MUSICA THEORICA 2025, V. 10.2
SCIENTIFIC ARTICLE
10.52930/mt.v10i2.376
Fecha de recibimiento: 10/10/2025
Fecha de aprobación: 10/12/2025

Candombe y escritura pianística en el repertorio uruguayo de concierto: análisis de *Tamboriles* de Luis Cluzeau Mortet

Candombe and Piano Writing in the Uruguayan Concert Repertoire: An Analysis of Luis Cluzeau Mortet's Tamboriles

Alejandro Jarib Barbot Antonoff
Universidad de la República

Resumen: El presente estudio examina *Tamboriles* (1952), de Luis Cluzeau Mortet, obra que constituye una temprana incorporación de elementos del candombe afro-uruguayo a la escritura pianística de concierto. Desde una metodología analítico-contextual, el estudio examina tanto los condicionantes estéticos del nacionalismo musical uruguayo como los desafíos estructurales, tímbricos y performativos que implica trasladar una práctica oral y multiestratificada a un medio temperado y codificado por la notación, como el piano. El análisis revela una arquitectura formal simétrica de seis secciones, organizada según un principio de especularidad estructural (1–6, 2–5, 3–4), en la cual se despliega un progresivo aumento, seguido de una retracción, en la densidad de elementos rítmicos provenientes del candombe. La obra se construye a partir de bloques modulares de cuatro compases, caracterizados por una armonía estática y no funcional, y por una identidad rítmica distintiva, lo que permite una organización sustentada en procedimientos de repetición, variación y yuxtaposición. En el plano rítmico, los distintos bloques incorporan elementos provenientes de los tambores del candombe, ya sea fragmentos de los toques de cada tambor —tomados de forma independiente o combinados—, ubicados en sus registros tradicionales o desplazados a otros, así como resultantes rítmicas derivadas de la textura general. En el plano textural, Cluzeau Mortet traduce el principio de estratificación funcional de la cuerda de tambores mediante la superposición de flujos de semicorcheas, acentos desplazados y disonancias deliberadas, que evocan tanto la lógica polirrítmica del género como la inarmonía espectral de sus instrumentos. Consciente de la complejidad que implica traducir al piano los elementos de la cuerda de tambores, Cluzeau Mortet adopta una estrategia compositiva no mimética pero estructuralmente informada, que propone una representación abstracta del candombe en clave pianística. Esta aproximación permite que

© TeMA 2025 – ISSN 2525-5541

los elementos del género resulten reconocibles dentro del lenguaje del instrumento, preservando la integridad de sus materiales y el respeto por la cultura que los origina.

Palabras clave: Nacionalismo uruguayo. Cluzeau Mortet. Candombe. Música para Piano. Análisis musical.

Abstract: The present study examines *Tamboriles* (1952) by Luis Cluzeau Mortet, a work that represents an early incorporation of Afro-Uruguayan candombe elements into the concert piano idiom. Using an analytical-contextual methodology, the study addresses both the aesthetic constraints of Uruguayan musical nationalism and the structural, timbral, and performance challenges posed by translating a multistratal oral practice into a tempered, notation-coded medium such as the piano. The analysis reveals a symmetrical formal architecture of six sections organized by a principle of structural mirroring (1–6, 2–5, 3–4), within which there unfolds a progressive intensification—followed by a retraction—in the density of rhythmic elements drawn from candombe. The work is built from four-bar modular blocks characterized by static, nonfunctional harmony and a distinctive rhythmic identity, enabling an organization grounded in procedures of repetition, variation, and juxtaposition. At the rhythmic level, the various blocks incorporate elements from the candombe drums—either fragments of the characteristic *toques* for each drum, taken independently or combined—placed in their traditional registers or shifted to others, as well as composite rhythmic resultants derived from the overall texture. At the textural level, Cluzeau Mortet renders the principle of functional stratification of the *cuerda de tambores* (candombe drum ensemble) through the superposition of streams of sixteenth notes, displaced accents, and deliberate dissonances that evoke both the genre's polyrhythmic logic and the inharmonic spectral profile of its instruments. Acknowledging the complexity of translating the drum ensemble's elements to the piano, Cluzeau Mortet adopts a non-mimetic yet structurally informed compositional strategy that offers an abstract, pianistically conceived representation of candombe. This approach allows the genre's elements to remain recognizable within the instrument's language while preserving the integrity of its materials and respect for the culture from which they arise.

Keywords: Uruguayan musical nationalism. Luis Cluzeau Mortet. Candombe. Piano music. Musical analysis.

* * *

1. Candombe e identidad uruguaya

El candombe es una práctica musical compleja, cargada de historia, simbolismo y significado social. Desde una perspectiva histórico-musicológica, Lauro Ayestarán lo describe como una "danza dramática de los esclavos africanos —luego libertos— y sus descendientes", que se ha mantenido en el

Uruguay desde el siglo XIX (Ayestarán 1953, p. 163). Su evolución lo conduce desde lo ritual y religioso hacia una configuración carnavalesca, visible y popular, hacia fines del mismo siglo. En el centro de esta práctica se encuentra la cuerda de tambores, que actúa como "centro aglutinante de la comparsa" (*ibid.*, p. 166), organizando un entramado rítmico sofisticado, transmitido oralmente, que, desde mediados del siglo XX, comenzó a despertar el interés de la investigación académica.

Sin embargo, el reconocimiento institucional del candombe ha estado atravesado por diversas tensiones. Coriún Aharonián subraya que no se trata simplemente de una tradición musical, sino del "ritmo negro del Uruguay", cargado de significados sociales, históricos y raciales. En sus palabras, el candombe constituye una forma de "liberación emocional y afirmación identitaria" frente a siglos de opresión estructural. No obstante, advierte que su espectacularización en el presente puede derivar en el desplazamiento de sus portadores originales, al ser apropiado por el conjunto de la sociedad (Aharonián 2022, párr. 5).

Desde la década de 1960, el candombe ha atravesado un proceso de expansión tanto territorial como cultural, integrándose a la música popular y a diversos circuitos urbanos por fuera del carnaval. Esta "redimensionalización social y territorial" ha contribuido a su legitimación como emblema de identidad nacional. En palabras de Olga Picún: "El candombe constituye hoy un factor de identidad de gran parte de los uruguayos. Sin embargo, hasta los sesenta esta manifestación cultural había estado confinada principalmente al carnaval" (Picún 2010, p. 1). La ampliación de su alcance social ha propiciado su incorporación a políticas culturales y espacios educativos, al tiempo que ha generado nuevas complejidades en torno a su autenticidad y a las formas de su representación.

2. Cluzeau Mortet

Luis Cluzeau Mortet (Montevideo, 1888–1957) fue una figura destacada del nacionalismo musical uruguayo durante la primera mitad del siglo XX. Su obra configura una síntesis entre el lenguaje académico heredado de la tradición europea y una estilización personal de elementos asociados al paisaje y la cultura criolla. La música de Cluzeau Mortet ha sido valorada por su capacidad de

integrar una sensibilidad popular dentro de un marco compositivo depurado. En palabras de Lagarmilla, su obra expresa "el alma de nuestra tierra" mediante un estilo que "no copia el folklore, sino que lo trasciende en forma de arte culto" (Lagarmilla 1944, p. 37).

El ciclo *Nuestra tierra*, compuesto entre 1943 y 1952, reúne una serie de piezas para piano que representan una síntesis tardía de la estética nacionalista de Cluzeau Mortet. Estas obras se inscriben en un nacionalismo estilizado, en el cual el folclore no se cita de manera literal, sino que se transforma en un lenguaje pianístico de carácter concertante. Dentro de este conjunto, *Tamboriles* (1952) se inspira en la sonoridad de la cuerda de tambores afro-uruguaya y constituye una aproximación temprana y singular a la dimensión sonora del candombe desde la escritura pianística de concierto en el ámbito académico, anticipando procesos de integración identitaria que cobrarían mayor impulso en las décadas siguientes.

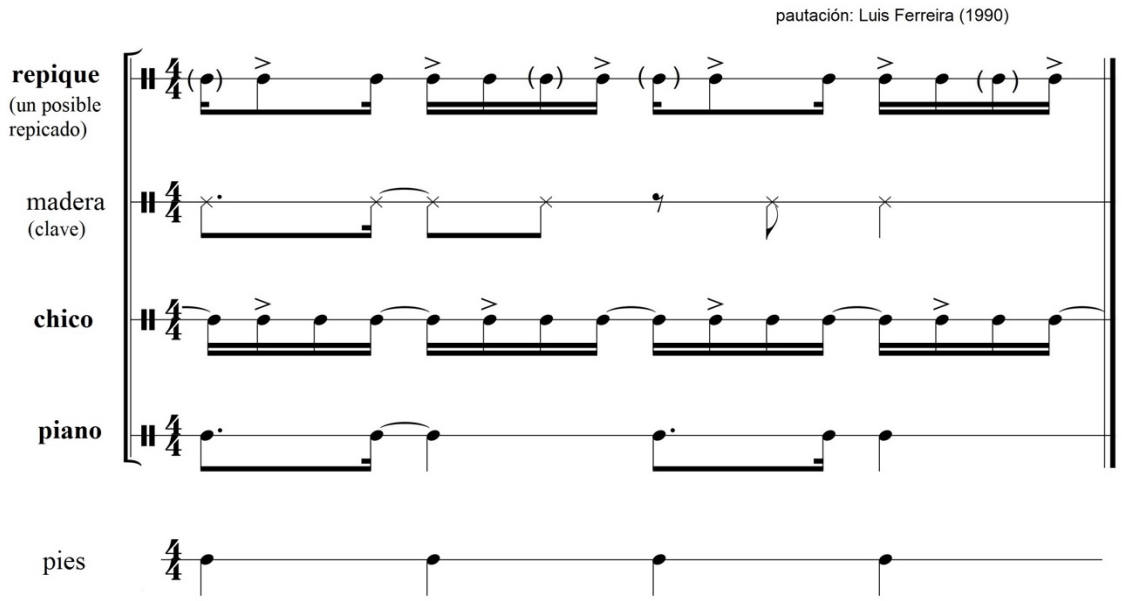
Desde una metodología analítico-contextual, este trabajo examina tanto los condicionantes estéticos del nacionalismo musical uruguayo como los desafíos estructurales, tímbricos y performativos que supone trasladar una práctica oral y multiestratificada a un medio temperado y codificado por la notación, como el piano.

3. La cuerda de tambores

El entramado rítmico del candombe se configura a partir de la interacción entre tres tambores —chico, repique y piano—, cada uno de los cuales desempeña una función diferenciada dentro de la estructura métrica. El comportamiento rítmico característico de cada uno puede observarse en el Ej. 1. El tambor chico, de registro agudo, sostiene un patrón prácticamente invariable que articula una pulsación continua y establece el nivel métrico más elemental, actuando como sostén estructural del entramado. Este patrón, cuya unidad mínima abarca un pulso, construye un entramado continuo de semicorcheas en el que la primera corchea de cada pulso no se articula. El piano, en registro grave, introduce acentos que coinciden con la clave, reforzando la organización métrica del compás y aportando variaciones propias según el estilo barrial (Jure, 2013). Su golpe más característico es el segundo, articulado en la última semicorchea

del primer tiempo. Es el único acento de la rítmica del piano que no coincide con el pulso.

El repique, situado en un registro medio-agudo, se distingue por su carácter improvisador y por un repertorio amplio de variaciones. Si bien parte de un patrón básico reconocible, sus transformaciones responden a un conjunto acotado de reglas que aseguran la coherencia rítmica. Este tambor encarna un espacio de libertad expresiva dentro del sistema, aunque sus variaciones se articulan según principios estructurales interiorizados por los ejecutantes, lo que permite discernir cuándo se repica "bien" o "mal" (Jure 2013).



Ejemplo 1: Cuerda de tambores

La música del candombe uruguayo puede entenderse como una estructura rítmica estratificada, donde distintos planos sonoros y temporales interactúan de manera organizada. Esta estratificación no solo se expresa en la distribución funcional de los tambores, sino también en los niveles temporales y expresivos que configuran su práctica colectiva. Desde una perspectiva performática y procesual, el candombe puede entenderse a partir de lo que Ferreira (2011) denomina "escalaridades de tiempo estructurado". Estas escalaridades abarcan desde patrones rítmicos regulares —como la línea temporal del chico— hasta gestos improvisatorios y modulaciones microrrítmicas que emergen en el contexto de la ejecución colectiva. Ferreira describe esta dinámica como una "microestructura de tiempo producida

colaborativamente", en la que la percepción del pulso y de la forma se ve modulada por la interacción simultánea entre distintas capas temporales.

En este sentido, el candombe se presenta como una práctica musical multiestratificada. La noción de estrato no se restringe a la dimensión tímbrica o funcional de los instrumentos, sino que incluye también aspectos temporales, expresivos y sociales de la interpretación. En particular, Ferreira (2011) subraya que la temporalidad del candombe se construye colectivamente, en estrecha relación con el cuerpo y el entorno urbano, donde el desplazamiento no constituye un elemento accesorio, sino un componente estructural del fenómeno performativo. En el Ej. 1 se ilustran los pasos característicos de dicho desplazamiento, ubicados en los pulsos. En este marco, la estructura musical no responde a una lógica jerárquica fija, sino que se configura como un entramado dinámico, en el que los distintos estratos se estabilizan y se reconfiguran en una tensión constante entre repetición e invención, generando un pulso colectivo.

4. Candombe y música de concierto para piano

Tomar la música del candombe como base para una obra pianística de concierto supone afrontar el tránsito desde una tradición oral y performativa hacia un soporte escrito que, por su propia naturaleza, es reductivo. La notación convencional permite registrar parámetros como alturas, duraciones y dinámicas; sin embargo, deja fuera dimensiones fundamentales del fenómeno musical: microvariaciones, flexibilidad temporal, gestualidad corporal e interacción colectiva. Asimismo, ciertos elementos expresivos específicos del candombe —como el gesto de "subir la llamada", las señales corporales o las tensiones entre capas rítmicas— carecen de una traducción directa en el lenguaje de la escritura musical tradicional, lo que exige incorporar anotaciones complementarias o adoptar decisiones interpretativas específicas (Jure; Rocamora 2018). La fidelidad estilística, en consecuencia, no puede limitarse al ámbito de la partitura.

Otro aspecto fundamental en la transposición de elementos del candombe a una obra pianística radica en las diferencias acústicas entre los instrumentos implicados. El piano produce sonidos de altura definida, organizados según la serie armónica, lo que da lugar a un espectro sonoro regular y predecible. En cambio, los tambores del candombe —chico, repique y piano— emiten sonidos

de altura indeterminada, con espectros inarmónicos que no responden a relaciones simples, sino que se configuran a partir de frecuencias irregulares y difusas (Rossing 2000). A esta divergencia se suma la diferencia en la respuesta al ataque: los tambores generan sonidos con articulación marcada, modulación rápida y resonancia espacial variable, mientras que el piano ofrece una respuesta más contenida, de carácter fijo y controlado.

Un tercer desafío en la transposición del candombe al piano consiste en articular dos formas de organización musical que responden a lógicas distintas: por un lado, la del candombe, estructurada en torno al ritmo, la textura y la estratificación temporal; por otro, la del piano, que incorpora además la utilización de sonidos de altura determinada. Si bien no se trata de sistemas incompatibles, su coexistencia puede generar tensiones perceptivas entre el desarrollo rítmico y la organización melódico-armónica, dado que en el candombe la forma se construye a partir de la evolución rítmica y la interacción entre estratos, sin recurrir a progresiones armónicas ni contrastes temáticos como principios estructurantes (Ferreira 2011; Jure 2013). Al trasladar estos elementos a un instrumento temperado como el piano, existe el riesgo de que la organización vertical de las alturas interfiera con la percepción del entramado rítmico que constituye el núcleo de esta tradición musical.

Un cuarto aspecto a considerar en la composición de una obra pianística basada en el candombe es la relación del compositor con la práctica misma. En ausencia de una participación activa en las cuerdas de tambores o de una inserción en el entorno cultural que las sostiene, la comprensión del fenómeno puede resultar parcial, limitando así la fidelidad de su traducción artística. En el ámbito de la etnomusicología y los estudios de música popular, se reconoce que el conocimiento profundo de una práctica musical requiere implicación directa. Como señala Cohen (1993), el sentido de la música se construye en la práctica misma, no únicamente en sus representaciones. En este sentido, se añade un factor de mayor complejidad cuando la circulación de la obra depende de una partitura convencional, ya que dicha mediación introduce condiciones específicas de escucha, lectura y aprendizaje. Incluso en una obra como *Tamboriles*, en la que el compositor evidencia un conocimiento y una comprensión genuinos de la cuerda de tambores, se vuelve necesario que el/la intérprete cuente con una familiaridad práctica con el candombe para reconocer

sus rasgos constitutivos y traducirlos de manera pertinente en la interpretación pianística.

Del mismo modo, McAllester (1949) advierte que la experiencia vivencial es esencial para captar dimensiones simbólicas y gestuales que difícilmente pueden quedar registradas en una partitura. En el caso del candombe, esta distancia puede derivar en producciones que reproduzcan tan solo una capa superficial de su densidad rítmica, social y performativa. A modo de ejemplo, la corporalidad del toque de la cuerda de tambores —que implica desplazamiento, peso y un determinado esfuerzo físico— configura una gestualidad específica cuya incorporación resulta necesaria para una interpretación adecuada de *Tamboriles*. Esta gestualidad configura una identidad pianística performativa propia, que exige criterios de articulación, ataque, acentuación y temporalidad acordes con ese horizonte corporal y rítmico.

5. Análisis general de *Tamboriles*

Antes de iniciar el análisis de *Tamboriles*, resulta pertinente detenerse en dos elementos preliminares: su dedicatoria a Lauro Ayestarán y la elección del compás (2/4). Si bien en la actualidad existe consenso en transcribir la rítmica del candombe en 4/4, las primeras pautaciones propuestas por Ayestarán lo presentaban como una estructura de dos compases de 2/4. Este detalle sugiere que Cluzeau Mortet, además de poseer una familiaridad directa con la sonoridad de los tambores, habría estado al tanto de dichas pautaciones. Ese conocimiento podría haber incidido en ciertas decisiones composicionales, particularmente en lo relativo a la métrica y a la estructuración rítmica de la obra.

A partir de aquí, destacan dos aspectos fundamentales. En primer lugar, *Tamboriles* no se inscribe en un lenguaje tonal reconocible. Si bien emplea tríadas y tétradas, no se establece una sintaxis tonal ni modal nítida. La obra se organiza en bloques de cuatro compases, caracterizados por una armonía esencialmente estática, por lo general centrada en un único acorde. En la sección inicial, puede identificarse el acorde A6 como posible función de tónica; sin embargo, esa tonicidad no se afirma de manera convencional, sino que emerge de la alternancia entre un bloque A —sustentado exclusivamente en ese acorde— y otros bloques construidos sobre acordes distintos, que no comparten campo

diatónico. Esta configuración sugiere una articulación no funcional basada en la yuxtaposición.

Por otra parte, cada bloque presenta una identidad rítmica específica, asociada a esa armonía. A lo largo de la obra se identifican al menos quince bloques diferenciados, varios de los cuales reaparecen en distintas secciones. Esta recurrencia configura un entramado formal sustentado en procedimientos de repetición, reordenamiento secuencial y variación rítmica, lo que sugiere una lógica constructiva de carácter modular.

El segundo aspecto fundamental radica en que *Tamboriles* no es un candombe en sentido estricto, sino una obra que incorpora y elabora determinados elementos característicos del género desde una perspectiva compositiva que los abstrae y reelabora, sin adherir a sus convenciones estilísticas tradicionales.

La obra presenta una articulación en seis secciones, dispuestas conforme a un principio de simetría centrada, de manera tal que las secciones 1 y 6 guardan una relación estructural entre sí, al igual que las secciones 2 y 5, y las secciones 3 y 4. Esta organización sugiere un diseño formal especular que refuerza la percepción de equilibrio global del discurso compositivo. Este procedimiento formal especular se vincula, a su vez, con la distribución de la densidad de los elementos rítmicos asociados al candombe a lo largo de la obra. Entre las secciones 1 y 2 se observa un incremento gradual en la presencia de dichos elementos, mientras que, en correspondencia simétrica, entre las secciones 5 y 6 tiene lugar una disminución equivalente de su densidad. Esta correlación refuerza el carácter estructurante de la simetría formal en la configuración del discurso compositivo.

La relación entre las secciones 3 y 4 también responde a un principio especular; sin embargo, en este caso se introduce un elemento de ruptura o contraste. Mientras que la sección 3 —que presenta una mayor densidad de elementos rítmicos asociados al candombe que la sección precedente— abandona de forma abrupta toda referencialidad al género, la sección 4 reproduce un esquema inicial similar y, en su segunda mitad, introduce la manifestación más explícita del candombe en toda la obra. Esta segunda parte de la sección 4 puede interpretarse, en consecuencia, como el clímax, tanto en términos expresivos como en la realización musical del candombe.

Cluzeau Mortet también traduce al piano la estructura estratificada característica de la cuerda de tambores del candombe, a través de recursos texturales cuidadosamente diferenciados, que permiten recrear la articulación funcional de los distintos planos rítmicos del ensamble tradicional. La estratificación se manifiesta a través de la superposición de distintas capas rítmicas, en ocasiones contrastantes. Se emplean flujos continuos de semicorcheas —en notas individuales o en acordes—, acentuaciones puntuales en otros registros y células rítmicas derivadas de los distintos tambores del candombe, ubicadas a veces en registros correspondientes a sus referentes originales y, otras, desplazadas registralmente. La alternancia entre repeticiones rítmicas sostenidas y ataques puntuales, articulada con variaciones de densidad sonora y de distribución registral, permite recrear, dentro del lenguaje pianístico, una dinámica análoga a la interacción funcional de los tambores chico, repique y piano. Si bien las ubicaciones métricas de los acentos no reproducen fielmente los patrones tradicionales del candombe, resulta evidente que el compositor reconoce y traduce el principio de estratificación, uno de los rasgos distintivos de dicha práctica musical.

En la obra, Cluzeau Mortet evidencia asimismo una conciencia aguda del carácter inarmónico del espectro sonoro de los tambores de candombe, que traduce al piano mediante el uso deliberado de disonancias que "ensucian" la nota que se desea destacar. Esta estrategia no anula la percepción de la nota estructural, sino que la enmarca con sonidos que introducen fricción tímbrica, evocando la rugosidad característica de las lonjas. De este modo, el compositor consigue, dentro de las posibilidades tímbricas del instrumento, una transposición que remite a la aspereza y a la complejidad espectral del modelo original.

6. Las secciones

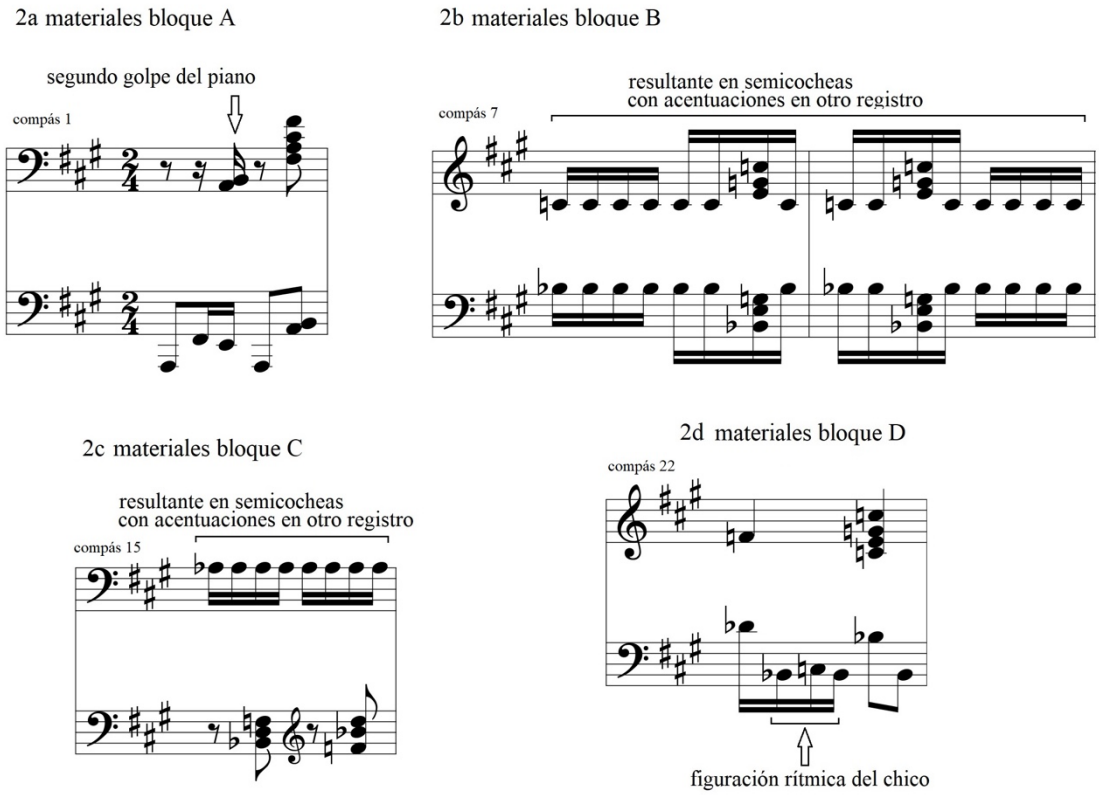
6.1. Sección 1

La primera sección se compone de cuatro bloques de cuatro compases cada uno, dos de los cuales aparecen con repetición. El bloque A se articula en torno al acorde A6; el bloque B, en torno a C7/B♭; el bloque C, en torno a B♭7; y el bloque D, en torno a C7/E. La disposición formal de la sección sigue el esquema

ABACADD′, lo que origina una organización armónica basada en la sucesión A6 – C7/B♭ – A6 – B♭7 – A6 – C7/E. La nota la queda establecida como centro tonal por recurrencia, mediante la reiteración del acorde A6 como núcleo estructural. A su vez, cada uno de estos bloques incorpora algún elemento rítmico característico del candombe, ya sea mediante golpes o células propias de uno de los tambores, resultantes rítmicas en semicorcheas, o acentos distribuidos en registros y densidades diferenciadas que remiten a aspectos texturales del género.

En el Ej. 2 se ilustran los elementos rítmicos, tímbricos y texturales derivados del candombe que sirven de base para la construcción de los distintos bloques de la sección 1. Comencemos por el Ej. 2a, correspondiente al bloque A. En él se aprecia, sobre una base rítmica próxima a la de la milonga urbana —corchea, dos semicorcheas y dos corcheas— ubicada en la mano izquierda del piano, la aparición de un elemento característico del candombe: el segundo golpe del tambor piano, situado en la última semicorchea del primer tiempo y asignado a la mano derecha. Además de esta configuración rítmica, la nota la, correspondiente al acorde A6, se encuentra "ensuciada" mediante la adición de una segunda mayor ascendente, con el fin de evocar la resultante tímbrica inarmónica propia de los tambores. Este bloque A consta de cuatro compases idénticos. Cabe señalar que, si bien el candombe y la milonga urbana son géneros diferenciados en términos musicales, compartieron ámbitos sociales y circuitos culturales —como barrios populares y espacios de sociabilidad afromontevideana—, lo que hace que su vinculación resulte natural desde una perspectiva sociohistórica (Goldman 2008).

En el Ej. 2b se aprecia otro recurso compositivo: la explicitación de una resultante rítmica propia del candombe mediante un patrón continuo de semicorcheas, ejecutado en este caso sobre la segunda mayor B♭–C. A ello se añaden acentos en un registro distinto y con mayor densidad sonora, a través del uso de acordes. Si bien la ubicación rítmica de estos acentos no coincide de manera exacta con los patrones tradicionales del candombe, remite a su configuración textural característica. Esta combinación alude tanto a la resultante rítmica global del candombe como a su organización en estratos funcionalmente diferenciados.



Ejemplo 2: Materiales de los bloques A, B, C y D

El Ej. 2c muestra el procedimiento utilizado en el bloque C. En términos conceptuales, este recurso resulta análogo al empleado en el bloque B, ya que combina una resultante rítmica en semicorcheas con acentos situados en otro registro. En este caso, el flujo de semicorcheas se articula sobre una única nota —A♭—, mientras que los acentos en acordes se proyectan exclusivamente al registro grave, en contraste con el comportamiento especular observado en el bloque B.

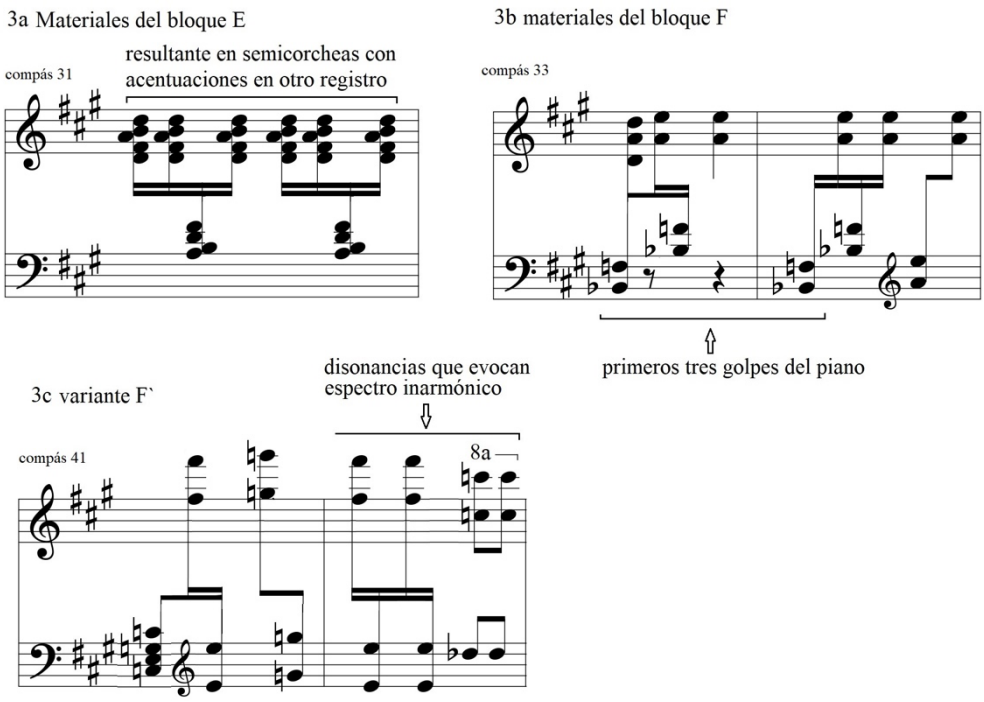
Finalmente, el Ej. 2d —correspondiente al segundo y al cuarto compás del bloque D— muestra la aparición de la figura rítmica característica del tambor chico, representada aquí mediante el giro melódico B♭–C–B♭ en la mano izquierda. Esta célula se traslada al piano en registro grave, lo que contrasta con su ubicación habitual en la cuerda de tambores, donde el tambor chico se sitúa en el registro agudo.

6.2. Sección 2

La segunda sección se compone de dos bloques de cuatro compases cada uno, que se alternan y se repiten, con transformaciones que preservan su identidad básica. El bloque E se articula en torno al acorde Bm7/A; el bloque F, en su versión original, en torno a B♭maj7, y en su versión modificada (F′), en torno a C. La disposición formal de la sección sigue el esquema E–F–E–F′–F′–E–F, lo que origina una organización armónica articulada por la sucesión Bm7/A – B♭maj7 – Bm7/A – C – Bm7/A – B♭maj7. La presencia recurrente de la nota la en la línea de bajo sugiere que esa altura continúa funcionando como referencia central en la organización de las alturas.

El Ej. 3 presenta los elementos rítmicos, tímbricos y texturales derivados del candombe que constituyen la base de construcción de los distintos bloques de la sección 2. El Ej. 3a muestra el bloque E, con el que se inicia esta nueva sección. De forma análoga a lo que ocurre en los bloques B y C, se trata de una resultante rítmica en semicorcheas a la que se oponen acentos en otro registro, en este caso más grave. La diferencia respecto de los bloques anteriores radica en que la resultante en semicorcheas exhibe una mayor densidad, al estar elaborada a partir de la repetición de un acorde, en lugar de una o dos notas.

El Ej. 3b muestra el recurso utilizado en el bloque F, basado en la utilización de los tres primeros golpes característicos del tambor piano, trasladados a la mano izquierda en el registro medio y medio grave, sobre la quinta B♭–F. Se trata de la primera aparición en la obra de esta secuencia completa de tres ataques, lo que acentúa su carácter referencial. Este comportamiento rítmico se articula de manera complementaria con la célula rítmico-melódica desarrollada en el registro agudo en torno a la nota mi. Dicha nota funciona como disonancia respecto de la armonía subyacente, lo que implica un incremento en el grado de disonancia general. Este tratamiento de la disonancia cumple una función evocativa, aludiendo a la inarmonía característica del timbre de los tambores.



Ejemplo 3: Materiales de los bloques E y F

Como muestra el Ej. 3c, la rítmica del bloque F′ se deriva directamente del bloque F, al igual que el motivo rítmico-melódico en el registro agudo. Si bien se abandona el patrón del tambor piano, la línea melódica se amplía en registro, se duplica a la octava y se le añaden disonancias, lo que incrementa la tensión y contribuye al ***crescendo*** general de la obra. Al mismo tiempo, se intensifica el grado de referencialidad tímbrica respecto de los tambores.

6.3. Sección 3

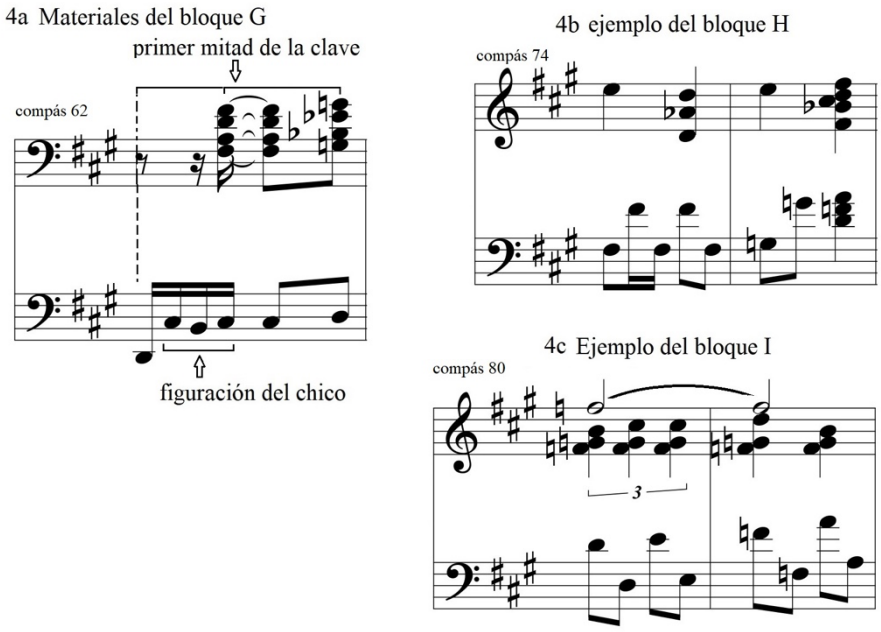
La tercera sección se compone de tres bloques de cuatro compases cada uno, además de un nexo, que se suceden con transformaciones que preservan su identidad estructural básica. El bloque G se organiza en torno al acorde Dmaj7, mientras que su variante transpuesta, G′, replica el mismo diseño a un tono descendente, sobre el acorde Cmaj7. A continuación, se introduce un nexo de carácter predominantemente melódico, en el cual no se establece con claridad una sonoridad armónica estable. Le sigue el bloque H, cuya configuración armónica escapa a una interpretación triádica tradicional; en él aparecen verticalidades complejas, algunas de las cuales pueden interpretarse como poliacordes, y otras como sonoridades de tonos enteros. Por último, el bloque I

se construye sobre un acorde ambiguo, susceptible de ser percibido tanto como Dm6 como G7 con bajo en D. La disposición formal de esta sección sigue el esquema G–G–G′–nexo–H–H–I–I, lo que permite delinear una secuencia armónica tentativa: Dmaj7 – Cmaj7 – (indeterminado) – Dm6 (G7/D). En términos generales, esta sección constituye el segmento armónicamente más inestable y menos triádico de toda la obra.

El Ej. 4 presenta los elementos que constituyen la base de construcción de los distintos bloques de la sección 3. El Ej. 4a muestra los materiales derivados del candombe empleados en el bloque G. Se aprecia la figuración característica del tambor chico, asignada a la mano izquierda en el registro grave del piano, lo que implica un desplazamiento respecto de su ubicación original en la cuerda de tambores, donde se encuentra en el registro agudo. Asimismo, al conectar la primera nota del compás —el bajo del acorde— con los acordes ejecutados en la mano derecha, es posible identificar una proyección rítmica que remite a la primera mitad de la clave de candombe.

Los bloques H e I tienen la particularidad de no incorporar elementos provenientes del candombe. En el Ej. 4b se aprecia una construcción rítmica próxima a la milonga urbana, aunque desprovista de referencias directas al candombe. En el plano armónico, el primer compás contiene cuatro clases de altura que pueden organizarse por intervalos de tono entero. La última verticalidad del segundo compás se corresponde con un poliacorde resultante de la superposición de los acordes Dm y F♯.

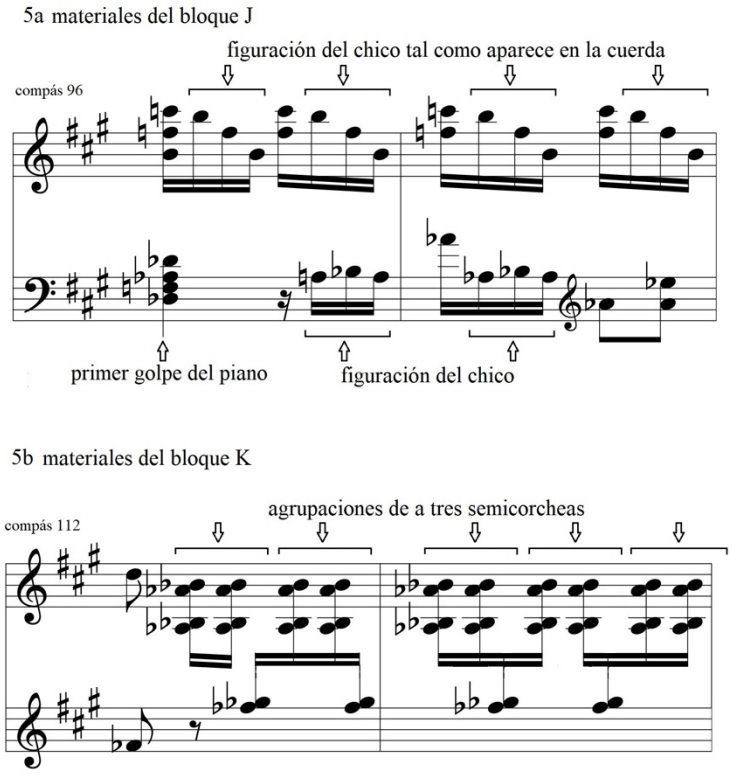
El Ej. 4c muestra un fragmento del bloque I, en el cual se introduce un tresillo de negras, una figuración rítmica ajena al repertorio tradicional de los tambores del candombe. En el plano armónico, la línea de bajo sugiere el acorde de Dm, mientras que el conjunto de alturas remite a un acorde de G7/D, con un C♯ que puede interpretarse como nota de paso interna. En términos escalares, la colección de alturas del bloque I se corresponde con la escala de re menor melódica.



Ejemplo 4: Materiales de bloque G y observaciones sobre los bloques H e I

6.4. Sección 4

La cuarta sección se compone de tres bloques de cuatro compases cada uno, y los dos primeros corresponden al bloque G y a su variante transpuesta, G′, ambos ya utilizados en la sección anterior. Esta recurrencia podría sugerir, en principio, una repetición estructural de dicha sección. Sin embargo, a continuación, se introduce el bloque J, construido en torno al acorde D♭maj7, que se repite cuatro veces, con algunas variantes internas. Le sigue el bloque K, construido en torno a un acorde de B♭7 con bajo en A♭ y sin quinta. Los bloques J y K constituyen el punto de mayor referencialidad al candombe en toda la obra y configuran, en consecuencia, su clímax expresivo. La concentración de elementos rítmicos, tímbricos y texturales asociados al género en estos pasajes refuerza su función culminante dentro del discurso formal. La estructura formal de la sección sigue el esquema G–G′–J–J′–J″–K, lo que origina una organización armónica centrada en la sucesión D♭Maj7 – CMaj7 – D♭Maj7 – B♭7/A♭.



Ejemplo 5: Materiales de los bloques J y K

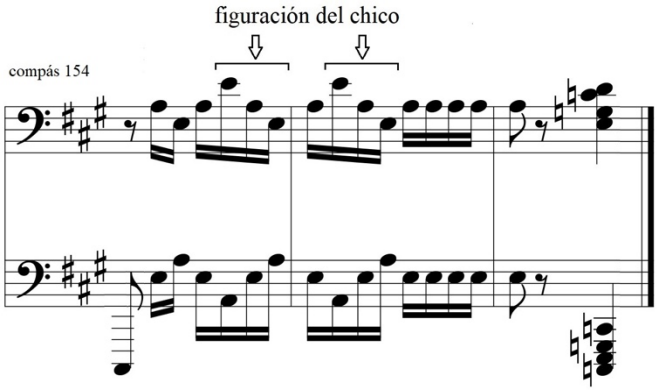
El Ej. 5 presenta los elementos rítmicos, tímbricos y texturales derivados del candombe que constituyen la base de construcción de los distintos bloques de la sección 4. El Ej. 5a corresponde al bloque J, introducido por primera vez en esta sección. En él se aprecia el empleo completo de la trama rítmica del tambor chico, presentada como un *ostinato* en la mano derecha. Esta figura se articula mediante un motivo descendente en el registro agudo, formado por las notas B♮–F♮–B♮. La segunda y tercera aparición de esta figuración aparecen dobladas rítmicamente en el registro medio-grave, enriqueciendo la textura. En el primer tiempo del primer compás se presenta el primer golpe del tambor piano, cuya sonoridad inarmónica se evoca mediante una verticalidad disonante formada por un acorde de D♭maj7 con la adición de una séptima menor. Esta interpretación implica considerar la nota B como una enarmonía de C♭.

El Ej. 5b muestra los materiales utilizados en la construcción del bloque K. Las agrupaciones de tres semicorcheas que se insertan en la textura continua articulada sobre la segunda mayor A♭–B♭ remiten a situaciones improvisatorias propias del tambor repique, que emplea, entre otras, esta figuración como

recurso característico. Es la primera aparición en la obra de una rítmica asociada explícitamente al repique. Asimismo, los desplazamientos de octava pueden leerse como una alusión a las combinaciones entre mano y palo que distinguen su técnica de ejecución.

6.5. Secciones 5 y 6

Las secciones 5 y 6 constituyen reapariciones —o reexposiciones— de las secciones 2 y 1, respectivamente. La sección 5 reproduce de manera exacta la estructura y el contenido de la sección 2, mientras que la sección 6 presenta una reexposición parcial de la sección 1. La estructura interna de la sección 6 sigue el esquema A–B–A–L, donde el bloque L cumple una función conclusiva. Dicho de otro modo, esta sección se construye a partir de la reexposición de la primera mitad de la sección 1, a la que se añade un bloque final con carácter de cierre estructural.



Ejemplo 6: Compoases finales

En el Ej. 6 se ilustran los elementos específicos del candombe empleados en la construcción del bloque L, que constituye el bloque final de la obra. Sobre una resultante en semicorcheas, ambas voces desarrollan un movimiento melódico especular: mientras la voz superior asciende, la inferior desciende, y viceversa. Las notas empleadas son mi y la, ambas asociadas al centro tonal inicial sobre el acorde de A6. El contorno melódico resalta, en la voz superior, un fragmento descendente mi–la–mi que se repite, cuya disposición rítmica remite a la célula característica del chico. Tras una sucesión final de semicorcheas sobre la cuarta mi–la, la pieza concluye, en el segundo tiempo del compás, de forma sorpresiva sobre un acorde de Cadd9 desplegado en registro abierto.

7. Consideraciones finales

Ante las dificultades inherentes a trasladar al piano la riqueza sonora y estructural del candombe, Cluzeau Mortet adopta una estrategia compositiva que evita la transcripción literal de la cuerda de tambores. En lugar de reproducir de forma directa los patrones del chico, repique y piano, opta por una aproximación abstracta que construye y deconstruye elementos del género en distintos planos. Esta decisión revela no solo una comprensión técnica de las limitaciones del instrumento, sino también una actitud de respeto hacia la tradición que le sirve de referencia. En este sentido, aunque la obra no es un candombe en sentido estricto, las alusiones al género son inequívocas: organizan su diseño formal y se presentan con un equilibrio medido entre evocación y transformación.

Cluzeau Mortet evidencia una acertada noción tanto de la lógica estratificada del toque como del carácter inarmónico que define el espectro tímbrico de los tambores. Esta comprensión se traduce en la superposición de registros diferenciados y en el uso de acentos desplazados sobre una base de semicorcheas, configurando una interacción textural que remite a la dinámica entre capas sonoras de la cuerda. Si bien el grado de estratificación no alcanza la complejidad de la práctica tradicional, el principio subyacente se conserva y encuentra una traducción funcional en la escritura pianística.

De igual modo, el uso deliberado de disonancias que "ensucian" las notas estructurales plantea una analogía con el timbre inarmónico de los tambores. Estas fricciones no anulan la percepción de la nota destacada, sino que la enmarcan en tensiones que remiten, en clave simbólica, a la riqueza espectral de los instrumentos originales. En suma, la obra configura un lenguaje propio que, sin prescindir de los recursos expresivos del piano, asume el desafío de transponer elementos de la tradición oral de la cuerda de tambores a un medio escrito y armónico, preservando su identidad a través de una transformación deliberada y sensible.

Referencias

1. Aharonián, C. 2022 [7 de julio]. *El tambor, las llamadas, el candombe: el ritmo negro del Uruguay*. Nodal Cultura. https://www.nodal.am/2022/07/el-tambor-

las-llamadas-el-candombe-el-ritmo-negro-del-uruguay-por-coriun-aharonian/

2. Ayestarán, L. 1953. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Ediciones del Ministerio de Instrucción Pública.
3. Cohen, S. 1993. Ethnography and popular music studies. *Popular Music*, v. 12, n. 2, p. 123–138.
4. Ferreira, L. 2011. *Cuerpos, tambores y calle. Notas para pensar la música en el candombe*. Coloquio de Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. https://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/11/CDM-C2011-231-261-Ferreira.pdf
5. Goldman, Gustavo 2008. *Lucamba. Herencia africana en el tango (1870–1890)*. Montevideo: Perro Andaluz.
6. Jure, L. 2013. Principios generativos del repique en el toque de candombe. *Revista del Instituto de Música y Musicología*, v. 7, p. 261–272.
7. Jure, L., & Rocamora, M. 2018. *Subir la llamada: negotiating tempo and dynamics in Uruguayan Candombe drumming.* Coloquio de Montevideo. https://www.eumus.edu.uy/docentes/jure/publicaciones/2018_Subir.la.llamada_FMA.pdf
8. Lagarmilla, L. R. 1944. *Músicos del Uruguay*. Montevideo: Barreiro y Ramos.
9. McAllester, D. P. 1949. *Peyote Music*. The Viking Fund.
10. Picún, O. 2010. *Candombe de hoy: Apropiaciones, identidades, transformaciones y tensiones*. Universidad de la República. https://www.researchgate.net/publication/339182334_Candombe_de_hoy_Apropiaciones_identidades_transformaciones_y_tensiones
11. Rossing, T. D. 2000. *The Science of Sound*. 3.ª ed.. San Francisco: Addison Wesley.