oyente no interiorizado en el género.⁸²

⁸⁰ PICUN, Olga. Op. cit. p 6.

⁸¹ Este contexto en particular es el folclórico, tarea que comienza a llevar a cabo el dúo “Los Olimareños” hacia finales de los ‘60 y principios de los ‘70 y continúan músicos de períodos posteriores.

⁸² Estos cambios son impulsados principalmente por Jaime Roos, comenzando en 1977 con su disco debut “Candombe del 31” en donde aparece la primera “murga-canción”, llamada “Cometa de la farola” y llegando a

La diversificación temática en las letras también constituye un gran aporte e innovación, ya que incluyen en las letras no solo temáticas carnavalescas sino también alusiones a situaciones amorosas, reflexivas, políticas, sociales y demás. Esta diversificación de temáticas se da también en el Candombe y la Milonga.

Las transformaciones en la Milonga se ven reflejadas en lo armónico en el uso de cuatríadas, en una ampliación de recursos tímbricos no tradicionales en el género, en la utilización del esquema rítmico del tres-tres-dos de una manera menos explícita a veces, en la utilización de las formas poéticas más características- por ejemplo la décima- pero en un contexto sonoro diferente, o justamente en no utilizar ninguna forma poética tradicional pero sí conservar rasgos rítmicos y melódico-armónicos, en fin, en diversos puntos más que no viene al caso detallar ya que si bien se encuentran ciertas tendencias dentro de estas innovaciones, la realidad demuestra que cada músico ó grupo musical inicia su propia búsqueda de reelaboración y experimentación , aportando innumerables posibilidades y variantes a estos géneros.

III.2. Referentes.

Las vertientes de fundamental influencia en el presente trabajo son las que mixturán cada una de las expresiones abordadas con el Rock, que por supuesto se dan a lo largo de varios períodos y por parte de diferentes músicos, e inclusive exploran y reelaboran componentes de otros géneros como el Jazz, el Funk, la Bossa Nova, el Folklore latinoamericano, el Samba, la música hindú y otros. Es en ésta dirección estilística que se realizó la composición de la música que integra este TFG, tomando como referentes troncales a Jaime Roos, Hugo Fattoruso, Eduardo Mateo, Rubén Rada y Jorge Drexler, en las producciones comprendidas entre las décadas de 1980 a la actualidad, principalmente por la afinidad estética que vincula a la autora con estos músicos y por ser reconocidos exponentes de la Música Popular Uruguaya a nivel internacional.

III.3. Sobre los criterios de composición y arreglo adoptados.

“El proceso creativo es un camino espiritual. Esta aventura es sobre nosotros, sobre lo profundo del yo, sobre el compositor que todos tenemos adentro, sobre la originalidad, en el sentido no de lo que es totalmente nuevo, sino de lo que es total y originalmente nosotros mismos.”

Stephen Natchmanovitch. “Free Play”

Como se detalló en la introducción de éste TFG, el objetivo fue desarrollar obras musicales, explorando y reelaborando elementos de tres expresiones culturales del Uruguay: Candombe, Murga y Milonga. Por tanto, se determinaron dos “contornos” ó posibles puntos de partida para la composición. El primero fue escoger el material a reelaborar: los elementos del lenguaje de estos tres géneros constituyeron entonces la principal “paleta de colores” posibles. Y el segundo contorno delineado fue elegir como soporte o continente de esta experimentación a la canción, entendida

su punto máximo de incorporación de recursos murguísticos en 1985 con su disco “Brindis por Pierrot”, en donde se escucha como solista en la canción homónima al disco a una de las grandes voces del carnaval de todos los tiempos: Canario Luna.

como un espacio abierto y flexible a la confluencia de elementos, relacionados tanto con la música como con la letra, provenientes de diversos géneros y estilos. La estructura elegida para ese soporte fue la forma bitemática (tema A y tema B ó estrofa y estribillo)⁸³ y la inclusión de secciones transitivas tales como introducción, puente y coda.

En relación a los arreglos, los criterios adoptados fueron los siguientes: En primer lugar, arreglar algunas canciones exponiendo de manera muy explícita los elementos de los géneros abordados (en algunos casos, de manera totalmente explícita) para mostrar así, en ciertos momentos del trabajo discográfico, los géneros en su versión más cercana a lo tradicional. Las canciones a las que se hace referencia son: “Presentación”, “Luna de Lluvia”, “Despertar” y en parte, “Viaje”.

En segundo lugar, en las demás canciones se reelaboraron con más detalle esos elementos de manera de generar una “atmósfera sonora” que remita al Candombe, la Murga o la Milonga pero que deje espacio a la confluencia de elementos de otros géneros. De éste modo, en este tipo de canciones los rasgos de los géneros abordados están presentes de manera menos explícita, en ocasiones casi “por debajo” del arreglo en general, como soporte o elemento de color - es el caso de “A explotar”, por ejemplo- y en otras oportunidades se encuentran más “en la superficie”, equiparados con características y gestos de otros géneros musicales, como en “Rumbo a la Madrugada”.

Un punto en común en todos los arreglos es la destacada presencia y reelaboración del componente rítmico, inclusive en las obras que contienen elementos de Milonga, pues a pesar de poseer un carácter más melódico-armónico, se resalta en algunos fragmentos particulares el patrón rítmico tres-tres-dos.

En cuanto a las temáticas de los textos, hay dos conceptos generales que funcionan como hilos conductores de toda la obra: el primero-el más evidente y metafórico- es el concepto de la noche, más precisamente de la madrugada como espacio de libertad, en donde existe la oportunidad de dejar de lado prejuicios-propios y ajenos- prohibiciones, estereotipos, convenciones, “máscaras”, etc. para permitir que aflore auténticamente la propia identidad, sin tapujos. La madrugada aparece como una invitación a “dejarse ser”. Al mismo tiempo y en relación a lo antedicho, la madrugada se presenta como la unidad espacio-temporal ideal para experiencias rituales, trascendentales, ceremoniales. A lo largo de la obra, se puede apreciar cómo el concepto de la madrugada va conduciendo paulatinamente hacia un final que propone una salida a la negrura de la noche en donde se “revela” y renueva la identidad, dando paso a un día luminoso, a un porvenir más auténtico y esperanzador.

El otro concepto que hilvana la obra, menos evidente pero de alguna manera sobreentendido, es el de la identidad. Cada canción aborda alguna o varias temática/s en particular, como por ejemplo el amor, el desamor, la soledad, los deseos individuales, el dolor, la búsqueda de un camino propio,

⁸³ “(...) llamamos tema a la frase musical que define la pieza. En rigor, al menos en occidente, la mayoría de las canciones contienen dos temas, con características equivalentes y contrastantes a la vez. Dicha forma musical, *bitemática*, suele indicarse con las formas “estrofa” y “estribillo” (...).Este empleo de dos temas dentro de la misma pieza musical es, claro está, posterior a la aparición del tema *monotemático* (...), y debe su gran raigambre cultural a la forma rondó inicial (A-B-A) y a la forma sonata del clasicismo”. ESPEL, Guillo. *Escuchar y escribir música popular. Escritos sobre forma, diseño y técnicas en composición*. Buenos Aires. Melos. 2009. p 40.

en fin, experiencias y circunstancias que atraviesan inevitablemente la vida de una persona, y que por lo tanto van forjando la identidad de la misma, dependiendo –demás está decirlo a esta altura- de cómo el sujeto vaya narrando, resinificando y por tanto construyendo su trama personal, su identidad.

Capítulo IV

En este último capítulo se detallan aspectos relevantes de cada una de las canciones que componen este TFG, destacando la reelaboración de elementos de Candombe, Murga y Milonga, y señalando también las mixturas, cruces y préstamos con otros géneros musicales.

IV.1. Acerca de la obra: Canciones que contienen elementos de Murga.

Como se mencionó en el capítulo III, uno de los criterios de arreglo adoptados fue exponer en algún momento de toda la obra los géneros en su versión más cercana a lo tradicional. Es por eso que se decide reelaborar dos segmentos particulares de los espectáculos de Murga, a los que en la jerga murguera se le llaman “las puntas”, por poseer la función de dar apertura y conclusión al espectáculo respectivamente. Estos son la presentación y la retirada. También se reelabora una sección previa a la retirada, que es usual pero no imprescindible: la canción final.

IV.1.1. “Presentación”.

Esta pieza nace con el objetivo de tomar uno de los aspectos de las presentaciones de Murga, el de, justamente, presentar a la murga en cuestión, dejar en claro que ha vuelto al carnaval y principalmente poner en evidencia la personalidad de la murga y del espectáculo. En el caso de la presentación que abre el material discográfico que compone este TFG, lo que se expone-y por tanto se reelabora- es el concepto general de toda la obra (la noche, la madrugada) y las temáticas particulares abordadas en la letra de cada canción, de manera implícita.

A nivel musical, previo a la composición se analizaron partituras de presentaciones de murga de ciertos períodos⁸⁴ y se concluyó que armónicamente -en su mayoría- las presentaciones se mueven dentro de un contexto diatónico y eventualmente se recurre a soluciones armónicas no diatónicas como dominantes secundarios, acordes disminuidos de paso y sustitutos tritonales.⁸⁵ Por otra parte, formalmente se observó la utilización de un esquema formal bitemático (luego de la primera sección ó clarinada, que puede contener elementos de cualquiera de los dos temas o de ninguno de ellos), advirtiendo que por lo general el tema A se encuentra en tonalidad menor y el tema B en tonalidad mayor.

⁸⁴ Las presentaciones analizadas fueron: “Saludo Araca la Cana 1937” ; “Presentación 1960. Araca la Cana ” (fragmento); Presentación Araca la Cana 1973” ; Saludo 1981 “ A nuestro Montevideo” (fragmento. Murga “La Reina de la teja”) ; “Presentación 2000” (Murga “Contrafarsa”) ; y “Presentación 2011” (Murga Curtidores de Hongos”) . Para el análisis se utilizaron recursos aprendidos en los espacios curriculares de la carrera “Armonía y aplicados a la correspondencia de datos entre el material discográfico pertinente, las partituras extraídas del libro” *21 murgas. Partituras para coro de saludos, cuplés y retiradas.* de Pablo Oliver y transcripciones personales en el caso de las presentaciones en las que no se contaba con partituras.

⁸⁵ La murga Contrafarsa introduce hacia finales de los ‘ 90 y principios de los 2000 grandes innovaciones en el género, entre ellas una gran apertura en los recursos armónicos, pero para la composición de la Presentación que integra este TFG se han utilizado recursos considerados más tradicionales en el género, que son los descritos anteriormente.

Clarinada (fragmento)

Presentación

*"La vasta noche
no es ahora otra cosa
que una fragancia"
J.L. Borges*

Solana Cortés

♩=60

Sobreprimos

Primos

Segundos

Platillos

Redoblante

Bombo

f

Os cu ri dad In men si dad

Os cu ri dad In men si dad

Os cu ri dad In men si dad

♩=60 *f*

5

S.Pr.

Pr.

Sg.

Plat.

Red.

Bmb.

La lu na es ta lla y rom pe la so le dad

La lu na es ta lla y rom pe la so le dad

La lu na es ta lla y rom pe la so le dad

Tema A (fragmento)

Sp. 

P. 

Na__ce la no che, man__ to ri tual, co mien za__ la ce re mo__ ña__

S. 

Na__ce la no che, man__ to ri tual, co mien za__ la ce re mo__ ña__

Sp. 

Vo ces_ de fue go en cien_den la piel y ca en_ dis fra ces, ve__ los_

P. 

Vo ces_ de fue go en cien_den la piel y ca en_ dis fra ces, ve__ los_

S. 

Vo ces_ de fue go en cien_den la piel y ca en_ dis fra ces, ve__ los_

Tema B (fragmento)

Sp. lai rai dad in_ te rior su man do du das ya

P. Cre a ca da u no su ver dad in te rior su man do du das ya

S. lai rai rai dad in_ te rior lai rai ra su man do du das ya

Sp. pier tan an ti guos des ve los co mo cer te zas_ del hoy. Pre gun.

P. pier tan an ti guos des ve los co mo cer te zas_ del hoy. Pre gun.

S. pier tan lai rai cer te zas_ del hoy. Pre gun_

Se destaca igualmente que ésta forma bitemática es simplemente un punto de partida, ya que en la actualidad se encuentran presentaciones que contienen hasta 6 ó 7 temas, e inclusive más.

Posteriormente, en la etapa de composición, se reelaboraron los elementos anteriormente descritos pero sin realizar modificaciones significativas, ya que justamente en esta obra se intentó mostrar el género en su versión más cercana a lo tradicional. Esto puede apreciarse principalmente en el orgánico elegido- coro masculino y batería de murga, orgánico original del género- en el tratamiento textural de las voces⁸⁶ y en la utilización de los esquemas rítmicos más típicos de Murga.

En síntesis, lo que se reelaboró mayormente en esta pieza fue el contenido de las letras, alejándolo de la temática carnavalesca y exponiendo el concepto lírico general de toda la obra. De manera menos evidente, se presentaron las temáticas particulares de cada canción.

⁸⁶ Oportunamente descrito en el capítulo II, apartado II.2.

Presentación

*“La vasta noche
no es ahora otra cosa
que una fragancia”
J.L. Borges*

Clarinada:

Oscuridad
Inmensidad
La luna estalla y rompe la soledad

La noche fresca y plateada
Se despereza e invita a brillar
Fragancia de madrugada
Viaje infinito a la libertad

A

Nace la noche
manto ritual
comienza la ceremonia.

Voces de fuego
encienden la piel,
y caen disfraces, velos...

Ser en el tiempo
instante, destello,
alma fugaz...

Secretos, sueños, anhelos
van anunciándose
buscando el sol;
presagio del día claro
va perfumando el aire
de amor.

B

Crea cada uno su verdad interior
sumando dudas y aciertos
despiertan antiguos desvelos
como certezas del hoy

Preguntas que acerca el viento,
robados besos de un tiempo anterior
misterio, sudor, coraje
entretejiéndose
en el dolor.

Clarinada final

Oscuridad
Inmensidad
La luna estalla y rompe la soledad
Se abre la madrugada,
Viaje infinito a la libertad.

Tu canción, tu emoción (canción final)

Saliste a perseguirte el paso
La huella que trasluzca la pulsión
Y en la fantasía –errante- no imaginaste
Cuánto amor...
Iba a nacer en vos

Tropezaste con esencias ancestrales
Que abrazaste con afán y con pasión
Y en ése andar libre encontraste
Que hay tantas puertas por abrir...
Y tantos caminos por descubrir!

(lairaleo)

Saliste a buscarte un viaje
Y en esa calma hallaste
Tu canción...
Tu emoción...

(lairaleo)

IV.1.3. “Viaje”.

“Viaje” es la canción que da inicio al proceso de creación de la música que forma parte de este TFG. Compuesta en Montevideo en febrero de 2009, la letra es una construcción imaginaria sobre el carnaval, o mejor dicho, sobre lo que la autora estaba por vivenciar durante su estadía en la capital uruguaya, ya que fue creada una noche antes de asistir por primera vez a esta fiesta popular. Por lo tanto, la ilusión de experimentar lo que estaba por venir fue lo que funcionó como disparador para la composición de esta canción.

Desde lo musical, se reelaboraron desde un principio elementos rítmicos de Candombe en las estrofas y de Murga en los estribillos, y en la etapa de arreglo se decidió resaltar al máximo en ambas secciones esos elementos. Es así como esta pieza constituye otro claro ejemplo de mixtura, cruces y préstamos entre los géneros abordados.

En relación al orgánico elegido, claramente no es propio de los géneros en su totalidad. Está compuesto por: voz solista, coro masculino, piano acústico, guitarra electroacústica, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, batería de murga y cuerda de tambores.

Acerca del arreglo y continuando con la descripción de los recursos de Murga presentes en esta canción, en el coro masculino se aprecia claramente el tratamiento textural propio de las voces en el género adquiriendo éste el mayor protagonismo en tres secciones: la primera estrofa, en donde se reutilizan elementos de la clarinada, en los interludios y en la coda. En ésta última, se realiza una reelaboración de recursos típicos del género sobre la bajada (compases 51 a 66), sección final constitutiva de las retiradas como ya se expuso en el capítulo II. Tal reelaboración consiste en darle un tratamiento murguístico tradicional a las voces en los primeros 8 compases, con la excepción de la alternancia entre solista y coro, haciendo convivir al mismo tiempo esta textura con un acompañamiento (de toda la banda) que remite claramente al Candombe, no sólo por la reelaboración de elementos rítmicos de este género en los diferentes instrumentos que componen el orgánico escogido para esta canción, sino acompañando esta textura con el toque de tamboriles. En los 8 compases restantes, la cuerda se omite y entra en escena la batería de murga ejecutando el patrón rítmico marcha camión en 4/4, potenciando de esta manera los recursos murguísticos presentados con anterioridad.

Bajada/ Candombe (fragmento).

Mezzo-soprano

Ca lles__ la tien do en fue go__ Ca lles la tien do en

Sobreprimos

Sol de Mon te vi de__ o

Primos

Sol de Mon te vi de__ o

Segundos

Sol de Mon te vi de__ o

Piano

G⁽⁹⁾ Dm⁷ G⁽⁹⁾ Simile

Guitarra Acústica

RAS Candombe G⁽⁹⁾ Simile Dm⁷ G⁽⁹⁾

Guitarra eléctrica

G⁽⁹⁾ Dm⁷ G⁽⁹⁾
G⁽⁹⁾ Dm⁷ Simile G⁽⁹⁾

Bajo

Chico

Siempre Igual

Repique

Simile

Piano

Simile

Batería

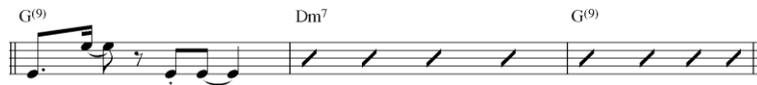
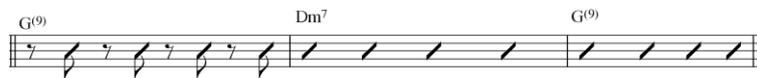
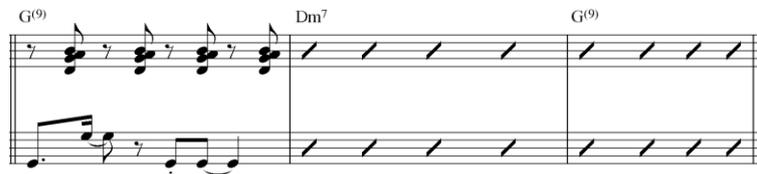
Simile

Platillos

Redoblante

Bombo

Bajada / Marcha camión (fragmento).



Simile

Simile

Como ya se señaló, los elementos de Candombe presentes en esta canción, se encuentran principalmente en las estrofas y en los interludios.

En la segunda estrofa (compases 11 a 18) se evidencia una textura que se repetirá en los interludios, con algunas variaciones como por ejemplo la supresión de algunas secciones melódicas a fin de destacar el coro murguero. Tal textura consta de una melodía principal llevada por la voz solista, un acompañamiento rítmico-armónico bastante simple y lineal por parte de la guitarra electroacústica, y una melodía secundaria (o contra melodía) en la guitarra eléctrica, duplicada por el piano y el bajo. Asimismo, éstos últimos no abandonan su función de acompañamiento armónico; en los silencios de la melodía secundaria, el piano realiza los acordes evocando la figuración rítmica del tambor chico y el bajo toca las tónicas de los mismos en el primer tiempo de cada compás. Cabe destacar que el rasguído sugerido para la guitarra electroacústica en este caso, también constituye una síntesis de patrones rítmicos, con elementos de Candombe y/o de candombeado o ritmo de murga. La línea divisoria es difícil de establecer en este caso, ya que el segundo patrón lógicamente deriva del primero.

Por su parte, la batería y los tambores dan soporte al acompañamiento de guitarra electroacústica. La batería realiza una síntesis del entramado de tambores, variando en este caso el acento típico del tambor chico (ejecutado por el hi-hat) en la segunda semicorchea y trasladándolo a la tercera (contratiempo del compás) evocando de esta manera el platillo de marcha camión. Por último, la cuerda de tambores explicita la predominancia de elementos de Candombe en estas secciones de la obra.

Segunda estrofa (fragmento).

Mezzo-soprano $\text{♩} = 100$

Rí o co lor dia man te.

Sobreprimos

Primos

Segundos

Piano

Guitarra Acústica RAS Candombe $G^{(9)}$ Simile Dm^7 G/D

Guitarra eléctrica

Bajo

Chico $\text{♩} = 100$ Siempre Igual

Repique Simile

Piano Simile

Batería Simile

Platillos

Redoblante

Bombo

“Viaje”

Viaje

Desatanudos

Desatamudos

Sol de Montevideo

Río

Color diamante

Almas vibrantes

Paz en mi corazón

Camino

Encuentro

Destino

Lonjas

Venciendo el miedo

Paz en mi mente

Puedo mirar el cielo

Camino

Encuentro

Destino

(Bajada)

Calles latiendo en fuego

Sol de Montevideo

Por su parte el bajo eléctrico, que habitualmente cumple un rol esencial en lo que constituye la base rítmica, también en este caso desempeña una función más melódica, primordialmente en las estrofas. De ésta manera, se destaca ejecutando una melodía secundaria en los momentos de silencio o de menor actividad del resto de los instrumentos. Cabe señalar que es a partir de la producción de esta melodía secundaria que se decide incorporar al arreglo elementos del Rock, ya que el disparador creativo de la misma fue la línea de bajo ejecutada por Diego Arnedo en la canción “Mejor no hablar de ciertas cosas” del grupo argentino Sumo.⁸⁸

La línea de bajo en “Mujer” es presentada en la primera estrofa (compases 8 a 15) y se repite luego con algunas variaciones en la segunda y tercera estrofa (compases 19 a 26 y 42 a 49 respectivamente). En las restantes secciones de la obra este instrumento asume su rol más característico, de base rítmica y soporte armónico, ejecutando asimismo figuración rítmica de los patrones más típicos de Murga (marcha camión y candombeado como se indicó anteriormente).

Primera estrofa, línea de bajo (fragmento).

The image shows a musical score for the bass line of the first stanza of the song "Mujer". The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is marked with a dynamic of *mf*. The score consists of three measures. The first measure is marked with the chord A^7 . The second measure is marked with the chord $Dm^{(9-11)}/A$. The third measure is marked with the chord A^7 . The bass line features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Los elementos de Rock reelaborados en esta canción son: la elección del orgánico (power trío, guitarra electroacústica y voz solista), la utilización de power chord (acordes de quinta) en las guitarras y el patrón rítmico sugerido a la batería, que comienza en la segunda mitad del puente (compás 38) y concluye al final de la tercera estrofa (compás 57).

⁸⁸SUMO. *Divididos por la felicidad*. Argentina. CBS. 1985. Track N° 7.

Puente (fragmento).

38

Voz

Guit. Ac.

Guit. Elec.

Bajo

Bata

Bus
f

Simile

Fill

Cabe destacar también como parte de los elementos reelaborados de este género la incorporación de distorsión y del pedal wa-wa en la guitarra eléctrica en algunas secciones, aportando variedad tímbrica al arreglo a través del uso de estos efectos. Se advierte entonces en esta pieza lo que se describió en el capítulo III (apartado III.3.) en relación a los criterios de arreglo adoptados: la convivencia e interacción de elementos de dos géneros diferentes, equiparados en este caso, y aunados en el espacio de la canción.

Mujer

Mujer...
ya no importa el contorno
Mujer...
se hace fuego el otoño
de sólo ver

Ayer...
ya lloré todo todo el ayer
Tiré...
trapos sucios y viejos
no queda nada que perder

Mujer...
de piernas ágiles y fuego en la cien
Mujer...
de sonrisa abierta y ojos de miel
Mujer...
de besos rotos y certezas en vaivén
Mujer...
a la vuelta del destino vas volviendo a florecer.

Busqué...
una pista en el río a la orilla del después
Callé...
las preguntas y al olvido
supe responder

Guardé...
los abrazos perdidos
debajo de la piel
Amé...
la incertidumbre en el camino
y eché a andar sin temer.

IV.2. Canciones que contienen elementos de Candombe.

IV.2.1. “Luna de lluvia”.

Esta obra es concebida para grupo vocal femenino. Es decir; no se trata de una canción a la que luego se arregló para voces, sino que, por decirlo de alguna manera, la etapa de composición y arreglo fue la misma. Lo que generó la composición fue la frase que da título a la canción, y también el objetivo preciso de que se escuche claramente el entramado de tambores, respondiendo así a uno de los criterios de arreglo adoptados a los que se hizo mención en el capítulo III: presentar los géneros en su versión más “pura” ó cercana a lo tradicional en algún momento de la obra.

Acerca de la letra, en este caso la luna funciona como metáfora para referirse a una bailarina de Candombe; por esto mismo se nombra a la calle Isla de Flores, calle emblemática para el género ya que une los barrios Sur y Palermo, y en época de carnaval se desfila por la misma. A la vez la luna es parte de la simbología de las comparsas de Candombe (puede verse en los estandartes una estrella y una medialuna, por dar un ejemplo concreto) por lo cual es muy común encontrar alusiones a ella en canciones de diversos autores y períodos. Finalmente, la luna es sinónimo de noche, de madrugada por lo tanto evocarla en esta canción es una manera más sutil de hacer referencia al concepto general de la obra.

La reelaboración de elementos del género en este caso consiste en primera instancia en que la cuerda de tambores no se presenta sola, sino acompañando a un arreglo vocal polifónico (exceptuando por supuesto el solo de tambores del final). Es necesario detenerse aquí ya que, como se detalló en el capítulo II, la práctica desde dónde derivan los diferentes “productos” llamados Candombe es “La llamada” (toque de tamboriles por las calles de Montevideo en feriados y días festivos). Esta práctica es exclusivamente percusiva, es decir que no interviene la voz humana ni ningún otro instrumento. Una de las derivaciones de esta práctica es, como ya se mencionó, los cuadros de Candombe de escenario que realizan las agrupaciones o “Sociedades o de Negros y Lubolos” en el concurso de carnaval, en los cuales se canta y se utiliza un orgánico más grande que incluye por supuesto a la cuerda de tambores, pero el tratamiento de las voces en este caso no es polifónico: se resume por lo general a uno/a ó más solistas y a algunos/as coristas que cantan al unísono con el solista o doblan la melodía a la octava. Como excepción, en muy pocos casos, se da una segunda voz armónica.

También se observa la reelaboración de elementos de este género dentro del arreglo vocal, asignándole gestos rítmicos y funciones específicas a cada voz. Por empezar, el clima inicial tiene por objeto evocar lo ritual y ceremonial del género, pero de ninguna manera representa una práctica concreta sino que es una construcción sonora imaginaria propia de la autora. En la realidad sonora del género este tipo de climas no son propios del mismo. Luego de esta introducción, se presenta el tema A en las sopranos y en la mezzosoprano (compases 13 a 17) acompañados por la cuerda de tambores ejecutando solamente la clave.

Final de introducción e inicio de primera estrofa.

3

♩=90

ff

S. *mf* Tei rai rei ri ra Lu na de llu_ via lu na cu rio sa

Mezzo *mf* Tei rai rei ri ra Lu na de llu_ via lu na cu rio sa

Alto 1 *mf* Ah ah ah

Alto 2 *mf* Ah ah

♩=90

Ch. *mf*

Rep. *mf*

T. Pno *mf*

La cuerda de sopranos mantendrá su función de llevar la melodía principal prácticamente en toda la obra, pero en cada repetición del tema A el acompañamiento realizado por las demás cuerdas irá complejizándose a fin de aportar variedad y desarrollo a la textura. De ésta manera se presentan en la tercera estrofa elementos rítmicos del Candombe en las contraltos: La contralto uno realiza figuración rítmica del tambor repique y algunos gestos del tambor piano; las contraltos dos en cambio, asumen completamente el rol del tambor piano ejecutando los golpes más relevantes de éste y algunos repiques característicos del mismo. A su vez desde el comienzo de la estrofa, la cuerda de tambores presenta el ritmo plenamente, subrayando de esta manera los elementos del género reelaborados en las voces.

Final de segunda estrofa e inicio de tercera estrofa (fragmento).

6

21

S.
sur can es te... las... Bai la el can dom be
f

Mezzo
sur can es te... las... Bai la el can dom be
f

Alto 1
sur can es te... las... Pai ra ra pai ra te ri re ra
f

Alto 2
sur can es te... las... Tum pa... Tum pa te ri re ra
f

Ch.
f

Rep.
Llama Repique
f

T. Pno
f

En el tema B (compases 33 a 42) las voces adquieren menor protagonismo, dando lugar así a que se destaque la conversación entre los tambores, característica esencial del Candombe. Asimismo, en esta sección los roles asignados en las voces cambian: Las sopranos, y contraltos dos acompañan con muy poca actividad rítmica las melodías que ejecuta, en primer lugar la contralto uno;

Melodía contralto uno, tema B (inicio).

The musical score is presented in a system of five staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom two are percussion parts.

- Staff 1 (Soprano):** Contains the vocal line "Ah" with a fermata and the dynamic marking *p subito*.
- Staff 2 (Contralto 1):** Contains the vocal line "Ah" with a fermata and the dynamic marking *p subito*.
- Staff 3 (Contralto 2):** Contains the vocal line "Lu na lu na es tre__ lla lu__na mi" with a fermata and the dynamic marking *mp*.
- Staff 4 (Percussion 1):** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and the dynamic marking *p subito*.
- Staff 5 (Percussion 2):** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and the dynamic marking *p subito*.

The percussion parts feature a complex rhythmic structure with accents and dynamic markings, characteristic of the Candombe style.

y más adelante el dúo de mezzosoprano y contralto uno, para luego terminar la sección homorítmicamente (aumentando claramente la tensión) y dar paso a la re exposición del tema A tal como se lo presentó en la tercera y cuarta estrofa.

Dúo de mezzosoprano y contralto uno, tema B (fragmento).

10

34

S. ah tai ri

Mezzo Lu na lu na es tre. lla Lu mi re ya
mp

Alto 1 re ya Lu na lu na es tre. lla Lu mi re ya
mp

Alto 2 ah ri

Ch. *mp*

Rep. *mp*

T. Pno. *mp*

4

La participación de las voces culmina también con un tratamiento homorrítmico de las mismas en la coda (compases 51 a 55).

Final de la cuarta estrofa e inicio de coda.

15

⊕ Coda

49

S. e lla y su dan_ za_ quie bran mi pe na quie bran mi pe na
cresc.

Mezzo e lla y su dan_ za_ quie bran mi pe na quie bran mi pe na
cresc.

Alto 1 e lla y su dan_ za_ pate ri rera quie bran mi pe na quie bran mi pe na
cresc.

Alto 2 Tum pa_ Tum pa_ teri rera quie bran mi pe na quie bran mi pe na
cresc.

Ch. 8
cresc.

Rep. *cresc.*

T. Pno *cresc.*

Inmediatamente después comienza el solo de tambores, el cual merece una descripción detallada que se realiza a continuación:

En esta última sección se intenta mostrar en líneas generales lo que sucede comúnmente en una llamada callejera. Habitualmente se comienza con la clave, mientras los ejecutantes se cuelgan el tambor y se forman según la posición asignada por el jefe de cuerda. Naturalmente este comienzo tan característico no se da en el principio del solo de tambores al que se está haciendo referencia, porque la cuerda ya está sonando desde hace tiempo, pero sí se advierte tal comienzo en el inicio en la primera estrofa de esta canción (compás 13). Una vez que todos los integrantes de la comparsa se han ubicado en su lugar, el repique llama y comienza tanto el ritmo pleno como la caminata (se puede escuchar esta llamada en el compás 22) Lo que sucede luego a nivel musical es el desarrollo que se advierte en el solo de tambores propiamente dicho al que se está haciendo referencia: se empieza a tocar a un tempo relativamente lento (dependiendo de cada estilo y comparsa por supuesto), durante un lapso de tiempo (imposible de determinar con exactitud) hasta que el entramado rítmico se “asienta”; es decir, hasta que se escucha firme y claro el Candombe. Más adelante, se dan algunas conversaciones entre pianos, entre repiques o entre pianos y repiques tal como se detalló en el capítulo II. En algún momento, un repique o un piano puede llamar para aumentar la velocidad del tempo, y también habitualmente aumenta el volumen y la intensidad del toque. Una vez establecido el nuevo tempo, este momento se constituye como el de mayor tensión de la llamada, en donde también se producen conversaciones y los ejecutantes demuestran mayor destreza. Posteriormente se llama para bajar el volumen y darle el paso al repique líder que sobresale por encima de la cuerda y llama para terminar.

Cabe destacar otras variaciones que no se escuchan en este solo específicamente: por ejemplo, que en algún momento del desarrollo de la llamada se llame a un corte y queden los chicos sonando y el resto de los tambores hagan madera, o que en vez de los chicos se dé alguna conversación, ó inclusive que la cuerda entera realice un corte homorrítmico, ó directamente pase a tocar un ritmo diferente, por ejemplo el comúnmente llamado “Afro”. A continuación, el repique vuelve a llamar y continúa el Candombe hasta el final, con el desarrollo descrito anteriormente.

Como se mencionó en el capítulo II, lo explicado recientemente es una posibilidad entre muchísimas que existen, no sólo porque el desarrollo de una llamada depende del estilo y de la comparsa en particular, sino principalmente porque el Candombe es un género de tradición oral y por tanto se reinventa constantemente. Quizás es ésta la razón, entre otras, lo que lo ha mantenido vivo durante tanto tiempo, y lo que hace que sea un género tan rico e interesante.

Luna de lluvia.

Luna de lluvia
luna curiosa
luna coqueta
luna Mireya.

Ella es la luna
ella es la estrella
y tras su danza
surcan estelas.

Baila el candombe
mana su esencia
a Isla de flores
su paso honra.

Luna de lluvia
flor entre estrellas
ella y su danza
quiebran mi pena

Luna, luna estrella,
luna mireya.
Surcan estelas
cuando ofrece su danzar.
Luna curiosa,
luna de arrabal.

IV.2.2. “Rumbo a la madrugada”.

Lo que impulsó la composición de esta canción fue un elemento extra musical: una improvisación “poética” a partir de una experiencia personal y de dos frases de canciones que funcionaron como disparadores. La primera frase fue: “El infierno está encantador esta noche”⁸⁹ perteneciente a la canción homónima (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota) y la segunda -que a la vez da título al material discográfico - fue un fragmento de la glosa inicial de “Retirada Falta y Resto 1982”⁹⁰ (murga “Falta y Resto”) que versa: “...y el día en que enmudezcan las guitarras, y ningún instrumento esté sonando... quedará la garganta enronquecida rumbo a la madrugada...caminando”. En este sentido, esta canción y el título del CD es un homenaje a esta murga, por haber sido el primer contacto que tuvo la autora con la música popular uruguaya. A partir de esa improvisación se fue seleccionando el texto definitivo, y se construyó la melodía asignándole alturas definidas a las inflexiones de la voz hablada. Posteriormente se construyó la armonía en base a lo que iba sugiriendo esa línea melódica y más tarde se pasó a la etapa de arreglo. Por tanto, en cuanto a la composición, puede decirse que esta obra es una poesía musicalizada, y en su contenido lírico es una canción de amor, ampliando de esta forma el concepto de la madrugada como lugar de libertad, de espacio para experiencias rituales y trascendentales y demás, hacia un lugar de encuentro profundo con un otro.

Tal como se desarrolló en el capítulo III (apartado III.3.) En algunas canciones los elementos del Candombe se reelaboraron con mayor detalle a fin de crear una atmósfera sonora que remita a este género. Es el caso de esta obra, que además de contener elementos del género mencionado - algunos más explícitos, otros menos- se escuchan sobre la “superficie” gestos del Rock conviviendo casi en el mismo plano con elementos del Candombe. Se puede inclusive hablar de “estratos” en donde a primera vista se observa la presencia de la cuerda de tambores junto con un riff de guitarra eléctrica (construido sobre la rítmica de la clave y un repique del tambor piano) que no sólo capta la atención del oyente por lo tímbrico (es decir, por tratarse de un instrumento potente en sí mismo, apoyada esta cualidad por la distorsión) sino que este riff funciona como una sección de transición que une y atraviesa toda la obra. El segundo estrato lo constituye el resto de la banda (exceptuando la voz principal por supuesto, que está en primer plano al ser quien lleva la melodía), en donde de manera más sutil se encuentran “esparcidos” elementos rítmicos y funciones de los tambores de Candombe en todo el orgánico: La batería realiza una síntesis del entramado de tambores, el bajo en la mayor parte de la obra hace figuración rítmica del tambor piano asumiendo la función de base de este tamboril, la guitarra electroacústica acompaña también con una síntesis de los tambores traducida en rasguido y el piano apoya con acordes los golpes más importantes de la clave con la mano derecha en el registro medio, y dobla la melodía de la guitarra eléctrica con la mano izquierda en el registro grave. Más adelante (en la segunda estrofa por ejemplo), el piano evoca figuración de los tambores chico y piano, sin abandonar por esto su función de soporte armónico.

⁸⁹ PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA. *Gulp!* Argentina. Wormo Record's . 1985. Track N° 10.

⁹⁰ FALTA Y RESTO. *100 años de Murga*. Montevideo. Obligado Record's. 1997. Track N° 1.

Final de primera estrofa e inicio de segundo interludio.

5

12

Voz

fui... tras tu pa so rum bo a la ma dru ga da.

Pno.

Gm Gm^(ma7)

f

Guit. Ac.

Cm Dm RAS 1 Gm Gm^(ma7)

mf *f*

Guit. Elec.

Gm Gm^(ma7)

f

Bajo

Cm Dm Gm Gm^(ma7)

f

Bata

Fill

f

Ch.

f

Rep.

f

T. Pno.

f

Hacia la mitad de la obra (compases 33 a 48), los elementos de Candombe quedan en segundo plano dando paso a la sección de solos que se desarrollan dentro de una atmósfera rockera. Inclusive en el primer solo (piano, compases 33 a 40) tanto la cuerda de tambores como las guitarras se omiten, y sólo el bajo sugiere sutilmente el Candombe ejecutando una frase que se apoya en los golpes más importantes de la clave. La batería realiza un patrón de Rock, y más tarde el solo de guitarra eléctrica termina de ubicar en primer plano a los elementos reelaborados de este género (compases 41 a 48), a pesar de que ya han vuelto a la escena ciertos rasgos de Candombe (clave y tambor chico, rasguído de guitarra electroacústica y demás).

Por último cabe destacar la tercera estrofa y el final (compases 53 a 58 y 68 a 71) respectivamente). En la estrofa mencionada, la mayor parte de los instrumentos se omiten cediéndole el primer lugar a la cuerda de tambores junto a la voz solista, quedando claramente definida así la predominancia de elementos del Candombe. En el final en cambio, el Candombe desaparece y es el Rock quien domina la escena, recreando un final bastante usual en este género que se puede observar habitualmente en las presentaciones en vivo de cualquier banda de Rock.

Inicio de tercera estrofa (compás 53).

17

52

Voz

Con a que lla ne gru ra quei lu mi nó lo in cier to y

ff

Pno.

Break rasgueado

Guit. Ac.

Guit. Elec.

Bajo

Bata

Ch.

Rep.

T. Pno.

f

ff

ff

ff

Final

68 **rall.**

Voz

— da —

Pno.

Gm Gm(ma7) Bb C /: Gm

Guit. Ac.

Gm Gm(ma7) Bb C /: Gm

Guit. Elec.

Gm Gm(ma7) Bb C /: Gm

Bajo

Gm Gm(ma7) Bb C /: Gm

Break de 3 compases

Bata

Ch.

Rep.

T. Pno

ff

Rumbo a la madrugada

Con aquella negrura que iluminó lo incierto
y ésa incerteza que se derramó hacia adentro
con una confianza nueva y silenciosa fui...
tras tu paso...
rumbo a la madrugada.

Con el alma encogida y la duda en la garganta
con la noche abierta suspendida en una palma
con el río crecido en mi soledad alborotada fui...
tras tu paso...
rumbo a la madrugada.

Y entre una luna de palabras
la mirada delató el encuentro
la noche fue descifrándose en calma
y tembló la piel
rumbo a la madrugada.

IV.2.3. “A explotar! “

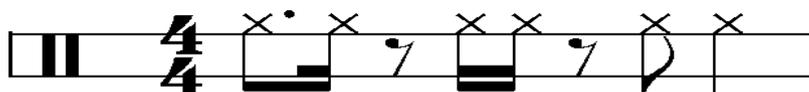
Lo que generó la composición de ésta canción fue una improvisación melódica y poética a partir de la progresión armónica inicial E (omit3) -D (omit 3) -E (omit 3) (o E5), con el objetivo de construir la obra mayoritariamente con acordes power chord, es decir, acordes de quinta, y con elementos rítmicos del Candombe.

La letra surge a partir de una construcción imaginaria sobre la supuesta pertenencia ancestral de la autora a la cultura del tambor.

Sobre el arreglo, al haber concebido la obra desde los acordes de quinta, el mismo fue perfilándose naturalmente hacia el Rock, reelaborando no sólo éste elemento sino también eligiendo un orgánico de base muy típico del género; power trío (guitarra eléctrica, bajo y batería). Es así como esta canción constituye un ejemplo de otro de los criterios de arreglo adoptados: reelaborar elementos de los géneros abordados-en este caso del Candombe- cediendo el lugar protagónico a componentes de otros géneros. Por lo tanto esta obra es otro ejemplo de mixtura y diálogo entre géneros, desarrollándose en una atmósfera predominantemente rockera, pero conteniendo de igual manera elementos del Candombe, y de otros géneros en menor medida, que se detallarán más adelante.

En la introducción y primera estrofa de ésta obra prima el Rock, (compases 1 a 27), evocando al Candombe sólo a través de la clave ó madera en un segmento determinado (compás 20 a 27). Esta inclusión de la madera en un contexto sonoro plenamente rockero guarda relación directa con la letra de ése momento (“trae un eco de susurros negros...”) y a la vez, funciona como preparación y anticipación a las secciones siguientes, en las que el Candombe estará presente de manera más explícita. Cabe destacar que ésta madera es una variación de la clave de son, que se utiliza aquí para aportar un poco de variedad en relación a las demás canciones con elementos de éste género que componen el material discográfico de éste TFG.

Madera variada



Luego de las secciones anteriormente descritas se encuentra el puente (compases 28 a 32), que marca un giro importante dentro de la obra ya que establece un nuevo tempo y anticipa en su rítmica elementos del Candombe que a partir de la segunda estrofa adquirirán mayor participación (utilizando figuración rítmica del tambor chico y repique principalmente), sin por ello quitarle el protagonismo a la estética general de la canción, es decir a la presencia mayoritaria de elementos del Rock. Puede aseverarse entonces que los elementos reelaborados del Candombe presentes en esta segunda estrofa se advierten no sólo en el toque de la cuerda de tambores y en el patrón de la batería, sino dentro de la figuración rítmica de la guitarra y el bajo, sugiriendo los primeros golpes de

la clave y un repique de piano variado, de uno de los tantos repiques usuales en este tambor.
Puente (fragmento)

8

27 **accel.** ♩=100

M-S.

S.

Band.

Guit. Elec. *f* E⁵ A E⁵ B⁵ E⁵ A

Bajo *f* E⁵ A E⁵ B⁵ E⁵ A

accel. ♩=100
Break *f*

Bata

Ch.

Rep.

T. Pno.

Segunda estrofa (fragmento).

10

33

M-S. *ff* La te en el pe cho_____ en el

S.

Band.

Guit. Elec. *ff* E⁵ B⁵ D⁵ B⁵ E⁵ B^{b5} B⁵

Bajo *ff* E⁵ B⁵ D⁵ B⁵ E⁵ B^{b5} B⁵

Bata *ff* *Simile*

Ch. *f* (Siempre igual)

Rep. *f* *Simile*

T. Pno. *f* *Simile*

Más adelante, precisamente en los estribillos (compases 49 a 55) es en donde el Candombe adquiere mayor protagonismo, ya que la guitarra eléctrica realiza un rasguído que sintetiza el entramado de tambores⁹¹, y el bajo adopta por momentos figuración del tambor piano, sumándose así ambos instrumentos a la atmósfera sonora de éste género que viene desarrollando el resto de la banda. En relación a lo tímbrico -aspecto de gran envergadura en esta canción en particular- la guitarra en esta sección se presenta limpia, es decir, sin distorsión ni ningún otro efecto, generando así una diferencia significativa de ésta sección con respecto a segmentos anteriores y posteriores de la obra.

Estrillo (fragmento).

15

49

M.S. *f* A la ra_ iz vuel vo_ mis

S.

Band. *f* 1er estribillo SILENCIO. 2do estribillo IMPROVISAR Am⁷ D⁷ G

Guit. Elec. *f* Am⁷ D⁷ G

Bajo *f* Am⁷ D⁷ G

Bata *f* *Simile*

Ch. *f*

Rep. *f* *Simile*

T. Pno. *f* *Simile*

⁹¹ que no se encuentra escrito en la partitura ya que se le indicó al intérprete que en ese segmento acompañe libremente, y él mismo decidió hacerlo tal como se describió anteriormente.

Por último, se destaca en primer lugar que en las secciones que van desde los compases 63 a 87, el power trío se retira del primer plano dando paso al bandoneón y a la voz, cumpliendo de esta manera una función principalmente de acompañamiento-soporte armónico. Y en segundo lugar, se observa también en estas secciones la convivencia de elementos de cuatro géneros diferentes. Por un lado, el bandoneón sugiere en su melodía (y en el posterior acompañamiento) gestos del Tango, además de aportar su tímbrica particular que también evoca a este género, ya que si bien este instrumento se utiliza en muchos otros géneros, es muy característico del Tango. Por otro lado la cuerda de tambores y la batería ejecutan Candombe, mientras la tímbrica general en la que predomina el Rock no sólo se da por la guitarra eléctrica distorsionada y todo lo que se explicó anteriormente, sino por la inclusión de otra voz femenina que aporta la potencia, intención, carácter y yeites de este género. Y cabe destacar el bajo, que casi imperceptiblemente ejecuta el patrón rítmico de Milonga, es decir el tres-tres-dos.

Inicio de sección de melodía de bandoneón (compases 63 a 71)

19



Em⁷

ff

E⁵ Em⁷

f

E⁵ Em⁷

f

Break

f

8

f

f

f

Inicio de sección de solista femenina (soprano, compases 72 a 87)

22

72

M-S.

S.

La te en el pe cho en el cen tro del cen tro

f

Band.

f

Simile

Em7 F#7/E F7/E Em7

Guit. Elec.

f

Em7 F#7/E F7/E Em7

Bajo

f

Em7 F#7/E F7/E Em7

Bata

f

Simile

Ch.

f

4

Rep.

f

Simile

T. Pno.

f

Simile

A Explotar!

*“Como los cuentos, como los sueños,
el tambor suena en la noche”*

Eduardo Galeano

Llama de lejos
lo acerca el viento
llama de lejos
lo acerca el viento
trae un eco
de susurros negros
llama diciendo
lo que ignoro que olvidé

Late en el pecho
en el centro del centro
late en el pecho
desde antes del tiempo
y entonces develo
presagios de fuego
y entonces recuerdo
que siempre estuve ahí

A la raíz vuelvo
misterios del tiempo que enreda los comienzos
A la raíz vuelvo
al tambor
¡y a explotar!

IV.2.4. “Corazón de tambor”.

Esta canción nace a partir de la frase “Lejos en el tiempo” proveniente del libro “El último encuentro”, del autor húngaro Sándor Márai. A partir de esa frase entonces se desarrolla una improvisación poética y melódica sobre la progresión Cm-F7, constituyéndose esta obra desde el momento de su concepción como una canción con elementos de Milongón, subgénero del Candombe muy relacionado con la Milonga.

La letra pretende plasmar las sensaciones y reflexiones de la autora acerca del libro de Márai, a través de la metáfora de un corazón solitario que olvida amar, jugar, disfrutar de la vida y en vez de eso se repliega sobre sí mismo y sobre su propio dolor.

La idea que generó el arreglo fue el ostinato de piano con el que se inicia la canción y que atraviesa toda la obra, ejecutado por momentos por otros instrumentos.



Este ostinato de alguna manera aglutina y da unidad a toda la pieza, y a la vez aporta un “piso” a la textura, que se realizó como textura por capas o también llamada “textura aditiva”, esto es, que a medida que transcurre la obra se van agregando paulatinamente elementos tímbricos, rítmicos o de otra índole. Lo recién descrito sucede desde la introducción hasta el interludio previo al estribillo (es decir, compases 1 a 40) en el que se incorpora el último instrumento que faltaba para que el orgánico suene completo: la guitarra eléctrica.

En relación a los elementos del Candombe reelaborados, sucede lo mismo que se viene describiendo en las demás canciones que contienen elementos de este género: la batería realiza una síntesis del patrón de Candombe; el bajo asume la función de base del tambor piano ejecutando figuración del mismo y de la clave; la cuerda de tambores explicita el entramado rítmico; el piano realiza soporte armónico y la guitarra eléctrica por momentos cumple una función melódica y en otros momentos acompaña armónicamente.

Las diferencias con el resto de las canciones que contienen elementos de este género son, en primer lugar el tempo lento, característico del Milongón. En segundo lugar, el tratamiento textural que se describió antes, destacándose en algunas secciones un obligado rítmico apoyado sobre los tres primeros golpes de la clave:

Obligado (compás 42).

10

41

Voz

Sa bes llo rar

f

S.

Ah ah tei ri ra

f

Pno

f

Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ I

Tecl.

f

Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ I

Guit. Elec.

f

Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ I

Bajo

f

Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ I

Bata

f *Simile*

Clv.

f

Ch.

f

Rep.

f *Simile*

T. Pno

f *Simile*

Y en tercer lugar, se reelaboran en esta obra elementos del Funk, explicitados desde un principio en el uso del teclado hammond-timbre muy común en el género- y en la improvisación final, en donde la batería, el hammond y el bajo principalmente evocan gestos de éste género, acompañando el solo de guitarra. Sobre este final es preciso decir que en la partitura sólo se sugirieron un patrón para la batería, un acompañamiento rítmico-armónico para el piano y una frase para el bajo, a fin de que los músicos al momento de grabar tomaran esas pautas como material básico desde dónde comenzar a improvisar, con el pedido expreso de la autora de enriquecer luego el arreglo aportando sus propias ideas con total libertad-

Final ad libitum.

68

Improvisar sobre frase:
"Corazón, sabes esconderte adentro del dolor"

Final ad libitum.

Voz

mar
ff

S.

Pno

ff

Simile

Gm⁷ B^b C E^b D⁷ Gm⁷ B^b C E^b D⁷

Tecl.

ff

Guit. Elec.

SOLO

ff

Gm⁷ B^b C E^b D⁷ Gm⁷ B^b C E^b D⁷

Bajo

ff

Simile

Gm⁷ B^b C E^b D⁷ Gm⁷ B^b C E^b D⁷

Bata

ff

Simile

Clv.

ff

Ch.

ff

4

Rep.

ff

Simile

T. Pno

ff

Simile

Corazón de Tambor

Corazón tamborero
corazón entrevero
corazón traicionero
olvidas jugar
olvidas amar.

Anuncias los desvelos
acunas la esperanza
voz de madera y cuero
olvidas jugar
olvidas amar.

Sabes llorar
sabes desear
sueñas alcanzar el umbral
te atraviesa el tiempo
y quieres amar

(Coda)
Corazón
Sabes esconderte
Adentro del dolor

IV.3. Canciones que contienen elementos de Milonga.

Las canciones que se describen en este apartado, además de tener en común la reelaboración de elementos de Milonga, poseen otro factor que las enlaza, el hecho de haber sido creadas como una trilogía. Si bien son canciones diferentes, lo que las conecta como trilogía es la temática de sus letras, que gira en torno al amor, transitando por la soledad y el desamor. Otro punto en común es el tratamiento armónico, similar en los tres casos y no tradicional con respecto al género, ya que las tres obras se desarrollan utilizando cuatríadas, acordes de cuarta suspendida y acordes con otras tensiones. Se presentan a continuación en el orden cronológico en el que fueron compuestas.

IV.3. 1. “Rubor”.

Lo que disparó la creación de esta canción fue el la progresión armónica inicial Fmaj7-Dm7 en la guitarra, sobre la cual se realizó una improvisación poética y melódica.

La letra se refiere a una relación amorosa que termina. Esta obra en un principio es concebida para guitarra y voz, y el arreglo posterior surge a partir de ciertos gestos de Milonga y de Tango que se encontraban presentes en la ejecución de la canción por parte de la autora, pero de manera implícita. Cuando se decide ampliar el orgánico, llevándolo a una formación de cámara típica de un momento de la historia del Tango -la llamada “Tercera guardia”⁹² - se decide también explotar los recursos de los géneros mencionados que se encontraban de alguna manera “escondidos”, y llevarlos a la superficie, es decir, reelaborarlos y explicitarlos. Por lo tanto los elementos de Milonga presentes en esta canción se encuentran principalmente en el arpeggio de guitarra y en el contrabajo que ejecuta los bajos de la misma, apoyando de esta manera el esquema rítmico típico del género (tres- tres-dos, descrito en el capítulo II.). Asimismo, el esquema nombrado va emergiendo poco a poco a lo largo de la obra hasta evidenciarse completamente. En el caso de la introducción y primeras estrofas (compases 1 a 31) sólo se ejecutan los dos primeros tiempos del esquema-inclusive por momentos sólo el primer tiempo-, acompañando el arpeggio, también ejecutado en una versión no tan literal.

⁹² Este período se da desde la década del ‘60, en el cual comienzan a proliferar formaciones instrumentales más pequeñas (tríos, cuartetos, quintetos y sextetos) en relación a las orquestas típicas de la llamada “Época de oro” del Tango.

Final de primera estrofa e inicio de segunda estrofa.

3

17

Voz

bor y de jan_____ do tu do lor Ca *mp*

Guit. Ac.

Fmaj7/C B \flat D \flat B \flat maj7

Band.

Cb.

Fmaj7/C B \flat B \flat maj7

21

Voz

ri_____ cia_ en el ven ta nal_ Ce só_____ la_ es pe

Guit. Ac.

Fmaj7(9) Dm7 *mp*

Band.

Fmaj7(9) Dm7 *p*

Cb.

Fmaj7(9) Dm7 *mp*

En algunos segmentos de los estribillos y durante el solo de bandoneón en cambio, la presencia del tres-tres-dos se hace más explícita en ambos instrumentos.

Mitad del primer estribillo (fragmento)

7

45

Voz

ma no se va mi si len cio_ mi ver dad

Guit. Ac.

Gm⁷ A⁷/G Gm⁷

Band.

Gm⁷ A⁷/G *Simile* Gm⁷

Cb.

Gm⁷ A⁷/G Gm⁷

48

Voz

mi lo cu ra_ mi_a rra bal mi con

Guit. Ac.

A⁷/G Gm⁷ G^{#07}

Band.

A⁷/G Gm⁷ G^{#07}

Cb.

A⁷/G Gm⁷ G^{#07}

Por su parte, la función que cumple el bandoneón en esta obra es primordialmente melódica, enriqueciendo de esta manera la tímbrica y textura general de la obra y evocando principalmente gestos del Tango.

Es pertinente aclarar que el arreglo de esta obra, a diferencia de todas las otras que conforman este TFG, se planteó como una creación colectiva entre la autora y los músicos que participaron en la grabación. Por tanto lo único que estableció la autora como material primario fue respetar -en su mayoría- la armonía original de la canción, el carácter de cada una de sus secciones (por momentos calmo, por otros más enérgico, etc.) y, en relación a esto, la explotación al máximo de las características presentes del Tango y la Milonga en cada sección, tal como se describió con anterioridad. Por otra parte, se fijó como instrumento principal de acompañamiento a la guitarra. A partir de estas pautas delimitadas por la autora, los músicos enriquecieron el arreglo-enormemente vale decir- con sus propias ideas.

Rubor

Sonrisas al despertar
miradas claras
nuestras mañanas parecían más
pero te vas...
llevando mi rubor
y dejando tu dolor

Caricia en el ventanal
Cesó la espera
Tus ojos prometían más
Pero te vas
Robándome el sol
Y besando mi dolor

Así
Sin gritar
Sin amar

Así
Sin llorar
Sin hablar

Así
Vos allá
Distancia fría de metal

Y en tu mano se va
Mi silencio, mi verdad
Mi locura, mi arrabal
Mi consuelo y mi soledad

Y este vacío
Que ya no puedo callar.

IV.3. 2. “Despertar”.

“Despertar” es otra de las canciones que pretende exhibir mediante el arreglo, el género en su versión más cercana a lo tradicional, como se describió oportunamente en el capítulo III.

Esta pieza es generada desde la progresión armónica de las estrofas: Emaj9- C#m7-Cmaj7-Cm7-Dmaj6-C#m7, improvisando luego melódica y poéticamente sobre esa base armónica y también a partir de la palabra que da título a la obra: “despertar”.

Tal como en el caso de “Rubor”, esta canción se pensó en un principio para ser ejecutada por una sola guitarra y una voz, pero como el objetivo era mostrar el tratamiento de las guitarras más tradicional en la Milonga se decidió posteriormente arreglar la pieza para tres guitarras y voz solista, y de ahí en adelante ampliar el orgánico, tomando como centro del arreglo al trío de guitarras.

Desde la letra se pretende plasmar las posibles sensaciones y anhelos de una persona que se encuentra en soledad, soledad en el sentido de no estar en pareja en este caso, y no en un sentido más general y existencial como se trató la temática en “Corazón de Tambor”.

Por tanto, los elementos de Milonga reelaborados en esta obra se aprecian principalmente en el tratamiento textural de las guitarras; y los demás instrumentos y voces (coros) del orgánico cumplen funciones de apoyo y enriquecimiento a esta textura primaria.

Como se mencionó en el capítulo II, se puede hablar de dos tipos de acompañamiento muy usuales en el género: uno de ellos es el que consta de acompañar armónicamente con arpeggios, en donde cada guitarra despliega el acorde en un registro determinado- agudo, medio y grave- de manera tal que suene un acorde permanentemente en diferentes inversiones al mismo tiempo y así lograr una sonoridad más llena. Este tipo de acompañamiento se observa en parte de la introducción de esta obra, como así también en el puente, en la sección final del segundo estribillo y en una fracción de la coda.

Introducción (fragmento)

The musical score for the introduction of "Despertar" is presented for three guitars. The key signature is F# major (three sharps). The progression of chords is F#m7, G#m7, Am7, and a final measure with a fermata. Guit. 1 plays a melodic line, Guit. 2 plays a bass line with arpeggios, and Guit. 3 plays a rhythmic accompaniment.

El otro tipo de acompañamiento al que se hacía referencia es el que se observa al comienzo de la introducción, en el primer estribillo y comienzo del segundo, en las estrofas dos, tres y cuatro, y en algunos interludios. El mismo consiste en que dos guitarras realicen melodías en terceras y/o sextas paralelas y la guitarra restante realice los bajos. Pero en esta canción se reelaboró en más detalle este tipo de textura, ya que se le asignó a la guitarra dos una función de base, o dicho de otra manera, se le asignó el rol de llevar permanentemente un arpeggio que funcione como base a las guitarras restantes, que van “cantando” melodías tal como se describió antes. Asimismo la guitarra tres, no sólo realiza melodías paralelas con la guitarra uno, sino que también ejecuta por momentos el tres-tres-dos en los bajos.

Guitarras de segunda estrofa (fragmento).

The musical score shows three guitar parts. Guit. 1 and Guit. 3 play parallel melodic lines, often with triplets. Guit. 2 provides a rhythmic base with a consistent arpeggiated pattern. The chord progression is Emaj7(9) - Emaj7(9) - C#m7 - C#m7 - Cmaj7. Dynamics are marked as *mp* and *Simile*.

Es interesante señalar que en esta obra las melodías que van ejecutando las guitarras dos y tres no se repiten nunca exactamente igual, sino que se buscó intencionalmente realizar variaciones a partir del material temático inicial, a fin de enriquecer el arreglo y sacar el mayor provecho a este tipo de acompañamiento que, justamente, permite una gran posibilidad de variantes.

Como se mencionó más arriba, los demás instrumentos del orgánico refuerzan y aportan complejidad a la textura de las guitarras, por ejemplo: el bajo por momentos cumple una función melódica y por otros marca el esquema tres-tres-dos, y en ocasiones inclusive apoya los bajos y melodías que realiza la guitarra tres, acentuando así la percepción de este esquema. El bandoneón por su parte, además de tener asignada una melodía determinada en la introducción, interludios y puente, dobla por momentos las melodías de algunas de las guitarras.

Primer estribillo (fragmento)

9

33

Voz
De jar se lle var de jar se mi
mf

S.
Ah Lai rai
mf

A.

Guit. 1
F#m7(11) Emaj7(9) Emaj6 D(9)/E
mf

Guit. 2
F#m7(11) Emaj7(9) Emaj6 D(9)/E
mf

Guit. 3
F#m7(11) Emaj7(9) Emaj6 D(9)/E
mf

Band.
F#m7(11) Emaj(9) Emaj6 D(9)/E
mf

Bajo
F#m7(11) Emaj7(9) Emaj6 D(9)
mf

Finalmente se subraya que los coros femeninos aportan color al arreglo en general y a la voz solista, y en momentos específicos ayudan a destacar ciertas palabras o versos relevantes de la letra.

Despertar

Despertar
Soledad
caricias viejas
me vienen a buscar

Conversar,
susurrar
amar sin apuro,
sin final...

Dejarse llevar
Dejarse mirar
Y abrazar
Sin pensar
Sin desesperar

Despertar
Ansiedad
Tristeza lenta
Que el día forjará

Caminar,
Contemplar
Respirar la mañana
que nunca se va...

IV.3. 3. “Una de amores”.

Esta obra es producto de una improvisación en el piano, y originalmente estuvo pensada como una canción instrumental. Luego se decidió crear algunas letras para la melodía principal generada en el piano, pero finalmente se dejó sólo el texto del estribillo, ya que la autora concluyó que esos versos eran el único mensaje verbal que se quería transmitir. De esta manera se dio también la oportunidad a otros instrumentos de que ejecuten la melodía principal, estableciendo una marcada diferencia con el resto de las canciones que componen este TFG. Se destaca que, al igual que en “Rubor”, se eligió un orgánico de base muy usual en las formaciones instrumentales de Tango de la “Tercera Guardia”.

Los elementos reelaborados de Milonga están muy presentes en esta canción, primordialmente en el piano, que ejecuta explícitamente el esquema rítmico tres-tres-dos a la vez que realiza una adaptación a este instrumento del arpeggio de guitarra característico del género. También ejecuta la melodía principal, en las primeras dos estrofas (compases 7 a 22) Asimismo, el contrabajo acentúa casi permanentemente el esquema mencionado, excepto en la estrofa tres que ejecuta la melodía principal, rubateada.

Estrillo (fragmento)

7

24

Voz

mf

Se a bre la vi da se a bre al a mor ras ga la he

S.

Alto

Pno.

F G Am¹³

mf

Band.

mf

Cb.

F G Am¹³

mf

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It consists of five staves: Voice (Voz), Soprano (S.), Alto, Piano (Pno.), and Band (Band.), with a separate staff for Contrabass (Cb.). The score is for measures 24-26. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics 'Se a bre la vi da se a bre al a mor ras ga la he'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) and includes a 'Ped.' (pedal) marking. The band part is in treble clef, and the contrabass part is in bass clef. Chord symbols F, G, and Am¹³ are indicated above the piano and contrabass staves. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present in several places.

Al respecto del esquema rítmico tres-tres-dos, algo que no se mencionó en el capítulo II es que generalmente los golpes del mismo se ejecutan en los bajos respetando cierto orden, que no es arbitrario ya que guarda relación con algunas de las notas principales de cada acorde, aportando así una base de apoyo armónico: el orden más típico es fundamental, sexta y quinta, como así también fundamental, tercera y octava y otras variaciones posibles.

El bandoneón cumple por secciones una función de acompañamiento, a veces armónico y otras melódico, ejecutando contra melodías.

Bandoneón, inicio de segunda estrofa.

Bandoneón, inicio de segunda estrofa. The score shows four measures. The first two measures are rests. The third measure has a C^{maj7}/G chord above it and a half note G4. The fourth measure has a fermata above it and a whole note G4. The dynamic marking *p* is under the first measure and *mp* is under the fourth measure.

Bandoneón, inicio de primer estribillo.

Bandoneón, inicio de primer estribillo. The score shows four measures. The first measure has an F chord above it and a half note F4. The second measure has a G chord above it and a quarter rest. The third measure has an A^{m13} chord above it and a quarter note G4. The fourth measure has an A^{m13} chord above it and a quarter note G4. The dynamic marking *mf* is under the first measure.

Al mismo tiempo asume la función de solista en el puente y lleva la melodía principal en la cuarta estrofa,

Finalmente, las voces toman un rol no muy convencional en el puente, realizando un soporte armónico a la melodía del bandoneón y enriqueciendo así la armonía general mediante tensiones.

Puente (fragmento)

11

33

Voz

ah ah tei ra

mf

S.

tei ri ra ah ah tei ra

Alto

tei ri ra ah ah tei ra

Pno.

Cmaj7 Bbmaj7 / Am7

Band.

Cmaj7 Bbmaj7 / Am7

Cb.

Cmaj7 Bbmaj7 / Am7

En los estribillos en cambio, se evidencia claramente un tratamiento más usual, al repartirse las funciones en voz solista y coros.

Voces estribillo (fragmento)

9

28

Voz

Se a bre la vi da ya bre tu a mor el hon do

mf

S.

Ah

mp

tei ra ra

Alto

Ah

mp

tei ra ra

Detailed description: The image shows a musical score for a chorus fragment. It consists of three staves: Voice (Voz), Soprano (S.), and Alto. The Voice staff starts at measure 28 with a treble clef and a 7-measure rest. The lyrics are 'Se a bre la vi da ya bre tu a mor el hon do' with a dynamic marking of *mf*. The Soprano and Alto staves begin with a whole note 'Ah' and a dynamic marking of *mp*. In the second measure, the Soprano and Alto sing 'tei ra ra' with a dynamic marking of *mp*. The Soprano part has a longer note for 'ra' than the Alto part.

Una de amores

Se abre la vida
se abre al amor
rasga la herida
que el pesar marcó

Se abre la vida
y abre tu amor
el hondo surco
que trazó el dolor.

Conclusiones

Conclusiones.

La realización del presente trabajo final de grado fue motivada por inquietudes e interrogantes vinculados a la identidad, subjetiva y colectiva, y sobre la relación de ésta temática con la música. Estos fueron los disparadores esenciales para la creación, tanto del trabajo escrito como del material discográfico. Esto significó un gran desafío, ya que la autora se enfrentó a una tarea que no había desarrollado antes, o al menos no en la magnitud que requiere la realización de un TFG. Tal desafío se convirtió entonces en la oportunidad elegida para superar temores y opresiones propias, y así encontrar en la composición un espacio de expresión, autoconocimiento y construcción de la propia identidad, como así también una herramienta de comunicación, tanto con el mundo interno como con el mundo externo.

Es pertinente detenerse en este punto, es decir, en describir con mayor detalle algunos aspectos del proceso creativo de la música que compone este TFG que no han sido mencionados antes, proceso realizado en varias etapas de las que se obtuvieron valiosos aprendizajes.

La primera etapa constituyó la composición misma, la creación de las canciones a partir de improvisaciones que dispararon ideas que más tarde fueron desarrolladas. En esta primera parte del proceso se pusieron en evidencia tanto las herramientas técnicas adquiridas dentro y fuera de la carrera como así también las limitaciones de la autora en ese mismo sentido. Fue este el momento en la que la autora vivenció el proceso de plasmar las ideas creativas en el papel, es decir, de “traducir” lo imaginado al lenguaje musical, de “sacar” afuera de la imaginación lo que estaba sonando adentro. El aprendizaje más concreto en este sentido fue que al volcar en el papel o en la realidad sonora (aunque sea en un solo instrumento) las ideas, éstas sufrieron inevitablemente ciertas modificaciones. Justamente, una de las tareas del compositor consiste en ir perfeccionando la habilidad de poder traducir estas ideas a la realidad, de manera de transcribirlas lo más fielmente posible a como fueron imaginadas, creadas en el interior de sí mismo.

Lo que siguió fue el arreglo de las obras, es decir la instrumentación y el trabajo textural. Si bien en algunos casos la composición y el arreglo de una canción se dieron simultáneamente, en la mayoría de las obras estos procesos estuvieron separados. Esta etapa constituyó otro importante punto de aprendizaje, ya que la tarea fue reforzar la idea original, es decir, evidenciar al máximo los componentes de una canción resaltando su personalidad mediante ciertos timbres y texturas, o bien, en otros casos prácticamente se re- versionó la obra, separándola casi por completo de su versión original. Aquí fue en donde se trabajó con mayor detenimiento y detalle en la reelaboración de elementos de los géneros abordados, labor de arreglo que se describió ampliamente en el capítulo III. A modo de resumen, en este segundo momento de trabajo las ideas primeras sufrieron varias modificaciones más y la autora se encontró con algunas dificultades al momento de arreglar, por lo que se vio en la necesidad de consultar tanto a colegas y profesores como a bibliografía específica.

Por último, la tercera etapa constituyó la más interesante y novedosa en este proceso, ya que consistió en llevar concretamente a la realidad sonora la música creada. El trabajo de ensayo y grabación con los instrumentistas fue riquísimo, ya que por un lado se puso en evidencia nuevamente tanto lo aprehendido como las propias limitaciones, y por el otro se contó con la generosidad y entrega absoluta de los músicos, que aportaron sugerencias, modificaciones e ideas nuevas,

siempre en favor de las obras y respetando el concepto general de las mismas. El aprendizaje fue enorme, porque entre otras cosas, la autora pudo “ver” su obra materializada, fuera de sí misma, y de esta manera encontrarse con lo que se estaba buscando: un espejo, actual, de su propia identidad musical. Asimismo también se pudo corroborar que muchas ideas funcionaron en lo concreto e inclusive sonaron y funcionaron mejor de lo que se había imaginado, y otras simplemente no funcionaron. De estas últimas resultó el mayor aprendizaje, ya que se contó con la posibilidad de consultar al instrumentista el porqué de la “falla” y encontrar junto con él una solución, modificando esa idea primera en función del concepto general de la obra, como se mencionó más arriba.

Por tanto, desde esta óptica, muchos interrogantes que se plantearon al comienzo de este TFG ya han sido respondidos, no sólo a través de la reflexión, investigación y realización del trabajo escrito sino a partir de la experiencia de componer, arreglar y grabar las obras musicales, cumpliendo de esta forma con el objetivo específico planteado: desarrollar obras musicales, explorando y reelaborando elementos del Candombe, la Murga y la Milonga.

Sin embargo, es necesario exponer algunas consideraciones finales en lo que se refiere a interpelación, narratividad y trama argumental en relación con la música y la identidad.

Si bien la teoría narrativa es un interesante abordaje para describir y explicar los procesos de identificación por medio de la música, la identidad no está compuesta sólo de discurso, de narrativa. Es decir, los aspectos que conforman a un sujeto como tal trascienden las capacidades lógicas, intelectuales, racionales. Numerosos procesos interiores no lógicos, inconscientes, emocionales y demás nos atraviesan y conforman como seres humanos.

Aunque el proceso de identificación que describe la narratividad no es un proceso que el sujeto realice totalmente consciente y racionalmente, sí lo es la manera de explicarlo, es decir, lo que aporta la teoría narrativa es una manera de abordar la temática, pero en cierta forma excluye aspectos importantes, no discursivos, no racionales que intervienen fuertemente en los procesos de identificación de las personas con la música.

Al respecto, precisamente en el terreno de lo intuitivo es donde yace la capacidad creativa; si todo fuera racional, discursivo y verbal, los seres humanos no necesitaríamos expresarnos a través del arte, que en sus múltiples lenguajes recorre lo simbólico, lo metafórico, lo estético. Esto no implica que un artista no se valga de sus capacidades intelectuales; al contrario, haciendo uso de las mismas es que se desarrollan técnicas y herramientas, justamente para poder elaborar, trabajar y refinar las ideas creativas.

Por lo tanto, explicar los procesos identificatorios de las personas con la música a través de la teoría narrativa constituye un aporte, pero la respuesta que propone resulta insuficiente, o mejor dicho, es incompleta.

La narratividad arroja luz sobre los procesos logocéntricos y discursivos que participan en las construcciones identitarias, pero no da respuesta a los mecanismos no racionales que también intervienen en los procesos de identificación.

La formación del sentimiento de identidad del sujeto relacionado a la música se encuentra primordialmente más vinculado al placer y al deseo que a los procesos de negociación de sentido y evaluaciones discursivas. La música no sólo es un vehículo de comunicación y transmisión de

sentidos. Y esto es así, porque escuchar, crear o ejecutar música es, ante todo, una experiencia. El sujeto vivencia la música a través de su corporalidad, ya que es propio de lo ontológico en el ser humano el poseer una disponibilidad corpórea a la experiencia musical; y tal disponibilidad es previa a lo lógico, a lo conceptual, verbal, racional y demás, que por supuesto también constituyen al ser humano como tal.

En la vivencia musical participan tanto lo intuitivo como lo logocéntrico, lo sensitivo como lo intelectual. Es así que por la suma e interacción de todos estos elementos, en un instante temporal presente y simultáneo, se puede percibir la formación de un sentimiento de identidad.

En síntesis, se destaca que en el proceso de realización de este TFG se pretendió abrir el abanico de posibilidades de abordaje a una temática tan vasta e interesante como es lo concerniente a identidad, mediante la indagación, la reflexión y la creación.

La mera actitud de preguntarse, de reflexionar, de pensarse a uno mismo en relación con su contexto, de interactuar con el mundo interior y exterior a través de la música, son en sí mismos actos de construcción y resignificación de la identidad. Es así como la realización de este TFG constituye la conclusión de una etapa de formación académica, pero al mismo tiempo señala un sendero abierto por el cual seguir transitando la creación musical y la interpretación, y por consiguiente ofrece la posibilidad de continuar en el camino de construcción de la propia identidad; camino inacabable y fascinante vale decir, ya que, como afirma Eduardo Galeano, “La identidad no es una pieza de museo quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día”⁹³.

María Solana Cortés.

⁹³ GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires. Catálogos. 2004.

Índice Bibliográfico:

- AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo. Ediciones Tacuabé. 2010.
- ----- *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo. Ediciones Tacuabé. 2005.
- -----*Conferencia inaugural*, dentro del marco del I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. UNVM. Villa María, Córdoba, Argentina. 16 de Mayo de 2007.
- ALBERTI, Laura. *Cuadros de mujer en 2x4*. Trabajo final de grado de la Lic. en Composición musical con orientación en Música Popular. U.N.V.M. 2010.
- De ALENCAR PINTO, Guilherme. *Razones Locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*. Montevideo. Ediciones del TUMP. 1995.
- ALFARO, Milita. *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El carnaval heroico (1800-1872)*. Montevideo. Trilce.1991.
- ----- *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo. Trilce. 1998.
- ----- *Jaime Roos. El sonido de la calle*. Montevideo. Ediciones Trilce. 1987.
- ----- et al. *Mediomundo. Sur, conventillo y después*. Montevideo. Medio y Medio. 2008.
- ARELOVICH, Alejandro. *De la raíz a otra copa..* Trabajo final de grado de la Lic. en Composición musical con orientación en Música Popular. U.N.V.M. 2011.
-
- AYESTARÁN, Lauro. *La Música en el Uruguay*. Montevideo. Sodre.1953.
- ----- *El folklore musical uruguayo*. Montevideo. Arca. 1967.
- ----- *El tamboril y la comparsa*. Montevideo. Arca. 1990.
- CAMERON, Julia. *El Camino del artista*. Buenos Aires. Editorial Estaciones. 2004.
- CARÁMBULA, Rubén. *El Candombe*. Buenos Aires. Ediciones del Sol. 2005.
- CARDOSO, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Misiones. 2006
- CASELLA, Alfredo. et al .*La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires. Ricordi. 2000.
- CELSA, Alonso. *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Madrid. SGAE. 1999.
- CINALLI, Quintino. *Candombe y Murga Rioplatense. Aplicación de los toques tradicionales a la batería*. Buenos Aires. Ellisound. 1997.
- DONAS, Ernesto et al. *Cantando la ciudad* . Montevideo. Nordan comunidad. 2003.
- ESPEL, Guillo. *Escuchar y escribir música popular. Escritos sobre forma, diseño y técnicas en composición*. Buenos Aires. Melos. 2009.
- FATTORUSO, Hugo. *Songbook. Instrumentals. Canciones. Parcerias*. Villa María-Córdoba. Eduvim.2010

- FERRAUDI, Eduardo. *Arreglos vocales sobre Música Popular*. Buenos Aires. Ediciones GCC.2005.
- FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires. Ediciones Colihue-Sepé. 1997.
- FIGARES, Daniel. *Mateo y Trasante: treinta años, 1976-2006*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental. 2006.
- GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires. Catálogos. 2004.
- GOMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México. Fondo de Cultura Económica. 1995.
- GONZALEZ, Juan Pablo. "Musicología Popular en América Latina: Síntesis de sus logros, problemas y desafíos". En *Revista Musical Chilena*. v.55, n 195. Santiago. enero 2001. Disponible en URL: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003&lng=es&nrm=iso>. accedido en 24 abr. 2011. doi: 10.4067/S0716-27902001019500003.
- JURE, Luis. "Perico, suba ahí! Pautación y análisis de un solo de repique de Pedro "Perico" Gularte". En *VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI conferencia Anual de la AAM*.Córdoba. 1992. Disponible en URL: <http://www.eumus.edu.uy/docentes/jure/perico/perico.html> .
- ----- et al."Los cortes de los tambores. Aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-montevideanos". En *VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la AAM*. Córdoba. 1992. URL: [// www.eumus.edu.uy/docentes/jure/cortes/cortes.html](http://www.eumus.edu.uy/docentes/jure/cortes/cortes.html) .
- KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical* . Barcelona. Labor. 1992 (ed. original en alemán: 1989).
- LAMOLLE, Guillermo. et al .*Sin disfraz. La murga vista de adentro*. Montevideo .Ediciones del TUMP. 1998.
- ----- *Cual retazo de los suelos*. Montevideo. Ediciones Trilce. 2005.
- MÁRQUEZ, Daniel. *Sí, es así... Transcripción de los toques tradicionales: Cuareim – Ansina – Cordón. Adaptación de los toques para tumbadoras*. Montevideo. Edición del autor.2002.
- NATCHMANOVICH, Stephen. *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Argentina. Paidós. 2004.
- OLIVER, Pablo. *21 murgas. Partituras para coro de saludos, cuplés y retiradas*. Montevideo. Ediciones del TUMP. 2007.
- PELINSKY, Ramón. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid. AKAL. 2000.
- PICUN, Olga. "El candombe y la música Popular uruguaya" En *Perspectiva Interdisciplinaria de Música* .v1, n1. México. Septiembre 2006. Disponible en URL : <http://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/17150>
- -----."Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor". En *IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares en América Latina*. México. 2002.Disponible en URL: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>
- -----"La música popular uruguaya. Un movimiento renovador en épocas de

represión” En *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*. n doble 3-4. México. 2009-2010. Disponible en URL : <http://revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/23820/22412>

- PIÑEYRUA, Pilar. “La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya” En *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. n5. Mayo 2005. Disponible en URL: <http://www.ugr.es/mcaceres/entretextos/pdf/entre5/pineyrua.pdf>
- PISTON, Walter. *Orquestación*. España. Real Musical. 1984.
- PERAZA, Ney. et al. *Mateo. Cancionero para guitarra*. Montevideo. Ediciones del TUMP. 1997.
- TORO, Rolando. *Biodanza*. Chile. Editorial Cuarto Propio. 2007.
- -----Jaime Roos. *Cancionero para guitarra*. Montevideo. Ediciones del TUMP.1998.
- -----Murga. *Cancionero para guitarra*. Montevideo. Ediciones del TUMP. 2001
- -----Candombe. *Cancionero para guitarra*. Montevideo. Ediciones del TUMP.2000.
- -----Zitarrosa. *Cancionero para guitarra*. Montevideo. Ediciones del TUMP.1999.
- QUINTÁS, Fernanda. *Constelación*. Trabajo final de grado de la Lic. en Composición musical con orientación en Música Popular. U.N.V.M. 2014.
- ROMANO, Miguel. *Ritmos de candombe y murga para batería* .Montevideo. FONAM. 1995
- SANS, Isabel. *Identidad y globalización en el carnaval*. Montevideo. Fin de Siglo. 2008.
- SCHOEMBERG, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. España. Real Musical. (s/d).
- TORO, Rolando. *Biodanza*. Chile. Editorial Cuarto Propio. 2007.
- VILA, Pablo. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *Revista transcultural de música*. n2. 1996. Disponible en URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>

Discografía:

- ALFREDO “TAPE” RUBÍN Y LAS GUITARRAS DE PUENTE ALSINA. *Reina Noche*. Aqua Records. 2004.
- ALFREDO ZITARROSA. *De Regreso. En Vivo en Estadio Centenario 12 de Mayo de 1984*. Montevideo.(s/d) . 1984
- BERTA PEREIRA & LAS COMADRES. *Comadres*. Montevideo. Perro Andaluz .2004
- AGARRATE CATALINA. *El fin del Mundo*. Montevideo .Página 12. 2007.
- CARLOS MOLINA. *El canto del payador*. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. 2000.
- CONTRAFARSA. *Murga Contrafarsa en vivo!*. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. 1999.
- CONTRAFARSA. *El tren de los sueños*. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. 2000.
- CONTRAFARSA. *Demudanzas*. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. 2001.

- CONTRAFARSA. Un barrio de película. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. 2002.
- DANIEL MAZA EN TRÍO. *Música destilada*. Bs.As. Ultradeforme. 2003.
- DANIEL "TATITA" MARQUEZ. *Candombe*. Montevideo. (s/d) .2006.
- DIVIDIDOS. *Gol de mujer*. Argentina. BMG. 1998.
- EDUARDO DA LUZ & SU CONJUNTO. *Candombe puro*. Montevideo. Límites. 2000.
- EDUARDO MATEO. *Mateo clásico vol. 1*. Montevideo. Sondor. 1994.
- EDUARDO MATEO. *Mateo clásico vol. 2*. Montevideo. Sondor. 1995.
- EDUARDO MATEO. *La máquina del Tiempo. 3er Viaje, 1era parte : Ida. (1971-1984)*. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. (s/d)
- EDUARDO MATEO. *La máquina del Tiempo. 3er Viaje,, 2da parte: Vuelta. (1983-1988)*. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. (s/d).
- EDUARDO MATEO Y FERNANDO CABRERA. *Mateo y Cabrera*. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. 1987.
- EDUARDO MATEO Y JORGE TRASANTE. *Mateo y Trasante*. Montevideo. Sondor. 1976.
- EDÚ "PITUFO" LOMBARDO. *Rocanrol*. Montevideo. Montevideo Music Group. 2008.
- EDÚ "PITUFO" LOMBARDO y PABLO "PINOCHO" ROUTIN. *Murga madre*. Montevideo Sello del Cordón. 2002.
- EL KINTO. *El Kinto Clásico*. Montevideo. Sondor. 1998.
- ERUCA SATIVA. *Es*. Buenos Aires. Marca tus Marcas Discos. 2010.
- ERUCA SATIVA. *Blanco*. Buenos Aires. Marca Tus Marcas Discos/Sony Music. 2012. .2012
- FALTA Y RESTO. *El canto de barrio en barrio*. Montevideo. Sondor. 1983.
- FALTA Y RESTO. *Murga la...* Montevideo. Sondor. 1983
- FALTA Y RESTO. *1811*. Montevideo. Sondor. 1984. .
- FALTA Y RESTO. *Escenarios*. Montevideo. Orfeo. 1986.
- FALTA Y RESTO. *Rascá la cáscara*. Montevideo. Orfeo. 1989.
- FALTA Y RESTO. *100 años de Murga*. Montevideo. Obligado record´s. 1997.
- FERNANDO CABRERA. *Fines*. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. 1993.
- GRUPO DEL CUAREIM. *Candombe*. EE.UU . Big World. 1999.
- HUGO FATTORUSO. *Homework*. EE.UU .Big World Music. 1999.
- HUGO FATTORUSO Y REY TAMBOR. *Palo y mano*. (s/d)Tonos. 2007.
- HUGO FATTORUSO Y REY TAMBOR. *Emotivo*. Argentina. Los Años Luz. 2008.
- HUGO FATTORUSO Y REY TAMBOR. *Puro sentimiento*. Argentina. 2010.
- HILDA LIZARAZU. *Hormonal*. Argentina. Leader Music. 2007.
- JAIME ROOS. *Candombe del 31*. Uruguay. Orfeo. 1992.
- JAIME ROOS. *Primeras Páginas*. Uruguay. Emi/Orfeo.2000.
- JAIME ROOS. *Siempre son las cuatro/Mediocampo Vol. 2*. Uruguay. Emi/Orfeo. 2000.
- JAIME ROOS. *7 y 3/ Sur. Vol. 3*. Uruguay. Emi/Orfeo. 2000.
- JAIME ROOS. *Brindis por Pierrot*. Uruguay. Orfeo. 1985.
- JAIME ROOS. *Repertorio*. Argentina. DG Discos.1994.

- JAIME ROOS. *Concierto Aniversario. En vivo en el Teatro Solís-Montevideo*. Argentina. 1998.
- JAIME ROOS. *Contraseña*. Argentina. Columbia. 2000.
- JAIME ROOS. *Fuera de ambiente*. Argentina. Barca. 2006.
- JAMIROQUAI. *Travelling Without Moving*. Reino Unido. Sony. 1996.
- JANIS JOPLIN. *Pearl*. EE.UU. Columbia. 1971. (Vinilo)
- JORGE DREXLER. *Frontera*. España. Virgin. 1999.
- JORGE DREXLER. *Sea*. España. Virgin. 2001.
- JORGE DREXLER. *Eco*. Montevideo. Dro Atlantic. 2004
- JORGE DREXLER. *12 Segundos de Oscuridad*. Madrid. Wea Latina. 2006
- JORGE DREXLER. *Amar la trama*. Madrid. Wea. 2010.
- JORGE DREXLER. *Bailar en la cueva*. Bogotá/Madrid. Warner Music Spain S.L. 2014.
- JORGE DO PRADO & MALEMBE. *Fantasía de lo serio*. Uruguay. Sondor. 2000.
- JORGINHO GULARTE. *La Tambora*. Montevideo. Sondor. 2004.
- JORGE LAZAROFF. *Pelota al medio*. Montevideo. Orfeo. 1988.
- JORGE LAZAROFF. *Éxitos de nunca*. Montevideo. Ayuí / Tacuabé. 2007.
- LA TRÍADA . *Batería de murga*. Montevideo. Bizarro. 2006.
- LAURO AYESTARAN. *Un mapa musical del Uruguay*. Montevideo. Ayuí/Tacuabé. 2003
- LED ZEPPELING. *Led Zeppeling IV*. Londres/Los Ángeles. Atlantic. 1971. (Vinilo).
- LOS QUE IBAN CANTANDO. *Enloquecidamente*. Montevideo. Ayuí. 1987.
- LOS OLIMAREÑOS. *Cielo del 69*. Montevideo. Emi/ Orfeo. 1970.
- LOS OLIMAREÑOS. *Todos detrás de Momo*. Montevideo. Orfeo. 1971
- OSVALDO FATTORUSO Y MARIANA INGOLD. *Candombe en el Tiempo*. Montevideo. Ayuí. 1994.
- PARLIAMENT. *Mothership Connection*. EE.UU. Casablanca Records.1975.
- PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA. *Gulp!* Argentina. Wormo Record´s. 1985.
- PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA. *Oktubre*. Argentina. Wormo Record´s .1986.
- PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA. *La mosca y la sopa*. Argentina. Del Cielito Records.1993.
- PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA. *Lobo suelto, cordero atado Vol.1*. Argentina. Del Cielito Records.1993.
- PRINCE. *Musicology*. EE.UU. Sony Music. 2004.
- RODOLFO MEDEROS. *Eterno Buenos Aires*. Warner Music. 1999.
- RODOLFO MEDEROS. *Intimidad*. Argentina. DBN. 2007.
- RODOLFO MEDEROS. *Soledad*. Argentina. DBN. 2008.
- ROMEO GAVIOLI & SU ORQUESTA TÍPICA. *Candombe*. Sondor. 1956
- RUBEN RADA. *Montevideo*. Argentina. Argendisc. 1997.
- RUBEN RADA. *Montevideo dos*. Montevideo.Sansueña. 1999
- RUBEN RADA. *Candombe Jazz Tour*. Montevideo. Emi. 2004.
- RUBEN RADA Y HUGO FATTORUSO. *Las Aventuras de Fattoruso y Rada*. Argentina.

Melopea. 1991.

- RUBEN RADA. *La cosa se pone negra*. Grabado en vivo en Estadio Obras- Argentina. Sazam . 1983.
- RUMBO. *Para abrir la noche*. Montevideo. Ayuí/ Tacuabé. 2001.
- SUMO. *Divididos por la felicidad*. Argentina. CBS. 1985.
- THE DOORS. *Legacy. The absolute best*. EE.UU. Warner Music Argentina. 2003.

Fuentes Audiovisuales:

- ALTAMIRA Productora de Imagen. *Historia de la Música Popular Uruguaya*. Serie emitida por Televisión Nacional Uruguay. Uruguay. 2009. Obtenida en :<http://www.youtube.com/watch?v=a79OqMqrVWw&feature=related>
- CLAUDIA ABEND, ADRIANA LOEFF. *Hit: Historias de canciones que hicieron historia*. . Montevideo. Metrópolis Films. 2008. Obtenido en :<http://www.cuevana.tv/peliculas/3720/hit-historias-de-canciones-que-hicieron-historia/>
- IGNACIO MASLLORENS. *Tocá maderas: Agarrate Catalina y Cuareim 1080*. Serie emitida por Canal Encuentro. Argentina. 2007. Obtenido en :<http://descargas.encuentro.gov.ar/#page13>
- JAIME ROOS. *Que te abrace el viento. Concierto Aniversario*. Montevideo. Sony Music. 2003.
- LA BRÚJULA Productora. *Encuentro en el estudio: Rubén Rada*. Serie emitida por Canal Encuentro. Argentina. 2010. Obtenido en : <http://descargas.encuentro.gov.ar/#page12>
- NICO ARNICHIO. *Global Rhythm*. Montevideo. Mandril Music. 2008
- SEBASTIAN BEDNARIK. *La matinée*. Montevideo. (s/d) . 2006.
- TATITA MARQUEZ. *Maestros del candombe*. Montevideo. (s/d) .2006.

Otras Fuentes:

- Apuntes personales del Taller de Apoyo al Trabajo Final de Grado. Villa María U.N.V.M. 2009.
- Material de estudio de la cátedra Armonía y Composición I, de la Lic. en Composición Musical con Or. en Música Popular. Villa María U.N.V.M. 2011.
- Material de estudio de la cátedra Armonía I de la Lic. en Composición Musical. Córdoba. U.N.C. 2002.
- Material de estudio y apuntes personales de la cátedra Contrapunto de la Lic. en Composición Musical con Or. en Música Popular. Villa María U.N.V.M. 2007.
- Material de estudio y apuntes personales de la cátedra Composición II de la Lic. en Composición Musical con Or. en Música Popular.. Villa María U.N.V.M. 2008.
- Apuntes personales de clases de Candombe dictadas por Miguel García en “Africanía”. Montevideo. Febrero de 2009.
- Apuntes personales de clase de Batería de Murga dictada por Pablo Iribarne en T.U.M.P (Taller Uruguayo de Música Popular). Montevideo. 10 de Marzo de 2011.
- Apuntes personales de clase de Murga dictada por Ney Peraza en T.U.M.P. Montevideo. 15 de Marzo de 2011.

Índice general

Introducción	2
Capítulo I	4
I. Lo concerniente a Identidad	5
I.1. Definiciones de Identidad y descripción de algunos de los elementos que la componen	5
I.2. Interpelación, narratividad y trama argumental: Categorías de análisis y propuestas conceptuales desde donde abordar y comprender la formación de identidades subjetivas y colectivas a través de, y en relación a, la experiencia musical	6
I.3. Interpelación	7
I.4. Narratividad y trama argumental	9
Capítulo II	13
II.1. Candombe	14
II.2. Murga	20
II.3. Milonga	27
II.4. Candombe, Murga y Milonga: Ejemplos de construcción identitaria a través de la acción narrativa	30
Capítulo III	33
III.1. Acerca de las innovaciones producidas en los géneros abordados a partir de la década del '60	34
III.2. Referentes	36
III.3. Sobre los criterios de composición y arreglo adoptados	36
Capítulo IV	39
IV.1. Acerca de la obra: Canciones que contienen elementos de Murga	40
IV.1.1. "Presentación"	40
IV.1.2. "Tu Canción, tu emoción" (canción final)	46
IV.1.3. "Viaje"	49
IV.1.4. "Mujer"	56
IV.2. Canciones que contienen elementos de Candombe	60
IV.2.1. "Luna de lluvia"	60
IV.2.2. "Rumbo a la madrugada"	68
IV.2.3. "A explotar!"	74"
IV.2.4. "Corazón de tambor"	82
IV.3. Canciones que contienen elementos de Milonga	87
IV.3. 1. "Rubor"	87
IV.3. 2. "Despertar"	92
IV.3. 3. "Una de amores"	96
Conclusiones	102
Índice Bibliográfico	106
Índice General	112