



Sonatina para guitarra de Jaurés Lamarque Pons: entre lo rioplatense y lo académico – una propuesta de análisis

ANDRÉS REY

Universidad de la República y
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumen

El presente artículo aborda analíticamente la *Sonatina* para guitarra del compositor uruguayo Jaurés Lamarque Pons, importante figura de la corriente musical que se denominó nacionalismo musical ciudadano. Se estudiará la obra desde una mirada analítica y desde la teoría tópica, resignificando algunos aspectos inherentes de la música.

Palabras clave: música académica uruguaya, teoría tópica, música popular urbana, análisis musical, nacionalismo musical ciudadano

Abstract

This article approach analytically the *Sonatina* for guitar by the Uruguayan composer Jaurés Lamarque Pons, an important figure in the musical trend that was called citizen musical nationalism. The work will be studied from an analytical point of view and from topical theory, resignifying some inherent aspects of music.

Keywords: Uruguayan art music, topic theory, urban popular music, music analysis, popular musical nationalism

INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo tiene como foco la *Sonatina* para guitarra del compositor Jaurés Lamarque Pons, figura de capital importancia en la historia de la música uruguaya, si bien reconocido por su labor en el medio local, este hecho no se ve reflejado en la escasísima producción académica que aborde la producción de este autor¹. Por tal motivo este trabajo intenta brindar un primer impulso para abordar analíticamente la obra de este compositor con el fin de motivar el futuro estudio de Lamarque Pons por parte de investigadores, en pos de un mejor conocimiento de la música uruguaya.

¹ Realizándose una pesquisa en motores de búsqueda como Google Académico, Jstor u otros, no surge ningún resultado que aborde al compositor más allá de mencionar su nombre. Cabe resaltar el pequeño estudio *A propósito de tres compositores*, realizado en 1959 por Julio Novoa, que marca un interés por abordar la producción nacional y el de Beatriz González Puig sobre la figura del compositor, aunque estos textos se centran en aspectos meramente descriptivos de las obras o biográficos.

JAUROS LAMARQUE PONS

Lamarque Pons nació en la ciudad de Salto en 1917, sin embargo, en su juventud se traslada a Montevideo, ciudad que tomará como propia y donde desarrollara su labor artística, y que dejara una marca en el estilo compositivo del autor, ya que será la música popular de esta ciudad la que quedara impregnada en su estilo compositivo.

Lejos de la discusión estética universalismo vs. nacionalismo² que tendrán compositores contemporáneos a él como Héctor Tosar, Mauricio Maidanik, Ricardo Storm o Alberto Soriano, Lamarque Pons se reconoce firmemente, de manera ética y filosófica, como dentro –y principal impulsor– de la corriente que se designaría *nacionalismo musical ciudadano* (GONZALEZ, 1995), la cual tomará el tango, la milonga y el candombe como fuente para la creación.

Yo estoy en una línea “nacionalista” un poco aparte de los demás músicos que componen, porque tienen el concepto de que esto ya no “funciona”; están con la cabeza en otra música de tipo “universalista”, otra clase de música, y me parece muy bien: cada cual en lo suyo. La cuestión es ser sincero y creer en lo que se hace [...] el “universalismo” para mí no existe. En el fondo, lo que se suele denominar con esa expresión no es más que música elaborada sobre fuentes, sobre raíces populares, folklóricas. Así que el que no hace música inspirada en lo que podría ser rioplatense, corre el peligro de hacer algo que puede ser de procedencia húngara, o alemana o española. (LAMARQUE PONS, 1986: 103).

Cabe resaltar dos obras de Lamarque Pons que marcaron un hito en la sublimación de lo popular rioplatense en lo académico, *Suite de ballet según Figari* (1952) donde no solo se trata de invocar, por medio de la combinación de configuraciones texturales y/o rítmicas de los tambores afro-uruguayos como elemento de reminiscencia de la música del tamboril³, sino que introduce una cuerda de tambores en la orquesta. La otra obra es la ópera *Marta Gruni* (1965) sobre textos de Florencio Sánchez, que tomará el tango e introducirá el bandoneón a la orquesta, esto se produce incluso antes que Astor Piazzolla lo realizara en su reconocida ópera *María de Buenos Aires* (1968).

SONATINA PARA GUITARRA

La *Sonatina* para guitarra data del año 1980 cerca del fallecimiento de Lamarque, y es la única composición dedicada al instrumento como solista. Dentro del catálogo de música de cámara del compositor encontramos unas pocas obras que incluyen a la guitarra: *montevideanos* para dúo de guitarra (1976), el *concertino de invierno* para guitarra, cuerdas y percusión (1976), *Pequeña suite montevideana* para cuarteto de flautas dulces, guitarra y percusión (1977) y un *Dúo para flauta y guitarra* (c.1982).

La *Sonatina* para guitarra consta de tres movimientos: I- Lento: Allegro moderato de 72 compases, II- Lento de 53 compases y III- Rítmico de 79 compases.

² Dicotomía que no es exclusiva de Uruguay, en América latina fue un dilema fuerte que tuvieron los creadores y que tuvo distintos partidarios en autores como Koellreuter y Guarnieri en Brasil, Juan Carlos Paz, y Juan José Castro en Argentina, por nombrar algunos, consecuencia quizá de una historia aún joven como naciones y resabios heredados de la colonia.

³ Hay algunas otras referencias anteriores como el *Candombe* (1928) de Carlos Giucci o *Tamboriles* (1952) de Cluzeau Mortet.

Según el diccionario *Grove Music online* una sonatina corresponde a:

Una corta, fácil o de lo contrario una sonata 'ligera', especialmente una pieza cuyo primer movimiento, en forma sonata, tiene una muy corta sección de desarrollo (el término 'forma sonatina' se ha usado ocasionalmente para movimientos sin sección de desarrollo) (GROVE MUSIC ONLINE, 2001)⁴.

Esta definición concuerda perfectamente con el desarrollo formal que Lamarque Pons realiza en esta obra⁵, lo que habla de un conocimiento cabal de las formas académicas por parte del compositor. El primer movimiento –como plantea la definición precedente– consiste en una forma sonata con un escueta sección de desarrollo. Cabe aclarar en este momento que si bien la música no es tonal, ya que las progresiones armónicas no son funcionales y solo son utilizados enlaces de dominante - tónica para concluir los temas, la exposición de los temas corresponde a la estructura tonal de la forma sonata tradicional a través de generar la “sensación” de centros tonales. Por lo tanto este movimiento corresponde a una música bitemática donde el tema A tiene la “sensación” de centro en Mi y el tema B con centro en Sol, que luego, en la reexposición, será expuesto con centro en Mi. Al no utilizar armonía funcional lo que articula la forma de la música es el estrato melódico de los temas A y B, donde el tema A (fig.1) corresponde a un periodo inconcluso y el tema B (fig. 2)⁶ consiste en una frase que se repite en dos ocasiones, articulada en 4+3 compases.

The image shows a musical score for Tema A in G major, 2/4 time. The first staff contains the first five measures, with chords Em, C7, Em, E+, and Bb7/D. A red bracket labeled 'Antecedente' spans the first four measures. The second staff contains the next six measures, with chords C7, Bb7, B7, Em, C7, and Em. A red bracket labeled 'Consecuente' spans the first three measures, and a blue bracket spans the last three measures.

Fig. 1. Tema A.

⁴ “A short, easy or otherwise ‘light’ Sonata, especially a piece whose first movement, in Sonata form, has a very short development section (the term ‘sonatina form’ has occasionally been used for a movement with no development section.” (traducción del autor)

⁵ Lamarque Pons tiene una cierta predilección por la forma sonata que empleará en varias de sus obras: “Lamarque construyó la casi totalidad de ellas (sus obras) valiéndose de la forma sonata que ha adaptado favorablemente a sus propósitos” (GONZÁLEZ PUIG, : 1995: 39).

⁶ Los cifrados en las figuras corresponden a una reducción de la partitura general.

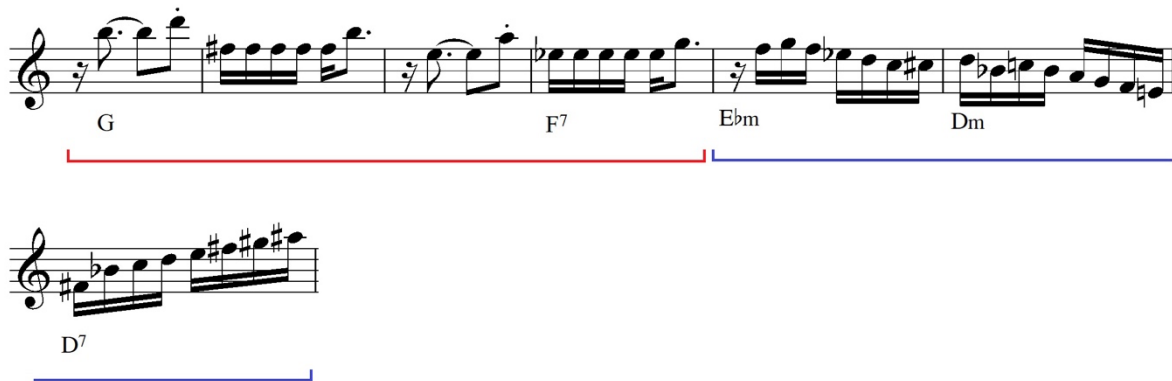


Fig. 2. Tema B.

Cabe resaltar que Lamarque si bien utiliza las formas tradicionales, intenta no cumplir con el desarrollo estricto de la forma buscando pequeños desvíos que llevan a cambios sorprendidos o inesperados. Por ejemplo, las cadencias V-I para dar cierre a los temas los “enmascara” con distintos mecanismos: en la introducción, el acorde sobre el V grado tiene la novena en el bajo, lo que genera ambigüedad en la función dominante (Fig.3). Entre el tema A y el B la relación de V-I se da solo a través del bajo (Re-Sol) ya que el acorde que se forma es un acorde por quintas (Fig.4).

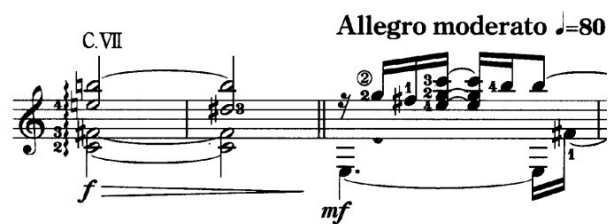


Fig.3. Cadencia V-I entre la introducción y el tema A.

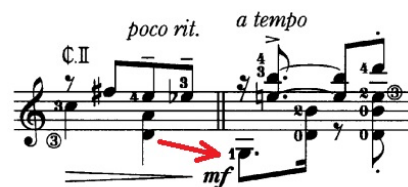


Fig. 4. Cadencia V-I entre tema A y tema B.

Otra modificación de la norma se da en el final del tema A, como se mencionó con anterioridad este corresponde a un período inconcluso, ya que el consecuente del período no es concluyente, sino que a través de una elisión con la transición –la cual corresponde a una pequeña secuencia- lleva al tema B (Fig. 5).



Fig. 5. Consecuente del tema A.

También el tema B rompe con la cuadratura tradicional ya que se forma por una frase irregular de cuatro más tres compases. A continuación se esquematiza la estructura formal del primer movimiento:

	Intro.		Exposición								Desarrollo	
Sección	Intro.		A			Transición	B				Desarrollo	
Frase y número de compás	I (1-3)	I' (4-7)	a1 (8-11)	a2 (12-15)	a1 (16-19)	Secuencia (20-21)	b1 (22-25)	b2 (26-28)	b1 (29-32)	b2 (33-35)	d (36-41)	
Cantidad de compases	3	3+1	4	4	4	2	4	3	4	3	6	
Centro			Mi ("menor")					Sol ("mayor")				

	Re-exposición								Coda
Sección	A			Trans.	B'				Coda
Frase y número de compás	a1 (42-45)	a2 (46-49)	a1 (50-53)	Secuencia (54-55)	b1 (56-59)	b2 (60-62)	b1 (63-66)	b2 (67-69)	Coda (70-72)
Cantidad de compases	4	4	4	2	4	3	4	3	3
Centro	Mi ("menor")				Mi ("mayor")				

Fig. 6. Tabla de resumen de estructura formal.

El segundo movimiento de la *Sonatina* para guitarra, Lento (*Rubato*), corresponde al típico segundo movimiento de carácter tranquilo de las sonatas tradicionales. Su estructura formal corresponde a una forma ternaria A – B – A también usual de los movimientos lentos de sonatas

(CAPLIN, 1998: 211)⁷, se le agrega a esto una pequeña introducción que su vez sirve de coda con una pequeña variación.

La sección A consiste en dos frases idénticas de ocho compases con diferencia en las cadencias, una reposando en el acorde de Fa#7 (semicadencia) y la segunda concluyendo en el acorde Si menor, formando así un período simple repetido. Esta sección se construye a partir del motivo estructurador de apoyatura y nota repetida (Fig. 7).

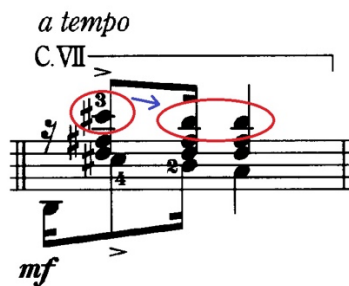


Fig. 7. Motivo estructurador de la sección A.

A este motivo se le agregan notas de paso como forma de conexión entre ellos y una línea cromática ascendente hasta la sensible al final de la primer frase para volver a repetir (Fig.8).

Fig. 8. Período sección A.

La sección siguiente se caracteriza por un cambio de textura de melodía acompañada a una textura contrapuntística, donde se genera una textura imitativa entre una melodía en el registro agudo y otra en el grave, complementándose en los espacios de notas largas de cada estrato (Fig.9).

⁷ The full-movement large ternary form is used almost exclusively in slow movements. (CAPLIN, 1998: 211)



Fig. 9. Sección B.

Al re-exponer el tema A lo hace con unas sutiles variaciones en el estrato del acompañamiento, agregando algún cromatismo o cambiando el valor rítmico de algún bajo.

El último movimiento de la *Sonatina*, tiene la indicación de carácter rítmico, lo que nos señala y advierte de lo que sucederá en la música, donde el parámetro rítmico tiene una mayor preponderancia que lo melódico o armónico. Es así que no encontramos en este movimiento un desarrollo formal claro y consistente como en los movimientos precedentes, sino que la forma musical se genera a partir de la concatenación de patrones rítmico – melódicos con la característica de una gran profusión de notas repetidas, lo que termina por darle un valor preponderante al aspecto rítmico sobre el melódico. A su vez las notas repetidas dan cohesión entre los patrones, ya que es un aspecto común entre ellos y en todo el devenir del movimiento. Asimismo, podemos observar un tratamiento común en la fragmentación de los patrones en alguna célula rítmica del mismo, lo que genera una tensión rítmica que lleva al próximo patrón, estructurando las partes y dando cohesión entre ellas. Cada uno de los patrones se repiten por lo menos dos veces y luego del compás 42 se utilizan fragmentos de los patrones ya presentados.

La siguiente tabla (Fig. 10) muestran los distintos patrones rítmicos – melódicos que aparecen y una breve descripción donde se puede observar la textura contrapuntística que se genera a través de movimientos contrarios y oblicuos, así como los compases donde aparecen ya sea en su formato completo o fragmentado.

En base a lo visto hasta el momento podemos observar que Jaurés Lamarque Pons poseía un conocimiento tanto teórico como práctico de las herramientas y técnicas compositivas de la música académica con un acabado y fino uso de la forma sonata evadiendo cuadraturas para generar expectativa y novedad, un desarrollo melódico a partir de lo motivico, así como un uso interesante del contrapunto y la armonía. Es aquí donde podemos preguntar ¿cómo aparece la música urbana rioplatense en la obra de Lamarque Pons?, para esto haremos uso de la teoría tópica, introduciendo el tópico ciudadano como parte del sello característico de la música del compositor.

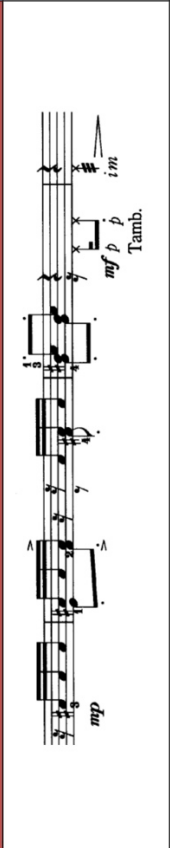
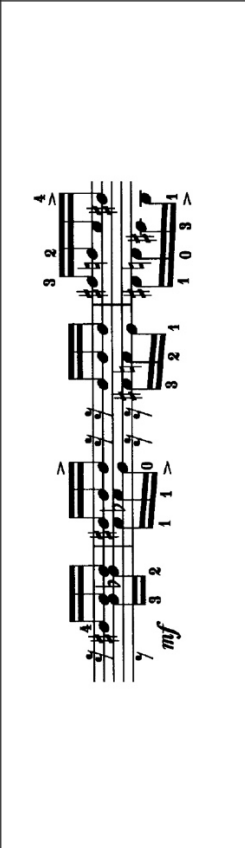
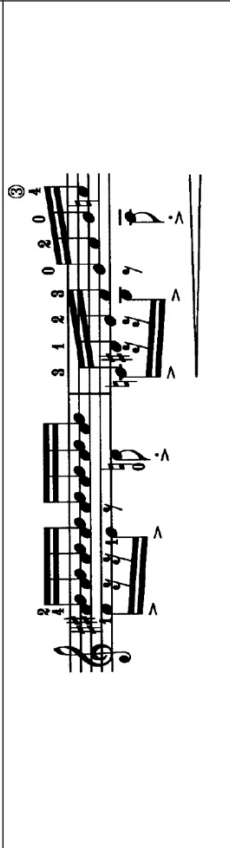
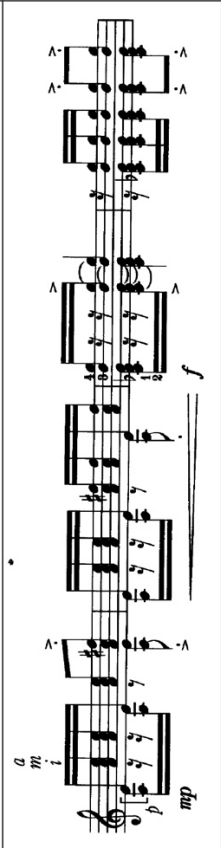
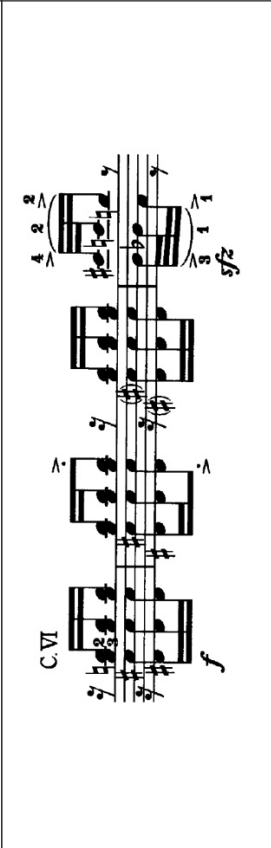
Patrón	Descripción	Compas
	<p>Nota repetida contra línea ascendente cromática</p>	<p>c.1 a c.7 y c. 62 a c. 68</p>
	<p>Nota repetida contra línea descendente con alto grado de cromatismo. Luego se utiliza fragmentado (la segunda célula rítmica)</p>	<p>c.8 a c.17 y c. 69 a c. 73</p>
	<p>Intervalo de segunda mayor repetido seguido de una escala ascendente contra patrón de 3-3-2 por grado conjunto descendente</p>	<p>c.20 a c. 23 y c. 43 a c. 44</p>
	<p>Acordes repetidos con patrón 3-3-2</p>	<p>c. 24 a c. 35 y c. 45 a c. 50</p>
	<p>Acorde repetido seguida de motivo cromático descendente rápido</p>	<p>c.36 a c. 42 y c. 57 a c. 60</p>

Fig. 10. Tabla con patrones rítmico - melódico.

TEORÍA TÓPICA

La teoría tópica – tipo de intertextualidad musical, que originalmente pretendía explicar cómo se producía significado en la música de los siglos XVIII y XIX (LOPEZ CANO, 2020: 219)– fue introducida en el mundo académico por primera vez en 1980 por el musicólogo Leonard Ratner en su libro: *Classic music – Expression, form and style*. A partir de los planteos de este autor, Wye Allanbrook (1983), Kofi Agawu (1991, 2009), Robert Hatten (1994, 2004), Raymond Monelle (2000, 2006), entre otros, continuaron desarrollando un planteo sobre esta línea teórica, la cual no corresponde a una teoría unificada, sino que por el contrario entran en contradicción entre ellas tanto en conceptos como aplicaciones. No es la finalidad de este trabajo indagar en estas diferencias, para ello se puede remitir al libro *La música cuenta. Retórica, narratividad, Dramaturgia, cuerpo y afectos* de Rubén López Cano, donde se realiza un pormenorizado estudio de las teorías de referencia con extrema lucidez. Para este trabajo se tomará como referencia la definición planteada por Danuta Mirka en *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014) así como también se tendrá en cuenta la teoría planteada por el propio Ratner (1980) y los aportes de López Cano (2005, 2020).

Basada en los conceptos de Ratner, Mirka define al tópico musical como “estilos musicales y géneros tomados fuera de su propio contexto y utilizado en otro” (MIRKA, 2014: 2)⁸. Para Ratner estos tópicos pueden aparecer tanto en piezas completas –lo que define como *tipo*– o como figuras y progresiones dentro de una pieza, a lo que llamó *estilo* (RATNER, 1980: 9), generando así referencias intergenéricas dentro de una misma música. Lo que se define como *tipo*, debido a que están presentes en una pieza completa, puede considerarse como equivalente al concepto de género musical (MIRKA, 2014: 1). Estos géneros en el planteo original corresponden generalmente a danzas como el minué, contradanza, sarabanda o polka, entre otras. Los conceptos de *tipo* y *estilo* en la teoría de Ratner son maleables, podemos encontrar fragmentos de danzas en otras músicas lo que los definiría como estilo o sea: “la distinción entre tipo y estilo es flexible; minuets y marchas representan tipos completos de composición, pero también proporcionan estilos para otras piezas” (RATNER, 1980: 9)⁹. Ahora bien, la simple remisión de estilos y géneros musicales no constituye un tópico, para que esto suceda se necesita que estos géneros y estilos musicales tengan una función semiótica:

[...] la semiótica musical se apropió del concepto definiéndolo como una especie de signo musical que funciona por medio de un proceso de referencia doble. En primer lugar el tópico remite intertextualmente a otras clases de músicas diferentes a la pieza donde aparece y luego, desde ahí, a otros significados. (LOPEZ CANO, 2005: 64).

Específicamente en la teoría de Ratner se nos plantea como “algunas de estas figuras eran asociadas con varios sentimientos y afectos” (RATNER, 1980: 9)¹⁰, así como el significado social que contienen estos géneros musicales:

⁸ “[...] musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one.” (Traducción del autor)

⁹ “The distinction between types and styles is flexible; minuets and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for other pieces.” (Traducción del autor)

¹⁰ “(...) some of these figures were associated with various feelings and affections (...)” (Traducción del autor)

El protocolo y la formalidad de la vida del siglo XVIII se reflejaron en los bailes: el minuet, sarabande y gavota eran de alto estilo, elegantes y cortesanos; la bourree y giga, agradable y a menudo animado, representaban el estilo medio, mientras que las contradanzas y Landler eran de estilo bajo, rústicos y boyantes. Minuetos y las polonesas se volvieron más vivas a finales de siglo, reflejando tanto un estilo de vida frívolo y la inquietud de la época. (RATNER, 1980: 9)¹¹.

La teoría tópica tiene sus bases en la música del clasicismo, y si bien existe discusión sobre su uso o no en otros ámbitos musicales fuera de la que originalmente fue planteada, se han realizado exportaciones de esta teoría a la música latinoamericana, tal es el caso de Melanie Plesch (1996, 2014), Omar García Brunelli (2015a), Acacio Piedade (2013), Juan Francisco Sans (2019), entre otros. En uno de los trabajos de Plesch sobre la música nacionalista argentina se plantea que:

Concebimos [...] la música académica nacionalista como un sistema retórico conceptual, en el cual las referencias a la música criolla constituyen una red tópica. Los *topoi* que integran dicha red remiten al oyente urbano a cierto imaginario rural [...] y pueden adoptar la forma de esquemas melódico-rítmicos, armónicos, configuraciones únicamente rítmicas, tímbricas o texturales, o una combinación de todos ellos, en diversos grados de abstracción. (PLESCH, 1996: 61).

Con base en este planteo se propone analizar la *Sonatina* de Lamarque Pons, procurando definir una red tópica de elementos pertenecientes a la música popular urbana rioplatense.

TÓPICAS DE LA MÚSICA POPULAR URBANA RIOPLATENSE

Se plantea aquí presentar una red tópica con gestos y esquemas musicales que remiten al tango, la milonga ciudadana¹² y el candombe, estos géneros terminan haciendo referencia a una urbanidad típica del Río de la Plata, en especial de las ciudades portuarias a ambos márgenes del río, Montevideo y Buenos Aires.

En cada movimiento de la obra encontramos un tópico rítmico característico de cada uno de los géneros. En el primer movimiento encontramos el ritmo de:

[...] la milonga urbana, una variedad del tango cuya base rítmica es corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas, en donde se liga la semicorchea con la primer[sic] corchea, ligadura típica de los punteos guitarrísticos de la milonga campera [...] (MAURIÑO, 2001: 242).

Este tópico aparece en el acompañamiento de este movimiento (Fig. 11), si bien tradicionalmente este ritmo está acompañado de la sucesión armónica de dominante - tónica, aquí se presenta con un desarrollo armónico no tradicional, sin embargo, la simple aparición de este patrón rítmico nos remite a la milonga.

¹¹ “The protocol and formality of 18th-century life were reflected in dances: the minuet, sarabande, and gavotte were of the high style, elegant and courtly; the bourree and gigue, pleasant and often lively, represented the middle style, while contredanses and Landler were of the low style, rustic and buoyant. Minuets and polonaises grew livelier toward the end of the century, reflecting both a more frivolous life style and the restlessness of the times.” (Traducción del autor)

¹² Se hace referencia aquí al géneroailable que solían interpretar las orquestas de tango, en contraposición con la *milonga campera* de origen rural. “Recuperada sobre todo en tanto gesto, la música de esta milongaailable se perpetúa en el repertorio de las orquestas de tango como tango-milonga (o milonga tanguera o etcétera)” (AHARONIÁN, 2007: 34)



Fig. 11. Rítmica de milonga en el tema A.

Dentro del tango encontramos lo que comúnmente se llaman *modelos de marcación*, estos son:

[...] patrones rítmicos fijos con los que se estructura el acompañamiento del tango. Son muchos y muy variados, y se alternan de manera permanente, de acuerdo a la intensidad del discurso melódico y expresivo [...]. Los *modelos de marcación* constituyen uno de los materiales más importantes con que un arreglador de tango debe estar completamente familiarizado. (GALLO, 2018: 8).

Horacio Salgán plantea en su libro, *Curso de tango*, que los modelos de marcación elementales son:

[...] los denominados 'Cuatro'¹³, 'Dos', y la 'Síncopa'. La ejecución en 'Cuatro' consiste en un acompañamiento que toma como base los cuatro tiempos del compás, ya sea en acordes o solamente el bajo. El 'Dos', consiste en marcar el primero y el tercer tiempo del compás y la 'Síncopa' -en un compás de cuatro cuartos-, compuesta por una corchea, una negra y una corchea, que resuelve en la negra correspondiente al tercer tiempo del compás. (SALGÁN, 2001: 46).

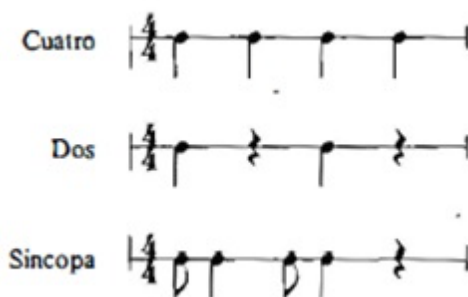


Fig. 12. Modelos elementales de marcación.¹⁴

En el segundo movimiento de la *Sonatina*, encontramos dos de los modelos planteados, en “dos” (Fig. 13) y la “síncopa” (Fig. 14). Hay que señalar que este movimiento tiene una indicación de compás de 4/8¹⁵, por lo tanto hay que tener en cuenta las equivalencias de figuras.

¹³ También es usual denominarlo *marcato en 4*.

¹⁴ Imagen extraída del libro *Curso de tango* de Horacio Salgán (2001).

¹⁵ Esta indicación de compás está asociada al desarrollo histórico del género, del momento en que el tango se marcaba en dos tiempos (2/4) y que luego paso a marcarse en cuatro tiempos, lo que generó el cambio en la indicación de compás (SALGÁN, 2001: 22).

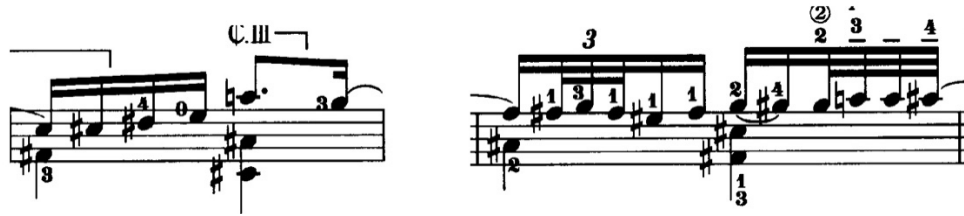


Fig. 13. Modelo de marcación en “dos”.

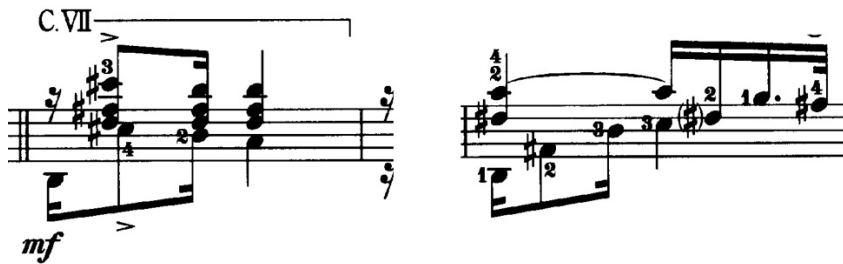


Fig. 14. Modelo de marcación de “síncopa”.

El tercer movimiento se caracteriza como ya fue planteado por la fuerte presencia rítmica. En este movimiento podemos encontrar insistentemente el entramado rítmico de los tambores del candombe. En la siguiente figura extraída, del libro *Candombe, Salve Baltazar* de Gustavo Goldman, se muestra una de las variantes de comienzos de la *llamada*¹⁶.

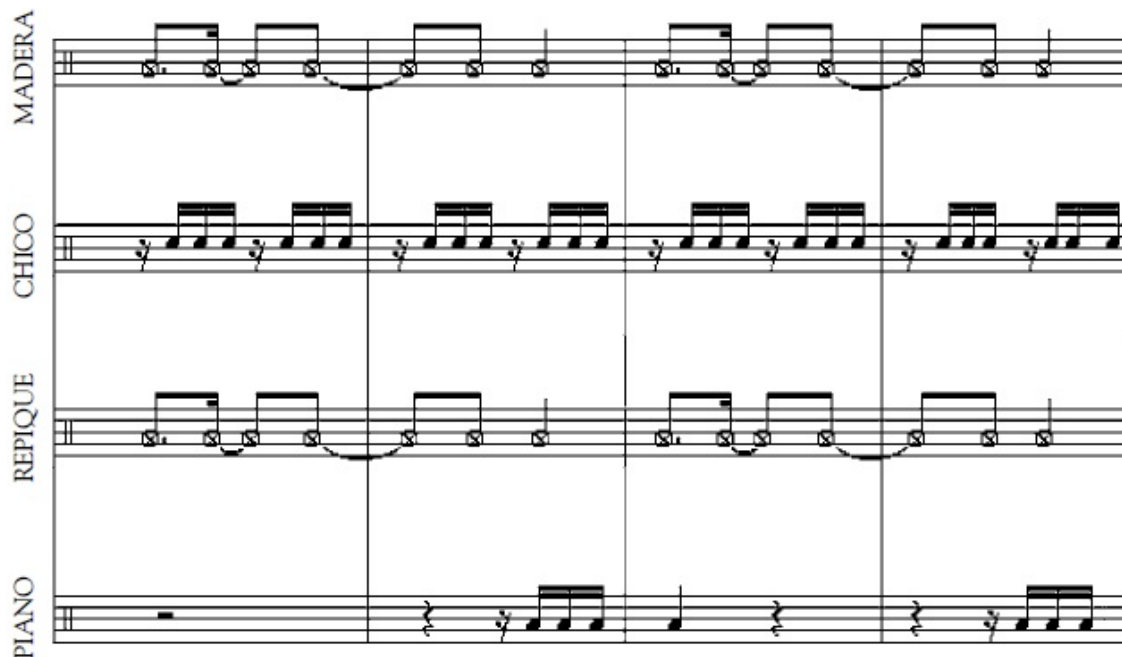


Fig. 15. Estructura rítmica de inicio de *llamada*.¹⁷

¹⁶ Término que se suele usar para designar el toque del candombe: “La llamada (...) puede ser definida como un toque polifónico hecho con tres a cuatro tamaños de tamboriles, tambores locales en forma de barril. (AHARONIÁN, 2007: 18)

¹⁷ Imagen extraída del libro, *Salve Baltazar* de Gustavo Goldman. (2003)

Lamarque Pons utiliza esta variante de *llamada* en el comienzo del movimiento (Fig. 16), si bien hace algunas modificaciones, se entiende como una clara alusión al género.



Fig. 16. Comienzo del tercer movimiento.

Asimismo, en el transcurrir del movimiento está presente el ritmo del tambor chico (ver Fig. 10). Este tambor “se caracteriza por producir una fórmula rítmica fija imprescindible para los demás instrumentistas” (AHARONIÁN, 2007: 84).

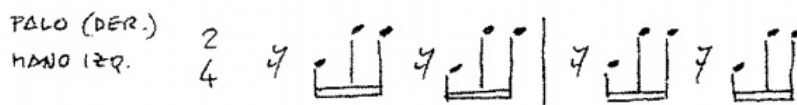


Fig. 17. Patrón rítmico del chico.¹⁸

Dejando de lado el parámetro rítmico podemos encontrar otras alusiones a estos géneros mediante la utilización de algunos adornos comúnmente usados. Uno sumamente característico es la armonización de alguna nota melódica por medio de una segunda menor. Esto se suele conocer con el término de *mugre*¹⁹:

[...] el efecto llamado *mugre* [...] consiste en tocar una línea con dos notas separadas por una segunda menor. Es ampliamente usado en rellenos sincopados y para dramatizar una línea melódica. [...] esta técnica fue introducida en el tango por los violinistas y luego incorporada por los bandoneonistas como un dispositivo estándar en su instrumento (VARASSI PEGA, 2014: 206)²⁰.

En la *Sonatina* aparece en el compás 59 del primer movimiento:



Fig. 18. *Mugre* en la melodía c. 59.

¹⁸ Imagen extraída del libro, *Músicas populares del Uruguay* de Coriún Aharonián (2007)

¹⁹ Escuchar Gallo ciego por Roberto Grela (15''): <https://www.youtube.com/watch?v=uuQqs-GaBXo>.

²⁰ “(...) the so-called *mugre* effect (...) consists of playing a line with two simultaneous notes a minor second apart. It is widely used in syncopated fills and in order to dramatize a melodic line. (...) this technique was introduced in tango by violinists and later became incorporated by bandoneonists as a standard device on their instrument.” (Traducción del autor)

Otro rasgo común del tango y la milonga ciudadana es la anticipación del primer tiempo del compás mediante dos o más semicorcheas cromáticas en el bajo que ascienden hasta el tiempo fuerte (PERALTA, 2012: 64; SALGÁN, 2001: 47). Esto es utilizado en varias ocasiones en el primer y segundo movimiento por Lamarque Pons (Fig. 19 y Fig. 20).

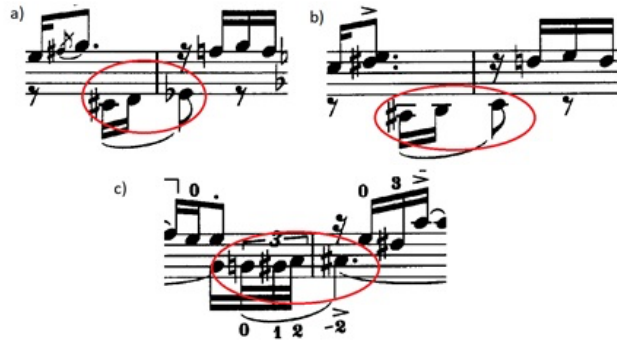


Fig. 19. Anticipación del tiempo fuerte en el bajo primer movimiento.



Fig. 20. Anticipación del tiempo fuerte en el bajo segundo movimiento.

Un elemento típico del tango y la milonga es el evadir la articulación en los tiempos fuertes, empezando los temas a contratiempo (GARCIA BRUNELLI, 2015a: 6). En la sonatina todos los temas de los tres movimientos comienzan a contratiempo (ver figuras: 1, 2, 8, 9 y 10).

Por último cabe resaltar la intención del compositor de señalar el carácter *tanguero* del segundo movimiento mediante la indicación de carácter *rubato*. Claramente esta indicación hace referencia a una de las características más importantes del aspecto interpretativo del tango, que es el fraseo:

[...] el fraseo de tango es una característica inherente al género. [...] Supone la expresión de la melodía de forma rítmicamente libre, en contraste con un acompañamiento que mantiene un pulso isócrono. La libertad rítmica de la melodía se logra por la aplicación de anticipaciones, retardos, síncopas y otros recursos, que se emparentan con la cadencia del habla porteña. El fraseo puede ser vocal o instrumental y por lo general es improvisado [...] los autores que se ocupan del tema consideran que cuando falta esta característica, el tango deriva estilísticamente hacia otros géneros, como la balada o la canción melódica [...] Podríamos decir entonces que el fraseo tanguístico fue una característica definitoria del género desde su aparición con Gardel (GARCIA BRUNELLI, 2015b: 167-168).

Además de la libertad interpretativa que asume la indicación de Lamarque, en algunos casos escribe esos fraseos que remiten al decir *tanguero*. La siguiente figura se puede ver dos ejemplos.



Fig. 21. Fraseos característicos.

Si bien esta lista de elementos remite al oyente a los géneros populares del tango, milonga y candombe, la simple observación de ellos no genera un tópico propiamente dicho, para ello necesitan tener un carácter de símbolo, precisa decir algo más de la simple remisión intergenérica.

[...], si decidimos llamarla «tópico» entonces estaremos invocando una teoría específica que implica necesariamente la aceptación de hipótesis como las siguientes: las remisiones intergenéricas no son aisladas sino sistémicas; forman parte de unas prácticas compositivas frecuentadas intensamente por los y las compositoras de una época determinada [...] y fueron reconocidas con facilidad por sus audiencias; como todo sistema estilístico artístico, el de los tópicos está compuesto por elementos (un elenco de tópicos habituales) y reglas de combinación y generación de sentido a partir de estos [...] la aparición de los tópicos en una pieza induce a interpretarla hermenéuticamente. (LÓPEZ CANO, 2020: 222).

Podemos observar que la inclusión de estos tópicos es sistemática por parte de Lamarque Pons, por ejemplo en el dúo *Montevideanos* podemos observar la utilización del patrón de 3-3-2:

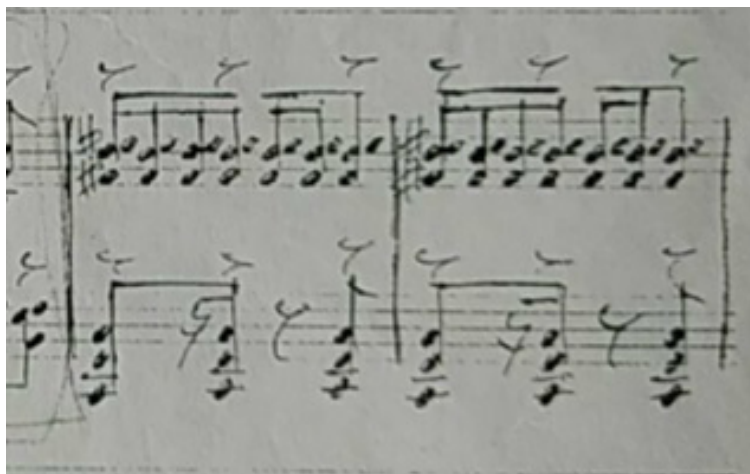


Fig. 22. Patrón 3-3-2 en *Montevideanos*.

Así como los comienzos de frase a contratiempo, por ejemplo en la *Milonga N°1*:

Serie de 7 Milongas Rioplatenses

Jaurés Lamarque Pons
Salto - 6 de Mayo de 1917
Montevideo - 11 de Junio de 1982

Nº1 en Do

Moderato

23 - 5 - 76

Copyright by Escuela Universitaria de Música Nº1
Montevideo - Uruguay Año 1993

Fig. 23. Milonga N°1 en Do de la serie 7 Milongas Rioplatenses.

También observamos la utilización del intervalo de segunda menor como efecto tímbrico y la utilización del ritmo del tambor chico en la obra *Suite de ballet según Figari* (Fig. 24).

The image displays a handwritten musical score for a ballet suite, likely by Igor Stravinsky. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute I (Fl), Flute II (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Trumpet I (Tpt I), Trumpet II (Tpt II), Trombone I (Tbn I), Trombone II (Tbn II), Percussion (Perc), and various string instruments (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Stravinsky's work. A green circle highlights a specific passage in the Flute I staff. Two red rectangles highlight passages in the Flute II and Percussion staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 24. Fragmento de la Suite de Ballet según Figari.

En cuanto al reconocimiento por parte de la audiencia, claramente se necesita tener un contexto cultural compartido para poder entenderlas como tal, “según el modelo inferencial, un tópico es el resultado de un complejo proceso entre emisores y receptores, donde se activan una serie de supuestos entre un gran conjunto de supuestos posibles” (SANS, 2019: 20). Ahora al escuchar el programa radial *El sonido de todos*²¹ de Numa Moraes Y Alfredo Escande, donde se emite esta obra interpretada por José Fernández Bardesio, los locutores no dudan en afirmar que el primer movimiento consiste en “una especie de milonga” el segundo a una “especie de tango” y el tercero a una “especie de milongón mezclado con candombe”, produciéndose así el proceso comunicacional entre el emisor y el receptor.

Ahora bien, la teoría tópica es una herramienta para el análisis de la construcción del significado en la música, los tópicos remiten al oyente a mundos de sentido culturalmente compartidos (PLESCH, 2016), se necesita entonces darle un significado estos símbolos musicales. Ratner nos plantea que los tópicos tienen categorías de dignidad y valoración social según estilos bajo, medio y alto (LOPEZ CANO, 2020: 261; RATNER, 1980: 9), por ejemplo:

[...] el minueto, la reina de las danzas del siglo XVIII, simbolizaba la vida social del mundo elegante, la marcha recordaba al oyente la autoridad, el caballero y las virtudes varoniles que se le atribuyen. (RATNER, 1980: 6)²².

Por lo tanto las “referencias intergenéricas detonan al menos algunas de las connotaciones y significados vinculados a las músicas aludidas. Estos incluyen valores atribuidos por su origen o práctica” (LOPEZ CANO, 2020: 261). El tango, la milonga y especialmente el candombe estuvieron asociados por mucho tiempo a las clases bajas de Montevideo y por ende estigmatizadas²³:

El fenómeno de las llamadas, tal como lo conocemos hoy, no es — como acontece con otras tradiciones —tan antiguo como se suele suponer (quizás un siglo aproximadamente). Surge en una comunidad sociocultural bastante cerrada, como forma de afirmar ritualmente un pasado digno escamoteado por la trata de esclavos y borroneado por una sociedad criolla poscolonial solapadamente racista. Los diversos tambores de origen quedan, de repente, convertidos en un solo tipo de tambores —que serán conocidos en general como tamboriles —, [...] Y saldrán a la calle a descargar las angustias de la pobreza a que la sociedad local condena a quienes tengan color oscuro, a neutralizar las tristezas del sometimiento, a expresar las alegrías pocas, a rendir homenaje a las profundidades sagradas de las cosas indefinibles que unen con aquel pasado digno. (AHARONIÁN, 2007: 92).

Estas prácticas musicales eran consideradas de “segunda clase” por la cultura hegemónica del Uruguay, o sea en la dicotomía centro-periferia, estas prácticas claramente estaban asociadas al segundo concepto:

²¹<https://miercolesdeguitarra.blogspot.com/2018/10/jose-fernandez-bardesio-autores.html?q=Jos%C3%A9+Fern%C3%A1ndez+Bardesio>. (Consultado el 09/10/2021)

²² “(...) the minuet, the queen of 18th-century dances, symbolized the social life of the elegant world, the march reminded the listener of authority, of the cavalier and the manly virtues ascribed to him.” (Traducción del autor)

²³ No es hasta que el Frente Amplio, partido político de concepción progresista, asume el gobierno en el 2005 que alguna de estas músicas comienza a ser legitimadas.

La oligarquía local estuvo siempre en contra de él (el tango). Ya porque sus miembros habían sido cuidadosamente educados para estar alienados con respecto a su propio país (y esperando diariamente las novedades de la metrópoli imperial), [...] En todo caso, todos los aspectos del tango fueron atacados alguna vez: por supuesto la coreografía (y esto, desde el comienzo mismo), pero también las letras (las cuales, fuese por su contenido o por su lenguaje, llegaron incluso a estar prohibidas por decreto — el lunfardo, particularmente, lo estuvo en la Argentina entre 1943 y 1946—) y también la música (ésta, especialmente por medio del ahogo económico). La mayor parte de la inteligentsia también estuvo en contra. Gran parte de las personas 'cultas' consideraban al tango como cosa irrelevante, despreciable y ridícula. Gran parte de la izquierda marxista reaccionó en forma muy negativa contra el tango. Y los responsables de los planes y de la conducción de la enseñanza pública que, a través de esta vía fundamental, decidían — o condicionaban muy profundamente — el pensamiento colectivo futuro, rechazaron visceralmente el tango y establecieron directivas a fin de destruirlo, Sólo unos pocos intelectuales, principalmente de origen anarquista, comprendieron al parecer la importancia del tango y le dieron un apoyo efectivo. (AHARONIÁN. 2007: 78-79).

Por lo tanto el uso de estas músicas nos simboliza la vida social de las clases menos pudientes y minorías de la sociedad uruguaya, al igual que las prácticas musicales y culturales marginalizadas de dicha sociedad.

Así como nos plantea López Cano, “la aparición de tópicos en una pieza invita a su interpretación hermenéutica” (2020: 261), entonces ¿qué fin buscaba Lamarque al utilizar estos tópicos en la música académica? Muy probablemente nunca tengamos una solución certera a esta cuestión, pero vale la pena aventurar una posible respuesta.

En 1980, – año de composición de la *Sonatina* – Uruguay, como otros países de Latinoamérica, se encontraba en un régimen dictatorial militar donde las ideas y manifestaciones culturales que no eran compartidas por el régimen eran perseguidas, censuradas o prohibidas. A través de diferentes herramientas este régimen impulsaba y reivindicaba las manifestaciones nacionalistas de carácter rural, (GOLDMAN, 2014) y negaba las expresiones más populares urbanas. Por lo tanto podemos pensar que el uso de las tópicas del tango, la milonga y el candombe como un aporte a la legitimización de estas músicas por parte del compositor, como una reivindicación de las minorías ante una represión constante de sus manifestaciones culturales por medio del aparato ideológico del estado: “La música lamarqueana ha extraído su escénica del pueblo y a él se vuelca” (GONZÁLEZ PUIG, 1995: 82).

Referencias

AGAWU, V. Kofi. (1991). *Playing with Signs a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.

———. (2009). *Music as Discourse Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford; New York: Oxford University Press.

AHARONIÁN, Coriún. (2007). *Músicas Populares del Uruguay*. Montevideo: UdelaR. Disponible en: https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/20210/1/EUM_Aharoni%a1nC_2007_M%a1nc3%basicasPopularesDelUruguay.pdf. (Último acceso 30-01-2021)

ALLANBROOK, Wye Jamison. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. University of Chicago Press.

CAPLIN, William (1998). *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York et Oxford: Oxford University Press.

GALLO, Ramiro. (2018). *Cuadernos de estudio. Arreglos de tango*. Buenos Aires: Tango sin fin. Disponible en: <https://tangosinfin.wordpress.com/ediciones-de-libre-descarga/>. (Último acceso 30-01-2021)

GARCIA BRUNELLI, Omar. (2015a). “The topic of the tango in the work of Juan José Castro”. Ponencia presentada en *Towards a global history of music*, Oxford, febrero de 2015.

———. (2015b). “La cuestión del fraseo en el tango”. *Zama* 7(7): 161-170. [E-journal] Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2195>. (Último acceso 30-01-2021)

GOLDMAN, Gustavo. (2003). *Candombe. Salve Baltazar*. Montevideo: Perro Andaluz.

———. (2014). “De históricos y atávicos rumores: Música, folclore y nacionalismos en el ‘año de la orientalidad’”. En: *Musicología en el Uruguay: aportes a la construcción de su campo de estudio*. Montevideo: Perro Andaluz.

GONZALEZ PUIG, Beatriz. (1995). *Jaures Lamarque Pons*. Montevideo: Arca.

HATTEN, Robert. (1994). *Musical meaning in Beethoven : markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

———. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press.

LAMARQUE PONS, Jaurés. (1986). *El tango nuestro de cada día*. Montevideo, Ediciones de la plaza.

———. *Sonatina*. (2000) [Partitura]. Tokyo: Gendai guitar.

LOPÉZ CANO, Rubén. (2005). “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. *NASSARRE Revista Aragonesa de Musicología* 1(21): 59-76.

———. (2020). *La música Cuenta. Retórica, narratividad, Dramaturgia, cuerpo y afectos*. Escuela Superior de Música de Catalunya.

MAURIÑO, Gabriela. (2001). “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”. *Latin American Music Review*. 2 (22): 240-254.

MIRKA, Danuta. (2014) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford University Press.

MONELLE, Raymond. (2000) *The Sense of Music Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.

———. (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

NOVOA, Julio. (1959). *A propósito de tres compositores. Soriano – Lamarque – Tosar*. Montevideo: Arca.

PERALTA, Julián. (2012). *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos aires: Editorial del puerto.

PIEADADE, Acacio. (2013) “A teoria das tópicas ea musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. *El oído pensante* 1(1). [E-journal] Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2202>. (Último acceso 30 -01- 2021)

PLESCH, Melanie. (1996) “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: El topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”. *Revista Argentina de Musicología* 1. [E-journal] Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/8/4>. (Último acceso 30 -01- 2021)

———. (2014) “Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”. *Acta Musicológica* 2 (86): 217-248.

———. (2016) “Teoría tópica y retóricas de identidad en la música latinoamericana” Disponible en: <http://www.posgrado.filo.uba.ar/teor%C3%ADa-t%C3%B3pica-y-ret%C3%B3ricas-de-identidad-en-la-m%C3%BAsica-latinoamericana>. (Último acceso 26 – 09 -21)

RATNER, Leonard. (1980). *Classic music – Expression, form and style*. Schirmer Books.

SALGÁN, Horacio. (2001). *Curso de tango*. Buenos aires.

SANS, Juan Francisco. (2019). “Típicos tópicos tropicales”. *El oído pensante* 1(8) [E-journal] Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7595>. (Último acceso 30 -01- 2021)

VARASSI PEGA, Barbara. (2014). “Creating and Re-creating Tangos: Artistic Processes and Innovations in Music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann”, Tesis doctoral, Leiden University.

Discografía

FERNÁNDEZ, Eduardo (1989). Sonatina. En *Ponce variations* [CD]. Londres: Decca.

Grabación- Disco: <https://open.spotify.com/album/4uDOLx4jPD2XguZaKhKi14>

(Último acceso 26-09-2021)

I Mov: https://www.youtube.com/watch?v=arQ-jtUR_d8

(Último acceso 26-09-2021)

II Mov: <https://www.youtube.com/watch?v=vzgBR6tfLe4>

(Último acceso 26-09-2021)

III Mov: <https://www.youtube.com/watch?v=o4uKV4-w9PQ>

(Último acceso 26-09-2021)

Rey, Andrés. “Sonatina para guitarra de Jaurés Lamarque Pons: entre lo rioplatense y lo académico – una propuesta de análisis.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 7, no. 2 (2022): 78–99.