

Tesina Paula Angélica García Presas

Enrique Mario Francini

Un violinista fundamental en la historia del tango

Universidad Nacional de las Artes.

Departamento de Artes musicales y sonoras "Carlos López Buchardo".

Autora: Paula Angélica García Presas

Tutor: Fernando Lerman

Agradecimientos	3
Introducción	4
Una pequeña reseña histórica	4
Guardia Vieja	5
Guardia Nueva	7
La época dorada	9
Tango contemporáneo	11
Desarrollo	12
Quién fue Enrique Mario Francini	12
Los cimientos del desarrollo en la escritura del violín	14
Nicolò Paganini	15
Henryk Wieniawsky	16
Trayectoria y desarrollo del estilo de Francini en las diversas agrupaciones	17
Miguel Caló, breve reseña sobre su vida y su "Orquesta de las estrellas"	17
Saludos versión Miguel Caló	20
Un contrapunto entre los solos de la orquesta de Miguel Caló y otras agrupaciones de Francini	24
Elegante Papiroza versión orquesta Miguel Caló	25
Elegante papiroza versión Orquesta Enrique Mario Francini	26
Inspiración versión Miguel Caló	28
Inspiración solo, E.M. Francini	29
Tema Otoñal. Enrique Mario Francini y Aníbal Troilo.	30
Chiqué. Enrique Mario Francini y Osmar Maderna.	31
La cumparsita. Enrique Mario Francini y Horacio Salgán.	34
Tierra querida. Un puente entre Julio de Caro, Raúl Kaplun y Enrique Mario Francini.	35
Francini y la música de cámara	38
Francini y Caló reunidos nuevamente	41
Sans Souci	41
Para Osmar Maderna	42
Conclusión	44
Bibliografía	45
Anexo	46

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a Fernando Lerman por su guía tan paciente y amena.

Especialmente a Leonardo Fernández, director de la “Orquesta Típica Sans Souci”, quien ha desgrabado la mayoría del repertorio y que lo cedió con tanta amabilidad para poder utilizarlo en el análisis. Además de sumar la mirada atenta sobre el trabajo y también la guía para su realización.

A Soledad Grigera, por el material de consulta y las pautas para abordar las desgrabaciones.

A Martín Jurado, quien desgrabó el tango “Divina” y estuvo siempre atento a la evolución de la tesina.

A mi compañero, Eduardo Ignacio Pelitti, soporte fundamental en toda la trayectoria del trabajo.

A Leda Torres, Mercedes Martínez, Guillermo Rubino, Matías Grande, Mauricio Marcelli, Gabriel Soria, Oscar Ismael Yehma, quienes aportaron ideas, entrevistas, desgrabaciones.

A mis compañeros y compañeras de la “Orquesta Típica Sans Souci” por ser parte del concierto de graduación: Mariano Néstor Benedé, Amanda Burgos, Carolina Rodríguez, Soledad Grigera, Claudia Sereni, Oscar Yehma, Nicolás Di Bella, Ignacio Martínez Lalis, Yuki Nakamura, Leonardo Fernández.

A mi familia, y a mis hijas Julia y Ana.

Introducción

El siguiente trabajo se propone, a través del análisis de los solos de Enrique Mario Francini, demostrar la evolución y el desarrollo que tuvo la escritura para el violín en el tango.

Una pequeña reseña histórica

Dice Horacio Ferrer sobre el tango:

“A saber: el Tango es una música instrumental, una canción, una danza y un arte interpretativo. [...] Cada una de las cuatro se reserva una apreciable autonomía de origen, primero y de desarrollo anímico y estético, luego. Tendrán esplendores y declinaciones (...); y hasta podrá caer una de ellas... sin que mueran las otras [...] Las cuatro vibran en parecida frecuencia emocional y toman así en común un mismo rótulo. [...] Ese rótulo común es: Tango”.¹

Esta cita se toma como punto de partida ya que el tango, específicamente en su instancia de música instrumental, sostuvo un prolífico desarrollo. Considerando que su orgánico fue mutando a través de los años hasta consolidarse en la formación de violín, bandoneón, piano y contrabajo, es al menos destacable que el violín haya sido parte inalterable desde sus cimientos hasta lograr ese aporte a la música popular que es la “textura única” (I. Varchausky, “Los Estilos Fundamentales del Tango”) que estos cuatro instrumentos con sus respectivos timbres combinados logran. Cabe destacar que aunque el violín no haya sido reemplazado por otro instrumento esto no equivale a que su escritura haya sido siempre igual. Sino todo lo contrario, tanto la escritura como los intérpretes fueron evolucionando junto al devenir del desarrollo musical del género.

¹ Ferrer, Horacio. “El libro del Tango, Arte Popular de Buenos Aires”. Antonio Tersol Editor. 1980. Pág. 9.

Los periodos en la historia del tango se pueden considerar en cuatro grandes etapas: la Guardia Vieja, la Guardia Nueva, la Época de Oro y el Tango Contemporáneo, encontrando tres puntos de inflexión que articulan estos momentos en la historia del género: 1920, 1935 y 1955.

Guardia Vieja

“Período inicial del tango que se extiende desde fines del siglo XIX hasta alrededor de 1920”. Hasta ese año llega el análisis de la Antología del tango rioplatense, Volumen 1, fecha en que los autores encontraron que el tango había alcanzado un grado de maduración considerable, que la música había adquirido cierta independencia de la coreografía y que había culminado una forma de interpretación del género, afirmando que:

“Las transformaciones operadas en la orquesta típica, el advenimiento de compositores que incorporan una distinta concepción melódica y el afianzamiento del texto poético, hacen que el tango comience a derivar hacia una entidad lírico-instrumental. La música-soporte para la danza adquiere autonomía y es percibida cada vez más como especie musical; además de ser bailado, el tango comienza a ser escuchado”.²

Como se mencionó anteriormente, el violín fue uno de los instrumentos que estuvo desde el inicio de las primeras formaciones que eran en su mayoría tríos formados por arpa, flauta y violín, siendo el arpa reemplazado luego por la guitarra criolla en la base rítmica. Dice Luis Sierra al respecto:

“Conviene puntualizar (...) que aquellos ejecutantes de la primera hora del tango fueron músicos intuitivos, carecían absolutamente de formación académica o a lo sumo llegaban a conocer algunas tonalidades simples que servían de punto de partida para la improvisación, que fue también la forma inicial de la composición en

² Omar García Brunelli, Discografía Básica del Tango, Gourmet Musical Ediciones, 2010, p. 15. Cita insertada de Velo, Novati, Jorge/Cuello, Inés. “El tango como especie constituida”, Antología del tango rioplatense, Vol. 1. (desde sus comienzos hasta 1920). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980, pág. 43 .

el tango. Cuando las improvisaciones resultaban acertadas, se repetían una y otra vez hasta quedar convertidas en temas definitivos, que los intérpretes recogían de oído”.³

En estas primeras formaciones el violín tocaba *pizzicatti* ya que el carácter de la música era juguetón y liviano acompañando a la coreografía casi acrobática de ese momento.

Gracias al aporte del violinista “Tito” Roccatagliata se fue delineando el estilo violinístico en el tango, quien incorpora el contracanto (debido a la armonización que permitía la sumatoria de un segundo violín) y el posterior perfeccionamiento de los pasajes solistas, moderando la sonoridad un poco rústica del primitivo *pizzicatto* tanguero (Sierra, 1997).

El sucesivo devenir en los cambios de instrumentos en el orgánico del tango fueron imprimiéndole otra sonoridad: la incorporación del bandoneón fue ganándole terreno a la flauta travesa, dando lugar a un sonido más profundo y melancólico que sería la impronta de allí en más del tango, cambiando el compás del 2x4 al 4x8 (Sierra, 1997). La denominación de “Orquesta típica Criolla” se gesta para diferenciarse de las rondallas o bandas que ejecutaban también valeses, polcas, *shotis*, mazurcas, pasodobles, etc. Luego pasa a llamarse “Orquesta Típica” dando a entender que son grupos dedicados exclusivamente a la ejecución del tango (Sierra, 1997). También se introduce la incorporación del piano a las agrupaciones lo que trae aparejado una estabilidad en la locación de los conjuntos (considerando el tamaño del instrumento se entiende que no se pueda trasladar de un lugar a otro). La adquisición del piano a la Orquesta Típica se atribuye a Roberto Firpo. A partir de esta incorporación los guitarristas pasan a tocar el contrabajo.

³ Luis Adolfo Sierra, “Historia de la Orquesta Típica”. Evolución instrumental del Tango, 1997, ed. Corregidor, pág. 18.

Dice García Brunelli:

*“Es muy significativo que el punto culminante del tango instrumental de ese período sea la **Orquesta Típica Select**, justamente de 1920, en cuyas versiones “la estructura musical aflora ya a nivel sonoro con mucha claridad”.*⁴

Según el documental “Volver tango” para competir con la compañía “Odeón” donde grababan figuras popularísimas como Firpo, Gardel y Canaro, la RCA Víctor forma la “Orquesta Típica Select” conformada por Osvaldo Fresedo en bandoneón, Tito Roccatagliata en violín y Enrique Delfino en piano que viajan a EEUU para tal fin. Este suceso, que tiene mucho éxito, es tomado como el punto culminante de la “Guardia Vieja”.

Dado que antes de esta orquesta “los conjuntos tocaban en forma ‘indiferenciada’, es decir, interpretaban todas las secciones del tango de la misma forma sin destacar una parte de la otra y realizaban todas las repeticiones sin ninguna variante [...] La orquesta Típica Select se constituyó en un modelo clásico para el tango instrumental. Esta Orquesta fue una especie de bisagra: punto culminante de la Guardia Vieja y piedra fundacional de la Guardia Nueva.⁵

Guardia Nueva

*“El rasgo distintivo más importante de la Guardia Nueva es su llamativa variedad que contrasta con la homogeneidad de la Guardia Vieja”*⁶

Se presentan en esta época dos corrientes contrastantes: la tradicionalista, que sigue el estilo de la etapa anterior, donde prevalece la homogeneidad en el toque. Dice Horacio Ferrer: “...es difícilísimo distinguir en plenitud de fisonomía

⁴ Omar García Brunelli, Discografía Básica del Tango, Gourmet Musical Ediciones, 2010, p. 16. Cita insertada de Velo, Yolanda / Ceñal Néstor. Análisis de la muestra sonora compilada para la realización de la antología del tango rioplatense, Vol. 1. - Orquestas típicas de 1911 a 1920 (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980). Informe Inédito.

⁵ Ídem, p. 16.

⁶ Ibídem, p. 22.

orquestal una realización de Greco de otra de Maglio, una de Firpo de otra de Canaro, de Expósito, de Loduca o de Berto”⁷. La corriente renovadora en cambio introduce una amplificación de recursos técnicos musicales (armónicos y melódicos). Se generan dos estéticas, la de Fresedo que es más melódica y con una orquestación menos ríspida y la de De Caro con más elementos rítmicos y efectos tangueros, incorporando el fraseo melódico gardeliano y una serie de recursos instrumentales novedosos (Brunelli, 2010) . Sus respectivos estilos encabezan escuelas interpretativas en el tango, cuya vigencia puede rastrearse hasta la actualidad, aunque el estilo de Fresedo tuvo una proyección más limitada que el de De Caro.

Cita H. Ferrer a Manuel de Falla en El Libro del tango:

*“De todo cuanto he escuchado en la Argentina -inclusive las obras de concierto- lo más valioso y lo que encierra mayor interés para el porvenir es, a mi juicio, la música de De Caro.”*⁸

Uno de los grandes aportes por parte del sexteto del violinista Julio de Caro es el de sistematizar el arreglo musical en el tango ya que hasta ese entonces no estaba en claro cuándo sucedía un solo de piano o en qué momento los violines cantaban una melodía o eran parte del acompañamiento. Dice el propio Julio De Caro:

*“Antes de formar mi propio conjunto llegué a la conclusión de que era necesario organizar científicamente las ejecuciones de una orquesta de tango y así creé las orquestaciones para los timbres, los colores de sonido, con solos de bandoneón, solos de piano, solos de violín. Esa iniciativa creció, se fundamentó y está en manos de todos mis colegas de la actualidad y del futuro”.*⁹

⁷ Horacio Ferrer, “El Libro del Tango, Arte Popular de Buenos Aires”. Antonio Tersol Editor. pág. 215.

⁸ Ídem pág. 217.

⁹ Documental “La Historia de las Orquestas Típicas”. Volver Tango.

Este arreglo se consensuaba entre los músicos del conjunto dado que todavía no existía la figura del arreglador.

Además de la atención puesta en los arreglos en la Guardia Nueva se suma el perfeccionamiento técnico de los intérpretes y la estabilización del tango cantado. En el aspecto formal el tango se compone de dos partes diferenciándose de las tres que se estilaban en la Guardia Vieja. También puede decirse que es la época de los sextetos, a los que se los llama “Orquestas Típicas”, cuya formación cuenta con dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. Es una etapa de muchísima producción discográfica y también de composiciones nuevas, entre las que se destacan las compuestas por Enrique Delfino y Juan Carlos Cobián.

“La crisis de los años ‘30 afectó con fuerza a la población argentina y por supuesto tuvo repercusiones negativas en la industria discográfica. La finalización del período en 1935 es también un corte simbólico, aunque la música a partir de allí es muy diferente. Tres hechos nos llevan a ubicar una cesura en ese año: la muerte de Gardel (de alto contenido simbólico), la actuación y posterior disolución del sexteto de Elvino Vardaro (con el que culmina y finaliza la época de los sextetos, para dar lugar a la de las orquestas típicas) y la instalación de la orquesta típica de Juan D’Arienzo en el cabaret Chantecler, que populariza un nuevo estilo de rotundo éxito que condujo al auge del género en la década de 1940”.¹⁰

La época dorada

“Casi sin duda debido al éxito de la orquesta de Juan D’Arienzo el género logra otra vez una popularidad inusitada, fundamentalmente a través del baile, que vuelve a ser una atracción masiva”¹¹. Así como se dijo que en 1917 Pascual Contursi “había llevado el tango de los pies a los labios” con los versos de “Mi noche

¹⁰ Omar García Brunelli, “Discografía básica del Tango. Su historia a través de las grabaciones”. Gourmet Musical Ediciones, 2010. pág. 24

¹¹ Ídem. pág. 9

triste”, cabría agregar ahora que a mediados de la década del treinta “volvía el tango de las mesa del café y de las butacas de los cines, a los pies de los bailarines” ¹².

“El baile es masivo y la demanda de orquestas genera una proliferación de conjuntos que deben proveer la música para los bailarines.” ¹³

Se suceden dos acontecimientos históricos que favorecen al tango: la migración del interior del país a Buenos Aires, generando un cinturón industrial que según Eugenio Etchegaray es “la gente que le da un público nuevo al tango...es decir, esa gente con los barrios y con los clubes masivos barriales permite un escenario de trabajo para el tango...Troilo empieza su orquesta a lo mejor sin saber cuánto va a tocar y no la deja hasta hasta el día de su muerte... Del 37 al 39 se generan las orquestas porque ya estaba dada la base, la base era la posibilidad de trabajar”.¹⁴

El segundo suceso fue la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que trajo como consecuencia el impedimento de importación de productos culturales de las grandes potencias, generando así un crecimiento de la industria cultural local. Dice Ricardo Ostuni al respecto: “La guerra del 39 significa, para el Tango, un aporte beneficioso, la importación de temas, de conjuntos, de discos, se suspende porque ninguno de los países que estaban en guerra podían dedicarse a estos menesteres de la Industria discográfica, sino que estaban en la Industria bélica, por lo tanto las compañías discográficas locales (algunas subsidiarias de compañías discográficas internacionales) tenían que seguir subsistiendo y encontraron entonces un formidable conjunto de talentos que estaban esperando que alguien los llamara y que son toda esa eclosión que se produce en los años 40”.¹⁵

¹² Luis Adolfo Sierra. “Historia de la Orquesta Típica. Evolución Instrumental del Tango. Ediciones Corregidor, 1997. pág. 136

¹³ Omar García Brunelli, “Discografía Básica del Tango. Su historia a través de las grabaciones”. Gourmet Musical Ediciones, 2010. pág. 29

¹⁴ Documental “La historia de las Orquestas Típicas”. Volver Tango.

¹⁵ Ídem.

“El epicentro de la Época de Oro es la década del 40. La variedad estilística es muy amplia: los grandes directores de esta etapa elaboraron modalidades particulares con estilos consistentes y reconocibles y trayectorias que duraron, en algunos casos, décadas.”¹⁶

Tango contemporáneo

Así como en el período anterior se destaca la figura de D'Arienzo que lleva el tango a los pies, en esta etapa el tango contemporáneo pasa a ser cada vez más música de concierto y se despegaba del baile por antonomasia. Esta fase comienza con Piazzolla y las discusiones acerca de la “tanguidad” de su música, y llega hasta la actualidad. La fecha de inicio es alrededor de 1955 y el “Octeto Buenos Aires” que forma Piazzolla en 1956 con músicos de gran notoriedad, entre los que estaba Enrique Mario Francini como primer violín, es una de las piedras fundacionales de este nuevo período. El trabajo de las grandes orquestas disminuye y las formaciones empiezan a ser más reducidas. Según detalla Brunelli en su “discografía básica del Tango” la actividad se vio limitada cada vez más hasta que el éxito internacional, en 1983, del espectáculo Tango Argentino revirtió un poco la situación. La creación, en 1986, de la Escuela de Música Popular en Avellaneda (EMPA), formó nuevos instrumentistas, arregladores y compositores dando como resultado nuevas huestes tangueras. También hubo un renovado interés por la danza que generó más oportunidades laborales para los músicos. Cabe destacar que es muy importante el aporte de la “Orquesta Escuela de Tango”, programa de dos años de duración creado en el año 2000, gracias a la iniciativa de Ignacio Varchausky, que da la oportunidad de tejer un puente entre las generaciones que vivieron el tango y que pueden desglosar el lenguaje para la nueva generación de músicos interesados en formarse en el género.

¹⁶ Omar García Brunelli, “Discografía básica del Tango. Su historia a través de las grabaciones”. Gourmet Musical Ediciones, 2010.p.30.

Desarrollo

Quién fue Enrique Mario Francini

Nacido el 14 de enero de 1916 en San Fernando, al poco tiempo se mudó a la ciudad de Campana. Allí comenzó sus estudios musicales y junto a Armando Pontier y Héctor Stamponi, su primera labor fue con la formación del maestro Juan Ehlert quien fuera un violinista y compositor alemán que se radicó en la ciudad de Zárate.

En el año 1937 se radicó en Buenos Aires dado que había muchas oportunidades para trabajar. Se instaló en la pensión de Salta 331 que congregó a muchos músicos de diferentes provincias de la Argentina, entre ellos Héctor Stamponi y Armando Pontier, en un ambiente de mucha bohemia y producción musical. Al poco tiempo ingresó en la Orquesta de Miguel Caló, donde destacó su virtuosismo en los solos. En 1945 se separó de la orquesta de Caló para formar su propia orquesta junto a Armando Pontier, quien también había formado parte de la misma. Este binomio duró, con considerable éxito, de 1945 a 1955. En 1955 creó su propia orquesta que duró poco más de un año pero logró una alta calidad. Al poco tiempo, en 1956, fue convocado por Astor Piazzolla para conformar el "Octeto Buenos Aires". En 1958 formó parte del septeto dirigido por Argentino Galván "Los Astros del Tango", junto al destacado violinista Elvino Vardaro. En 1960, fue convocado por Horacio Salgán para conformar el aclamado "Quinteto Real". En 1963, Miguel Caló reunió a Francini, Armando Pontier, Domingo Federico, Raúl Berón y Alberto Podestá para integrar la "Orquesta de las Estrellas", con el pianista Orlando Trípodí en lugar de Osmar Maderna. En 1970 formó un sexteto con promisorios músicos como Néstor Marconi a cargo de los arreglos, debutando en los escenarios de Caño 14 con gran éxito. En 1973 reconstituye la orquesta con Armando Pontier para hacer una gira por Japón. En 1977 realizó otra gira por Japón de tres meses de duración con más de veinte músicos y parejas de baile. A su regreso organizó una orquesta sinfónica para el espectáculo "Tangos por el mundo"

que se llevó a cabo en el teatro Alvear en la calle Corrientes. Murió en su Ley, tocando “Nostalgias” en el escenario de Caño 14 con su querido violín.¹⁷

Es central en esta tesina las declaraciones de Enrique Mario Francini en una entrevista que aparece publicada en la revista “Buenos Aires Tango” donde se le pregunta por la función del violín en el tango, a lo cual responde que:

“A partir de mi actuación con Miguel Caló tuve la certeza de que el tango no solo necesitaba el aporte de buenos violinistas, sino que era importante encarar su función en la orquesta con espíritu de renovación. Observe usted que en las orquestas de D’Arienzo, Canaro, Fresedo, etc., el violín sufría una especie de postergación.

Su función era cantar la melodía y su papel carecía de relieves. Me impuse la tarea de sacar el violín de ese estancamiento y apliqué recursos que grandes violinistas, -Paganini y Wieniawski, por ejemplo-, utilizaron en sus ejecuciones.

Es así que empecé a usar las dobles cuerdas, los dobles armónicos, variaciones sobre un tema, etc. No me considero creador, sino simplemente un adaptador de los recursos violinísticos de escuela al Tango”.¹⁸

Estos recursos de los que habla Enrique Mario Francini son los que definen su estilo de escritura del violín en el tango. Para entender en profundidad a qué se refiere es necesario introducir una breve reseña del desarrollo que tuvo la escuela europea de violín.

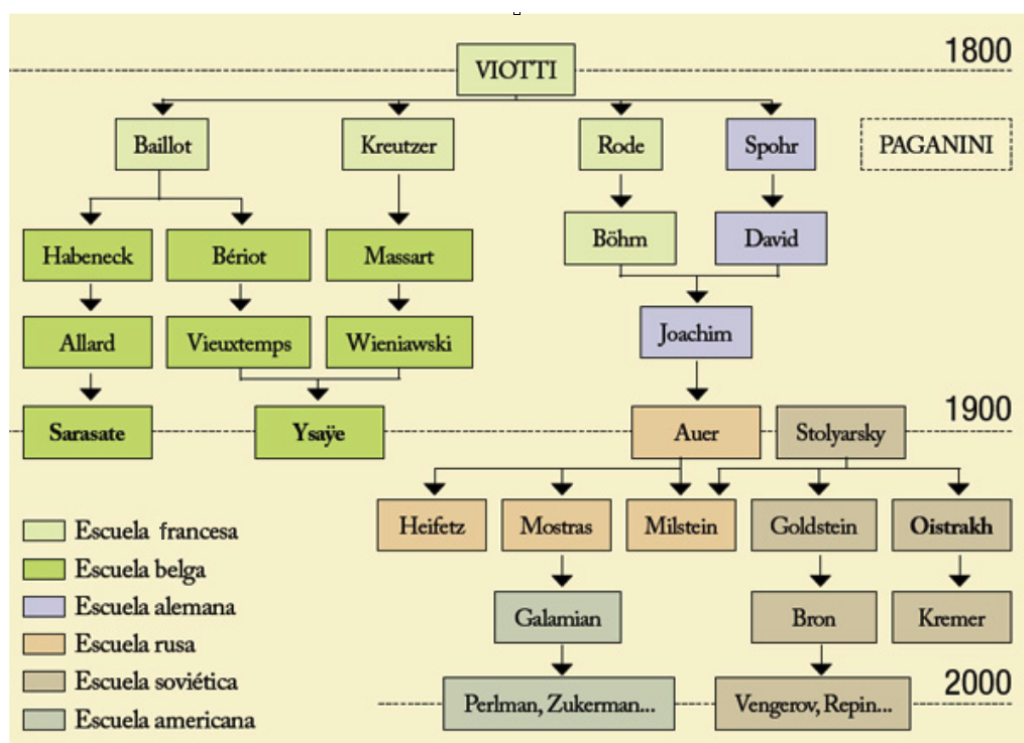
¹⁷ <https://www.todotango.com/creadores/biografia/701/Enrique-Francini/>. Semblanza por Ricardo García Blaya.

¹⁸ “Buenos Aires Tango”. Revista bimestral.n 6. julio-agosto 1971. Editor Responsable: Daniel J. Cárdenas. Ediciones 2x4.

Los cimientos del desarrollo en la escritura del violín

En un principio, cuando los primeros violines aparecieron, se consideraba un instrumento de menor jerarquía hasta que Claudio Monteverdi reparó en sus cualidades sonoras y lo usó para doblar las voces en su ópera “Orfeo”, en 1607. Desde entonces el violín se difundió por toda Europa y en el siglo XIX se metodizó su estudio ya que “Es el siglo del instrumentista virtuoso, la creación de las escuelas nacionales de violín y las grandes salas de conciertos, la aparición del público y los críticos musicales, las grandes orquestas, las obras sinfónicas [...] Encontramos igualmente un extraordinario momento fecundo de los tratados y estudiosos del fenómeno violinístico, de hecho, en ningún momento de la historia del instrumento han aparecido tantos métodos de violín como en la segunda mitad del siglo XIX.”¹⁹

El siguiente cuadro resume los numerosos violinistas y las diferentes escuelas de violín que se sucedieron a partir del siglo XIX:



¹⁹ Janos Nagy, Diferentes escuelas en la historia del violín II. Publicado en Temas para la educación. Revista digital para profesionales de la enseñanza. <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd11039.pdf>.

Escuelas de Violín ²⁰

Ya que en la entrevista transcrita en este trabajo Francini nombra como referentes a Nicoló Paganini y a Henry Wieniawski a continuación se introduce una breve biografía de ambos.

Nicolò Paganini

Génova, 27 de octubre de 1782 - Niza, 27 de mayo de 1840

Como podemos apreciar en el cuadro, Paganini está ubicado a un costado de los demás violinistas ya que como afirma Ivry Gitlis en el documental “El arte del violín”:

*“Yo creo que la historia del violín está dividida en antes y después de Paganini, y creo que todo lo relacionado con la composición musical se transformó a través de Paganini. Para mí Paganini no fue simplemente una evolución en el sentido en que hubo, digamos un Viotti, un Corelli, y luego un Paganini. Yo creo que por una parte están ellos y después está Paganini”.*²¹

Paganini fue un violinista, violista, guitarrista y compositor que fue considerado el más gran virtuoso de su tiempo, que llevó la técnica del violín a un lugar desconocido hasta el momento. Su formación fue casi enteramente autodidacta y alrededor suyo se gestaron todo tipo de leyendas como la de que tenía un pacto con el diablo. De sus obras para violín se destacan los **“24 caprichos para violín solo”** en los que usa numerosos golpes de arcos, dobles cuerdas, dobles armónicos, extensiones, *pizzicati* de mano izquierda y que son de tan difícil ejecución que pocos violinistas se han lanzado al desafío de tocar los 24 caprichos de principio a fin.

²⁰ <https://www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/>. Publicado por Jesús Fernández. “Escuelas de violín, las dos almas del violinista”. 7 de septiembre de 2012.

²¹ “The Art of Violin”. Película documental

Henryk Wieniawsky

Lublin, 10 de julio 1835 - Mosca, 31 de marzo de 1880

Según la página Henryk Wieniawsky Music Society in Ponzan: “ocupa un lugar especial en la historia del violín. Primero y especialmente como un brillante virtuoso a quien los críticos contemporáneos y los amantes de la música consideran como la reencarnación de Nicolò Paganini. Segundo, como un compositor cuyas obras han pasado la prueba del paso del tiempo y se han destacado prominentemente en la literatura del violín y en el repertorio de muchos reconocidos violinistas. Tercero, como profesor en dos aclamadas academias musicales de Europa. Finalmente, como una excitante y extravagante personalidad”²². También es destacable que popularizó el empleo del vibrato como elemento de color tonal en el violín.

La tradición violinística europea tuvo directa influencia en Enrique Mario Francini, que pudo apropiarse de esos recursos para utilizarlos en otro género musical.

Trayectoria y desarrollo del estilo de Enrique Mario Francini en las diversas agrupaciones

A continuación procederemos al análisis de algunos solos que ejecutó Francini en diferentes agrupaciones de las que formó parte donde se destacan estos recursos virtuosísticos de la escritura del violín en el tango.

²² Traducción de la autora del original: “...occupies a special place in the history of violin-playing. First and foremost as a brilliant virtuoso whom contemporary critics and music-lovers regarded as the reincarnation of Nicolò Paganini. Second, as a composer whose works have stood the test of time and have featured prominently in the literature of the violin and in the repertoire of many leading violinists. Third, as a teacher at two of Europe’s celebrated music academies. Finally as an exciting and flamboyant personality”

La primera orquesta de la cual formó parte Enrique Mario Francini cuando llegó a Buenos Aires es la Orquesta de Miguel Caló. Tiene especial incidencia en este trabajo ya que a partir de allí Enrique Mario Francini gana notoriedad que luego le permite incursionar en otras agrupaciones donde generalmente es director y profundiza su estilo personal de abordaje de los solos de violín.

Miguel Caló, breve reseña sobre su vida y su "Orquesta de las estrellas"

Bandoneonista. Integró las orquestas de Fresedo y Pracánico para luego formar su orquesta en la que siempre se destacó el gran nivel de músicos con los que contaba sus filas. A partir de octubre de 1934 inicia sus ediciones para Odeón, con arreglos de Argentino Galván. Al ser una orquesta de marcación estable, sin grandes rubatos ni fraseos y con el antecedente de ser integrante de la orquesta de Fresedo, se entiende que es una orquesta de la línea "*fresediana*". También hay grabaciones, como "El vals soñador" por ejemplo, que cuentan con un vibráfono, costumbre también de Fresedo de sumar instrumentos que no son los usuales en las formaciones de las orquestas típicas.

La incorporación de Argentino Galván como arreglador trajo aparejado "las novedosas innovaciones interpretativas entre las que surgió el llamado virtuosismo violinístico en el tango. Predominaba hasta entonces la clásica modalidad de 'cantar' las melodías, cuyos exponentes más representativos fueron Agelislao Ferrazzano, Cayetano Puglisi, Julio De Caro, Manlio Francia y Elvino Vardaro. Con Raúl Kaplún, primer violín de la orquesta de Miguel Caló, explotó Argentino Galván las notables aptitudes técnicas de aquél, escribiendo los pasajes solistas con dificultades tales que exigían el máximo de su destreza interpretativa. Y esa revolucionaria forma virtuosista de ejecución del violín en el tango -cuyo precursor fuera Antonio Rodio- y que Raúl Kaplún exaltara con nuevos perfiles en los arreglos de Argentino Galván, tuvo su máxima culminación luego en el prodigioso tecnicismo

de Enrique Mario Francini”²³. La figura del arreglador es concerniente a la época dorada del tango, donde se dice que el tango fue llevado a los atriles, ya que a diferencia del arreglo que se consensuaba entre los músicos como se estilaba en la Guardia Nueva, esta vez los músicos tenían que interpretar un arreglo ya plasmado en una partitura. Dice Ferrer sobre Argentino Galván: “En la orquesta de Miguel Caló -para la que escribe como profesional estable- no solamente concibe excelentes coros de violines, sino que aprovechando la destreza de Raúl Kaplun, primero, y las posibilidades de Enrique Francini después (él lo descubre a Francini como ejecutante de notables aptitudes) inventa el tipo de solo virtuoso que, desde entonces, será toda una tendencia violinística en la música instrumental de Buenos Aires”.²⁴

En su seminario “Los estilos fundamentales del Tango”, Ignacio Varchausky destaca que una de las grandes virtudes de Miguel Caló fue la de rodearse de buenos músicos e instarlos a escribir y/o hacer arreglos de versiones, como asimismo nutrirse de arregladores que no fueran miembros de la orquesta. (“Por ejemplo Horacio Salgán siempre cuenta que su primer arreglo fue “Indio Manso” para la orquesta de Caló”). En este seminario sobre la orquesta de Miguel Caló, Ignacio Varchausky se centra en la época de finales de los años ‘30 y principios de los ‘40, que fue la camada de la orquesta que pasó a llamarse “la orquesta de las estrellas” ya que contaba en la formación con músicos que después fueron directores de sus propios conjuntos. Entre ellos se puede nombrar a Osmar Maderna, pianista, compositor y arreglador quien ingresó en la orquesta en 1939. Se lo llamaba “el Chopin del tango” y tuvo mucho que ver con el aporte al estilo, ya que su toque era sutil y casi etéreo. En 1945/46 se retira de la orquesta para dirigir su propia orquesta donde se destacan las composiciones de “Tango fantasía”. En los bandoneones, Domingo Federico (primer bandoneón y compositor de varios éxitos como “Saludos”, “Al compás del corazón”, “Tristezas de la Calle Corrientes”, “Percal”), Armando Pontier (“El vals soñador”, “Corazón no le hagas caso”, “Bien criolla y bien porteña”), José Cambareri y Felipe Ricciardi. En los violines, Enrique

²³ Luis Adolfo Sierra. “Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del Tango”. Ediciones Corregidor, año 1997. p.157,158.

²⁴ Horacio Ferrer. “El libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires”. Antonio Tersol Editor. 1980.p.489.

Mario Francini (“Bajo un cielo de estrellas”, “Lluvia de abril”, “Mañana iré temprano”), Aquiles Aguilar, Antonio Bodas y Mario Lalli, y el contrabajista Armando Caló entre otros. Al ser Caló un gran director también pasaron por sus filas muchos músicos renombrados como Miguel Nijenshon, Julián Plaza, Héctor Stamponi, Eduardo Rovira, Carlos Lazzari, Antonio Rodio y Raúl Kaplun, entre otros.

El primer éxito vino con “Al Compás del corazón” con música de Domingo Federico y letra de Homero Expósito, grabado en 1942 para el sello Odeón. Dice Miguel Caló al respecto: “Son cosas que no se explican. Durante años y años, un músico trabaja intensamente. Limpiamente. No pasa nada. Y cuando menos se lo espera, una sola interpretación lo descubre. Malo y bueno. Malo, porque parece que todo lo anterior no vale. Bueno, porque es también una esperanza para quienes luchan con empeño, con inquietud de miras para levantar el nivel de nuestra música popular[...] Domingo Federico ha compuesto una música que llega al alma”.²⁵

²⁵ Según las palabras de Gabriel Soria en una entrevista realizada para este trabajo, en la época las orquestas tenían varias entradas en los locales donde se presentaban y a “Al compás del corazón” la estrenaron Francini cantando y la orquesta tocando, un poco como una picardía ya que Caló no se encontraba en el lugar y tampoco estaba el cantor Raúl Berón. Y luego en la presentación más tardía, donde sí estaban Caló y el cantor, el público se acercaba y pedía que tocaran ese tema que habían hecho anteriormente. El éxito fue inmediato y la anécdota plasma el espíritu de la época donde la composición de tangos nuevos era bastante frecuente y la inteligencia del director fue la de rodearse, incentivar y asimilar toda esa colaboración creativa en un estilo que tuvo muchos seguidores durante décadas.

Saludos versión Miguel Caló

El primer tema que se propone analizar de la orquesta de Miguel Caló es “Saludos”. Es un tango instrumental de Domingo Federico que Miguel Caló adoptó como el tema de presentación de la orquesta. El tango cuenta con tres secciones: A (Sol Mayor), B (Re Mayor) y el trío, en Do Mayor. Hay tres secciones donde hay un solo de violín, en la A, B y cuando vuelve a la sección A después del trío.

SALUDOS
TANGO
de DOMINGO S. FEDERICO



The image shows a musical score for the tango 'Saludos' by Domingo S. Federico. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system is marked 'PIANO' and shows the beginning of the piece in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a more complex rhythmic pattern in the right hand, possibly indicating the start of a different section or a variation.

Aquí vemos la partitura de editorial, donde se aprecia el tema A con el uso de la fórmula rítmica semicorchea, corchea, semicorchea que logra un efecto rítmico en el motivo. Sobre esto, Francini ejecuta la melodía que en la partitura de editorial se encuentra en la mano izquierda del piano de carácter más ligado y “cantado”, ornamentando con un arpeggio de A7 en el tercer y cuarto tiempo del cuarto compás que requiere desplazarse por las cuatro cuerdas del violín, desde la más aguda a la más grave, con un leve *staccato* en cuanto a golpe de arco. A partir del sexto compás ya se integra al tutti cerrando la frase.



La segunda sección se encuentra en la tonalidad Re Mayor:



Presenta una composición menos rítmica y más ligada. El solo de violín se encuentra sobre los últimos cuatro compases de esta sección.



Francini incorpora el motivo de ornamentación de la nota principal y finaliza con otro arpeggio “subiendo” a la sexta posición en la cuerda de La (segunda cuerda) en el tercer compás del solo. La orquesta acompaña con colchón armónico en negras, dejando que el violín se destaque.

El último solo se encuentra en la sección A cuando hace un D.C. al Fine:

El solo llega hasta el tercer tiempo del cuarto compás para luego convertirse en el tutti de cuerdas que culmina la frase en el octavo compás, cerrando el tema una variación a cargo de los bandoneones. Desde el punto de vista técnico del violín llega mediante un glissando a un sol en la sexta posición sobre la cuerda “mi” casi al finalizar el solo. Aquí Francini utiliza el recurso de variación sobre la melodía que presenta en el primer solo.

La decisión de empezar el análisis de los solos justamente por esta versión de “Saludos” es porque la grabación de la orquesta de Caló ganó tal notoriedad que podría ser considerada un clásico, ya que “de esta época son las grabaciones ‘clásicas’ del género (época dorada del tango). En muchos casos, en este período se registraron las versiones canónicas de algunos tangos [...] que en estos años alcanzó una perfección tal que en parte opacó las realizaciones del período anterior e hizo difícil la aceptación de las posteriores propuestas que se alejaban mucho de esos estándares”²⁶

²⁶ Omar García Brunelli. “Discografía Básica del Tango.Su historia a través de las grabaciones”. Gourmet Musical Ediciones, 2010.p. 30.

Siguiendo con el análisis de los solos, en los tangos cantados podían encontrarse al principio, como en este tema de Caló-Maderna “Jamás retornarás” en el que el violín abre el tema con la melodía ejecutada primordialmente en la IV cuerda del violín, logrando una sonoridad que se asemeja a la voz del cantor:

Musical score for the beginning of the tango "Jamás retornarás" by Caló and Maderna. The score is in 4/8 time and features a melody primarily on the fourth string of the violin. The key signature has one sharp (F#). The first line contains measures 1-4 with chords Am, Am⁶, E⁷ Am, and Dm⁷. The second line contains measures 5-6 with chords E⁷ and Am.

O también podían encontrarse solos que hacían un contracanto a la voz cantada como el tango “Dos fracasos” del binomio Caló (música) y Homero Expósito (letra).

Musical score for the tango "Dos fracasos" by Caló and Expósito. The score is in 4/8 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) has chords Bm, D, and Em. The second system (measures 6-12) has chords Bm, Em, F#⁷, Bm, Em, F#⁷, and Bm. The third system (measures 13-18) has chords D, Em, and Bm, with a glissando marking over measure 14.

Y además se encuentran solos de violín casi al final, cuando el cantor ya cantó las dos estrofas y el estribillo, como sucede en el tango “Marion”.

C E7/B Am Abmaj7(#5) C F#m7(b5) C/E

Pero es en los temas instrumentales donde cada solista de fila logra destacarse ya que los solos en general tienen una mayor extensión lo que permite apreciar la evolución en la escritura para lograr ese sello personal y distintivo que logra Francini con su violín.

Un contrapunto entre los solos de la orquesta de Miguel Caló y otras agrupaciones de Francini

Tomando en cuenta la declaración en la entrevista de Francini que se encuentra transcrita en la página 7 de este trabajo donde afirma que a partir de su actuación en la orquesta de Miguel Caló reflexiona sobre el papel del violín en el tango y decide realzarlo, se procederá a realizar un análisis comparativo de dos solos de temas instrumentales para destacar la diferencia en la escritura. El primero de ellos es el tema “Elegante papirosa” compuesto por el violinista Tito Roccatagliata. Es interesante notar el desarrollo en la extensión además de la dificultad técnica entre ambos solos.

Elegante Papirosa versión orquesta Miguel Caló

Grabación año 1943

The image shows a musical score for the piece 'Elegante Papirosa'. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'solo' and contains a melodic line with notes and accidentals, including a trill on the second measure. The second staff is marked 'soli' and features a more rhythmic, triplet-based melody. The third staff is marked 'solo' and 'IV cuerda', indicating a section for the fourth string of a guitar. The fourth staff is marked 'soli' and continues the melodic line. Chord symbols are placed above the staves: Cm, F, F7, Bb, F, Ab7, Gm7, C13, F, Bb7, Eb7, Ab7, Db, Gb, G, Db, Eb7, Ab7, and Db. Performance markings include 'solo', 'soli', 'IV cuerda', and '8va' (octave). Measure numbers 5, 8, and 12 are indicated at the start of their respective staves.

En la versión de Miguel Caló el solo se intercala con pasajes de *soli*. Técnicamente sobresale la alternancia entre las frases en notas muy agudas de la primera sección del solo con la segunda sección que se toca en la IV cuerda.

Elegante papirusa versión Orquesta Enrique Mario Francini

Grabación año 1956

The musical score is written in 4/4 time and consists of five systems, each with a guitar staff (top) and a double bass staff (bottom). The key signature has one flat (Bb).

- System 1:** Guitar staff starts with a whole rest, then a quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5. Chords: F (fraseado), C7. A glissando line is shown above the staff. Double bass staff: quarter note G2, quarter note Bb2, quarter note D3, quarter note F3, quarter rest, quarter note G3, quarter note Bb3, quarter note D4, quarter note F4, quarter rest, quarter note G3, quarter note Bb3, quarter note D4, quarter note F4.
- System 2:** Measure 5. Guitar staff: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note Bb5, quarter note C6. Chords: F, E7, A, A#o, Bm7, E7. Double bass staff: quarter note G2, quarter note Bb2, quarter note D3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note Bb3, quarter note D4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note Bb4, quarter note D5, quarter note F5.
- System 3:** Measure 8. Guitar staff: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note Bb5, quarter note C6. Chords: A, Bbm, Eb7, D, Em, A7, Em, A7. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a 'guz' (grace note) above the first note. Double bass staff: quarter note G2, quarter note Bb2, quarter note D3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note Bb3, quarter note D4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note Bb4, quarter note D5, quarter note F5.
- System 4:** Measure 12. Guitar staff: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note Bb5, quarter note C6. Chords: Am, D7, G6, F°, D/F#, B7. Double bass staff: quarter note G2, quarter note Bb2, quarter note D3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note Bb3, quarter note D4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note Bb4, quarter note D5, quarter note F5.
- System 5:** Measure 15. Guitar staff: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note Bb5, quarter note C6. Chords: Em, A7 (tr), D. A trill is indicated above the A5 note. Double bass staff: quarter note G2, quarter note Bb2, quarter note D3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note Bb3, quarter note D4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note Bb4, quarter note D5, quarter note F5.

Como se puede ver en la partitura, el solo mantiene la forma de alternar la melodía pero de manera invertida: comienza la melodía en la cuerda más grave para luego ejecutarla en la tesitura más aguda del instrumento. Desde la escritura se plantea como un solo de violín con acompañamiento de orquesta, ya no existe el contrapunto entre los pasajes de solo y *solí* de cuerdas. Desde el punto de vista técnico, se puede apreciar a partir del compás 5 en adelante arpeggios, tesitura aguda, acorde desplegado en el compás 13 con la resolución en el compás 14 del acorde B7 que se despliega en las cuatro cuerdas del violín.

Algo similar se puede apreciar entre la versión de “Inspiración” tango instrumental compuesto por Peregrino Paulos quien además fuera director de orquesta de tango y violinista. Tiene muchas versiones instrumentales, y también cantadas, pero la letra fue agregada varios años después de su composición.

Inspiración versión Miguel Caló

Grabación 1943

The musical score is presented in three systems, each containing five staves (treble and bass clefs). The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-6) includes chords Cm, Eb, G7, and Fm. The second system (measures 7-11) includes Cm, C7, and Fm. The third system (measures 12-15) includes Cm and G7. The score features numerous triplets and slurs across all staves, indicating a complex rhythmic and melodic structure. The bass line is particularly active, often playing eighth notes and triplets.

Como se puede observar en la partitura la escritura es de formato *solí* armonizado, ya que la melodía principal ejecutada por el violín primero se convierte en un solo en los compases 9 y 10 para luego seguir con el mismo ritmo que los violines II, III y IV. Es un *solí* donde se prioriza la cualidad cantante de la cuerda.

Inspiración solo, E.M. Francini

A continuación el solo de Inspiración de Enrique Mario Francini. Este solo se encuentra en varias grabaciones de diferentes agrupaciones de las que formó parte Francini tales como: Orquesta “Enrique Mario Francini: Su violín y su orquesta”. 19/01/1956. Álbum “Enrique Mario Francini y su sexteto- Su sonido del 70”. Año 1970. Álbum “Gran Encuentro”. Francini y Pontier. Año 1973.

Este solo es un despliegue de recursos del violín, ya que toca notas en una tesitura muy aguda del instrumento pero también al inicio se concentra en la cuerda sol del violín, buscando una sonoridad aterciopelada para luego ejecutar dobles cuerdas, notas en *spiccato volante*, cromatismos. Se escucha claramente el violín en primer plano y la orquesta acompañando en una misma sección rítmica.

A continuación se presenta el análisis de tres solos que forman parte de la etapa de director de Enrique Mario Francini, en sus diferentes agrupaciones, la orquesta Francini-Pontier (1945-1955), la Orquesta Enrique Mario Francini (1956) y el Sexteto (1970).

Tema Otoñal. Enrique Mario Francini y Aníbal Troilo.

El primero de ellos es el solo de “Tema otoñal”, que es de los tangos más conocidos del repertorio y que pertenece a Francini. Es un tango tan importante en el corpus del violín en el tango que se puede encontrar en la Web videos de versiones de orquestas y grupos de todo el mundo. También se pide el solo de violín como obra impuesta en concursos de violín (Orquesta del Tango de la ciudad, entre otras) por su dificultad técnica. El solo se mantiene igual en las grabaciones de la Orquesta “Francini-Pontier”, en la Orquesta típica “Enrique Mario Francini”, en la versión que grabó junto al sexteto en “su sonido del 70” y tiene como colaboración al mismo Francini ejecutando el primer violín en una grabación del año 1967/68 de la orquesta de Aníbal Troilo (músico al que Francini admiraba profundamente) ya que según cuenta el boca en boca para Troilo nadie más podía tocar ese solo de violín a excepción de Francini.

El solo se desarrolla en base al tema “B” del tango, que tiene una impronta más lírica, mientras que el tema “A” presenta una forma más rítmica. Es un solo que aplica la fórmula de alternancia entre pasajes de violín solistas con pasajes de *solí* de cuerda o de la orquesta completa. Se destacan como especialmente difíciles para la ejecución del violín los compases 7 y 8 ya que se encuentran dobles cuerdas en la escritura con el agregado de la ejecución en *staccato volante* y las escalas ascendentes en seisillos que requieren de destreza de la mano izquierda.

Chiqué. Enrique Mario Francini y Osmar Maderna.

Como se menciona más arriba en el trabajo la orquesta de Caló a la cual se llamó “la orquesta de las estrellas” tuvo grandes músicos que luego se

independizaron y dirigieron sus propias formaciones. Entre ellos se encuentra Osmar Maderna a quien se le atribuye un gran aporte al estilo Caló. “En 1946 arma su propio conjunto, siguiendo la modalidad de Caló [...]. Lo novedoso que tiene su conjunto son las composiciones realizadas por Maderna para su propio lucimiento en el piano, de tipo fantasioso e influenciadas por la música internacional de la época”²⁷. Cabe destacar que el lucimiento también era para las diferentes secciones de la orquesta típica, ya que estos “tangos fantasía” cuentan con variaciones ejecutadas por los bandoneones y los violines. El primer violín de esta orquesta fue Aquiles Roggero, quien ante la muerte temprana de Maderna lideró la agrupación que pasó a llamarse “Orquesta Símbolo”, conservando el estilo y realizando grabaciones hasta el año 1968 con gran aceptación del público.

“Chiqué” es un tango cuya letra y música pertenece a Enrique Brignolo, quien lo compuso en el año 1920. A pesar de contar con letra es un tango que se hizo popular en versiones orquestales. Tanto la versión de Maderna en el año 1946 tiene un solo de violín a cargo de Aquiles Roggero como así también las versiones que grabó Francini en sus agrupaciones: Francini-Pontier, año 1953, Francini y su Orquesta Típica”, con el sexteto en su disco “Su sonido del 70”y también en el vinilo “Gran encuentro” en 1973 sobre el tema del trío que tiene una carácter más lírico a diferencia de los temas A y B que son más rítmicos.

²⁷ Omar García Brunelli. “Discografía básica del Tango.1905-2010.Su historia a través de las grabaciones”. Gourmet Musical Ediciones, año 2010,p.95.

Solo versión Osmar Maderna/Aquiles Roggero:

Musical score for Solo versión Osmar Maderna/Aquiles Roggero, measures 1-5 and 6-8. The score is in 4/4 time and G minor. Measures 1-5 show a melodic line in the right hand with triplets and a bass line in the left hand. Chords Gm and D7 are indicated. Measures 6-8 continue the melodic line with triplets and a bass line. Chord Gm is indicated.

Solo versión Francini:

Musical score for Solo versión Francini, measures 1-5, 6-9, 10-13, and 14-16. The score is in 4/4 time and G minor. Measures 1-5 show a melodic line in the right hand with a wavy hairpin and a bass line. Chords Gm and D7 are indicated. Measures 6-9 continue the melodic line with a wavy hairpin and a bass line. Chord Gm is indicated. Measures 10-13 show a melodic line in the right hand with triplets and a bass line. Chords Gm, Cm, and Eb7 are indicated. Measures 14-16 show a melodic line in the right hand with a wavy hairpin and a bass line. Chords Gm, Gm/F, D7, and Gm are indicated.

Como podemos observar al comparar ambos solos, el de Francini es exactamente el doble de compases y utiliza más recursos de la escritura violinística como dobles cuerdas, pasajes en *staccato volante*, notas en la tesitura aguda del instrumento así como también un desarrollo desde el punto de vista armónico.

La cumparsita. Enrique Mario Francini y Horacio Salgán.

Enrique Mario Francini lideró muchas de las agrupaciones donde tocaba, siendo su nombre sinónimo de prestigio y admiración. Dice Brunelli al respecto: "su calidad de gran solista lo hizo muy demandado por numerosas formaciones."²⁸ Una de ellas fue la primera época del Quinteto Real, en la cual el director era el aclamado pianista, compositor y arreglador Horacio Salgán y otros músicos de destacada trayectoria como Pedro Laurenz, Ubaldo de Lío y Kicho Díaz. Se dice de Salgán que sus "arreglos son un mecanismo de relojería organizado alrededor de su piano"²⁹ derivando así en la escucha de otra faceta de Francini, la del intérprete. Por ejemplo la versión de "Tema otoñal" del Quinteto Real no cuenta con el solo como las demás versiones donde Francini era director de la formación. Pero hay algunas excepciones como el solo de "La cumparsita", que repite textual, salvo diferencias interpretativas, en la gira de Pontier y Francini en Japón.

²⁸ Omar García Brunelli. "Discografía Básica del Tango.1905-2010. Su historia a través de las grabaciones". Gourmet Musical Ediciones, año 2010, p.77.

²⁹ Ídem.p.127.

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, consisting of five systems of music. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes the following elements:

- System 1:** Measures 1-3. Chords: Gm, D7, Gm. Includes a trill in measure 1 and a vibrato (V) in measure 3.
- System 2:** Measures 4-6. Chords: Eb7, D7. Includes a triplet in measure 5 and a vibrato (V) in measure 6. The word "fraseado" is written below the staff.
- System 3:** Measures 7-9. Chords: Gm, Cm. Includes a 7th fret barre in measure 7 and a vibrato (V) in measure 8. The word "abierto" is written below the staff.
- System 4:** Measures 10-12. Chord: Gm. Features a complex melodic line with many slurs and ties.
- System 5:** Measures 13-14. Chords: D7, Gm. Includes a triplet in measure 13 and a vibrato (V) in measure 14.

Es destacable como requerimiento técnico el pasaje en el compás 7 donde utiliza cromatismos descendentes y los compases 13/14 donde cierra el solo con dobles cuerdas y notas muy agudas en la tesitura del instrumento.

Tierra querida. Un puente entre Julio de Caro, Raúl Kaplun y Enrique Mario Francini.

Como ya fue nombrado en esta tesina, el violinista Raúl Kaplun fue antecesor a Francini en la orquesta de Miguel Caló y a quien se le adjudica, junto a Rodio, el inicio de esta línea de escritura e interpretación del violín en el tango. De la mano de los arreglos de Argentino Galván, fue convocado a la orquesta de Miguel Caló a fin

de poder ejecutar esos solos con mayor desafío técnico que luego Francini continuó y convirtió en su marca personal.

El tango “Tierra Querida” es una composición de Julio de Caro con letra de Luis Díaz que se acostumbra a tocar de manera instrumental. Presenta un primer tema en la tonalidad de Re Mayor de carácter más rítmico y un segundo tema en la tonalidad de Re menor más cantado donde tanto en la versión de Julio de Caro (1927), Miguel Caló (1945) donde el primer violín era Enrique Mario Francini, y la Orquesta Raúl Kaplun (1950), se encuentra el solo de violín.

Mientras que en la versión de Julio de Caro el violín toca la melodía con acompañamiento del segundo violín en pizzicatti.

The musical score is written in 4/8 time and D major. It features a violin melody and a second violin accompaniment in pizzicatti. The first system (measures 1-5) includes chords Dm, Gm, and Dm. The second system (measures 6-8) includes chords E7, A7, and Dm. The third system (measures 9-14) includes chords Dm, Gm, Dm, and E7. The fourth system (measures 15-16) includes chords A7 and Dm, ending with a glissando. The score concludes with a double bar line.

En la versión de Caló de 1945 también se encuentra el solo en la tonalidad de Re menor y alterna algunos pasajes de solo y soli, comenzando en la tesitura aguda del violín para luego “cantar” la melodía en el registro medio como lo hace Julio de Caro, pero agregando algunos adornos a la misma, como se puede observar en el compás 11:

The musical score shows a solo section in D minor, measures 6-12. The violin part features a melodic line with triplets and various ornaments, alternating between a high register and a middle register. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a bass line. The chords indicated are Dm, Gm, E7(b9), A7, C7, and F. The violin part has 'solo' and 'soli' markings.

Es interesante recalcar que aunque la orquesta de Caló fuera de la línea “Fresediana” igualmente interpretaban tangos compuestos por Julio De Caro.

La versión de Kaplún tiene un primer solo también en la sección Re m, donde canta la melodía textual para agregarle un adorno que es el arpeggio de E7 al final.

Además se encuentra al final del tango en la tonalidad de Fa menor (al igual que el arreglo de Caló, la versión de Kaplún utiliza el recurso de la modulación a tonalidades vecinas para generar más discurso musical que la primera versión del sexteto de Julio De Caro, por ejemplo en la versión de Caló modula a Fa menor y a Sol m donde se encuentran los solos de piano y bandoneón) un segundo solo, donde el violín toca secuencias de arpeggios desplegados, lo que demuestra la utilización de recursos más virtuosos de la escritura.

Francini y la música de cámara

En la carrera musical de Francini, la colaboración con Stamponi se dio desde temprana edad, tocando y componiendo juntos. “Pedacito de cielo” y “Bajo un cielo de estrellas” son dos valsos que compusieron conjuntamente. A partir del año 1953 formaron un dúo oficialmente y dejaron grabaciones, hoy en día muy difíciles de

conseguir, y también audiciones radiales. El tango “Divina” es una de las piezas que ejecutaron en estas audiciones. La música es de Joaquín Mora y letra de Juan de la Calle, que cuenta con muchas versiones de diferentes orquestas. Fue también interpretado por este dúo Francini-Stamponi. Es un tango de gran lirismo, de hecho en la partitura editorial contiene una leyenda bajo el título denominando a la pieza “Romanza en tango canción”. La versión del dúo no revista por parte de la escritura del violín grandes destrezas técnicas pero sí hay un pasaje de arpeggios desplegados con el golpe de arco “Ricochet” en las cuatro cuerdas del violín. Este golpe de arco se logra dejando rebotar el arco libremente sobre cada cuerda del violín usando su elasticidad natural. Es un golpe de arco que es utilizado también en el Capricho N 1 de Paganini.



También es un recurso técnico que usa Mendelssohn en su famoso concierto para violín y orquesta en mi menor, precisamente en la cadencia del violín, ya que Ferdinand David fue un violinista que asesoró y estrenó esta obra. Cuando la cadencia va llegando a su fin realiza una secuencia de arpeggios desplegados, primero en la figura de tresillos y luego pasa a cuatro semicorcheas, donde cada semicorchea corresponde a una cuerda de violín utilizando el golpe de arco “Ricochet” y enlazando armónicamente el pasaje de cadencia hacia un tutti

orquestal donde el violín continúa con la armonía y la orquesta introduce nuevamente el tema A del concierto.

Cadenza ad libitum.

M.B. 18.

Esto mismo se presenta en esa secuencia de arpeggios desplegados del tango “Divina”. Mientras el piano interpreta el tema “A” el violín acompaña con la secuencia de arpeggios desplegados donde cada nota corresponde a una cuerda del violín, comenzando desde la más grave a la más aguda generando ese rebote natural en el arco.

Francini y Caló reunidos nuevamente

Como ya fue mencionado en este trabajo, Miguel Caló convocó en 1963 a los músicos que pertenecieron a la camada de la orquesta a finales de los años 30 y los primeros años del 40 que tuvo tanta aceptación en el público que pasó a llamarse la “Orquesta de las estrellas”. En esta vuelta se sumaron Enrique Mario Francini, Armando Pontier, Domingo Federico, Raúl Berón y Alberto Podestá. Hay dos solos que tienen relevancia en el análisis.

Sans Souci

El tango “Sans Souci” compuesto por Enrique Delfino y Juan Carlos Cobián es considerado el primer tango “romanza”, ya que consistía de un gran lirismo y una depurada musicalidad. Cuenta con una grabación del año ‘44 y otra del año ‘64 por parte de la Orquesta de Miguel Caló. El solo en ambas versiones se repite textual.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of two systems of staves. The first system shows the piano part with a melodic line featuring triplets and slurs, and the guitar part with a bass line. Chords are indicated above the piano staff: Bb7, Eb7, Ab7, Db7, Gb7, and Cb7. The second system starts at measure 5 and continues with similar melodic and harmonic patterns, ending with a double bar line. Chords in the second system include Bb, Cb7, Bb, Cb7, Bb, B7, and C. The guitar part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking.

Desde el punto de vista técnico no presenta grandes desafíos pero es interesante encontrar arreglos de tangos y específicamente en este caso el solo que recreaban el arreglo hecho en la primera participación de Enrique Mario Francini en la orquesta de Miguel Caló.

Para Osmar Maderna

Como ya fue mencionado en este trabajo el pianista, compositor, arreglador y director Osmar Maderna constituyó un gran aporte al estilo de Miguel Caló. Cuando éste reúne a los músicos que pertenecieron a la “Orquesta de las Estrellas”, al piano se encuentra Orlando Trípodí, quien en 1951 toma el lugar de Maderna en la orquesta “Símbolo” luego de la desaparición física del músico. Junto a Miguel Caló componen un tango a modo de homenaje para esta ocasión titulado “Para Osmar Maderna” que posee un solo dividido en dos secciones donde Enrique Mario Francini plasma todos los recursos de abordaje en el solo de violín ya que utiliza dobles cuerdas, pasaje de octavas, pasaje cadencial.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-3) features a violin solo with a triplet of eighth notes in measure 2. Chords A, Bm, E7, A, and F#m A7(b9) are indicated above the staff. The second system (measures 4-6) continues the violin solo with another triplet in measure 5. Chords Bm, F#7(b9), Bm, and F#7(b9) are indicated. The third system (measures 7-9) shows the violin playing double strings in measure 8. Chords Bm and A are indicated. The fourth system (measures 10-12) concludes the solo with a triplet in measure 11. Chords D, D7, A, F#m, Bm7(b5), E7, and A are indicated. A box labeled 'ad libitum' is placed below the triplet in measure 11.

Lo más destacable de este solo es el compás 8 que tiene una secuencia de octavas en corchea y el anteúltimo compás que tiene un matiz cadencial con uso de dobles cuerdas.

Es pertinente el análisis de este solo para cerrar la sección ya que resume todo el recorrido de Enrique Mario Francini desde ese puntapié inicial que fue su participación en la orquesta de Miguel Caló en los años 40 para volver como músico con un estilo personal y diferenciable del resto de los violinistas que queda plasmado en el tratamiento del mismo.

Conclusión

Enrique Mario Francini fue un músico de tango que vivió la transición de la época dorada del tango, donde las orquestas definieron sus estilos contando en sus formaciones con violinistas de personalidad definida y solvencia técnica hacia el tango contemporáneo donde se enfatizaron los estilos y el género intentó despegarse de su función de acompañamiento del baile para ser música de concierto, teniendo en cuenta que el octeto Buenos Aires de Piazzolla, del cual Francini era parte en calidad de primer violín, se considera piedra fundacional de esa nueva etapa. Su cualidad como intérprete, compositor y creador lo ubicó en formaciones de gran notoriedad y nivel artístico. Se puede aseverar por todo lo expuesto en este trabajo que es en sus solos de violín donde deja su marca personal, ya que se apropió de los recursos de virtuosismo del violín de la academia europea para llevarlos al tango y así ampliar el espectro en la escritura y la función del instrumento, siendo el “solo” una figura análoga a la “cadencia” o los “caprichos” ya que es donde el intérprete despliega los recursos técnicos de su instrumento para demostrar destreza y virtuosismo. La mayor diferencia de abordaje entre la posibilidad de acercamiento a una pieza musical de la academia clásica y el tango es en el soporte de las mismas. El uso de la partitura para plasmar las ideas musicales ha sido el recurso por excelencia de la música clásica mientras que en el tango el acercamiento es mayormente mediante las grabaciones. También es interesante rescatar que la mayoría de los compositores tanto de la música académica como en el tango se asesoraban por intérpretes expertos que “tradujeron” las ideas musicales para hacerlas plausibles en la escritura violinística. Enrique Mario Francini rescató la tradición violinística del siglo XIX de Paganini y Wieniawski y la puso al servicio del tango. Hoy en día los violinistas que nos acercamos a la interpretación del violín en el tango contamos con las grabaciones, valioso soporte que nos permite tener acceso a ese patrimonio tan importante de la música argentina.

Bibliografía

Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del Tango. Luis Adolfo Sierra. Ediciones Corregidor, 1997.

Discografía básica del tango 1905-2010:su historia a través de las grabaciones. Omar García Brunelli. Gourmet Musical Ediciones, 2010.

Las orquestas típicas del 40 y 50. Arcángel Vardaro. Marcelo Héctor Oliveri Editor,2009.

El libro del tango. Arte Popular de Buenos Aires. Horacio Ferrer. Antonio Tersol Editor, 1980.

Breve historia de la Argentina, José Luis Romero, Fondo de cultura económica de Argentina,1996.

Revista Buenos Aires Tango. Pasado y presente del violín en el Tango.Daniel J. Cárdenas, editor responsable. N°6. Julio/Agosto 1971.

Estudios sobre la vida de Ástor Piazzolla. Omar García Brunelli. Gourmet Musical Ediciones, 2014.

Estilos fundamentales del Tango. Miguel Caló, Francini-Pontier, Osvaldo Fresedo, Aníbal Troilo, Horacio Salgán, Juan D'Arienzo, Alfredo Gobbi, Julio De Caro. Seminarios dictados por Ignacio Varchausky, encuentros en el Centro Cultural Lola Mora en los años 2015/16/17.

La historia de las Orquestas Típicas, documental. Volver Tango.



**un violín
para la
distinción
y lo sublime**

**Enrique
Mario FRANCINI**

Nació en San Fernando, provincia de Buenos Aires, el 14 de enero de 1916. Realizó estudios musicales con los maestros Arturo Biondi, Víctor Vezzelli, Juan Bautista y José Martí Llorca. Ingresó a fines de 1938 en la orquesta de Miguel Caló.

“Con Franchini nace realmente el estilo virtuosístico, de posibilidades insospechadas para el tango. Cuando forma orquesta con Pontier, Franchini concreta su punto de vista. En realidad no puede hablarse de estilo original, por cuanto lo que hace Franchini es adaptar al tango los medios expresivos y técnicos comunes a la música culta. Hay toda una evolución de los medios expresivos de Franchini que se moldean en los diez años de la orquesta Franchini-Pontier (1945-55), se hacen más sutiles y comprometidos con su propia agrupación (1955-59) y con el octeto “Buenos Aires” (1955-58) y mantiene su prestigio de músico inquieto y avacista a través de su trayectoria complementaria: Dúo Franchini-Stamponi, “Los violines de oro”, “Los astros del Tango” y el “Quinteto Real”; (pág. 26 EL VIOLIN EN EL TANGO, Edición “Club de la Guardia Nueva, Montevideo).

1) La atracción del Tango sobre los violinistas de formación académica.

Sí, el tango ha ejercido especial atracción sobre los violinistas de estudio, aún desde las primeras épocas; basta recordar a Remo Bolognini, Carlos Posadas y otros, que incursionaron en él.

Luego viene un aporte más numeroso, del que, -por ejemplo-, toman parte Julio De Caro, Elvino Vardaro y tantos otros.

En la actualidad, mantiene el Tango su permanente atracción, y, para bien del mismo, sólo pueden enrolarse en sus filas, violinistas que unan a su indudable idoneidad un alto sentido de la responsabilidad profesional.

2) Función del violín en el Tango.

A partir de mi actuación con Miguel Caló, tuve la certeza de que el Tango necesitaba no sólo el aporte de buenos violinistas, sino que era importante encarar su función en la orquesta con espíritu de renovación. Observe usted que en las orquestas de D' Arienzo, Canaro, Fresedo, etc., etc., el violín sufría una especie de postergación.

Su función era cantar la melodía en una sola cuerda y su papel carecía de relieves. Me impuse la tarea de sacar el violín de ese estancamiento y apliqué recursos que grandes violinistas, -Paganini y Wileski, por ejemplo-, utilizaron en sus ejecuciones.

Es así que empecé a usar las dobles cuerdas, los dobles armónicos, variaciones sobre un tema, etc. No me considera creador, sino simplemente un adaptador de los recursos violinísticos de escuela al Tango; explotando la infinidad de variantes que el violín puede ofrecer al mismo.

Mis primeros intentos, fueron, como es de suponer, no muy bien recibidos, y mis colegas en el instrumento fueron los primeros detractores. Se decía:

"Eso que hace Franchini, no es chicha ni limonada". "Si quiere tocar clásico que vaya al Colón".

La lucha fue larga, pero finalmente, el violín en el Tango, pasó a gravitar instrumentalmente, de acuerdo a su real importancia musical.

3) ¿Los solos de violín sirven para destacar

el "virtuosismo" o hay motivos de otro orden?

Cuando me tocó hacerlos, no tuve en cuenta lo que usted menciona, simplemente, accedí a un pedido de la Casa Vieja, señor Juan Carlos Casas. Le confieso que lo hice con gusto porque se le brindaba al público la oportunidad de valorar en detalle la ejecución. De esta modalidad ya había antecedentes, por ejemplo: el dúo Ferrazzano-Delfino.

En estos casos, el violín canta la melodía como si fuera un cantor y esta forma de ejecución le permite decir y expresar su interpretación con la libertad más absoluta.

4) El Tango sinfónico

Se han llevado al plano sinfónico melodías folklóricas de todo el mundo, ¿por qué no, el Tango?

El tango tiene proyección universal, dado sus indudables méritos, para ocupar la relevante ubicación que tiene.

5) ¿Crisis del Tango?

Hay cierta confusión en el manejo de los términos: NO ES EL TANGO el que está en crisis, sino sus medios de difusión y promoción. Sabemos que es una crisis fabricada por quienes tienen los medios publicitarios a su disposición, merced a los poderosos intereses que mueven.

El Tango permanece firme y vigente a pesar del contrapeso negativo que representan las circunstancias mencionadas.

El Tango es del pueblo y éste no lo ha de olvidar tan fácilmente, es más: ha de incrementar esa herencia que le pertenece.

6) ¿El futuro del Tango?

En un momento dado, Aníbal Troilo, llegó a nuclear en su orquesta un grupo de excepcionales instrumentistas. De esa formación, salió un músico de estudio, dotado de un tremendo talento, que es tal vez, el más músico y el mejor arreglador de todos: me refiero a Astor Piazzolla. *Pues bien, el futuro del Tango pertenece a compositores y ejecutantes de este tipo, es decir, músicos altamente capacitados y respetuosos de la esencia del Tango. Desde ya le digo

BUENOS AIRES TANGO presentará en el mes de octubre:

Esta ciudad y su gente, una muchacha y un muchacho se quieren,
un barrio y una fábrica,
un barrilete, un trompo azul,
un jubilado y otras cosas.

Y también tangos de hoy, Todo eso en un espectáculo
y los poetas que cantan que es la crónica real de dos seres humanos
a la vida y a la ciudad que viven entre millones de sus iguales

Es la crónica de un día, un día viernes, en la vida de una muchacha (María) y un muchacho (José), que se quieren y piensan casarse, y mientras tanto trabajan y sueñan con la felicidad.

El espectáculo los sigue desde la mañana, cuando se encuentran para ir al trabajo, hasta que regresan a sus casas, luego de una visita de noche de viernes al centro para ver vidrieras (¡cuántas cosas hacen falta a quienes piensan formar un hogar!), pasear por una plaza a la luz del atardecer, quizá ir al cine o a bailar a un lugar económico o a comer una pizza.

Y mientras vamos del brazo con María y José, hay tangos que hablan de hoy y hay poemas y hay música, todo metido en el latido trepidante de la ciudad gigantesca, a veces tan íntima, a veces tan extraña . . .

Los creadores de este espectáculo son: Héctor Negro, poeta, letrista, periodista; Eugenio Mandrini, poeta, narrador, y Alberto Forradori, periodista, autor teatral. Todos, colaboradores permanentes de BUENOS AIRES TANGO.

En el espectáculo figuran tangos de A. Piazzolla, C. Castillo, E. Blázquez, O. Avena y otros.

Y se escucharán poemas de R. González Tuñón, H. Constantini, M. J. de Lellis, J. Portogalo, R. Bustamante y otros.

En el próximo número de BUENOS AIRES TANGO, le diremos cuando, donde, a que hora se inaugurará este espectáculo titulado:

CRONICA DE MARIA Y JOSE

que esa juventud estudiosa está trabajando sin tener en cuenta que será muy difícil ofrecer al público los resultados de su labor por las carencias antes indicadas. No obstante la continuidad y el futuro del Tango, están asegurados.

7) La ley del 750/o.

No se ven hasta el presente resultados positivos. Para el caso, lo importante serían presentaciones en vivo, pues la difusión del Tango por medio de grabaciones, ofrece el aspecto negativo de no crear trabajo para los músicos. Siempre he dicho que el disco

es nuestro máximo enemigo, a pesar de ser un inmejorable medio de difusión.

Momentáneamente, los archivos de las grabadoras proveerán la demanda, si se le da a la ley un cumplimiento ineludible en radiotelefonía; pero, las reediciones envejecen como todas las cosas, y llegará el momento que será necesario grabar novedades para estereofonía.

* No está demás señalar que Astor Piazzolla, emplea recursos técnicos musicales desconocidos en el Tango, pero ampliamente utilizados en otros niveles musicales.