

**LA DEFINICIÓN DE LA INFLUENCIA DE PIAZZOLLA EN LA MÚSICA DE
MÁXIMO DIEGO PUJOL: ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LAS CINCO PIEZAS
PARA GUITARRA DE ASTOR PIAZZOLLA Y LA SUITE DEL PLATA NO. 1 Y NO. 2
DE MÁXIMO PUJOL.**

JOEL OLNEY YELA RIASCOS

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

SAN JUAN DE PASTO

2019

LA DEFINICIÓN DE LA INFLUENCIA DE PIAZZOLLA EN LA MÚSICA DE MÁXIMO DIEGO PUJOL: ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LAS CINCO PIEZAS PARA GUITARRA DE ASTOR PIAZZOLLA Y LA SUITE DEL PLATA NO. 1 Y NO. 2 DE MÁXIMO PUJOL.

JOEL OLNEY YELA RIASCOS

ASESOR:

CARLOS JAVIER JURADO

Trabajo presentado como prerrequisito para optar por el título de Licenciado en Música

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA

SAN JUAN DE PASTO

2019

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”

“Artículo 1 del acuerdo N·324 del 1 de octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño”.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

RESUMEN

El presente trabajo busca hacer una comparación entre las obras musicales para guitarra solista de los compositores Astor Piazzolla y Máximo Diego Pujol, y así encontrar similitudes entre ellas; para ello se realizará el respectivo análisis de las obras del recital, lo cual también aportará elementos para una correcta técnica, ejecución e interpretación.

Del mismo modo se recopilan datos biográficos de los compositores de las obras a estudiar; esto permite aclarar también el porqué de las similitudes encontradas después del análisis de las piezas musicales.

ABSTRAC

The present work seeks to make a comparison between the musical works for solo guitar of the composers Astor Piazzolla and Máximo Diego Pujol, and thus find similarities between them; For this, the respective analysis of the works of the recital will be carried out, which will also provide elements for a correct technique, execution and interpretation.

In the same way biographical data of the composers of the works to be studied are compiled; this also clarifies the reason for the similarities found after the analysis of the musical pieces.

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 17 |
| 1.Objetivos..... | 18 |
| 1.1 Objetivo general | 18 |
| 1.1.2Objetivos específicos..... | 18 |
| 1.3 Justificación | 19 |
| 1. Marco de referencia | 20 |
| 2.1 Marco de antecedentes..... | 20 |
| 2.2 Marco teórico..... | 22 |
| 2.3 Marco conceptual | 24 |
| 2.4 Marco contextual | 28 |
| 2.4.1 Datos biográficos y contexto | 28 |
| 2.4.1.1 Astor Piazzolla..... | 28 |
| 2.4.1.2Máximo Diego Pujol: | 32 |
| 2.4.4 Tango..... | 34 |
| 3. Análisis comparativo | 38 |
| 3.1Forma..... | 40 |
| 3.1.1 Cinco Piezas Para Guitarra | 40 |

| | |
|--|-----|
| 3.3.2 Suite Del Plata No.1 | 43 |
| 3.3.3 Suite Del Plata No. 2 | 46 |
| 3.2 Ritmo | 49 |
| 3.2.1 Cinco Piezas Para Guitarra | 49 |
| 3.2.2 Suite Del Plata no. 1 | 62 |
| 3.2.3 Suite del Plata No.2 | 69 |
| 3.3 Melodía y armonía..... | 76 |
| 3.3.1 Cinco Piezas Para Guitarra | 76 |
| 3.3.2 Suite del Plata No.1 | 100 |
| 3.3.3 Suite del Plata No.2 | 111 |
| Conclusiones..... | 126 |
| Referencias | 128 |
| Anexos | 129 |

TABLA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1. Dedicatoria de Piazzolla a Aussel (World, 2016) | 31 |
| Figura 2. Ritmo 3+3+2 | 36 |
| Figura 3 Diseño de bajo obstinado | 36 |
| Figura 4. Forma. Campero..... | 40 |
| Figura 5 Forma. Romántico..... | 41 |
| Figura 6. Forma. Acentuado..... | 42 |
| Figura 7. Forma. Tristón..... | 42 |
| Figura 8. Forma. Compadre..... | 43 |
| Figura 9. Forma. Preludio..... | 43 |
| Figura 10. Forma. Tango | 44 |
| Figura 11. Forma. Milonga..... | 45 |
| Figura 12. Forma. Murga..... | 45 |
| Figura 13. Forma. Candombe | 46 |
| Figura 14. Forma. Preludio..... | 46 |
| Figura 15. Forma. Tanguito Madrugador | 47 |
| Figura 16. Forma. Milonguita Siestera..... | 48 |
| Figura 17. Blusecito De La Esquina..... | 48 |
| Figura 18. Forma. Camdombecito Fiestero | 49 |
| Figura 19. Célula rítmica 1 | 50 |
| Figura 20.Célula rítmica 2 | 50 |

| | |
|--|----|
| Figura 21. Acompañamiento en corcheas..... | 51 |
| Figura 22. células rítmicas y corcheas..... | 51 |
| Figura 23 célula rítmica 6/8..... | 52 |
| Figura 24. Célula rítmica 1. Romántico | 53 |
| Figura 25. Célula rítmica 2. Romántico | 53 |
| Figura 26. Célula rítmica 3 e improvisación escrita..... | 54 |
| Figura 27. Lento | 54 |
| Figura 28. Célula rítmica 4. Romántico | 55 |
| Figura 29. Célula rítmica 5. Romántico | 55 |
| Figura 30. Célula rítmica 6. Romántico | 56 |
| Figura 31. Contratiempos rítmicos | 56 |
| Figura 32. Contratiempos Rítmicos 2..... | 56 |
| Figura 33. Ritmo característico | 57 |
| Figura 34. Corchea - negra | 57 |
| Figura 35. Corchea- negra 2 | 58 |
| Figura 36. Célula rítmica. corchea-negra 3 | 58 |
| Figura 37. Célula rítmica 1. Tristón | 59 |
| Figura 38. Célula rítmica 2. Tristón | 59 |
| Figura 39. Célula rítmica 3. Tristón | 60 |
| Figura 40. Apoyatura..... | 60 |
| Figura 41. Percusión. 3+3+2 | 60 |
| Figura 42. Improvisación escrita. Compadre | 61 |
| Figura 43. Acentos. Compadre..... | 61 |
| Figura 44. Apoyatura, corcheas y semicorcheas | 61 |

| | |
|---|----|
| Figura 45. Acento y semicorcheas..... | 62 |
| Figura 46. Acordes a destiempo | 62 |
| Figura 47. Bajo redondas, melodía, negras | 62 |
| Figura 48. Bajo y melodía en blancas | 63 |
| Figura 49. Bajo redonda, melodía blanca, negra con puntillo y corchea. | 63 |
| Figura 50. Célula rítmica. Tango..... | 63 |
| Figura 51. Variación..... | 63 |
| Figura 52. Célula Rítmica 2. Tango | 64 |
| Figura 53. Célula rítmica 3. Tango..... | 64 |
| Figura 54. Bajo similar a 3+3+2..... | 65 |
| Figura 55. Célula rítmica 1. Milonga | 65 |
| Figura 56. Tresillos..... | 66 |
| Figura 57. Bajo sincopado | 66 |
| Figura 58. Introducción | 67 |
| Figura 59. División y Subdivisión..... | 67 |
| Figura 60. Variación y Célula..... | 67 |
| Figura 61. Cambio de ritmo en el bajo | 68 |
| Figura 62. Célula rítmica 1. Murga | 68 |
| Figura 63. Célula rítmica 1 Candombe..... | 68 |
| Figura 64. Célula Rítmica 2 Candombe | 69 |
| Figura 65. Célula rítmica 3 Candombe..... | 69 |
| Figura 66. Célula rítmica 1. Preludio | 70 |
| Figura 67. Célula rítmica 2. Preludio | 70 |
| Figura 68. Célula rítmica 1. Tanguito M | 71 |

| | |
|--|----|
| Figura 69. Célula rítmica 2 y comparación | 71 |
| Figura 70. Acordes y 3+3+2..... | 72 |
| Figura 71. Rítmica Lento..... | 72 |
| Figura 72. Célula característica. Milonguita Siestera..... | 73 |
| Figura 73. Melodía-bajo3+3+2..... | 73 |
| Figura 74.Cécula rítmica 1. Blusecito de la Esquina..... | 74 |
| Figura 75. Célula rítmica 2. Blusecito de la Esquina | 74 |
| Figura 76. Introducción | 75 |
| Figura 77. Célula rítmica principal..... | 75 |
| Figura 78. Tema Rítmico largo..... | 76 |
| Figura 79. Arpegios y melodía | 77 |
| Figura 80. Piques | 78 |
| Figura 81. Arpegio y bloques | 78 |
| Figura 82. Dominante y Tema..... | 79 |
| Figura 83. Milonga | 80 |
| Figura 84. Milonga 2 | 81 |
| Figura 85. Milonga 3 | 82 |
| Figura 86. Secuencia y bajo pedal | 82 |
| Figura 87. Final | 83 |
| Figura 88. Inicio | 84 |
| Figura 89. Tema central..... | 85 |
| Figura 90. Primera casilla..... | 85 |
| Figura 91. Primera casilla 2..... | 86 |
| Figura 92. Segunda casilla..... | 87 |

| | |
|--|-----|
| Figura 93. Segunda casilla 2..... | 87 |
| Figura 94. Lento e meditativo | 88 |
| Figura 95. Doblamiento en octavas | 89 |
| Figura 96. Primera casilla..... | 89 |
| Figura 97. Primera casilla 2..... | 90 |
| Figura 98. Primera casilla 3..... | 91 |
| Figura 99. Cantabile | 91 |
| Figura 100. Secuencia y bajo pedal | 92 |
| Figura 101. Cambio de tonalidad | 92 |
| Figura 102. Primera parte | 93 |
| Figura 103. Segunda parte | 94 |
| Figura 104. Lento | 95 |
| Figura 105. Inicio | 96 |
| Figura 106. Primera casilla..... | 97 |
| Figura 107. Arpegios y rasgueo..... | 98 |
| Figura 108. Arpegios y bajo pedal | 98 |
| Figura 109. Melodía descendente y bloques de acordes | 99 |
| Figura 110. Final | 100 |
| Figura 111. Preludio | 101 |
| Figura 112. Bajo caminante pedal y cuartas..... | 101 |
| Figura 113. Rompimiento de esquema..... | 102 |
| Figura 114. Bajo caminante pedal y cuartas. Dm..... | 102 |
| Figura 115. Lento, Tango | 103 |
| Figura 116. Lento, Romántico..... | 104 |

| | |
|---|-----|
| Figura 117. Lento, Tango 2 | 105 |
| Figura 118. Introducción | 105 |
| Figura 119. Melodía intercalada..... | 106 |
| Figura 120. Serie de arpegios Dm-A | 106 |
| Figura 121. Bajo pedal y final | 107 |
| Figura 122. Introducción | 107 |
| Figura 123. Melodía y bloque de acordes..... | 108 |
| Figura 124. Melodía y bloque de acordes..... | 109 |
| Figura 125. Melodía en sextas..... | 109 |
| Figura 126. bloques de acordes y final | 110 |
| Figura 127. Candombe | 111 |
| Figura 128. Melodía y bloque de segundas | 112 |
| Figura 129. Armonía y final | 112 |
| Figura 130. Tema constante..... | 113 |
| Figura 131. Secuencia y bajo pedal | 114 |
| Figura 132. Tema similar y bloques de acordes | 114 |
| Figura 133. Lento y final | 115 |
| Figura 134. Esquema Am y Em | 116 |
| Figura 135. Esquema, segunda parte | 116 |
| Figura 136. Contraste, melodía descendente | 117 |
| Figura 137. Arpegios y final..... | 117 |
| Figura 138. Acordes en bordadura y melodía | 118 |
| Figura 139. Arpegios y melodía en cuartas | 118 |
| Figura 140. Acordes ascendentes | 119 |

| | |
|--|-----|
| Figura 141. Introducción | 119 |
| Figura 142. Arpeggios, melodías y bloques | 120 |
| Figura 143. Escala y octava arriba | 120 |
| Figura 144. Escala descendente en voz superior | 121 |
| Figura 145. Cambio de tonalidad | 121 |
| Figura 146. Final | 122 |
| Figura 147. Ritmo, tema constante | 123 |
| Figura 148. Ritmo similar | 124 |
| Figura 149. Bajo caminante | 124 |
| Figura 150. Bajo caminante, Primavera Porteña | 125 |

TABLAS

Tabla 1 Tabla de comparación.....104

Introducción

El presente trabajo aborda el análisis comparativo de “Cinco Piezas Para Guitarra” de Astor Piazzolla y la pieza “Suite del Plata no. 1 y no. 2” de Máximo Diego Pujol. La comprensión de sus similitudes o diferencias desde categorías como ritmo, melodía, armonía o forma se asumen como potencial de definición de posibles influencias de la música de Piazzolla en las creaciones de Pujol. No obstante, el estudio comparativo de las obras descritas, se complementa con agregaciones de aproximaciones en otras obras de los mencionados maestros.

De igual manera es importante conocer los contextos históricos en que fueron creadas estas obras, además de los datos biográficos de los compositores que puedan aportar datos relevantes a este análisis comparativo.

En el presente trabajo se encuentran los objetivos, tanto el general como los específicos, los cuales orientan el desarrollo de la investigación atenta y ordenadamente. Así mismo se presenta el marco de referencias, el cual suministra datos teóricos, conceptuales y antecedentes.

1.Objetivos

1.1 Objetivo general

Definir la influencia de Piazzolla en la música de Pujol, partiendo de las obras para guitarra solista “Cinco Piezas Para Guitarra” de Astor Piazzolla y “Suite del Plata no. 1 y no. 2” de Máximo Diego Pujol.

1.1.2Objetivos específicos

- Aportar elementos comprensivos desde el estudio biográfico e histórico contextual.
- Realizar un análisis comparativo entre las obras de ambos compositores desde ejes rítmicos, melódicos, armónicos y formales.

1.3 Justificación

Es indiscutible Un compositor siempre se apoya, se basa o se inspira en la música y estilo de sus antecesores para hacer sus propias creaciones sin dejar de lado su estilo y sus nuevas ideas, esto partiendo de ritmos ya creados como muchos casos de la música latinoamericana, la cual se transforma y renueva de generación en generación.

Con esta afirmación, el presente trabajo profundiza acerca de las similitudes entre las obras para guitarra solista “Cinco Piezas Para Guitarra” de Astor Piazzolla y “Suite del Plata no. 1 y no. 2” de Máximo Diego Pujol, ya que se evidencian algunas sonoridades relacionadas entre dichas piezas sin dejar de lado sus respectivas diferencias, esto puede concluir de alguna manera una posible influencia.

Así mismo, los beneficiarios de esta investigación, serán los estudiantes de guitarra y estudiantes en general de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, ya que se sentarán bases para futuros trabajos de investigación comparativos similares al actual, dicho esto, se puede denotar también que en el presente de la universidad existen pocos o ningún trabajo de este tipo.

Para terminar, la importancia de este trabajo es dar bases a trabajos y recitales futuros, como también la interpretación de las piezas escogidas para que haya una mejor ejecución a la hora de ser montadas. También es importante ya que servirá para que los nuevos guitarristas tengan una visión más amplia, técnica, interpretativa y profesional de la guitarra.

1. Marco de referencia

2.1 Marco de antecedentes

Para la realización de este trabajo, es necesario obtener información de investigaciones similares a la presente, ya que de algún modo contienen tópicos como comparación y análisis de piezas, además de profundizar en el instrumento musical de la guitarra clásica, por la misma razón, se cita los siguientes trabajos:

Santiago Ovalle Moreno, de la Facultad de Artes de la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá) en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en el año de 2017, realizó un trabajo investigativo cuyo título es “Análisis Comparativo Para Enriquecer la Interpretación: Elementos característicos de Sonatine de Maurice Ravel presentes en la obra para guitarra Sonata de Antonio José”. Dicho trabajo investigativo realiza un análisis estructural y contextual que permite establecer similitudes y diferencias, destacando la influencia de Ravel sobre Antonio José en elementos formales, rítmicos, melódicos y armónicos. Sin duda este estudio posibilita el establecimiento de canales de comprensión de la permanencia de elementos de influencia de un autor sobre el otro, ofreciendo una mirada cargada de riqueza al desarrollo del presente trabajo desde la definición de categorías de análisis y los procedimientos propuestos.

Diego Artemio Barrera Arciniegas, de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, en el año de 2016, realizó un trabajo investigativo llamado “La Guitarra Latinoamericana del Siglo XX”. En este trabajo, el autor presenta una comparación entre la guitarra clásica latinoamericana

y la europea, tanto en la técnica, ritmos y medida del instrumento, así mismo, contextualiza diferentes compositores latinoamericanos y sus obras, entre ellos se encuentra Máximo Diego Pujol. Una de las obras de estudio en el trabajo es “Tres Piezas Rioplatenses” de este compositor argentino, concluyendo que en esta pieza se encuentran los ritmos de tango, milonga y candombe

Willka Sebastián Rodríguez, de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, en el año de 2013, realizó un trabajo investigativo llamado “Recital Interpretativo con obras de los compositores Gaspar Sanz, Agustín Barrios Mangoré, Heitor Villa- Lobos, Máximo Diego Pujol, Leo Brower, León Cardona y Geyler Carabál”. San Juan de Pasto. Dicho trabajo investigativo, plasma el estudio contextual de los diferentes autores y sus obras, así mismo se hace un análisis interpretativo y técnico de cada una de las piezas. En este documento, también está especificada y analizada la obra “Suite del Plata no. 1” de Máximo Diego Pujol, lo cual permite tener otro punto de vista de dicha pieza.

2.2 Marco teórico.

Para determinar una posible influencia de un compositor sobre otro, es necesario abarcar el estilo musical o compositivo, para esto se toma como referencia teórica el libro *Análisis del Estilo Musical* del profesor del Departamento de Música de la Universidad de Nueva York Jan Larue (1918-204).

Así pues, el primer paso para abordar el análisis estilístico corresponde a los antecedentes sin un marco adecuado de referencia histórica, y sin una idea de los procedimientos convencionales que se encuentran en piezas similares a las analizadas no podremos lograr observaciones relevantes que tengan suficiente consistencia. Pues por un lado podríamos llegar a atribuir originalidad e importancia a lo que quizá sea materia común de convención, y por otro, podría pasar completamente inadvertida la hábil sofisticación de una técnica avanzada, al no ser capaces de reconocer el impacto que pudo tener en su propio tiempo. (Larue, 1989, pág. 3).

La anterior afirmación, explica la importancia de conocer el contexto de las piezas a trabajar, ya que puede ser que los recursos e ideas usadas para la composición de estas, sean propias de un ritmo musical ya determinado como el caso del Tango, o los compositores implementen novedad a dichos ritmos, y es de esto donde se desprende el estilo musical.

De la misma manera, Jan Laure, propone también la descripción y definición de muchos términos para la realización de un análisis del estilo musical, de estos, sobresalen puntos importantes para esta investigación, los cuales son: Forma, Ritmo, Melodía y Armonía.

La forma se trata como una manera de ordenar una pieza musical, “una continuidad de movimiento creado por la sucesión sonora deja una impresión de forma en nuestra memoria” (Larue, 1989, pág. 9). La forma, se identifica o se organiza con su estabilidad o su cambio, esto puede variar según todos los recursos que se use para la pieza, como la melodía, ritmo, armonía, dinámica o incluso los formatos instrumentales si es que dicha pieza no es para instrumento solista.

La armonía, vista como elemento analítico del estilo, no sólo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes. (Larue, 1989, pág. 30)

Según lo anterior, la armonía ha evolucionado a tal punto de que no tiene un orden totalmente definido, ya que se hace uso de disonancias y notas ajenas a los acordes normales por así decirlo, sujetando color y tensión. Del mismo modo obviamente, la armonía se encarga de la tonalidad, progresiones y secuencias; todo esto visto vertical (acordes en bloque) o diagonalmente (arpeggios). Dicho esto, vale mencionar que cada compositor, dependiendo de las nuevas y viejas tendencias, o influenciados por ritmos y músicas externas, transportan estos nuevos conocimientos adquiridos a ritmos de su propio entorno, propios de su país y tradición.

Destaca la melodía sobre los demás elementos musicales por un motivo bastante especial: la posibilidad de que pueda depender o derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente, ya sea un canto llano, una canción popular, de melodías corales, de material tomado de otras composiciones o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza grabados en una cinta magnética. (Larue, 1989, pág. 52)

La melodía en gran parte de su naturaleza, complementa o se relaciona directamente con la armonía, se entiende también como la relación entre el ritmo y los sonidos (notas, alturas), razón por la cual es el aspecto musical al que las personas atienden con más facilidad. Así mismo, la Melodía se comprende por movimientos ascendentes y descendentes, en grado conjunto o saltos “Más importante es todavía encontrar algún método de generalización del flujo melódico, y en especial del carácter general de los motivos, subfrases y frases” (Larue, 1989, pág. 64). Esto quiere decir la generalización del movimiento o combinación de movimientos que realice la melodía, ya que esto puede marcar el estilo musical de un compositor.

En un sentido amplio, el ritmo surge de los cambios que se producen en el sonido, armonía y melodía, relacionándose íntimamente en este sentido con la función del movimiento en el crecimiento que lleva a cabo una expansión del ritmo a gran escala, del mismo modo que el ritmo controla los detalles del movimiento en una pequeña escala (Larue, 1989, pág. 67)

El ritmo tal vez sea el componente más importante entre los demás elementos de la música, ya que se encarga del movimiento y duración ya sea pequeño o grande, también se encarga de “separar” o “unir” la melodía de la armonía, sin mencionar igualmente acompañamientos con percusión presentes en algunas piezas. Del mismo modo su función es la de regular el tempo y las acentuaciones, todo esto en relación con las figuras rítmicas musicales y sus respectivos silencios.

2.3 Marco conceptual

Como parte de la presente investigación se pretende la realización de un recital interpretativo en Guitarra que fueron usados y trabajados por los autores de las piezas a presentar, por lo tanto, es importante tener claro el significado de cada uno de ellos.

1. Suite: Forma o género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma instrumental más importante del periodo barroco, los movimientos de suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente.

Si bien la palabra “suite” no apareció sino hasta mediados del siglo XVI la forma tiene sus orígenes en la interpretación de danzas por pares, práctica que se remonta a finales del siglo XIV y el siglo XV.

La suite alcanzó su punto culminante de desarrollo con Handel y Bach, cuyas suites para teclado y orquestales constituyeron la fase más importante de la historia de la forma.

Prácticamente todas las suites guardan una unidad tonal, incluyendo las de Handel y Bach; los cambios de tonalidad entre los movimientos se limitan a contrastes de tonalidades homónimas o relativas mayor-menor. (Latham, 2008, P1468)

2. *Preludio:* Composición instrumental breve pensada inicialmente como introducción de una obra. El término suele usarse para referirse a la obertura o escena introductoria de una ópera. Un significado más importante del término “preludio” se refiere a un género musical para instrumentos solos. (Latham, 2008, P.1215)

También se caracteriza por ser asimétrico en su estructura en general rítmica.

3. *Murga:* El tipo de conjunto identificado como murga surge en el ámbito del Carnaval de Montevideo, capital del país, a fines del siglo XIX. Se desarrolla durante todo el siglo XX, adquiriendo los caracteres de teatro popular y de género polifónico masculino. Hoy es una de las expresiones de la cultura y la música popular con mayor poder identificadorio y que desarrolla sentido de pertenencia en importantes sectores populares. Esta representatividad tiene que ver con su carácter de expresión grupal, que combina un fuerte mensaje verbal, con el uso de músicas ya popularizadas, a través del recurso conocido como contrafactum; con el humor carnavalesco, en especial la intención de sátira y con su marcada vinculación con los acontecimientos sociopolíticos del país (Fornaro, 2002)

4. *Blues:* Ritmo folclórico de música negra estadounidense que influyó profundamente la evolución del jazz y otros géneros populares del siglo XX. En su origen, “el blues” se refiere a un estado de melancolía o depresión; llegó a ser la emoción característica de los negros

estadunidenses durante la segunda mitad del siglo XIX y posteriormente fue aplicado al tipo de canto que la expresaba. (Latham, 2008, P.204)

5. Milonga: Es un canto, su estructura armónica y melódica es sencilla y funcional. El canto se realiza en diferentes medidas, siendo las decimas las de mayor arraigo. El propio cantor se acompaña en guitarra. Por su carácter, es un canto apropiado para el solista. En las milongas predomina el modo menor.

El término “milonga” es objeto de diversas interpretaciones, desde un origen portugués antiguo con raíces latinas (*melos*, por melodía y *longa*, por larga) hasta otro africano (*malonga*, encuentro). Con raíces en la habanera, la milonga participo de la génesis del tango, siendo este resultante de una fusión entre las que debe incluirse el componente gauchesco transmitido por los arrieros que llevaban el ganado a los corrales de Parque Patricios.

Morfológicamente, la milonga admite diversas formas, siendo la más usual la de sucesión de periodos A, intercalados con compases instrumentales o interludios que también sirven de introducción. (Falu, 2011. P. 44)

6. Tango: Baile de salón argentino de origen urbano aparecido a finales del siglo XIX. En tiempo binario y con figuras rítmicas características, su forma consiste en dos secciones; la segunda generalmente en la tonalidad de dominante o en la relativa menor. Se asemeja a la habanera o milonga y suele interpretarse con bandoneón y ocasionalmente con acordeón. Aunque se convirtió en una popular danza social de pareja en la década de 1920 en París, sus orígenes descansan en el folclor y el tango urbano argentinos. Entre los exponentes más destacados del género están Carlos Gardel (1887-1935) y Astor Piazzolla (1921-1992). (Latham, 2008, P.1488)

7. Ritmo: crea la sensación de abarcar todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir, con la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración. (Latham, 2008, P.1285)

8. Melodía: Resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo. (Latham, 2008, P.934)

9. Armonía: Relación y orden de notas musicales que hace referencia a la combinación de diferentes sonidos o notas que se emiten al mismo tiempo, aunque el término también se utiliza para referirse a la sucesión de estos sonidos emitidos a la vez.

La armonía funciona como acompañamiento de las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías simultáneas. Con esto, podemos decir que melodía y armonía son términos muy relacionados entre sí, pudiendo considerar la melodía como un conjunto de sonidos armónicos que se suceden en el tiempo y están en relación con los acordes en los que se basa esa melodía. (EcuRed, s.f.)

10. Forma: Manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical— alturas, ritmos, dinámica, timbres— para producir un resultado audible coherente. (Latham, 2008, P.598)

Así mismo, la forma musical es aquella que da un orden a la pieza y puede hacerlo de acuerdo a secciones o funciones tales como la introducción, elaboración, transición, re exposición y conclusión, esto varía según los ritmos usados o decisión y creación de los diferentes compositores.

2.4 Marco contextual

El presente trabajo, trata acerca de dos compositores argentinos, ambos con influencia de uno de los mayores ritmos característicos de Argentina como es el Tango, muy relacionado también con la Milonga. Argentina es un país latinoamericano y uno de los más ricos en ritmos musicales, los cuales son ejecutados por un sin número de compositores y músicos tanto local como internacionalmente.

2.4.1 Datos biográficos y contexto

Para empezar una comparación entre las obras de ambos compositores, se hace necesaria la recopilación de algunos datos biográficos y construir un contexto histórico de las obras musicales en estudio. Para esto, no se ve necesario registrar la biografía completa de los compositores, solamente fragmentos relevantes que ayuden a realizar dicha comparación. Dicho esto, se aclara el orden de presentación, ya que primero se aplicará una pequeña reseña biográfica del compositor y después como un punto a parte que complemente la biografía pertinente, se presenta información y contexto de las obras correspondientes

2.4.1.1 Astor Piazzolla

Para empezar, la propia hija de Astor Piazzolla, plasma de una manera poética el lugar y fecha de nacimiento de su padre, de igual manera empieza la biografía del músico que ella misma escribió: “Ocurrió en Mar del Plata en un pequeño cuarto azul a donde llegaba el olor del mar. Ahí nació, peleando por la vida, con un llanto intenso y sostenido, Astor Pantaleón Piazzolla. Era la madrugada del 11 de marzo de 1921”. (D Piazzolla, 2002, pag.10).

Piazzolla fue un compositor argentino, quizá uno de los más grandes y recordados. Su trabajo se basó en el Tango, al transformar e innovar dicho ritmo popular y representativo en su país con influencias de Jazz, lo cual disgustó a muchos músicos y personas en general por romper el estilo tradicional del Tango. Usualmente, Astor siempre usaba formatos de cámara y algunos otros nuevos e inventados por él, en la mayoría de dichos formatos siempre uso el Bandoneón, al cual le dió mucha importancia en su vida musical e incluso fue con este instrumento con el que compuso su obra más popular y recordada Adiós Nonino, así lo narra Diana con palabras de su padre “Tuve que componerlo en el bandoneón. En ese momento no sé qué me pasó, pero me sentí rodeado de ángeles y lloré. Creo que es el tema más lindo que escribí en mi vida” (D Piazzolla, 2002, pag.16). Dicha pieza, fue dedicada a Vicente Piazzolla, “Nonino”, cuando Astor se enteró de su muerte.

Después de dejar y dedicar su vida entera a la música, su propia música, la cual le dio muchos pesares y alegrías, su estado de salud fue en declive, de nuevo su hija menciona en un párrafo breve y también de manera poética la muerte de su padre “El 5 de agosto de 1990, luego de una agotadora gira, un infarto cerebral lo obligó a permanecer en cama durante dos años, en una lucha que no tuvo paz. Vivió y murió a su manera, peleando, el 4 de julio de 1992”. (Piazzolla, 2002, pag.17).

Cinco Piezas Para Guitarra.

En los diferentes formatos que Piazzolla usó en algunas composiciones, la guitarra eléctrica fue parte de sus creaciones, eso fue lo más cercano de su trabajo con este instrumento hasta el día que conoció al guitarrista argentino Roberto Aussel en la década de los 80.

“José Pons, quien nació en argentina, y quien creció en Francia, desde muy joven. Por eso, tuvo una fuerte nostalgia por la Argentina. y cada vez que llegaba un artista argentino, Lo buscaría y lo invitaría a su lugar. Todos: pintores, poetas, bailarines, instrumentistas, cantantes [...] Cada noche tenían un invitado para cenar. Fui invitado muchas veces, antes de conocer a Piazzolla ... abrazando la oportunidad...Participé. Me encontré allí Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, los hermanos Dávalos. Era prácticamente como una embajada”. Roberto Aussel (World, 2016)

Con lo anterior, se concluye que Aussel y Piazzolla se conocieron gracias a una cena organizada por José Pons, amigo y vecino de Roberto Aussel en Europa. Dicha cena, se convirtió en la oportunidad perfecta para entablar una conversación entre las composiciones de Astor y la guitarra clásica, por lo cual decidieron reunirse después para hablar más detalladamente. En aquella reunión, Aussel interpreta las Cinco Bagatelles de William Walton, “toqué Bagatelle N. 3 de Walton "Alla Cubana" Lo que siento es como la música de Astor Piazzolla [...] Una vez que Piazzolla escuchó esto, ¡Estaba paralizado! ¡Increíblemente sorprendido!” .Roberto Aussel (World, 2016). Esto fue sin duda lo que inspiró a Piazzolla a escribir las “Cinco Piezas Para Guitarra”, la primera obra para guitarra clásica en su carrera como compositor.

Así mismo, en poco tiempo termino de escribir la obra en su totalidad, lo cual indica que, a pesar de no ser guitarrista, Astor conocía muy bien este instrumento, una razón de esto es las composiciones para guitarra eléctrica en sus grupos.

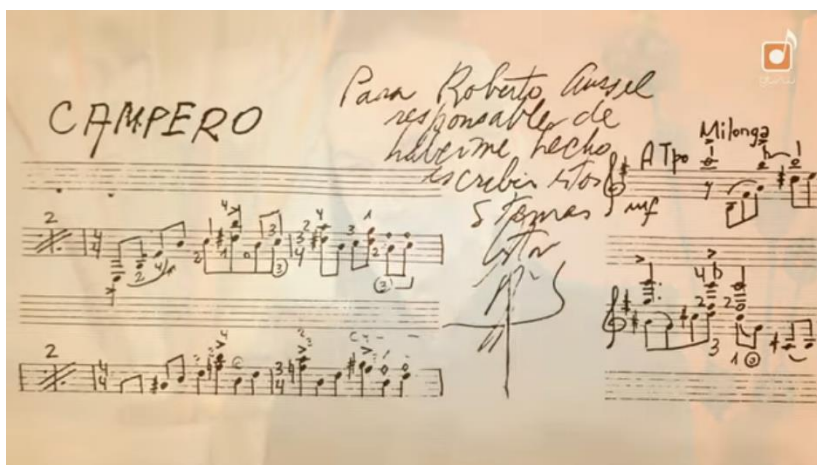


Figura 1. Dedicatoria de Piazzolla a Aussel (World, 2016)

Hablando un poco de los ritmos usados para estas cinco piezas, se puede decir que son derivados del Tango o derivados del mismo. “Campero es una milonga, y como indica su título, "del campo", es decir, rural, lenta, elegíaca, lírica, en cierto sentido. Tristón, es más bien un coral, un responso musical... un poco en el estilo de "Soledad" o "Muerte" en la música de "Lumiere" (una película francesa con música de Astor) (...) Compadre es un tango "compadrito" es decir, alegre y un poco pendenciero. "Acentuado" es netamente piazzoliano. Romántico, es el típico tango-romanza de los pianistas de la línea de Francisco De Caro, un músico importante de las décadas del '20 y '30... cuando Astor era muy joven”. (Alem, Entrevista, 2019)

2.4.1.2 Máximo Diego Pujol:

Nació en Buenos Aires- Argentina, en un barrio de Villa de Pueyrredón, su gusto por la guitarra empezó desde muy pequeño, su afecto a la música creció gracias a su familia y a su padre odontólogo pero que al mismo tiempo disfrutaba de los tangos en su vida. (Pujol M. D., 2017)

Máximo Diego Pujol, guitarrista y compositor bastante reconocido a nivel mundial por sus composiciones, nació en 1957 envuelto siempre en la música de su país. Toma la música tradicional de su país, en general los ritmos de Tango, Milonga y Candombe, e intenta llevarla a la guitarra clásica junto a la música académica, el mismo lo narra así: “Desde que comencé en esta actividad sentí que la finalidad de mi obra era llevar el lenguaje tanguero contemporáneo a la guitarra (...) algo similar a lo que habían logrado Villa Lobos y Brouwer con su obra, a partir de la música de sus respectivos países. (Pujol M. D., 2019).

Pujol, al igual que muchos otros compositores de su época se ve influenciado por Piazzolla para sus composiciones y, por lo tanto, este guitarrista estudió a Astor y así lo explica la biografía de su página web: Simultáneamente, se aboca al estudio y análisis de la obra de los grandes compositores del tango tradicional como Juan Carlos Cobián, Osvaldo Pugliese, Julián Plaza, Horacio Salgán, y de la vanguardia tanguera como Astor Piazzolla. (Pujol M. D., 2017)

Este compositor sentía gran admiración por Piazzolla “No tuve un vínculo con Astor Piazzolla, lamentablemente, más allá de una muy breve conversación luego de uno de los muchos conciertos a los que asistí” (Pujol M. D., 2019) y aunque tuvieron muy escaso contacto, Pujol narra un poco del homenaje al Bandoneonista:

“De todas mis obras, la más cercana a Astor Piazzolla es, sin dudas, la "Elegía por la muerte de un tanguero", escrita en 1992, pocos días después de la muerte de Piazzolla. Podría decirse que esta obra es una sonata "al revés" ya que el típico "allegro de sonata" es el 3º movimiento (debería ser el 1º), el 2º es una pieza lírica de forma "lied" y el 3º es un rondó, que habitualmente es el 3º. Está el revés, de "contramano", como fue la vida artística de Piazzolla, sumamente criticado por todos los medios y con la sensación de estar haciendo todo lo contrario de lo que "debería" hacer. Además, el motivo generador de esta Sonata son las tres notas del 2º tema, el tema lento, de la obra quizás más popular que Piazzolla escribió. Me refiero a "Adiós Nonino". Este pequeño grupo de notas está siempre tratado de tal manera que no parece en ningún sentido, ni parecido al tema original. Fue mi forma de rendirle homenaje”. (Pujol M. D., 2019)

De lo anterior, se puede concluir que Pujol usa de algún modo la pieza que Piazzolla le compuso a su padre al fallecer para hacer su propio homenaje a este gran tanguero.

Suite del Plata no. 1 y no. 2

En la entrevista realizada a Máximo Diego Pujol, se realizaron preguntas acerca del porqué compuso estas obras y a que se debían sus nombres, la respuesta fue la siguiente:

“Las Suites del Plata N° 1 y 2 fueron escritas en el año 1993, a raíz de un encargo de la editorial Editions Orphée, Columbus, OH. El que era su propietario, Matanya Ophee, ya fallecido lamentablemente, me sugirió la realización de una obra - o serie de obras - de mediana dificultad que sirviera como material de estudio para los estudiantes de guitarra de Estados Unidos. Entonces se me ocurrió la idea de escribir dos suites que reunieran los principales géneros musicales del área del Río de la Plata, de ahí los títulos de las obras. También incluí un aire de blues - que obviamente no es originario de la zona del Plata - en la 2ª suite como reflejo de la gran cantidad de jóvenes que se acercaron a ese género. El pensamiento formal de estas suites responde a la suite de danzas del barroco, en el sentido que ambas están construidas a partir de un elemento melódico sencillo que está presente en cada uno de los movimientos. Este elemento funciona como un elemento de unión entre todos los movimientos de cada suite y logra de ellas que sean una obra integral”. (Pujol M. D., 2019)

Como se había dicho anteriormente, Pujol hace uso del Tango, Milonga y Candombe para sus composiciones y en general en ese mismo orden. En el caso de estas Suites sucede del mismo

modo, con la diferencia de que aumenta un preludio, una pieza “Murga” en la Suite no.1 y un “Blues” en la Suite no.2.

2.4.4 Tango

Si se habla del Tango en Argentina, cabe mencionar los tres grandes periodos en que este se dividió. El primero es el llamado Guardia Vieja comprendida desde 1880 hasta 1920 aproximadamente, en la cual este ritmo fue tomando su forma; posteriormente, está la Guardia Nueva, comprendida entre 1920 y 1955 y el último gran periodo que fue La Vanguardia, en esta los grandes protagonistas fueron Eduardo Rovira y Astor Piazzolla, así lo plasma el guitarrista y arreglista Javier Alem: “Esta vía alternativa en la música comienza también en 1955 con la constitución del célebre Octeto Buenos Aires, dirigido por el genial músico marplatense. Representa la expresión musical-tanguística de los efervescentes años '60 al '75”. (Alem, 2009. P. 1)

Astor Piazzolla fue, por así decirlo, el reinventor del Tango, marcando un antes y un después desde sus composiciones innovadoras y molestas para muchos. Máximo Diego Pujol habla un poco acerca de cómo Piazzolla de alguna manera rescata el Tango:

“A partir de la década del 60, con la llegada a Buenos Aires - con mucha fuerza - del Rock & Roll, el Tango comenzó a experimentar una suerte de decadencia que se tradujo en la casi total falta de interés de la gente joven por escucharlo y bailarlo. En este contexto el Tango se convirtió, de la mano de Piazzolla y de un puñado de jóvenes compositores, en música de concierto”. De este modo surgieron - felizmente - una notable cantidad de orquestas y agrupaciones volcadas al tango tradicional y formados por músicos jóvenes. Incluso, algunas de ellas se dedican a seguir el camino dejado por Piazzolla.

Como consecuencia de este "renacimiento" hay una notable cantidad de instituciones públicas y privadas dedicadas a la enseñanza del tango y otros géneros populares. Dentro de este contexto se está formando una nueva generación de jóvenes guitarristas vinculados

al tango, que podría decirse que adoptan una actitud y una técnica notablemente diferente y propia”. (Pujol M. D., 2019)

Con lo anterior, se concluye que, la música y composiciones de Astor Piazzolla, son estudiados por los músicos y tangueros argentinos posteriores, como resultado de esto, nace la influencia de la revolución tanguística de Piazzolla.

Hablando de la guitarra en el Tango, sería una pregunta muy ambigua saber quién fue el primer compositor de tangos para este instrumento solista, ya que obviamente ya había sido usada en agrupaciones tangueras. Incluso dentro de los conservatorios el Tango era mal visto, razón por la cual no se tocaban en guitarra solista, o al menos no académicamente.

Influencia de Piazzolla

“La música de Astor Piazzolla tiene una obvia influencia en la de Máximo Pujol, como también la ha tenido en las generaciones siguientes de compositores argentinos que, en su producción musical han utilizado materiales provenientes del tango”. (Alem, Entrevista, 2019). Según Javier Alem, dichas generaciones podrían ser más de dos, si se toma cada una de 20 años, por lo cual, esta influencia ha sido muy fuerte. Menciona a bandoneonistas como Daniel Binelli, Rodolfo Mederos o Walter Ríos, músicos marcados por esta influencia.

Dichas influencias son bastantes, como el tan conocido ritmo 3-3-2 por lo general siempre con acentos, el cual agrupa las corcheas dentro de un compás de 4/4 y cuya escritura puede ser negra ligada con corchea, corchea ligada a una negra y negra, o dos negras con puntillo y una negra.

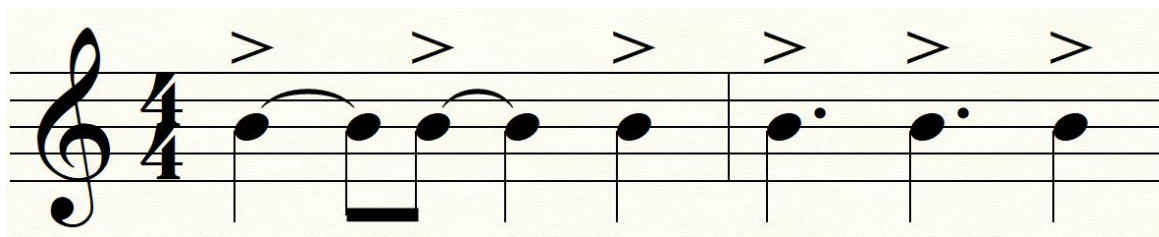


Figura 2. Ritmo 3+3+2

Dicho patrón rítmico, fue usado desde el Sexteto de Julio (entre 1920 y 1955) perteneciente a la Guardia Nueva. “Piazzolla sistematizó como nadie antes, el uso del patrón rítmico del 3+3+2, pero no solo en el ámbito del acompañamiento, sino como parte estructural de sus diseños melódicos”. (Alem, 2009. P. 11)

El diseño del bajo como “bajo obstinado”, el cual consiste en darle una melodía al bajo por medio de grados conjuntos que ascienden y descienden. Piazzolla trató este diseño al bajo tradicional de cuatro negras por compas en el Tango, este diseño es muy usual en las composiciones de Máximo Pujol.



Figura 3 Diseño de bajo obstinado

Piazzolla fue quien incorporo las partes o secciones lentas, las cuales contrastan con el resto de la pieza, “la alternancia de secciones "rápido-lento" o "lento-rápido", que es un recurso formal muy frecuente en Astor, pero que no estaba en el tango anterior a él, porque éste era esencialmenteailable o era lírico” (Alem, Entrevista, 2019).

Si bien las influencias de Piazzola en máximo Pujol y son obvias, también las diferencias entre ambos pueden ser fácilmente reconocibles, dejando a un lado los formatos instrumentales usados en sus composiciones, estas diferencias radican en sus estilos, influencias y hasta en sus épocas, “la obra de Pujol, no es como la de Astor, una "obra concluida" por una sencilla razón: que Máximo tiene 60 años y está en actividad y Astor falleció hace casi treinta años”. (Alem, Entrevista, 2019). Por un lado, Astor, influenciado por el jazz y la música académica europea le da un nuevo aire al Tango, aunque muchos ortodoxos y músicos argentinos opinan que su música no pertenece a este ritmo o al menos no toda su obra. Por otro lado, Máximo, es también influenciado por el rock y se puede notar en algunas de sus piezas, “en Pujol se puede rastrear esa tradición, heredera de los Beatles, que obviamente no está en Piazzolla y que aparece en el primero de sus "Cinco Preludios" ("Preludio Rockero") o en el "Blusecito de la esquina", de la "Suite del Plata, N°2”” (Alem, Entrevista, 2019), además de los ritmos usados, Pujol además de componer Tango y Milongas, también ha hecho Candombes y una Murga (Suite del Plata no. 1), lo cual es ajeno a Piazzolla.

3. Análisis comparativo

Esta comparación se lleva a cabo al percibir similitud en diversas obras de Astor Piazzolla y Máximo Diego Pujol, debido a que es algo muy complejo resumir la obra completa de los compositores, se eligieron las Cinco Piezas Para Guitarra y Las Suites del Plata No.1 y No.2; trabajos musicales que en cierta medida ejemplifican el tratamiento compositivo de ambos músicos, ya que se denota el trabajo general y estilo de composición, además de ser piezas para guitarra solista.

Un factor para tener en cuenta es la formación musical de cada compositor, Astor Piazzolla no fue guitarrista, si no bandoneonista, lo cual puede tomarse como punto débil para componer piezas para guitarra sola, sin embargo, este compositor usaba la guitarra eléctrica en algunas composiciones y formatos para sus creaciones como se había mencionado anteriormente, incluso después de la obra Cinco Piezas Para Guitarra, Piazzolla realiza la composición de nuevas piezas para guitarra en acompañamiento con otros formatos. Por otro lado, Máximo Diego Pujol es guitarrista, razón por la cual, la gran parte de sus composiciones son puramente para guitarra solista o grupo de guitarras, posteriormente ha trabajado con formatos diferentes, pero siempre incluyendo a la guitarra clásica.

Las Suites del Plata No.1 y No.2, cuentan con una serie de obras, cada una conformada por cinco piezas exactamente, las cuales son de ritmos diferentes, mientras Las Cinco Piezas Para Guitarra, son obras tanguísticas o derivadas del Tango.

Cabe mencionar que, para esta comparación y montaje de las piezas, se toma las partituras de la edición y digitación de Angelo Gilardino, ya que hay más de una versión existente.

El primer elemento común corresponde a la coincidencia en la cantidad de piezas que forman cada obra. Estas corresponden a cinco a cada una de las cuales se asigna un nombre diferente así:

Cinco Piezas Para Guitarra - Astor Piazzolla

- I. Campero
- II. Romántico
- III. Acentuado
- IV. Tristón
- V. Compadre

Suite del Plata No. 1 – Máximo Diego Pujol

- I. Preludio
- II. Tango
- III. Milonga
- IV. Murga
- V. Candombe

Suite del Plata No. 2 – Máximo Diego Pujol

- I. Preludio.
- II. Tanguito Madrugador.
- III. Milonguita Siestera.
- IV. Blusecito de la Esquina.
- V. Camdombecito Fiestero.

Las categorías a comparar son: forma, ritmo, melodía y armonía. Dichas categorías serán impuestas en ese respectivo orden.

3.1 Forma.

3.1.1 Cinco Piezas Para Guitarra

I CAMPERO

Esta pieza se presenta en forma binaria (A-B) y re-expositiva, contiene una sección A con la indicación Molto Accentuado y una sección B con la indicación de Milonga (43), la cual es contrastante y parece iniciar antes de dicha indicación (37) o al menos así se capta al escucharla, al terminar esta sección, se presenta la re-exposición de A, la cual no es completa y contiene una variación de metro al saltar al compás 72 hasta el 77 (una transición que lleva a la coda), finalmente se presenta una Coda que culmina la pieza.

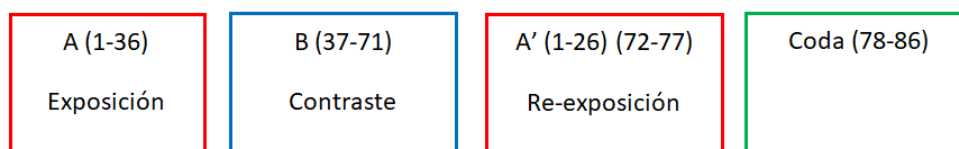


Figura 4. Forma. Campero

II ROMANTICO

Presenta una forma ternaria (A-B-C), la primera sección tiene una indicación de “moderato ad libitum), la segunda sección es contrastante con una indicación de “lentamente”, en este punto, se realiza la re-exposición de A, al igual que la pieza anterior, esta sección no se repite en su totalidad y se complementa al saltar a otro compás, en este caso, salta al compás 41 hasta el 55, a continuación comienza la sección C, la cual no está marcada con doble barra pero si con la indicación de “lento e meditativo”, de este modo, la pieza llega a su fin.

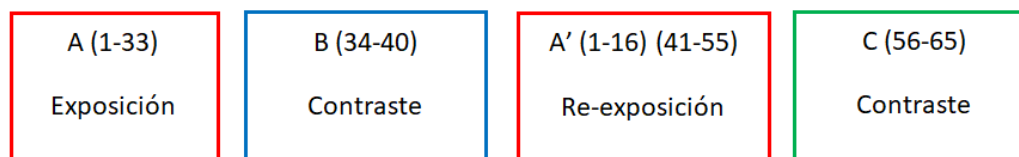


Figura 5 Forma. Romántico

III ACENTUADO

Al igual que la pieza anterior, esta es de forma ternaria y re-expositiva, la sección A tiene una indicación de “Ritmico, molto accentuado”, continuando, la sección B, tampoco se marca con doble barra y en su lugar es marcada con la indicación “cantábile (stesso tempo), la última sección (C), tiene un cambio de tonalidad en la armadura, al terminar, se realiza la re-exposición a la sección A, la cual tampoco está completa, pues llega al compás 19 y salta al último (81) dando fin a la pieza.

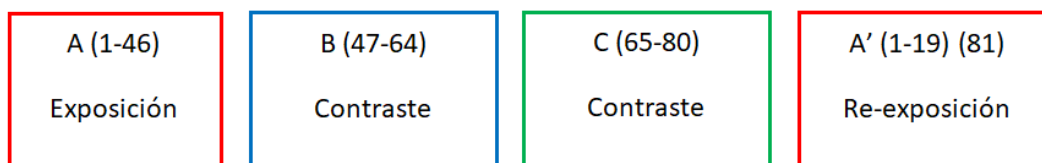


Figura 6. Forma. Acentuado

IV TRISTÓN

La pieza tiene forma binaria, aunque la sección A (1-29), que tiene una indicación de “moderato molto cantabile”, esta seguida por una variación de la misma, como una re-exposición, ya que al repetirse, llega al compás 8 y salta al compás 30; la sección B tiene una indicación de “lento” y da final a la pieza.

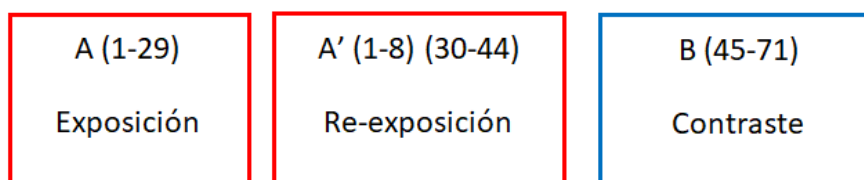


Figura 7. Forma. Tristón

V COMPADRE

La pieza tiene forma binaria y es re-expositiva, la sección A, tiene una indicación de “rítmico), a continuación, la sección B es marcada por una doble barra y es contrastante en cuanto al ritmo comparado con el anterior, al finalizar, se realiza la re-exposición de A, la cual no se ejecuta totalmente, ya que al llegar al compás 15 da un salto hasta el 55 para seguir con su desarrollo y desde el compás 59 se presenta una coda para dar por terminada la pieza.

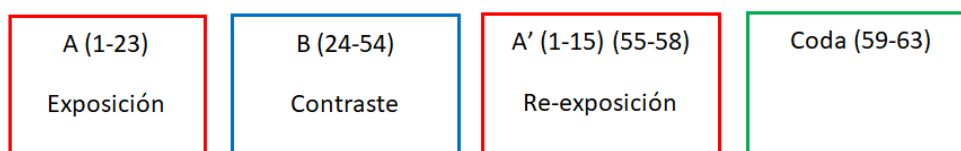


Figura 8. Forma. Compadre

3.3.2 Suite Del Plata No.1

I PRELUDIO

La pieza tiene dos secciones (A-B) que se diferencian por una doble barra, aunque más tarde se repiten ambas y no tienen ninguna indicación para diferenciarlas en la partitura, caso diferente sucede al escucharla; la sección A, al presentarse por primera vez, lo hace con puntos de repetición y dos secciones, mientras que la segunda vez se ejecuta sin estos signos, por su lado, la sección B, se presenta sin indicaciones ni signos de repetición, y la segunda vez en ejecutarse (B) lo hace con una variación en su último compás para finalizar la pieza.

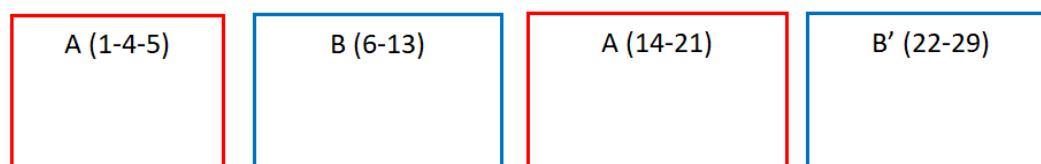


Figura 9. Forma. Preludio

II TANGO

La pieza tiene una forma binaria y codal, la sección A, tiene una indicación de “allegro” y dura hasta el compás 38, a continuación, la sección B es contrastante al tener una indicación de “meno mosso” y llega hasta el compás 60. La re-exposición de A es ejecutada en este punto y no se realiza completamente, ya que al llegar al compás 22, salta a la coda en el compás 61, de este modo la pieza llega a su fin.



Figura 10. Forma. Tango

III MILONGA

Esta pieza inicia con una introducción de cuatro compases y tiene una forma ternaria, cada una se diferencia por los recursos usados, mas no hay una indicación que represente un contraste bien definido, aunque, al escucharla si se logran diferenciar. La sección A, da inicio en el compás 5, la sección B en el 21, esta cuenta con dos casillas de repetición, al finalizar se presenta la sección C en el compás 30 y tiene una indicación de “espressivo”; estas tres secciones se repiten en su totalidad sin ninguna diferencia exceptuando los últimos tres compases de la sección C.

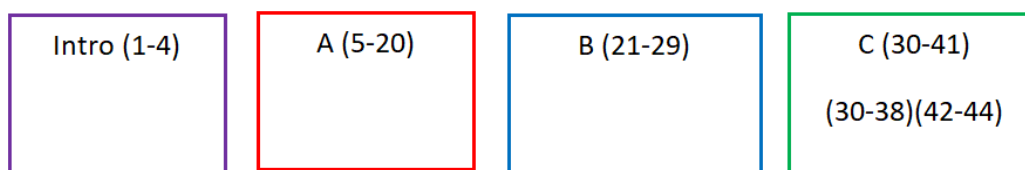


Figura 11. Forma. Milonga

IV MURGA

La pieza tiene una forma ternaria y codal, inicia con una introducción de 4 compases con la indicación de “allegretto”, la cual se mantiene hasta el final. La sección A inicia en el compás 5, esta termina en la doble barra, dando entrada a la sección B en el compás 18, la cual también termina en una doble barra. La sección C, se diferencia por estar en otra tonalidad, mas no cambia la armadura, al finalizar, se da inicio a la coda y con esta termina la pieza.

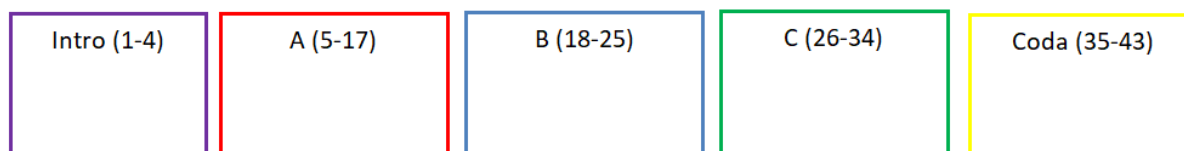


Figura 12. Forma. Murga

V CANDOMBE

Esta pieza tiene una forma binaria, la sección A cuenta con dos casillas de repetición y llega hasta el compás 10, mientras la sección B, es más extensa al estar formada por 17 compases además de que también cuenta con dos casillas de repetición.

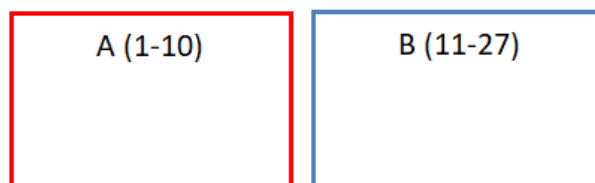


Figura 13. Forma. Candombe

3.3.3 Suite Del Plata No. 2

I PRELUDIO

Esta pieza cuenta con una sección y es re-expositiva, la sección A va a hasta el compás 24 y la re-exposición es una variación de esta misma (A'), ya que se repite hasta el compás 11 y salta al 25 para dar fin a esta.

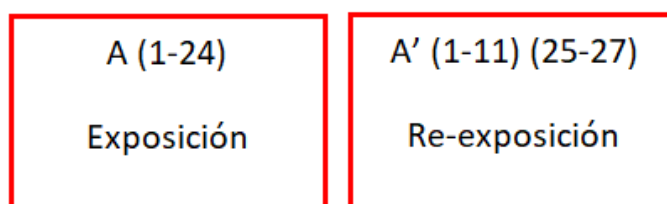


Figura 14. Forma. Preludio

II. TANGUITO MADRUGADOR

Al igual que el Tango de la Suite del Plata no.1, esta pieza es binaria y re-expositiva, la sección A tiene una indicación de negra=120 y llega hasta el compás 34, a continuación, la sección B es contrastante ya que tiene una indicación de “lento” y se expande hasta el compás 54. La re exposición llega al finalizar la sección B, la cual repite A hasta el compás 13 y salta al 55 dando fin a la pieza.

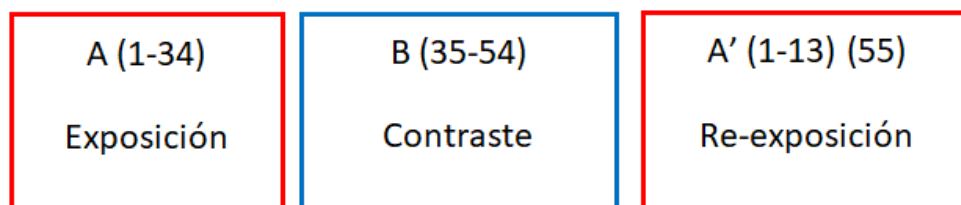


Figura 15. Forma. Tanguito Madrugador

III MILONGUITA SIESTERA

La pieza presenta una forma binaria y codal, la sección A tiene la indicación de “tranquillo negra=92”, esta se extiende hasta el compás31, en este punto comienza la siguiente sección que se caracteriza por una melodía contrastante con la anterior, y al finalizar, la pieza ejecuta una re-exposición de A, la cual llega hasta el compás12 y salta a la coda en el 49 dando fin a esta milonga.

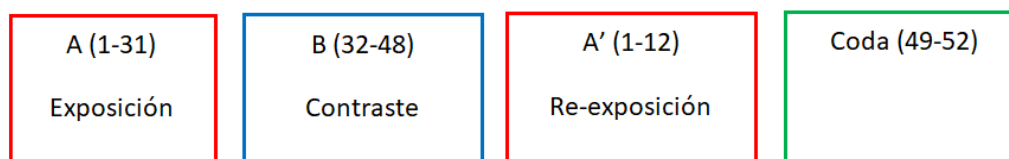


Figura 16. Forma. Milonguita Siestera

IV BLUSECITO DE LA ESQUINA

Esta pieza tiene una forma ternaria, la sección A tiene una indicación de “tempo di blues”, se extiende hasta el compás 18, en este punto comienza la siguiente sección, la cual contrasta con la anterior por sus arpegios y va hasta el compás 39, para terminar, la sección C se caracteriza por ser una variación de A y se extiende hasta el final de la pieza.

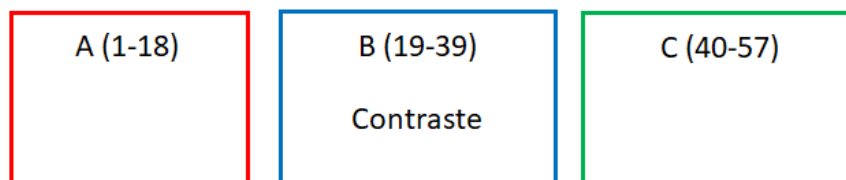


Figura 17. Blusecito De La Esquina

V CANDOMBECITO FIESTERO

La pieza contiene una introducción, una forma ternaria, re-expositiva y codal. La sección A comienza al terminar la introducción en el compás 9, la sección B comienza en el compás 49, que es una variación de A y la sección C es contrastante al cambiar de tonalidad sin armadura, esta

sección tiene dos casillas de repetición; al finalizar, da entrada a la re-exposición al compás 17 de A y llega hasta el 29, en este punto comienza la coda y da fin a la pieza.

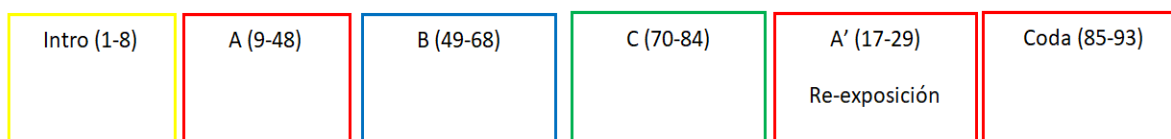


Figura 18. Forma. *Camdombecito Fiestero*

Se evidencia entonces algunas similitudes y muchas diferencias formales entre las piezas de ambos compositores, dichas similitudes no demuestran una influencia directa de Astor sobre Pujol, con excepción de las secciones o partes lentas y contrastantes en las piezas tanguísticas, las cuales (como ya se había mencionado anteriormente), son parte del estilo propio de Piazzolla. En este caso, dicha influencia se encuentra en la pieza “Romántico” del bandoneonista sobre las piezas “Tango” y “Tanguito Madrugador” de Máximo Pujol. Las diferencias recaen básicamente sobre la duración o extensión de las piezas, secciones, grupos temáticos y transiciones, y así mismo el número de estas, ya que en algunas piezas hay mayor presencia de lo ya señalado en comparación con otras.

3.2 Ritmo

3.2.1 Cinco Piezas Para Guitarra

I CAMPERO

El metro de esta pieza empieza con un 4/4, al pasar al segundo compás, se encuentra un 3/4, juntando ambos compases se obtiene la una de las células rítmicas de la pieza, éste consiste en ejecutar cuatro ocho corcheas del primer compás y seis del segundo, de las cuales, la segunda corchea del tercer tiempo del primer compás, la primera corchea del segundo compás y la segunda corchea del segundo tiempo llevan acento.

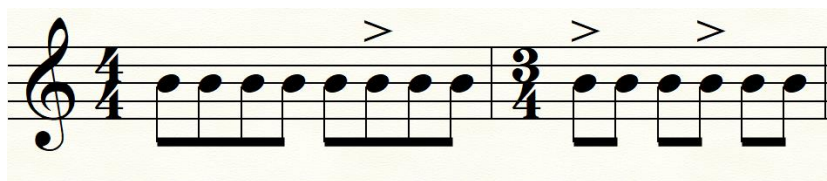


Figura 19. *Célula rítmica 1*

Esta célula rítmica, puede ser vista también como un 14/8 si se unen ambos compases y se dejan intactos los acentos impuestos por Piazzolla.

La segunda célula rítmica tiene que ver directamente con el ritmo 3+3+2 característico de Piazzolla, esto lo aplica al bajo mientras otra voz hace otro ritmo. Esta célula rítmica, se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la pieza



Figura 20. *Célula rítmica 2*

En la sección de la Milonga, se hace uso de figuras rítmicas tales como corcheas, negras y negras con puntillo para la melodía, mientras que, el acompañamiento por lo general siempre va en corcheas.

Milonga
CVII

Acompañamiento en corcheas

CVIII CVII

CVII

Figura 21. Acompañamiento en corcheas

El compás 62, conformado por corcheas, da entrada a una nueva célula rítmica, la cual la melodía está conformada por una negra con puntillo y cinco corcheas, mientras el acompañamiento está en blancas, al final da la sensación de que el tempo disminuye, ya que se presentan figuras más largas como negras con puntillo y blancas y el “rallentando” de los dos últimos compases.

CX

CVII

CVII

mp p rall. mp V

Activar Windows

Figura 22. células rítmicas y corcheas

La célula rítmica posterior se basa en un cambio de metro de 4/4 a 6/8, este se basa en dos negras con puntillo en el bajo, y para las voces superiores un silencio de corchea, negra, de nuevo silencio de corchea y dos corcheas.



Figura 23 célula rítmica 6/8.

II ROMANTICO

Esta pieza está escrita en compás de 4/4, al principio, se maneja una célula rítmica de dos compases con dos blancas por compas para el acompañamiento en el primer compás y una blanca en el segundo, mientras la melodía maneja corcheas.

Moderato ad libitum ♩ = 100

Figura 24. Célula rítmica 1. Romántico

La siguiente célula rítmica se conforma de dos compases, para el primer compás, el acompañamiento se ejecuta en ritmo de blancas, mientras la melodía tiene un silencio de corchea, cinco corcheas y una negra, para el compás siguiente, se maneja el mismo ritmo en la melodía y el acompañamiento se hace en corcheas con excepción del último tiempo, el cual es una negra.

Figura 25. Célula rítmica 2. Romántico

A continuación, hay una apoyatura en semicorcheas, la cual desemboca en otra célula rítmica importante en la pieza, este tipo de figuración, corresponde al estilo piazzoliano como una forma de improvisación escrita, lo cual Astor hereda de la influencia del jazz. La célula rítmica a la que da entrada esta figuración consiste en dos blancas para el acompañamiento, dos corcheas, cuatro semicorcheas y de nuevo dos corcheas y cuatro semicorcheas. Seguido se presenta de nuevo una figuración similar a la anterior, pero en lugar de estar en apoyatura, ésta se encuentra en el cuarto tiempo del último compás en sietesillo.

Figura 26. Célula rítmica 3 e improvisación escrita

En el compás 34, donde la indicación es “Lentamente” el tempo disminuye y su primera célula rítmica está compuesta por dos compases, para el primer compás, una negra, silencio de negra y blanca para el acompañamiento (puede ser visto también como dos blancas si se mira la célula siguiente), para el segundo compás, el acompañamiento maneja figura de corcheas y la melodía negra, blanca y silencio de negra. La segunda célula rítmica, consta de un compás, el cual está formado por dos blancas para acompañamiento y corcheas en la melodía.

Figura 27. Lento

En la segunda casilla de repetición, la cual tiene la indicación de “Rítmico”, aparece otra célula rítmica formada por dos compases, ésta, tiene una negra de acompañamiento, y la melodía lleva un silencio de corchea, negra, corchea ligada a otra corchea (Negra), negra y corchea para el

primer compás, en el segundo, la figuración compone el compás en una negra con puntillo, corchea, dos semicorcheas y una negra.

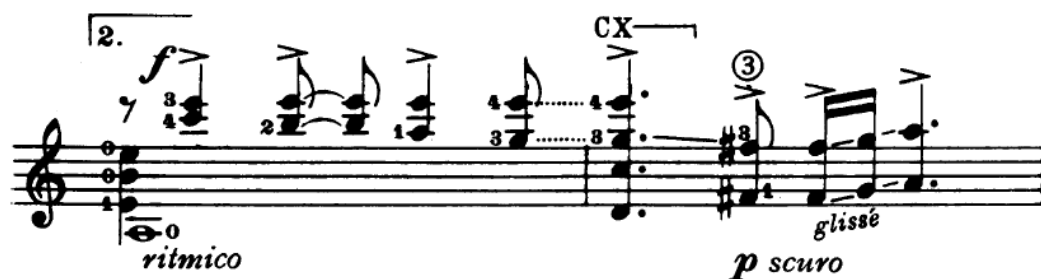


Figura 28. Célula rítmica 4. Romántico

La siguiente célula rítmica, está formada por dos compases, de los cuales el primero consta de un bajo, dos corcheas y nueve semicorcheas, para el segundo compás, la figuración es de dos semicorcheas y corchea, esto se repite dos veces más para el segundo y tercer tiempo, y, en el cuarto tiempo hay una negra.

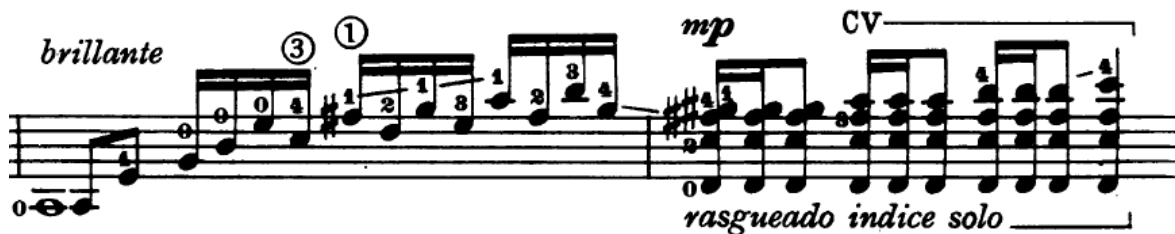


Figura 29. Célula rítmica 5. Romántico

En el compás 56, al llegar al “Lento e meditativo”, se encuentra una nueva célula rítmica, ésta, también está formada de dos compases, el primer compás lleva dos blancas para el acompañamiento, cuatro semicorcheas y una blanca para la melodía en el primer compás, en el segundo compás, un bajo, para la melodía hay una apoyatura en semicorcheas, cinco corcheas y una negra con puntillo.



Figura 30. Célula rítmica 6. Romántico

III ACENTUADO.

Esta pieza está en un metro de 4/4 con la indicación de “Rítmico, molto accentuato”, la primera célula rítmica, consiste en una serie de contratiempos con acento, esto está conformado por una la segunda corchea del cuarto tiempo ligada con la primera del segundo compás (Sincopa), una negra, una corchea ligada a negra, silencio de corchea y se repite la célula.

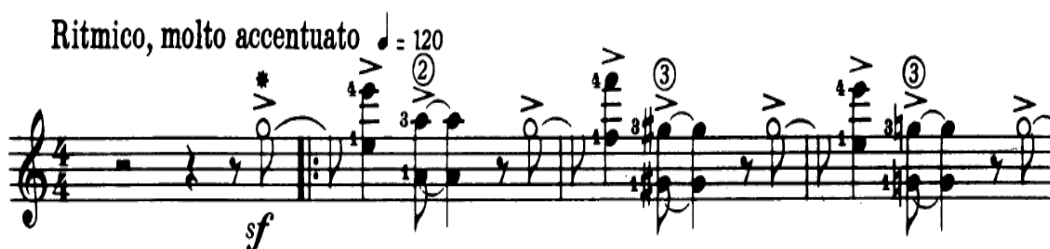


Figura 31. Contratiempos rítmicos

La siguiente célula rítmica es muy similar a la anterior, ya que conserva la sincopa y la negra en segundo tiempo, pero la diferencia está en la figuración siguiente, ya que, presenta dos corcheas y una corchea y repite la célula.



Figura 32. Contratiempos Rítmicos 2

A continuación, hay una figuración rítmica característica de las composiciones de Piazzolla antecedido por semicorcheas, esta consiste en un silencio de corchea, dos negras con puntillo y una corchea ligada a una negra, para terminar la célula, Astor propone tres compases que se distribuyen así: la negra con ligadura anterior, una corchea, corchea ligada a corchea (negra), corchea y negra para el primer compás, en el segundo, una corchea, negra, corchea y blanca ligada a otra blanca al siguiente compás de 2/4.

Figura 33. Ritmo característico

La célula rítmica siguiente consta de 3 compases, en el primer compás, el bajo marca el ritmo 3+3+2 característico, acompañado dos negras a destiempo y una corchea ligada a corchea, la melodía tiene un silencio de corchea, negra, corchea, negra y corchea, de este modo se completa la célula, siempre llevando una corchea seguida de una negra (o corchea ligada a corchea).

Figura 34. Corchea - negra

La siguiente célula rítmica, está formada por dos compases, en esta, el bajo también marca el ritmo 3+3+2 y el acompañamiento corchea-negra de la célula anterior se mantiene, la melodía tiene un silencio de negra y una blanca (esta varía en los demás compases con una negra con puntillo), en el segundo compás la melodía tiene una negra con puntillo, corchea ligada a negra, dos semicorcheas y corchea.



Figura 35. Corchea-negra 2

Al llegar el compás 61, el bajo tiene la figuración de negra con puntillo y corchea ligada a blanca, las voces superiores llevan un silencio de corchea, y corchea-negra dos veces.



Figura 36. Célula rítmica. corchea-negra 3

A continuación, el acompañamiento hace una sola figura por compás (negra o blanca), la melodía hace uso de corcheas y semicorcheas, en general manteniendo variaciones sobre el ritmo 3+3+2 y la figuración corchea-negra ya mencionada.

IV TRISTÓN

Esta pieza está en compás de 4/4, se caracteriza por su ritmo constante en figura de negras para el acompañamiento, la melodía sigue este patrón rítmico, sin embargo, también usa movimientos en corcheas y notas largas como blancas y redondas.

La célula rítmica más común en la pieza se conforma de tres compases, el primero se basa únicamente en negras, en el segundo, la melodía usa dos negras, una más con puntillo y una corchea y el tercer compás hace uso de una redonda.

Figura 37. Célula rítmica 1. Tristón

En el compás 45, se llega a la indicación de “Lento”, en este punto, el acompañamiento rompe la constancia de las negras, cambiándolas por una redonda y dos blancas por compás, por otro lado, la melodía sigue con el ritmo de pulso y mantiene la rítmica de la célula anterior.

Figura 38. Célula rítmica 2. Tristón

Más adelante, las figuras rítmicas se transforman en redondas en el acompañamiento y la melodía sigue con el mismo patrón rítmico, básicamente son variaciones sobre dicha célula.

Como se había mencionado antes, Piazzolla usa la improvisación y en este caso la escribe, ejemplo de ello se encuentra en el compás 21 donde hace uso de semicorcheas durante dos compases.



Figura 42. Improvisación escrita. Compadre

La siguiente célula rítmica, se basa en la división de compás (Corcheas), esta lleva acento en la primera corchea del segundo tiempo y segunda corchea del tercer tiempo (que en este caso es una negra con puntillo para completar el compás).



Figura 43. Acentos. Compadre

A continuación, aparece de nuevo la apoyatura en fusas seguido de dos corcheas, dos semicorcheas y corchea, esto se repite para los dos siguientes tiempos sin dicha apoyatura.

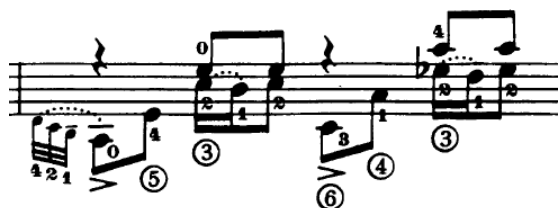


Figura 44. Apoyatura, corcheas y semicorcheas

Más adelante, se repite la célula rítmica de la figura 43, la variación está en el último tiempo, ya que hace uso de semicorcheas.



Figura 45. Acento y semicorcheas

En el compás 53, aparecen unos acordes a destiempo, estos empiezan en la segunda división del primer tiempo con las figuras de negra con puntillo.



Figura 46. Acordes a destiempo

3.2.2 Suite Del Plata no. 1

En adelante, se harán algunas comparaciones entre puntos similares con las piezas de Astor Piazzolla.

I PRELUDIO

Esta pieza, está escrita en métrica de 4/4, la rítmica es muy sencilla, ya que da la sensación de que generalmente la figuración siempre está en corcheas, con excepción del bajo, el cual está en redondas y blancas, y la melodía en negras, negras con puntillo, blancas y corcheas.



Figura 47. Bajo redondas, melodía, negras



Figura 48. Bajo y melodía en blancas



Figura 49. Bajo redonda, melodía blanca, negra con puntillo y corchea.

II TANGO

La pieza está escrita en 4/4, la primera sección se caracteriza por su ritmo en el bajo constante en ritmo de negras y el segundo ataque del primer tiempo del compás en figuras de corchea ligada a blanca con puntillo para las voces superiores, más adelante hay una variación, ya que, la corchea es reemplazada por una negra con puntillo ligada a blanca y una corchea de la segunda división del segundo tiempo ligada a una blanca.



Figura 50. Célula rítmica. Tango



Figura 51. Variación

Estos acentos a destiempo, fácilmente pueden ser comparados con los ya vistos en las Cinco Piezas Para Guitarra y en general en la obra de Piazzolla, pero hay que tener en cuenta que dichos

patrones son característicos y originarios del Tango, por lo cual no hay una influencia directa sobre Pujol por parte de Astor.

En la sección B, la sección contrastante en la cual el tempo disminuye, la primera célula rítmica consta de dos compases, en el primero, el bajo usa una redonda, el acompañamiento está en corcheas y la melodía hace figura de negra con puntillo, corchea y blanca, en el segundo compás, el bajo usa una negra, silencio de negra y blanca, el acompañamiento está igual que el anterior y la melodía es similar con la diferencia de que los dos últimos tiempos los ejecuta en división (corcheas).



Figura 52. Célula Rítmica 2. Tango

La siguiente célula, consta de un compás, este usa una redonda en el bajo y las voces superiores son corcheas con excepción del tercer tiempo del acompañamiento, el cual ejecuta una figura de pulso y un silencio.

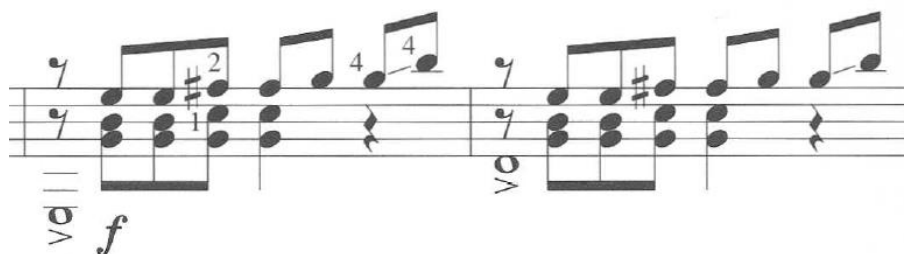


Figura 53. Célula rítmica 3. Tango

III MILONGA

La pieza está escrita en metro de 2/4, su rítmica es similar a la de una milonga tradicional. La introducción, maneja un ritmo en el bajo similar al patrón rítmico 3+3+2, se entiende que dicho patrón nace del ritmo de la milonga.

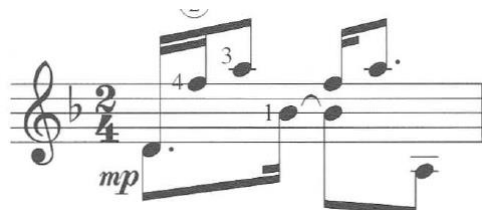


Figura 54. Bajo similar a 3+3+2

La célula rítmica inicial consta de dos compases, los cuales, el primero tiene un bajo en blanca y una melodía en corcheas, mientras el segundo, repite la figura del bajo, la melodía usa un ritmo en corchea con puntillo y semicorchea ligada a negra, por último, el acompañamiento usa dos corcheas y una corchea, al ser escuchada la célula completa, da la impresión de que se tratasen de semicorcheas solamente.

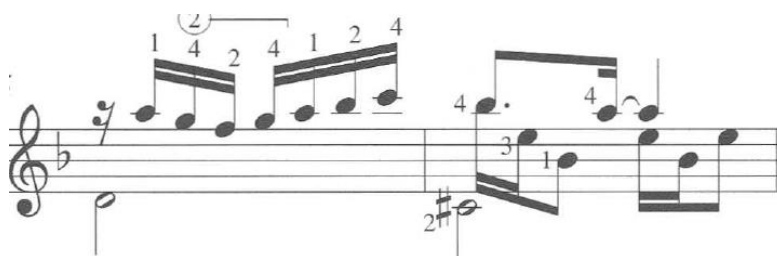


Figura 55. Célula rítmica 1. Milonga

La célula siguiente, hace uso de los tresillos para las melodías, acompañados de un bajo con figura de blanca o negra, para el segundo compás, hace uso de un ritmo similar al del segundo compás de la célula anterior.

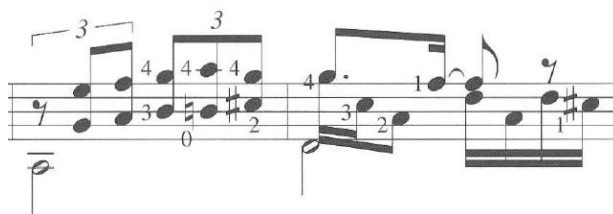


Figura 56. Tresillos

A continuación, el bajo realiza un movimiento rítmico sincopado, este empieza en el segundo ataque del primer tiempo en corchea ligado a semicorchea y la primera subdivisión del segundo tiempo en corchea con puntillo, mientras la melodía usa semicorchea, corchea y semicorchea, para el segundo tiempo una corchea y dos semicorcheas.

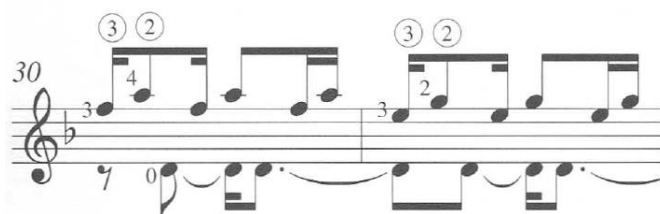


Figura 57. Bajo sincopado

IV MURGA

La pieza está escrita en metro de 4/4, esta se caracteriza por el ritmo constante del bajo en figura de pulso (negras). La introducción usa una pequeña célula rítmica sencilla de un compás, la cual consiste en un bajo en figura de redonda mientras las voces superiores entran a la segunda división del primer tiempo en figura de corchea y una semicorchea ligada a blanca con puntillo. Seguidamente, se repite la misma figuración, pero en el tercer tiempo usa una corchea y dos semicorcheas, la última ligada a una blanca.

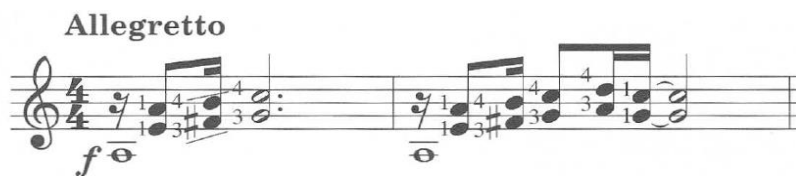


Figura 58. Introducción

La siguiente célula rítmica, tiene el bajo en figura de pulso, las voces superiores se mueven en subdivisión y división.



Figura 59. División y Subdivisión

A continuación, comienza el ritmo del segundo compás de la introducción y en adelante hay una variación de este mismo, aumentando la misma figuración del segundo tiempo al tercero, dejando como sobrante una negra ligada en lugar de una blanca. Seguidamente, hay una pequeña célula de un compás, el cual consta una melodía sincopada empezando desde el cuarto tiempo ligada a una semicorchea del siguiente compás.



Figura 60. Variación y Célula

La siguiente célula rítmica, consta de un compás, en este punto se rompe la constancia de negras en el bajo y ejecuta el mismo ritmo de las voces superiores durante los dos primeros tiempos del compás y más adelante, la melodía hace uso de la subdivisión.



Figura 61. Cambio de ritmo en el bajo

En adelante, vuelve el ritmo en pulso del bajo, la melodía hace uso de una entrada a contratiempo con la segunda subdivisión del primer tiempo y semicorcheas, después, se presenta una variación de este mismo, aumentando figuras de corchea y semicorchea.



Figura 62. Célula rítmica 1. Murga

El ritmo de esta pieza consiste generalmente en variaciones sobre el ritmo inicial en la introducción de la misma.

V CANDOMBE

La presente pieza está escrita en compás de 2/4, se caracteriza por tener figuras cortas (subdivisión-corcheas) y repeticiones.

La célula rítmica inicial, consta de dos compases, el primero consta de subdivisión y división, mientras el segundo ejecuta una corchea con puntillo y una semicorchea.



Figura 63. Célula rítmica 1 Candombe

La siguiente célula, también consta de dos compases, el primero empieza con el bajo atacando en subdivisión y división, en el segundo compás hay una figura de blanca en el bajo y para la melodía una corchea con puntillo y una semicorchea ligada a una negra y blanca del siguiente compás.

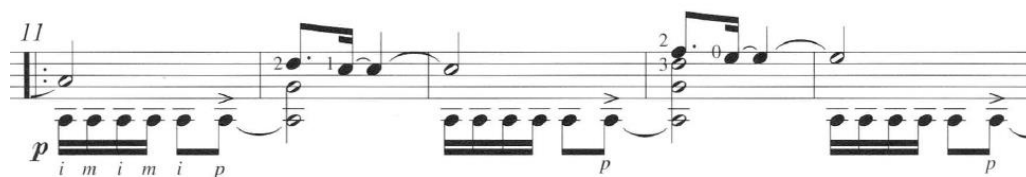


Figura 64. Célula Rítmica 2 Candombe

Para finalizar, la última célula rítmica, en esta se presentan dos negras por compás en el bajo mientras las voces superiores ejecutan una corchea con puntillo, una semicorchea, un silencio de semicorchea, una corchea y una semicorchea.

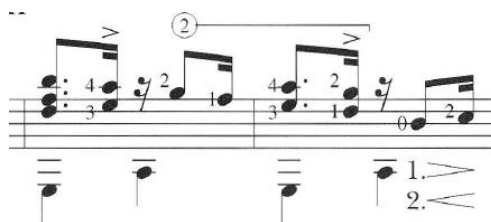


Figura 65. Célula rítmica 3 Candombe

3.2.3 Suite del Plata No.2

I PRELUDIO

Esta pieza está escrita en compás de 4/4, se caracteriza por su ritmo constante en negras del acompañamiento, dicho esto es válido señalar que es comparable directamente con la pieza “Tristón” de las Cinco Piezas Para guitarra de Astor Piazzolla por dicho ritmo en negras, con la diferencia de no presentar staccato en cada pulso.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. A box highlights a rhythmic pattern in the bass line consisting of two measures. The first measure contains three eighth notes (beamed together) and a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a half note. A box labeled '3+3+2' is placed below the bass line, indicating the rhythmic structure. The measure number '24' is written above the first staff.

Figura 70. Acordes y 3+3+2

En la sección B, el ritmo disminuye y solo se presenta una célula rítmica diferente a las anteriores, la cual está conformada por dos compases ambos con figura de redondas en el bajo, la melodía del primer compás, entra en la segunda división del primer tiempo y tiene tres figuras de corchea, la última ligada a una blanca, en el segundo compás, la melodía tiene la misma rítmica con excepción de que no está ligada a una blanca, en su lugar, se liga a una corchea y en adelante se mueve en esta misma figura.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Lento'. The score shows two measures. The first measure contains a quarter note, a quarter note, and a half note. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a half note. The measure number '35' is written above the first staff.

Figura 71. Rítmica Lento

III MILONGUITA SIESTERA

Esta pieza está escrita en compás de 4/4, al igual que la Milonga de la Suite del Plata no.1, tiene un ritmo tradicional de las milongas, del mismo modo, maneja el patrón rítmico 3+3+2 en el bajo (melodía). La primera célula rítmica, está conformada por dos compases, en el primero está el patrón ya mencionado en el bajo, la voz superior entra en la segunda corchea del primer tiempo y se intercala la figura de corchea-negra, el segundo compás, presenta una redonda en el bajo y la voz superior se mueve en división (corcheas), esta célula caracteriza esta pieza.



Figura 72. Célula característica. Milonguita Siestera

La siguiente célula, es una variación de la primera, esta consta de un compás, el bajo lleva la figuración de blanca con puntillo y negra, la voz superior una blanca con puntillo y una corchea ligada a una blanca, la voz media usa la segunda corchea del primer tiempo y una negra dos veces, pero la última negra con puntillo; esta célula da la sensación del ritmo 3+3+2 entre la voz superior y el ultimo pulso del bajo.

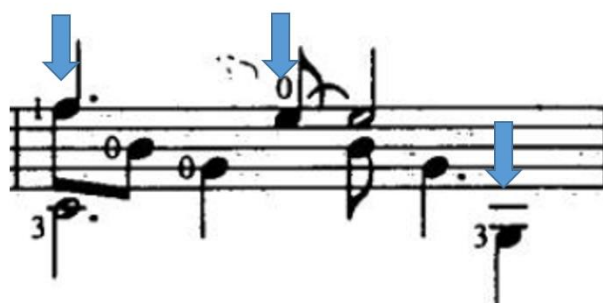


Figura 73. Melodía-bajo 3+3+2

IV BLUCESITO DE LA ESQUINA

La pieza presenta el metro de 12/8 y tiene una rítmica muy sencilla. La célula rítmica inicial se conforma de dos compases, el primer compás, contiene un bajo en figura de negra seguido del bajo unido a las demás voces en figura de corchea, un silencio de negra, luego se repite el bajo, pero en figura de corchea y seguido de nuevo la voz inferior con las demás voces en negra con puntillo, seguido se repite las dos figuras iniciales (negra-corchea), la última ligada a una negra del siguiente compás, en este punto solo se ejecuta la voz superior en figura de corcheas con

excepción de los dos últimos tiempo, los cuales se reparten entre una negra y una corchea dos veces.



Figura 74. Célula rítmica 1. Blusecito de la Esquina

La segunda célula rítmica, también está formada por dos compases, el primer compás contiene un bajo en figura de redonda con puntillo ligada a una negra o redonda del siguiente compás, la voz superior entra a la tercera división del primer tiempo y tiene un movimiento de corchea-negra, el segundo compás entran dos voces superiores con las mismas figuras, la entrada es igual a la del anterior compás, pero con una apoyatura en corchea, el movimiento que realizan es de corchea ligada a negra y corchea-negra.



Figura 75. Célula rítmica 2. Blusecito de la Esquina

V CANDOMBESITO FIESTERO

Esta pieza está escrita en metro de 2/4, se caracteriza por sus figuras cortas (semicorcheas), lo cual da sensación de velocidad. La introducción comienza con una blanca en el bajo, las voces superiores entran en la última subdivisión del primer tiempo, la cual esta logada al siguiente pulso.



Figura 76. Introducción

La célula rítmica inicial y principal de la pieza, consta de un compás, en esta, el bajo tiene dos figuras, la primera es una corchea con puntillo y la segunda una semicorchea logada a una negra, mientras las voces superiores, se mueven en semicorcheas.



Figura 77. Célula rítmica principal

La siguiente célula, es mucho más extensa en comparación con la anterior al extenderse durante seis compases, el primer compás tiene una figura de blanca en el bajo, las voces superiores entran en la segunda subdivisión del primer pulso con figura de corchea, una semicorchea y dos corcheas, esto se repite en el segundo compás, el tercero tiene un bajo en blanca y la voz superior se mueve en subdivisión, en el siguiente compás solo se encuentra la voz superior y tiene la figuración de corchea con puntillo, semicorchea ligada a corchea y corchea ligada a blanca del siguiente compás, en adelante solo hay figuras largas (blancas).

Figura 78. Tema Rítmico largo

Rítmicamente no hay tantas similitudes, la célula rítmica más representativa sería el esquema 3+3+2 en los tangos y los ritmos que tradicionalmente se encuentra en estos, así como también en las milongas. Las diferencias son más claras en comparación por la diferencia entre las piezas como los candombes, la murga y el aire de blues.

3.3 Melodía y armonía

En esta sección, la melodía y la armonía serán tratadas conjuntamente, ya que estas se complementan entre sí.

3.3.1 Cinco Piezas Para Guitarra

I CAMPERO

La pieza esta en tonalidad de Mi menor, ejecuta diferentes arpeggios iniciados por un bajo en Mi, la melodía usa bloques de dos notas, esto comienza con un juego entre tónica (Em7b) y dominante (B), más adelante, se presenta un acorde de E7 b9 (I7 b9) que lleva a un cuarto menor (Am9)

Molto accentuato (♩ = ♩)

Em7b

B/E

E7 9b

Amadd9

Figura 79. Arpeggios y melodía

A continuación, se presenta una situación similar a la anterior, el primer arpeggio que aparece es de A#dis7 el cual después pasa a C#dis7add4, la melodía usa una bordadura Re-Do#-Re con un Fa# por debajo, seguidamente hay un pique cromático descendente (recurso pianístico que simula el glissando de una negra con movimiento ascendente hacia el primer tiempo del siguiente compás) así: Lab-Sol-Fa#-Fa, el siguiente compás comienza con un arpeggio de A#dis7 con bajo en Mi, la melodía es exactamente igual a la anterior y el pique es Sol-Fa#-Fa-Mi.

Figura 80. Piques

En el compás 27 comienza la primera casilla de repetición, en la cual hay un arpeggio, la melodía se maneja por medio de terceras o bloques (acordes diferentes) con acento y dos notas que ascienden por grado conjunto, esto se repite cada dos compases y se denota un movimiento cromático descendente entre cada una de las notas del arpeggio inicial, esto termina con un pique descendente Fa#-Mi-Re-Do tal como aparece en la siguiente imagen.

Figura 81. Arpeggio y bloques

The image shows a musical score for a piece titled "Milonga". It consists of four staves of music. The first staff is marked "rall." and "Lento". It features a melodic line with a green box highlighting a section starting with a "voice" instruction and a "glissé" marking. Below this staff, a red box contains the annotation "Emadd9" and another red box contains "Em7". The second staff is marked "Milonga" and "mp". It has a green box around the melodic line and red boxes with annotations "B7", "Am", "Am", and "Cm7". The third staff is marked "CVIII" and "CVII". It has a blue box around the melodic line and red boxes with annotations "Em", "G", "F", "Em", "A#di", "Dadd9", "Am", "C", and "B7". The fourth staff is marked "rall." and "CVII-". It has a red box around the melodic line and a red box with the annotation "Tema constante".

Figura 83. Milonga

Después del tema constante, se repite el arpeggio en Emadd9 en pizzicato y el acorde de Em7, la melodía también es la misma, pero se hace con doblamiento de notas en octava, a continuación, un acorde de Am se mantiene durante todo el compás, mientras la melodía da saltos de tercera, en el siguiente compás, se realiza un arpeggio en Emadd9 y uno en Em, mientras la melodía ejecuta un Si pedal en la voz superior que complementa el acorde con una nota por debajo (Fa y Mi), o también puede verse como una suspensión, seguidamente se encuentra un arpeggio de Em, C y A#dis7, posteriormente, hay un acorde de Am y B7 y la melodía retoma los saltos de tercera, finalmente vuelve el tema constante con la suspensión anterior.

The image shows a musical score for a piece titled "Milonga 2". It consists of four staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a green box highlighting a section marked "pizz." and "rall." with a "CVII" measure indicator. The second staff is a bass clef with a "Lento" tempo marking and a "dolce" instruction. It includes a blue box around a section marked "glissé" and "mf a tempo", and a red box around a section marked "Am". The third staff continues the bass line with red boxes for chords: Emadd9, Em, C, and A#dis7. The fourth staff is a treble clef with a "CVII" measure indicator and a red box for a "Tema constante" section. It includes a red box for a "B7" chord and a "p" dynamic marking. The text "Act Ve a" is visible at the bottom right of the score.

Figura 84. Milonga 2

Una escala arpegiada de Em, lleva a un acorde de G#7b, la melodía lleva un Mi que después pasara a un Re, completando así el acorde, esta se sigue moviendo por bordaduras entre Mi y Re, el siguiente acorde que aparece es de E7, en el siguiente compás aparece el tema constante, pero en Am. A continuación, se repite la melodía en bordaduras, pero en esta ocasión con las notas Re y Mi y los acordes acompañantes son Am y D, esta melodía finaliza en el siguiente compás con la nota Re sobre el acorde de Em9 que se arpeggia desde el segundo tiempo, después un arpeggio de B7, da entrada a una secuencia armónica y melódica la armonía se mueve cromáticamente en un movimiento descendente mientras la melodía es diatónica y se mueve en bordaduras, todo esto se rompe en el último compás ya que desaparecen las bordaduras y se presenta una apoyatura de tres notas descendentes para el ultimo acorde.

The image shows a musical score for a piece titled 'Final'. It consists of three staves of music. The first staff features a melodic line with various intervals and a bass line with chords. A box labeled 'Tema constante' is placed over the first few measures, and three red boxes below the staff contain the chords Em, Ebm, and Dm. The second staff continues the melody and bass line, with another 'Tema constante' box and four red boxes containing C#m, Em, Ebm, and Dm. The third staff shows the final measures, with a 'Tema constante' box and a red box containing Em. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, dim.), fingerings (1-5), and articulation marks.

Figura 87. Final

II ROMÁNTICO

Esta pieza se caracteriza por tener dos acordes por compás y sus numerosas alteraciones en las notas de la melodía. Vale la pena mencionar que sigue el enlace de II V I, que es una cadencia autentica ampliada (usado en el jazz), dicho esto, comienza con un acorde de C#7, el siguiente acorde también hace parte del estilo de Piazzolla, se trata de una relación de tercera mayor y tercera menor dentro de un mismo acorde, en este caso de A#, que tiene un Mi y Mi#, teniendo en cuenta que este último solo dura una corchea, el acorde seria A#dis, la melodía grado conjunto y un salto, para completar la frase, el siguiente compás maneja un acorde de Bm7 y una melodía de grado conjunto, salto y segunda menor. Más adelante, la melodía maneja saltos descendentes de quinta. En el compás 8, se encuentra un acorde de B7, E7 y Am, siguiendo el enlace ya mencionado.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff contains measures with chords C#d7, A#dis, Bm7, Bm7, and E7. The second staff contains measures with chords Am, Am7, Dm7, and Gm7. The third staff contains measures with chords F#dis7 and B9. The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1, 0), dynamics (espr., rall., f a tempo), and measure numbers (CII, CVII, CIX). There are also some graphical annotations like a blue box around the first two measures and a green box around the fourth measure of the second staff.

Figura 88. Inicio

Uno de los temas principales hace uso de doblamiento de notas en octava y después con terceras, en este punto, una de las voces intermedias se mueve cromáticamente hacia abajo; esta frase se repite dos veces con la duración de dos compases cada una. Después, la melodía maneja arpeggios con notas cortas (Corcheas y semicorcheas), también se presentan unas notas en armónicos.

Figure 89 shows a musical score for the 'Tema central' section. It consists of three staves of music. The first staff includes measures CII, CVII (marked *rall.*), and CIX. The second staff includes measures CVII, CVII, and CV. The third staff includes measures CX, CIII, CII, and XII (marked *p*). Below the staves are guitar fretboard diagrams and red boxes containing chord names: C#m7, Emadd9, Bmadd9, Bb, G#dis, Bm7, Am4, Amadd9, Abaum, F#dis7, Am7, D7, G9, Cm7, F#m7, B7, and Em7. The score also includes performance instructions like *mf espr.* and *p*.

Figura 89. Tema central

En la primera casilla de repetición, se encuentra una apoyatura de siete notas, esto hace referencia las improvisaciones escritas de Piazzolla, la melodía comienza en la voz superior del primer tiempo, esta da un salto de quinta hacia abajo y después usa una escala ascendente de tres notas, más adelante, la melodía hace uso de un mordente y una escala de F, la cual llega a un acorde de D7, en el siguiente compás a este, se presenta un bajo pedal en Do, la voz del medio descende cromáticamente y la superior lo hace en terceras.

Figure 90 shows a musical score for the 'Primera casilla' section. It consists of two staves of music. The first staff includes measures CVII, CVIII, and F. The second staff includes measures CIII, CII, CI, and CVIII. Below the staves are guitar fretboard diagrams and red boxes containing chord names: Cm9, Dmadd9, Bb, F, D, G7, Cm7, D7, Db7, and Cm. The score also includes performance instructions like *mf espr.* and *p*.

Figura 90. Primera casilla

Después del bajo pedal, la melodía repite notas y salta en terceras, hace uso de una escala en semicorcheas y saltos de terceras en bloque, igualmente, usa notas pedales mientras una voz media baja diatónicamente, del mismo modo, la voz superior también se mueve cromáticamente hacia abajo mediante ligaduras. Más adelante se presenta una apoyatura en el bajo y bordaduras en tresillos en la melodía.

The image displays a musical score for a piece titled 'Primera casilla 2'. It consists of five staves of music. The chords are indicated by red boxes below the staves. The staves are labeled with Roman numerals: CIII, CII, CI, CVIII, CV, CVII, CVI, CVIII, and CIV. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'rall.'. The chords are: Cdis7, Gb7, Bb7, A7, C7, Cm7, Emadd9, Dm7, Fadd9, Edis, Am7, Gb7, C#dis7, Eb9, Bb7, Cmadd9, Caum7, Am, Bdis, G, F#7, and Bdis7.

Figura 91. Primera casilla 2

En la segunda casilla de repetición, hay un nuevo tema, consta de un acorde y la melodía tiene una nota pedal en la voz superior, mientras una voz media descende diatónicamente, en el siguiente compás la melodía usa doblamiento de notas en octava y la penúltima asciende por medio de un glissando, además de eso, todos los acordes presentes tienen una novena adherida.

Figura 92. Segunda casilla

A continuación, hay una serie de arpeggios de dos notas que culminan en un acorde, después, este arpeggio se dirige a otro con notas cortas (semicorcheas) y un movimiento ascendente en salto de terceras, un acorde de D aparece con la indicación de rasgueado, aquí la nota superior asciende diatónicamente, esto se repite en B y E7, más adelante se encuentran otros arpeggios en semicorcheas que desembocan en un bajo que asciende en cromatismo.

Figura 93. Segunda casilla 2

En el cambio de tempo, hay una secuencia armónica, esta baja un tono en cada frase, la melodía se mueve por grado conjunto ascendente y tiene una apoyatura de tres

semicorcheas descendentes. Después la secuencia armónica sube un tono en cada frase, hay una melodía cromática ascendente en una voz media; para finalizar, hay una acorde de todas las cuerdas de la guitarra al aire y armónicos.

Lento e meditativo

Chords and fret positions shown in the score:

- System 1: C#m7, F#7, Bm9, D
- System 2: Bdis7, E7, Am, Adis7, D7, Gm
- System 3: Bdis7, E7, Am, Cuerdas al aire

Additional markings: *perdendosi*, *pp*, and fret positions (CIX, CII, XII, CVII, CV, CIII, XII, XIX, XII, VII, XII, XII).

Figura 94. Lento e meditativo

III ACENTUADO

La pieza está en Am, inicia haciendo doblamiento de notas en octava, después aumenta una pequeña escala ascendente de tres notas, esto se rompe al llegar a un arpeggio de Am en semicorcheas y una serie de acordes.

Ritmico, molto accentuato $\text{♩} = 120$

Am G#7 Em

D Dm C D#7

Em Am Bm Edis

D Ddis G Am B7

Am Dm9

Figura 95. Doblamiento en octavas

En la primera casilla de repetición, se encuentra un acorde de Am, en la melodía se encuentra un tresillo con bordadura y saltos en las notas de Am, igualmente, se encuentran apoyaturas de dos semicorcheas en el bajo y arpeggios. A continuación, una serie de acordes y la melodía nuevamente hace saltos en Am.

1. Am

CVII CVII

B7 Em9 Am6 F Adis Am

Figura 96. Primera casilla

Se presenta una serie de arpeggios en Am6, donde el bajo es pedal en la nota La y después en la nota Sol#, más adelante vuelve el bajo pedal en La y así mismo la melodía con dos notas pedales excepto el final de cada dos compases, en donde realiza una pequeña escala, además, una de las voces intermedias desciende cromáticamente.

Figura 97. Primera casilla 2

El bajo pedal en esta ocasión es para las notas Sol y Re, mientras la melodía se intercala entre diferentes bloques de acordes, más adelante el bajo pedal vuelve a La y aparece una serie de acordes similar a los que están antes de entrar a la primera casilla de repetición.

The image shows a musical score for 'Primera casilla 3'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The score includes various chords and annotations:

- Staff 1 (Treble): Chords G, Am, Gm, Dm, Gm. A green line highlights a sequence of notes. A circled '2' is above the first measure. A 'CIII' marking is above the final measure.
- Staff 2 (Bass): Chords Am, Dm, Dm9, Gm9, Bb9. A blue line highlights a sequence of notes. A circled '2' is above the first measure. A 'V' marking is at the end.

 The text 'Activar Windows' is visible in the bottom right corner.

Figura 98. Primera casilla 3

Se llega a una indicación de Cantabile, aquí predomina el bajo pedal en La, la melodía se limita a hacer saltos sobre el acorde dado exceptuando el final de cada dos compases donde hace una pequeña escala descendente, más adelante, la voz superior ejecuta arpeggios intercalados con lo anterior.

The image shows a musical score for 'Cantabile' with the tempo marking 'Cantabile (stesso tempo)'. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom three staves have bass clefs. The score includes various chords and annotations:

- Staff 1 (Treble): Chords Am, G#m. A blue box highlights a sequence of notes. A label 'Bajo pedal en La' is in an orange box. A circled '1' is above the second measure.
- Staff 2 (Bass): Chords A7, Gm, A7, D. A blue arrow points to the D chord.
- Staff 3 (Bass): Chords Dm, Am. A blue arrow points to the Am chord. A 'CIII' marking is above the first measure. Circled numbers 3, 2, 3 are above the notes.
- Staff 4 (Bass): Chords G, D#dis7. A blue arrow points to the D#dis7 chord. Circled numbers 5, 5, 5 are above the notes.

 The text 'Activar Windows' is visible in the bottom right corner.

Figura 99. Cantabile

Seguidamente comienza una secuencia armónica descendente con bajo pedal en Mi, esta es muy similar a la secuencia de la pieza Campero. Al terminar esta secuencia hay un arpeggio de G en semicorcheas.

Bajo pedal en Mi

Figure 100 shows a musical score with a bass pedal point in E (Mi). The chords are: F7, D7, E7, C7, D7, B7, C7, Am7, G7, B7, Em, and G. A box highlights a sequence of notes in the final measure.

Figura 100. Secuencia y bajo pedal

Se presenta un cambio de tonalidad a Gm, los primeros cuatro compases inician con este acorde en los bajos, la melodía se mueve por grado conjunto y en bordaduras, en el tercer compás, se presenta haciendo acordes arpegiados, en adelante, la armonía varía dentro de esta tonalidad y más adelante esta presente una secuencia.

Figure 101 shows a musical score with a change of key to Gm. The chords are: Gm, F, Cm9, Bbadd9, Cm9, Cm7, F7, Dadd9, Bb7, Adis7, Dm7, and Gm. A box highlights a sequence of notes in the first measure.

Figura 101. Cambio de tonalidad

IV TRISTÓN

Esta pieza es muy simple melódicamente, ya que repite una nota de acorde y se mueve por grado conjunto en la última corchea o semicorchea de cada frase, así termina en una nota larga o simplemente se mantiene en notas largas como redondas y blancas; la armonía esta siempre en staccato y también es algo estática, ya que repite un acorde o dos durante todo el compás, sin embargo, hay algunos movimientos en voces intermedias. Al finalizar esta parte, hay un movimiento ascendente en el bajo.

Moderato molto cantabile $\text{♩} = 80$

si gli accordi

Chords shown in red boxes:

- Em
- Cm
- Em
- Bm
- Am
- C#m
- Am
- Fm
- Amadd9
- C
- Am
- C7
- Bm7
- Em
- Gdis7
- Bbmadd9
- C#m
- C#m add9
- Edis7
- Bm
- Ddis7
- Am
- Cdis7
- C7
- Em

rall.

Figura 102. Primera parte

La segunda parte es muy similar a la primera, ya que solo cambia la armonía, se encuentra un punto donde todos los acordes tienen una novena adherida, al finalizar este fragmento, se denota un movimiento descendente en todas las voces.

The image shows a musical score for the second part of a piece, consisting of three staves of music. The score is annotated with Roman numerals (CIII, CVI, CVII, CX, CVIII, CV, V) and chord names in red boxes. The chords are: Gmadd9, Gm, Gm7, Edis7, Ebm, Gmadd9, Gm, Gm7, Edis7, Dmadd9, Cmadd9, Ebmadd9, Cmadd9, Dmadd9, Amadd9, and Ebmadd9. The score includes a blue arrow pointing to a note in the first staff, a 'rall.' marking at the end, and a 'V' marking at the end of the third staff.

Figura 103. Segunda parte

En la indicación de lento, la melodía prácticamente sigue haciendo el mismo movimiento, la armonía tiene más movimiento en comparación con lo ya visto de la pieza, ya que presenta dos acordes por compas generalmente, esto se rompe cuando los acordes son largos (Redondas). Para finalizar, hay un armónico en la nota Mi en la voz superior, mientras el resto de voces descienden hasta llegar a un acorde de Em.

Lento

The image shows a musical score for a piece titled "Lento". It consists of five staves of music. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with a circled 3 and a circled 2. The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with a circled 2. The third staff is in bass clef and contains a bass line with a circled 2. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with a circled 2. The fifth staff is in bass clef and contains a bass line with a circled 2. The score includes various guitar chords and figured bass notation. The chords are: C#7, C7, B7, Em, Em7, Eb7, D7, G, C#m7, Abaum6, C7, D#m7, Dm7, C#dis7, Dm7, G, C7, F, B, Em, Cm, Em, B, Am, C#, Am, Fm, Am, Em, C#m, Am, Em. The figured bass notation includes: CIII, CII, CIX, CV, CIV, CVII, CI, CVII, CV, CVII, CV, CVIII, XII.

Figura 104. Lento

V COMPADRE

La pieza está en tonalidad de Am, empieza con una apoyatura y una melodía ascendente Re#-Mi-Sol-Fa#, después hay un arpeggio en Am y Bdis, a continuación, se repite la melodía del principio y hay un arpeggio de C#m que llega a un acorde de D7, la voz superior hace uso de un cinquillo en grado conjunto, también se presenta una pequeña secuencia armónica y melódica, así mismo, hay una serie de apoyaturas que desembocan en un bajo y después armónicos.

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of four staves. The first staff begins with a circled '4' and a blue box highlighting a sequence of notes. Below the staff, the chords Am and Bdis are indicated. The second staff continues the melody with chords E7, C#m7, D7, G, C7, and F. The third staff features a series of arpeggios and harmonics, with chords B7, Eb, Ab7, and Db, and a box labeled 'Serie de apoyaturas y armónicos'. The fourth staff concludes the section with a final melodic line and a glissé.

Figura 105. Início

Más adelante, después de la percusión, se repite el principio, pero este se dirige a la primera casilla de repetición, donde hay un acorde y una voz media descende, después de esto, hay una secuencia descendente, aquí la melodía hace uso de mordentes, al terminar la secuencia, se presentan de nuevo las apoyaturas con una nota larga (blanca), las cuales llevan a una serie de arpeggios de Am, B y Bb en semicorcheas. Al finalizar estos arpeggios se encuentra un pique ascendente que lleva a Am.

Figura 107. Arpeggios y rasgueo

Seguidamente se siguen presentando arpeggios similares a los anteriores, después aparece una secuencia de acordes descendentes con un bajo pedal en Mi y Si, dicha secuencia se rompe al llegar a una bordadura armónica (Bb-C), y al final hay un pique.

Figura 108. Arpeggios y bajo pedal

Después del pique, se repite el mismo tema que continua al termino del pique anterior, en adelante hay un arpeggio que da entrada a una melodía que desciende por grado conjunto y sube una segunda para repetir el movimiento, en este punto todos los acordes llevan séptima; después se presenta en bloque de acordes de E6add9, este tipo de bloques también hace parte del estilo de Piazzolla.

Figura 109. Melodía descendente y bloques de acordes

En la segunda casilla de repetición, se repite el tema inicial de la primera casilla, pero la melodía hace repetición de notas o movimientos cromáticos descendentes, así mismo vuelve a presentarse una serie de apoyaturas y una nota larga, así como también el primer esquema de arpeggios con corcheas, la pieza finaliza con un acorde de Am6.

The image displays a musical score for the piece 'Final' by Astor Piazzolla. It consists of three staves of music. The first staff is marked 'Rubato' and contains a complex melodic line with many sixteenth notes. A blue box highlights a section of this staff, and a red box below it contains the chord 'Edisadd4'. The second staff begins with a 'p' (piano) dynamic and features a green box around a section of the melody. A red box below it contains the chord 'A7'. The third staff is marked 'Lento' and 'rall.' (ritardando), showing a slower, more spacious melodic line. A red box below it contains the chord 'Am6'. There are also some performance markings like 'CX' and 'CVIII' above the staves.

Figura 110. Final

Se anota que Piazzolla usaba mucho los movimientos cromáticos en sus melodías y voces intermedias, así como también en la armonía, en esta, hace uso además de acordes disminuidos, aumentados y con notas adheridas; de igual manera, el bajo pedal se convierte en característica de estilo propio al igual que lo ya mencionado.

3.3.2 Suite del Plata No.1

I PRELUDIO

Esta pieza está escrita en la tonalidad de Dm, básicamente, se basa en arpeggios, al principio se denota un patrón combinado, lo que significa que las notas superiores son pedales, mientras el bajo desciende una nota por compás, más adelante, la melodía desciende en figura de blancas, después de esto, la voz superior lleva notas pedales (misma melodía) y el resto de voces hacen su respectivo movimiento. Todo esto se vuelve a repetir dando por terminada la pieza con un acorde de tónica.

Andante

mp Dm

1. 2. ten. F C

8 Dm A Am

11 G#dis7 Gm7 A7

C1 a tempo

poco rall.

Activar Wind
Ve a Configuraci

Figura 111. Preludio

II TANGO

Esta pieza está en tonalidad de Am, contiene un bajo caminante pedal, mientras dos voces superiores ejecutan un bloque de cuartas a destiempo y con acento, así mismo ascienden un tono cada una y luego descienden, más adelante, estas cuartas aparecen arpegiadas.

Bm C

Dm

C

Figura 112. Bajo caminante pedal y cuartas

Más adelante hay un pequeño fragmento que rompe con el esquema de del bajo y las cuartas, en su lugar, ejecuta un acorde y la melodía se mueve en bordaduras, la segunda frase hace un movimiento descendente y vuelve a las bordaduras.

Figura 113. Rompimiento de esquema

Al terminar lo anterior, se vuelve al esquema del bajo caminante y cuartas, pero en esta ocasión los bajos cambian a Dm, por lo tanto, las cuartas también se ven afectadas.

Figura 114. Bajo caminante pedal y cuartas. Dm

En la siguiente sección, la cual es lenta, se encuentra series de arpeggios y una secuencia rítmica y melódica, hay un fragmento que puede compararse directamente con el primer lento de la pieza “Romántico” de Piazzolla vista anteriormente. En esta comparación, la melodía también es muy similar por sus movimientos en grado conjunto, la armonía maneja el enlace II V I en distintos casos

En tango, dicha secuencia, se ve rota al llegar un acorde de Am y Am7, después de eso hay un acorde de Em, en este punto, la voz superior asciende mientras las demás voces siguen haciendo dicho acorde.

The image shows a musical score for a piece titled "Lento, Tango". It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 39 with the tempo marking "meno mosso" and a dynamic marking "f". The second staff starts at measure 42 and the third at measure 45. The score includes various chord annotations in red boxes: D7, G, C#dis7, F#, Bm, Bdis, E7, Am, Am7, F#dis7, B7, and Em. There are also performance markings such as "ndo)", "C II", "poco rall.", and "VC". The music features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

Figura 115. Lento, Tango

La secuencia de comparación con la pieza de Piazzolla, se diferencia con la anterior por presentar movimiento en los bajos formando otros acordes, igualmente se interrumpe al llegar a otra secuencia que desciende cromáticamente y así mismo lo hace su melodía.

The image shows a musical score for a piece titled "Lento, Romántico". It consists of two staves of music. The first staff is marked "Lentamente" and "a tempo". It features a melodic line with various ornaments and a bass line with chords. The second staff continues the piece, marked "rall.". Both staves include measure markings (CIX, CVI, CVII, CV, CIII, CI) and guitar chords in red boxes: G#dis7, C#7, F#add9, Am, Am, B7, Emadd9, Eb, G, Gm, A7, Ab7, G7, Gb7, and G.

Figura 116. Lento, Romántico

Tabla 1
Tabla de comparación

| Tango - Suite del Plata no.1 | Romántico - Cinco Piezas Para Guitarra |
|------------------------------|--|
| C#dis7 | G#dis7 |
| F# | C#7 |
| Bm7 | F#m add9 - |
| Bdis7 | Am |
| E7 | B7 |
| Am | Em add9 |

Elaboración propia

Siguiendo con la sección lenta de Tango, después del acorde pedal en Mi y la voz superior ascendente, la pieza se vuelve a repetir hasta llegar a un acorde de D7, en este punto, los movimientos se repiten, incluso hay un acorde de Am pedal mientras la voz superior asciende, tal como el caso ya mencionado, pero en esta ocasión, la voz superior se repite octava abajo y el bajo

desciende (Patrón combinado) esta sección finaliza con un acorde de E7, el cual tiene una suspensión de Do que resuelve a la quinta (Si).

The image shows a musical score for 'Lento, Tango 2' consisting of three staves. The first staff (measures 52-54) features chords D7 and G. The second staff (measures 55-58) includes chords F#add9, D#dis7, Bdis7, E7, and Am, with performance markings such as 'f', 'p', 'ten.', and 'al'. The third staff (measures 59-60) shows an E7 chord and 'p subito' marking. A red arrow points from the 'f' marking in the second staff to the 'p' marking in the third staff.

Figura 117. Lento, Tango 2

III MILONGA

La pieza esta en tonalidad de Dm, la introducción tiene la misma melodía en el bajo del tema constante de “Campero” en la tonalidad actual, lo cual no dice nada acerca de una influencia, ya que esto es usual en las milongas. La armonía se mueve en arpeggios.

The image shows a musical score for the introduction of 'Milonga' on a single staff. It features a melody in 2/4 time with chords Dm and Aadd9. Performance markings include 'mp' and 'C II'.

Figura 118. Introducción

A continuación, la voz superior ejecuta en grado conjunto descendiendo y ascendiendo, en adelante, la armonía se mueve por arpeggios, la melodía hace uso también de sextas y se intercala entre la voz superior y el bajo, para terminar esta primera parte, se presenta un acorde de C#aum y uno de Dm, como un falso final.

Figura 119. Melodía intercalada

Se presenta una serie de arpeggios de Dm y A, la melodía (voz superior) desciende cada dos compases.

Figura 120. Serie de arpeggios Dm-A

Lo siguiente en presentarse es un tema con un bajo pedal en Re y dos compases en La, la voz superior se mueve en arpeggios de terceras ascendentes y descendentes, esto se rompe al llegar a una escala de Dm melódica y una serie de sextas arpegiadas, en adelante se repite el falso final y la pieza vuelve a ejecutarse en su totalidad excepto el final, el cual lleva el mismo final, pero en pizzicato y sin sextas.

The image shows a musical score for guitar, divided into three systems. The first system (measures 30-34) features a bass line with chords Dm, Em, Dm, Em, and Dm. The second system (measures 35-41) includes chords C#dis, Bb, A, Gm, F, A7, D, F, Em, and Dm. The third system (measures 39-42) contains Edis, A, C#dis, and Dm. The score includes various technical markings such as triplets, slurs, and dynamic indications like 'ten.' and 'pizz.'. Fingering numbers are also present throughout the piece.

Figura 121. Bajo pedal y final

IV MURGA

Esta pieza está en tonalidad de Am, la introducción empieza con un bajo en La y una serie de bloques de cuartas, en adelante, comienzan los bajos en quintas, lo cual se mantiene durante toda la pieza, las voces superiores también hacen bloques de segundas y arpeggios.

The image shows the introduction of a piece in 4/4 time, marked 'Allegretto'. The first system (measures 1-4) features a bass line with chords G, F, E, and D, and a melody of quarter notes. The second system (measures 5-8) continues the bass line with chords C, B, A, and G, and the melody moves to eighth notes. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and technical markings such as slurs and fingering numbers.

Figura 122. Introducción

El bajo se mantiene cuando entra la melodía con grado conjunto y con un ritmo similar al de la introducción, más adelante la voz superior se mueve en segundas para repetir después los movimientos anteriores. Posteriormente se repite un esquema similar al de las segundas

anteriores, pero esta ocasión es con quintas disminuidas, hay una serie de acordes descendentes seguidos de una escala de Am, en este punto se rompe el esquema de negras en el bajo.

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 8-11) features a descending bass line with chords Adis and D. The second system (measures 12-14) continues the descending bass line with chords D and D#dis. The third system (measures 15-18) shows a sequence of chords Cm7, Bm7, and Am7, followed by Gadd9# and Em6#. The melody is primarily eighth notes, with some triplets and accents. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *f*. A watermark 'Activat Windows' is visible in the lower right of the score.

Figura 123. Melodía y bloque de acordes

Los bajos en quintas se mantienen, pero en esta ocasión con las notas Mi y Si, la voz superior ejecuta bloques de segunda y arpeggios, la melodía también se mueve por grado conjunto, igualmente hace uso de cuartas descendentes, en esta parte también se presenta una serie de acordes similar la anterior.

Figura 124. Melodía y bloque de acordes

Posteriormente, los bajos cambian a La y Re, la melodía se mueve siempre en bloques de sextas, en un punto hace uso de pizzicato y para finalizar aparecen acordes y una melodía.

Figura 125. Melodía en sextas

El bajo vuelve a hacer la quinta Mi y La y se presentan bloques de acordes ascendentes con el ritmo similar al de la introducción, también se presentan las segundas en la melodía superior y la pieza finaliza con un acorde de Amadd9.

Figura 126. bloques de acordes y final

V CANDOMBE

Esta pieza está en tonalidad de D, inicia con una escala de A y una nota que desciende una segunda, después hay dos acordes y el esquema se repite, esta parte termina con una apoyatura de Sol# que va a La, en este punto, el bajo repite la nota La en semicorcheas y dos corcheas, esta última presenta un acento; al finalizar este bajo, se forma un acorde y la melodía ejecuta una apoyatura del acorde indicado, culminado esto, aparece una escala ascendente en la voz superior y cada nota desciende una segunda. Posteriormente, aparece de nuevo el esquema del principio y más tarde la melodía usa cuartas en bloque, así mismo, el bajo hace un esquema de quintas entre Mi y La; para terminar, sucede nuevamente la apoyatura del final de la primera parte y culmina con un acorde de D.

Allegro

6

11

17

22

Chords: A7, Bm7, F#m7, Em7, D, A7, Em7, A7, D, G7, Bm, E7, Bm, A, A, G, D

Figura 127. Candombe

3.3.3 Suite del Plata No.2

I PRELUDIO

Este preludio está en tonalidad de Am, la melodía la lleva el bajo, el cual tiene su primer movimiento en la última corchea del compás en bordadura (La-Si-La), el acompañamiento se limita a ejecutar un bloque de segunda; este esquema se repite en Em.

Figure 128 shows three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a melody line with a triplet of eighth notes (measures 1-3) and a bass line with a block of second intervals (measures 1-3). A red box labeled 'Amadd9' is placed under the bass line in measure 2. The second staff continues the melody and bass line, with another red box labeled 'Amadd9' in measure 4. The third staff shows the continuation of the piece, with a triplet of eighth notes in measure 7 and a red box labeled 'Amadd9' in measure 8.

Figura 128. Melodía y bloque de segundas

Este esquema se repite nuevamente en A, después, los bloques de segundas se rompen y la armonía tiene más movimientos en comparación con lo anterior, también se hace presente un acorde con Sol# y Sol en bloque, por su parte, la melodía en el bajo sigue teniendo el esquema anterior.

Figure 129 shows four staves of music. The first staff (measures 13-15) has a treble clef, key signature of one flat, and 4/4 time. It features a melody line with a triplet of eighth notes (measures 13-15) and a bass line with a block of second intervals (measures 13-15). A red box labeled 'Aadd9' is placed under the bass line in measure 13. The second staff (measures 16-19) continues the melody and bass line, with a red box labeled 'Am' in measure 19. The third staff (measures 20-23) shows a change in the bass line with a red box labeled 'E' in measure 20 and another red box labeled 'G#dis7' in measure 21. The fourth staff (measures 24-25) shows the final section, with a red box labeled 'E7' in measure 24 and another red box labeled 'Amadd9' in measure 25. The piece ends with a double bar line and a 'D.C. al' marking.

Figura 129. Armonía y final

II TANGUITO MADRUGADOR

La pieza esta en tonalidad de Em, comienza con un tema constante, el cual está conformado por un bajo caminante pedal, la voz superior realiza una melodía con bordaduras, mientras las otras voces acompañan en la misma rítmica, después se repite una octava arriba y el principio se acompaña de una apoyatura.

The image shows a musical score for a guitar piece. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a constant theme with a bass line and a melody. The bass line is marked with a 'q II' and a blue arrow pointing to a specific measure. The melody is marked with a 'q II' and a blue arrow pointing to a specific measure. The bass line is marked with chords D, Em, D, and F#dis7. The melody is marked with a 'q II' and a blue arrow pointing to a specific measure. The score includes fingerings and a blue arrow pointing to a specific measure.

Figura 130. Tema constante

Seguidamente, se presenta una secuencia de acordes ascendentes con un bajo pedal en Mi, esta secuencia se rompe al llegar a un acorde de Bb y un pique, el cual lleva de nuevo al tema constante. Dichos acordes se comparan directamente con los ya vistos en las piezas de Piazzolla, con la diferencia de que las secuencias con bajo pedal de las Cinco Piezas Para Guitarra son descendentes.

Figura 131. Secuencia y bajo pedal

Se presenta un tema con el mismo ritmo del tema constante, pero cambia la armonía y melodía, esto finaliza con una serie de acordes de Badd9 y la voz superior ejecuta una bordadura. Dichos acordes también son comparables con los que aparecen finalizando la primera casilla de repetición de la pieza “Compadre” vista anteriormente.

Figura 132. Tema similar y bloques de acordes

La sección lenta de esta pieza, se basa en una serie de arpeggios donde hay un solo bajo en nota larga (Redonda), dicho bajo desciende desde Re hasta La. Estos arpeggios se rompen al llegar a un bajo pedal en Si, donde se realizan arpeggios que contrastan con los anteriores, como una preparación para volver al tempo inicial, además, se encuentra nuevamente el acorde de Badd9 con una suspensión en la nota superior (Sol-Fa) seguido de un pique que lleva a repetir la pieza. Después de la repetición, se salta hasta el último compás donde culmina con un acorde de Em.

The image shows a musical score for a piece titled "Lento y final". It consists of six staves of music. Each staff has a series of chords written in red boxes below it. The chords are: Emadd9, Em9, C7, Emadd9, Em9, C7, A7, Dadd9, A, Bmadd9, A, G, E7, D, A#dis7, Em7, G7, C9#, G, Badd9, and Em. The score includes tempo markings like "Tempo 1°" and "D.C. al". There are also some markings like "C II" and "C II" above the staves.

Figura 133. Lento y final

III MILONGUITA SIESTERA

La pieza está en tonalidad de Am, la melodía está ejecutada por el bajo, tiene un movimiento ascendente de una segunda menor y regresa, así mismo, la armonía por las voces superiores; después se encuentra un arpeggio, este esquema tiene la duración de dos compases y en general así es toda la pieza.

Tranquillo (♩ = 92)

Am

Em

Figura 134. Esquema Am y Em

A

F7

Dm

Bm

Eadd9

E9

XII

mf

p

rall.

mf

Figura 135. Esquema, segunda parte

Más adelante, comienza una parte contrastante, se rompe la melodía en el bajo y un arpeggio. Aquí, la voz superior tiene el protagonismo, dicha melodía es descendente y va acompañada por arpeggios; posteriormente se presentan una serie de arpeggios, los cuales contienen dos notas pedales (Mi y Mi octava abajo). para finalizar la pieza, se realiza un esquema similar al primero, además se hace también octava arriba y se culmina con un acorde de Amadd9 y un armónico en La.

Figure 136 shows three staves of musical notation. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a descending melodic line with a **D7** chord. The second staff, marked *C III*, begins at measure 34 and includes chords **Gadd9**, **C**, and **Dadd9**. The third staff starts at measure 38 and features chords **Eadd9** and **D**.

Figura 136. Contraste, melodía descendente

Figure 137 shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 45 and includes chords **Dm**, **Bdis**, and **B7**. It features a *rall.* (rallentando) marking and ends with *D.C. al* (Da Capo al Fine). The second staff starts at measure 49 and includes chords **Am**, **C**, and **Amadd9**. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Figura 137. Arpeggios y final

IV BLUCESITO DE LA ESQUINA

La pieza está en tonalidad de Em, aunque se basa solo en tres acordes para todo el discurso (E7add9aum- A7add9aum- B7add9aum), estos acordes serían los correctos si hubiera un error de escritura en la pieza, ya que sobre estos acordes se hacía el Blues inicialmente. Aunque también pueden ser acordes con tercera menor y tercera mayor si la escritura es correcta.

Dicho esto, la armonía siempre se mueve en bordadura para la primera parte, mientras la melodía se mueve por grado conjunto y la ejecuta la voz superior.

The image shows a musical score for guitar with six staves. The first staff contains a melodic line with a blue box around it. The second staff has a red box labeled 'E7add9aum'. The third staff has a red box labeled 'A7add9aum'. The fourth staff has a red box labeled 'B7add9aum'. The fifth and sixth staves continue the melodic and harmonic progression. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Figura 138. Acordes en bordadura y melodía

Seguidamente, estos acordes se presentan en arpeggios, mientras la melodía está en cuartas presenta una apoyatura al inicio. Todo esto se ejecuta en el mismo orden anterior.

The image shows a musical score for guitar with three staves. The first staff has a red box labeled 'E7add9aum'. The second staff has a red box labeled 'A7add9aum'. The third staff has a red box labeled 'B7add9aum'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The melody is written in the upper voice.

Figura 139. Arpeggios y melodía en cuartas

En esta ocasión pasa algo similar al principio, pero los acordes ya no se mueven por bordaduras, ascienden un tono y después medio tono.

The image shows three systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords and fingerings. The first system is labeled 'E7add9aum', the second 'A7add9aum', and the third 'B7add9aum'. The chords are shown as block chords in the bass staff, with fingerings indicated by numbers 1-4. The melody in the treble staff is written in a style that suggests a specific guitar technique, possibly related to the 'bordaduras' mentioned in the text.

Figura 140. Acordes ascendentes

V CANDOMBECITO FIESTERO

Esta pieza está en tonalidad de A, comienza con una introducción que se basa en una serie de acordes de Aadd9 y D en bloque con un bajo pedal en La, esto se rompe al llegar un acorde de E4 y un armónico en Mi.

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords and fingerings. The chords are labeled 'Aadd9' and 'D' in red boxes. The second system also consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords and fingerings. The chords are labeled 'D' and 'E4' in red boxes. The piece is in the key of A major, as indicated by the two sharps in the key signature.

Figura 141. Introducción

A continuación, se ejecutan arpeggios para la armonía, la cual sigue siendo Aadd9 y Dmac7, mientras la melodía es ejecutada por el bajo con la nota del acorde y dos notas pedales (Mi- Fa#)

que se unen con una ligadura, más adelante se ejecuta solo el bajo y una melodía con bordaduras en la voz superior; así mismo aparecen estos acordes en bloque que conducen a un arpeggio de dominante y la nota Mi en distintas octavas y dos armónicos.

Figure 142 shows a musical score with five staves. The first staff (measures 11-14) features a melodic line with a blue box highlighting a triplet and a red box labeled 'Aadd9'. The second staff (measures 15-18) has a red box labeled 'Dmac7'. The third staff (measures 20-23) continues the melodic line. The fourth staff (measures 24-27) has a red box labeled 'A' and 'D'. The fifth staff (measures 29-32) has a red box labeled 'E7' and includes a triplet and a double bar line with a repeat sign.

Figura 142. Arpegios, melodías y bloques

Posteriormente, esto se repite, pero la melodía con el bajo solitario de D7 cambia, ejecuta una escala descendente y después un arpeggio de E7, de este modo entra el arpeggio de A7 octava arriba, al igual que los bloques de A y D; por su parte el arpeggio de E7 y la nota Mi en distintas octavas se mantiene igual.

Figure 143 shows a musical score with two staves. The first staff (measures 39-42) has a red box labeled 'D' and a red box labeled 'Amac7'. The second staff (measures 43-46) has red boxes labeled 'A', 'D', and 'E7'. The score includes a descending scale, triplets, and dynamic markings like mf and f.

Figura 143. Escala y octava arriba

A continuación, los arpeggios de A y Dmac7 aparecen de nuevo, pero su melodía cambia, se ejecuta el bajo y dos notas pedales unidas con una ligadura (La-Si) y ya no hay un bajo en solitario con melodía; más adelante, que denota una escala descendente en la nota superior del arpeggio de Dmac7.

Figura 144. Escala descendente en voz superior

Se presenta un cambio de tonalidad sin armadura previa a C, en este punto se ejecuta un acorde de C7 y F4, con la melodía pedal unida por una ligadura (Sol-La), también se genera un movimiento en la voz superior (Fa-Mi). Más adelante, se denota acordes en bloque de C, G y F con bajo en sol y la nota en diferentes octavas; después de repetición, entran nuevos acordes de A, E, D y E, con bajo en Mi y nuevamente la nota en distintos registros.

Figura 145. Cambio de tonalidad

Para terminar, se presenta la nota Mi en varias octavas, además de una bordadura Mi-Fa# en dos octavas, notas ligadas Si-Re-Si, Mi-La-Mi y un doblamiento de notas en octava de La y Re que desembocan en un acorde de tónica, culmina con una bordadura Mi-Fa-Mi y un acorde de A4.

The image shows a musical score for the final section of a piece, measures 85-90. The score is written on two staves. The first staff starts at measure 85 and ends at measure 90. The second staff starts at measure 90 and ends at measure 90. The music is in 4/4 time. The first staff has a tempo marking of *ten.* and a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *♩ II*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Two red boxes labeled 'A' and 'A4' are placed below the second staff, indicating specific notes or chords. The 'A' box is under a note in measure 88, and the 'A4' box is under a note in measure 90.

Figura 146. Final

Puntos similares con otras piezas de Piazzolla

Para esta comparación se toman fragmentos de las Estaciones de Astor Piazzolla. Arreglos para guitarra de Sergio Assad

El tema central o constante de Tanguito Madrugador, se caracteriza por una melodía que usa contratiempos y una bordadura en semicorchea, por lo general se mueve por grado conjunto sin dar saltos, esta tiene una apoyatura con glissando, pero el esquema se mantiene.

The image shows a musical score for 'II - Tanguito Madrugador'. The tempo is marked as ♩ = 120. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melodic line is marked with a 'mf' dynamic and a 'φ II' time signature. A red box highlights a specific melodic phrase in the first staff, and another red box highlights a similar phrase in the second staff. The bass line consists of a steady accompaniment pattern.

Figura 147. Ritmo, tema constante

En la pieza Verano Porteño de Astor Piazzolla, aparece el mismo esquema rítmico en la melodía del principio, en este no hay apoyatura ni glissando y las notas tienen un acento. Por otro lado, se denota el ritmo 3-3-2 en el bajo y un pique que da entrada al tema.

VERANO PORTENO

Tango

Allegro moderato Astor Piazzolla

Cantando con el pulgar (yema)

pizz. el bajo

Figura 148. Ritmo similar

El bajo ostinato (caminante pedal) presente en Tanguito Madrugador y en cierto punto del Tango de la Suite del Plata No.1, es similar también al bajo del compás 33 de la pieza Primavera Porteña, incluso tienen el mismo movimiento ascendente y descendente, la diferencia está en la pieza Porteña, ya que el bajo da saltos y desciende más (La) en comparación con Tanguito Madrugador (si).

♩ = 120

II - Tanguito Madrugador

p subito

Figura 149. Bajo caminante

The image displays two staves of musical notation for guitar. The top staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth and sixteenth notes, with accents and slurs. Below the staff, a green box highlights a section of the guitar tablature, showing fret numbers 1, 2, 3, 4, 4, 1, 0, 2, 1. Circled numbers 5 and 6 are placed below the first and last notes of this highlighted section, respectively. A 'VII' fret marker is positioned above the first note of the highlighted section. The bottom staff also has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a similar melodic line with accents and slurs. A green box highlights a section of its tablature, with fret numbers 0, 1, 4, 4, 0, 0, 0, 0. Circled numbers 5 and 6 are placed below the first and fourth notes of this section. A 'VII' fret marker is above the fourth note, and a 'III' fret marker is above the eighth note. A blue arrow points from the fourth note (fret 4) to the fifth note (fret 0).

Figura 150. Bajo caminante, Primavera Porteña

Conclusiones

- De la investigación biográfica de Piazzolla, se desprende que este compositor recibe una gran influencia de los ritmos norteamericanos, como por ejemplo el Jazz, lo cual hace que sus composiciones tengan bastantes disonancias y acordes de color; esto permite que el Tango, que es un ritmo típico de Argentina, cambie, marcando un antes y un después de su música. Pujol, también desde niño teniendo una fuerte influencia con los tangos gracias a su padre y su guitarra, también tiene una formación académica, lo que le permite trabajar la música tradicional de su país de la mano de la música académica.
- Gracias al análisis de cada obra y del estilo compositivo, se reconocen las convergencias de los compositores, ya que no toda la obra Suite del Plata no.1 y no.2 de Máximo Diego Pujol tiene similitud con la obra Cinco Piezas Para Guitarra de Astor Piazzolla.
- Se concluye que, es percibida una influencia en el bajo caminante, los acordes con tercera mayor y menor, los pasajes con bajo pedal, las secuencias armónicas-melódicas y el ritmo 3+3+2.
- Del mismo modo, se encuentran bastantes diferencias, la más notable son los ritmos usados para las composiciones; el ritmo 3+3+2 en el caso de Pujol, se usa para los bajos o bloques de acordes sin mencionar las milongas, mientras que Piazzolla también

lo usa para melodías y arpeggios; también se evidencia que las piezas de Pujol son mucho más tradicionales y menos complejas en todos los aspectos (Forma, ritmo, melodía y armonía) en comparación con las piezas de Piazzolla.

- Máximo Pujol, no es un continuador de la obra de Piazzolla ni tampoco intenta ser una copia, lo que sí es seguro, es la recolección de materiales Piazzollianos, tal como los antes mencionados. Así mismo, Pujol intenta llevar la música tradicional de su país (no solo el Tango) a la Guitarra Clásica y así crear su propio estilo. Como ya se había mencionado, después de Piazzolla, el tango se reinventa, razón por la cual el estilo de Astor pasa a ser estilo del propio Tango, siendo esto influencia para muchos músicos de Argentina, lo que quiere decir que Máximo Pujol no es el único recolector del lenguaje de Astor.
- Después de la realización de esta investigación comparativa entre compositores, se concluye que este tipo de trabajos es muy escaso en el presente de la Universidad de Nariño, lo cual invita a estudiantes, profesores y asesores a realizar esta modalidad.

Referencias

- Alem, J. (2009). *Sobre el Acompañamiento en el Tango(Textura y Elementos Característicos Bajo el Discurso Melodico)*. Buenos Aires: Asociación Internacional de Músicos en Forma.
- Alem, J. (14 de 08 de 2019). Entrevista. (J. O. Yela, Entrevistador)
- EcuRed. (s.f.). *EcuRed*. Obtenido de Armonía (música): Recuperado de [https://www.ecured.cu/Armon%C3%ADa_\(m%C3%BAsica\)](https://www.ecured.cu/Armon%C3%ADa_(m%C3%BAsica))
- Falú, J. (2011). *Cajita de Musica Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educacion.
- Fornaro, M. (2002). *TRANS-Revista Transcultural de Música 6*. Obtenido de Sibetrans: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/230/los-cantos-inmigrantes-se-mezclaron-la-murga-uruguay-encuentro-de-origenes-y-lenguajes>
- Larue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Labor S.A.
- LATHAM, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Piazzolla, D., Chavero, R., & Galasso, N. (2002). *Astor Atahualpa: LOS CAMINOS DE LA IDENTIDAD*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Pujol, M. D. (2017). *Máximo Diego Pujol*. Obtenido de Biografía: <http://www.maximopujol.com/bio-es>. Recuperado el 28 de junio de 2019
- Pujol, M. D. (2 de Julio de 2019). Entrevista. (J. O. Yela, Entrevistador)
- World, G. T. (20 de Marzo de 2016). *Dialogues: Interview Roberto Aussel part 1*. Obtenido de Jhon Jimenez and Luciano Marziali interview the argentine guitarist Roberto Aussel (english, french, german and italian subtitles available): Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EgPyowq7iAQ&t=47s>

Anexos

- Partitura de “Cinco Piezas Para Guitarra” Astor Piazzolla
- Partitura de “Suite del Playa no. 1” Máximo Diego Pujol
- Partitura de “Suite del Playa no. 2” Máximo Diego Pujol

CINCO PIEZAS

para guitarra

Diteggiatura di
ANGELO GILARDINO

ASTOR PIAZZOLLA
(1921-1992)

I - CAMPERO

Molto accentuato (♩ = 100)

The musical score for 'I - CAMPERO' is written for guitar in 4/4 time, marked 'Molto accentuato' with a tempo of quarter note = 100. The key signature is one sharp (F#). The score consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and a double bar line with repeat dots. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Accents and slurs are used throughout. Specific sections are labeled with Roman numerals: CII (measures 1-4), CIV (measures 5-8), and CV (measures 9-12). Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated for various notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

II - ROMÁNTICO

Moderato ad libitum ♩ = 100

* La durata reale degli accordi non è sempre corrispondente a quella scritta

② ① CIII CII CI CVIII

CIII CV

CIII CVIII CV CVII ②

a tempo

CIII CII CVI-CVIII CVI

CIV CII CVII XIX

Lentamente
a tempo

CIX CVI CVII

CV CIII CI

III - ACENTUADO

Ritmico, molto accentuato $\text{♩} = 120$

The musical score is written on a single treble clef staff in 4/4 time. It begins with a dynamic marking of *sf* (sforzando). The piece is characterized by a strong, rhythmic pulse with many notes marked with accents (v). The score includes several measures with circled numbers 2, 3, and 4, indicating specific rhythmic patterns or fingerings. A *glissé* marking is present in the second system. The piece concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic marking, followed by a *mf* (mezzo-forte) section. Roman numerals CVII, CI, and CII are used to denote specific measures or sections within the score.

* L'effetto di percussione richiesto si ottiene colpendo le corde con la mano destra chiusa a pugno nella zona compresa tra il 12° e il 19° tasto. L'impatto tra corde e barrette metalliche produce una sonorità percussiva chiara e secca, impiegata nella musica popolare argentina per chitarra.

p legato

glissé

p

Cantabile (stesso tempo)

p

This musical score is for guitar, consisting of ten systems of notation. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is highly detailed, featuring numerous fingerings (circled numbers 1-5), accents (v), and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is divided into sections labeled with Roman numerals: CIII, CV, CXIII, CVI, CIII, and CV. The final system includes the instruction *l.v.* (left hand).

IV - TRISTÓN

Moderato molto cantabile ♩ = 80

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time, marked "Moderato molto cantabile" with a tempo of ♩ = 80. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a circled 5. The first staff includes measures with fingerings 0, 3, and 5, and is marked with *p* and circled 5. The second staff features a circled 4 and the instruction "similmente gli accordi". The third staff includes a circled 1 and a circled 2. The fourth staff is marked with *mf* and includes a circled 4. The fifth staff includes a circled 5 and a circled 4. The sixth staff includes a circled 5 and the instruction "rall.". The score is annotated with various Roman numerals (CV, CVIII, CIV, CX, CV, CXI, CXII, CVII, CX, CV) and includes dynamic markings (*p*, *mf*), articulations (accents, slurs), and fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5).

2. CIII CVI CVII CIII

mf

CX CVIII CVI

p

CX CV V

rall.

Lento CIII CII

p *mf*

CIX CV CIV CVII CI

rall.

V CII CIII

pp *mf* *pp*

CVII CV CIV CV

mf

CVIII XII

p *ppp*

V - COMPADRE

Ritmico ♩ = 120

The musical score is written on a single treble clef staff in 4/4 time. It begins with a tempo marking of 'Ritmico ♩ = 120'. The piece is characterized by rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *f*, *glissé*, *p*, and *ff*. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: CIX, CV, CVI, CIV, CII, CIII, XII, and CX. A section marked '1. Cantabile (con libertà)' features a change in tempo and dynamics to *f*. The score concludes with a final triplet and a fermata.

* Rasgueado sulle corde ammortizzate dall'indice della mano sinistra in un punto della tastiera che non dia suoni armonici.

This musical score page contains seven staves of music. The first staff includes markings for 'CI' and 'CIII'. The second staff features a dynamic marking of *sf*. The third staff has fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 8, and 0, and a circled number 2. The fourth staff includes markings for 'CV' and 'CIII', a dynamic marking of *sf*, and a circled number 2. The fifth staff is marked 'Rubato' and includes markings for 'CX' and 'CVIII'. The sixth staff has a circled number 141, a dynamic marking of *p*, and circled numbers 3 and 2. The seventh staff is marked 'Lento' and includes dynamic markings of *f*, *rall.*, and *ff*.

para Andrea Benítez

Suite del Plata N° 1

I - Preludio

Máximo Diego Pujol

Andante

♩ I

mp

1. 2. *ten.*

8 *mp* *poco rall.* *♩ I a tempo*

11 *mp*

15 *mp*

19 *ten.*

23 *mp* *poco rall.*

26 *a tempo* *rallentando*

II - Tango

Allegro

Andante

III - Milonga

②

mp

ζ II

5

②

ζ II

10

③

poco rall.

15

C I

20

ζ III

25

1. | 2.

30

simile

espressivo

35

ζ II

39

ζ II

XII

ten.

42

ζ III

XII

ten.

pizz.

molto rall.....

D.C. al ζ

IV - Murga

Allegretto

The musical score is written for guitar and consists of several systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass line is indicated by a bar line with a flat sign below it. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, mf, dim.), articulation (>), and fingerings (1-4, 0, 2, 3, 4). Specific guitar techniques are marked with 'C II' and 'C III'. Measure numbers 5, 8, 12, 15, 18, 21, 24, and 27 are clearly visible. The piece concludes with a 'dim.' marking and a circled number 5.



Máximo Diego Pujol was born in Buenos Aires in 1957. He graduated from the Juan José Castro Provincial Conservatory with a degree of a Senior Professor of Guitar. Pujol did his instrumental studies with Alfredo Vicente Gascón, Horacio Ceballos, Abel Carlevaro, Liliana Ardissonne and Miguel Angel Girollet. He also studied harmony and composition under the guidance of Leónidas Arnedo and participated in important master classes and seminars directed by Antonio de Racó, Abel Carlevaro, and Leo Brouwer.

As a performer, Máximo Diego Pujol has appeared in major concert halls in Argentina such as the Centro Cultural San Martín, Museo Histórico Nacional del Cabildo, Museo Casa de Ricardo Rojas, Biblioteca Argentina de Rosario, Biblioteca Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca, Universidad Tecnológica Nacional (Mendoza). During the years 1989-1990, he appeared in the *La Guitarra en Primavera* series directed by Irma Costanzo. He also performed at the Naxos-Musica '91 in Giardini Naxos, Sicily, and has appeared as a soloist with the *Solistas de Buenos Aires* and the *Orquesta Filarmonica de Bogotá*.

As composer and guitarist he was awarded numerous prizes in important Argentinean and International competitions, such as the composition competition organized by the *Asociación Promociones Musicales* (1978, 1st prize) the *Luis Gianneo* composition competition organized by the *Asociación Estímulo Cultural* (1981, 1st prize) the *Competition of Argentine Soloists* organized by the *Asociación Estímulo Cultural* (1981, 1st prize) *Concurso de Guitarra Clásica Española Para intérpretes Ibero-Americanos*, Bogotá (Colombia, 1982) *Carrefour Mondial de la Guitare* (Martinique, 1986, 1st prize in composition for Classical guitar) and was awarded the prize of Best Composer of Classical Music by the *Sindicato Unico de Autores y Compositores Argentinos* (SUAYCA) in 1989. His works are performed by Argentinean and international guitarists all over the world.



PWYS-43
ISBN 0-936186-21-6

Editions Orphée, Inc.,
1240 Clubview Blvd. N.
Columbus, OH 43235-1226
www.orphée.com



The Theodore Presser Company
Sole Selling Agent
King of Prussia, PA 19406
www.presser.com

a Juan Manuel Pujol

Suite del Plata N° 2

I - Preludio

Máximo Diego Pujol

Andante

1
p

4
mf

7
3
4

10
3
4

13

16
p subito

20
f

24
poco rall.

25
pp

D.C. al

II - Tanguito Madrugador

♩ = 120

mf ϕII

p subito ϕII

mp ϕII ϕIII ϕV

f ϕV ϕVI *ff*

p *mf* ϕI

f *mf* $C II$

28 *p subito*

31 *cresc.* *de a poco* *ff* *p*

35 **Lento**

39 *φ II*

43 *φ II φ II C II*

47

51 *C II*

54 *C II* **Tempo 1°** *D.C. al* *f* *ff*

III - Milonguita Siestera

Tranquillo (♩ = 92)

The musical score is written for guitar in 4/4 time with a tempo of 92 quarter notes per minute. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a *mp* dynamic. The second staff starts at measure 4 and includes a circled '1' under a note. The third staff starts at measure 7. The fourth staff starts at measure 10 and ends with a circled cross symbol. The fifth staff starts at measure 13 and includes a *mf* dynamic. The sixth staff starts at measure 16 and includes a *f* dynamic. The seventh staff starts at measure 19 and includes a *mf* dynamic, a *p* dynamic, a *rall.* marking, and a circled cross symbol. The eighth staff starts at measure 22. The score includes various guitar-specific notations such as fret numbers (0, 2, 3, 4), fingerings (1, 2, 3, 4), and circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fingerings for specific notes.

25

28

31

C III

34

38

42

45

49

IV - Blusecito de la Esquina

Tempo di blues

This musical score is for guitar, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Tempo di blues". The score consists of 28 measures, organized into eight systems of four staves each. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-4) are placed above notes to indicate fingerings. Bar lines are present at the end of every measure. Dynamic markings include a forte (*f*) marking at the beginning of the first system, a mezzo-piano (*mp*) marking at measure 18, and a *CV* (crescendo) marking at measure 21. There are also several slurs and ties used to connect notes across measures. Measure numbers 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, and 27 are printed at the start of their respective systems.

30 *c VII*

33

36

39 met.

42

45

48

51

53

56 met.

V - Candombecito Fiestero

The musical score consists of ten staves of music, each with a measure number on the left. The notation includes treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music is characterized by rhythmic patterns, often with triplets and slurs. Various performance markings are present throughout the score, including dynamics like *mp*, *mf*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs. Specific rhythmic patterns are labeled with ϕ II and ϕ IX. Roman numerals XII and XIII are used to denote specific sections or techniques. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

49 *mp*

53

57 ϕII

62 ϕII

67 *mf*

71 *mp*

75 ϕI

79 *f* 1. 2. *f*

Desde Φ
hasta Φ

85 *f* *ten.* *f* *mp*

90 *f* *mf* ϕII