

Libros de **Cátedra**

Las guardias del tango

Recursos para la producción musical

Alejandro Polemann, Martín Jurado
y Gustavo Samela

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

LAS GUARDIAS DEL TANGO

RECURSOS PARA LA PRODUCCIÓN MUSICAL

Polemann, Alejandro

Jurado, Martín

Samela, Gustavo

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



A nuestras familias

Índice

Agradecimientos	7
Presentación	8
<i>Alejandro Polemann, Martín Jurado</i>	
Referencias	12
Introducción.....	14
<i>Alejandro Polemann, Martín Jurado</i>	
La producción musical.....	14
Las guardias del tango	18
El contenido.....	23
Referencias	24
Capítulo 1	
Primera guardia: La guardia vieja	26
<i>Alejandro Polemann, Martín Jurado, Gustavo Samela</i>	
Las composiciones	29
Los conjuntos	30
Acompañamientos.....	31
Recursos rítmicos.....	31
Recursos armónicos.....	40
Desarrollo de acompañamientos.....	43
Melodías	47
Homorritmia	47
Contracanto	48
Interpretación melódica	51
Arreglos	54
Textura	54
Forma	55
Sugerencias para la producción musical	55
Referencias	57

Capítulo 2

Segunda guardia: La guardia nueva	58
<i>Alejandro Polemann, Martín Jurado, Gustavo Samela</i>	
Las composiciones	60
Los conjuntos	62
Acompañamientos.....	66
Recursos rítmicos.....	66
Recursos armónicos.....	87
Desarrollo de acompañamientos.....	92
Melodías	102
Homorritmia	102
Contracanto y variación.....	105
Enlaces	110
Interpretación melódica	113
Arreglos	119
Textura	119
Forma	120
Sugerencias para la producción musical	124
Referencias	124

Capítulo 3

Tercera guardia: La vanguardia	126
<i>Alejandro Polemann, Martín Jurado, Gustavo Samela</i>	
Las composiciones	128
Los conjuntos	129
Acompañamientos.....	130
Recursos rítmicos.....	130
Recursos armónicos.....	144
Desarrollo de acompañamientos.....	145
Melodías	152
Homorritmia	153
Contracanto y contramelodía	153
Interpretación melódica	155
Arreglos	156
Textura	156
Forma	156
Sugerencias para la producción musical	158
Referencias	159

Capítulo 4

Cuarta guardia: Tango del siglo XXI	160
<i>Alejandro Polemann, Martín Jurado</i>	
Tango cantado.....	162
Tango instrumental.....	165
Tango electrónico	166
La música	167
Sugerencias para la producción musical	171
Referencias	172
 Epílogo	 174
 Anexo.....	 175
 Créditos de videos	 218
 Los autores	 219

Los videos y partituras multimedia del libro pueden visualizarse en el siguiente enlace.”

<https://drive.google.com/drive/folders/1rN5ngwzBS74re3vYcNh38NqYrpZvYuwQ?usp=sharing>



Agradecimientos

A las y los colegas de las cátedras de Instrumento, Tango, Producción y Análisis Musical IV quienes colaboraron en el desarrollo de algunos contenidos específicos y en la revisión y corrección de este libro. Especialmente a Karina Daniec, José Luis Lalandá, Bruno Cabadas, Patxi Asdrubát Linares y Hugo Bochar.

Al equipo del proyecto de investigación “La composición, el arreglo y la interpretación en la música popular. Identificación y articulación de los momentos de producción en el marco de la enseñanza en el nivel superior” (2018-2022) IPEAL. FDA. UNLP; quienes realizaron aportes sustanciales para la discusión de ideas en torno a los estudios de la música popular y su enseñanza. Particularmente a Pablo Mitilíneos, Aníbal Colli, Juan Pablo Gascón y María Lucía Troitiño.

A los graduados y colegas que colaboraron con el contenido de este libro a través de sus versiones musicales, puntualmente a Tomás Clarke, Germán Baron, Francisco Arias, Victoria Alurrande, Patxi Asdrubát Linares, Carlos Bordon, Federico Lennon y Carolina Pérez Bergliaffa.

A Daniela Conterno por su lectura atenta, corrección de estilo y dedicación para este libro.

A los estudiantes que aportaron músicas, preguntas e ideas durante las clases de las últimas décadas que impactaron en este trabajo y nos inspiran a seguir investigando.

A todas las personas que hicieron y hacen posible la existencia de la Universidad Pública, Laica y Gratuita, y muy especialmente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Presentación

La recuperación de la democracia en nuestro país en 1983 estableció el fin de la última y más sangrienta dictadura cívico-militar, máxima expresión del terrorismo de estado, que llevó adelante “un plan sistemático, fríamente concebido y ejecutado bajo el amparo de la total impunidad, y que conducía a una violación sin precedentes de los derechos humanos” (Bayer, 2010, p.106). Ese quiebre en la historia política implicó también el inicio del período democrático más largo de la historia argentina, que cumplió cuarenta años en 2023.

Las instituciones universitarias también recuperan la potestad de definir propuestas curriculares, contenidos prioritarios y perfiles profesionales para una vida en democracia. Nuestra Facultad de Artes —entonces “Bellas Artes”— retoma carreras que habían sido cerradas por la dictadura y vuelve a convocar docentes desplazados por ella. Es en ese contexto que el profesor Gustavo Samela regresa a nuestra facultad¹ y comienza a conducir un camino novedoso para la enseñanza de la música popular, sin antecedentes en la institución.

En 1984, al principio de la democracia, se creó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata un nuevo plan de estudios. Ese plan incorporó Ejecución vocal-instrumental como nueva materia, en la que todos los alumnos debían tocar instrumentos y cantar, alternando los roles. Fui convocado, junto con las profesoras Susana Gorostidi y María Inés Ferrero, para el dictado de la nueva asignatura ... Tuvimos la idea de incluir la música popular, y para ello seleccionamos aquellos géneros que, a nuestro criterio, eran afines con el entorno cultural de los alumnos y que permitían trabajar con la transmisión oral, tal como, en general, se transmite la música popular en el campo social (Samela, 2011, p. 169).

La estrategia pedagógica incluyó géneros musicales populares a fin de favorecer la transmisión oral por sobre el uso de partituras, la utilización de procedimientos como la improvisación, la composición guiada, la creación de arreglos y la interpretación e incluso el desempeño escénico.

Junto a sus colegas, Samela comienza a delinear una didáctica singular en la que, a partir de un material disparador y del intercambio grupal entre estudiantes, se generan resultados musicales originales, novedosos, inesperados. La profesora Susana Gorostidi, que trabajó junto con

¹ Gustavo Samela fue Profesor Adjunto de la cátedra Práctica de la Enseñanza entre 1967 y 1975. Dentro de ese período fue Profesor Titular Interino de la asignatura Conjunto Vocal e Instrumental en 1974.

él durante muchos años, relata que algunas estrategias utilizadas entonces, como por ejemplo, a través de “un texto para buscar sonidos [...] buscarle dinámica a esas palabras, buscar ritmos con el cuerpo a partir de esas palabras [...] Y entonces, con una pequeña base [...], una rítmica que había surgido del trabajo con los alumnos en la clase, se hizo una primera producción colectiva” (Gorostidi en Polemann, 2014, p.2).

Más adelante, desde 1986 aproximadamente, se incorporan géneros puntuales como “zamba criolla, huayno, guajira, son cubano y chacarera, [...] milonga, candombe y *blues*. La elección de estos géneros se basó en razones didácticas pero también de afinidad cultural” (Samela, 2010).

La incorporación de estos géneros, con sus marcos identitarios particulares —morfológicos, rítmicos, armónicos, tímbricos, etc.—, no implicó el abandono del recorrido didáctico creativo.

Quizás, uno de los marcos más contenedores para definir algunos aspectos de la práctica de Samela sea los principios del movimiento argentino de *Educación por el Arte*. Las propuestas para organizar el recorrido creativo podrían vincularse con la metodología de Samela (Polemann, 2014). Patricia Stokoe (1994),² una de sus referentes más importantes en argentina, diferencia en el proceso de la creación artística dos momentos fundamentales: un primer *momento expresivo* caracterizado por la exploración, la búsqueda, en donde la improvisación es el recurso central; y otro *momento constructivo* en donde el objetivo es “ordenar el material acumulado y someterlo a operaciones de análisis y síntesis” para dar “forma concreta al objeto previamente ideado” (p. 28). Una diferencia importante con algunas otras propuestas de las corrientes “expresivistas”, es que para Gustavo Samela esa “forma concreta” era siempre una producción musical que necesariamente trascendía el evento meramente catártico para transformarse en una obra de arte musical y ese resultado era parte del conocimiento adquirido (Polemann, 2014). Tenía claro cuáles eran los puntos de partida para la implementación de clases con una modalidad que denominaba *taller de producción musical* en los cuales, en intercambio con sus estudiantes, priorizaba “la imitación, la improvisación (que es creación en tiempo real), la composición guiada (partiendo de lo que ellos conocían a través de la tradición), la producción de arreglos y la interpretación” (Samela, 2011, p. 170).

Este recorrido con la música popular tenía por objetivo operar como dispositivo didáctico desestructurante y complementario de la formación tradicional para estudiantes que cursaban carreras “tradicionales” de música académica. Pero, a su vez, tenía expectativas de cumplir un rol formador en el género específico. Es así que, en el año 1990, Samela comienza a dictar un seminario cuatrimestral de Tango en el que empieza a delinear un recorrido didáctico específico para ese género. Cabe señalar que entonces había solo unos pocos materiales didácticos sobre

² Patricia Stokoe fue la creadora de la disciplina “Expresión Corporal” y fue Presidente Honoraria y Miembro Fundadora de MAEPA (Movimiento Argentino de Educación por el Arte).

tango, que circulaban de manera restringida, y que él no utilizaba en sus cátedras.³ Luego, en el año 2000, Tango se transformará en una asignatura anual.⁴

La propuesta didáctica de Samela se organizaba siguiendo la historia del desarrollo musical del Tango desde sus comienzos hasta nuestros días. Un recurso muy utilizado era la lectura y discusión de biografías de los protagonistas de la época. En esta práctica el objetivo no era reparar en detalles menores. Se orientaba a señalar aspectos que colaboraran en la reconstrucción de un entorno social determinado, advertir que esos hombres y mujeres tenían una vida en la cual manifestaban su arte y éste era parte necesaria de ella. Una concepción que se alejaba de criterios esencialistas o románticos que ponen el centro solo en el actor y su extrema subjetividad.

Las características musicales se abordaban desde la escucha atenta de un repertorio muy bien seleccionado. En un género de más de cien años de desarrollo, era necesario establecer muy claramente qué referentes o referencias considerar para lograr el objetivo principal del curso que, lejos de pretender un conocimiento exhaustivo de detalles particulares de autores o intérpretes, pretendía diferenciar los recursos generales pertenecientes a cada momento histórico y, sobre todo, poder hacer música con ellos. Entonces, las grabaciones que se escuchaban en clase eran puestas en valor tanto en sus aspectos compositivos como de arreglo e interpretación. La planificación de la clase incluía necesariamente el aporte de los estudiantes a través de la opinión, la observación ingenua incluso, que era transformada rápidamente en una nueva posibilidad, en un nuevo conocimiento.

Samela, siguiendo su recorrido para otras músicas populares y sin utilizar modelos preestablecidos, propuso un modo de abordaje para el género haciendo foco en los recursos principales que aseguraban su sonoridad para cada *guardia*. Lejos de establecer un arreglo escrito por él o por otro referente, proponía la investigación⁵ y manipulación a través de la ejecución de las características principales de estas músicas. El ritmo era siempre el elemento distintivo y organizador tanto en sus duraciones como en sus particularidades de acentuación y articulación (Polemann, 2014).

A partir de una práctica que siempre incluía el cuerpo (pasos, palmas y hasta el baile cuando convocaba a docentes para dar una clase de tango-danza) se establecían dos o tres patrones rítmicos característicos y algún comportamiento de alturas, a partir de los cuales docentes y estudiantes componían una melodía, un acompañamiento, un contracanto, un bajo, etc. A partir de pocos elementos se construía un material sonoro que era, en muchos aspectos, original y único. Samela sabía conducir y acompañar esos momentos de producción musical.

³ En su momento, el material de Rodolfo Mederos “El lenguaje del tango” nunca editado formalmente y el de la Escuela de Música Popular de Avellaneda de Hugo Romero, basado en el de Mederos, “El lenguaje del tango en la guitarra”, cuya edición revisada y actualizada fue editada en 2011. El Prof. Samela sí utilizaba frecuentemente la publicación del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Antología del tango rioplatense Vol. I. Novati, J. (Coord.) (1980), para los contenidos vinculados a la *primera guardia*.

⁴ Desde el año 2008, la FBA ofrece una Licenciatura en Música Popular cuyo plan incorpora como contenido central el estudio de las músicas populares argentinas y latinoamericanas y dentro de ellas el Tango.

⁵ Una consigna frecuente que Samela proponía era: “cuento hasta tres y empezamos a imaginar...” La habilidad para generar en el otro la posibilidad de abrir la puerta a la imaginación era francamente admirable.

Luego de más de una década de trabajo y con nuestra participación en la cátedra, este abordaje novedoso fue sistematizado en un material escrito a modo de síntesis sobre los recursos musicales más importantes de cada época del tango.⁶ El libro que estamos presentando es fruto de ese primer abordaje propuesto por Gustavo Samela. Quizás una de las mayores dificultades que tendremos al compartir la coautoría de este texto sea la de construir cierta objetividad sobre los aportes específicos de este querido profesor. El hecho de haber sido sus alumnos y luego trabajar junto a él durante más de una década, por momentos torna difícil diferenciar las ideas por él elaboradas de las que se han ido conformando en nuestro propio desarrollo profesional. No es casualidad que esto suceda ya que uno de los recursos siempre presentes en el trabajo de Samela era implicar a los estudiantes (y a los colegas también) en su proceso de aprendizaje de modo tal que los descubrimientos y resultados los sintieran como propios (Polemann, 2014).

Por lo tanto, este, nuestro libro, es *su* libro. Y los contenidos que en él se desarrollan representan una síntesis de y para la práctica situada en nuestro espacio áulico en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Está diseñado como complemento del proceso de enseñanza y aprendizaje de nuestras clases, cuyo objetivo principal se orienta al estudio de los rasgos sobresalientes de cada época del tango y a la producción musical tanto tradicional como innovadora. Actualmente, las asignaturas “Tango” y “Producción y Análisis Musical IV: Música Rioplatense”⁷ son los espacios curriculares de uso prioritario de este material. Sin embargo, creemos que puede resultar de utilidad para personas músicas que deseen profundizar en el estudio del género a través del abordaje que aquí se propone.

Asimismo, este libro forma parte de los resultados del proyecto de investigación y desarrollo “La composición, el arreglo y la interpretación en la música popular. Identificación y articulación de los momentos de producción en el marco de la enseñanza en el nivel superior” (2018-2022) Dir. Alejandro Polemann, realizado en el marco del Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores de la UNLP.

El Tango rioplatense es un producto cultural complejo en el que se vinculan distintas disciplinas artísticas.⁸ La música, la danza y la poesía (o las letras) del tango tienen recorridos y desarrollos entrelazados que, a su vez, permiten un estudio particular. En este trabajo nos abocamos al arte musical, aunque también presentamos los puntos de conexión con las otras artes como condición necesaria para comprender el género en su conjunto. Nuestro abordaje pedagógico y diseño didáctico articula de manera permanente la reflexión y la práctica musical. En ese proceso

⁶ La primera presentación como apunte de cátedra data de 2002 bajo el nombre “El lenguaje musical del tango: Las tres guardias” de Gustavo Samela y Alejandro Polemann, con la colaboración de Roxana Lasala. Entre 2006 y 2010 los contenidos fueron ampliados y actualizados regularmente, bajo la dirección de Gustavo Samela como titular de cátedra. En 2013, bajo la dirección de cátedra de Alejandro Polemann y en colaboración con Pablo Mitilíneos y Martín Jurado, se realizó una nueva edición con la incorporación de nuevos contenidos.

⁷ La asignatura Tango se incluye como optativa en los planes de todas las carreras del Departamento de Música (Educación Musical, Dirección Orquestal, Dirección Coral, Guitarra, Piano, Composición Musical) a excepción de Música Popular que en el cuarto año contiene la asignatura Producción y Análisis Musical IV: Música Rioplatense en la cual se trabajan contenidos vinculados al tango.

⁸ Horacio Ferrer (1980) habla de “cuatro artes llamadas tango [...] una música instrumental, una canción, una danza y un arte interpretativo” (p. 9).

dialógico, se arriba a los recursos musicales característicos del género a modo de “descubrimiento” y no por mera enunciación. Estudiantes de diversas procedencias sociales y musicales participan activamente en la construcción de conocimiento a través de sus miradas y prácticas. Así, el equilibrio entre tradición e innovación se obtiene de manera fluida y los aprendizajes se construyen de manera no arbitraria.⁹ Si bien a lo largo del dictado de nuestras asignaturas se propone la realización de producciones musicales con características específicas de cada período musical del tango, la posibilidad de desvío de esos “modelos”, producto quizás del desconocimiento, del “error”, de la combinación diferente, etc., hace posible un resultado revisionista, que propone nuevas versiones de esas sonoridades del pasado. Sin perjuicio de ello, consideramos al tango como un género de desarrollo actual, contemporáneo, con gran cantidad de variantes expresivas, algunas referenciadas en épocas anteriores y otras más novedosas¹⁰, llevadas adelante por nuevas generaciones que, lejos de vivenciarlo como un género “muerto” como lo consideran algunos referentes del pasado,¹¹ lo sienten como parte de su identidad.

Alejandro Polemann y Martín Jurado

Referencias

- Del Mazo, M. (2019) “Entre la nueva música ciudadana y la muerte del tango. Con disco nuevo y concierto, Rodolfo Mederos tiende un puente de cuarenta años con Generación Cero” *Página 12*, 15/12/2019 Consulta en línea 10/12/2020 <https://www.pagina12.com.ar/236221-con-disco-nuevo-y-concierto-rodolfo-mederos-tiende-un-puente>.
- Ferrer, H. (1980) *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*. Barcelona: Antonio Tersol Editor.
- Liska, M. M. Comp. (2012) *Tango. Ventanas del presente*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación y
- Liska, M. M. y Venegas, Soledad Comps. (2016) *Tango. Ventanas del presente II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Mederos, R. (circa 1990) *El lenguaje del tango*. Material didáctico de la EMPA. *mimeo*.
- Novati, J. (Coord.) (1980). *Antología del tango rioplatense Vol. I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

⁹ Para profundizar sobre la enseñanza por descubrimiento y el aprendizaje significativo no arbitrario véase Pozo, J. I. (1989) *Teorías Cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Ediciones Morata.

¹⁰ Al respecto, Véase Liska, M. M. Comp. (2012) *Tango. Ventanas del presente*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación y Liska, M. M. y Venegas, Soledad Comps. (2016) *Tango. Ventanas del presente II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

¹¹ Del Mazo, M. (2019) “Entre la nueva música ciudadana y la muerte del tango. Con disco nuevo y concierto, Rodolfo Mederos tiende un puente de cuarenta años con Generación Cero” *Página 12*, 15/12/2019 Consulta en línea 10/12/2020 <https://www.pagina12.com.ar/236221-con-disco-nuevo-y-concierto-rodolfo-mederos-tiende-un-puente>.

- Polemman, A. (2014) Enseñar música popular en el nivel superior: una aproximación a la didáctica de Gustavo Samela. En actas III Jornadas de la Escuela de Música de Rosario, Rosario: Escuela de Música de Rosario.
- Pozo, J. I. (1989) *Teorías Cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Ediciones Morata.
- Romero, H. (circa 1996) *El lenguaje del tango en la guitarra*, Material didáctico EMPA.
- Samela, G. (2011) Introducción del estudio del Tango en la Universidad Nacional de La Plata. En T. Lencina *Escritos sobre tango 2: Cultura Rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*. Buenos Aires: Centro 'feca Ediciones.
- Stokoe, P.-Sirkin, A. (1994) *El proceso de la creación en arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.

Introducción

La producción musical

En la instancia de producción musical se torna necesario establecer algunas categorías analíticas que faciliten la comprensión y la claridad para identificar qué elemento, dominio o aspecto de la música se está trabajando en cada momento. Tanto en la práctica profesional o amateur como en la enseñanza musical “palabras como *género*, *tema*, *arreglo*, *versión* e *interpretación* son de uso frecuente pero su utilización y significado pedagógico presentan diversas posibilidades” (Polemann, 2015, p. 34). Por ello creemos que es necesario explicitar las categorías que utilizaremos para el abordaje de este estudio musical.

Nuestro punto de partida será considerar a la música popular que estudiamos como un material artístico final, producto de diversos momentos de la producción musical. A ese material musical final se lo identifica habitualmente como *arreglo* o *versión*.¹² Este último término supone muchas veces la existencia de un *original* anterior. “Así, la versión consiste también en la elaboración, por parte de los oyentes, de relaciones entre una música considerada punto de origen y otra que es comprendida como una actualización.” (Domínguez, 2012, p. 52).

Pero cabe la posibilidad de utilizar el término *versión* para cualquier música que se escuche –sea “original” o no– y considerarla como “el resultado de un tránsito del *tema* a través del *arreglo* y la *interpretación*, siendo el *género* un marco organizador de los procedimientos y decisiones que se llevan adelante en cada una de estas instancias” (Polemann, 2013, p. 100). La creación del *tema* se encuentra en el ámbito de lo que habitualmente se conoce como *composición*. El *arreglo*, si bien puede consolidarse en la práctica misma de la ejecución, en muchas producciones musicales –y especialmente en el tango– es realizado por una persona en particular encargada de definir aspectos formales, instrumentales, texturales, etc. La instancia de *interpretación* se refiere a la ejecución misma, a tocar la música, llevando a la realización los recursos interpretativos concretos como la acentuación, articulación, dinámica, fraseo, etc.

En síntesis, “la *versión* sería la música misma como resultado de: el *tema* + el *arreglo* + la *interpretación*, y representaría, en algunos casos, una muestra más del *género*” (Polemann, 2013, p. 100). Desde ya que no es una mera adición sino el resultado de una circularidad entre estos materiales y momentos de la producción musical. En nuestro abordaje, esa muestra del

¹² Para profundizar sobre la discusión de estos conceptos véase también: López Cano, R., (2011) Lo original de la versión; Madoery, D. (2000): El arreglo en la música popular, en *Revista Arte e Investigación*, Año IV, N° 4.

género tendrá algunas características identitarias de determinadas formas de producción musical del tango según las épocas.

La problemática de cuál es el *tema*, la *obra*, cuál es el material que responde a lo que en la música académica identificamos como la *composición*, también se problematiza en el marco del análisis de la música popular. El entramado compositivo de una obra incluye dimensiones formales, armónicas y melódicas. Los estudios disponibles al respecto tienen características y resultados diferentes en función de sus marcos teóricos y objetivos de investigación.

Diego Madoery (2000) señala que “el *tema* correspondería a aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera” (p. 91). Desde la configuración musical sugiere que “el *tema* constituye una unidad de sentido musical y en muchos casos musical-textual. Los rasgos que definen el tema son realmente pocos, se vinculan con la secuencia de alturas y algunos rasgos rítmicos” (p. 91). De esta manera, pone el foco principalmente en los rasgos figurativos del material, dejando en un plano secundario a las configuraciones texturales de acompañamiento. Esta idea es reforzada más adelante al señalar que “corresponde a una configuración melódica. Dado que el núcleo característico de la música popular se caracteriza por la estructuración en función de contextos tonales o modal-tonales, esta estructura melódica (el *tema*) implica una armonía relacionada a su génesis” (p. 91).

Uno de los primeros estudios desarrollados en torno a la composición de tangos hasta los años veinte es el de la *Antología del tango rioplatense Vol. I* (Novati Coord., 1980). Bajo el título “La estructura del tango”, Irma Ruiz y Néstor Ceñal identifican elementos formales habituales en el tango en cuanto a la cantidad de partes y compases de las mismas y *cláusulas*, entendidas como “todo pensamiento musical con sentido cabal que encierra una sola proposición o varias íntimamente relacionadas entre sí” (p. 51).

Pablo Kohan (2010) estudia los estilos compositivos del tango entre 1920 y 1935. A partir de establecer algunas categorías desde la composición identifica la existencia de un “tango vocal” —al que prefiere no llamarlo “tango canción” como es habitual en los textos del tango— y un “tango instrumental” —nomenclatura que define como más adecuada que la de “tango-danza” (p. 20-21) —. Para el desarrollo de su estudio sobre algunos referentes del género contempla “la cantidad de signos puestos en juego, la antigüedad o novedad de los elementos, el acento o la propensión hacia algún parámetro en detrimento de otros, la creatividad de la combinación y la inventiva o variedad en el tratamiento del total de signos que configuran el idioma de un compositor en cada uno y en el conjunto de sus tangos.” (p. 23). El autor es consciente de que en su análisis estrictamente compositivo deja de lado “aspectos interpretativos, ciertamente tan primarios y esenciales como los compositivos” (p. 31). También señala que “la interpretación, en muchos casos, unificó variantes tangueras y corrientes compositivas que nosotros nos hemos preocupado en diferenciar” (p. 31).

En los estudios compositivos sobre el tango —y sobre la música popular en general— se presenta una tensión permanente en cuanto a los marcos teóricos provenientes de la “música académica” y las posibilidades que se desprenden de las músicas populares en sí mismas. García Brunelli (2015) lo señala claramente cuando se pregunta “¿analizamos el material a partir de

lo que el material nos sugiere, nos muestra o requiere, o aplicamos una fórmula preexistente tomada de otro contexto? Evidentemente esta última perspectiva puede funcionar bien, pero tal vez sean más ricos los resultados obtenidos por la primera” (p. 83).

La *Antología... Vol. 1* (1980) no se detiene especialmente en el análisis armónico de las obras compuestas hasta 1920. Señala que “la armonía es, sin duda, aquella que mantiene esquemas más constantes y, por lo tanto, depara menos sorpresas” (Novati, 1980, p. 54). En cuanto a las estructuras armónicas imperantes, afirman que “es sabido que la construcción de las frases sobre el esquema I -V -V -I es muy común en el tango” (Novati, 1980, p.67). Pablo Kohan (2010) advierte algunas características de los desarrollos armónicos presentes en las obras en algunos referentes de esos años señalando continuidades y rupturas con la etapa anterior. Estos estudios se basan en la escritura de las ediciones para piano sin considerar la información contenida en las versiones grabadas que aportan otros usos y materiales.

Para el desarrollo de nuestra propuesta será necesario diferenciar los acordes de posible “origen compositivo” —es decir los que figuran en las partituras y se incluyen dentro de los materiales armónicos compositivos de los tangos—, de los acordes nuevos que se incorporan en las versiones como parte del arreglo y la interpretación. Este criterio permite identificar en términos generales, dos tipos de acordes en una versión de un tango cualquiera: los *originales* y los *interpretativos*. No obstante, no sería apropiado estandarizar a todos los acordes encontrados en las partituras para piano de estas obras como *originales*, y a todos los nuevos incorporados en las versiones como *interpretativos* ya que un mismo acorde puede ser de un tipo u otro según el contexto (Polemann, 2023).

En cuanto a los recursos rítmicos y su articulación con la forma, es posible identificar distintos grados de recurrencia en la utilización de algunos esquemas a lo largo de las versiones. Se advierte un elemento organizador sobre el que se construye la sonoridad de referencia. Si bien en cada época la combinación rítmica es diferente, la función observada es la misma: estructurar el devenir rítmico delimitando la regularidad y, consecuentemente, los grados de desvío. Por ello, en el libro señalamos como *estructurantes* a los patrones, modelos o esquemas rítmicos de acompañamiento que poseen un importante grado de permanencia a lo largo de las versiones y que, a través de esa alta frecuencia de utilización, caracterizan una sonoridad que bien puede establecerse como característica de una época o, al menos, una forma particular de organización rítmica de algunos conjuntos emblemáticos en un momento determinado de la historia del tango. La regularidad proporcionada por los ritmos *estructurantes* se ve interrumpida por otros que plantean diversos grados de desviación de la estructura periódica. Los modos de aparición y utilización no son anárquicos, son numerosos y complejos y poseen una gran cantidad de combinaciones articuladas con los demás recursos analizados —armónicos, melódicos y textuales—. A fin de diferenciarlos de los *estructurantes*, identificamos a estos otros ritmos de acompañamiento como *itinerantes*, por el hecho de que se utilizan en variados y distintos momentos de las versiones —lo que no significa en cualquier momento— durante algunos pocos compases y que operan como elementos de ruptura de la regularidad.

Las categorías *estructurante* e *itinerante* (Polemann, 2023) representan entonces una cualidad y una función formal de cada ritmo de acompañamiento definida por la frecuencia y lugar de utilización formal. La función en cada caso será fundamental para dar cuenta de los modos de organización de los acompañamientos y también de cómo un mismo esquema rítmico de acompañamiento va modificando su función a lo largo de la historia del género.

A partir de estas reflexiones y adopción de categorías de análisis, en este libro trabajamos con los recursos del tango que se encuentran predominantemente vinculados al arreglo y a la interpretación. Los recursos compositivos de cada época son mencionados brevemente en cuanto a sus características sobresalientes, pero no se incluyen estrategias compositivas.

Las guardias del tango

En la consideración de las “épocas” del tango y la nomenclatura que se utiliza para identificarlas, existen distintas miradas. Están quienes afirman que no es adecuado dividir al tango en etapas históricas estrictas, sino que es más adecuado buscar la continuidad haciendo hincapié en *corrientes* como la *tradicional* y la *renovadora*. También existen quienes proponen una mirada centrada en los intérpretes y consignan diferentes *estilos* como por ejemplo el *Decareano* o *Fre-sedeano* o el *Piazzolliano*.

Otras líneas de investigación proponen la división en *Guardias*, es decir en períodos históricos agrupados por generaciones y cambios estructurales en los recursos musicales.

Sin perjuicio de las ventajas que pueda tener la división entre referentes que han producido más desde la tradición que desde la innovación y viceversa, en este trabajo se considera principalmente esta última mirada, la de las *Guardias*, ya que favorece el agrupamiento de recursos musicales bastante bien diferenciados a lo largo de la historia del tango.

Respecto a las épocas y formas de identificación de la producción tanguera también es necesario establecer el marco teórico que utilizaremos. La determinación de las distintas épocas del tango se articula necesariamente con la historia nacional y rioplatense. Influyen significativamente en “la historia del tango” los hechos políticos más relevantes, la conformación poblacional y las transformaciones a través de varias generaciones, las conquistas y retrocesos en derechos humanos, sociales y políticos, los espacios y medios de comunicación artística, las tecnologías disponibles para la realización y divulgación musical. Gustavo Varela (2016) señala que “el tango no tiene períodos sino diferentes dominios. En cada uno de ellos ... existe una forma singular que solo puede ser explicada y comprendida a partir de las distintas condiciones históricas en las que el tango nace y se despliega” (p. 17). Por su parte, Horacio Ferrer [1960] (1999) señalaba que “la historia del tango es un fenómeno absolutamente continuo, en el cual, los episodios fundamentales de sus Guardias se hallan entrañablemente unidos por un conjunto de vínculos estéticos, sociales, económicos y humanos.” (p. 47). Por ello, en nuestras clases damos cuenta acotadamente de los sucesos de mayor impacto en el desarrollo del género a través de abordajes historiográficos que fomenten una mirada crítica de nuestra historia. No obstante, realizar un recorte adecuado excede las posibilidades de este trabajo por lo que, como con otros contenidos específicos de la disciplina, se advierte la necesidad de articular este material con el trabajo que llevamos adelante en nuestras clases.

En relación con las cuestiones sobre *género* y *estilo* advertimos que la discusión es interdisciplinar y compleja y, si bien no es objeto principal de este trabajo, necesitamos establecer precisiones para la utilización de estos conceptos. Desde un abordaje sociológico se considera a los géneros como “...clases de textos u objetos culturales, discriminables en toda área de circulación de sentido y en todo soporte de la comunicación” (Steimberg en Altamirano (Dir.) 2002, p. 101). Para nuestro objeto de estudio, la música, se podría adoptar la definición de que “un género musical es un conjunto de hechos musicales (reales o posibles) cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas” (Fabbri, 1981, 2006). A partir de estas ideas “el tango” sería un género musical: hay producciones musicales reales que se identifican con ese

nombre y que se enmarcan en un conjunto de normas socialmente aceptadas tanto musicales como poéticas y danzables. Pero, a su vez, “los géneros musicales son aceptados como naturales por una cierta comunidad. (...) La construcción de una categoría genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico.” (Ochoa, 2003, p. 86-87). Es por ello que existen importantes diferencias sonoras y performáticas en torno a ese *tango*, según las distintas comunidades, tanto a nivel geográfico como a lo largo de la historia de los últimos ciento cuarenta años.

En este trabajo hacemos referencia al *tango* como un género *rioplatense* dado que adscribimos a la línea de estudio que lo incluye dentro de un conjunto de *músicas rioplatenses* ya sea porque su gestación y desarrollo se dio en ambos márgenes del Río de la Plata (Novatti, 1980) o porque comparte territorio, prácticas y grupos profesionales con otros géneros como el *candombe*, la *milonga* y la *murga* (Dominguez, 2009). También sostenemos que el *tango rioplatense* es un género original de esta zona geográfica, cuyas variantes desarrolladas en el mundo durante el siglo XX¹³ devienen de este (y no al revés) y que en su génesis incorpora elementos de distintas danzas y canciones de circulación habitual durante finales del siglo XIX.

La cuestión del *estilo* tiene una dimensión particular en torno al tango. Por una parte, se puede considerar la idea de que “el estilo remita más fuertemente a la consideración del cambio histórico y al carácter conflictivo de cada producción [...]” (Steimberg, 2002, p. 103). Esta acepción (en línea con concepciones estandarizadas de la música erudita como “estilo barroco”, “estilo clásico”, etc.) nos permitiría identificar a los recursos de las diferentes épocas como diferentes *estilos de tango*. Por otra parte, es muy fuerte la vinculación de la idea de *estilo* como un rasgo individual, perteneciente a un sujeto (artista) en particular (Bajtín, 1982). En la tradición coloquial, periodística y de investigación sobre el tango es muy frecuente esta acepción, la individual: “estilo Decareano” (De Lara y Roncetti, 1968) o “estilo Pugliese” (Liska, 2005), etc. En la mayoría de los casos en que se lo utiliza asociado a un referente no se reflexiona sobre la dimensión del concepto. No obstante Mercedes Liska lo problematiza ya que advierte la dificultad de caracterización de un “estilo musical” y arriesga la idea de que “puede ser entendido como la selección de determinados recursos musicales, consolidando un sentido de coherencia totalizadora de los elementos seleccionados [...] la constitución de un estilo musical sugiere, en primera instancia, un proceso de selección” (Liska, 2005).

En nuestro trabajo identificamos características musicales representativas de cada época considerando los aportes de los, las y les referentes pero de manera transversal y no individual. Nuestra hipótesis es que en cada época establecida existe un *estilo* reconocible, singular y diferente al de otras épocas que, a su vez, genera un marco contenedor de los recursos musicales “individuales” de un/a referente en particular. No obstante, una vez planteada nuestra hipótesis y la acepción que nos parecería más adecuada para el término *estilo*, dejamos en claro la expresa intencionalidad de no enfatizar en la redacción del libro esta acepción para no generar conflicto con los estándares de uso habitual en el género, orientado a referentes individuales.

¹³ Para profundizar en este aspecto Véase: Pelinski, R. (2008) Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística. En O. García Brunelli (comp.) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Otro aspecto de esta misma problemática gira en torno a la periodización en el tango, es decir, cuándo termina una “época” y comienza la otra. Cuáles son los elementos que determinan el cambio, si estos deben vincularse con procesos históricos, sociales o artísticos, si es posible establecer una misma clasificación para las diferentes manifestaciones del tango; son algunas de las grandes preguntas que atraviesan todo trabajo en torno al género.

Empezar definiendo la nomenclatura puede colaborar en parte. Lo más habitual en la historiografía del tango es la utilización del término *Guardia* para la periodización, como sinónimo de épocas.¹⁴ A este sustantivo se lo adjetiva según su lugar de aparición en la historia, de modo que se habla de *Guardia Vieja* y *Guardia Nueva*. No obstante, Horacio Ferrer advertía ya en 1960 que no se había logrado “establecer una integral diferenciación” entre ellas (Ferrer: 1960, p. 45).

También son de uso frecuente en los textos del tango algunas categorías superpuestas o entre *guardias* como *Zona de transición* (De Lara y Roncetti), *Época Decareana* (Salgán), *Década* o *Época de oro* (García Brunelli y otros) y para la última época del siglo XX *Nuevo tango*, *Tango contemporáneo*, *Tango de vanguardia* (García Brunelli y otros) y/o *Tango evolucionado* (De Lara y Roncetti). Desde la sociología, Gustavo Varela (2016) propone categorías como *Tango prostibulario*,¹⁵ *Tango Canción* y también *Tango de vanguardia*. Para sumar complejidad a partir de los años veinte en adelante algunos autores identifican dos corrientes de producción tanguera: la *tradicional* y la *renovadora* (Ferrer, García Brunelli, Kohan, entre otros).

Para este libro, y específicamente en relación al desarrollo de los recursos musicales y el grado de permanencia y/o modificación de los mismos a lo largo del tiempo, entendemos que es adecuada la periodización en cuatro grandes *Guardias* a las que solo adjetivaremos a fin de vincularlas con las formas más habituales de nombrarlas:

- Primera guardia: la *Guardia Vieja* de 1880 a 1920
 - o Transición desde 1917
- Segunda guardia: la *Guardia Nueva* de 1920 a 1935 y *Época de oro* de 1935 a 1955
 - o Transición desde 1946
 - (Segunda guardia *extendida* desde 1955 hasta fin de siglo XX)
- Tercera Guardia: la *Vanguardia* de 1955 a 2000
 - o Transición desde 1990
- Cuarta Guardia: *tango del siglo XXI* desde 2000 hasta nuestros días.

Hay algunos aspectos singulares a mencionar en esta periodización. Por un lado, todo fin o comienzo de *guardia* incluye un período de transición que puede ser considerado como el final de una etapa o el comienzo, el germen de la otra. En nuestra exposición de recursos, combinaremos ambas

¹⁴ Dentro de los autorxs que utilizan a *las Guardias* como organizadora de su exposición, incluso en algunos casos para cuestionarlas, podemos señalar a: Ferrer (1960), De Lara y Roncetti (1968), Novati (1980), García Brunelli (2010), Benediti (2015), entre tantos otros.

¹⁵ Lamas, H. y Binda, E. (1998) en *El tango en la sociedad porteña 1880-1920* también analizan la categoría *Tango Prostibulario* pero realizando una fuerte crítica a los pioneros de la misma, los Hermanos Bates (1936) en el libro *La historia del tango*.

posibilidades y resolveremos transitoria y subjetivamente su ubicación a partir de lo que potencialmente sugieren los materiales. Entonces, entre 1917 y 1925, entre 1946 y 1955 y entre 1990 y 2000, tendremos zonas de transición de diferentes características que detallaremos oportunamente.

Por otra parte, la Segunda Guardia, además de ser la más extensa y representativa del género, incluye dos etapas bastante diferenciadas en cuanto a la cantidad y tipo de producción, los conjuntos, los medios de difusión. Omar García Brunelli (2010) en *La historia del tango a través de la discografía* establece una diferencia entre las grabaciones de la Guardia Nueva, entre 1920 y 1930/5, y las de la Época de Oro desde 1935 en adelante, con su epicentro en la década del 40. (pp. 22-30). Pablo Kohan, en la *Antología del tango rioplatense Vol II 1920-1935 Selección sonora* (2014), señala que “los tangos posteriores a 1935 suenan de otra manera y tienen una vinculación cada vez más clara con lo que habría de acontecer después de 1940 que con el tiempo anterior” (p. 6). Así, estos autores refuerzan la idea de que existen diferencias sustanciales que merecen una delimitación.

Más allá de que acordamos con esta delimitación y la fundamentación histórica y musical que la sostiene, creemos que en un recorrido didáctico orientado a la producción musical es posible establecer una continuidad en la utilización de los recursos musicales de estas dos etapas, que por supuesto van modificando sus grados de desarrollo, su complejidad, pero que no pierden unicidad. Profundizando esta mirada de continuidad, propondremos también el concepto de *segunda guardia extendida*¹⁶ a fin de dar cuenta de la permanencia y transformación de algunos elementos musicales más allá de la fecha “establecida” para el fin la *guardia*, en 1955, que no “permiten” ser catalogados como de *vanguardia* pero representan cierta novedad. Más adelante detallaremos a qué recursos puntuales nos referimos, pero en términos generales esta “extensión” del uso de materiales tiene que ver principalmente con los desarrollados en la *Época de oro* y no con la sonoridad de los años veinte.

Nos interesa especialmente dejar en claro que no proponemos una nueva periodización sino una forma de reunir los recursos disponibles para la producción musical tanguera dentro de ciertos marcos estilísticos organizados didácticamente.

El comienzo de lo que identificamos como Tercera Guardia y los términos frecuentemente utilizados para definir la sonoridad de esa época que mencionamos anteriormente (*evolucionado, vanguardia o contemporáneo*) conlleva cierta discusión. García Brunelli (2010) afirma que “El tango contemporáneo comienza con Piazzolla [...] inicia alrededor de 1955” (pp. 31-32). Entre esa fecha y 1958 “se desarrolló la breve pero significativa historia del Octeto Buenos Aires con el que intentó, en concordancia con algunas tendencias contemporáneas del jazz, dar una nueva forma al tango” (García Brunelli, 2022, p. 95). Este hito del octeto y la idea de que el tango pasaría a ser una música de concierto, explicitada en un *decálogo* cuya autoría se le atribuye a Piazzolla

¹⁶ De Lara y Roncetti (1968) proponen una delimitación que llaman *Corriente tradicional* entre 1925-1968 en la que incluyen a Firpo, Canaro, Dagostino, De Angelis y Varela. No obstante, a diferencia de nuestra mirada, no le dan características de transformación alguna cuando dicen: “Desde 1925 hasta nuestros días -y han transcurrido cuarenta años- sigue sin mayores alternativas una corriente tanguística *sui generis*, mezcla de las tendencias de la Guardia Vieja con las de la época de transición, que no renueva su concepción creadora, aunque queda influenciada orquestal y, sobre todo, instrumentalmente, por la acción de carista” (p. 53). Por otra parte, Gustavo Varela (2016) señala que el tango no tiene períodos sino diferentes dominios. En cada uno de ellos [...] existe una forma singular que solo puede ser explicada y comprendida a partir de las distintas condiciones históricas en las que el tango nace y se despliega (p. 17).

(Azzi-Collier en García Brunelli, 2022, p. 95), se toman como referencia para el inicio de la *guardia*. No obstante, mucho antes de esos sucesos existe un grupo de músicos identificados como la Generación del 40 (De Lara y Roncetti; Ferrer) que en esa década ya proponen innovaciones a la sonoridad del tango. Dentro de ese entorno renovador se incluye a Osvaldo Pugliese quien realiza un aporte sustancial a la renovación. José Gobello indica que “Osvaldo Pugliese grabó *La yumba* el 21 de agosto de 1946, pero ya venía interpretando ese tango desde antes; tal vez desde 1943 o 1944. *La yumba* es, pues, anterior a las primeras composiciones revolucionarias de Astor Piazzolla.” (Gobello, 1980, p. 212). Por supuesto que con una obra no se modifica todo un movimiento artístico, sino que representa un punto de referencia para un proceso que continúa, pero esa obra “constituyó, en su momento, una pequeña revolución y contribuyó a afianzar la popularidad de Pugliese [...] como lo ha señalado Ferrer, *La yumba* ha sido un tango precursor del vanguardismo que en Piazzolla tiene su profeta” (Gobello, 1980, 213).

La consideración del período actual como una *cuarta guardia* del tango puede generar más de un acalorado debate. Pero, las particularidades de algunas producciones —musicales y performativas—, las nuevas generaciones de jóvenes que se acercaron al tango, los nuevos y resignificados espacios de difusión del género y la nueva bibliografía que colabora con la comprensión de este presente, son elementos suficientes para incluir la singularidad de esta época dentro del recorrido del tango. Así que vamos por ese reconocimiento.

Finalmente, presentamos a modo de síntesis una imagen que refleja la sucesión de *guardias* y sus períodos de transición. Es importante no perder la dimensión compleja que tienen estos procesos de cambio, cuyos límites son flexibles y contienen debates permanentes.

El contenido

En cada capítulo del libro desarrollamos una de las *guardias* del tango. Inicialmente sintetizamos un panorama general de las situaciones y objetos artísticos que las definen en una breve articulación con la producción de otras artes como la danza, la poesía, el teatro, el cine y los medios de difusión, haciendo hincapié en las más significativas según la *guardia*. También presentamos algunas características generales de las composiciones identitarias de cada época y los conjuntos más representativos.

Luego nos abocamos a la presentación de los recursos de *arreglo e interpretación* bajo los títulos de *acompañamiento, melodías y arreglos*. A partir de las categorías desarrolladas anteriormente, damos prioridad a la construcción de las *texturas* identitarias —reflejadas principalmente en los acompañamientos—, los modos de tratamiento de la *figura* “principal” —contenidas en las melodías— y finalmente la articulación *formal* —el arreglo— de esos materiales.

Bajo el título *acompañamientos* presentamos en primer término los *recursos* preponderantemente *rítmicos* en virtud de la relevancia que poseen para la caracterización de género y estilo. En esa parte del libro incluimos la mayoría de las transcripciones de fragmentos de distintas versiones de tangos, que fueron seleccionadas en función de que representaran lo más acabadamente posible los recursos estudiados.

Luego hacemos foco en los recursos armónicos, incluyendo el tratamiento del bajo, principalmente los utilizados por decisiones de arreglo e interpretación. Dentro de *Melodías* se encuentra el tratamiento melódico de y entre los instrumentos y las formas interpretativas más sobresalientes. Finalmente, en el ítem *arreglos* señalamos la utilización formal de los recursos antes presentados.

Es importante reparar en que estas divisiones en la exposición no deben ser utilizadas para fragmentar el hecho musical que, claramente, se manifiesta como una totalidad. En este sentido, como lo hacemos en nuestras clases, siempre es mejor iniciar el contacto con las músicas escuchando versiones completas, sin condicionar la percepción, disfrutando del hecho musical, para luego comenzar el análisis y el estudio de los recursos puntuales.

Finalmente, cabe señalar que, para la exposición de los recursos musicales incluidos en el libro, además de adaptar y actualizar estudios anteriores realizados por nosotros, también se consideraron contenidos, modos de presentación y nomenclatura de los métodos y estudios musicológicos acerca del tango más importantes hasta la fecha.

Salvo en los casos indicados especialmente, la mayor parte de las transcripciones utilizadas en este libro fueron realizadas por los autores.¹⁷ Algunas provienen de trabajos anteriores —

¹⁷ Además de las transcripciones realizadas especialmente por los autores para este libro, se utilizan las realizadas por Martín Jurado en el libro Jurado M.; Enríquez A. (2017) *Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Volumen 1*. Buenos Aires: Melos; y transcripciones realizadas por Alejandro Polemann en Polemann, A. (2023) *La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza*. Tesis Doctoral. Doctorado en Artes FDA. UNLP

detallados en las referencias— y otras se hicieron expresamente para este material. Los resultados de las transcripciones, es decir la escritura puntual de ritmos y alturas reflejadas en las partituras, son producto de la escucha atenta, la consideración de las posibilidades de los instrumentos e instrumentistas intervinientes en cada caso y la vinculación con trabajos similares realizados por otros autorxs. No obstante, no escapan a las generales de cualquier transcripción: en el mejor de los casos representan buenas aproximaciones al material sonoro pero de ningún modo “son la música”.

Referencias

- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- De Lara, T. y Roncetti de Panti, I. L. [1969] (1981). *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Dominguez, M. E. (2009) *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.
- Dominguez, M. E. (2012). “Poéticas de la relación: sobre las versiones en la murga y en una orquesta de tango.” *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. En Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM Córdoba, Argentina. 1-22 de abril de 2012.
- Fabbri, F. (2006) Tipos, categorías y géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? En Actas VII congresos IASPM-AL “Música Popular: cuerpo y escena en América Latina” La Habana 24 de Junio de 2006. Traducción: Marta García Quiñones. Recuperado de: http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf
- Ferrer, H. (1980) *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*. Barcelona: Antonio Tersol Editor.
- García Brunelli, O. (2010) *Discografía básica del Tango 1905-2010. La historia del tango a través de la discografía*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- García Brunelli, O. (2015) Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. En *El oído pensante* 3(2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopen-sante> [Última consulta: 25-09-2020]
- García Brunelli, O. (2022) *La música de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Gobello, J. (1980) *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Ed. Fraterna.
- Jurado M.; Enriquez A. (2017) *Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Volumen 1*.

- Kohan, P. (2010) *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Kohan, P. (2014) en GOYENA, Héctor -Coord.- (2014) *Antología del tango rioplatense Vol. II 1920-1935 Selección sonora*. Buenos Aires: INM "Carlos Vega".
- Lamas, H. y Binda, E. (1998) *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Buenos Aires: Ediciones Héctor L. Lucci.
- Liska, M. M. (2005) *Sembrando el viento. El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- López Cano, R. (2011) Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Revista Consensus*, (16). La Molina: UNIFE.
- Madoery, D. (2000) El arreglo en la música popular. *Revista Arte e Investigación*, Año 4, (4). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 90-95.
- Novati, J. (Coord.) (1980). *Antología del tango rioplatense Vol. I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Ochoa, A. M. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Pelinski, R. (2008) Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística. En O. García Brunelli (comp.) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Polemman, A. (2013) La versión en la música popular. *Revista Arte e Investigación*, (9). La Plata: Facultad de Bellas Artes – UNLP.
- Polemman, A. (2015) La construcción de la versión en la Música Popular. En *Música Popular. Epistemología y didáctica en la música latinoamericana*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Polemman, A. (2023) *La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza*. ([Tesis de doctorado, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata]. <https://doi.org/10.35537/10915/166525>
- Salgán, H. (2001) *Curso de tango*. Buenos Aires: Horacio Salgán.
- Steimberg, O. (2002) Géneros. En Altamirano, C. (Dir) *Términos Críticos de Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Varela, G. (2016) *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en argentina*. Buenos Aires: Paidós.

CAPÍTULO 1

Primera guardia: La guardia vieja¹⁸

Alejandro Polemann, Martín Jurado, Gustavo Samela

El “origen” de las músicas y del resto de los aspectos importantes de la vida parece ser siempre una búsqueda necesaria, pero a la vez esquiva. Determinar cuál fue el primer tango y de dónde surgió no solo parece imposible sino inútil. Porque el tango como género –musical, bailarable, poético– no tiene un origen sino varios y no pertenece a ningún adelantado sino a una sociedad que lo hizo posible.

Héctor Benedetti en su libro *Nueva Historia del tango* (2015) advierte que “los primeros intentos por registrar la historia del tango se empeñaron en adjudicarle un pasado legendario y mitológico”. Pero según el autor “nadie había sido testigo del nacimiento del tango en un almacén ni en el patio de un prostíbulo del barrio de Retiro [...] tampoco había visto que se lo bailara en las esquinas entre personas del mismo sexo [...] (hay fotografías, pero sospechamos de su representatividad)” (p. 11). A partir de estas observaciones el autor se propone “analizar en forma crítica el devenir del género entendido como un *movimiento*” y propone un “especial interés por movimientos antes que por individuos” (pp. 12-13). Coincidentemente, nuestro trabajo orientado especialmente a la música propone un acercamiento a esos grandes “movimientos sonoros” que se entrelazan a lo largo de la historia.

Jorge Luis Borges [1930] (1998) relata haber conversado con diversos músicos del tango de la primera época quienes, interrogados por la procedencia del género, señalaron orígenes topográficos y geográficos diversos: Montevideo para algunos, la calle Chile del sur o Junín del norte, Buenos Aires para otros, el barrio Retiro, etc. Él manifiesta también que suscribe a todas las conclusiones de investigadores del tango como Carlos Vega o Vicente Rossi, aunque sus conclusiones sean diferentes, y hasta opuestas. En lo que todos coincidían, dice Borges, era en un hecho esencial: el origen del tango en los lupanares (p. 132). No obstante Hugo Lamas y Enrique Binda (1998) señalan que

¹⁸ Las partituras multimedia del capítulo 1 pueden visualizarse en el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1bREveRgO1A_p5TXpo5bke73sOn49rIDH?usp=sharing



los lupanares eran reducidos y que la danza en esos espacios estaba prohibida a fines del siglo XIX. Son categóricos en afirmar que la generación del tango “no pudo ser en los prostíbulos” (p. 195).

Sea en los lupanares, prostíbulos, en la calle o en otros espacios sociales, de lo que no quedan dudas es de que el tango es una danza y que, al igual que la música, tuvo un complejo desarrollo durante las últimas décadas del siglo XIX. Así, varias teorías sobre los orígenes del tango coinciden en que primero se desarrolló el baile y luego la música. Inicialmente se gestaría una nueva manera de bailar las canciones y danzas de la época (vals, habanera, chotis, polka, mazurca, milonga, etc.) según los usos y costumbres del Río de La Plata en un proceso de “aclimatación”. Hugo Mastrolorenzo (2012) postula que una serie de danzas enlazadas atravesaron un proceso de selección cultural, que no sólo preservó algunas y eliminó otras, sino que modificó a las sobrevivientes. La “aclimatación” sería el cambio de forma en que se sumergen dichas danzas al aclimatarse en una determinada zona o estrato social (p. 85). Como consecuencia de ello, habría empezado a darse un tipo de baile improvisado que, a la reelaboración de figuras de las danzas conocidas le sumó nuevos movimientos, la marca corporal y el abrazo. Se cree que habrían influido en esta nueva manera de bailar algunos movimientos internalizados por la población. Por un lado, la probable influencia de los compadritos,¹⁹ particularmente en el carácter pícaro y desafiante del tango, pero además gran parte de los movimientos provendrían de los oficios que entonces ejercían matarifes, cuarteadores, obreros industriales, marineros, militares, peones, bolseros y proxenetes. De esta forma se crea una nueva especie dancística, un híbrido al que llamarán baile de cortes y quebradas.

Para Rodolfo Dínzel (1994) este tipo de movimientos forman parte de la primera época del tango, entre 1860 y 1890, a la que identifica como el período de *detenciones coreográficas* (p. 115). Este nombre se debe a que en el baile reinaban las detenciones coreográficas —los cortes—, también improvisadas, como la suspensión del desplazamiento en aparente posición fotográfica. En las *quebradas* se modifica la figura, “al reiniciar la danza la pareja no se encontraba de la misma forma que al detenerse [...] era muy llamativo para la época porque [...] mantenían sus cuerpos muy pegados, un escándalo para ese tiempo” (p. 117).

Ya para 1895 la función social del tango como danza se encuentra instalada. Comienza a producirse la adaptación colectiva al tango, una simbiosis entre tango y pueblo (Dínzel, 1994, p. 117). Es en esta época, hasta 1920, cuando se eliminan los cortes y quebradas y nacen las figuras²⁰ (como la medialuna o el ocho) que surgen por la necesidad espacial en la pista de baile y que, luego, por repetición se transformarán en clásicos elementos constitutivos de la forma coreográfica. “Los cuerpos se separan mucho más y se baila de cabeza a cabeza formando un arco de medio punto” (p. 118).

Gustavo Varela (2016) caracteriza a esta primera etapa como *Tango Prostibulario* y, contradiciendo a Lamas y Binda, manifiesta que “en los prostíbulos en el barrio de La Boca y en el centro, antes del 1900 [...] se inventa una forma de abrazarse a la que se llama “tango” (p. 13).

¹⁹ Gobello define al compadrito como un hombre joven de los suburbios, busca pleitos, altanero, jactancioso, provocador (Gobello, 1999, p. 18).

²⁰ “Cantidad de movimientos con capacidad de ser reconocidos y reproducidos” (Dínzel, 1994, p. 118).

Lo que no tiene discusión es que, en aquel entonces, es una nueva forma de abrazarse, de bailar y de hacer música.

A esta variedad de orígenes musicales, geográficos y de práctica situada se le suma la disputa sobre el origen de clase. Alicia Martín (2011) señala que “como expresión originaria de los sectores populares, el tango quedó en el centro de los debates sobre lo bárbaro o lo civilizado, lo correcto y lo decente, lo elevado y lo inferior. Motivó polémicas acerca de los valores que expresaba por estar encasillado como una expresión popular, erótica y desvergonzada; como una muestra del machismo y del temperamento sanguíneo de los latinos” (p. 19). Esa tensión ideológica instaló también miradas que intentaron justificar su masiva aceptación social. Ema Cibotti (2009) cuestiona el relato canónico de que el tango “nace en los suburbios y hacia 1890 ya habita en los bajo fondos. [...] Prohibido y censurado en Buenos Aires, se consagra en París hacia 1910 y vuelve triunfal [...] A partir de ese momento es aceptado por la oligarquía y copiado por las clases medias” (p. 47). La autora cuestiona esta versión y reseña diversas referencias que demuestran otra complejidad: antes de 1910 hay referencias de los cronistas de la revista *Caras y Caretas* sobre los bailes de carnaval en donde mencionan el gusto por la danza tango (p. 43); en 1903 *La Prensa* describe las veladas de carnaval y en una reseña indica “[...] el tango triunfa” (p. 42); en 1901 *El libro del Escolar* incluye una ilustración de niños bailando tango mencionado como un “paso nuevo” (p. 41). Por su parte Varela (2016) afirma que “el tango no tiene un origen de clase [...] sino que procede de una heterogeneidad social ambigua que incluye también a los sectores altos” (p. 19). En ese sentido también es necesario considerar, como señala *La antología del tango rioplatense Vol.1*, que “las fuentes documentales no muestran cómo fue el proceso, sino cómo lo vieron los que de él se ocuparon, quienes si bien contemporáneos, no fueron protagonistas de los hechos” (Novati, 1980, p. 27).

Liliana Marchini, en su libro *El tango en el teatro* (2002), recupera el relato de lo que podría ser la primera aparición del “tango” en el ámbito teatral en 1867, cuando el actor panameño Germán Mackay, luego de una comedia, estrena una composición llamada *El negro Schicoba* con música del pianista José María Palanzuelos (de Chivilcoy) y letrilla propia. No obstante, la autora señala que para Vicente Rossi esa historia no es verídica pero sí el tango a lo “raza africana” (pp. 15-16). Verídico o no, lo que resulta evidente en la investigación de la autora es la vinculación de los incipientes desarrollos del tango —en varios espacios y de distintas formas de expresión— con el circo criollo, los payadores que actuaban en ellos, y el desarrollo del género teatral local: el sainete criollo. Así, en 1897 se estrena *Justicia Criolla* de Ezequiel Soria que incluye un tango bailado con coreografía orillera y una letrilla en la que figuran palabras en lunfardo (pp. 34-35).

En relación con la producción poética de esta época, Héctor Benedetti (2015) advierte que

afirmar, como lo hicieron muchos cronistas, que el tango nació de manera puramente instrumental y recién incorporó letras y comenzó a cantarse en 1917 con *Mi noche triste*, de Contursi, es una convención útil a la hora de mostrar un nacimiento puntual, pero de escaso rigor cuando se observa que el tango contó con poemas escritos especialmente para ser interpretados desde muy temprano (p. 76). Los primeros letristas del tango utilizaban un lenguaje cotidiano en el que abunda el doble sentido y cierta connotación prostibularia. “La letra de los

tangos se consolida hacia finales del siglo XIX, en dos sentidos: el picaresco y obsceno, por un lado, y el pendenciero, por el otro (p. 76).

Varela (2016) señala que “el tango, entre 1880 y 1910, es festivo, una expresión de la algarabía [...] la jovialidad y la fiesta forman parte de la matriz fundadora del tango” (p. 46). Las letras *prostibularias* fueron rápidamente “adecentadas” en la historiografía del tango. No obstante, varios títulos de tangos instrumentales relevados por Varela indican que

el tango va a dar cuenta, en los títulos de sus composiciones, de la geografía moral que se vive por entonces: *Va Celina en punta, Tocamelo que me gusta, Se te paró el motor, Metele fierro hasta el fondo* [...] Son tangos que se componen en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, que no tienen letra [...] Los títulos tienen dos caras, humor y sexo a la vez, algarabía festiva y cierto pudor público (p. 46).

Ángel Villoldo fue un prolífico autor y compositor de tangos cantados en esta época. “Hacia 1902-1903, coincidiendo con sus primeras apariciones documentadas en cafés como cantautor, acompañándose él mismo con guitarra, comienza el ciclo de sus tangos más importantes, como *El Porteñito, El Pechador, El Esquina, El Choclo, Soy tremendo, El Torito, Cuidao con los cincuenta*, el poema La Morocha (con música de Saborido) y otros” (Benedetti, 2015, p. 76).

Finalmente, la primera guardia se desarrolla entre 1880 y 1920. Entre 1917 a 1925 se puede establecer un periodo de transición en donde se van abandonando algunos recursos musicales y se generan otros, tanto a nivel compositivo como de arreglo e interpretación. Más adelante profundizaremos en este proceso, pero, sintéticamente, el año 1917 corresponde a la composición y difusión de *Mi noche triste* y la *Cumparsita*, tangos emblemáticos, y el 1925 a la consolidación de los sextetos como nueva formación de la orquesta típica.

Las composiciones

Como establecimos anteriormente, en este libro no nos abocamos en profundidad al estudio de los materiales identificados como *compositivos*. Sin embargo, es necesario sintetizar algunas características para poner en contexto los demás recursos.

Advertimos que el tango se consolida en su formato instrumental y como género musical diferenciado de las otras danzas y canciones de la época sobre fines de los 90: en 1897 Rosendo Mendizábal (1868-1913) compone *El Entrerriano*, uno de los primeros tangos instrumentales. La forma musical arquetípica de estos tangos de la *primera guardia* es de tres partes de dieciséis compases A, B y C o A, B y Trío²¹ y, generalmente, cada parte está compuesta de dos frases de ocho compases.²²

²¹A la tercera sección (Parte C) se la denominaba “trío” y con ese nombre se indicaba en las partituras para piano.

²² Para profundizar sobre aspectos estructurales en el tango de esta primera guardia véase: Ruiz I. y Ceñal N. (1980) La estructura del tango. En Novati J. (Coord.) *Antología del tango rioplatense Vol. I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Esta estructura se encuentra determinada por los desarrollos melódicos y las secuencias armónicas utilizadas. En cuanto a estas últimas, las funciones de tónica y dominante —ya sean de la tonalidad base o transicionales— determinan el comienzo y cierre de las frases. Desde el aspecto melódico se presentan motivos repetitivos rítmico-melódicos, arpeggios de acordes y frecuente uso de retardos en finales de frases. Si bien las partes no presentan grandes contrastes entre sí las melodías poseen alguna característica que las hace diferentes. Por ejemplo, si una parte se construye a través de un amplio arpeggio, la otra contiene un motivo corto que se desarrolla en progresión. Otro aspecto que diferencia evidentemente las partes es el cambio de centro tonal y resulta frecuente el uso del homónimo mayor o menor o el relativo de la tonalidad y, principalmente en las terceras partes, la región del IV o el V grado de la tonalidad inicial. Un aspecto armónico particular de algunos tangos de esta guardia es el uso del II grado descendido de la tonalidad menor que imprime un color *frigido* singular que luego será utilizado en algunas composiciones de tangos canción de la segunda guardia.

Los conjuntos

En los primeros años de esta etapa, aún en el siglo XIX, hay gran variedad de formaciones tocando el nuevo *tango-milonga*. En las grabaciones que se realizaron en nuestro país y en el exterior promediando la primera década del siglo pueden escucharse bandas, rondallas,²³ pianistas solistas, canto acompañado con guitarra o piano y cuartetos de guitarra, bandoneón, flauta y violín que, a partir de la segunda década del siglo XX, —hacia 1912— van a ser identificados con el nombre de *Orquesta Típica Criolla* (OTC).²⁴

Algunos de los conjuntos más importantes de esta época fueron los de Juan “Pacho” Maglio, Vicente Greco, “El tano” Genaro Vázquez y ya sobre el final de la época y como referentes de una transición hacia la segunda guardia: Vicente Loduca, Roberto Firpo, Francisco Canaro y Eduardo Arolas. En el marco de estas orquestas, los guitarristas —con guitarras de 6, 9, 11 cuerdas y con cuerdas de tripa— desarrollaron recursos de acompañamiento centrales para la identificación de la época. Algunos de ellos fueron Luciano Ríos (OTC Pacho Maglio), Emilio Fernández (OTC Arolas), Leopoldo Thompson (OTC Canaro) y José Félix Camarano que conducía su propia OTC.

Si bien el piano no estaba integrado al conjunto de la *primera guardia*, las partituras que empezaban a publicarse se editaban para este instrumento. Los pianistas frecuentemente tocaban tangos pero de manera solista y, ya en el siglo XX, como música incidental para el cine mudo. Algunos de los más importantes fueron Manuel Campoamor y Rosendo Mendizábal como así también Roberto Firpo, quien integra simultáneamente varios conjuntos. Existen algunas grabaciones vocales-instrumentales de la época con cantantes acompañados con piano como Linda Thelma, con banda como

²³ Agrupaciones reducidas que incluían flautas, violines, bandurrias y guitarras.

²⁴ Para profundizar este aspecto véase: Novati, J. (Coord.) (1980). *El tango como especie constituida* en Antología del tango rioplatense I. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. También Véase: García Brunelli O. (2010) *Discografía básica del tango 1905-2010: Su historia a través de las grabaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Flora Rodríguez de Gobbi y Alfredo Eusebio Gobbi, y con orquesta típica como la de Arturo Mathon. Ángel Villoldo autoacompañando el canto con su guitarra o acompañado por Manuel Campoamor en piano, es un fiel exponente de esa posibilidad vocal-instrumental de la que también se conservan otros registros sonoros.²⁵ Es necesario tener en cuenta que este tango cantado, con una poética propia de la época, si bien comparte recursos con los usos exclusivamente instrumentales posee un acompañamiento más variado, menos estandarizado. No obstante, es fundamental no perder la conexión que estas producciones tendrán con el llamado *tango canción* de la guardia siguiente en algunos elementos compositivos y también de arreglo e interpretación.

A continuación, para la exposición de los recursos de arreglo e interpretación identitarios de la guardia, consideraremos principalmente a la *Orquesta Típica Criolla* y algunos pocos ejemplos con canto como punto de partida para una realización musical instrumental o vocal-instrumental modélica de la época.

Acompañamientos

En nuestra exposición de acompañamientos presentamos en primer término *recursos rítmicos*, que incluyen elementos de duración, articulación y timbre, y luego los recursos que se individualizan más claramente desde el componente armónico, incluyendo algunas características particulares del tratamiento del bajo. Sobre el final de este apartado, se proponen algunas de sus posibilidades de interpretación para la guitarra y el piano.

Recursos rítmicos

Las características rítmicas del acompañamiento, que incluyen duración, articulación y acentuación, son determinantes para identificar una sonoridad de época. Así, es posible encontrar usos rítmicos similares en los distintos conjuntos o solistas y establecer una síntesis que los represente. A continuación, presentamos los ritmos de acompañamiento utilizados en la *primera guardia* del tango.

Tango-milonga

Uno de los referentes más importantes de la primera guardia fue el bandoneonista Juan *Pacho* Maglio y su *orquesta típica*. Numerosos textos de la historia del tango y estudios musicológicos reparan en su figura y su aporte a la consolidación del tango como género musical. En la transcripción²⁶ parcial de *Emancipación* (Alfredo Bevilacqua) que presentamos a continuación,

²⁵ Por ejemplo: *El porteño* (A. Villoldo), Andrée Vivianne, 1909; *Minguito* (Jacquet-A. Gobbi) Flora Gobbi, 1911. *El pechador* (A. Villoldo) Linda Thelma y Arturo de Siano, 1909; *Cuidado con los 50* (A. Villoldo) Flora y Alfredo Gobbi.

²⁶ La transcripción se presenta en el compás de 2/4 en concordancia con lo utilizado en las primeras ediciones para piano de los tangos de esta primera época, titulados como tango criollo o tango milonga. A partir de estas primeras publicaciones quedó establecido el compás de 2/4 para la escritura del tango. Como veremos, en las guardias siguientes ese compás será reemplazado por el 4/4. Es importante resaltar que la mayoría de las partituras editadas durante la primera

en la versión de *Pacho Maglio* y su orquesta típica de 1912, es posible advertir algunos rasgos identitarios de la *guardia* en cuanto a la construcción del acompañamiento.

The musical score is presented in four systems. Each system contains a Melody staff (Mel.) and a Guitar staff (Guit.). The guitar accompaniment is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the guitar staff: Em, B7, and Am. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'.

1. Emancipación (A. Bevilacqua) Vers. OT Pacho Maglio 1912

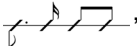
Volver a [Recursos armónicos](#)

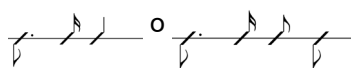
Volver a [Sincopa](#)

Volver a [Tratamiento del bajo](#)

En la versión analizada, el acompañamiento en la guitarra presenta los acordes en combinaciones rítmicas de y . Estos ritmos de acompañamiento y otros que veremos más adelante son característicos de la *guardia* y son utilizados por la mayoría de los guitarristas de

guardia no eran escritas por los compositores de las obras sino que existían copistas contratados por las editoriales que realizaban esa tarea. Incluso algunos pianistas de renombre, como Manuel Campoamor, desconocían la escritura musical. Para profundizar esta temática véase: Jurado, M. (2019) *Ponele más mugre che. El tango y los recursos interpretativos en el piano*. Villa María. Córdoba. Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular.

las distintas orquestas²⁷ y los pianistas, mayormente solistas. Al primero de ellos, , lo llamaremos *tango-milonga*²⁸. Es el más identitario de la *guardia* y se lo asocia con el ritmo de acompañamiento de la *habanera* y de la *milonga* campera. Esta combinación será *estructurante* del discurso rítmico y se verá “interrumpida” a lo largo del arreglo por otras combinaciones que ofician de contraste. Una característica singular es que los acordes se interpretan principalmente quebrados y en permanente división de *bajos* y *altos* en combinaciones como ,



en donde la última nota es generalmente un bajo que enlaza con el acorde siguiente. Es muy importante reparar en esta distribución del registro grave y agudo, bajo y acorde, o *bajos* y *altos*, como denominaremos en adelante, ya que es una característica inherente a la realización del ritmo en el tango de la época.

Para las guitarras, si bien existen algunas grabaciones de *cantautores* —como Ángel Villoldo que se autoacompañaba el canto— en donde se advierten algunos rasgueos, la mayoría de los ataques de acompañamiento en las orquestas típicas se presentan de manera plaqué, quebrado o arpegiado. Por ello, reforzamos la idea de que el acompañamiento arquetípico para la guitarra de la *primera guardia* no es *rasgueado*. Otra particularidad es que “en algunas orquestas típicas se utilizaba la guitarra de nueve y/u once cuerdas” (Burec, 2015, p. 43). Como se advierte en los compases 13, 14 y 16 de *Emancipación*, las notas *la* y *si* más graves deben ser tocadas en 7ª u 8ª cuerda.

Las voces superiores de los acordes coinciden con las configuraciones habituales para la guitarra en primera posición con frecuente uso de cuerdas al aire. No se perciben cambios en la disposición de voces agudas cuando se repite el acorde, comportamiento que se mantiene en el acompañamiento del piano. Es importante considerar que estas grabaciones antiguas fueron realizadas con sistema de grabación mecánico y con procesos posteriores de digitalización que no siempre han sido los adecuados en cuanto a frecuencias y velocidades.²⁹ Esto dificulta la identificación de las voces internas de la guitarra y hasta de los instrumentos melódicos. Es muy frecuente, por ejemplo, confundir la sonoridad del bandoneón con la flauta o de esta con el violín cuando tocan al unísono.

Como señalamos anteriormente, el instrumento armónico de acompañamiento más habitual en las primeras OTC fue la guitarra. El piano se utilizaba inicialmente como instrumento solista y paulatinamente se fue incorporando a las orquestas, hecho que se le atribuye a Roberto Firpo (García Brunelli, 2010). En el piano solista, con la mano derecha se ejecutaba la melodía y con

²⁷ Para profundizar en las particularidades de uso en las distintas orquestas hasta 1920 Véase: Novati, J. (Coord.) (1980). *Antología del tango rioplatense I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

²⁸ Horacio Salgán (2001), como otros autores, en su libro *Curso de Tango* hace mención reiteradas veces a ese “acompañamiento antiguo” como de “habanera” (pp. 19, 23, 26). No obstante, en virtud de su semejanza con el acompañamiento de milonga, ha sido frecuente la mención como *tango-milonga* en distintos estudios sobre esta época del tango y su uso en la edición comercial de partituras para piano de la primera época. Asimismo se lo identificaba en las ediciones musicales y en los primeros registros fonográficos como *tango criollo* para distinguirlo del tango andaluz. En virtud de estas diferencias, a lo largo del texto utilizaremos como sinónimos los términos *habanera* o *tango-milonga* para este acompañamiento.

²⁹ Para mayor detalle de la problemática véase: García Brunelli, O., Binda E. (2011) *Tangos en versión original*. Volumen 1. CD. Buenos Aires: Centro Feca.

la izquierda se realizaba un acompañamiento construido en torno al ritmo *tango-milonga*. En el fragmento del tango *La franela* (M. Campoamor) en la versión de su propio autor grabada en 1911 se distingue dicha textura.



2. *La franela* (M. Campoamor). Vers. Manuel Campoamor 1911³⁰

Volver a [Recursos armónicos](#)

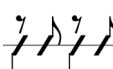
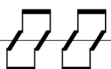
En el acompañamiento realizado por la mano izquierda, se advierte que en algunos compases la semicorchea está ligada al acorde de la primera corchea, lo que representa una posibilidad para la interpretación de ese ritmo. El cromatismo del bajo entre los compases 4 y 5 se puede considerar como un posible antecedente de lo que en la *segunda guardia* se definirá como el *arrastre*. En la versión, el tango está interpretado en un tempo estable, no presenta *rubatos*, *accelerandos* o *rallentandos* y mantiene un mismo carácter entre las secciones que se repiten “incansablemente” con una funcionalidad evidente: el sostén de la danza.

Síncopa

Volviendo a [Emancipación](#), el ritmo  de compases 7 y 8 se identifica con el nombre de *síncopa* y será utilizado con mayor frecuencia en la *guardia* siguiente. En esta época cumple una función *itinerante*, es decir que aparece esporádicamente. La determinación del lugar de utilización a lo largo de las versiones posee muchas variantes, pero en términos generales se puede señalar que estos ritmos *itinerantes* ocurren al comienzo o al final de una frase o semifrase musical y que no duran más de uno o dos compases. En relación al arreglo de acompañamiento, en la versión de *Emancipación* se mantienen casi idénticos recursos en la repetición de la parte, con algún pequeño cambio de ritmo o *enlace*, lo que será una constante en la época.

³⁰ Transcripción completa en Jurado M. y Enríquez A. (2017) *Los pianistas del tango. Vol. 1 Selección de transcripciones para piano solo*. Buenos Aires: Melos.

Quebrado

Entre los ritmos *itinerantes* se presentan algunas combinaciones que generan una resultante rítmica de corcheas como  que según la distribución de *bajos y altos* pueden identificarse como *quebrado*  o  como incipiente *marcato* para la guardia siguiente.



3. *La chirimoya argentina* (A. Mathon) Vers. Arturo Mathon y OT 1912

Volver a [Recursos armónicos](#)

En la transcripción de *La Chirimoya* de y por Arturo Mathon de 1912, es posible advertir esos recursos de acompañamiento. Cabe señalar que esta versión es de OT con cantante, lo que no es tan frecuente en la época, aunque existen algunos registros en los que se presenta esa posibilidad.³¹ El *quebrado* también se utiliza frecuentemente cuando hay dos acordes por compás, al igual que el *pesante* que veremos a continuación.

Pesante

En algunos tangos que presentan cambio armónico en la mitad del compás es habitual el uso del *pesante*.



4. *Armenonville* (J. Pachó Maglio) Vers. OT Pachó Maglio 1912

No es una situación muy frecuente, pero bastante significativa en perspectiva histórica ya que podría representar al antecedente “directo” del acompañamiento *pesante* que se desarrollará exponencialmente en las próximas guardias. Cabe señalar para la realización de este acompañamiento la utilización de una guitarra de 11 cuerdas (de afinación diatónica descendente desde

³¹ La *Antología ... Vol.1* señala que *El apache argentino* (Manuel Aróztegui) en la versión de A. Mathon de 1913 o 1914 es la “primera grabación conocida de un cantor solista con acompañamiento de orquesta típica criolla” (Novati, 1980).

el *mi* de la 6ª hasta un *sol* de la 11ª) o una guitarra de 8 cuerdas que contuviera trastes al menos para la 7ª cuerda. También reparar en que, en la segunda frase de esta misma parte, ese cambio de acorde se presenta con el acompañamiento *quebrado*.

5. *Armenonville* (P. Maglio) 2 Vers. OT Pacho Maglio 1912

Transición

Un acompañamiento que merece un estudio particular es . Si bien es un ritmo que cayó en desuso desde los años veinte en adelante, tuvo mucha presencia en las guitarras en la etapa de transición entre la primera y la segunda guardia, entre 1917 y 1920 aproximadamente en el cual algunas OTC, como las de Greco y Arolas, y los guitarristas de Carlos Gardel —como veremos más adelante— lo utilizan con frecuencia. Entonces, en el marco de nuestras categorías, podría considerarse *estructurante* para esta etapa de transición dado que desplaza, al menos en las guitarras, al acompañamiento de *tango-milonga*.

6. *La Payanca* (Augusto P. Berto) Vers. OT Eduardo Arolas 1917 canta Francisco Bianco

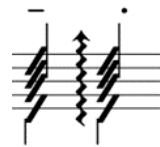
En la versión de Arolas de *La Payanca* (A.P. Berto) se puede observar esta presencia en la voz de Francisco Bianco.³² La organización del registro se mantiene casi invariablemente en la distribución de un *bajo* y cuatro *altos* como .

³² Cabe señalar que en las versiones de la OT de Arolas desde 1918 en las que ya no utiliza guitarra sino piano, no se percibe este acompañamiento, sino que “es destacable el predominio casi absoluto del esquema (de cuatro corcheas) en su base rítmica” (Novati, 1980, p. 41).

Finales

El “final” del tango se fue transformando en un gesto característico del género, casi necesario. Sin embargo, el tradicional V-I (el “*chan-chan*” de cuarta ascendente) no estaba instalado aún en esta *guardia*. Lo que sí se manifiesta ya desde esta etapa es que, aunque las melodías terminan en el tiempo fuerte, el verdadero final de la obra es posterior al cierre de la melodía y se produce en el tiempo débil del compás. Ese “remate” es absolutamente necesario y esa particularidad es un rasgo de gran identidad para el género.

En los instrumentos armónicos lo habitual era la realización de dos ataques plaqué de primer grado en los dos pulsos del compás , con el agregado entre esos ataques de una corchea con una nota o acorde plaqué o dos semicorcheas en arpeggio.

El choclo (Villoldo) Vers. E. Arolas 1913	El negro alegre (A. Villoldo) Vers. A. Villoldo 1907	Armenonville (J. F. Maglio) Vers. J. F. Maglio 1912	Joaquina (J. Bergamino) Vers. M. Campoamor 1911
			

Los finales de obras son frecuentemente acompañados por los instrumentos melódicos con un cambio de registro, generalmente hacia el agudo, hacia la tónica de la tonalidad.

En las partituras para piano aparece como final característico el arpeggio ascendente o descendente del acorde de primer grado con el ritmo . Este recurso será muy utilizado en las versiones grabadas en piano pero no es tan habitual en los finales ejecutados con las guitarras.

En la guardia siguiente, en el marco de los sextetos, se incorporará el V grado en la mitad del primer pulso y cada orquesta imprimirá su “sello” en la búsqueda de un final singular con pequeñas variantes de articulación y acentuación.

Otro elemento importante para señalar es que, a diferencia de lo que sucederá más adelante, los finales entre partes a lo largo de la versión no son muy diferentes a los finales de la obra y la versión completa, lo que podemos identificar como “el final” del tema. En esta *guardia* cada parte “termina” con este tipo de final sencillo y empieza la siguiente, por lo tanto, a lo largo de una versión hay varios “finales”. En las *guardias* siguientes, casi siempre habrá algún tipo de enlace entre las partes —melódico o armónico— que genera continuidad reservando el efecto de “final” para el cierre de la versión.

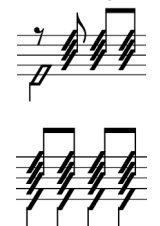
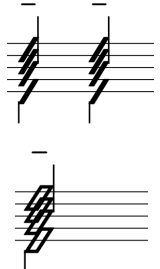
Síntesis de ritmos de acompañamiento

A partir del análisis realizado, que debe ser profundizado a través de la escucha atenta de las grabaciones de época, es posible establecer una síntesis de los recursos rítmicos de acompañamiento. En el cuadro 1, figura el nombre sugerido para identificarlos y se detalla en la escritura musical —en compás de 2/4— los valores de duración, altura comparativa —diferenciando *bajos* y *altos*—, articulación y acentuación. También incluimos la frecuencia y modos más habituales de utilización. Atender a estas particularidades resulta fundamental para generar una sonoridad de época adecuada.

Es importante reparar en que las variantes de acompañamiento son numerosas y sutilmente variadas. Es habitual que en los análisis sobre esta etapa del tango se pondere la textura de acompañamiento como repetitiva, extremadamente regular, casi pobre en su desarrollo. Sin embargo, una escucha atenta permite advertir los matices y particularidades, las diferentes formas de combinar los elementos en una textura que es mucho más estática en el plano melódico que en el rítmico-armónico. Incluso, como veremos más adelante, los acompañamientos de la *primera guardia* ofrecen mucha mayor variedad que los utilizados en los primeros años de la época siguiente.

Cuadro 1

Ritmos de acompañamiento 1ª guardia		
Nombre	Escritura	Características y utilización formal
Tango-milonga (o Habanera)		Ritmos estructurantes. Alta frecuencia de utilización reiterada durante frases completas alternadas con las variantes siguientes o con los demás ritmos. Es importante el <i>staccato</i> en la primera corchea del segundo pulso. Esta articulación no es tan evidente en las grabaciones con guitarra, pero sí en las de piano. En la segunda opción interpretada en guitarra la última semicorchea del primer pulso es un bajo más agudo que el primero. En el piano, esa semicorchea permanece ligada al acorde siguiente.
Variantes		La primera opción es muy frecuente cuando el último bajo en corchea pertenece al mismo acorde con un sonido más grave. Las últimas semicorcheas, o una sola corchea, desarrollan enlaces cromáticos o diatónicos como enlaces. Es utilizado para cambio de acordes.

Síncopa		Itinerante. Utilizados para enfatizar acordes o secciones nuevas. Puede aparecer en mitad de frases. Si bien no se percibe fácilmente el <i>staccato</i> en las grabaciones con guitarra, en el piano es más evidente. Importante señalar que en la guitarra la ejecución del acorde es quebrada en bajos y altos (plaqué) pero no rasgueada.
Quebrado		Itinerante. Muy utilizado también con diferentes acordes en cada pulso. Puede considerarse como el antecedente del quebrado de la segunda guardia.
Variantes		Frecuentemente utilizados para abrir o cerrar una frase o enfatizar un acorde nuevo. Genera contraste con el ritmo estructurante interrumpiendo la regularidad. En la orquesta de Arolas y desde 1917 en adelante, pasará a ser estructurante al igual que la segunda variante, que puede considerarse como el antecedente del <i>marcato</i> de la segunda guardia.
Pesante		Con cambio de acorde en cada negra, por ejemplo I-V y I en el compás siguiente. Frecuente en el inicio de frases. Puede considerarse como el antecedente del <i>pesante</i> o blancas o parada de la segunda guardia.
Transición		Uso itinerante muy frecuente. En la transición hacia la segunda guardia será estructurante y entre 1917 y 1923 aproximadamente será muy utilizado por José Ricardo, uno de los guitarristas que acompañaba a Gardel.
Finales de parte y obra		Obligado para finales. Se utiliza repitiendo el primer grado dos veces. En la segunda opción el bajo de corchea puede estar ligado o no. Cuando no está ligado puede utilizar un sonido que represente el V grado. La tercera opción, con el bajo anticipado del mismo acorde, será muy utilizada también por los guitarristas de la guardia siguiente. El final de arpeggio ascendente o descendente es más frecuente en el piano y se realiza con la mano izquierda. La mano derecha realiza un acorde en la última negra. También aparece escrito en las partituras para piano. Este final no es frecuente en la guitarra.

Recursos armónicos

Es importante señalar que los recursos armónicos que presentaremos en este ítem no incluyen los usos habituales en la composición, es decir tipos de acordes, tensiones, intercambios modales, etc., que hayan sido “fijados” en las ediciones para piano como parte de la composición “original”. En la introducción hemos abierto la discusión al respecto y definido la categoría que utilizamos para la individualización de estos materiales armónicos como acordes “interpretativos”.

En las versiones de los tangos de la primera guardia se observa un uso frecuente de acordes tríada y de séptima de dominante. En algunos pocos ejemplos se advierte la incorporación de alguna sexta mayor³³ como *color* para algún final de frase, pero no es muy habitual. La presentación de los acordes está determinada por el diseño del bajo. Lo más habitual es el uso del estado fundamental, primera y segunda inversión y no es frecuente el uso de la séptima en el bajo. La disposición de las voces superiores, los *altos* de la textura de acompañamiento, depende de las posibilidades de los instrumentos en sus usos más populares. Así, en la guitarra es frecuente el uso de primeras posiciones con cuerdas al aire o alguna cejilla dependiendo de la tonalidad, cuerdas contiguas para los agudos y un bajo que se presentará por lo general desfasado de los agudos, con diferentes diseños de alturas que veremos más adelante. Estas combinaciones se pueden observar en las transcripciones para guitarra como [Emancipación](#) y [La chirimoya](#).

En el piano, ya sea como instrumento solista o integrante cada vez más frecuente de la orquesta típica a partir de la segunda década del siglo XX, también se utilizan posiciones cerradas en la mano derecha con muy poco cambio de registro. En el fragmento del tango [La franela](#) se observa este comportamiento: los bajos en octavas u octavas-quintas y los acordes en *agudos* siempre en posición cerrada en estado fundamental o en inversión según el bajo.

Del mismo modo, la resultante armónica en la orquestación replicará estos recursos triádicos, de séptima de dominante y alguna sexta mayor con el único agregado de retardos de 4ª, 6ª y 9ª en las melodías principales en relación con la armonía base.

Tratamiento del bajo

El diseño de alturas de los bajos de la primera guardia varía según los intérpretes que se consideran. Los guitarristas —solistas en acompañamiento al canto o como parte del cuarteto típico— en algunos casos alternan exclusivamente las fundamentales de los acordes, pero en otros describen un recorrido melódico diatónico con utilización de nexos de sensibilización cromática y saltos entre sonidos del acorde. En los tiempos fuertes del compás se presenta una alternancia entre acordes en estado fundamental y otros en inversión. En la segunda parte del compás se utilizan frecuentemente giros de *enlace* entre aquellos sonidos del acorde. Estos recursos se presentan entre frases o semi-frases, frecuentemente en los “descansos” melódicos originados por una nota larga.

³³ Por ejemplo, en los finales de las partes B y C de la versión de *Emancipación* que analizamos anteriormente aparece ese sonido agregado.

Retomando el análisis de [Emancipación](#) (A. Bevilacqua) es posible observar que repite las mismas notas graves cuando se mantiene el acorde. Sin embargo, en los finales de frase o cambio en la disposición del acorde realiza movimientos cromáticos y/o diatónicos de aproximación hacia el nuevo sonido a modo de *enlace*, como en los compases 5 y 11.

En términos generales, los *enlaces* del bajo en esta época son anacrúsicos, por pasos cromáticos o diatónicos, ascendentes o descendentes. Frecuentemente parten de una nota ajena al acorde para terminar en el primer tiempo del compás siguiente en una nota del acorde. Aunque el comienzo sea tético o acéfalo en relación con el pulso de inicio, su “impulso” es anacrúsico ya que conducen al tiempo fuerte del compás siguiente y, frecuentemente, sin cambios en las duraciones durante el enlace, es decir todas semicorcheas o todas corcheas. Esta situación se encuentra reforzada por el recorrido de alturas que mantiene casi siempre la misma dirección, sobre todo en las últimas notas. Si los enlaces se producen desde y hacia el mismo acorde, generalmente son más cortos, de dos o tres semicorcheas. En la transcripción de *Argañaraz* (R. Firpo) en la versión de 1913 por la orquesta de Alfredo Gobbi se pueden apreciar estos recursos.

7. *Argañaraz* (R. Firpo) Vers. OT Alfredo Gobbi 1913

Se puede observar que los *enlaces* en semicorcheas son realizados al final de cada semi-frase. También se utilizan corcheas con movimiento diatónico durante la frase melódica. Este recurso es muy frecuente en algunos guitarristas, al punto de que en varios compases “desaparece” el acompañamiento rítmico de acordes. Del mismo modo, al menos en las guitarras, cuando se produce el enlace en semicorcheas se detiene el movimiento de los altos, por lo que se genera un silencio en ese plano de la textura. En el ritmo de acompañamiento, aunque no es muy clara la grabación, nótese el uso del acorde semi arpegiado en compases 2, 6 y 10 —en vez del estándar *bajo* y dos *altos* de iguales alturas— con el ritmo de *tango-milonga*.

En el tango [Lágrimas](#) (E. Arolas) en versión de la orquesta de Félix Camarano de 1916, se refuerza el uso de los recursos mencionados con la particularidad de que en el compás 3 se mantiene el movimiento en semicorcheas extendiendo el *enlace* casi un compás y medio.

Melodía

Guitarra 9 cuerdas

Mel.

Guit.

8.

1.

2.

8.

8. Lágrimas (E. Arolas) Vers. Félix Camarano 1916

En algunos guitarristas, es posible advertir cierta tendencia a la búsqueda de un diseño de *bajo melódico* al priorizar los movimientos diatónicos y evitar los saltos en el cambio armónico. Esta tendencia, en perspectiva histórica, puede conectarse con el uso del *bajo melódico* o *contracanto grave* de uso frecuente en los conjuntos de guitarras de la *segunda guardia*. Por ello, en nuestro abordaje didáctico, insistimos en la individualización de este recurso en perspectiva histórica. Finalmente, presentamos a continuación algunas propuestas de resolución típica de *bajo* y *enlace* entre acordes pilares de la tonalidad.

Enlaces para guitarra:

Am E7/B

Am Am

Am Am

8.

Enlaces para piano:

Am E7

Am Dm

Am Am

Cuando se presenta el enlace en los *bajos*, los *altos* se detienen en un silencio. De esta manera, los sonidos graves del acompañamiento se “recortan” de la textura definiéndose como una melodía de *bajos* con cierta independencia de los *altos*. La duración en tiempos fuertes de los *bajos* está íntimamente vinculada con la alternancia entre las diferentes variantes de acompañamiento presentadas anteriormente.

Desarrollo de acompañamientos

A continuación, proponemos una síntesis de las posibilidades de presentación de los acompañamientos característicos de la *primera guardia* para los instrumentos armónicos preponderantes en la época que también son los más utilizados en nuestras cursadas.

Guitarra

En la guitarra la conducción de voces en *altos* se da como resultado de la combinación de las construcciones de uso habitual para el instrumento en primera posición, con frecuente utilización de cuerdas al aire en los *bajos*. Si bien existen algunas grabaciones donde los guitarristas utilizan rasgueos (principalmente solistas auto acompañando al propio canto) la mayoría de los acompañamientos se ejecutan plaqué, quebrados o arpegiados. Con la mano que pulsa, la ejecución se realiza con el pulgar hacia abajo para los sonidos graves y los dedos índice, mayor y anular hacia arriba, hacia la palma de la mano, para las 3ª, 2ª y 1ª cuerda respectivamente. Los acompañamientos pueden ser resueltos de la siguiente manera:

<i>Tango-milonga</i>	<i>Variante 1</i>	<i>Variante 2</i>	<i>Transición</i>
<i>Quebrado</i>	<i>Síncopa</i>	<i>Pesante</i>	<i>Final</i>

A partir de estos acompañamientos y considerando las funciones *estructurantes* e *itinerantes* propuestas, es posible componer un arreglo de acompañamiento para toda una parte de un tango de esta época.

La versión de *Cinco de mayo* (Coord. Gustavo Samela) que presentamos a continuación muestra una posibilidad en la construcción del acompañamiento para guitarra. Es, quizás, mucho más variada que las de la época, con más cambios que lo habitual, pero sirve como ejemplo para la práctica y tiene la particularidad de haber sido compuesta de manera colectiva por estudiantes en el marco de una clase de la asignatura Tango dictada por el Prof. Gustavo Samela el 5 de mayo de 2004, de ahí su nombre.

La melodía puede ser interpretada con cualquier instrumento. En la ejecución de la guitarra acompañante, la mano derecha realiza los *bajos* con el pulgar hacia abajo y los *altos* de las 3ª, 2ª y 1ª cuerdas y los dedos con dedos índice, mayor y anular hacia arriba, *pulsando*. En cuanto a la mano izquierda se utilizan acordes en primera posición con cuerdas al aire.³⁴

Cinco de mayo (Coord. Gustavo Samela) Guitarra

³⁴ Se puede visualizar el ejemplo en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/file/d/1l-dKI0lhj7Ow3VxNRrB2KK-izl2yFyAT/view?usp=sharing>



Piano

En la ejecución de los acompañamientos de la primera guardia en el piano, con mano derecha se realiza un recorrido de poco movimiento entre voces, es decir que se busca el camino más corto para el armado del acorde siguiente. El bajo en la mano izquierda se presenta generalmente en octavas. No obstante, como instancia intermedia en un proceso de formación, es posible resolverlo a una sola voz. Los acompañamientos pueden ser resueltos de la siguiente manera:

Tango-milonga 	Variante 1 	Variante 2 	Transición 
Quebrado 	Síncopa 	Pesante 	Negras - Finales 
Arpeggio desc. - Final 	Arpeggio asc. - Final 		

A continuación, con *Cinco de mayo*, presentamos una posibilidad de arreglo de acompañamiento para el piano.³⁵

Am E7 E7 Am

8^{vb}

Am E7 E7 Am

(8)

Am E7 A7 Dm

(8)

B^b Am/C E7 Am

(8)

Cinco de mayo (Coord. Gustavo Samela) Piano

³⁵ Se puede visualizar el ejemplo en el siguiente enlace: https://drive.google.com/file/d/1H9fmxRp7Snl-GRPCCYE01bZ3ZUscXUHyD/view?usp=drive_link



Melodías

En el estudio de los materiales melódicos para la realización del tango se pueden diferenciar por un lado las características de las configuraciones de alturas y ritmos, es decir *cuáles* son las *melodías* frecuentes y, por otro lado, las formas de interpretarlas, es decir *cómo* se tocan.

En cuanto a lo primero, y como ya lo establecimos, no nos ocuparemos de las características compositivas de las melodías originales, sino que repararemos en cómo son las distribuciones texturales frecuentes en los instrumentos. Así, en las OTC el bandoneón, la flauta y el violín ocupan simultánea o alternadamente la función de melodía principal o secundaria. Los contracantos son más frecuentes en el violín y esporádicamente en la flauta o en el registro grave del bandoneón.

Homorritmia

En la orquesta típica, los instrumentos melódicos y el bandoneón interpretan frecuentemente la función de melodía principal. En el fragmento de *Ahí nomás* (Manuel O. Campoamor) en la versión de la orquesta típica de Vicente Greco de 1911, se observa el tratamiento al unísono y por momentos en octavas de la melodía principal, distribución que será muy habitual en la época.

Flauta

Violín

Bandoneón

Guitarra

Fl.

Vi.

Bd.

Guit.

Em A7 (D)

D B/D# Em A7 D B7

9. *Ahí nomás* (M. O. Campoamor) Vers. Greco 1911

En el compás 2, flauta y violín comparten registro pero el bandoneón se mantiene en la octava baja. En los compases 4 y 5, la flauta se despega del conjunto octavando la melodía. Dependiendo del ámbito de la melodía y las características de cada instrumento, se van alternando los registros.

Las melodías secundarias suelen presentarse en homorritmia con la principal, generalmente en octavas y con breves pasajes de terceras o sextas paralelas. En el fragmento de *Emancipación* (A. Bevilacqua) por la Orquesta de Maglio se observa cómo el violín se separa de la melodía principal —que en los compases anteriores viene desarrollando en unísono con el bandoneón— en intervalo de 3ra. superior.

Violín

Bandoneón

Guitarra 7 cuerdas

Am Em B7 Em

2.

Vi.

Bd.

Guit.

Em B7 Em Em

10. *Emancipación* (A. Bevilacqua) Vers. OT Maglio 1912

En cuanto al arreglo de voces, en términos generales los instrumentos mantienen sus roles durante partes enteras y repiten los mismos giros. En algunos casos, el bandoneón completa las notas de final de frases con más voces de los acordes.

Contracanto

En esta primera época los contracantos no poseen grandes desarrollos³⁶ ya que suelen ser breves, a veces sólo cuatro compases. Se construyen sobre notas del acorde con sonidos largos y ge-

³⁶ Esta premisa es, claramente, una generalización. Roberto Firpo es un referente de “esta guardia” que traspasa permanentemente estas convenciones, tanto a nivel compositivo como en las propuestas textuales en el arreglo.

neralmente ocupan un registro diferente a la melodía principal. En el ejemplo anterior de [Emancipación](#) (A. Bevilacqua) la melodía del violín de casilla 1 podría ser considerada como un incipiente contracanto. En el fragmento siguiente del tango *Lágrimas* (E. Arolas) en la versión de la OT de Félix Camarano de 1916 se presenta una típica orquestación de época: flauta y bandoneón en octavas interpretando la melodía principal y el violín un contracanto en negras y blancas, con alturas que refuerzan la armonía base, y cerrando la frase al unísono con el bandoneón. A este recurso se lo denominará en la guardia siguiente como *armonía de violín*, que significa a la vez *contracanto*.

The musical score is for the tango "Lágrimas" by E. Arolas, version by Félix Camarano (1916). It is in 2/4 time and D major. The score consists of four staves: Violín, Flauta, Bandoneón, and Guitarra. The Violín part plays a contracanto melody. The Flauta and Bandoneón play the main melody in octaves. The Guitarra provides harmonic support with chords and a rhythmic pattern. The score is divided into two systems, each with first and second endings.

System 1:

- Violín:** Starts with a whole rest, then plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Flauta:** Plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Bandoneón:** Plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Guitarra:** Plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Chords: C#7, F#m, E7.

System 2:

- Violín:** First ending: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Second ending: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Flauta:** First ending: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Second ending: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Bandoneón:** First ending: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Second ending: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Guitarra:** First ending: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Second ending: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Chords: A, F#7, B7, E7, A.

11. Lágrimas (E. Arolas) Vers. Félix Camarano 1916

En la versión de *Tinta verde* (A. Bardi) por el Quinteto Criollo Atlanta de 1916 se presenta un contracanto más extenso realizado por el violín. El bandoneón y la flauta llevan la melodía principal en octavas y la guitarra realiza el acompañamiento alternando ritmos característicos y con enlaces de bajos desarrollados.

Fl. y Bd.
a 8vas.

Violín

Guitarra

5

Fl. y Bd.

VI.

Guit.

9

Fl. y Bd.

VI.

Guit.

13

Fl. y Bd.

VI.

Guit.

12. *Tinta verde* (A. Bardi) Vers. Quinteto Criollo Atlanta 1916

Interpretación melódica

En la *primera guardia* la interpretación melódica se realiza con mucha precisión rítmica en valores de pulso, división y subdivisión. Si bien la mayoría de lxs músicxs tenían una formación netamente popular y no leían música escrita durante la ejecución, existe una fuerte concordancia rítmica entre las grabaciones de época y las partituras para piano.

Lo más habitual es que en la interpretación melódica instrumental se utilicen frecuentemente mordentes (en flautas), apoyaturas y *glissandos* (en violines). No se presentan *rubatos*, *acelerandos* o *rallentandos* en las interpretaciones y, como vimos, son frecuentes los calderones en algunos comienzos de frases. Estas características no son ausencia o falta de recursos sino rasgos identitarios de esas músicas, que estaban de moda y que tenían gran aceptación popular. Entonces, el *fraseo* —es decir, la forma particular de interpretar las frases melódicas en cuanto a sus elementos principalmente rítmicos— de esta época tiene esas características: precisión rítmica binaria (salvo en los mordentes) y articulación homogénea en concordancia de acentuación con el acompañamiento, como forma de enfatizar el carácter vivaz, “alegre”, y su función socialailable, de diversión.

En los tangos cantados también se advierten interpretaciones regulares de las melodías ya que no se advierten fraseos irregulares o atresillados como los que se desarrollarán en la *guardia* siguiente. El tango *La Payanca* (Augusto P. Berto) cantado por Francisco Bianco junto a la orquesta de Arolas en 1917 representa un claro ejemplo de los típicos recursos de arreglo e interpretación con la inclusión de la voz.

The image displays a musical score for the tango "La Payanca" by Augusto P. Berto. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Voice (Voz), Violin and Bandoneon (Violín y Bandoneón), and Guitar (Guitarra). The Voice part has lyrics: "Ay! u-na pa-yan-ca io quie-roa-rro-jar pa-raen-la-zar tu-co-ra-zón". The Violín y Bandoneón part is marked with a forte dynamic (f) and includes a bowing direction (Bd.). The Guitar part features chords B7, B7/A, Em, and Em. The second system includes staves for Voice (V.), Violin/Bandoneon (Vln./Bd.), and Guitar (Guit.). The Voice part has lyrics: "¡Que va cha-che; ¡Qué va cha-che! E-sa-pa". The Vln./Bd. part includes chords Am, (Am), (B), and (B). The Guitar part includes chords Am, (Am), (B), and (B).

13. *La Payanca* (A. P. Berto) Vers. OT Eduardo Arolas 1917 canta Francisco Bianco

Además de que la melodía del canto se interpreta con las duraciones regulares, se presenta un trabajo homorrítmico y en octavas³⁷ entre la voz y el bandoneón y violín. Esta forma de trabajar la textura melódica entre la voz y otro instrumento va a ir siendo abandonada en la guardia siguiente a medida que se consolide el rol solista del cantor o cancionista y el canto desarrolle mayor independencia. No obstante, en las versiones del cine sonoro de los años treinta en adelante y en algunas orquestas como la Típica Víctor, se mantendrá ese recurso principalmente con cantores y cancionistas duplicando la melodía en el violín.

La articulación de las melodías se percibe más bien ligada. Tanto la voz como los instrumentos mantienen la nota en el final de frases donde el bandoneón suele completar con más sonidos del acorde. En la parte B de esta versión, bandoneón y violín trabajan en terceras paralelas a la voz principal. Es importante tener en cuenta que esta versión de *La Payanca* es del año 1917 y de la orquesta de Eduardo Arolas, un exponente renovador para la época, por lo que los recursos texturales se presentan un poco más desarrollados que en años anteriores. En este sentido, nótese que en el acompañamiento de la guitarra no se utiliza el ritmo de *tango-milonga*  sino que se mantiene el de *transición*  durante casi toda la versión.

El tango *La bicicleta* (A. Rodríguez)³⁸ en la versión de Ángel Villoldo en la voz y Manuel Campoamor en piano también presenta un trabajo homorrítmico y en octavas en la melodía, en este caso con la voz. El piano funciona como si fuera solista: la mano derecha ejecuta la melodía y la mano izquierda realiza un acompañamiento en torno al patrón rítmico asociado a la habanera o *tango-milonga*.

³⁷ Obsérvese que la voz se encuentra escrita en clave de sol octavada, como para tenor.

³⁸ Durante mucho tiempo *La bicicleta* (A. Rodríguez) fue atribuido a Ángel Villoldo, quien lo grabó en 1909 pero según Omar García Brunelli (2023) "la verdadera autoría de *La bicicleta* corresponde al español (gaditano) Antonio Rodríguez Martínez (1860-1912) [...] su verdadero autor compuso la música para la comparsa Los abanicos, destinada al carnaval de Cádiz de 1897" (García Brunelli en Jurado-Enríquez, 2023, p. 4).

Voz

Piano

Voz

Pno.

Voz

Pno.

Voz

Pno.

14. La bicicleta (A. Rodríguez) Vers. Ángel Villoldo y Manuel Campoamor 1909³⁹

³⁹ Transcripción completa en Jurado, M. - Enríquez, A. (2023) Los pianistas del tango. Vol. 2 Milonga. Selección de transcripciones. Buenos Aires: Mil campanas.

En el ejemplo anterior de *La bicicleta* por Villoldo y Campoamor, es importante reparar en el calderón del primer compás, en esa suspensión de la regularidad del pulso. Este gesto se presenta en otras versiones de tangos cantados con diferentes agrupaciones⁴⁰ y también en tangos en versiones instrumentales de OTC, como por ejemplo en *El apache argentino* por la orquesta de Pacho Maglio de 1913 o en *Incendio* por la orquesta de Vicente Greco de 1911, y podría representar para el acompañamiento un antecedente de las paradas que serán tan frecuentes en la guardia siguiente.

Arreglos

A partir de los materiales identificados, para completar una imagen de la sonoridad de estilo es necesario reparar en algunas constantes de las configuraciones texturales y formales de esta primera guardia.

Textura

Recapitulando lo presentado en los puntos anteriores, recordamos que en la OTC la guitarra es la encargada principal del rol de acompañamiento. En algunos casos, el bandoneón puede colaborar acotadamente con este rol a través de notas largas en mano izquierda al final de las frases, realizando algún contracanto o duplicando los enlaces con la guitarra. El piano, tanto de manera solista como en su posterior incorporación a las orquestas, cumple la misma función que la guitarra, es decir, el acompañamiento. El ritmo estructurante es el de tango-milonga que se ve “interrumpido” por los acompañamientos itinerantes y los enlaces del bajo.

Los instrumentos melódicos ocupan alternadamente la función de melodía principal o secundaria. Las melodías secundarias se presentan en homorritmia con la melodía principal, al unísono o en octavas, con la posibilidad de alternarse con breves pasajes de terceras o sextas paralelas. En términos generales los instrumentos mantienen sus roles durante partes completas y repiten los mismos giros. No es frecuente el cambio de registro en el transcurso de una parte y/o frase. Como vimos, los contracantos suelen ser breves, a veces de solo cuatro compases, se construyen sobre notas del acorde con sonidos largos y generalmente ocupan un registro diferente a la melodía principal. El uso armónico del acompañamiento es triádico en todos los grados y con séptima de dominante en el quinto grado. Cabe señalar que, en varias composiciones, la melodía original posee retardos de novena y de sexta sobre la armonía de base, lo que genera una sonoridad muy particular e identitaria de la época.

⁴⁰ Por ejemplo: *El porteño* (A. Villoldo), Andréa Vivianne y Orq. versión de 1909, *Don Juan* (E. Ponzio-A. Gobbi), Alfredo Gobbi y Orq. versión 1911, *Minguito* (Jacquet-A. Gobbi), Flora Gobbi y Orq. versión 1911.

Forma

En cuanto al desarrollo formal del arreglo, en términos generales los instrumentos mantienen sus roles durante partes completas. En las repeticiones o en las diferentes partes se presentan generalmente cambios de registro y de instrumento. No es frecuente el cambio de registro en el transcurso de una parte y/o frase.

A modo de síntesis, en el cuadro siguiente se presenta el esquema formal y textural del arreglo de la versión de *Pacho Maglio* de 1913 del tango *El apache argentino* (M. Aróstegui) en el que se pueden identificar las características anteriormente señaladas para la *guardia*.

Parte	A		A	B	
Frases	a	a'	Repite igual	a	a'
Compases	8	8		8	8
Flauta	Melodía a 8ª	Melodía a 8ª		Melodía a 8ª Enlaces	Melodía a 8ª Enlaces
Violín	Melodía	Melodía		Melodía	Melodía
Bandoneón	Melodía (m.d) Enlace (m.i)	Melodía (m.d) Contracanto (m.i)		Melodía (m.d)	Melodía (md) Contracanto (mi)
Guitarra	<i>Tango-milonga</i> y variantes. Enlaces	<i>Tango-milonga</i> y variantes. Enlaces		<i>Tango-milonga</i> y variantes. Enlaces	<i>Tango-milonga</i> y variantes. Enlaces

Parte	B	A	C		C
Frases	Repite igual	Repite igual	a	a'	Repite igual
Compases			8	8	
Flauta			Melodía a 8ª Enlaces	Melodía a 8ª Enlaces	
Violín			Melodía	Melodía	
Bandoneón			Melodía (m.d)	Melodía (md) Enlace (mi)	
Guitarra			<i>Tango-milonga</i> y variantes. Enlaces	<i>Tango-milonga</i> y variantes. Enlaces	

El apache argentino (Manuel Aróstegui) Vers. Maglio 1913

Sugerencias para la producción musical

Para llevar adelante la producción en *estilo* que proponemos en nuestras cursadas es necesario tener en cuenta algunos aspectos. Por un lado, que el trabajo de arreglo e interpretación es enteramente grupal: no hay una persona que dirija o tome las decisiones por las demás, sino

que a través del debate de ideas y los materiales propuestos para esta sonoridad se lleva adelante la realización de la versión singular de cada grupo en particular. Tenemos presente que en la OTC de esta *guardia*, si bien no existía un arreglador formal de la versión, había personas que ejercían la dirección estética. No obstante, para nuestro objetivo de enseñanza, en línea con el abordaje singular que llevamos adelante desde el inicio de estas cursadas y en virtud de sus buenos resultados, mantenemos la centralidad del trabajo grupal.

Por otro lado, y vinculado a lo anterior, consideramos que al generar una propuesta en *estilo*, en este caso de la “Guardia Vieja”, no estamos haciendo necesariamente música del “pasado” sino que utilizamos ese repertorio y ese marco estilístico como una posibilidad para la expresión musical y el desarrollo de ideas en el presente. Además, también vale la pena recordar que, en su momento, fueron las músicas de ¡última moda!

Entonces, en los Trabajos Prácticos de clases los recursos y roles instrumentales se adaptan a los conjuntos conformados en las aulas, que generalmente son muy variados. Uno de los desafíos consiste en cómo generar una versión en *estilo* de *guardia* con formaciones instrumentales tan diferentes a las originales. No obstante, consideramos que todos los recursos presentados pueden ser adaptados a una gran cantidad de instrumentos.

En cuanto al acompañamiento para esta *guardia*, sugerimos no superponer guitarras y pianos de manera simultánea, sino otorgarles ese rol de manera alternada. Por otra parte, estos instrumentos podrán tomar roles melódicos —aunque no fueran frecuentes en la época— siguiendo las indicaciones interpretativas señaladas para bandoneón, violín o flauta. En el caso de la guitarra, el uso del trémolo —como las mandolinas de las rondallas— puede ser un buen recurso para contracantos o notas largas. En la utilización de *sampleos* de bandoneón, flauta o violín, también se debe atender a cuestiones de registro adecuadas para los instrumentos originales y modos de interpretación. Cabe también la posibilidad de incorporar un bajo eléctrico o contrabajo en las producciones para lo cual se sugiere que describa el mismo recorrido rítmico-melódico que el bajo del acompañamiento del piano o la guitarra, incluyendo sus modos de interpretación.

En el [anexo](#) del libro proponemos un pequeño arreglo en *estilo* de *primera guardia*, la “Guardia Vieja”. Los acompañamientos de guitarra y piano no están diseñados para tocarlos simultáneamente. La melodía de *Cinco de mayo* fue compuesta por una comisión de estudiantes de la asignatura Tango en una clase dictada por el Prof. Gustavo Samela el 5 de mayo de 2004, a partir de una armonía dada y en base a un acompañamiento que había sido compuesto en clases anteriores. En el arreglo, hemos modificado un poco los acompañamientos para ajustarlos a nuestro objetivo didáctico. La melodía principal es sostenida constantemente por el bandoneón y el violín, algo muy frecuente en esta guardia. No presenta grandes cambios de articulación ni de dinámicas en virtud de los recursos expresivos de la época. La flauta realiza el contracanto y algún pasaje de enlace. No obstante, la melodía podría ser ejecutada por flauta, violín o bandoneón en homorritmia y el contracanto por cualquiera de esos instrumentos pero de manera solista. La utilización literal o modificada en octavas de las melodías dependerá de los instrumentos

que se tengan y no necesariamente deben sostenerse durante toda la sección. El tempo es estable y ágil en comparación con los tempos que comenzarán a lentificarse en la etapa de transición hacia la guardia siguiente.

Referencias

- Benedetti, H. (2015) *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Borges, J. L. [1930] (1974) *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1998.
- Burec, L. (2015) *Estilos guitarrísticos del tango en el Río de la Plata: un siglo de historia*. Buenos Aires: Autores de Argentina.
- Cibotti, E. (2009) Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango. En *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro 'feca Ediciones.
- Dínzel, R. (1994) *El tango - Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor.
- García Brunelli, O. (2010) *Discografía básica del Tango 1905-2010. La historia del tango a través de la discografía*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- García Brunelli, O. (2023) Prólogo. En Jurado, M. - Enríquez, A. *Los pianistas del tango. Vol. 2 Milonga. Selección de transcripciones*. Buenos Aires: Mil campanas.
- García Brunelli, O., Binda E. (2011) *Tangos en versión original*. Volumen 1. CD. Buenos Aires: Centro Feca.
- Jurado M. y Enríquez A. (2017) *Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo*. Volumen 1. Buenos Aires. Melos.
- Jurado, M. (2019) "Ponele más mugre che". El tango y los recursos interpretativos en el piano. Villa María. Córdoba. Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular.
- Lamas, H. y Binda, E. (1998) *El tango en la sociedad porteña 1880-1920* Buenos Aires: Ediciones Héctor L. Lucci.
- Marchini, L. (2002) *El tango en el teatro*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Martín, A. (2011) La investigación en folclore. *Revista Clang*, (3), 17-22, La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Mastrolorenzo, H. L. (2012) *Tango danza el origen de la especie*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- Novati, J. (Coord.) (1980). *Antología del tango rioplatense Vol. I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Salgán, H. (2001) *Curso de tango*. Buenos Aires: Horacio Salgán.
- Varela, G. (2016) *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en argentina*. Buenos Aires: Paidós.

CAPÍTULO 2

Segunda guardia: La guardia nueva⁴¹

Alejandro Polemann, Martín Jurado, Gustavo Samela

El cambio de la guardia “Vieja” a la “Nueva” no se produjo de un momento para el otro. Horacio Ferrer indica que “el fin de la Guardia Vieja está sobrepuesto al inicio de la Nueva.” (Ferrer [1960], 1999, p. 47). Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti [1969] advierten un período de transición entre 1917 y 1925 en el que se sucede una serie de cambios significativos en la composición e interpretación del tango. El primer año coincide con la divulgación del tango *Mi noche triste* (Contursi-Castriota), cuya música había sido compuesta dos años antes bajo el nombre de *Lita* (Castriota). Por estos años, Carlos Gardel graba la primera versión y la canta también Manolita Poli en el sainete criollo *Los dientes del Perro* (José González Castillo y Alberto Weisbach).

El tango mantiene una importante presencia en el teatro a través del *sainete* y luego del *grotesco* criollo, una forma también breve pero que no posee una concepción conformista del mundo como aquél. El *grotesco* contiene el fracaso del proyecto liberal, el fracaso humano y social del inmigrante (Marchini, 2002).

Pero en esta *segunda guardia* el tango se desarrolla a través de nuevos medios masivos como la radio y el cine. En 1920 se realiza la primera transmisión radiofónica y rápidamente los tangos representan la mayor parte de la programación de músicas. Paulatinamente, las orquestas de tango también tocarán en vivo en las emisoras radiales.

Una de las primeras películas de cine mudo, *Nobleza Gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera), de 1915, contiene escenas de baile de tango (aunque esos fotogramas están perdidos). Las primeras películas argentinas del cine sonoro de 1933 son: *Tango!* (Luis J. Moglia Barth) y *Los tres Berretines* (Enrique Telémaco Susini).

En la película *Tango!* (1933) la música abarca todos los espacios y las clases sociales: el barrio, el arrabal, el barco que va a Europa y el café parisino. El argumento entreteje la presentación de las canciones que son el verdadero atractivo de la película y están relacionadas con los tópicos tanguero-

⁴¹ Las partituras multimedia del capítulo 2 pueden visualizarse en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/1BvRY75Ww3MULbCdjzv9QnrU5Oa-3f6Fn?usp=sharing>



ros. Este debut del cine *sonoro* argentino reunió a las principales figuras de la época, a las cancionistas Tita Merello, Libertad Lamarque, Mercedes Simone y Azucena Maizani y al cantor Alberto Gómez. También la presencia de distintas formaciones orquestales como las de Ernesto Ponzio-Juan Carlos Bazán, Juan de Dios Filiberto, Pedro Maffia, Osvaldo Fresedo, Juan D'Arienzo y Edgardo Donato.

Carlos Gardel protagoniza su primera película sonora *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar) en Francia en 1931. Luego, en 1935, *El día que me quieras* (Jhon Reinhardt) con guion de Alfredo Le Pera. Estas películas contienen de alguna manera una dramatización de letras del *tango canción*, en donde abundan narraciones sobre los suburbios, la vida humilde y ambientes típicos como el café y el cabaret. A su vez, actúan en ellas cantores, cancionistas y orquestas de tango de la época.

La poesía de la *segunda guardia* propone un texto mucho más desarrollado a nivel temático y estructural. Paulatinamente va cambiando su estructura hacia versos de *arte mayor*.⁴² Gustavo Varela (2016) señala que “A partir de 1916, surge el tango canción, ya no con el carácter sicalpítico y festivo del tango anterior sino como un orden discursivo de fuerte contenido moral, muy similar al ofrecido por la escuela primaria obligatoria sancionada por ley en 1884 y a la que asisten quienes van a escribir las letras de los tangos” (p. 17). Las temáticas se refieren principalmente a pesares sentimentales y se encuentran plagadas de metáforas y descripciones de lugares con alto grado de significación emocional. Noemí Ulla entiende que hay un tránsito de la poesía payadoresca a la letra de tango de raíz urbana en autores como Pascual Contursi, uno de sus primeros referentes; que el tango representa para Celedonio Flores la protesta o la queja de la clase popular en su condición sumergida; que Enrique Cadícamo incorpora el estado del tiempo: la “garúa” para agudizar la soledad de un hombre; Enrique Santos Discépolo trabaja con un humor básicamente crítico; y ya en la década del cuarenta, a Homero Manzi le preocupa la temporalidad: la irrupción del presente de un progreso sin misterio frente a un pasado ya mitológico: una poesía popular sin concesiones a la facilidad comprensiva del público (Ulla, 1967). No obstante, Gustavo Varela (2016) señala que “la amistad, el amor de madre, la pertenencia al barrio, la esquina o el café no son solo los motivos para una poética, sino la losa moral sobre la que se edifica una identidad de clase para los nuevos sectores populares” ya que “la construcción de un trazado moral para los vínculos afectivos es la marca política del tango canción” (p. 14).

Para el comienzo de esta *segunda guardia*, en los años 20, el tango se encuentra instalado definitivamente en los salones de baile. Se baila *liso*. Es decir, se lo baila mucho más simple en la cantidad y calidad de los movimientos componentes de la forma coreográfica, sin cortes ni quebradas. Se inaugura el estilo de mantener los torsos erguidos,⁴³ sin el arco de medio punto. En el salón los torsos se enfrentan por completo. Esto dio como resultado final la creación de un estilo denominado *Tango de salón*.

Alrededor de 1930 se produce un auge de concursos y exhibiciones en donde se desarrolla un *tango fantasía*, con mayor libertad de movimientos debido a sus características de exhibición;

⁴² Es decir, versos de más de ocho sílabas.

⁴³ Este estilo se le adjudica al Cachafaz, un bailarín famoso de la época, que bailaba “tomando a la mujer casi de las uñas [...] para demostrar que con esa mano no daba ninguna orden” (Dínzel, 1994, p.118)

algunos bailarines comenzaron a crear coreografías más elaboradas y espectaculares para presentarse en los escenarios teatrales. Este estilo se hizo popular en todo el mundo, especialmente en Europa y América del Norte, y sigue siendo hoy una parte importante del repertorio de los bailarines de tango profesionales.

En los años 40 se desarrolla una “época dorada de la danza popular” donde se produce la masificación de la coreografía. “Ya está establecido el clasicismo en el tango y la danza es aborrida en distintas capas sociales” (Dínzel, 1994, p. 120).

En esta década las prácticas de danza se llevan a cabo en salones alquilados, en academias o en casas de familia donde se congregan milongueros. Nacen los “estilos barriales” como: Villa Urquiza, Abasto, Palermo, etc. con características singulares en cada espacio.

Las composiciones

La incorporación del texto a *Lita* y su transformación en *Mi noche triste*,⁴⁴ con un desarrollo formal y poético diferente a las letras de los tangos anteriores, se considera como el posible inicio de un nuevo estilo compositivo para el tango: el *Tango Canción*.⁴⁵ Aunque *Mi noche triste* mantiene la forma de tres partes típica de la guardia anterior, la forma arquetípica del *tango canción* se va estableciendo paulatinamente en dos partes como A y B o estrofas y estribillos. Al interior de las partes mantiene generalmente la estructura de la guardia anterior de 16 compases de extensión y frases de 8 compases. No obstante, la variedad compositiva será mayor no solo en la extensión de las partes sino también en los motivos melódicos, ahora vinculados al canto, y en los usos armónicos.

En este sentido, surgen transformaciones y nuevas tendencias compositivas en la obra de Juan Carlos Cobián y Enrique Delfino. Cobián propone una apertura en el uso de intervalos, que se observa también en los contracantos, con un importante desarrollo melódico. A la vez, el uso de un ritmo armónico más rápido (una función por tiempo), apoyaturas acórdicas cromáticas, quintas aumentadas, cadencias con acordes disminuidos y ciclos de dominantes. Enrique Delfino, en el tango *Milonguita* de 1920 con letra de Samuel Linnig, propone un nuevo modelo para los *tangos canción* que seguirá vigente en las siguientes dos décadas: dos secciones, un mismo centro tonal con modulación al homónimo entre las mismas, la primera rítmica y armónicamente más sencilla y la segunda con características distintivas de la melodía, muchas veces con una palabra o un nombre en notas más largas que funciona como material pregnante de mayor significación emocional.⁴⁶

⁴⁴ Sería por demás extenso citar toda la bibliografía que establece a *Mi noche triste* como un punto de inflexión entre guardias. De los textos para nosotros más interesantes, por su mirada crítica, se destaca “Nueva historia del tango” de Héctor Benedetti (2015: 106).

⁴⁵ La categoría “Tango canción” es resistida por varios musicólogos. Ricardo Salton, por ejemplo, en la Antología del tango rioplatense Vol. II (2014) señala que al período del tango entre 1920 y 1935 “le corresponde entonces un nuevo tipo de tango con texto que se suele mencionar como “tango canción” y que nosotros, ante la imprecisión e inexactitud de esa denominación, preferimos referir más descriptivamente como tango vocal-instrumental o, sencillamente, vocal o cantado” (p.12).

⁴⁶ Ricardo Salton en una ponencia de 1988 analiza en detalle *Milonguita* (E. Delfino-S. Linnig) -también estrenado en un sainete criollo y grabado por Gardel- que, por sus características compositivas, podría representar mejor a la nueva etapa del “tango cantado”, categoría que él utiliza en varios de sus trabajos (Salton, 1988).

Pablo Kohan (2010) en su libro *Estudio sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* analiza las características compositivas de cuatro referentes del tango: Juan Carlos Cobián, Enrique Delfino, Enrique Santos Discépolo y los tangos para cine de Carlos Gardel. Este recorte y varias referencias a otros autores, le permiten identificar “dos amplios tipos o variantes del tango, a su vez, no excluyentes e intercambiables: un tango vocal o textualizado⁴⁷, para ser cantado, y un tango instrumental, concebido para una interpretación, propiamente, instrumental, sin texto ni, por supuesto, canto” (p. 20). No obstante, señala que estas categorías no son rígidas y soportan múltiples puntos de contacto e identifica a su vez dos corrientes compositivas dentro del tango: la tradicionalista y la renovadora, dividiendo a esta última en dos: melodista o integradora. Señala en su trabajo algunas características de los desarrollos armónicos presentes en las obras de estos referentes. Dentro de la corriente que identifica como *tradicionalista*, señala por ejemplo que “en el plano armónico, Aieta demuestra una llamativa simpleza [...] todos los tangos se desarrollan sobre [...] los acordes básicos de la tonalidad con eventuales dominantes secundarias” (p. 24). Más adelante indica que “en virtud de calidades compositivas similares a las descriptas, dentro de esta corriente pueden ser incluidos Francisco Canaro, Juan Maglio, Augusto P. Berto, Roberto Firpo, Juan y Antonio Polito, Luis Riccardi, Francisco Lomuto y Otros Ricardo Brignolo” (p. 25).

Como exponente de la corriente *renovadora melodista* Kohan analiza las composiciones de Raúl De Los Hoyos. En cuanto a su despliegue armónico indica que “las diferencias entre los tangos son notorias [...] no acude a la sencillez de las composiciones típicas de la Guardia Vieja [...]. Sus obras van desde progresiones correctas con dominantes secundarias y algunos cromatismos [...] hasta composiciones de rápido ritmo de cambio armónico y con procesos de alta elaboración que incluyen cambios de modo dentro de frases, acordes disminuidos, cadenas de dominantes, saltos terciales o secuencias ascendentes” (p. 27). Es claro que la inscripción en esta corriente *renovadora*, si bien se adjetiva como *melodista*, se debe en parte a su desarrollo armónico en comparación con la tradicionalista. Completando la nómina de esta línea de composición, Kohan destaca los trabajos de Guillermo Barbieri y Enrique Delfino.

Para caracterizar la última corriente delimitada, la renovadora integradora, Kohan ejemplifica con la obra de Pedro Maffia de quien señala: “en el terreno armónico la diversidad es la regla. Los cambios de tonalidad entre secciones son usuales. Las progresiones van desde las más simples (*La mariposa*) hasta algunas muy bien elaboradas (*Diablito*, *Bandoneón*)” (p. 30). Finalmente, dentro de esta corriente renovadora e integral del tango Kohan incluye a “Cobián, Francisco y Julio De Caro, Laurenz, Rizzuti, Pugliese, Demare” (p. 31-32).

⁴⁷ Kohan (2010) también cuestiona la categoría *tango canción*. En su texto indica: “La denominación ‘tango vocal’, expresión compuesta en la cual el adjetivo simplemente aporta una modalidad interpretativa determinada, viene a colación para reemplazar al vocablo tango-canción, habitual y muy instalado dentro de la jerga tanguera, que podría dar a entender, taxonómicamente hablando, que se estaría frente a una categoría de peculiaridades o individualidades propias e intransferibles que, como lo demostraremos, no existen. Del mismo modo, es insuficiente y erróneo hablar de ‘tango-danza’ para referirse a lo que es mucho más oportuno llamar ‘tango instrumental’” (p. 21). Uno de los aspectos con los que entraría en crisis la utilización del término *tango canción* es la cuestión formal: la imposibilidad de encasillar a ese tango en el formato habitual de la canción popular de estrofas y estribillos. Pero más allá de las formas, como señala Santiago Romé (2016) “La canción, gran protagonista de la música popular en nuestro continente, puede ser pensada como poseedora de múltiples dimensiones que permanentemente reconfiguran su sentido y que demandan nuevos abordajes.” (p. 4) Así que creemos que llamar “canción” al tango puede representar una fuerte imprecisión musicológica o una gran posibilidad de conectarlo con ese universo de amplias significaciones.

Los conjuntos

Uno de los conjuntos más trascendentales del inicio de esta época fue la Orquesta Típica Select, creada en 1920 por la discográfica RCA Victor para grabar tangos en Nueva York (EEUU), integrada por tres músicos argentinos y dos estadounidenses. Este quinteto abrió camino a la futura “era de los sextetos” ya que fue pionera en el uso de los recursos musicales e interpretativos y en la utilización del arreglo escrito.

Simultáneamente, Carlos Gardel —un cantor nacional cuyo repertorio principal estaba compuesto por zambas, valeses y estilos— comienza a cantar y grabar tangos acompañado por guitarras desde 1917, generando un aporte fundamental en el fraseo del canto a las melodías del nuevo *tango canción*. Esos aportes impregnaron también al tango instrumental con un melodismo más cercano al canto que a los recursos instrumentales, instaurando un nuevo fraseo como una de las características más pregnantes de la época que se inicia. A su vez, en la etapa de transición se irá transformando el acompañamiento desde el antiguo ritmo de *habanera* o *milonga* hacia un nuevo ritmo estructurante llamado *marcato*, con cuatro ataques por compás de igual duración y articulación.

Un ejemplo paradigmático de la transformación en el acompañamiento que viene sucediendo desde unos años antes es la versión para piano solo, de 1912, de *El gallito* de y por Roberto Firpo, en la cual se puede advertir la convivencia del ritmo quebrado de *milonga* con el ataque de acordes plaqué en todos los tiempos del compás, claro antecedente del *marcato*.



1. *El gallito* (Roberto Firpo) Vers. Firpo circa 1912 ⁴⁸

⁴⁸ Transcripción completa en Jurado M. y Enríquez A. (2017) *Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Volumen 1*. Buenos Aires: Melos.

Ya para 1920 se va consolidando la formación del *sexteto* integrado por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo que va a reemplazar definitivamente a los antiguos conjuntos de la *primera guardia*. La guitarra y la flauta quedan desplazadas de esa nueva *orquesta típica*. Así, se presentan dos modos de producción musical según las formaciones características. Por un lado, el *sexteto* que llevará adelante arreglos e interpretaciones *instrumentales* de nuevos *tangos canción* y nuevas versiones de tangos de la guardia anterior con una función social destinada principalmente al baile. Con el correr de la época irá creciendo el número de integrantes hasta llegar a grandes orquestas en los años 40 en las que, paulatinamente, se incorporarán cantantes. Por otra parte, a través de los *conjuntos de guitarras* se desarrollarán propuestas *vocal-instrumentales* en acompañamiento a cantantes de nuevos *tangos canción* y, en algunos casos, tangos de la guardia anterior a los que se le incorpora una letra. Esos conjuntos describirán un proceso, de alguna manera, “inverso” al de las orquestas ya que a mediados de los años 60 presentarán propuestas netamente instrumentales.

Entonces, luego de ese período de transición entre 1917 y 1925, la *segunda guardia* se desarrolla entre 1925 y 1955, momento en el cual puede señalarse el comienzo de la *tercera guardia*. En realidad, antes de llegar a ese punto de inflexión también es posible identificar un proceso de transición entre 1946 y 1955. A su vez, luego del '55 y en el transcurso de la *tercera guardia* seguirán existiendo propuestas más asociadas a la *segunda* como algunas orquestas, cantantes con guitarras, etc., con recursos similares a los desarrollados durante los '40. Como propusimos en la introducción, en algunas oportunidades nos referiremos a esas producciones y sus recursos como una *segunda guardia extendida*.

Del sexteto a la orquesta típica

El *sexteto* es entonces la formación estándar de la década del '20 y está conformada por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo y tuvo principalmente la función social de sostén del baile. Algunos *sextetos* ampliaban el número de integrantes agregando violines y/o bandoneones. En esta etapa también hubo otras formaciones como tríos, cuartetos y quintetos.

Algunos de los *sextetos* más importantes fueron los de Osvaldo Fresedo (1919), Carlos Maruccci (1921), Luis Petrucelli (1922), Juan Carlos Cobián (1923), Cayetano Puglisi (1923) y Julio De Caro (1924), al que se lo considera como el iniciador de un *estilo* particular del tango. También integran la escena de época los sextetos de Francisco Pracanico, Pedro Maffia, Anselmo Aieta, Edgardo Donato y Francisco Lomuto. Otros sextetos clave, posteriores a De Caro: Sexteto Miguel Caló (1929), Sexteto Vardaro-Pugliese (1929), Sexteto Alfredo Gobbi (1932), Sexteto Elvino Vardaro (1933)⁴⁹.

⁴⁹ Las fechas de los sextetos fueron tomadas del artículo: El tango instrumental rioplatense. Aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada “Época de Oro” de Paloma Martín en El tango de ayer y hoy. Coord. Coriún Aharonián. CDM. 2014.

Varios autorxs sostienen que a partir de la *segunda guardia* surgen estilos interpretativos que se dividen básicamente en dos corrientes: *tradicional* y *renovadora*. García Brunelli, en el marco del análisis de los sextetos entre los años 1920 y 1935, señala que “en los primeros años de la década de 1920 persiste una base estilística [...] de ejecución sencilla, poco variada [...] que podemos denominar corriente *tradicionalista*”. Por otra parte, advierte que “en forma paralela [...] surgió una línea estilística *renovadora*” (Goyena -Coord.-, 2014, p. 9). A su vez, establece dos sub líneas dentro de esta renovación, la *fresedeana* y la *decareanea*, asociadas a las propuestas de Osvaldo Fresedo y Julio de Caro respectivamente. Estas categorías, si bien tienen un marco temporal, se orientan a identificar rasgos musicales singulares que, además, podrían haber generado “escuela”.

De este modo la corriente *tradicional*, con cierta postura “conservadora”, mantendría la ejecución del tango dentro de los cánones interpretativos de la *primera guardia*, como el tempo constante de comienzo a fin de la pieza y la ejecución melódica con un alto grado de precisión rítmica, sin rubatos, accellerandos ni rallentandos. Estas características en el modo de ejecución serían más aptas para la danza. Sus principales referentes serían Roberto Firpo y Francisco Canaro.

La corriente *renovadora*, en cambio, incorporaría al género recursos inéditos tanto en la composición como en la interpretación, con fuertes influencias de recursos compositivos de la música académica y del jazz de esa época. Dentro de esta corriente se reconocen dos estilos contrapuestos entre sí. El de Osvaldo Fresedo: más melódico, con una orquestación simple y el de Julio De Caro: con más elementos rítmicos y efectos como el silbido, la chicharra, o golpes en la caja del contrabajo, incorporando además el *fraseo gardeliano* y una serie de recursos instrumentales novedosos.

Estas dos líneas interpretativas, la *tradicional* y la *renovadora* se expresaron a través del sexteto y de sus arreglos instrumentales en la década del '20 en la llamada “Era de los sextetos”. La crisis del '30 interrumpió la subsistencia de estos conjuntos debido a la falta de trabajo. Superada la crisis y a partir de la creación de la orquesta típica de Juan D'Arienzo en 1935, el tango logra otra vez una gran popularidad, fundamentalmente a través del baile, el cual durante la década del '40 es masivo. Se genera así una proliferación de conjuntos para la danza. El *sexteto* se expande sumando dos bandoneones y dos violines creando así la *orquesta típica* formada por cuatro violines, cuatro bandoneones, piano y contrabajo. Posteriormente, las grandes orquestas de los años '40, además de aumentar el número de instrumentos con más violines o más bandoneones, incorporan la viola, el violoncello y, algunas de ellas, un grupo de maderas, principalmente flauta, oboe y clarinete. Estas últimas formaciones se consideran como *orquesta típica ampliada*.

Siguiendo el éxito de D'Arienzo se sucede la creación de las orquestas de Anibal Troilo, Osvaldo Pugliese, Alfredo Gobbi, Carlos Di Sarli, Miguel Caló y Francini-Pontier, entre otras. Luis Adolfo Sierra (1997) afirma que las posibilidades de superación técnica y estética y la ampliación numérica de las orquestas típicas trajo aparejada la necesidad de la intervención del arreglador profesional (p. 128). A partir de 1940 la figura del arreglador cobra trascendental significación dentro del panorama musical del tango. La necesidad de una formación profesional específica para ese rol surge entonces y no deja nunca de estar vigente.

Los conjuntos de guitarras

Como hemos visto, a partir de los años '20 la guitarra es desplazada de la orquesta típica. Algunos guitarristas destacados de la *primera guardia*, como Leopoldo Thompson, se transforman en contrabajistas a fin de no perder el espacio laboral y artístico. En el ya mencionado formato de producción vocal-instrumental del *tango canción*, fueron principalmente los guitarristas que acompañaron a Carlos Gardel, Ignacio Corsini y Rosita Quiroga quienes desarrollaron los nuevos recursos de la guitarra del tango para la *segunda guardia*.⁵⁰ En las primeras grabaciones de acompañamiento al canto —entre 1917 y 1921 aproximadamente—, adaptaron los recursos de las orquestas de la *primera guardia* a la nueva necesidad expresiva. Un acompañamiento singular en la guitarra es el ritmo de *transición* . Recordemos que este acompañamiento era utilizado en algunas orquestas de la *primera guardia*, como la de Greco y Arolas, pero luego mantiene su presencia en los acompañamientos de José Ricardo en las versiones de Gardel desde 1917 y hasta los años '20 inclusive.⁵¹

En el fragmento siguiente de *Ivette* (Contursi-Martinez), en la versión de Carlos Gardel de 1920 se puede apreciar el despliegue de la textura de bajos y altos con la presencia de ese ritmo de *transición*.



2. *Ivette* (Costa-Roca - J. M. Contursi) Vers. Gardel 1920

Volver a [El canto](#)

⁵⁰ Si bien existen algunos registros exclusivamente instrumentales del año 29, los guitarristas de Gardel cumplieron principalmente la función de acompañamiento al canto.

⁵¹ Para profundizar en este tema Véase Polemann, Alejandro (2023); *La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza*. Tesis Doctoral. Doctorado en Artes FDA. UNLP.

Como veremos más adelante, promediando la tercera década se empiezan a consolidar otras formas de acompañamiento más específicos de la “nueva guardia”. Algunos de los guitarristas más importantes de esos primeros años fueron José Ricardo, Guillermo Barbieri, Ángel Domingo Riverol,⁵² José María Aguilar, Rafael Iriarte y Rosendo Pesoa.⁵³

Desde los años ´40 en adelante los conjuntos de guitarra se consolidan con una sonoridad particular y presentan transformaciones en sus recursos que permitirían hablar de una nueva etapa y más adelante, en los años ´60 —durante la *tercera guardia* y la *segunda guardia extendida*—, de una última etapa en donde emprenden propuestas exclusivamente instrumentales en formatos de tríos y cuartetos de guitarra, en algunos casos con la incorporación de un contrabajo. En esos años ´60 se produce también la vuelta de la guitarra en cuartetos instrumentales que incluyen al bandoneón y al contrabajo, como los conjuntos de Troilo-Grela o Federico-Grela entre otros. En los conjuntos vocal-instrumentales, son referentes los guitarristas que acompañaron a Edmundo Rivero en los ´50 como Armando Pagés, Adolfo Carné, Rosendo Pesoa y Benjamín Achával y Milton y en los ´60 como Juan Carlos Gorriás, Rubén Morán, Rafael del Pino, Bartolomé Palermo, José Canet y Roberto Grela, entre otros. En cuanto a las propuestas instrumentales, además de Alfredo Berón y su conjunto, quizás el referente más importante de la última etapa sea justamente Roberto Grela quien, además de acompañar a Rivero y dirigir sus conjuntos instrumentales de guitarras, conformó cuartetos con Aníbal Troilo y con Leopoldo Federico. Otro conjunto emblemático fue el *Palermo Trío* dirigido por el guitarrista Bartolomé Palermo.

Acompañamientos

Como en la guardia anterior, presentamos dentro de los acompañamientos en primer término los *recursos rítmicos*, con sus elementos de duración, articulación y timbre, y luego los *recursos armónicos*, incluido el tratamiento del bajo.

Recursos rítmicos

Como hemos señalado, las características del acompañamiento son determinantes para la sonoridad de época y estilo. Así, es posible encontrar usos similares en los dos conjuntos mencionados y establecer una síntesis sonora que los represente. No obstante, en el análisis de las versiones iremos identificando características y usos particulares de cada conjunto.

⁵² Barbieri y Riverol fallecen en junio de 1935, junto a Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, a causa de un accidente aéreo en Medellín, Colombia.

⁵³ Para profundizar la nómina y conjuntos de guitarristas Véase Burec, Lorena (2015) *Estilos guitarrísticos del tango en el Río de la Plata: un siglo de historia*. Buenos Aires: Autores de Argentina.

En esta “Guardia Nueva” se produce una transformación de los acompañamientos de diferentes características. Algunos, como el *tango-milonga* y el de *transición*, van cayendo en desuso hasta desaparecer. Otros como la *síncopa*, el *quebrado* y el *pesante* se mantienen cambiando su presentación textural y función a lo largo del arreglo. Y también se definen nuevos ritmos de acompañamiento como los *marcados*, *pasodobles*, *portatos*, *arpeggios*, y se definen más claramente algunos efectos como el *arrastre*.

Marcato

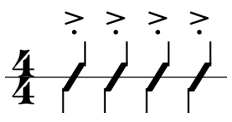
Una de las propuestas más emblemáticas para el tango cantado fue la de Carlos Gardel acompañado por guitarras. En el fragmento siguiente del tango *Mano a mano* (Flores-Gardel-Razzano) de la versión de 1923 se presenta el ritmo característico de esta nueva época.

The image displays a musical score for the tango "Mano a mano" by Carlos Gardel. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Voz) and a guitar line (Guitarras). The vocal line is in 4/4 time, starting with a rest for 8 measures, then playing a melody with lyrics: "Re-chi-fla - doen mi tris-te - za hoy tee-vo coy veo que has si -". The guitar line starts with an F#m chord and a rest for 8 measures, then plays a rhythmic accompaniment. The second system includes a vocal line (V.) and a guitar line (Guits.). The vocal line continues with lyrics: "- do en mi po-bre vi-da pa - ria so-lou-na bue - na mu - jer". The guitar line continues with the same rhythmic accompaniment, featuring F#m, F#7, and Bm chords.

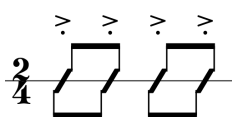
3. *Mano a mano* (C. Flores-C. Gardel-J. Razzano) Vers. Carlos Gardel 1923

Volver a [El canto](#)

Luego del período de transición mencionado, en la *segunda guardia* se consolida como ritmo de acompañamiento el *marcato*. En el ejemplo de *Mano a mano* (C. Flores-C. Gardel-J. Razzano) por Carlos Gardel, los primeros ataques de cada compás se presentan con mayor énfasis, con un rasgueo más abierto y con mayor duración que los demás. Paulatinamente se irá definiendo una articulación y acentuación de los cuatro ataques fuertes y staccato:



Originalmente se lo escribía en 2/4 o 4/8,⁵⁴ el compás de la *primera guardia*:



Sin embargo, actualmente se lo escribe siempre 4/4 y en negras.

En los conjuntos de guitarras con cantor o cancionista —con 3 o 4 guitarras según las épocas— el sostén *rítmico* de los acompañamientos se encuentra generalmente duplicado en dos guitarras, o una guitarra y un guitarrón, incorporado a los conjuntos a mediados del siglo XX. Un elemento importante a señalar es que, luego de la transición y una vez consolidados los nuevos recursos, el modo de ataque de las guitarras para la realización de los acompañamientos será el *rasgueo*, que implica un ataque *barrido* —generalmente hacia abajo— de todas las cuerdas. Más adelante daremos más precisiones para su realización.

En los sextetos, a diferencia de la guardia anterior en la que un solo instrumento armónico tocaba el acompañamiento, son varios instrumentos los que sostienen alternada o simultáneamente el plano del acompañamiento. Principalmente se realiza entre el contrabajo y el piano y frecuentemente se suman los bandoneones.

En el tango *El cencerro* (J. Martínez-F. Lío), en la versión del sexteto de Luis Petrucci del año 1928, es posible identificar el tratamiento textural del acompañamiento en los distintos instrumentos.

⁵⁴ Es importante señalar que los modos de transmisión escrita del tango han sido principalmente las ediciones para piano y luego, paulatinamente durante la *segunda guardia*, en los sextetos y luego las orquestas. Pero no hubo tradición de escritura en los conjuntos de guitarra ya que los arreglos se definían a través de la práctica misma y se conservaban en la memoria de los intérpretes.

Violines y Bandoneón 1

Bandoneón 2

Piano

Contrabajo

The first system of the musical score for 'El cencerro' is in 4/4 time and G major. It features four staves: Violines y Bandoneón 1, Bandoneón 2, Piano, and Contrabajo. The Violines y Bandoneón 1 staff has a melodic line with slurs. The Bandoneón 2 staff has a harmonic accompaniment. The Piano staff has a bass line with chords G, D7, G, B7, Em, and B7. The Contrabajo staff has a bass line with slurs.

Vlins. y Bd. 1

Bd. 2

Pno.

Cb.

The second system of the musical score for 'El cencerro' continues the four-staff arrangement. The Violines y Bd. 1 staff has a melodic line. The Bd. 2 staff has a harmonic accompaniment. The Pno. staff has a bass line with chords Em, D7, G, D7, and G. The Cb. staff has a bass line with slurs.

4. El cencerro (J. Martínez) Vers. Sexteto Luis Petrucelli 1928

Volver a [Tratamiento del bajo](#)

Volver a [enlaces](#)

Volver a [Parada](#)

Volver a [homorritmia](#)

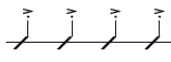
Además de la evidente diferencia del ritmo con la guardia anterior, es importante advertir que en este nuevo acompañamiento los *bajos* y los *altos* se atacan simultáneamente, es decir en homorritmia. Los bajos del piano y del contrabajo se funden con los acordes del bandoneón y el piano. Esa “redundancia” genera una “fusión tímbrica” singular que otorga gran potencia al conjunto.

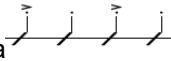
El contrabajo puede tocar el *marcato* en *pizzicato* o con arco. El bandoneón ejecuta acordes con las dos manos en todos los pulsos del compás. La mano derecha toca los acordes en posición cerrada y la mano izquierda en posición abierta o cerrada. Esta última puede disminuir la cantidad de notas para lograr una sonoridad más liviana.

Los violines generalmente tocan junto con la mano derecha del piano con la misma rítmica y articulación, tocando dos notas del acorde usando dobles cuerdas, tirando y al talón, sobre la tercera y cuarta cuerda.

En la *orquesta típica ampliada*, en la fila de violines se reparten las notas del acorde —frecuentemente en una sola cuerda— y la viola duplica los violines. El violonchelo ejecuta la línea del bajo sumándose al contrabajo y a la mano izquierda del piano.

En el fragmento de *El Cencerro* también se pueden diferenciar dos modos de acentuación: el

marcato en 4 con la misma acentuación en las cuatro negras  (desde el compás

6) y el *marcato en 2* con acentuación en la 1ª y 3ª negra  (compases 2 y 4).⁵⁵ Estos

dos *marcados*, con algunas otras variantes de acentuación y articulación según el tipo de conjuntos, serán entonces los acompañamientos *estructurantes* en esta guardia dada su preponderancia a lo largo de las versiones. Durante toda esta extensa *segunda guardia*, entre los años 1920/25 y 1950/55, incluso más allá de esas fechas y hasta nuestros días, es quizás el acompañamiento más identitario del tango rioplatense. En términos generales, su frecuencia de utilización es mayor en el comienzo de la *guardia* y disminuye con el correr de la misma. Durante la época identificada como “de Oro”, entre 1935 y 1955, comparte su presencia con otros acompañamientos *estructurantes* que veremos más adelante.

Parada

Otro recurso para señalar en el ejemplo anterior de [El Cencerro](#), es la interrupción del acompañamiento en compases 3 y 5. Este recurso se identifica como una *parada* (también mencionado como *corte*) que opera generalmente como recurso de cierre o comienzo de partes y consiste en una detención del continuo rítmico a través de una redonda, blanca con silencio o negra *staccato* y silencios, dependiendo del carácter de esa parte. Dentro de las categorías establecidas, es un ritmo *itinerante*, es decir que puede aparecer en distintos lugares del arreglo según la estética y la época y el tipo de conjunto.

En el fragmento siguiente de *La Gayola* (J.Tagini-R.Tuegols) en la versión de Carlos Gardel acompañado por José Ricardo y Guillermo Barbieri de 1926, se observan paradas al final de frases y partes, en los compases 9, 13, 14 y 15. En el caso del tango cantado, existe un frecuente uso de la *parada* en el final o mitad de las estrofas del texto.

⁵⁵ En las partituras generales de orquesta no se incluye la acentuación y la articulación para el *marcato en 4* ya que se sobreentiende esa interpretación. En el *marcato en 2* sí es necesario aclarar la acentuación.

The musical score is for the tango "La gayola" by Carlos Gardel. It is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score includes a vocal line (Voz) and two guitar parts (Guitarra 1 and Guitarra 2). The lyrics are in Spanish, and the music features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Voz
 Notea-sus-tesni mehu yas nohe venni dopa'ven-gar - me sim-m-ma-ña-na jus-ta-me-
 - en-teya me vo-oy pano vo-ol-ve ver He-ve-ni-doades-pe-di - ir-meyel gus-ta-a-zoque-ro-odar -
 -me de mi-ra-ar - teff-fren - tia - a-fren - te yen tus o-o-joscam - pa-niaa -
 -ar-me si-len-cio-so lar-ga - men-te co-mome mi-ra-baa-ye - r

Guitarra 1
 Chords: C#m, G#7, C#m, C#7, F#m, F#m, C#m, G#7, C#m, G#7

Guitarra 2
 Chords: C#m, G#7, C#m, C#7, F#m, F#m, C#m, G#7, C#m, G#7

5. La gayola (J.Tagini-R.Tuegols) Vers. Carlos Gardel 1927

Volver a [Pasodoble](#)

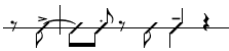
Síncopa

Otro ritmo que mantiene su presencia a lo largo de la *segunda guardia* es la *síncopa* que, como vimos, ya se utilizaba en la *guardia* anterior de manera esporádica. A lo largo de este extenso periodo la síncopa irá mutando su función inicialmente *itinerante*, de una presencia acotada a pocos compases, a una función *estructurante*, de mayor uso y permanencia.

6. *Mano a mano* (C. Flores-C. Gardel-J. Razzano) Vers. OT Alfredo De Angelis y Carlos Dante 1946

En el fragmento de *Mano a mano*, bandoneones, piano y contrabajo realizan el acompañamiento con la llamada *síncopa a tierra* . En el contrabajo la síncopa puede tocarse tanto en pizzicato como con arco. También es habitual que las primeras notas de la síncopa se toquen con el arco, y las dos que siguen en pizzicato. Los violines tocan de la misma forma que en el marcato: tocando dos notas del acorde, dobles cuerdas tirando y al talón, sobre la tercera y cuarta cuerda. En la fila de violines se reparten las notas del acorde —frecuentemente en una sola cuerda— de igual forma que en el marcato. En la orquesta típica ampliada la viola duplica a los violines. El violonchelo puede sumarse tanto a los violines como a la línea de bajos.

Durante la primera parte de la guardia la síncopa es utilizada frecuentemente por los sextetos y muy poco por los conjuntos de guitarra en los que será más frecuente la *síncopa antigua* , —adjetivo vinculado a su similitud con la que se utilizaba en la 1° guardia— que incluye un ataque en el último pulso generalmente seguida de un *marcato*. Avanzada la

segunda guardia y más allá de ella, será frecuente también el uso de la *síncopa anticipada* . Como veremos más adelante, según el instrumento que realice la síncopa, habrá diferentes formas de interpretar esa anticipación que ataca en la segunda mitad del último tiempo del compás anterior.



7. *Grillito* (H. Salgán) Vers. OT Horacio Salgán 1945⁵⁶

Volver a [homorritmia](#)

En el fragmento de *Grillito*, el piano y el contrabajo realizan la anticipación con el bajo. También se suele anticipar con el acorde completo en piano y/o bandoneones. Es importante señalar que el ataque de esa anticipación es interpretado con gran volumen, *forte* o *fortísimo*.

⁵⁶ Arreglo de 1945, grabado en 1956 por la orquesta de Horacio Salgán. Extraído de Salgán, H. (2008) Arreglos *para orquesta típica*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Asociación civil TangoVia Buenos Aires.

The musical score is written for three guitars in 4/4 time. The first system shows the guitars playing a complex rhythmic pattern with chords Fm/C and Fm/A $\flat$. The second system continues with Cm and G7 chords. The third system features a melodic line with triplets and a bass line with chords D7/A, Dm7(b5), G7, (Cm), and (G7).

8. *El motivo* (J. C. Cobián-J. M. Contursi) Vers. Edmundo Rivero 1967

Volver a [Arrastre](#)
Volver a [Introducciones](#)

En los primeros compases del fragmento de *El motivo* (J. C. Cobián-J. M. Contursi) las guitarras realizan la *síncopa* con *arrastre*, efecto que definiremos en detalle más adelante. Esta forma de interpretar la *síncopa* será la más habitual para las guitarras sobre el final de la *segunda guardia* e incluso continúa siéndolo hasta nuestros días.

En síntesis, para estos y otros conjuntos, la *síncopa anticipada* —de bajo, acorde o con *arrastre*— pasará a ser utilizada con mucha frecuencia y permanencia, transformándose paulatinamente en un ritmo *estructurante*.

Pesante

Utilizado incipientemente en la *primera guardia*, en esta nueva etapa se consolida el *pesante* como un acompañamiento *itinerante*, para texturas menos densas, momentos más intimistas y, a su vez, de cierta expectativa por lo que va a seguir. Son utilizados frecuentemente en los primeros o últimos versos y/o compases de una estrofa o sección. En el ejemplo siguiente, contrabajo, piano, cuerdas y mano izquierda del bandoneón acompañan a la melodía de mano derecha del bandoneón con un claro *pesante*.

The musical score is for the piece 'El marne' by E. Arolas, Version OT Aníbal Troilo 1952. It is written in 2/4 time and features a 'pesante' (slow) tempo. The score includes staves for Vlns. (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Bds. (Bandoneón), Piano, and Cb. (Contrabajo). The Piano part includes chord symbols: Ab9, C7/G, C7/Gb, F7, Bbm, Bbm/Ab, G7/5+, C7, and Fm. The Bds. part has a 'trm' (trill) marking. The Cb. part has a 'trm' (trill) marking.

9. El marne (E. Arolas) Vers. OT Aníbal Troilo 1952⁵⁷

Volver a [homorritmia](#)

Para esta *guardia* el uso habitual será de *pesante en dos*, es decir con duración de blancas. El ritmo armónico generalmente también es en blancas, lo que será casi una constante para este acompañamiento. Si hubiera repetición de acorde, al menos debe cambiar su inversión y posición.

⁵⁷ La transcripción es una reducción de los arreglos originales manuscritos de la orquesta de Anibal Troilo. En este caso el arreglo fue realizado por Astor Piazzolla.

Voz

A - que - e - lla tar-de que te vi tues-tam - pa me gus - to - o pe-be-ta dea - rra-bal

Guit.

Am E7 Am G7 C B7 E

Detailed description: This musical score is for the song 'La mariposa'. It features a vocal line (Voz) and a guitar accompaniment (Guit.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The guitar accompaniment consists of chords: Am, E7, Am, G7, C, B7, and E. The lyrics are: 'A - que - e - lla tar-de que te vi tues-tam - pa me gus - to - o pe-be-ta dea - rra-bal'. There is a triplet of eighth notes in the vocal line corresponding to 'pe-be-ta'.

10. La mariposa (C. Flores-P. Maffia) Vers. Carlos Gardel 1923

Volver a [Recursos armónicos](#)

Volver a [El canto](#)

Volver a [Homorritmia](#)

En los conjuntos de guitarra también fue utilizado frecuentemente durante toda la *guardia* y hasta nuestros días. Una particularidad para señalar en el ejemplo precedente es la anticipación del bajo en algunos acordes, recurso que será frecuente en este acompañamiento —y también para el comienzo del compás en el *marcato*— sobre todo cuando se pretenda un carácter aguerrido, fuerte.

Vlns.

Bds.

Piano

Cb.

Fraseado

C#7 F#m

Detailed description: This musical score is for the song 'La mariposa' and shows a full band arrangement. It includes staves for Violins (Vlns.), Bells (Bds.), Piano, and Contrabass (Cb.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Violins play a simple harmonic line. The Bells play a 'Fraseado' (a series of eighth notes). The Piano plays chords: C#7 and F#m. The Contrabass plays a simple harmonic line. The score is divided into two measures.

11. *Derecho viejo* (E. Arolas) Vers. Sexteto Julio De Caro 1926

Volver a [homorritmia](#)

Otra forma habitual de presentar el *pesante en dos* es con sonidos más cortos, *en negras*, como en el ejemplo anterior. Cabe señalar el efecto de “vacío” que generan los silencios entre cada ataque lo que permite realzar el fraseo, de los bandoneones en este caso.

Quebrado

Como vimos en la *primera guardia*, el *quebrado* es un acompañamiento utilizado principalmente cuando se presentan dos acordes por compás o un mismo acorde en dos inversiones distintas

con una disposición de bajo y altos como:

La gran diferencia con la época anterior, en donde aparecía en tan solo uno o dos compases, es que en la *nueva guardia* puede ser utilizado para acompañar toda una frase.

The musical score is for the piece "Vida mía" by Osvaldo Fresedo, arranged for a string quartet and piano. It is in 4/4 time and B-flat major. The score consists of four staves: Violins (Vlns.), Basses (Bds.), Piano, and Contrabass (Cb.). The Violins play a melodic line with long notes and ties. The Basses play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano provides harmonic support with chords and a bass line. The Contrabass plays a simple bass line. The score includes a key signature of two flats and a time signature of 4/4. The piano part includes chord symbols: Ab, Eb/G, D⁹/F, Cm/Eb, D⁹, Cm, D⁷, and G⁷.

12. *Vida mía* (O. Fresedo) Vers. Sexteto Osvaldo Fresedo 1933

Volver a [enlaces](#)

En la versión de *Vida mía* de y por Osvaldo Fresedo se puede identificar el armado textural del *pesante* en donde los *bajos* —mano izquierda del piano y contrabajo— se atacan en tiempos uno y tres y los *altos* en dos y cuatro —mano derecha del piano—. Otro elemento característico para tener en cuenta es el diseño diatónico ascendente o descendente del bajo. Complementando la sonoridad de este fragmento, cabe señalar la presencia de las cuerdas en sonidos largos con una articulación bien ligada.

En el fragmento de *La cautiva* (Córdoba-Flores) en la versión de Carlos Gardel de 1922, la guitarra realiza *quebrados* intercalados con *marcados* y algunos *bordoneos* de enlace. Este acompañamiento será muy frecuente también en los conjuntos de guitarras de todas las épocas.

Voz

La flor de mial - main - quie - ta teo-fren-da -

Guitarra

V.

re con tan - ta de - vo - cio - on

Guit.

13. *La Cautiva* (N. Córdoba-G. Flores) Vers. Carlos Gardel 1922

Volver [Tratamiento del bajo](#)

Volver a [El canto](#)

Volver a [Enlaces](#)

Pasodoble

En el ejemplo anterior de [La gayola](#) (J. Tagini-R. Tuegols) además de la utilización del *marcato* como ritmo *estructurante* y de las *paradas* como material *itinerante*, de corte de la regularidad, se incluye a partir del compás 10 otro material rítmico en la segunda guitarra superpuesto al *marcato*, que llamamos *pasodoble*.⁵⁸ Este material fue muy utilizado por los conjuntos de guitarras entre los años '20 y '35 —principalmente los que acompañaban a Gardel— y cayó en desuso en etapas posteriores, quizás sea por ello que prácticamente no se lo menciona en los métodos de guitarra tango. Se presenta generalmente tocado con púa, con acordes agudos conformados en las tres o cuatro primeras cuerdas de la guitarra, superpuesto al *marcato* en las demás guitarras.

Dm

Este material suele utilizarse en las segundas frases o partes de la versión. Es un recurso casi exclusivamente guitarrístico ya que, más allá de alguna utilización aislada como efecto rítmico en pizzicato de violín⁵⁹ al comienzo de la *guardia*, es prácticamente inexistente en los sextetos.

⁵⁸ El nombre de este acompañamiento no se encuentra consensuado por la "comunidad guitarrística". Es prácticamente inexistente en los métodos de guitarra del tango. Lorena Burec (2015) lo llama "marchita". Para profundizar este aspecto Véase: Polemann, Alejandro (2023) "La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza." Tesis Doctoral. Doctorado en Artes FDA. UNLP.

⁵⁹ En las primeras grabaciones de la Orquesta Típica Select (Delfino-Tito-Fresedo) en Camden (Nueva Jersey) EE.UU., también puede advertirse este ritmo complementario interpretado en violín por Tito Roccatagliata en la versión de *Don Esteban* (Augusto P Berto).

Portato

Así como el *pasodoble* pierde su presencia luego de la muerte de Gardel en las guitarras, existe otro acompañamiento que llamaremos *portato*⁶⁰ que, si bien tiene algunos antecedentes aislados o no tan evidentes, comienza a consolidarse en los años cuarenta y ya en los sesenta —durante la *segunda guardia extendida*— se encuentra instalado como *estructurante* al punto de desplazar al *marcato*. Uno de sus principales referentes en cuanto a su utilización y desarrollo es el guitarrista Roberto Grela que ya en 1937 lo utiliza acompañando al cantor Charlo.

The musical score is for the song "Las cuarenta" by F. Gorrindo and R. Grela, featuring the singer Charlo. It is written in 4/4 time and B-flat major. The score consists of two systems. The first system includes a vocal line (Voz) and a guitar line (Guitarras). The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes. The guitar line starts with a whole note chord of B-flat major (Bb+5), followed by a half note chord of E-flat major (Eb), and then a series of eighth notes. The second system includes a vocal line (V.) and a guitar line (Guits.). The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes. The guitar line starts with a whole note chord of C minor (Cm), followed by a half note chord of C minor with a natural on the second degree (C#dim), and then a series of eighth notes. The score is labeled "14. Las cuarenta (F. Gorrindo- R. Grela) Vers. Charlo 1937".

14. Las cuarenta (F. Gorrindo- R. Grela) Vers. Charlo 1937

En el ejemplo precedente de *Las cuarenta* (F. Gorrindo- R. Grela) se puede advertir su uso en la guitarra acompañante. En principio, parece un acompañamiento muy similar al *marcato* en dos, es decir con mayor énfasis en el primer y tercer tiempo, pero difiere en cuestiones de articulación. Mientras el *marcato* en dos se define por una mayor acentuación con todos los ataques staccatos, en el *portato* el énfasis se produce por una mayor duración de esos tiempos, manteniendo una articulación ligada.

En el ejemplo anterior el *portato* contiene un ataque *mezzoforte*, pero también puede presentarse más enérgico, con un matiz *forte*. Por otra parte, este *rasgueo* contiene una velocidad un poco más

⁶⁰ El término *portato* no se encuentra incluido en los métodos de guitarra tango ni es de uso habitual en la *jerga* tanguera. Fue propuesto inicialmente en 2004 el trabajo *La guitarra en el tango. Técnicas, Recursos y Criterios interpretativos*. Alejandro Polemann. Para más información y ejemplos Véase: Polemann, Alejandro (2023) *La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza*. Tesis Doctoral. Doctorado en Artes FDA. UNLP.

lenta que en el marcato que podemos identificar como *rasgueo abierto*, más parecido a un *arpeggio*, lo que genera una anacrusa hacia la nota más aguda del acorde que coincide con el pulso.

Como se muestra en la escritura de la transcripción, en la ejecución se presenta la articulación de sonido portato-staccato (largo-corto) del primer ataque al segundo y del tercero al cuarto. El 2º y 4º tiempo son *staccato* pero no acentuados. Además, en los ataques dos y cuatro no siempre se tocan todas las cuerdas. Con este rasgueo y principalmente en la *segunda guardia extendida* será frecuente una armonización de tétradas con incorporación de 6tas., 7mas. y 9nas.

Arpeggio

El *arpeggio* es un acompañamiento muy utilizado en los conjuntos de guitarras promediando el cierre de la guardia y hasta nuestros días. Su función es *itinerante* y por lo general se encuentra acotado a pocos compases para iniciar o finalizar una frase o semifrase.

The image displays a musical score for the song 'Olvidao'. It features three staves: 'Voz' (Vocal), 'Guitarra 1', and 'Guitarras'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line includes lyrics in Portuguese and Spanish. The guitar parts show specific chords and arpeggiated figures. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 3 and the second starting at measure 4.

System 1 (Measures 1-3):

- Voz:** lle-va-meu-nas flo - res An-dáa vi - si-tar - me la tie -
- Guitarra 1:** Chords: Bm, B7, Em. Arpeggiated figures are shown above the staff.
- Guitarras:** Chords: Bm, B7, Em. Arpeggiated figures are shown below the staff.

System 2 (Measures 4-5):

- Bar.:** rraes muy fri - a paes - tar ol - vi - dao
- Guit. 1:** Chords: F#7, Bm. Arpeggiated figures are shown above the staff.
- Guits.:** Chords: F#7, Bm. Arpeggiated figures are shown below the staff.

15. Olvidao (E. Cadícamo-G. Barbieri) Vers. Edmundo Rivero 1952

Volver a [El canto](#)

Como en el ejemplo anterior, cuando se superpone a otro acompañamiento será habitual la utilización de un registro agudo para el armado de los acordes. Se presentan siempre en división de pulso, en corcheas regulares ascendentes por saltos de 3ª, 4ª y 5ª definidas por las posiciones de los acordes.

B

V. $\text{Y si lle-ga-sea-ño-ra-ra-la por-queal fi-nal}$

Guit. (Em) $\text{F\#/A\#}$ B7/A $\text{F\#}$ $\text{B7/F\#}$

Guit. (Em) $\text{F\#}$ $\text{B7/F\#}$ Em Em/G $\text{F\#}$ Am Em $\text{B7/F\#}$ Em Em/D $\text{F\#/C\#}$ Am/C

V. $\text{lahe que-ri-do nohe dea-rum-bar-mea-ba-ti-do}$

Guit. Em/G $\text{B7/F\#}$ Em Em/G $\text{F\#}$ Am

Guit. Em $\text{B7/F\#}$ Em Em/D $\text{F\#/C\#}$ Am/C

V. $\text{en un rin-con del ca-fe}$

Guit. B7 (Em) B7 (Em) $\text{E/G\#}$

Guit. B7 (Em) $\text{E/G\#}$

16. En la vía (E. Méndez-N. Vaccaro) Vers. Edmundo Rivero 1952

Volver a [El canto](#)

Como en el ejemplo anterior, es frecuente su utilización en dos o más guitarras en homoritmia, en corcheas sucesivas, con dirección ascendente y en una resultante interválica entre las guitarras producto de la cuerda en la que inicia el arpeggio cada guitarra. Resumiendo, se presenta en guitarras duplicadas o solo en una guitarra, superpuesto al *marcato*, al *portato* o al *pesante*. En las versiones de conjuntos de guitarras con contrabajo, este último toca generalmente un *bajo marcha*.

Arrastre

El *arrastre* no es un tipo de acompañamiento independiente sino un efecto que se puede incorporar a los ritmos ya presentados como *marcato*, *portato* y *síncopa* y, eventualmente, al iniciar una frase en *pesante* o para llegar a una *parada*.

El efecto consiste en “anticipar”, desde el final de un compás al inicio del siguiente, una nota, un acorde, o un *cluster*—con sonidos de altura indeterminada o no pertenecientes a la tonalidad base— y mantener la duración hasta el inicio del compás siguiente o llegar a él a través de un *glissando* ascendente. Como hemos señalado, según el instrumento que realice el *arrastre* habrá diferentes formas de interpretar esa anticipación.

En el capítulo 1 hicimos referencia a un posible antecedente de este recurso en la versión de *La franela* de y por Manuel Campoamor, cerca de 1911, en el cual el intérprete realiza un cromatismo en el bajo para enlazar los compases 4 y 5.



17. *La franela* (M. Campoamor) Vers. Manuel Campoamor 1911

Cabe señalar que el comienzo de ese efecto se presenta desde la última corchea del compás a la primera del siguiente.

Un recurso similar puede advertirse en la versión de Gardel de *Aquel muchacho triste* (José de Grandis) que mostramos a continuación, realizado a través de un *glissando* de negra sobre una cuerda grave también sobre el último pulso del compás, en este caso del compás de 4/4. Si bien es un recurso incipiente para la época, su utilización formal ya es arquetípica: se emplea para iniciar un nuevo grupo de versos del canto, como una forma de enfatizar el comienzo de una estrofa. En esta versión también se puede advertir el uso del *marcato* y del *pasodoble*.

Voz

Y sua-moro su la - men - to i - bavol - can-do en el vien -

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Em Am Em

V.

- to sus pa - la - bras ar - mo - nio - sas

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

B7 Em

18. *Aquel muchacho triste* (J. De Grandis) Vers. Carlos Gardel 1928
[Volver a El canto](#)
[Volver a Contracanto y variación](#)

En su uso más estandarizado, el *arrastre* tiene una dinámica de *forte* a *mezzo forte*, con un ataque potente al inicio y una conclusión menos fuerte al llegar al acorde o nota deseada. Ese ataque fuerte tiene como característica la ambigüedad de frecuencia, el “ruido”, la sonoridad de *cluster* o, más específicamente para el tango, la *mugre*.⁶¹

La duración de los *arrastrés* varía según las épocas, estilos y tipos de acompañamientos en los que se incorporen. Si bien no hay reglas establecidas para su utilización, con el devenir de la guardia y hasta nuestros días, se irán estableciendo algunas constantes. Como vimos en los

⁶¹ La colección *Tango Sin Fin* (2014), define *mugre* como: “Literalmente, “suciedad”. Intenciones, ruidos, clusters, percusiones, etc., que se agregan al sonido “ensuciándolo.” (Posetti, 2014, p. 254) Véase también. Jurado, Martín (2019) “Ponele más mugre che”. El tango y los recursos interpretativos en el piano. Villa María. Córdoba. Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular.

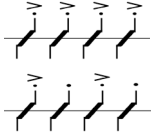
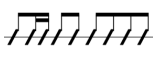
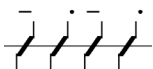
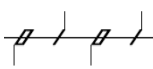
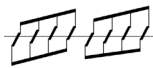
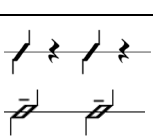
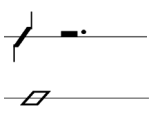
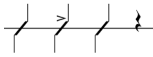
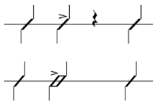
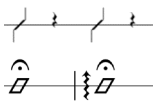
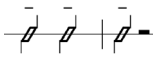
ejemplos precedentes, en los conjuntos de guitarras para la *síncopa* se utiliza el arrastre de medio tiempo, es decir de una corchea en el compás de 4/4. En el ejemplo de [El motivo](#) se puede advertir esa utilización en las guitarras que acompañan. Para los acompañamientos en cuatro o en dos como *marcados*, *pesantes*, *portato* incluso para llegar a una *parada*, lo más habitual es que el *arrastre* dure un tiempo completo, es decir una negra en el compás de 4/4.⁶²

No obstante, en los sextetos, también se presenta el arrastre en medio tiempo como por ejemplo en la versión de *Derecho viejo* (E. Arolas) por Francisco Canaro en 1927.

19. *Derecho viejo* (E. Arolas) Vers. Francisco Canaro 1927

⁶² Cuando Horacio Salgán desarrolla en su libro *Curso de tango* (2001) las formas en que se enlazan los acompañamientos que identifica como “Cuatro”, “Dos” y la “Síncopa” utiliza para la llegada a la *síncopa* siempre las últimas dos semicorcheas del compás –es decir un pequeño arrastre cromático de duración total de corcheas– y para el *marcato* un bajo o un acorde en la última negra del compás (pp. 47-48). Si bien el autor no se está refiriendo a los *arrastres*, creemos que refuerza la similitud en cuanto a la duración propuesta por nosotros para este efecto.

Cuadro 2

Rítmos de acompañamiento 2ª guardia		
Nombre	Escritura	Características y utilización formal
Marcato 4 y 2		Estructurante durante toda la guardia y hasta nuestros días. Utilización repetida durante frases completas. Es muy importante la articulación <i>staccato</i> y acento.
Pasodoble		Utilizado en los conjuntos de guitarra de manera superpuesta al <i>marcato</i> . Generalmente en segundas partes o frases y durante cuatro u ocho compases.
Síncopa		Itinerante en la primera época, en la guardia nueva, como síncopa antigua. Frecuentemente utilizados para abrir o cerrar una frase o enfatizar un acorde nuevo. Estructurante en la época de oro y en la segunda guardia extendida frecuentemente con anticipación y arrastre.
Portato		Estructurante en algunos conjuntos como Charlo y luego Rivero. Acompañamiento característico de Roberto Grela.
Quebrado		Muy frecuente en toda la guardia. Itinerante de una duración promedio de cuatro compases.
Arpegios		Utilizado en los conjuntos de guitarras desde mediados del siglo XX. Frecuentemente a dos guitarras en homorritmia, desde distintas notas del acorde.
Pesante en dos		Muy frecuente. Con cambio de acorde o disposición en cada negra o blanca.
Parada		Prácticamente obligado para finales de frases o partes. Frecuentemente, contiene un enlace melódico.
Finales de obra		V-I: Final cerrado.
		V-I: Final abierto. El último acorde puede ser plaque o arpegiado
		I-I: Finales sin dominante
		I-IVm o VI-IM: Final con subdominante

Recursos armónicos

Los recursos armónicos de *arreglo e interpretación* de la *segunda guardia* que presentaremos en este ítem —al igual que en las demás guardias— no incluyen usos armónicos habituales en la composición. Una diferencia para señalar con respecto a la guardia anterior (en la que no se encontraba formalizada la figura del arreglador) es que en la categoría de acordes “interpretativos” se

podrían identificar los provenientes del *arreglo* y los incorporados directamente en la *interpretación*. Esquemáticamente: en sexteto y la orquesta típica ampliada, el arreglador es quien decide cómo armonizar y los intérpretes se ciñen a esas directrices. En los conjuntos de guitarras, donde no existe la figura de arreglador formal, los instrumentistas van tomando las decisiones armónicas en el mismo acto de la interpretación. Así, podría decirse que en estos casos el *arreglo* queda “definido” en la versión grabada.

Uno de los recursos más generalizados y observables para la realización de los arreglos son los acordes “agregados” a la información de la partitura para piano. La mayor parte de estos acordes pueden ser reunidos en dos grupos como: de *enlace* y *reemplazo* armónico.

En esta suerte de comparación con el “original”, también ocurrirán omisiones o síntesis de esa información. Comparativamente, en las versiones para conjuntos de guitarras de la primera etapa de *guardia*, tomando a las guitarras de Gardel como referencia, las conducciones de bajos son muy diferentes a las que figuran en las partituras para piano. El ritmo armónico de cambio también suele ser distinto. Es muy frecuente la incorporación de dominantes y dominantes secundarias, y en algunos casos la subdominante correspondiente, para finalizar o enlazar partes y/o frases. Si cotejamos diferentes versiones de *Madame Ivonne* con la información contenida en la edición para piano podemos corroborar estas diferencias:

Editorial	
Gardel	
Troilo Grela	
Pontier	

Editorial	
Gardel	
Troilo Grela	
Pontier	

20. *Madame Ivonne* (E. Pereyra-E. Cadicamo) Versiones de Gardel, Troilo-Grela y Pontier

Como se puede observar, en la versión de Gardel (1933) la ubicación de las dominantes, explícitas o sugeridas, se realiza en general sobre la segunda parte del compás. En el caso de Troilo-Grela (1962) se incorpora el acorde de VI grado como apoyatura al V grado. Pontier (1966) y Troilo-Grela proponen, en la segunda semifrase sobre la región del cuarto, un descenso diatónico del bajo lo que genera también una rearmonización en relación con el original en donde se incorpora también el Dm como IV grado de Am, a su vez el IV de la tonalidad.

Los que se presentan entre frases o partes como *enlaces armónicos* y pueden incorporarse en diferentes momentos. Presentamos a continuación algunas opciones de las más habituales.

Para los finales de parte con cambio de modalidad se pueden incorporar dominantes como en los siguientes casos del ejemplo de *El Abrojo* (J. Fernández Blanco-L. Bernstein):

The musical score for 'El Abrojo' is presented in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Above the melody, the following chords are indicated: Dm, Gm, Dm, A7, and Dm. Below the melody, there are three staves for the bass. The first two staves are empty, while the third staff contains several chords: Dm, A7, Dm, Dm, A7, Dm, Em, A7, and D. The bass staves are marked with a '4' in a box, indicating a 4/4 time signature.

Como vimos, la incorporación de dominantes en todos los espacios posibles es una característica identitaria del género y muy frecuentemente entre dos acordes repetidos como en el siguiente ejemplo del tango *Julián* (E. Donato- J. Panizza):

The musical score for 'Julián' is presented in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). Above the melody, the following chords are indicated: D, A7, A7, D, and D. Below the melody, there is a single staff for the bass. The bass staff contains several chords: D, A7, and D. The bass staff is marked with a '4' in a box, indicating a 4/4 time signature.

También, se utilizan dominantes secundarias para reforzar la llegada a los II o IV grados. Se presentan generalmente en el 3º y/o 4º pulso del compás para resolver en el primero del compás siguiente.

Como señalamos en Troilo-Grela, otras dominantes utilizadas son las que cumplen una función de *apoyatura armónica* hacia el V7, como es el caso del VI (descendido en modo mayor), que podría considerarse como un dominante sustituto, ya que contienen el tritono de dominante correspondiente al acorde de resolución. Se presentan principalmente con una duración de un pulso sobre los segundos o cuartos tiempos del compás y, en algunas ocasiones, durante los dos últimos pulsos. En todos los casos la resolución se produce sobre un tiempo fuerte del compás como en el ejemplo sobre el tango *Boedo* (J. De Caro):

The musical score for 'Boedo' is presented in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). Above the melody, the following chords are indicated: D, Em, A7, and D. Below the melody, there is a single staff for the bass. The bass staff contains several chords: D, B7, Em, Bb7, and A7. The bass staff is marked with a '4' in a box, indicating a 4/4 time signature.

Como mencionamos en *Finales*, para la cadencia final, además del típico V-I pueden encontrarse otros usos armónicos, como por ejemplo el V5+ (O. Fresedo) o el IVm o VIm (Charlo, Rivero y otros). También se presenta el I grado con final abierto y con 6ª agregada (O. Maderna y M. Calo, Charlo).

Tratamiento del bajo

En las transcripciones presentadas en *recursos rítmicos* pueden identificarse diferentes tipos de bajos según el acompañamiento que se esté desarrollando. La realización del bajo es diferente según el conjunto que se considere. En [El cencerro](#), junto con el acompañamiento *marcato*, se presenta el *bajo marcha*⁶³ que es muy utilizado en el marco de los sextetos y luego la orquesta típica ampliada. Este bajo refuerza la marcación y describe un diseño de alturas de distintas posibilidades como:

- Fundamental y quinta: se utiliza tanto para el *marcato en 4* como para el *marcato en 2*, aunque es más frecuente en este último.



- Fundamental, quinta y octavas



- Arpeggio



- Grado conjunto y cromatismo



La articulación de la línea del bajo puede ser separada o ligada⁶⁴, la opción entre una u otra responde a una elección estética. Los bajos ligados agregan mayor dinámica y son considerados el recurso más estándar. En los dos casos, el contrabajo toca las mismas notas que la mano izquierda del piano.

⁶³ Horacio Salgán propone utilizar "el bajo en marchas" para el acompañamiento "en cuatro" (Salgán, 2001: 36).

⁶⁴ Los bajos separados son utilizados en estilos más antiguos o bailables como los de Canaro o D'Arienzo y los ligados en propuestas más *renovadoras* como Troilo o Di Sarli.

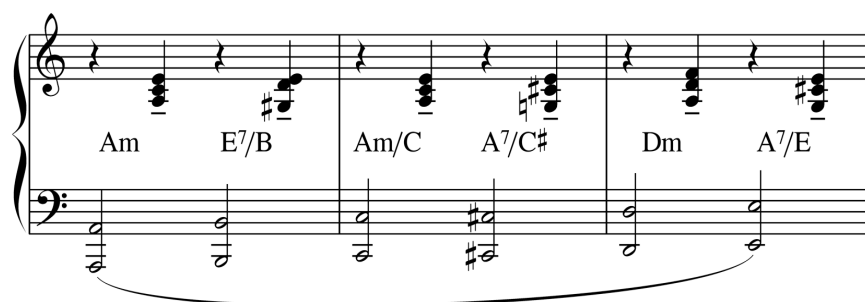
La manera más común de enlazar dos acordes es a través de sus fundamentales y quintas (como presentamos en los diseños Fund. y 5ª y Fund. 5ª y 8ª), preferentemente con salto de cuarta ascendente desde el tiempo cuatro al tiempo uno. En otras líneas de bajo es frecuente resolverlo por grado conjunto a través de notas del acorde o notas de paso hacia una nota del acorde siguiente. En esos casos es común el uso de apoyatura y doble apoyatura como:



El registro ideal para ejecutar la línea del bajo en el piano y el contrabajo es desde el E1 al C3.



Como vimos hemos visto, un diseño de bajo frecuente para el acompañamiento quebrado es el movimiento ascendente o descendente en blancas. La conducción de alturas en este tipo de bajo generalmente se construye por grado conjunto.



Este último diseño es el utilizado en el ejemplo de [Vida mía](#).

En los conjuntos de guitarra y una vez consolidada la *guardia*, salvo en el acompañamiento *quebrado* —como vimos en [La Cautiva](#) (Córdoba-Flores)— o en alguna anticipación para *marcados* o *pesantes* —como en [La gayola](#) (Tagini-Tuegols)—, el bajo no se presenta separado de los acordes como era habitual en la *primera guardia* sino que *bajos* y *altos* se funden en un bloque sonoro. Los bajos de la armonía del conjunto se incluyen dentro de los mismos acordes rasgueados a través de las guitarras *rítmicas* que utilizan las posiciones más graves o, avanzada la guardia, el guitarrón. Pero en el resultado textural se fusionan en la simultaneidad, no se despegan de los acordes. Es importante advertir que las guitarras no realizan diseños similares al *bajo marcha* del contrabajo o mano izquierda del piano.

No obstante, hay un material textural que deviene claramente de aquel bajo de la *primera guardia* que podría considerarse como un *contracanto grave* pero que no necesariamente se

desarrolla en la zona más grave de la armonía. En la sección *contracanto y variación*, daremos cuenta de las características de este recurso.

Desarrollo de acompañamientos

A continuación, abordamos las posibilidades de realización de los acompañamientos trabajados en los instrumentos más utilizados en nuestras cursadas: el piano y la guitarra.

Piano

En el comienzo de la guardia, la conducción de voces en el piano describe un recorrido similar a la época anterior: poco movimiento entre voces, es decir, la búsqueda del camino más corto para el armado del acorde siguiente. Posteriormente, aparecen desplazamientos en el registro de la mano derecha saltando en octavas en la marcación de acordes. En general, para todas las marcaciones los acordes son triádicos en la mayoría de los grados y con séptima de dominante en el quinto grado. En algunas ocasiones puede aparecer la sexta agregada.

En el piano es importante destacar que no debe utilizarse el pedal de sustain para el acompañamiento. Los acordes en mano derecha, en el marcato, se pueden ejecutar con dos técnicas posibles: toque de presión o caída libre del brazo. Los bajos, generalmente ligados, con toque de presión. Es fundamental respetar la articulación y acentos en cada uno de los recursos de acompañamiento que se muestran a continuación.

Marcato en 4 	Marcato en 2 	Síncopa a tierra 	Síncopa anticipada
-------------------------	-------------------------	-----------------------------	-------------------------------

Quebrado 	Pesante en 2 (negras) 	Pesante en 2 (blancas) 	Parada en negra
---------------------	----------------------------------	-----------------------------------	----------------------------

Parada en redonda

Final cerrado	Final abierto
Dm A⁷ Dm	Dm A^{#5/7} Dm^{6/9}
D A⁷ D⁶	D A⁷ D

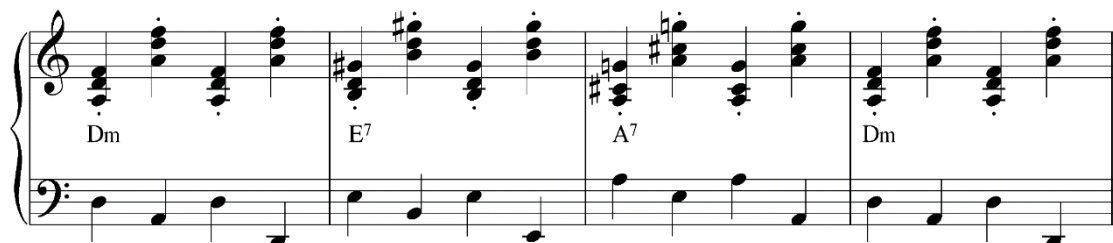
Es importante mencionar el uso del *arrastre* en cualquiera de los modelos de acompañamiento, principalmente en *marcato* y *síncopa*. En el piano se ejecuta generalmente usando glisando, cluster o cromatismo ascendente con un matiz *crescendo*.

Arrastre partiendo desde una corchea antes del compás en una *síncopa a tierra*:

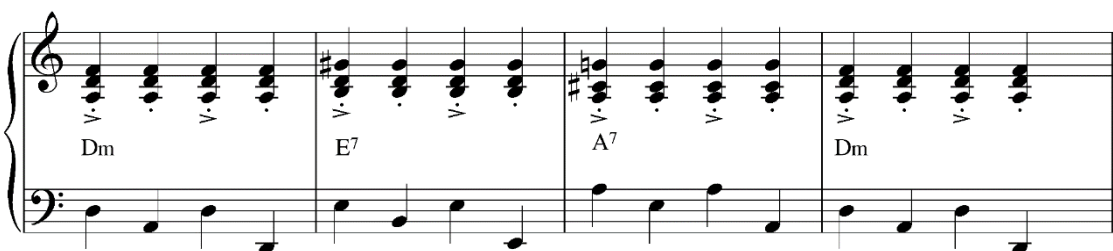
Arrastre desde el cuarto tiempo del compás anterior en un *marcato* en 4:

A continuación, presentamos los acompañamientos para piano en una secuencia típica del género para esta guardia.⁶⁵

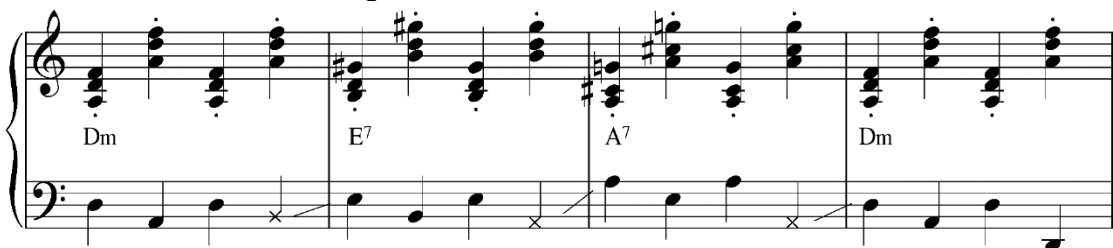
Marcato en 4



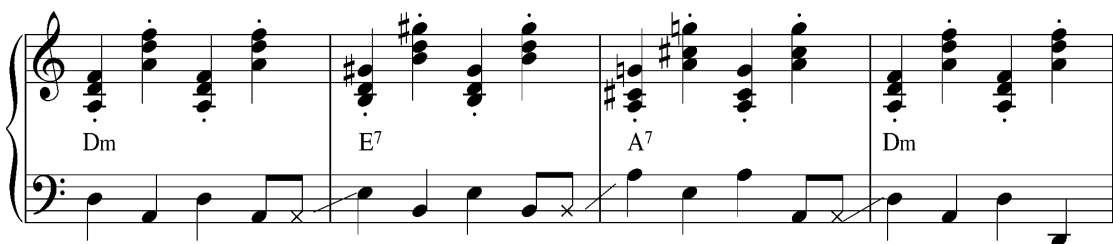
Marcato en 2



Marcato en 4 con arrastre de negra



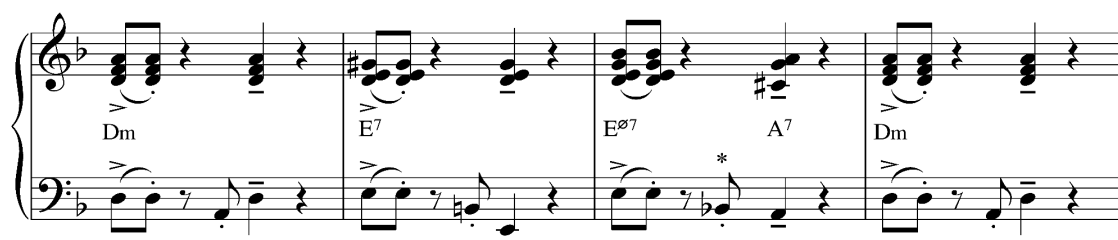
Marcato en 4 con arrastre de corchea



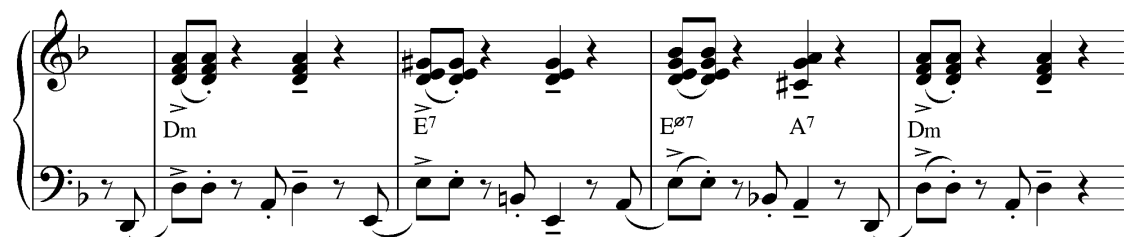
⁶⁵ Se pueden visualizar los ejemplos en el siguiente [enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1FYVksGlbCdvbhpnev5CpzSbVpz16_1pt?usp=drive_link](https://drive.google.com/drive/folders/1FYVksGlbCdvbhpnev5CpzSbVpz16_1pt?usp=drive_link)



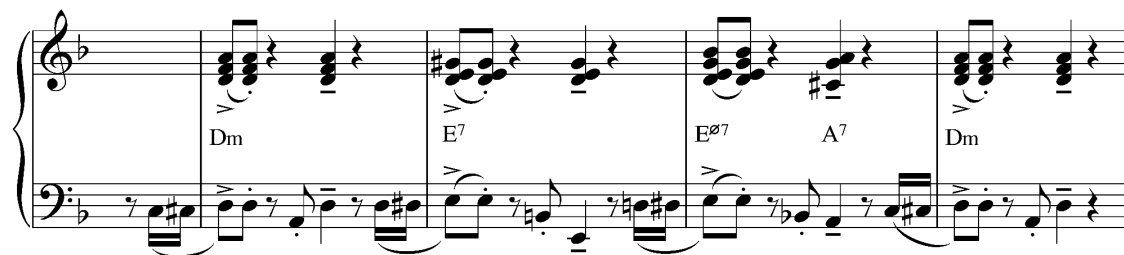
Síncopa a tierra



Síncopa a tierra con arrastre



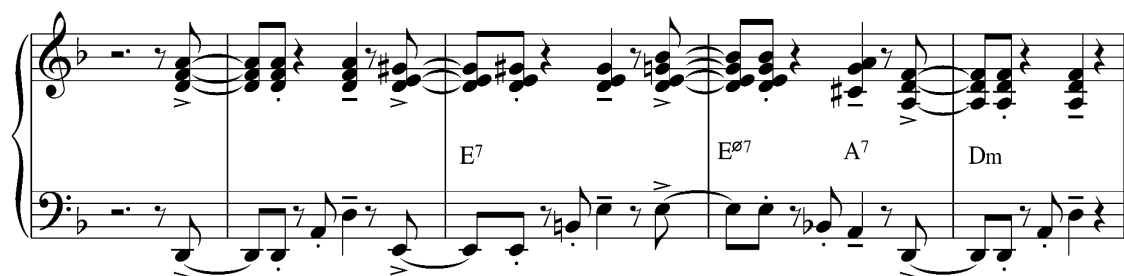
Síncopa a tierra con apoyaturas



Síncopa anticipada



Síncopa anticipada con arrastre



Quebrado

Chords: Dm, Dm/C, E7/B, Bb7, A7, A7/C#, Dm

Pesante en 2 (negras)

Chords: Dm, Dm/C, E7/B, Bb7, A7, A7/C#, Dm

Pesante en 2 (blancas)

Chords: Dm, Dm/C, E7/B, Bb7, A7, A7/C#, Dm

Parada en negra

Chords: Dm, E7, A7, Dm

Parada en redonda

Chords: Dm, E7, A7, Dm

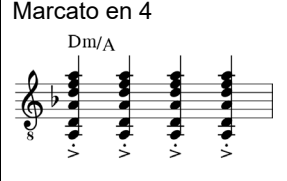
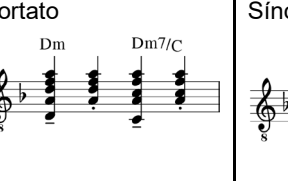
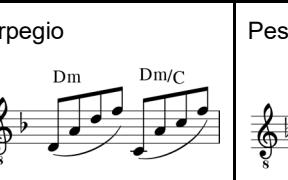
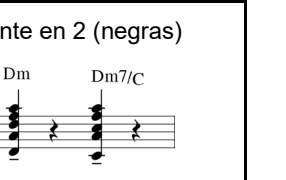
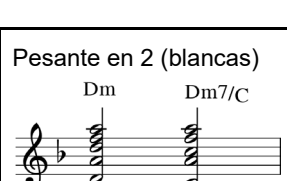
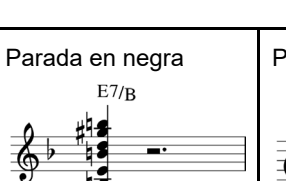
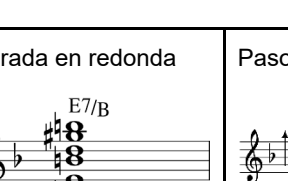
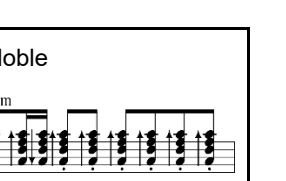
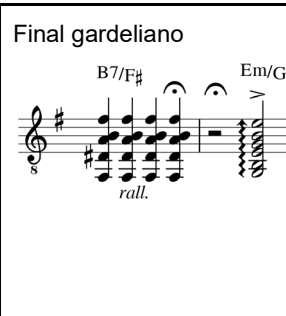
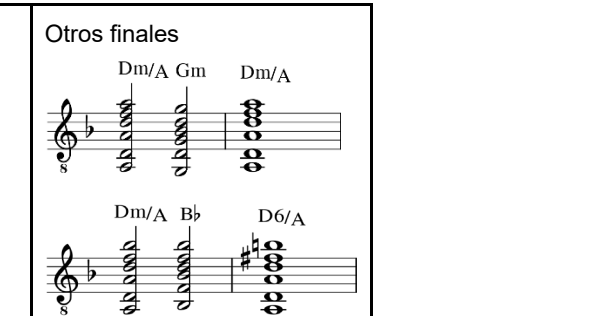
Parada en negra y apoyatura

Chords: Dm, E7, Bb7, A7, Dm

Guitarras

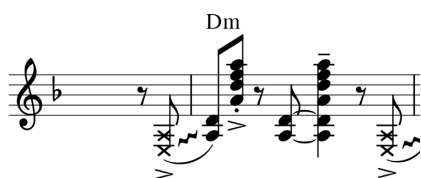
En los conjuntos de guitarras con cantor o cancionista —con 3 o 4 guitarras según las épocas— el sostén *rítmico* de los acompañamientos se encuentra generalmente duplicado en dos guitarras, o una guitarra y un guitarrón. Luego de la transición entre *guardias* y una vez consolidados los nuevos recursos, el modo de ataque de las guitarras para la realización de los acompañamientos será el *rasgueo*, que implica un ataque *barrido* de todas las cuerdas. Para su realización se utilizan tanto la *púa* como el dedo *índice* a manera de púa o el *pulgar*, rozando las cuerdas de grave a agudo —o sea de arriba hacia abajo— con una velocidad rápida que genera una sonoridad intermedia entre el ataque plaqué y el arpegiado. La resultante tímbrica es similar a un “golpe”, pero no es un chasquido. Cabe señalar que sobre el fin de la guardia y hasta nuestros días, el uso de la *púa* representa el modo prioritario de ejecución de los conjuntos de guitarras del tango.

Presentamos a continuación los ritmos de acompañamiento para guitarra del tango de la *segunda guardia*.

Marcato en 4 	Marcato en 2 	Portato 	Síncopa 
Síncopa con arrastre 	Quebrado 	Arpeggio 	Pesante en 2 (negras) 
Pesante en 2 (blancas) 	Parada en negra 	Parada en redonda 	Pasodoble 
Final cerrado 	Final gardeliano 	Otros finales 	

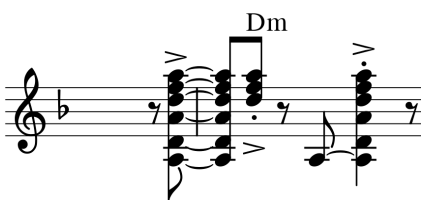
Como puede advertirse en la disposición de voces de los acordes, en esta época se utilizan las posiciones completas, de seis cuerdas —salvo para el pasodoble—, frecuentemente con cejilla. Este uso y la duplicación de guitarras da como resultado una textura de gran densidad sonora. El desarrollo armónico de los primeros quince años de la guardia es triádico en la mayoría de los grados y con séptima de dominante en el quinto. En algunos casos, aparece la sexta agregada para algún final. Ya avanzada la guardia y en la *segunda guardia extendida* es más habitual la utilización de tétradas y colores de trecena y novena bemol para las dominantes y novenas y sextas menores para finales.

Como hemos indicado, la *síncopa* se utiliza de manera diferente según el instrumento y la época. En las guitarras, sobre el fin de la guardia y como uso extendido hasta nuestros días, se presenta casi siempre con el agregado de un *arrastre* realizado sobre las *bordonas*, generalmente la 6ª y la 5ª y a veces incluyendo la 4ª cuerda, desde la última corchea del compás anterior.



Es importante señalar que el ataque inicial se realiza sobre las tres bordonas —o las dos más graves— al aire, es decir con las alturas *mi*, *la* y *re*, para cualquier tonalidad, lo que genera una suerte de *cluster*. Luego de ese ataque se realiza el barrido por el diapason hasta llegar al acorde deseado. Es un tipo de sonoridad muy identitaria del instrumento.

La *síncopa* también puede presentarse anticipando todo el acorde, aunque es un uso menos frecuente y para algunos momentos solamente.



El *arrastre* antes presentado también se utiliza en los demás acompañamientos con mucha frecuencia en la misma época. Pero recordemos que una diferencia muy importante para su utilización con respecto a la *síncopa* es el momento del ataque: para los *marcados*, *portatos*, *pesantes* y *paradas* el *arrastre* se realiza casi siempre desde el cuarto tiempo del compás anterior.



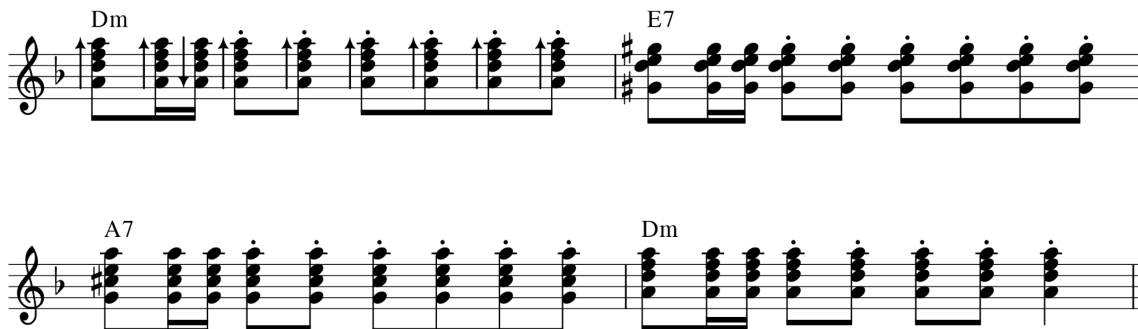
De esta manera, el *arrastre* se puede presentar como una indicación del ritmo que continuará: si es de corchea seguirá una *síncopa*; si es de negra, cualquiera de los otros acompañamientos.

A continuación, presentamos los acompañamientos para guitarra en una secuencia típica del género para esta guardia.⁶⁶

Marcato en 4



Pasodoble (superpuesto al marcato)



Marcato en 2



Marcato en 4 con arrastre



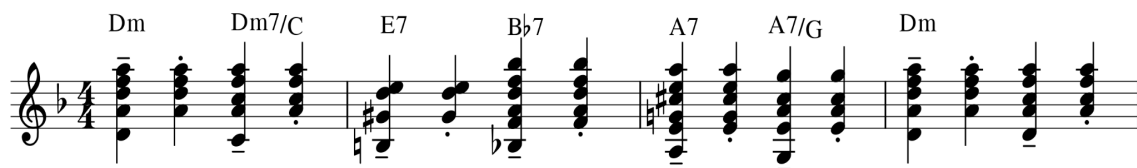
Marcato 2 con arrastre



⁶⁶ Se pueden visualizar los ejemplos en el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1oS-Npm1qVWBpXxYm_hxqbAnaCxvsF_HY8?usp=drive_link



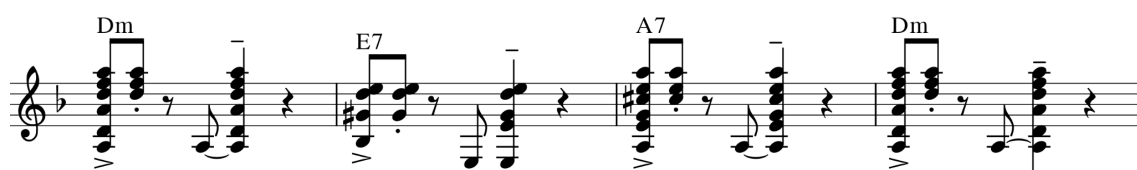
Portato



Síncopa



Síncopa a tierra



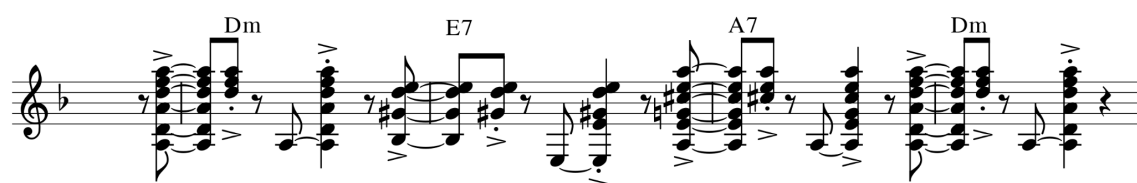
Síncopa con arrastre



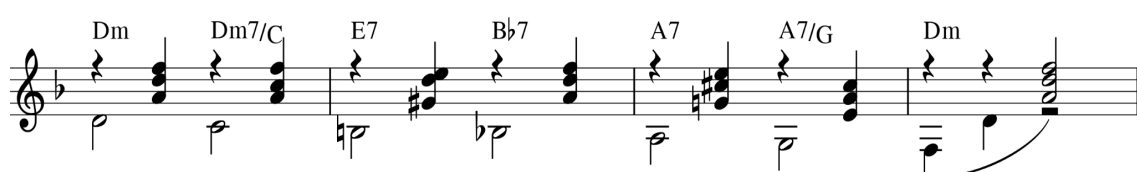
Síncopa con apoyatura



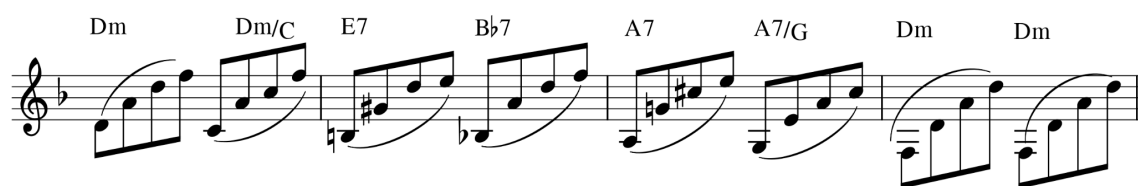
Síncopa anticipada



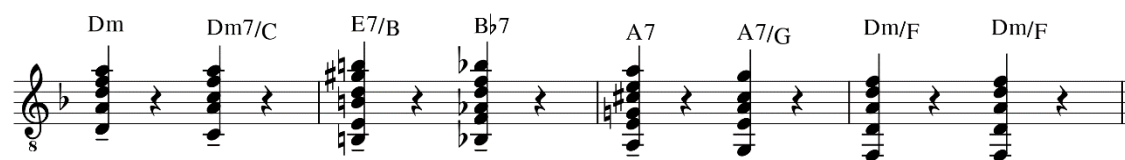
Quebrado



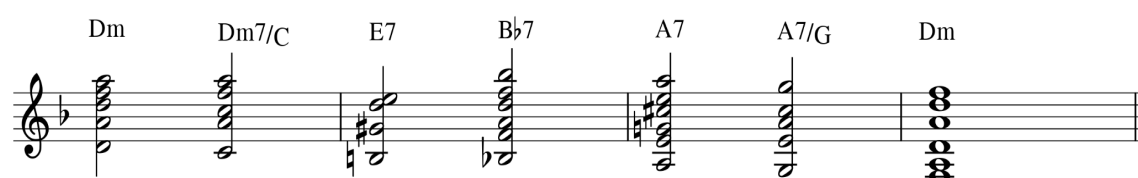
Arpeggio



Pesante en 2 (negras)



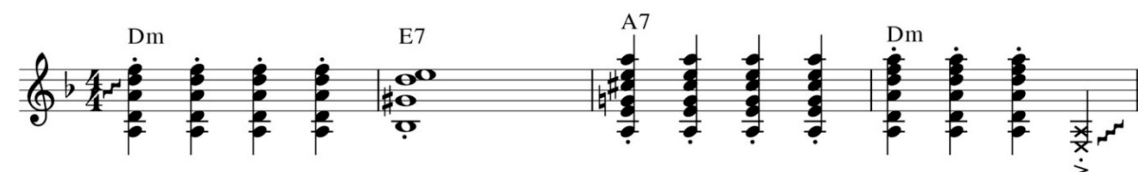
Pesante en 2 (blancas)



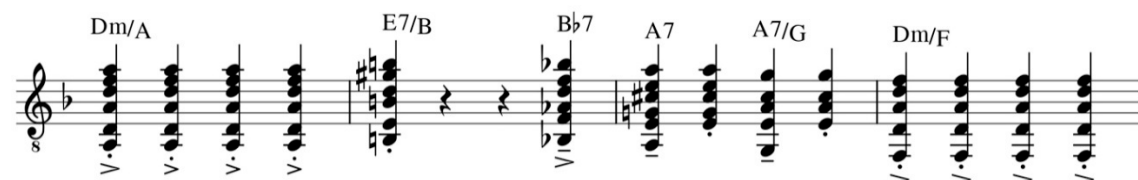
Parada en negra



Parada en redonda



Parada en negra y apoyatura



Melodías

Los recursos melódicos de la *primera guardia* se mantienen, potencian y desarrollan en la *segunda*. Al ser conjuntos más numerosos aumenta exponencialmente la duplicación homorrítmica de instrumentos, consolidando secciones principalmente de cuerdas y bandoneones. Los contracantos adquieren grandes desarrollos y en muchos casos “compiten” con la melodía principal al punto de transformarse en materiales temáticos. Los incipientes *enlaces* de la guardia anterior, utilizados con más frecuencia en los bajos, se ampliarán de registro e instrumentos y tendrán un desarrollo rítmico y melódico más variado, consolidando arquetipos de género. La *variación* representa un elemento nuevo en cuanto al desarrollo melódico que tendrá determinadas características en su construcción, como veremos más adelante.

Homorritmia

Las melodías en *homorritmia* de esta *segunda guardia* mantienen las características de la guardia anterior, pero sus desarrollos son mucho más extensos, complejos y de utilización permanente tanto en los sextetos como en los conjuntos de guitarras y voz; en estos últimos utilizado entre las guitarras y principalmente en las introducciones e interludios.

En algunas de las transcripciones presentadas en este capítulo es posible advertir el trabajo homorrítmico de las melodías y vale la pena realizar una navegación de repaso. Los tangos: [El cencerro](#) (J. Martínez), [Grillito](#) (H. Salgán), [El marne](#) (E. Arolas), [La Mariposa](#) (C. Flores- P. Maffia), [Derecho Viejo](#) (E. Arolas), contienen melodías en homorritmia.

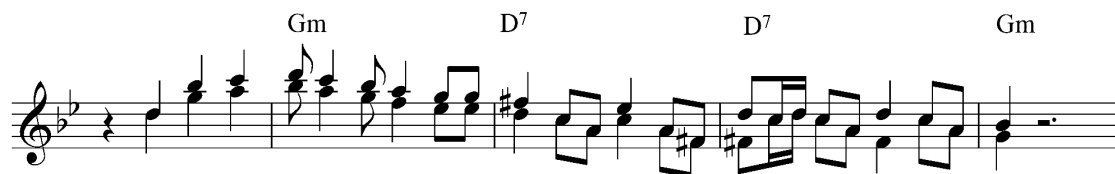
Una síntesis de ese análisis permite establecer algunas características como: las voces pueden ejecutarse con el mismo instrumento o en instrumentos diferentes; la homorritmia se usa tanto en melodías principales como en contracantos, enlaces y variaciones; y pueden contener movimientos paralelos, oblicuos o una combinación de ambos.

Los movimientos paralelos entre las voces describen un diseño de alturas en relaciones de 3ras., 6tas., 8vas. y 10mas. superior o inferior con aquella. Las relaciones interválicas no se sostienen invariantes durante toda una frase sino que, conduciendo cada voz hacia los puntos de llegada, se intercalan entre 3ras., 6tas. y en algunos momentos 4tas. o 5tas. de paso. La relación de 8va. generalmente se mantiene durante toda una frase, y la de 10ma. se intercala con 6tas. u 8vas.

Veremos a continuación algunos ejemplos puntuales según la cantidad de voces y el tipo de movimiento.

A 2 voces

En movimiento paralelo la homofonía puede ser a unísono o a octavas. Generalmente se escriben en terceras y sextas. En las orquestas, con *tutti* de violines, bandoneones y piano como, por ejemplo:

*El monito (J. De Caro) Vers. Julio De Caro 1928*

También a dos guitarras en terceras, como por ejemplo:

*Aquel muchacho triste (J. De Grandis) Vers. Carlos Gardel 1928*

En el movimiento oblicuo, las voces describen recorridos opuestos partiendo y llegando siempre a sonidos de los acordes como:

*Responso (A. Troilo) Vers. Palermo Trío 1971 ⁶⁷*

A 3 voces

Cuando las tres voces son ejecutadas por un mismo instrumento o instrumentos de la misma familia, las voces que no responden a la melodía principal tienen una construcción más vertical en relación con la armonía y se caracterizan por la repetición de notas o saltos. Puede moverse solo una voz manteniendo la misma armonía o las tres voces en forma paralela. Como por ejemplo en una fila de bandoneones:

*Chuzas (A. Gobbi) Vers. Alfredo Gobbi 1949*

⁶⁷ Como vemos, la versión es de 1971, lejos de los "límites" de la *guardia*. No obstante, recordemos el concepto de *segunda guardia extendida* que puede aplicarse especialmente a los conjuntos de guitarras instrumentales como el Palermo Trío y el Cuarteto de Roberto Grela.

También en *tutti* violines y bandoneones en disposición cerrada:

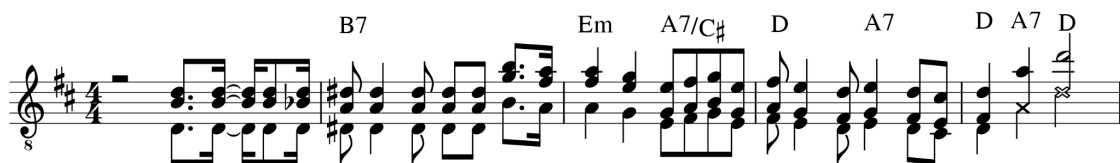


Don Juan (E. Ponzio) Vers. Juan D'Arienzo 1936

La misma sonoridad de la versión de Juan D'Arienzo también podría construirse en posición abierta de la siguiente manera:



En los conjuntos de guitarras será frecuente la relación de octavas en voces extremas con una tercera o sexta contenida entre las dos voces como en el siguiente ejemplo:



Olvidao (E. Cadícamo-G. Barbieri) Vers. Edmundo Rivero 1952

Volver a [Introducciones](#)

A 4 voces

Es posible también la utilización de la melodía principal en octavas con dos voces entre medio, de lo que resultan tres voces reales; se le llama melodía armonizada o *block chord*. Se utiliza un paralelismo de terceras y sextas que no necesariamente replican la armonía de acompañamiento. En algunos casos la melodía no es armonizada con todas las voces, como al final del primer y tercer compás de la siguiente fila de violines:



Bahía Blanca (C. Di Sarli) Vers. Carlos Di Sarli 1957

Finalmente, resta señalar que en la instancia de producción es necesario tener en cuenta la relación que la voz secundaria guarda con la armonía subyacente. La melodía secundaria debe estar contenida dentro del movimiento armónico de la obra teniendo en cuenta los puntos de llegada en los tiempos fuertes del compás, en los cuales se sugiere utilizar preferentemente intervalos de 3ra o 6ta.

Es importante buscar que los instrumentos realicen exactamente la misma articulación, debiendo estar definida y pautada previamente. Para ello es necesario definir cómo se van a tocar los pasajes melódicos que requieran la presencia de dos o más instrumentos, en cuanto a articulación, acentuación y fraseo.

Para la inclusión de adornos melódicos en los pasajes donde hay voces en homorritmia el tratamiento debe ser similar al anterior: mordentes, segundas menores, notas de paso cromáticas o diatónicas, etc. deben pautarse coordinadamente respetando la articulación.

Contracanto y variación

Comparativamente con la guardia anterior, los contracantos de la segunda guardia son muy desarrollados, al punto de convertirse en un recurso obligado para el arreglo. En términos generales, los contracantos se estructuran tomando como pilares a las notas de los acordes que conforman la secuencia armónica. Se construyen con duraciones de blancas sobre las notas del acorde, con algunos giros diatónicos o cromáticos en valores de negras y/o corcheas.

En los sextetos, tanto los violines como los bandoneones, y en ocasiones el piano, realizan melodías de contracanto con notas largas. Las diferencias principales con los contracantos de la primera guardia son:

- una extensión mayor que puede durar una parte entera con mayor relevancia, al punto de tener un papel más importante que la melodía principal;
- mayor variedad rítmica, si bien conservan la utilización de notas largas;
- desarrollo melódico sin la exclusiva utilización de las notas del acorde;
- escritos a una voz o a voces en soli de cuerdas o de bandoneones.

En el tango *Mala Junta* (Julio De Caro) en la versión de su sexteto de 1927 pueden advertirse las características del contracanto.

The image displays three systems of musical notation for the tango 'Mala junta'. Each system consists of three staves: 'Variación' (top), 'Contracanto' (middle), and 'Melodía principal' (bottom). The key signature is B-flat major (two flats). The first system shows the Variation staff with a complex melodic line, the Contracanto staff with a simple harmonic line, and the Melodía principal staff with a rhythmic pattern. The second system introduces a 'gliss.' (glissando) in the Contracanto staff and adds a 'Cm' (C minor) chord to the Melodía principal staff. The third system continues the melodic development in the Variation staff and adds an 'Eb7' (E-flat dominant seventh) chord to the Melodía principal staff. The Contracanto staff in the third system features a more complex melodic line with slurs and ties.

21. Mala junta (J. De Caro) Vers. Sexteto Julio De Caro 1927 ⁶⁸

En este ejemplo también se presenta una variación aunque, aclaramos, no es de utilización obligada en superposición a un contracanto, ya que son materiales independientes.

La variación es un recurso vinculado con la música académica que consiste en la modificación de un tema al cambiar “el ritmo, la armonía, el timbre, la instrumentación etc., pero nunca todos los factores al mismo tiempo” (Michels, 1982, p. 157). En el caso del tango lo que se utiliza es un tipo de variación llamada disminución, que se basa en la densificación rítmica de la melodía llevándola a un ritmo casi excluyente de semicorcheas (puede incluir también seisillos u otros valores irregulares). Usualmente la variación se construye como reexposición de una de las partes del tango y se ubica generalmente hacia el final del arreglo

⁶⁸ La misma variación es interpretada en las versiones de la OT Julio de Caro, OT Pedro Laurenz y OT Osvaldo Pugliese.

cumpliendo la función de *clímax*, como soporte sonoro ideal para que les bailarines realicen sus despliegues más virtuosos. Es utilizada desde la década del 20, época en la que P. Maffia y P. Laurenz sistematizaron la interpretación y composición de la misma. No se utiliza en los conjuntos de guitarra y voz pero sí en las propuestas instrumentales, principalmente desde mediados de los años 60, dentro de lo que identificamos como la segunda guardia extendida, en conjuntos como Troilo-Grela y Palermo Trío.

En la partitura anterior de *Mala junta* (J. De Caro) incluimos la melodía principal a fin de cotejar la construcción de la *variación*. Como se puede advertir, la relación con la melodía principal es un tanto lejana ya que, si bien se toman las notas de la misma —que generalmente coinciden con las notas del acorde—, al despojarla del ritmo original la cita es más bien metafórica. No obstante, en muchos casos las notas *originales* se destacan por algún cambio de dirección de alturas. Es posible señalar que el rasgo más característico de la *variación* se encuentra en el ritmo, en el continuo de semicorcheas. El diseño melódico varía según el intérprete y el instrumento en el que se realice, pero se pueden generalizar algunos recursos como:

- arpegio ascendente con bordadura inferior y nota de paso;
- escala diatónica ascendente o descendente de cuatro a seis sonidos;
- escala descendente quebrada en 3ª descendente y 2ª ascendente;
- escala diatónica descendente de cuatro sonidos y salto de 3ª ascendente;
- recurrencia sobre una bordadura;
- arpegio de dominante.

En los conjuntos de guitarra y voz las melodías de *contracanto* se estructuran también tomando como pilares a las notas de los acordes que conforman la secuencia armónica. A partir de este recurso inicial, según las épocas y versiones, se presentan diversos tipos. En la versión de [Aquel muchacho triste](#) (José de Grandis) se puede advertir un contracanto en un registro medio.⁶⁹ También será frecuente que las melodías se presenten en registros graves a modo de *bajo melódico*, como una continuidad de los incipientes desarrollos de la *primera guardia* y también vinculado con el bajo del acompañamiento *quebrado*. Pero en estos casos se presenta en una voz independiente y en una sola guitarra, por lo que lo identificaremos como un *contracanto grave*. En la introducción del tango *La ingrata* (W. Andrade) en la versión de Edmundo Rivero de 1946, puede advertirse este desarrollo arquetípico.

⁶⁹ En este caso la melodía refleja cierta paridad con las notas de la melodía original, pero no es lo más frecuente.

The musical score consists of three systems, each for three guitars. The first system features a melody in the top guitar with chords Am, E7, and Am. The second system features a melody in the top guitar with chords A7, Dm, and E7. The third system features a melody in the top guitar with chords Am, F, E7, Am, E7, and Am. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

22. *La ingrata* (W.Andrade) Vers. Edmundo Rivero 1946

Volver a [Introducciones](#)

Se observan principalmente melodías en duraciones de blancas sobre las notas del acorde de contexto, con algunos giros diatónicos o cromáticos en valores de negras y/o corcheas. En el aspecto rítmico, la resultante es diferente según las épocas. En las primeras décadas es más “rítmica”, de valores de negra y corcheas que se funde por momentos con el acompañamiento y a veces con los enlaces. En los años 60 se desarrollan melodías con un tratamiento rítmico más libre en relación con el acompañamiento con un resultado más *cantable*.

En algunos casos, este contracanto grave puede determinar la inversión del acorde. No obstante, el diseño melódico queda a veces ubicado levemente por encima de las notas más graves de otra guitarra, por lo que se despegas como una línea independiente.

Será frecuente también que las melodías de contracanto finalicen o contengan elementos de enlace, cuyas características serán presentadas más adelante.

En los conjuntos de tres o cuatro guitarras se observa la construcción de contracantos a varias voces. En la versión de *Olvidao* (E. Cadícamo-G. Barbieri) del conjunto de Rivero, de 1952, se puede observar cómo el contracanto se va estructurando sobre las notas características de los acordes, acompañando el desarrollo armónico, y en relación de 3ª y 8ª con una 10ª entre las voces extremas.

Voz

noes na-damigau - cha.. notea-sus-tes mial-ma a los dos pe-lean -

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Guitarra 4

Bm B7 Em

V.

- do se nos fue el fa - cón sien - to que

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

F#7 Bm

23. *Olvidao* (E. Cadícamo-G. Barbieri) Vers. Edmundo Rivero 1952

También es frecuente como material de *contracanto* la realización de algunos trémolos con púa sobre sonidos del acorde. En la versión de *Madame Ivonne* (E. Cadícamo- E. Pereyra) de Carlos Gardel de 1933 aparece ese recurso.

Voz

8

3

3

3

3

Han pa-saodieza - ños que zar-po de Fran - cia Ma-mua-sel I-vo-

Guit.

8

D7

G

V.

4

8

3

nne hoy so - loes - Ma-dam la queal ver que to - do

B7

Em

C

Cm

G.

8

24. *Madame Ivonne* (E. Cadícamo- E. Pereyra) Vers. Carlos Gardel 1933

Enlaces

Un elemento central en la construcción de la textura de la *segunda guardia* es el importante desarrollo de *enlaces*, principalmente melódicos, entre partes y/o frases. Lo que en la *primera guardia* aparecía como un recurso casi exclusivo del bajo, con limitado desarrollo y apariciones esporádicas, en la “nueva guardia” se desarrolla exponencialmente y se transforma en un gesto central en la sonoridad del género. Existe una nueva concepción para articular las frases y partes en donde el *enlace* es casi un recurso *obligado*. No obstante, en sus formas de construcción melódica mantienen algunas premisas que estaban presentes en el bajo de la época anterior ya que son principalmente anacrúsicos, por pasos cromáticos o diatónicos, descendentes o ascendentes y partiendo a veces de una nota ajena al acorde (sobre todo para enlaces de pasos cromáticos) para resolver en primer tiempo fuerte con un sonido del acorde. Muchos enlaces que figuran en las partituras de editorial para piano se utilizan en las versiones de diversos conjuntos.

A partir de estas consideraciones generales se despliegan gran cantidad de variantes. En el siguiente ejemplo del tango *Mi dolor* (C. Marcucci) en versión de la OT Alfredo De Angelis, de 1957, son los bandoneones los que realizan un enlace típico para estos instrumentos, de gran densidad cromométrica y con una disposición a voces en homorritmia.

Cuerdas

Bds.

Piano

Cb.

arco

pizz

arco

25. *Mi dolor* (C. Marcucci) Vers. OT Alfredo De Angelis 1957

En las transcripciones presentadas se pueden observar algunos *enlaces*. En el compás 3 de [El cencerro](#) (José Martínez) el piano realiza un enlace de impulso en semicorcheas y sobre el final del ejemplo de [Vida mía](#) (O. Fresedo) el piano y el contrabajo realizan un enlace en negras hacia la siguiente frase. Al comienzo y al final del ejemplo de [La cautiva](#) (N. Córdoba- G. Flores) la guitarra realiza *enlaces* graves, estilo *bordoneo*.

Uno de los recursos más frecuentes para la construcción de *enlaces* entre semifrases es la utilización de cromatismos hacia los sonidos del acorde. El ejemplo siguiente, sobre el tango *Julián* (J. Paniza- E. Donato), representa una posibilidad muy habitual:

D

A7

A7

D

En este caso, los movimientos cromáticos se dirigen a la tercera y la quinta del acorde. Pero pueden hacerlo hacia la octava o incluso hacia la séptima, en este caso preferiblemente de manera descendente. Además, el “impulso” cromático a manera de apoyatura puede ser de dos, tres o cuatro sonidos.

G7

G7

G7

Otra particularidad de los materiales de enlace tiene que ver con su utilización como elemento de cierre de partes o frases completas. Estos enlaces son más conclusivos y en general se producen entre los grados pilares de la tonalidad y poseen un desarrollo armónico subyacente a modo de cadencia. Además, los enlaces pueden ser anticipatorios de un cambio de carácter ya que pueden contener las características de tempo, matices, tipo de articulación, de la parte que va a seguir.

Realizados en un instrumento solo, mientras los demás “descansan”, se pueden tomar como ejemplo las siguientes posibilidades:

Three musical staves illustrating harmonic progressions for single-instrument solos:

- Staff 1: E major (4 sharps). Progression: I (E) to I m (Em).
- Staff 2: A major (3 sharps). Progression: I (A) to V (E7) to I (A) to V (E7) to I m (Am).
- Staff 3: D minor (2 flats). Progression: I (Dm) to VI7 (Bb7) to V7 (A7) to I (Dm).

A continuación, se presentan varias opciones para enlaces melódicos por movimiento contrario más habituales desde y hacia distintos grados de la tonalidad:

Four musical staves illustrating various melodic link options with chord symbols:

- Staff 1: C major (no sharps or flats). Progressions: I to II7 to V to I; I to V to I7 to IV.
- Staff 2: C major (no sharps or flats). Progressions: I to V to IV7 to III7=V/VI; I to II to II7 to V.
- Staff 3: F major (one flat). Progressions: I m to II7 to V to I m; I m to V to I7 to IV m.
- Staff 4: F major (one flat). Progression: I m to II to II7 to V.

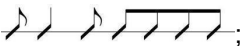
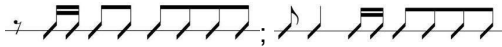
Se pueden sintetizar algunas características en relación a la construcción del diseño melódico:

- los enlaces hacia el I o al IV parten de la fundamental de la dominante correspondiente (V hacia el I, o I7 hacia el IV);
- los enlaces hacia el V parten de la tercera del I;
- el enlace hacia el III7 describe un recorrido similar al enlace al IV pero modifica el anteúltimo intervalo para hacer el tritono de dominante;
- las voces llegan a la primera tercera del acorde de destino;
- parten de la octava y por movimiento contrario, “cerrando”, llegan a una tercera;
- pueden realizarse también “abriendo”, en ese caso el recorrido sería de unísono a sexta;
- en los enlaces hacia el I o IV los movimientos descendentes son cromáticos y los ascendentes diatónicos;
- en los enlaces hacia las dominantes los movimientos descendentes son diatónicos y los ascendentes son cromáticos, salvo hacia el dominante del relativo que inicia con un tono;
- es importante considerar la armonía subyacente.

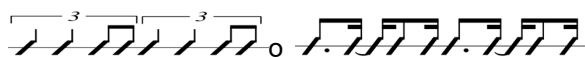
Interpretación melódica

En los comienzos de la *segunda guardia* la interpretación instrumental de la melodía en los sextetos se encuentra aún muy ligada al baile. Es posible decir que todavía se mantiene un modo de ejecución con alto grado de precisión rítmica como en la guardia anterior, pero con un acompañamiento totalmente diferente. En las ediciones para piano, la escritura rítmica de la melodía de los tangos se presenta en un continuo de semicorcheas para el compás de 2/4. Trasladando esa escritura a los recursos actuales, en compás de 4/4, la resultante sería:



Si bien en casi ninguna versión cantada se advierte esta interpretación, las versiones instrumentales la reflejan frecuentemente. A su vez, es frecuente la variación del continuo de corcheas por otras combinaciones rítmicas como: ; . La primera opción es habitual cuando se presenta la misma nota en la segunda y tercera corcheas. La segunda y tercera opción modifican directamente la duración de las notas contenidas en ese conjunto de corcheas.

Otro fraseo muy identitario del tango a partir de esta época es el que propone una suerte de “atraso” desde la segunda corchea y la posterior recuperación como:



Esta posibilidad genera una detención y aceleración dentro de un mismo pulso y presenta un interesante desplazamiento de la isocronía en relación con el acompañamiento.

En términos generales, se observa una mayor riqueza de articulación que en la *primera guardia*, alternando sonidos *legato* con *staccato*. También el uso de dinámicas más pronunciadas en el paso entre frases de diferente articulación y el manejo de las combinaciones tímbricas de la orquesta.

Paulatinamente, a medida que avanza la guardia, en la interpretación instrumental de melodías aparecen algunos recursos relacionados con el modo de frasear del canto, que utiliza cierto atresillamiento, figuras sincopadas, rubato y anticipaciones que veremos más adelante.

Otro elemento importante para la interpretación melódica consiste en la incorporación de ornamentos de diferentes características. A continuación, mostramos a modo de ejemplo algunas posibilidades:

- Repetición de nota. Utilizada frecuentemente en instrumentos que no sostienen la presencia de notas largas en toda su duración, como la guitarra o el piano.



Mi refugio (J. C. Cobián)

- Adornos como:
Mordentes (tanto mordente superior como inferior)



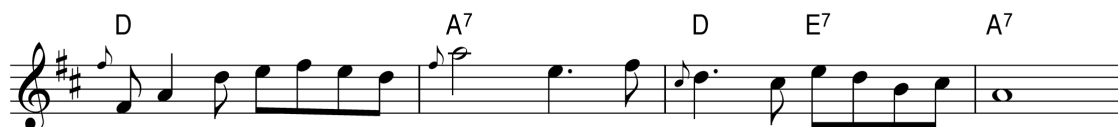
Boedo (J. De Caro)

Bordaduras (grupeto y grupeto invertido)



Julián (J. Panizza-E. Donato)

Apoyaturas: pueden utilizarse apoyaturas a cualquier distancia interválica tanto superiores como inferiores



Mi refugio (J. C. Cobián)

Apoyaturas múltiples y notas de paso. pueden ser cromáticas y diatónicas tanto ascendentes como descendentes.

*El Abrojo (J. Fernández Blanco- L. Bernstein)*

- Arpeggio ascendente o descendente

*El motivo (J. C. Cobián-J. M. Contursi)*

- Trino



canto con acompañamiento de orquestas *ad-hoc* en la pantalla grande, tanto de cantores como de cancionistas. Consecuentemente, a principios de la década del '40 el *cantor de orquesta* — generalmente hombre— ya tendrá un lugar destacado en la presentación de los sextetos en lo que será el escalón inicial para que en décadas posteriores los cantantes tengan incluso su propia orquesta instalándose como *solistas consagrados*.

Un aspecto importante desde el punto de vista interpretativo es que el canto rioplatense, con su tradición milonguera y folklórica, aporta al tango nuevas posibilidades de fraseo para la melodía. Es menester señalar que uno de los referentes más importantes —sino el más importante— para la cristalización de estos aportes es Carlos Gardel. Dentro de un abanico de recursos muy complejos, quizás la referencia más importante para determinar las decisiones de fraseo al interpretar la “letra cantada” sea el habla misma, es decir, la particular forma de hablar de lxs rioplatenses de esos años. En este sentido, es posible rastrear en las películas y programas de radio de época modos de expresarse, de decir un texto, que pueden estar muy emparentados con las formas de cantar. Al respecto, Omar García Brunelli (2015) señala que

puede inferirse que el fraseo de tango es una característica inherente al género. Su origen estaría en la cadencia del habla porteña y según se deduce de las grabaciones, cronológicamente lo comenzó a utilizar en el tango cantado Carlos Gardel en 1917 en “Mi noche triste”. Supone la expresión de la melodía de forma rítmicamente libre, en contraste con un acompañamiento que mantiene un pulso isócrono. La libertad rítmica de la melodía se logra por la aplicación de anticipaciones, retardos, síncopas y otros recursos, que se emparentan con la cadencia del habla porteña (p. 168).

Gran parte de los recursos rítmicos señalados por García Brunelli se pueden advertir en las versiones de Gardel antes presentadas como [Ivette](#) (Costa-Roca- J. M. Contursi), [Mano a mano](#) (C. Flores-C. Gardel-J. Razzano), [La mariposa](#) (C.Flores-P.Maffia), [La Cautiva](#) (Córdoba-Flores) y [Aquel muchacho triste](#) (José de Grandis). Así, esta forma de *frasear* se establece como norma para cantar el tango y se repite entre la mayoría de cantores y cancionistas. También en las versiones de Rivero ya citadas como [Olvidao](#) (Cadícamo-G. Barbieri) y [En la vía](#) (Méndez-Vaccaro) se comprueban estos recursos.

Los cantores y cancionistas con orquesta no serán la excepción. En esas propuestas también es notorio cómo el conjunto instrumental tiene un movimiento del ritmo propio, muchas veces de marcación regular, diferente al desarrollado en el canto.

Si comparamos dos versiones del tango *Sur* (A.Troilo-H.Manzi) por Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche, podemos advertir sutiles diferencias en el fraseo de cada uno sobre el mismo arreglo de Argentino Galván interpretado por la orquesta de Aníbal Troilo en 1956 y 1971 respectivamente.

Dm
A⁷
A⁷
A⁷

Voz Editorial
 Sur pa re dón y des pués

Voz Rivero
 Sur pa-re - dón y des-pués

Voz Goyeneche
 Sur pa re dón. y des pués

Vlns.
Vla.
Vc.
Bds.
Piano
Cb.

The musical score is written for a tango ensemble. It features three vocal parts: Voz Editorial, Voz Rivero, and Voz Goyeneche. The instrumental parts include Violins (Vlns.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Basses (Bds.), Piano, and Contrabass (Cb.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure has a Dm chord, and the subsequent three measures have A7 chords. The lyrics are: 'Sur pa re dón y des pués'. The vocal parts have different melodic lines, with Voz Goyeneche including a triplet in the third measure. The instrumental parts provide harmonic support, with the Piano and Cb. playing a rhythmic pattern in the right and left hands respectively.

Dm Dm Eb⁷
 Voz Sur u na luz de alma cén
 Voz Sur u - na luz deal - ma-cén
 Voz Sur u na luz de al ma cén
 Vlns.
 Vla.
 Vc.
 Bds.
 Pno.
 Cb.

26. *Sur* (A. Troilo-H. Manzi) Versiones OT Aníbal Troilo con E. Rivero y R. Goyeneche⁷¹

De la comparación de las versiones entre sí y con la escritura de la editorial surgen interesantes aspectos por señalar. Sintéticamente, se destaca la falta de coincidencia con el acento y el pulso ya que se advierte una importante presencia de anticipaciones y desplazamientos. Es importante tener en cuenta que estos recursos no son utilizados por los cantores como una forma de “evitar” la coincidencia con los tiempos fuertes del compás, sino que son producto de formas

⁷¹ La primera versión de este arreglo es de la OT de Aníbal Troilo de 1948 también cantada por Edmundo Rivero.

de agrupamiento del habla rioplatense tal como hemos señalado. Otro elemento singular son los portamentos utilizados por los dos cantores que, además, contienen una dinámica *crescendo* y a veces *crescendo* y *decrecendo*.

Finalmente, es importante señalar que estas posibilidades de fraseo, originadas en el canto, influenciaron y se trasladaron a las posibilidades de interpretación instrumental de las melodías en las orquestas y de las guitarras de los conjuntos instrumentales, transformándose en características identitarias del género.

Arreglos

En la segunda guardia los arreglos poseen distintos grados de elaboración según la época, los diferentes directores y tipos de conjuntos. A fin de establecer una síntesis dentro de un panorama considerablemente complejo, pueden identificarse algunas constantes en relación con el desarrollo de los distintos materiales texturales y formales.

Textura

En esta *segunda guardia* los arreglos para sexteto y orquesta típica se complejizan en relación a la anterior en cuanto a las variaciones rítmicas de las melodías, el desarrollo armónico y contrapuntístico, la orquestación y en los modelos de acompañamiento. Se utilizan engrosamientos melódicos en *solí* y en *tutti* y mayor variedad en la orquestación. Cuerdas, bandoneones y piano pueden tener tanto un rol melódico como de acompañamiento.

Se produce un gran enriquecimiento melódico a través de contracantos más desarrollados y la incorporación de la *variación*, en un principio escrita para bandoneón, más adelante para los demás instrumentos de la orquesta y también para los conjuntos instrumentales de guitarras en la *segunda guardia extendida*, promediando los años 60. También hay una gran variedad de melodías de enlace.

En los conjuntos de guitarras, esquemáticamente, es posible diferenciar las funciones de las guitarras como *rítmicas* y *melódicas*. Las funciones no implican necesariamente cantidad de instrumentos ya que una misma guitarra —y su intérprete— puede alternar sus roles. Inclusive, como señalamos, pueden superponerse dos guitarras *rítmicas* o dos *melódicas* según las épocas.

Las guitarras *rítmicas* realizan los ritmos de acompañamiento a través de los *rasgueos*. Al principio de la guardia es el *marcato* el ritmo *estructurante*. Luego suceden cambios relevantes ya que se toma a la *síncopa* y luego al *portato* como patrones *estructurantes* del discurso rítmico de acompañamiento.

Las guitarras *melódicas* realizan todas las melodías de acompañamiento como melodías secundarias, de enlace y de contracanto —como “contracanto grave” o “bajo melódico”— y la melodía principal de manera solista o a voces en homorritmia en las introducciones. Más adelante, en los 60,

cuando el cuarteto de guitarras se “independiza” del canto en una propuesta exclusivamente instrumental, las guitarras melódicas tendrán un importante desarrollo en la interpretación de la melodía principal, solista o en homorritmia, y de enlaces en todo el registro del instrumento.

Forma

En cuanto a los recursos de acompañamiento a lo largo de la forma es posible señalar que, en términos generales, durante las primeras décadas de la segunda guardia se utilizan los acompañamientos de *marcato en 2* y *marcato en 4* como estructurantes del devenir rítmico. Las paradas, síncopas y variantes, tendrán funciones de contraste. En la llamada “Época de Oro”, o quizás un poco antes, las síncopas pasan a tener una función más *estructurante*, con mayor permanencia a lo largo del arreglo. Desde el punto de vista armónico, en esa época de Oro y en la *segunda guardia extendida* no solo se incorpora el uso de tétradas con 6tas. 7mas. y 9nas. en los acordes de acompañamiento, sino que este uso armónico se amplía a toda la textura melódica. Se debe tener en cuenta que ya a partir de 1955 entramos en la *tercera guardia* en la que aparecen nuevos usos armónicos que desarrollaremos más adelante.

En los cuadros siguientes se presenta la estructura del arreglo del tango *Café Domínguez* (A. D’Agostino) en la versión de Angel D’Agostino del año 1955. Es posible observar la permanencia de la función melódica en los bandoneones y también la utilización del marcato en algunas secciones. Piano y contrabajo mantienen principalmente la función de acompañamiento, con algún evento melódico del primero. El acompañamiento *estructurante* es el marcato y también se utilizan paradas y síncopas.

Parte	A		B		A	
Frases	a	a´	b	b´	a	a´
Compases	8	8	8	8	8	8
Cuerdas	Melodía	Contracanto	Melodía	Parada Marcato en 2 Melodía	Marcato en 2	Contracanto
Bandoneones	Melodía	Melodía	Melodía	Parada Marcato en 2 Parada Marcato en 2	Melodia Marcato en 2	Melodia
Piano	Marcato en 4 y parada	Marcato en 4	Parada Pesante en 2 Marcato en 4	Melodía	Marcato en 2 Pesante Parada	Marcato en 4
Contrabajo	Marcato en 4 y parada	Marcato en 4	Parada Pesante en 2 Marcato en 4	Parada Marcato en 2 Parada Marcato en 2	Marcato en 2 Pesante Parada	Marcato en 4

Parte	C		B	A'
Frases	c	c'		a
Compases	8	8		8
Cuerdas	Melodía	Contracanto		Marcato en 2 Parada y marcato y Final
Bandoneones	Melodía	Melodía		Variación
Piano	Marcato en 4 Parada Marcato en 4 Síncopa a tierra Marcato en 2 Parada	Melodía / Marcato en 2	Igual al primer B	Marcato en 2 Parada y marcato y Final
Contrabajo	Marcato en 4 Parada Marcato en 4 Síncopa a tierra Marcato en 2 Parada	Pesante en 2 Marcato en 2	Igual al primer B	Marcato en 2 Parada y marcato y Final

Café Dominguez (A. D'Agostino) Vers. Angel D'Agostino 1955

En los conjuntos de guitarra y canto, la forma de las versiones se encuentra vinculada con la estructura de las letras. En este sentido se las puede considerar como estrofas y estribillos o como partes A y B en el caso de que la letra de la segunda parte sea diferente cada vez que se presenta.

La mayoría de los arreglos presentan una introducción instrumental y luego la forma A, B, A, B. En algunos casos puede haber un interludio luego del primer B.

En los cuadros siguiente analizamos el arreglo de *Yira yira* (E. S. Discépolo) en la versión de Carlos Gardel acompañado por los guitarristas Guillermo Barbieri, Domingo Riverol y José María Aguilar del año 1930.

Parte	Intro	
Frases		
Compases	4	4
Voz	-----	-----
Guit 1	Melodía (trémolo y terceras)	Melodía (acórdica y sextas)
Guit 2	Marcato/ Quebrado	Marcato (c/arrastre)
Guit3	Contracanto grave, enlaces	Marcato (c/arrastre)

Parte	A				
Frases	a	b	c	a	d
Compases	4	4	4	4	4
Voz	Canto	Canto	Canto	Canto	Canto
Guit 1	Marcato Parada Enlaces	Marcato Parada Enlace Homorr.	Pasodoble	Marcato Parada	Marcato
Guit 2	Marcato Parada Enlaces	Marcato Parada Enlace Homorr.	Marcato (con rebote)	Marcato Parada	Marcato
Guit3	Contracanto grave, enlaces	Contracanto grave Enlace Homorr.	Enlaces	Contracanto	Contracanto

Parte	B			
Frases	a	b	a	c
Compases	4	4	4	4
Voz	Canto	Canto	Canto	Canto
Guit 1	Trémolo	Trémolo. Contra- melodía	Trémolo	Marcato Melodía con el canto
Guit 2	Marcato	Marcato. Contra- melodía	Marcato	Marcato
Guit3	Contracanto y enlace	Marcato. Parada	Contracanto y enlace	Marcato

Parte	A'				
Frases	a	b	c	a	d
Compases	4	4	4	4	4
Voz	Canto	Canto	Canto	Canto	Canto
Guit 1	Marcato Parada Enlaces	Marcato Parada Enlace Homorr.	Marcato Síncopa “antigua”	Marcato Parada	Marcato
Guit 2	Marcato Parada Enlaces	Marcato Parada Enlace Homorr.	Marcato Síncopa “antigua”	Marcato Parada enlace	Marcato (c/arrastre)
Guit3	Contracanto grave, enlaces	Marcato Parada Enlace Homorr.	Marcato Síncopa “antigua”	Contracanto	Contracanto grave

Parte	B	Final
Frases	a, b, a, c	
Compases	16	1
Voz	Canto	-----
Guit 1	Igual al primer B	Gardeliano
Guit 2	Igual al primer B	Gardeliano
Guit3	Igual al primer B	Gardeliano

Yira yira (E. S. Discépolo) Vers. Carlos Gardel 1930

Dentro de los recursos texturales utilizados vale señalar algunos detalles. Como sucede en las guitarras de Gardel, los arrastres son esporádicos y no en todos los compases. Los enlaces que figuran en la parte A.b. se realizan en las tres guitarras, en homorritmia y en una relación interválica en la que la primera guitarra hace la voz aguda, segunda guitarra sexta abajo, y tercera guitarra octava abajo de la primera. Las contramelodías de la sección B.b. se realizan en respuesta al canto. Al final de la sección B.c. una guitarra realiza una melodía en sextas quebradas en homorritmia con el último verso del canto. En la sección A'.c. se realiza una síncopa antigua pero invertida dentro del compás: primero dos negras y luego la combinación de corchea, negra, corchea. Si bien no es lo más frecuente, existen otras grabaciones en las que se puede advertir esta utilización.

Introducciones

Desde el punto de vista compositivo, existen algunos tangos que poseen introducciones escritas por los mismos autores o que han quedado incorporadas al tema luego de la primera versión como por ejemplo *Boedo* (J. De Caro-D. Linyera), *Milonguero viejo* (C. Di Sarli-E. Sotelo), *Azabache* (E. Francini-H. Stamponi-H. Expósito), *Tal vez será su voz* (L. De Mare-H. Manzi), entre otros. También hay tangos cuya introducción funciona a la vez como interludio como *Mano a mano* (C. Flores-C. Gardel-J. Razzano). También hay tangos que poseen puentes que forman parte de la composición y están presentes en casi todas las versiones como *Soledad* (C. Gardel-A. Le Pera), *Caminito* (J. De Dios Filiberto-G. Coria Peñaloza) *La última cita* (A. Bardi-F. García Jiménez), *Malevaje* (J. De Dios Filiberto-E. S. Discépolo) y otros.

Pero la mayoría de los tangos no poseen introducciones originales por lo que será habitual en las versiones para conjuntos de guitarra y cantor o cancionistas que se incorpore una introducción *ad-hoc* como parte del arreglo. En ellas, es muy común que se utilicen los ocho últimos compases de la última frase del estribillo (o parte B) o la primera parte de la estrofa (parte A). En las transcripciones como [El motivo](#) (J. C. Cobián-J. M. Contursi), [La ingrata](#) (W. Andrade) y [Olvidao](#) (E. Cadícamo-G. Barbieri) se puede advertir ese recurso.

En la primera época de los sextetos, entre el '25 y el '35 aproximadamente, los cantores y cancionistas cantaban solo una parte de la canción, una estrofa o un estribillo, razón por la cual se les denominaba *estribillistas*.⁷² Incluso, en los años '40 la parte instrumental sigue siendo muy importante por lo que suele hacerse primero todo el tango instrumental y luego cantar la letra, no siempre de manera completa, por ejemplo en la versión cantada por Floreal Ruiz del tango *Yuyo verde* (D. Federico-H. Expósito) con la OT de Aníbal Troilo de 1945. Entonces, en estas producciones la categoría de *introducción* no es tan clara ya que se tocan partes enteras del tema. Desde los '45 o '50 en adelante, cuando la figura del cantor de orquesta ya está instalada, se realizan introducciones muy desarrolladas con citas temáticas, rearmonizaciones e importantes desarrollos texturales.

Sugerencias para la producción musical

Para iniciar la producción musical recordemos algunas propuestas sugeridas para la guardia anterior. Las ideas de arreglo e interpretación para construir la versión deben trabajarse de manera grupal. Si bien, como vimos en este capítulo, en esta *segunda guardia* ya se establece formalmente la figura de arreglador/a, en nuestro abordaje mantenemos la metodología de trabajo grupal a fin de que ocurra una situación de aprendizaje que fomente el intercambio de roles.

Nuevamente para los trabajos prácticos será necesario adaptar recursos y roles instrumentales a los conjuntos conformados en las aulas. Se mantiene el desafío de generar una versión en *estilo* con formaciones disímiles. En la utilización de *samples* de bandoneón, flauta o violín, debe atenderse a cuestiones de registro adecuadas para los instrumentos originales y modos de interpretación. El bajo eléctrico o el contrabajo, como vimos, debe describir el mismo recorrido rítmico-melódico que la mano izquierda del piano. Las guitarras y los pianos, además de tocar el acompañamiento, interpretan materiales melódicos.

En el [Anexo](#) del libro presentamos una versión de *Mirando la lluvia* (A. Avilés-L. Torre Ríos) en estilo de segunda guardia, realizado por el grupo de estudiantes autodenominado "La Merluza del Dr." de la cursada 2022 de la Cátedra de Tango de la Facultad de Artes de la UNLP.

Referencias

- Burec, L. (2015) *Estilos guitarrísticos del tango en el Río de la Plata: un siglo de historia*. Buenos Aires: Autores de Argentina.
- De Lara, T. y Roncetti de Panti, I. L. [1969] (1981). *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

⁷² Para profundizar sobre los cantores y cancionistas del tango Véase "El cantor del tango" de Ricardo García Blaya.

- Dínzel, R. (1994) *El tango - Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ferrer, H. (1980) *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires*. Barcelona: Antonio Tersol Editor.
- García Blaya, R. (S/F) “El cantor de tangos” Recuperado de <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/cantores.asp> [Última consulta: 20/03/2014]
- García Brunelli, O. (2015) Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. En *El oído pensante*, 3(2). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Última consulta: 25-09-2020]
- Jurado M. y Enríquez A. (2017) *Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo*. Volumen 1. Buenos Aires. Melos.
- Jurado, M. (2019) “Ponele más mugre che”. El tango y los recursos interpretativos en el piano. Villa María. Córdoba. Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular.
- Kohan, P. (2010) *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Kohan, P. (2010) *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Marchini, L. (2002) *El tango en el teatro*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Michels, U. (1982) *Atlas de la música*, 1 Madrid: Alianza Atlas
- Polemman, Alejandro (2023) *La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto. Propuestas de análisis, categorías y conceptos como soporte para su enseñanza*. [Tesis doctoral inédita]. Recuperada de sedici.unlp.edu.ar
- Posetti, H. (2014) *El piano en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango sin fin.
- Salgán, H. (2001) *Curso de tango*. Buenos Aires: Horacio Salgán.
- Salgan, H. (2008) *Arreglos para orquesta típica*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Asociación civil TangoVia Buenos Aires.
- Sierra, L. A. (1976) *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor.
- Ulla, N. [1967] (1982) *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Varela, G. (2016) *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en argentina*. Buenos Aires: Paidós.

CAPÍTULO 3

Tercera guardia: La vanguardia⁷³

Alejandro Polemann, Martín Jurado, Gustavo Samela

Dentro del período que identificamos como *tercera guardia*, entre 1955 y 2000, la llamada corriente *tradicional* se mantiene activa en su producción, principalmente durante los primeros 10 años. Por ello proponemos identificar a esas propuestas como una suerte de *segunda guardia extendida*. En este grupo podrían ubicarse las propuestas de Juan D'Arienzo, Ángel D'Agostino y Alfredo De Angelis entre otros, como así también a gran parte de la producción de los conjuntos de guitarras con cantante o cancionista de estos años y las propuestas instrumentales de guitarras que mencionamos en el capítulo 2, bajo el título Los conjuntos de guitarras.

Dentro de la transición hacia esta *tercera guardia*, es importante considerar que en la década del '40 surge una nueva generación de compositores, arregladores e intérpretes que en el decenio siguiente revolucionarán el tango. Como sucedió anteriormente, transcurre un período de transición entre guardias ya que mientras se consolidan los recursos de una etapa aparecen indicios de las transformaciones siguientes. Así, algunas composiciones de Osvaldo Pugliese como *La Yumba* de 1946, *Negracha* de 1948 y *Malandraca* de 1949, en versiones de su propia orquesta, pueden ser consideradas como obras representativas de esa transición. Son obras instrumentales —en una época de furor del tango canción— con un alto desarrollo de ritmos de las claves 3-3-2, con sus variantes y desplazamientos acentuales. Aunque frecuentemente se considera a Pugliese como un referente de la segunda guardia —que sin duda también lo fue—, las características de esas composiciones permiten señalarlo como uno de los impulsores de dicha transformación, al punto de considerar que “*La Yumba* ha sido un tango precursor del vanguardismo” (Gobello, 1980, p. 212). No obstante, la fecha de inicio más consensuada para esta tercera guardia es 1955, año de la irrupción del Octeto Buenos Aires dirigido por Astor Piazzolla.

El 10 de octubre de 1955, en la revista De Frente, se publica un *decálogo* cuya autoría se le atribuye a Piazzolla (Azzi-Collier en García Brunelli, 2022, p. 95) en el cual se explicitan cuáles serían las características y los objetivos artísticos del Octeto Buenos Aires. Entre sus puntos más controversiales para la época está la idea de que el conjunto solo debe ser “escuchado” por el

⁷³ Las partituras multimedia del capítulo 3 pueden visualizarse en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/1rbZLQjGGrhg1qUPa5YR03GPcMST8bHKE?usp=sharing>



público por lo que no “actuará en bailes”. A la vez indica que “no se ejecutarán obras cantadas”, aunque se reserva esa posibilidad para “contadas excepciones”, las que Piazzolla utilizará más adelante, principalmente en sus composiciones con el poeta Horacio Ferrer de los años 70.

También se propone “hacer el tango como se siente” eliminando toda clase de influencias “extrañas”. No obstante, también propone la incorporación de la guitarra eléctrica, bastante extraña para el tango hasta entonces. Un punto bastante singular es que propone “explicar” las obras antes de ser ejecutadas a fin de facilitar su “inmediata comprensión”. Finalmente, hay una intencionalidad de ampliar el público del tango ya que se plantea como objetivos “elevar la calidad del tango”, “conquistar al gran público”, “convencer a los que se han alejado del tango, de los valores de nuestra música”, “atraer a los amantes de músicas foráneas”.

Si bien la producción de Piazzolla⁷⁴ dejó una huella indeleble en el tango para todas las generaciones posteriores, todo ese entramado artístico y conceptual del manifiesto no se cristalizó en un movimiento masivo, del “gran público”, pero sí dejó en evidencia la situación del género por aquellos años. García Brunelli (2022) señala que

Lo cierto es que el Octeto apostó gloriosamente a un tango que no fue, y al hacerlo contribuyó a desenmascarar una situación latente en esos años de postperonismo: que el tango estaba en decadencia, jaqueado por el rock, la industria cultural, el abandono del proteccionismo, el auge creciente del folklore, la proliferación de géneros y la preferencia dominante por la música festiva (p. 107).

Gustavo Varela (2016) también resume un clima de época:

la etapa de Astor Piazzolla y la vanguardia, un tango abstracto, inesperado, que ni se baila ni se canta; un tango hecho de innovación y búsqueda, de investigación, contemporáneo a la experimentación en el teatro, en la tecnología científica, en la política, en el agro y el psicoanálisis; se crea en laboratorios de gestación donde se reinventa el tango puertas adentro: el sótano, el café-concert, las universidades, ámbitos distintos a los del tango canción (p. 17).

A partir de estas consideraciones, queda en evidencia cómo irrumpe la figura de Astor Piazzolla dentro del movimiento renovador del tango y desde qué lugar se transforma en el máximo referente de la guardia. También, en una línea estética similar, es fundamental la obra de Eduardo Rovira cuya producción contiene abordajes profundamente *vanguardistas*.⁷⁵ Ambos

⁷⁴ La obra de Astor Piazzolla es vasta, e inabarcable para este libro. Para un estudio pormenorizado de la misma véase: García Brunelli, O. (2022) *La música de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

⁷⁵ Rovira compone, por ejemplo, tangos dodecafónicos que, si bien no representan la sonoridad principal de su obra, dan cuenta de su búsqueda experimental. Fue uno de los primeros músicos en incorporar el uso de pedales de efectos en el bandoneón. Los pedales le permitían controlar el volumen y el timbre del sonido, así como agregar efectos y texturas que no podían lograrse con el bandoneón de forma convencional.

eran innovadores en el tango y compartían ciertas influencias musicales, tenían enfoques distintivos y crearon estilos singulares.

No obstante, es importante no dejar de considerar que el *movimiento* de este período se conforma con la presencia de una gran cantidad de figuras que llevaron adelante una sofisticada producción. Esa generación del '40, que se formó en las grandes orquestas de la segunda guardia, desarrolló en esta etapa un abanico de propuestas de un alto grado de elaboración musical que representan una síntesis decisiva para la cristalización del género cuyas características estudiaremos en los puntos siguientes.

Para cerrar esta acotada introducción, es posible establecer que la tercera guardia llega a su fin en el año 2000, cuando comienza la cuarta guardia. De esta manera, se cierra un período que incluye varias décadas, de 1955 a 2000, pero que contiene una producción cuantitativamente menor en comparación con las guardias anteriores. A su vez, se puede establecer un período de transición hacia la cuarta guardia desde los noventa, cuando se produce la muerte de Astor Piazzolla el 4 de julio de 1992.

Las composiciones

Dentro de la línea *renovadora* del tango, De Lara y Roncetti (1969) sostienen la posibilidad de dividirla en dos estilos como *evolucionado* y *vanguardia*. La diferenciación podría establecerse según el grado de innovación que se presenta en las producciones. En el primer grupo se incluyen tangos que, manteniendo estructuras y procedimientos compositivos del tango de la guardia nueva, incorporan nuevos elementos, principalmente en aspectos armónicos y en determinados usos rítmicos. Los exponentes quizás más representativos son Horacio Salgán, Armando Pontier o Atilio Stampone. Además, se destacan las producciones de Argentino Galván, Leopoldo Federico, Julián Plaza, Mariano Mores y Roberto Pansera, entre otros.

En el tango de *vanguardia* se proponen además nuevas configuraciones formales, nuevos instrumentos y una transformación de los patrones rítmicos que, si bien reconoce antecedentes dentro del tango, implica una sonoridad de mayor innovación. En este sentido, es significativa la influencia de la música académica a partir de la cual se incorporan recursos compositivos como la fuga, el contrapunto, la forma concierto y sonata y hasta el dodecafonismo. En esta ruptura con las formas tradicionales del tango habrá composiciones de formas libres que no necesariamente se encuadran en estructuras de la música clásica. Los representantes más importantes de estas propuestas son Astor Piazzolla y Eduardo Rovira.

Creemos que unos y otros, “*evolucionados*” y “*vanguardistas*”, comparten gran cantidad de características en sus producciones. Por un lado, la polirritmia que se genera entre *bajos* y *altos* como consecuencia de la superposición de distintos patrones rítmicos. Por otra parte, la diferencia de carácter musical entre las dos secciones, que en la *guardia nueva* se vinculaba con el contenido literario, se extrema en el nuevo tango de la *tercera guardia* diferen-

ciando una sección rápida y rítmica de otra lenta y cantable. Además, aunque el tango canción se mantiene vigente incorporando en su composición y arreglos elementos *vanguardistas*, una característica de la *tercera guardia* es la de proponer un tango instrumental no necesariamenteailable.

No obstante, y una vez tomada cierta distancia de ese *manifiesto* de Piazzolla, dentro de esta *guardia* también se produce, en 1969, una ruptura del *tango canción* con el tema *Balada para un loco* (A. Piazzolla-H. Ferrer). Esta obra, al igual que las primeras propuestas renovadoras de Piazzolla, fue muy resistida y tuvo muchas dificultades para lograr su reconocimiento y legitimación dentro del tango. Piazzolla encuentra un modo de recrear el tango cantado a partir de elementos de géneros tradicionales tales como el tango, la balada, el recitado y el vals, en una obra que rompe con los límites de cada género previamente establecidos. Gustavo Varela (2016) sostiene que esa obra es, de algún modo, la bisagra para el reconocimiento definitivo de Piazzolla.

El relato mítico de la obra "María de Buenos Aires" de Piazzolla y Ferrer, estrenada en 1968, es la expresión del fin de una disputa y, con ello, la incorporación de Piazzolla a la historia del tango. Un año después, se estrena "Balada para un loco" y la popularidad que va a tener este "tango" será el primer paso hacia la legitimación de la música de Piazzolla" (p. 22).

Así, surge la búsqueda de un nuevo lenguaje poético que convive y a la vez compite con el del periodo anterior. Además de la poesía de Horacio Ferrer, parte del repertorio novedoso es aportado también por autorxs como Eladia Blázquez y Chico Novarro.

Los conjuntos

Si bien a comienzos de la década del '50 predomina la OT como conjunto instrumental, a partir de 1955 irrumpen en la escena del tango otras formaciones más reducidas, casi de *cámara*. Como vimos, dentro de los conjuntos de Piazzolla, se forma en 1955 el *Octeto Buenos Aires* que incluye dos bandoneones, dos violines, cello, piano, contrabajo y, como novedad para un conjunto de tango, la *guitarra eléctrica*. En la formación de *Quinteto* desde 1959 se mantiene esa incorporación y se reducen las duplicaciones quedando conformado por violín, bandoneón, guitarra eléctrica, piano, contrabajo. Esa formación se transformará en una posibilidad estable para el tango. El *Quinteto Real* de 1960 dirigido por Horacio Salgán contiene esa formación.⁷⁶ Luego, en los '70, el *Conjunto 9* de Astor Piazzolla incorpora la batería que, si bien es un instrumento que estuvo tempranamente en el tango —como en la Orquesta de Osvaldo Fresedo desde

⁷⁶ En 1959, Horacio Salgán en piano y Ubaldo De Lío en guitarra eléctrica, graban el primer disco del mítico dúo Salgán-De Lío que seguirá grabando hasta 1991.

1924—, a partir de la explicitación de los materiales rítmicos vinculados a las claves afroamericanas del 3-3-2 y 3-2-3, se transforma en un instrumento importante para la nueva sonoridad. La formación completa de este grupo es dos violines, viola, cello, bandoneón, guitarra eléctrica, piano, contrabajo, batería y percusión. Otra agrupación revolucionaria para el tango fue el conjunto electrónico de Piazzolla (1973 / 1977) que incluía bandoneón, piano eléctrico o acústico, órgano, guitarra, bajo eléctrico, batería, sintetizador y violín, posteriormente reemplazado por una flauta traversa.

Eduardo Rovira con sus distintas agrupaciones llamadas como tango *Moderno*, *Contemporáneo* o de *Vanguardia* tuvo formaciones muy variadas. “En 1966 y 1968 registró dos LP con un novedoso trío de bandoneón, contrabajo y guitarra eléctrica: *Tango en la universidad y Sónico*” (García Brunelli, 2022, p. 211).

Durante los '60, disueltas ya la mayoría de las grandes orquestas, se conforman grupos reducidos como el cuarteto de dos guitarras, bandoneón y contrabajo. También resurgen los sextetos con una formación instrumental similar a los de la década del '20 y se desarrollan propuestas instrumentales en cuartetos de guitarras con o sin guitarrón y/o contrabajo, como el emblemático cuarteto Troilo-Grela.

Acompañamientos

Dentro de los acompañamientos de esta guardia se destaca el tratamiento del ritmo a través del cual se desarrolla la sonoridad más identitaria. Como veremos, la primacía homoritmica de la época anterior se transforma en un entramado de superposición de acentual muy cercano a la polirritmia.

Recursos rítmicos

Es posible establecer que todos los ritmos de acompañamiento de la *segunda guardia* conservan su vigencia en la *tercera*. De hecho, la propuesta de advertir que ciertas sonoridades de esta época podrían considerarse como una *segunda guardia extendida* reafirman la idea de esta permanencia. No obstante, lo que se va a modificar es la función y la presencia formal a lo largo de las versiones. En este sentido, algunos acompañamientos como la *síncopa*, que al comienzo de la guardia anterior tenía una presencia *itinerante*, reducida a acotadas apariciones, sobre el fin de la *segunda guardia* y a lo largo de la *tercera* aumentará su presencia hasta convertirse en un ritmo *estructurante*. El carácter del recurso también se verá modificado ya que para esta *tercera guardia* será frecuente su utilización para los movimientos lentos, como contraste con otras partes ágiles y rápidas.

En las propuestas *vanguardistas*, el *marcato* quedará bastante reducido a algunas pocas apariciones, casi como una “cita del pasado”. En el caso de las guitarras, ya señalamos que será

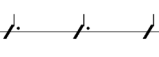
casi “desplazado” por el *portato*. Pero tanto para las OT que sobreviven en esta época como para conjuntos más reducidos —sextetos y quintetos—, se podría arriesgar la idea de que el *marcato*, principalmente *en dos*, “sobrevive” en el acompañamiento *yumbeado* que veremos más adelante.

Los *arpeggios* extenderán su presencia casi exclusiva de los conjuntos de guitarras para ampliarse al piano, pero no con la regularidad de aquellas sino con una fuerte impronta romántica, extremadamente *rubateada*, para el desarrollo de introducciones e interludios solistas. Los *pesantes*, *paradas*, *quebrados* y recursos de *arrastrés* mantienen plena vigencia incluso en cuanto a su presencia formal e intencionalidad expresiva.

A continuación, presentamos los ritmos de acompañamiento identitarios de esta *tercera guardia*.

3-3-2

El uso de las *claves afroamericanas*, como el 3-3-2, no es exclusivo de esta época sino que tuvo una presencia casi permanente en la historia del tango. El colega Pablo Mitilineos, en su artículo *Al son de la clave* (2016), señala que “en el sexteto de Julio De Caro se utilizó esta acentuación rítmica en varios arreglos de tangos grabados entre el año 1926 y 1928. La utilizaban como rítmica de acompañamiento, con una función similar a la de las síncopas o paradas, que consistía en cortar el *marcato* cada cierta cantidad de compases.” (p. 58). En ese mismo trabajo presenta con ejemplos transcritos cómo en los arreglos *Boedo*, *El monito* y *La rayuela*, todos de autoría de Julio De Caro, se encuentra el 3-3-2 tocado como percusión en el violín o en contrabajo y como acompañamiento armónico durante algunos compases. También menciona la acentuación de algunas melodías en *clave* o como *clave desplazada* (pp. 59-60).

La particularidad que permite señalar estos materiales con una fuerte vinculación a esta *guardia*, la *vanguardia*, radica en el hecho de que su utilización se vuelve permanente, *estructurante*, invadiendo casi toda textura rítmica de las versiones. Por esa razón, y considerándolo exclusivamente desde el aspecto del acompañamiento, no representa un material tan “cristalizado”, tan independiente como los vistos para las guardias anteriores. El 3-3-2  y sus variantes, se funde en la textura de manera subyacente generando una suerte de “ritmo total” que incluye a todos los estratos.

Aunque es utilizado eventualmente en secciones lentas y “melancólicas”, el uso más característico tiene que ver con su presencia en las partes rítmicas y rápidas. También, como hacía antiguamente De Caro, es común que se emplee en efectos como chicharra, tambor, raspado en teclas del bandoneón, golpes en la caja del contrabajo o la guitarra, etcétera.

En el pasaje de la versión de *Negracha* (O. Pugliese) por la OT de Osvaldo Pugliese se puede advertir el 3-3-2 en división en el piano y el contrabajo a modo de textura de acompañamiento y la melodía también en *clave* a voces homorrítmicas en los bandoneones.

chicharra

The musical score is for a piece titled "chicharra". It is written for a large ensemble including Violines, Bandoneones, Piano, Contrabajo, Vlns., Bds., Pno., and Cb. The score is in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes Violines, Bandoneones, Piano, and Contrabajo. The second system includes Vlns., Bds., Pno., and Cb. The music features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs, characteristic of tango music.

1. *Negracha* (O. Pugliese) Vers. OT Osvaldo Pugliese 1947

En el fragmento de *Marrón y Azul* (A. Piazzolla) por el Octeto Buenos Aires se condensan gran cantidad de elementos identitarios de esta guardia. Por un lado, la utilización de las *claves* presentadas a través del ostinato melódico de violines y bandoneones en donde, a través de la acentuación, se pueden advertir agrupamientos de 3-2-3 y 3-3-2 en los primeros compases y luego 3-2-2 desplazado, con silencio de corchea al comienzo, en los dos compases siguientes. Este material se presenta sobre una base en 4 en el contrabajo y la mano izquierda del piano, un *bajo marcha* como la guardia anterior, pero con una resultante rítmica total muy diferente. A su vez, la guitarra eléctrica improvisa sobre un modo *frigio*, muchos cromatismos, con gran densidad cronométrica y libertad rítmica en un solo más cercano al *rock* o al *jazz* que a las posibilidades de, por ejemplo, *variación* del tango.

arco

VI. 1

VI. 2

Vc.

Bd. 1

Bd. 2

Guit. E

Pno.

Cb. pizz.

VI. 1

VI. 2

Vc.

Bd. 1

Bd. 2

Gtr. E

Pno.

Cb.

2. Marrón y azul (A. Piazzolla) Vers. Octeto Buenos Aires 1957

Volver a [Tratamiento del bajo](#)

Volver a [La música](#)

En la transcripción de *La evasión* (A. Piazzolla) en la versión del Octeto Electrónico, la configuración textural presenta melodías de 3-3-2 en división con violín, bandoneón y guitarra eléctrica en unísono y homorritmia. El sintetizador y el piano mantienen la *clave* como acompañamiento y el bajo eléctrico realiza un *bajo marcha*. A esta textura se le suma la batería que, principalmente, refuerza el 3-3-2 con el bombo, completa la subdivisión de la *clave* en el *hi-hat* y realiza un *fill* al cierre de la frase.

The musical score is presented in two systems. The first system includes the following instruments: Violín, Bandoneón, Guit. eléctrica, Sintetizador, Piano, Bajo eléctrico, and Batería. The second system includes: Vln., Bd., Guit. E, Sinte., Pno., Bajo, and Bat. The music is in 3/4 time and features a 3-3-2 rhythmic pattern. The synthesizer and piano provide harmonic support with chords like Am, E7, Dm, and B7. The electric bass plays a 'bajo marcha' pattern, and the drums reinforce the 3-3-2 rhythm with the snare and hi-hat, ending with a fill.

3. *La evasión* (A. Piazzolla) Vers. Octeto electrónico de Astor Piazzolla 1976

Volver a [Homorritmia](#)

En el fragmento de *Que lo paren* (E. Rovira) se presentan dos formas polirrítmicas diferentes entre la melodía y el acompañamiento. En los primeros compases el piano desarrolla la melodía en octavas, en una división de corcheas que no refuerza necesariamente el 3-3-2 de la base sino que mantiene una acentuación independiente. Luego, a partir del compás 5, el bandoneón realiza una melodía en subdivisión con una acentuación de 3 generada por la nota larga. El bajo se mantiene en cuatro, iniciando con algunas notas repetidas y luego con *bajo marcha*.

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin (labeled 'arco'), Bandoneón, Piano, and Contrabajo (labeled 'pizz.'). The Violin part begins with a whole note rest. The Bandoneón and Piano parts play a melody in octaves, with the Piano part featuring a series of eighth notes. The Contrabajo part plays a steady quarter-note bass line. The second system includes staves for Violin (labeled 'Vln.'), Bandoneón (labeled 'Bd.'), Piano (labeled 'Pno.'), and Contrabajo (labeled 'Cb.'). The Violin part continues with a melody of eighth notes. The Bandoneón part plays a melody in eighth notes. The Piano part continues with a melody in octaves. The Contrabajo part continues with a steady quarter-note bass line.

4. *Que lo paren* (E. Rovira) Vers. Cuarteto de Eduardo Rovira 1975

Volver a [Recursos armónicos](#)

Volver a [Tratamiento del bajo](#)

Volver a [La música](#)

En síntesis, la *clave* es utilizada en sus distintas posibilidades de 3-3-2 o 3-2-3 a tiempo y desplazada tanto para los acompañamientos como para las melodías principales. También es utilizada en división con todas esas posibilidades y para los dos planos de la textura. En los acompañamientos es frecuente la utilización de acordes en corcheas ya sea en un bloque (plaque o rasgueado en las guitarras) o en arpeggios.

En virtud del tratamiento de estos materiales rítmicos no sería desacertado proponer que el tango de la *tercera guardia* es preponderantemente *polirrítmico* a diferencia del de la guardia anterior donde se refuerza la homorritmia, sobre todo en el plano del acompañamiento. Como vimos, estas claves fueron utilizadas anteriormente de manera incipiente por Julio De Caro y como parte de la transición por Osvaldo Pugliese. Pero fue en la *tercera guardia*, principalmente a través de las propuestas estéticas de Astor Piazzolla y Eduardo Rovira, que se transformaron en materiales identitarios para este tipo de tango.

Umpa-umpa

La combinación de *clave* 3-2-3 en *altos* en simultaneidad con el *bajo marcha* en *bajos* genera una sonoridad llamada *umpa-umpa* en la *jerga* tanguera. Desde el punto de vista cronológico, sería el acompañamiento más antiguo de los presentados dentro de este capítulo, dado que Horacio Salgán ya lo utilizaba en su orquesta típica de 1944 —aunque la primera grabación es de 1950— y luego lo estableció de manera permanente en el Quinteto Real. Una vez más, tal como señalamos en el *yumbeado* y en el 3-3-2, lo que nos permite reunirlo en este capítulo no tiene que ver tanto con el “mito de origen” sino con su utilización estandarizada y adoptada por una gran cantidad de referentes de la época. Además, representa otra variable del entramado polirrítmico entre el bajo en cuatro y las claves en altos.

En el fragmento de *Ensueños* (L. Brighenti-E. Cadícamo) en la versión del Quinteto Real de 1999 se puede advertir claramente el acompañamiento *umpa-umpa*. El contrabajo realiza un bajo tipo *marcha*, con arrastre entre tiempo 4 y 1 y pizzicato en 2 y 3. El bandoneón apoya los tiempos 1 y 4 en los bajos y realiza los dos ataques característicos, el 2 y 3. Y la guitarra arrastra también sobre los graves, entre 1 y 4, y realiza en altos también en 2 y 3.

Violín

Piano

Bandoneón

Guitarra eléctrica

Contrabajo

Vln.

Pno.

Bd.

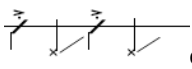
Gtr. E

Cb.

5. Ensueños (L. Brighenti-E. Cadícamo) Versión Quinteto Real 1999

Volver a [Tratamiento del bajo](#)

Yumbeado

El *yumbeado*  es un acompañamiento creado por la orquesta de Osvaldo Pugliese y su nombre se deriva del tango *La yumba*, grabado por primera vez en 1946. Como mencionamos en la introducción, pese a que la fecha se ubica en el marco de la *segunda guardia*, es posible asociar a este acompañamiento con las propuestas vanguardistas. En palabras de Gobello y Ferrer “*La yumba* ha sido un tango precursor del vanguardismo” (Gobello, 1980, p. 213). Más allá de esa precoz ubicación temporal, lo que termina de conformar su pertinencia en este capítulo tiene que ver con que en la *tercera guardia* es adoptado como acompañamiento por buena parte de los referentes, como Piazzolla y Rovira por ejemplo. Como hemos mencionado, podría ser considerado como un ritmo derivado del *marcato* —que ya no era utilizado por los vanguardistas— pero con “arrastre” en los tiempos 1 y 3 del compás. Pero una característica singular de este acompañamiento es la incorporación “del ruido” provocado por un *cluster* o por la nota más grave del instrumento —sea cual fuere la tonalidad— en los tiempos 2 y 4 de diferentes modos de resolución según el instrumento.



Partitura musical para Yumbeado en 3/4. Se muestran cuatro staves: Cuerdas, Bds. (Batería), Piano y Cb. (Contrabajo). La partitura muestra un compás de 3/4 con una clave de sol y una armadura de tres sostenidos (F#, C#, G#). Las cuerdas y batería tocan un ritmo de acorde en los tiempos 1 y 3, y un acorde más grave en los tiempos 2 y 4. El piano toca un acorde en los tiempos 1 y 3, y un acorde más grave en los tiempos 2 y 4. El contrabajo toca un acorde en los tiempos 1 y 3, y un acorde más grave en los tiempos 2 y 4. La partitura incluye una etiqueta 'yumba' en el contrabajo.

6. *La yumba* (O. Pugliese) Vers. OT Osvaldo Pugliese 1946[Volver a Melodías](#)[Volver a Homorritmia](#)

En el fragmento de *La yumba* (O. Pugliese) puede advertirse su presentación textural. En el piano, el segundo y cuarto tiempo se tocan con la nota más grave del instrumento o con un cluster en la zona más grave del teclado. Cualquiera de estas dos formas de toque, se escriben con una nota tachada. En el contrabajo, el *yumbeado* se toca con arco y es similar al *marcato* en 4 aunque acentúa mucho más los tiempos 1 y 3. En los tiempos 2 y 4 se exagera el roce del arco con la cuerda generando el “ruido” característico del instrumento en este toque.

En las cuerdas y los bandoneones se disponen los acordes de la misma forma que en el *marcato*. El efecto no se encuentra en la escritura sino en la ejecución. El contraste entre los tiempos fuertes y los débiles se genera escondiendo los débiles (2 y 4) como si fueran un rebote de los tiempos fuertes (1 y 3).

Como indicaremos más adelante, si bien en la guitarra el *yumbeado* no es de uso frecuente, es posible utilizar como “ruido” a las tres bordonas al aire —en cualquier tonalidad— en tiempos 2 y 4 seguido de un arrastre.

Pesante en 4

En las secciones lentas de los tangos de *vanguardia* suele utilizarse un tipo de acompañamiento identificado como *pesante en 4*. La versión de *Balada para un loco* (A. Piazzolla y H. Ferrer) de Astor Piazzolla de 1970, cantada por Amelita Baltar, es un ejemplo de esta posibilidad. La sección

se inicia con un acompañamiento *pesante en 4* en el contrabajo, el piano y el bandoneón en homorritmia mientras las cuerdas realizan un contracanto. Como en el *pesante en 2*, la articulación de estos acordes es más bien *portato*, con un ataque más bien *mezzo forte* o incluso *piano*.

Voz

Cuerdas

Bandoneón

Piano

Bajo

Batería

Ya se quees toy pian tao pian tao pian tao no ves que va la lu na ro dan do por Ca llao queun cor so deas tro

Voz

Cuerdas

Bd.

Pno.

Bajo

Bat.

nau tas y ni ños con un vals me bai laal re de dor bai la ve ni vo la Ya se quees toy pian

8^{va}

Voz

Cuerdas

Bd.

Pno.

Bajo

Bat.

tao pian tao pian tao yo mi roa Bue nos Ai res del ni do deun go rrión ya vos te vi tan

7. Balada para un loco (A. Piazzolla y H. Ferrer) Vers. Astor Piazzolla 1970

Volver a [Tratamiento del bajo](#)

Volver a [Arreglos](#)

Volver a [Interpretación melódica](#)

Pero en el ejemplo anterior también se advierte que el acompañamiento de 3-3-2 puede ser utilizado para partes lentas y *cantabiles*. En la segunda estrofa, comienza un acompañamiento en 3-3-2 en división de corcheas realizado por todos los instrumentos, salvo los violines. Aún con el uso de la *clave*, esta disposición homorrítmica y de gran permanencia durante toda la estrofa, refuerza un carácter tranquilo y a la vez solemne, en contraposición a los usos en partes ágiles en donde lo que prima es la polirritmia y el tempo ágil.

Finales

En cuanto a los finales, una característica a tener en cuenta es que, en las propuestas más *van-guardistas*, es frecuente la utilización del final sin dominante, evitando el V grado en el 2 tiempo del compás. Es habitual que ese último I grado sea *fortísimo* y largo, como un calderón, e *in crescendo*. A su vez, en muchas grabaciones aparece el recurso del *fade out* para terminar una versión.

Síntesis de ritmos de acompañamiento

A continuación, presentamos la síntesis de los ritmos acompañamientos. Para la *tercera guardia* y en virtud de la polirritmia resultante, es especialmente necesario vincular las posibilidades de bajos y altos. Todos los ritmos presentados cumplen funciones *estructurantes* y por consiguiente suelen permanecer durante varios compases.

Con el fin de simplificar la escritura, los bajos del 3-3-2 y los *contratiempos* se presentan en una misma línea pero describen contornos de alturas diferentes: diatónicas —caminante— por saltos —marcha— o de nota repetida —pesante—. Más adelante, en “tratamiento del bajo” describiremos sus características y posibilidades más frecuentes.

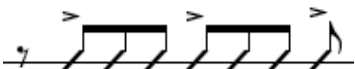
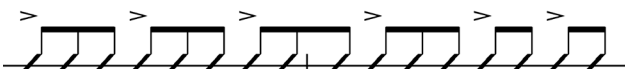
Cuadro 3.1

Rítmos de acompañamiento 3ª guardia con bajos en 4	
Nombre	Escritura
3-3-2 sobre 4	
3-3-2 desplazado 1 sobre 4	
3-3-2 desplazado 2 sobre 4	
3-3-2 desplazado 3 sobre 4	
Contratiempo	
3-3-3-3-2-2 ⁷⁷	
Umpa-umpa	
Yumbeado	
Pesante en 4	

⁷⁷ El 3-3-3-3-2-2 es otra opción polirrítmica que abarca dos compases.

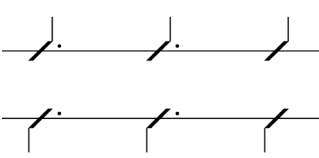
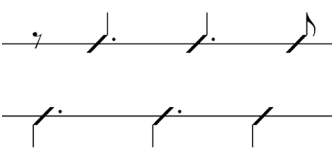
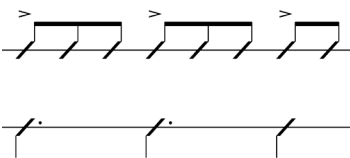
Como vimos, a través del uso de la división del 3-3-2, ya sea en acordes repetidos como así también en arpeggios o rasgueos -para la guitarra-, se generan otras posibilidades como las siguientes:

Cuadro 3.2

Registro	Escritura
Altos	
	
	
	

Otras combinaciones surgen de la superposición del 3-3-2 *altos* y *bajos* como las siguientes:

Cuadro 3.3

Rítmos de acompañamiento 3ª guardia con bajos en 3-3-2	
Nombre	Escritura
3-3-2	
3-3-2 desplazado	
3-3-2 en división	
3-3-2 en división con silencios	

No es habitual el uso de la *clave desplazada* o el 3-2-3 en el bajo, salvo algún pasaje de *tutti* en homorritmia.

Recursos armónicos

En algunos casos, la armonía de la *tercera guardia* se vincula con el lenguaje armónico del *jazz* con acordes con novenas, oncenas y treceñas, sustituciones modales y tritonales. La aparición de estas tensiones, si bien aparecen a menudo como *colores* en el arreglo, responde principalmente a la inclusión de esos sonidos en las melodías de las composiciones, habitualmente con notas largas. Un ejemplo que combina estas características se puede observar en [Que lo paren](#) (E. Rovira), en donde, a partir del compás 6, la melodía insiste con la 11ª mayor sobre un acompañamiento permanente en Dm6. Otro ejemplo paradigmático es [Danzarín](#) (J. Plaza), en el cual la nota final de la frase descansa en una novena, efecto que se repite en todas las frases siguientes de la parte B. Por otra parte, todos los enlaces armónicos para cierres de partes o frases de la *segunda guardia* son adecuados para la *tercera* aunque, como señalamos, se evita el arquetípico final de obra de V-I.

Un recurso de cierre entre partes o frases consiste en la utilización de un pedal de la fundamental del acorde, en bajos y altos, junto al desplazamiento cromático descendente de las voces internas: de la quinta a la tercera y de la tercera a la tónica.



No obstante, estos materiales no se utilizan frecuentemente en finales de obra.

Tratamiento del bajo

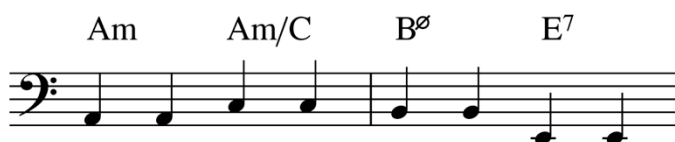
Algunos de los bajos posibles de la tercera guardia mantienen el espíritu del *bajo marcha*, es decir en cuatro negras, como en [Que lo paren](#). No obstante, en ese caso la particularidad reside en que se superpone al 3-3-2 en los altos.

También se utilizan arpeggios de acordes como los de la *segunda guardia*, del tipo:



Ejemplo de ese tratamiento es el bajo de [Ensueños](#) con la particularidad de que en los altos se utiliza el 3-2-3 conformando el acompañamiento *umpa-umpa*. En ese acompañamiento es común que el contrabajo realice un arrastre con arco entre el tiempo uno y cuatro y toque pizzicato los tiempos dos y tres.

Como señalamos, una diferencia fundamental con la guardia anterior es que los bajos se presentan en una relación *polirrítmica* en relación con los altos, generalmente con las posibilidades del 3-3-2 y sus variantes. Por otra parte, se presentan también diseños con notas repetidas del acorde pero con una articulación mucho más ligada como:



Pero, los diseños de bajo más característicos de este período son dos. El denominado *bajo caminante*, que se puede advertir en [Marrón y azul](#), está construido en base a un movimiento melódico por grados conjuntos, y que es muy utilizado en secciones rápidas y rítmicas, frecuentemente combinado en los *altos* con la clave de 3-3-2 y 3-3-2 desplazada y con distintos contra-tempos. Un diseño de alturas estándar puede ser:



El otro bajo identitario de la época es el *bajo pesante* como parte del acompañamiento *pesante en 4*, construido en base a la repetición de notas esenciales de cada acorde, muy utilizado en secciones lentas y *cantabile*. En la primera parte de *Balada para un loco* se puede advertir este bajo cuyo diseño estándar se puede resumir en:



Como en otros diseños, la mano izquierda del piano y el contrabajo tocan lo mismo y este último, generalmente en *pizzicato*.

Desarrollo de acompañamientos

Finalmente, en virtud de los instrumentos armónicos más utilizados en nuestras cursadas presentamos a continuación las distintas posibilidades de tratamiento. Es importante tener en cuenta que la utilización de estas texturas puede sufrir modificaciones según el tipo de conjunto en el que participen el piano y/o la guitarra.

Piano

En esta guardia se puede distinguir el uso de otros instrumentos de teclado como los sintetizadores, el órgano *hammond* o el piano eléctrico. En algunos casos cumplen el rol de acompañamiento utilizando los recursos de acompañamiento propios de esta guardia y en otros haciendo un uso más libre ligado al jazz.

En el *pesante en 4*, los cuatro tiempos se ejecutan con la articulación *portato* en ambas manos. Los acordes en mano derecha se disponen siempre en el mismo registro y pueden tocarse *plaqué* o arpegiados.

En el 3-3-2 los acordes se disponen en el registro medio del piano buscando conducir las voces al enlazarlos. No se usan inversiones ni saltos de octava como en el *marcato*. Los bajos pueden tocarse tanto a una voz como a octavas. La articulación en ambas manos es generalmente tenuto o staccato.

En el umpa-umpa el acento cae en el tiempo 4 de la mano izquierda y se toca ligado hacia el tiempo 1 del siguiente compás. Los acordes en mano derecha suelen cambiar de registro, aunque también pueden permanecer en el mismo. Ninguno de los acordes se acentúa y se ejecutan en staccato.

3-3-2 sobre 4	3-3-2 desplazado 1 sobre 4	3-3-2 desplazado 2 sobre 4	3-3-2 desplazado 3 sobre 4
3-3-2	3-3-2 desplazado		
Umpa-umpa	Yumbeado	Pesante en 4	

A continuación, presentamos los acompañamientos para piano en una secuencia típica del género para esta guardia.⁷⁸

⁷⁸ Se pueden visualizar los ejemplos en el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1dOiQUGJPQun-YALzNoz_PBaryL7fw_wTi?usp=drive_link



3-3-2 sobre 4

Am B⁷ B^ø E^{7/9b} Am

8^{vb}

3-3-2 desplazado 1 sobre 4

Am B⁷ B^ø E^{7/9b} Am

8^{vb}

3-3-2 desplazado 2 sobre 4

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ F^Δ B^ø E⁷ Gm/B^b A⁷

3-3-2 desplazado 3 sobre 4

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ F^Δ B^ø E⁷ Gm/B^b A⁷

3-3-2

Am B⁷ B^ø E^{7/9b} Am

8^{vb}

3-3-2 desplazado

3-3-2 desplazado

Am B⁷ B^ø E⁷/_{9b} Am

8^{vb}

Detailed description: This musical notation shows a 3-3-2 displaced rhythm. The treble clef contains chords: Am, B7, Bø, E7/9b, and Am. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. A dashed line at the bottom is labeled 8vb.

Umpa-umpa

Umpa-umpa

Am B⁷ B^ø E⁷ Am

8^{vb}

Detailed description: This musical notation shows the Umpa-umpa rhythm. The treble clef contains chords: Am, B7, Bø, E7, and Am. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. A dashed line at the bottom is labeled 8vb.

Yumbeado

En el yumbeado los acordes que se presentan en los tiempos 2 y 4 cambian de inversión con respecto a los tiempos 1 y 3 a distancia de tercera o cuarta ascendente. La línea del bajo en los tiempos 1 y 3 puede tocar la fundamental, la fundamental y la quinta, o, como en el siguiente ejemplo, la fundamental, quinta y octava.

Yumbeado

Am B⁷ B^ø E⁷ Am

Detailed description: This musical notation shows the Yumbeado rhythm. The treble clef contains chords: Am, B7, Bø, E7, and Am. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. A dashed line at the bottom is labeled 8vb.

Pesante

Pesante

Am B⁷ B^ø E⁷/_{9b} Am

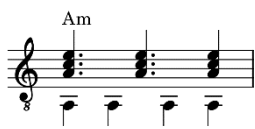
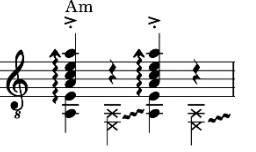
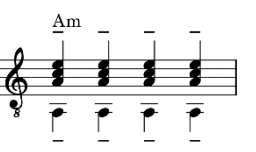
8^{vb}

Detailed description: This musical notation shows the Pesante rhythm. The treble clef contains chords: Am, B7, Bø, E7/9b, and Am. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. A dashed line at the bottom is labeled 8vb.

Guitarra criolla o eléctrica

Como vimos, los conjuntos de guitarras y canto y los de guitarra instrumentales mantienen en esta época el uso de acompañamientos de la guardia anterior en una suerte de *segunda guardia extendida*. Pero la guitarra eléctrica y luego la guitarra criolla amplificada en el marco de los quintetos adaptan los recursos de acompañamientos de la *tercera guardia* a las posibilidades del instrumento. En el umpa-umpa, por ejemplo, tanto en el Quinteto Real como en la Orquesta de Salgán, el guitarrista Ubaldo De Lío toca los altos muy *staccato*, *asordinados*, y realiza el arrastre en bordonas junto con el contrabajo. Las guitarras eléctricas de los quintetos frecuentemente utilizan las zonas más agudas del instrumento para realizar el 3-3-2, prescindiendo de los bajos.

No obstante, presentamos a continuación las posibilidades en la guitarra con las texturas completas de bajos y altos. En la instancia de producción grupal, se deben adaptar estas propuestas —y en muchos casos simplificarlas— a las texturas generales que se definan en el conjunto.

3-3-2 sobre 4 	3-3-2 desplazado 1 sobre 4 	3-3-2 desplazado 2 sobre 4 	3-3-2 desplazado 3 sobre 4 
3-3-2 	3-3-2 desplazado 		
Umpa-umpa 	Yumbeado 	Pesante en 4 	

A continuación, presentamos los acompañamientos para guitarra en una secuencia típica del género para esta guardia.⁷⁹

⁷⁹ Se pueden visualizar los ejemplos en el siguiente [enlace: https://drive.google.com/drive/folders/11tSxBx7FZF-MePLPxOqMQMAtg_KQ-wa54?usp=drive_link](https://drive.google.com/drive/folders/11tSxBx7FZF-MePLPxOqMQMAtg_KQ-wa54?usp=drive_link)



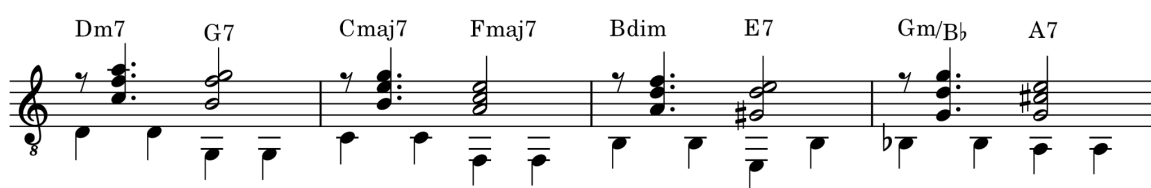
3-3-2 sobre 4



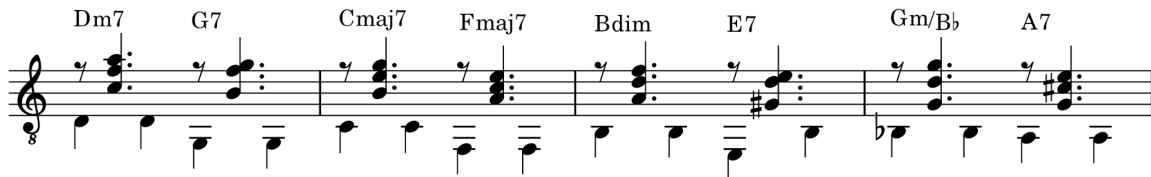
3-3-2 desplazado 1 sobre 4



3-3-2 desplazado 2 sobre 4



3-3-2 desplazado 3 sobre 4



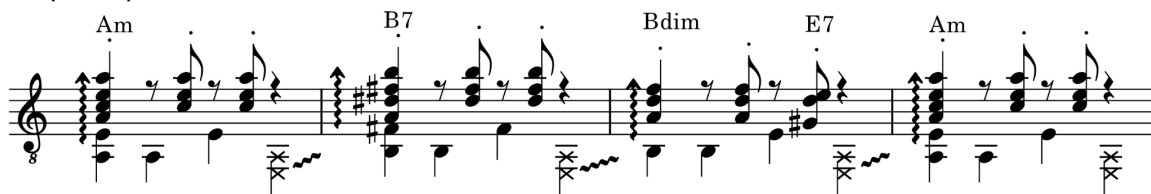
3-3-2

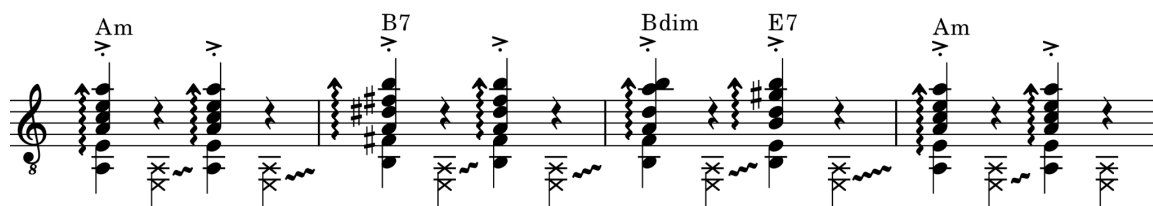
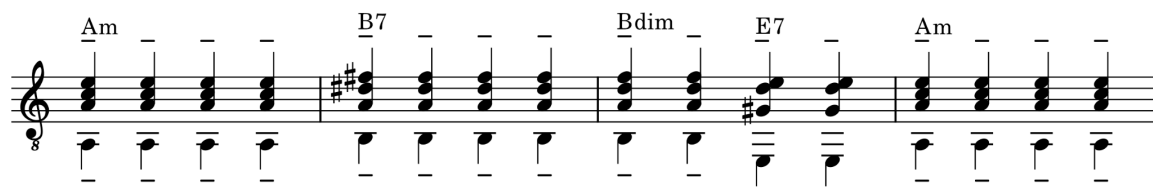
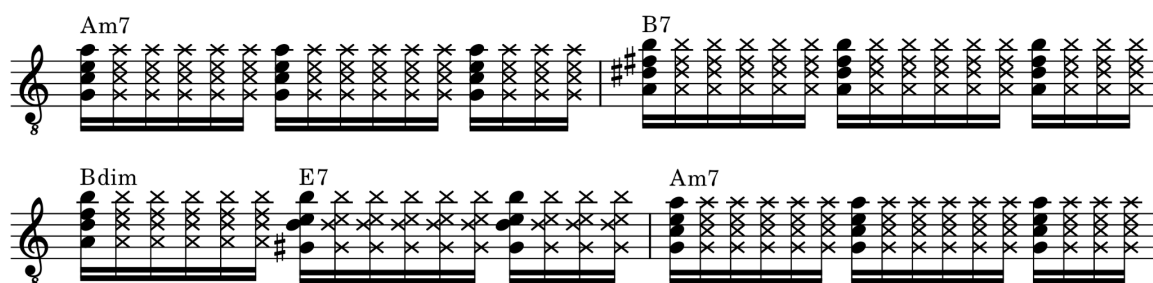


3-3-2 desplazado



Umpa-umpa

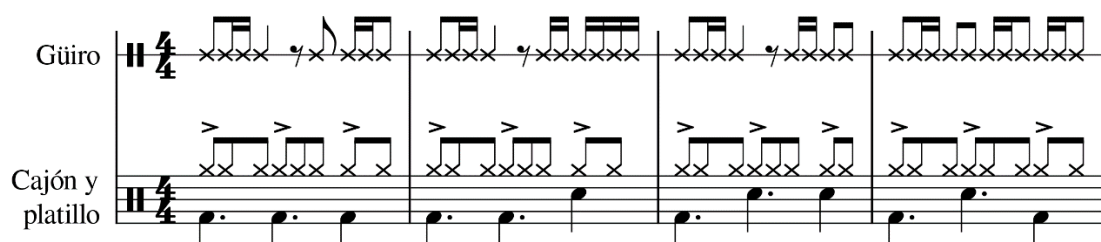


Yumbeado**Pesante****3-3-2 en subdivisión**

Este último acompañamiento se toca rasgueado, hacia abajo y hacia arriba. Los ataques escritos con cruz se realizan muteados.

Batería y percusión

Presentamos a continuación ejemplos de algunas variantes rítmicas para interpretar con la batería y/o distintos instrumentos de percusión.⁸⁰



⁸⁰ Se pueden visualizar los ejemplos en el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1IF0VCHIjqpLphpw1n6t91WvfH_F_4hXp?usp=sharing



Batería

1

2

3

4

5

6

7

8

Melodías

Todos los recursos melódicos señalados para la *segunda guardia* se aplican a la *tercera*. Las diferencias más notorias se encuentran en que los conjuntos son menos numerosos y con menos duplicaciones de instrumentos. Por ello, los tratamientos homorrítmicos son más variados tímbricamente. También, tienen plena vigencia todos los *enlaces* identificados para la guardia anterior, con algunas diferencias, ya sea para melodías principales o secundarias como para bajos y contracantos.

Homorritmia

Conforme a los usos tradicionales, en la versión de La evasión (A. Piazzolla) por ejemplo, el violín, el bandoneón y la guitarra trabajan en homorritmia y al unísono. La diferencia en este caso es la variedad tímbrica que se genera al sumar diferentes instrumentos.

Una particularidad como recurso interválico para esta guardia es la utilización de cuartas paralelas generalmente para la melodía principal o algún enlace a voces en lugares de descanso de esta. En la transcripción de [La Yumba](#) es posible observar en las cuerdas y bandoneones el paralelismo de acordes que incluye cuartas en la homorritmia a la melodía principal. Esporádicamente también puede aparecer la utilización de la *nota blue* —es decir de la 5ta bemol— en giro descendente hacia la cuarta, como *efecto* de enlace melódico (Astor Piazzolla en Otoño Porteño utiliza estos materiales).

En varias composiciones la melodía principal está construida sobre sonidos más allá de la tríada como séptimas, sextas, novenas u oncenas. A partir de ello se genera la posibilidad de una homorritmia en cuatro voces reales a modo de melodía armonizada o *block chord*. En el tema C de *Danzarín* de Julián Plaza se presenta esta posibilidad dado que la melodía trabaja con la novena del acorde.

Danzarín (Julián Plaza)

Volver a [Recursos armónicos](#)

En *Oblivion* (A. Piazzolla), la melodía utiliza con frecuencia la séptima:

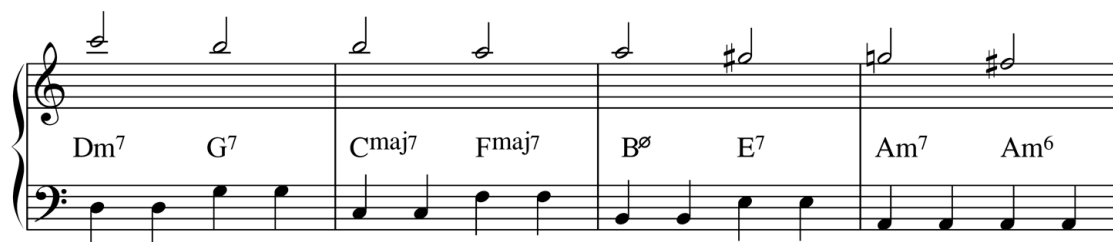
The first system of musical notation is for the right hand. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The first measure contains a whole note chord of Fm7. The second measure contains a whole note chord of Bb7, with a triplet of eighth notes indicated by a bracket and the number 3. The third measure contains a whole note chord of Eb. The system ends with a double bar line.

Oblivion (Astor Piazzolla)

Contracanto y contramelodía

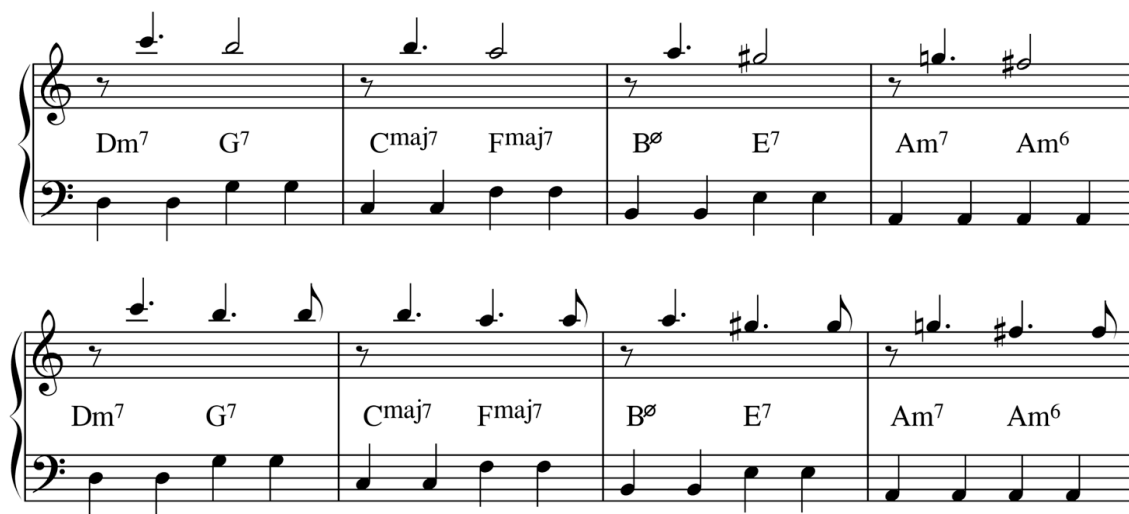
En cuanto a los contracantos, la premisa de utilizar notas de acorde y un recorrido más bien diatónico entre ellas se mantiene también vigente. La particularidad para esta guardia es que al

trabajar frecuentemente con acordes tétradas las notas utilizadas pueden incluir a las séptimas mayores y menores de los acordes como en el siguiente ejemplo.



Una de las grandes diferencias en la elaboración e interpretación de los contracantos tiene que ver con que son desarrollados frecuentemente por virtuosos instrumentistas solistas, lo que implica amplia libertad rítmica y prolífica incorporación de enlaces de gran densidad cromática.

A su vez hay contracantos que completan el entramado polirrítmico del acompañamiento al realizar melodías cuya organización rítmica se encuentra vinculada a las *claves*. Así, se generan resultantes que combinan claves y contratiempos en el diseño melódico de los contracantos como los siguientes:



Otro elemento característico es que los *contracantos* a *contratiempo* o en *clave desplazada* mantengan un recorrido cromático ascendente o descendente, sobre alguna frase o semifrase en donde se mantenga el acorde, pasando por diferentes tensiones como la siguiente:



Será frecuente el descenso de la octava a la sexta y el ascenso de la quinta a la sexta y vuelta a la quinta. Estos recursos melódicos son verdaderos *cliché* para las propuestas más vanguardistas de la época.

Todos los instrumentos pueden realizar contracantos, principalmente el violín y el bandoneón y en ocasiones el piano. También se realizan *contramelodías* que son materiales melódicos breves, casi como enlaces, de respuesta a la melodía principal. En el tema B de la versión de [Adiós Nonino](#) (A. Piazzolla) de 1969, la guitarra realiza *contramelodías* en respuesta a la melodía principal.

Enlaces

En esta *tercera guardia* son posibles y adecuados los *enlaces* de la guardia anterior. Dado que son composiciones principalmente instrumentales y que la ejecución melódica es frecuentemente solista, se utilizan gran cantidad de *enlaces*, virtuosos y de gran densidad cronométrica, dentro de las melodías uniendo frases y semifrases.

Dentro de los enlaces de acompañamiento, cabe destacar el frecuente uso de un enlace de bajo con cuatro semicorcheas cromáticas para el inicio de una secuencia como en el ejemplo siguiente:



Arreglos

Los tangos de la Tercera Guardia admiten versiones con importantes desarrollos a partir de materiales e ideas diversas como elaboraciones temáticas, cambios de tonalidad, inserción de extensas introducciones e interludios originales del intérprete y adaptaciones a diversas formaciones instrumentales.

Textura

En los distintos conjuntos de la *tercera guardia* los instrumentos que principalmente llevan adelante el acompañamiento son el piano, el bandoneón y el contrabajo. Si bien la guitarra eléctrica cumple algunos roles de acompañamiento, es utilizada con mucha frecuencia para roles melódicos. En los fragmentos antes presentados se advierten diferentes entramados texturales de una resultante polirrítmica casi permanente sobre todo para las secciones rápidas. En las secciones lentas, es frecuente también la homorritmia de bajos y altos a través de acompañamientos de *síncopa* moderna, en algunos casos extremadamente lenta, o de pesantes o 3-3-2 con acordes plaqué como en el ejemplo anterior de [Balada para un loco](#) (A. Piazzolla-H. Ferrer).

Forma

Desde el aspecto formal en la construcción del acompañamiento, mientras la ruptura del ritmo cada 2, 4 u 8 compases era una de las características esenciales de la *guardia nueva*, en el tango de *vanguardia* es muy frecuente la permanencia de determinadas combinaciones a lo largo de toda una sección, tanto en secciones lentas como rápidas.

En el cuadro siguiente se presenta el arreglo de *Adiós Nonino* (A. Piazzolla) en la versión de 1969 por el Quinteto Astor Piazzolla. Una particularidad para señalar es la extensa cadencia que funciona a modo de introducción en la versión. Ramón Pelinki señala al respecto que “aunque el núcleo temático de *Adiós Nonino* comprenda dos secciones (A y B), su versión de concierto transforma la introducción en una larga cadencia [...] y termina con ocho compases que se pierden en un *pianissimo*” (Pelinski en García Brunelli, 2008, pp. 38-39). Tanto en Piazzolla como en Rovira serán frecuentes la utilización de recursos compositivos y arreglisticos provenientes de la música erudita.

En esta versión es posible advertir la utilización de gran parte de los recursos señalados para esta época como:

- bajos pesante, caminante y 3-3-2;
- melodías y contramelodías en 3-3-2;
- melodías lentas y *cantábiles*;
- acompañamientos rítmicos y ágiles en contraste con otros lentos y ligados;
- contraste de densidad textural y tempos entre secciones.

Parte	INTRO Cadencia	A		B	
Frases		a	a'	a	b
Compases	66	10	9	17	15
Violín	-	Efectos	Melodía	Melodía	Melodía
Bandoneón	-	Melodía	Melodía	Melodía	Melodía
Guitarra	-	Melodía	Melodía	Contramelodia	Contramelodia
Piano	Solo	Polirritmia	Polirritmia	Pesante Polirritmia	Contramelodia Pesante 3-3-2
Contrabajo	-	Caminante Efecto	Caminante	Pesante	"Milonga"

Parte	A'			
Frases	a	a'	b	a''
Compases	8	8	8	9
Violín	Melodía	Melodía	Melodía	Melodía
Bandoneón	Melodía	Melodía	Melodía	Melodía
Guitarra	Melodía Polirritmia	Melodía Polirritmia	Melodía Polirritmia	Melodía Polirritmia
Piano	Melodía Polirritmia	Melodía Polirritmia	Melodía Polirritmia	Melodía Polirritmia
Contrabajo	Caminante	Caminante	Caminante	Caminante

Parte	B'		CODA
Frases			
Compases	17	12	8
Violín		Contracanto	Contracanto
Bandoneón	Melodía	Melodía	Melodía
Guitarra	Contramelodia	3-3-2 (División)	Contramelodia
Piano	Contramelodia Marcha 3-3-2	3-3-2	Contramelodia 3-3-2
Contrabajo	Marcha 3-3-2	3-3-2 (División)	3-3-2

Adiós Nonino (A. Piazzolla) Versión Quinteto Astor Piazzolla 1969

Volver a [Contracanto y contramelodía](#)

Indicamos con el término *polirritmia* a la utilización del bajo caminante con las diferentes opciones del 3-3-2 desplazado. Los *efectos* se desarrollan de manera diferente en cada instrumento.

En el violín se utiliza el efecto *tambor*. El violinista Ramiro Gallo (2017) lo explica de la siguiente manera:

El tambor, es un sonido de altura indeterminada muy similar al percutir de un tambor con bordona. Se realiza un pizzicato en la cuarta cuerda y se interrumpe la vibración con la unión de un dedo de la mano izquierda [...] El pizzicato puede realizarse con un solo ataque o agregándole dos o más apoyaturas logrando un efecto de redoble” (p. 121).

Con respecto al contrabajo se utilizan los efectos *strappatta* y *yumba*, Ignacio Varchausky (2017) define:

La strappata es el efecto más conocido y singular del contrabajo en el tango [...] se divide en dos partes: 1. La anticipación. Sobre la corchea anterior a la tierra que será acentuada, se golpea el arco contra las cuerdas. Generalmente hacemos rebotar el arco un grupo de 2 o 3 semicorcheas (strappata cerrada), aunque en ocasiones podemos dejar rebotar el arco más libremente para potenciar el efecto (strappata abierta). Puede utilizarse la cerda o bien la propia baqueta de madera (col legno battuto). El sonido es distinto en cada caso, pero el efecto es el mismo y su función también” (p. 115-116)

La yumba es similar al marcato en 4, aunque exagera mucho más los acentos de los tiempos 1 y 3 de cada compás. Además, se exagera el roce del arco con la cuerda generando un ruido característico que aporta una sonoridad muy original a la textura orquestal” (p. 61).

Sugerencias para la producción musical

Algo similar a lo expresado para las propuestas de producción de la guardia anterior sucede con esta *tercera guardia*: las sonoridades vinculadas a la *clave* y sus variantes (esas que habitualmente suelen ser identificadas con “Piazzolla” pero que ya estudiamos que están presentes en un conjunto más amplio de referentes) tienen total vigencia en la escena tanguera de hoy. Por lo tanto, no suele representar una dificultad estética llevar adelante un trabajo en ese estilo. De hecho, es la sonoridad que ha ingresado más tempranamente a los espacios institucionales de formación en música, incluso antes de la existencia de carreras específicas en música popular.

Para los trabajos prácticos de esta *guardia* la producción en grupos reducidos como cuartetos, quintetos y octetos con la incorporación a veces de instrumentos electrónicos, nos permite un trabajo de adaptación más cercano a la sonoridad original, menos “conflictivo” con las formaciones típicas.

En las texturas de acompañamiento para secciones rápidas es importante utilizar la conformación *polirrítmica* entre el *cuatro* y el 3-3-2 y sus variantes entre los *altos* y *bajos*. A partir de esa construcción está asegurada una buena parte de la sonoridad en estilo. Para las partes lentas, se pueden recuperar recursos de la guardia anterior como *pesantes*, *portatos*, *paradas*, *arpeggios* y *síncopas (modernas)*. No es lo más frecuente utilizar el *marcato*, aunque también es posible. Se mantiene la indicación de que el contrabajo o bajo eléctrico dupliquen la mano izquierda del piano. En los conjuntos con bajo, las guitarras pueden prescindir de la ejecución de bajos.

Al igual que en la guardia anterior, todos los instrumentos pueden tomar roles melódicos siguiendo las indicaciones interpretativas señaladas para cada uno. A la superposición de voces melódicas homorrítmicas en *solis* y *tuttis* se le suma la posibilidad de diferentes voces contrapuntísticas y polirrítmicas principalmente en partes rápidas. Además, es necesario tener en cuenta las distintas acentuaciones de estas voces en vinculación con las diferentes claves.

Desde el punto de vista interpretativo, vale la pena recordar la importancia del concepto de contraste entre secciones. Para la *tercera guardia*, el contraste entre una sección *rítmica ágil* y otra *cantábil lenta* es casi una norma. También hay grandes contrastes en la articulación: las secciones ligadas en contraste con las secciones *staccato*.

En el [Anexo](#) del libro presentamos una versión de *Otoño Porteño* (A. Piazzolla) en *estilo de tercera guardia*, realizado por estudiantes de la cursada 2019 de la Cátedra Producción y análisis 4: Música Rioplatense de la Facultad de Artes de la UNLP.

Referencias

- De Lara, T., Roncetti de Panti, I. L. [1969] (1981). *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Gallo, R. (2017) *El violín en el tango*. Tango sin fin
- García Brunelli, O. (2022) *La música de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Gobello, J. (1980) *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Ed. Fraterna.
- Mitilineos, P. (2016) Al son de la clave. *Revista Clang*, (4). La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Pelinski, R. (2008) Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística. En O. García Brunelli (comp.) *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Varchausky, I. (2017) *El contrabajo en el tango*. Tango sin fin
- Varela, G. (2016) *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en argentina*. Buenos Aires: Paidós.

CAPÍTULO 4

Cuarta guardia: Tango del siglo XXI⁸¹

Alejandro Polemann, Martín Jurado

Como señalamos en la introducción, considerar el período actual como una *cuarta guardia* del tango y establecer una continuidad del género con todas las producciones actuales, genera intensos debates.

Una característica del tango de esta época es la variedad de producciones musicales y performáticas, lo que hace difícil su síntesis. Para este siglo, “es necesario señalar que las producciones surgidas en el contexto de las nuevas corrientes del tango no presentan narrativas necesariamente homogéneas en los ejes forma/contenido, así como tampoco ha sido lineal ni unidireccional el devenir que estas producciones han transitado” (Methol, 2020, p. 5).

Sin embargo, una particularidad que reúne a tan variadas estéticas es el hecho de que las nuevas generaciones de jóvenes que se acercan al género no provienen necesariamente de una tradición tanguera. En gran cantidad de referentes actuales los marcos estéticos de “origen”, ya sea por sus primeras producciones o por las músicas escuchadas en la adolescencia, tienen más que ver con otros géneros cercanos al universo del *rock* y en algunos casos la música electrónica. Entonces, es a partir de estas sonoridades que abordaron los primeros bocetos tangueros. Y no es un dato menor que el *rock* sea el punto de partida para una transformación estética ya que responde a su matriz. Pablo Albaceres (1995) señala: “lo que caracteriza al rock es su hibridez constitutiva, fenómeno típico de las culturas modernas: es el cruce lo que constituye el género, no su pureza” (p. 33). Entonces, gran parte de la producción tanguera de este siglo puede ser abordada a través de su *hibridez*.

Es difícil establecer cuáles fueron las razones por las que este nuevo movimiento generacional del tango obtuvo su impulso inicial. Como suele suceder, lo más probable es que no haya sido un solo factor sino la conjunción de varios. Desde el aspecto vinculado a la formación musical es necesario destacar la creación de la Escuela de Música Popular (EMPA) de Avellaneda en 1986. Verónica Adorni (en Liska, 2016) señala que “con la fundación de esta escuela comenzó

⁸¹ Las partituras multimedia del capítulo 4 pueden visualizarse en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/1m4j9ftw0nrZYXQfKnjfqWYv5WGCQerW?usp=sharing>



una suerte de re-aprendizaje del género por parte de los músicos más jóvenes, al reactivarse institucionalmente canales de comunicación generacional interrumpidos en las décadas anteriores” (p. 11). Esa primera experiencia en el país, dedicada exclusivamente a la formación institucionalizada del tango y otras músicas populares, tuvo un impacto decisivo para las nuevas generaciones del tango.

Ya en los '90, la conformación de nuevos grupos musicales en torno al tango también acompañó este proceso. Victoria Polti (en Liska, 2016) da cuenta de que, entre otras iniciativas, “a comienzos de los años '90 surge el colectivo *La movida del Tango Joven* con la intención de visibilizar las nuevas producciones” (p. 41). Luego, desde los últimos años de esa década y comienzos del siglo XXI, “decenas de nuevos ensambles y orquestas han surgido en distintos puntos del país logrando confirmar el resurgimiento del tango a base de novedosas interpretaciones, repertorios propios, y de la autogestión de sus espacios y proyectos.” (Luppi, 2019, p. 68) También desde la danza se produjo un cambio muy significativo.

Durante la década de los '90 en la ciudad de Buenos Aires se produjo una paulatina reactivación y propagación del baile social del tango, a la que más adelante se sumó la producción musical. Sorpresivamente despertó un interés por parte de los jóvenes, lo que generó la renovación generacional de una tradición cultural que durante varias décadas había perdido su capacidad de convocatoria. (Liska, 2013, p. 2)

El movimiento *queer* también surge en la década del '90 como respuesta al conflicto que atravesaba la comunidad homosexual. A comienzos del siglo XXI las prácticas de baile del tango asumieron nuevos registros corporales basados en la exploración, la reflexividad y la inflexión en las normas de género. Mercedes Liska (2009) afirma que

La propuesta del tango queer focaliza su mirada en el aspecto social-comunicativo de la danza dejando en un segundo plano el interés por los movimientos. [...] En este sentido, la propuesta de enseñanza no presupone la orientación sexual de quienes bailan ni la obligación por ocupar determinado rol en la pareja, el de guiar o ser guiado, asignación que comprendía en el tango hasta el momento roles fijos para el hombre y la mujer respectivamente, es decir que la comunicación entre los bailarines deja de estar fijada al sexo de quienes bailan, creando la posibilidad de bailar tango sin adscribir a las normas sociales del tango tradicional [...] De este modo, *gays*, *lesbianas*, *bisexuales* y *transgénero* cuestionan el rol social de la dinámica sensual del tango, facilitando la posibilidad de explorar a través de la danza nuevas formas de comunicación (pp. 45-46).

El Tango Queer es una forma de bailar el tango fuera de los códigos heteronormativos que propone parejas que bailan el tango abandonando los roles fijos tradicionales: hay alguien que

guía y alguien que es guiado independientemente del género. Y también el marco sonoro de esa danza se transformó.

El tango electrónico emergió a la par de esas experiencias y suscitó un acalorado debate estético y político que se agudizó cuando comenzó a utilizarse en las situaciones de baile, hasta que su novedad decayó. (Liska, 2016, p. 69)

La posibilidad de replantear los roles en el tango-danza con perspectiva de género se irradió a gran cantidad de prácticas. El colectivo Aires del Sur integrado por Mara Morettini, Romina Pernigotte y Florencia Fernández Díaz en su libro *Tango en devenir* (2021) resume algunas características de una propuesta de enseñanza que comenzaron a desarrollar en 2004. Las autoras señalan hoy que “la perspectiva de género es una herramienta de intervención que propone identificar y cuestionar el sistema binario y el patriarcado, para propiciar condiciones de igualdad” (p. 44). De ese modo “construir una danza equitativa, horizontal y en diálogo musical es una decisión política” (p. 32), y desde ese posicionamiento transitar los procesos artísticos dado que “cuando bailamos tango estamos componiendo y a la vez construimos a través del diálogo de los cuerpos y las sensibilidades una interpretación musical en dúo” (p. 37).

Algo importante para señalar es que, si bien hubo durante el siglo XX mujeres intérpretes, orquestas de señoritas, cancionistas en el tango, actrices y bailarinas, desde la última década del siglo XX es notoria e influyente la presencia de mujeres en la enseñanza de la danza del tango, en la producción musical del tango en la composición como en la interpretación, la elaboración de arreglos y la dirección de conjuntos. En este sentido se hace visible el cambio de paradigma en cuestiones de género en la escena musical del tango.

Volviendo a la *música* y en un intento por sintetizar las diversas estéticas actuales, podríamos señalar que en este siglo XXI tenemos tres grandes formas de realización del tango como: *El tango cantado*, *El tango instrumental* y *El tango electrónico*. Todas se encuentran vinculadas y es posible disfrutarlas en un mismo escenario, como por ejemplo en los festivales *FACAFF* que se realizan hace años en el Club Atlético Fernández Fierro. No obstante, cada una de ellas posee algunas características singulares que señalaremos a continuación.

Tango cantado

El tango cantado se presenta a través de diversas propuestas y grupos en donde se retoman formaciones e instrumentos característicos del tango pero sin una estructura fija. Son frecuentes los conjuntos de guitarras con cantante como El tape Rubín y las guitarras de Puente Alsina, La chicana o La guardia hereje. También conjuntos que, además de la persona que canta, incluyen batería, contrabajo, bandoneón y piano con cantante, como Alvertango, o bajo eléctrico, guitarra, bandoneón y violín, como Quiero 24.

Una primera distinción de las propuestas cantadas es que algunas trabajan principalmente con el repertorio tradicional del tango del siglo XX a través de nuevas versiones de los “clásicos” y otras desarrollan nuevas composiciones. En este sentido, las propuestas del tango “nuevo” aumentan exponencialmente desde distintos abordajes. María Mercedes Liska (2012) en su artículo “Entre opacidades y oscuridades” del libro *Tango. Ventanas del presente* sintetiza los modos de producción de esta nueva etapa. Dentro de lo que identifica como una suerte de refundación dramática de lo poético-musical advierte que

la apropiación generacional del tango en la última década tuvo que ver más con las “sonoridades” que con las “poéticas”. En las nuevas orquestas típicas aparecía la idea implícita o explícita de que la lírica y el estilo vocal del tango habían caído en la obsolescencia. Las propuestas pretendían tomar distancia de todo halo de nostalgia y melancolía como representación del tango, y éste era asociado fundamentalmente al estilo enunciativo y vocal clásico (pp. 77-78).

Pero la escena de producción fue más amplia y variada ya que “hubo quienes se alejaron considerablemente de estos juicios de valor y que tomaron como desafío franquear el universo poético inscripto en el repertorio histórico desde una concepción sonora sustancialmente diferencial” (p. 78). Identifica en esta línea la producción del grupo Alvertango. En este sentido señala que “los músicos reconocen una falta de identificación con la interpretación musical de la poética en versiones precedentes, aunque sí se sienten vinculados con el estilo narrativo y las historias que reflejan” (p. 79).

Dentro de las nuevas composiciones que mantienen líneas de vinculación con estilos anteriores, surgen “producciones musicales fuertemente identificadas con lo festivo”, con carácter emergente del tango en sus inicios, en una suerte de reinterpretación de “lo popular” en el tango. (Liska, 2012, p. 81) También, en algunas nuevas composiciones se destaca la presencia y la fusión con otras músicas rioplatenses que refuerzan una impronta rítmica a través de la utilización de la *milonga*, la *murga porteña* y la *montevideana*, y el *candombe*. La autora identifica estos rasgos en algunos temas de La guardia hereje, Quinteto Pulice-Vicenzo, o Flor de enchastre. Podríamos agregar en esa línea también la producción de Quiero 24. Liska señala que en ese acercamiento “La revisión de lo corporal en la música y de lo popular en el tango adquiere una definida perspectiva étnica. Se trata de una vertiente cultural históricamente silenciada que actualmente es habilitada por los discursos contemporáneos sobre la identidad: la africanía rioplatense” (p. 83).

Por otra parte, existen nuevas composiciones con otro perfil sonoro cuyos rasgos más sobresalientes tienen que ver con “la predilección por tonalidades menores y el uso de armonías densas y disonantes construidas sobre acordes de cuatro sonidos diferentes (cuatríadas), hecho que denota su color “oscuro”. (Liska, 2012, p. 85-86). A la búsqueda de sumar más precisiones en

las características compositivas, Lucas Methol (2020), en un estudio realizado sobre tres obras interpretadas por la OT Julián Peralta,⁸² señala que:

se ha advertido la presencia de discursos melódicos y armónicos novedosos respecto de lo establecido como tendencia usual en el tango canción clásico, como lo son los intercambios modales dóricos, frigios y locrios, la coexistencia de varios centros tonales sin relación directa dentro de una misma obra, las disposiciones formales atípicas y la construcción de frases basadas en motivos de poca extensión melódica. Es importante señalar que estas características no están necesariamente presentes en todas las producciones de tango nuevo. Esto se debe en gran parte a la pluralidad sonora que integra la dimensión estética del tango actual. De todas formas, resulta significativo el hecho de poder hallar estas características rupturistas en obras de gran circulación que son reconocidas y legitimadas al interior del medio (p. 60).

Pero esa “oscuridad” que menciona Liska también se refleja en la poesía del tango canción del siglo XXI. Matías Mauricio (2022) lo advierte cuando señala que

sin dejar de hablar de los temas universales –el amor en todas sus formas, la fugacidad del tiempo, la soledad, la muerte–, lxs letristas llegadxs a la escena del tango post 2001 se animan (nos animamos) a hablarle a esta ciudad, bajo otras claves, otros prismas. [...] buena parte de las letras que conforman el cancionero de estas dos primeras décadas del siglo XXI muestran una preferencia por la temática social y la denuncia crítica. Este perfil –acaso más oscuro, tal vez más chirriante, quizá más hermético que en décadas anteriores– se explica, en parte, por las características del territorio socio-económico y cultural desde el cual emergen y al cual retornan; y, también, porque han sido escritas por una nueva generación de jóvenes que buscan un modo posible de procesar sus preguntas, su rabia y, a veces, su esperanza (p. 15).

Para Mauricio, en los tangos suenan “los desguaces inoculados desde las arcas de los gobiernos venenosos, el hambre que hunde los brazos en la basura, la impugnación al patriarcado y el paulatino derrumbe de la máscara que invisibiliza sus atropellos, la bala perdida, las plazas enrejadas, los nuevos vínculos erótico-afectivos, y un rostro distinto de la soledad” (p. 16).

⁸² Methol (2022) analiza los temas *Sinsur* (J. Peralta-V. Di Raimondo), *Milonga del borde* (V. Di Raimondo) y *El derrumbe* (N. Di Vincenzo) Del disco Un disparo en la noche Vol. 2, 2016.

Tango instrumental

Dentro del tango instrumental del siglo XXI existen propuestas que mantienen una continuidad con la línea de tercera guardia fuertemente referenciada con A. Piazzolla tanto en las composiciones como en los recursos de arreglo e interpretación. Las producciones de Diego Schissi, Ramiro Gallo, Juan Pablo Navarro trabajan con este abordaje. No obstante, no representan al grupo mayoritario en esta época.

El espacio de producción instrumental más representativo gira en torno al resurgimiento de las Orquestas Típicas. Verónica Adorni (en Liska, 2016) así lo explica:

El surgimiento de orquestas típicas formadas por músicos jóvenes en los primeros años de este siglo constituyó una de las evidencias por las cuales se comenzó a discutir la presencia de una nueva etapa o "reverdecer" del tango en nuestro país. En los primeros años, la mayoría de estas orquestas tomó como paradigma sonoro el repertorio tradicional del género, si bien al mismo tiempo desde la performance pretendía romper con los discursos cristalizados de prototipos dominantes provenientes de la misma tradición. Con el correr de los años, esta actitud rupturista en la puesta en escena se trasladó también al relato sonoro, y pasaron a predominar las composiciones propias en el repertorio de muchas de estas orquestas (p. 9).

Son representantes de este movimiento por ejemplo la OT Fernández Fierro y la OT Ciudad Baigón. También existen propuestas en donde se propone una ruptura a través de hacer versiones tangueras de temas del rock como la OT La Vidú. En esa línea, el Quinteto Negro La Boca a través de sus discos Cruces Urbanos, ha realizado numerosas versiones tangueras de temas del rock, punk, cumbia y otros géneros populares.

Y en estos y otros cruces se producen resultados singulares. El grupo Astillero, por ejemplo, propone en su disco *Quilombo* (2017), a través de las composiciones de Julián Peralta, una fusión poco frecuente para una propuesta instrumental: la expresa vinculación con la *murga porteña* pero con una formación de *sexteto* de tango (con un violoncello en vez del violín duplicado). Si bien la cita al ritmo de murga, tan vinculado al de milonga —y la habanera— está presente en otras propuestas mencionadas por Liska (2012), la propuesta exclusivamente instrumental desarrollada en este caso, permite señalarla como un nuevo aporte que deviene en posibilidad.

Buena parte de las orquestas actuales contienen en su modo de expresión características musicales fuertemente vinculadas a la sonoridad de Osvaldo Pugliese. Además, adoptan a ese músico como referente también de las formas de organización comunitaria de las orquestas. Mercedes Liska en su libro *Sembrando el viento* (2005) analiza en profundidad esta situación en una búsqueda por develar “la construcción de una nueva subjetividad por parte de las actuales orquestas típicas a partir del *estilo pugliese*” (p. 17).

A partir de este acotado panorama —en el que gran cantidad de colegas músicxs quedan injustamente ausentes de nuestro relato— y en función de nuestros objetivos didácticos, podemos arriesgar la idea de que todos los recursos provenientes de las tres primeras guardias del

tango que fueron analizados hasta el momento, son adecuados y hasta suficientes para llevar adelante una propuesta contemporánea de *tango cantado* o *tango instrumental* del siglo XXI en cualquiera de sus vertientes.

No obstante, advertimos que resulta absolutamente imprescindible tener en cuenta los nuevos y resignificados abordajes de estos materiales para una acabada performance actualizada. En este sentido, confiamos en que la lectura atenta de la bibliografía citada en este capítulo complete este necesario proceso.

Tango electrónico

Consideramos que *el tango electrónico* representa un tipo de producción cuya singularidad no puede ser abordada con las mismas herramientas que utilizamos hasta ahora. Las categorías de *composición*, *arreglo* e *interpretación* devienen obsoletas para esta sonoridad. También, la propuesta de identificación de armonías *originales* o *interpretativas* carecen de sentido en estas propuestas.

Pero esto no representa un problema para el *tango electrónico* que desarrolla sus propios códigos en una tensión y vinculación permanente con el tango. No abordaremos en este espacio la discusión acerca de si estas producciones *son* o no “tango”. Existen trabajos al respecto como el de María Emilia Greco (2016) del que resaltamos solamente un aspecto de sus conclusiones cuando indica que “en los discursos que critican el tango electrónico observamos la permanencia de argumentos esencialistas y la apelación a la noción de autenticidad” (p. 91). Dado que nuestro trabajo no se orienta a definir ni lo esencial ni lo auténtico, tomamos como un hecho que el *tango electrónico* no solo existe en cantidad y variedad en su producción como tal sino que es una nueva posibilidad para “el tango”. María Emilia Greco y Rubén López Cano (2014) señalan que

El tango electrónico es una categoría musical reciente, amplia y un tanto difusa, que incluye fusiones de música electrónica bailable, el chill out, el drum'n bass, el hip hop, el rock, el jazz, etc., con elementos de la tradición del tango. Entre las bandas más representativas están Gotan Project, Bajofondo, Tanghetto, Narcotango, Ultratango, Tango Crash, Otros Aires y San Telmo Lounge (pp. 228-229).

Carlos Libedinsky, integrante del grupo Narcotango, afirma que los músicos se inspiraron en los jóvenes bailarines de tango, quizás como ya había sucedido con los músicos de la guardia vieja:

El baile ya venía renovándose en los últimos diez, quince años. Los bailarines ya empezaban a bailar distinto, aun con los tangos tradicionales. Yo sentía una especie de transculturación. El baile estaba siendo desarrollado por gente contemporánea pero la música no. El electrotango ayudó a completar ese proceso” (Libedinsky en Liska, 2016, p. 65).

En el tango electrónico encontramos dos vertientes: las composiciones originales y las versiones (*covers*) de tangos de las *guardias* anteriores. En estos últimos, se lleva a cabo un proceso de abstracción que consiste en reducir las características convencionales propias del género.

En nuestro trabajo, nos interesa especialmente señalar cuáles son algunos de los recursos presentes en la sonoridad del *tango electrónico* que establecen una conexión, una procedencia, con el género en cuestión. De qué maneras se trabajan los materiales que “provienen” claramente del tango y no exclusivamente como una cita metafórica, aunque también a través de estas. A partir de estas ideas abordaremos de manera flexible e incipiente las vinculaciones que nos permiten entender esta sonoridad *desde* el tango.

La música

María Emilia Greco (2016) señala que el tango electrónico “toma de las músicas electrónicas secuencias de ritmos repetidos, atmósferas estáticas de timbres electrónicos, patrones armónicos reiterativos, bases de *hip-hop*, líneas melódicas poco definidas y repetidas” (p. 78). En cuanto a los recursos de la tradición del género, indica que “sobresale la utilización del bandoneón [...] en los riffs básicos de cada tema, en las melodías principales, en los solos e improvisaciones” (p. 78). En una suerte de síntesis de materiales establece que son comunes:

- las bases armónico-rítmicas construidas sobre variantes del bajo de milonga.
- esquemas métricos y rítmicos característicos del género, como el marcato.
- referencias melodías o textos de la tradición del tango ya sea en la música o en sus títulos.
- evocación del canto y la impostación de los cantores y cantoras de tango tradicional, aunque con frases fragmentadas y palabras repetidas, cantadas o habladas (p. 78).

Las evocaciones que menciona Greco se utilizan a través de la técnica de *sampleo*, lo que representa un rasgo distintivo del *tango electrónico*. Este recurso compositivo consiste en utilizar fragmentos de grabaciones para nuevas composiciones. El procedimiento se realiza con el *sampler*, que es una tecnología digital de amplio uso desde la década del noventa, que permite extraer muestras de sonidos para ser usadas en nuevas creaciones. En el *tango electrónico* el sampler es utilizado para procesar grabaciones de tangos preexistentes, fragmentos de discursos políticos, paisajes sonoros o relatos de partidos de fútbol, entre otros. Los *samples* remiten a lugares concretos, momentos de la historia, mitos y pasiones rioplatenses como pueden ser la voz de figuras representativas de la política, el arte, la cultura; el fervor por el fútbol, o el paisaje sonoro retratado a partir de la inclusión de sonidos característicos de la vida en las ciudades.

La repetición (*loop*) es característica también del estilo. Un *loop* es una sección pequeña de un sonido que se replica electrónicamente para que se repita continuamente. No obstante, es necesario señalar que el recurso de la *repetición* ya se encuentra presente en varias

producciones del *tango de vanguardia* del siglo XX. Piazzolla y Rovira, tanto en sus composiciones como en sus arreglos, proponen grandes secciones que giran en torno a una misma idea que se reitera. Obras de Piazzolla como *Fracanapa* o *Escualo* trabajan con motivos repetitivos y armonías estáticas. En otros casos las melodías se encuentran contenidas por una progresión y las secciones son más cortas. Pero el tipo de estructura repetitiva es evidente y, en su momento, representaba una ruptura con el lenguaje anterior. El ostinato melódico y la secuencia sobre dos acordes de [Marrón y azul](#) (A. Piazzolla) o el motivo repetitivo sobre una base también cíclica de dos acordes de [Que lo paren](#) (Rovira) son algunos ejemplos de esta posible analogía.

En los conjuntos de *tango electrónico* los instrumentos característicos son guitarras —eléctricas o de nylon—, bandoneón, sintetizador, *sampler*, máquina de ritmos y secuenciador. Los instrumentos musicales tradicionales adquieren una función melódica más que armónica que da cuenta de cierta singularidad en su uso. El bandoneón mantiene como rasgo sólido una vinculación con el tango tradicional.

En el fragmento de *Pa Bailar* de Bajofondo se pueden advertir varios de los recursos ya mencionados con algunas particularidades.

La *batería electrónica* sostiene la regularidad con una estructura de dos compases que contiene un *pattern* de corcheas en el *hi-hat* y un bombo con un ritmo entre el *pop* y el *soul*, caracterizado por el doble bombo al final del compás, y el *tambor* en el 2 y 4.

El violín realiza una melodía con un *fraseo* muy *tanguero* en los términos definidos para la interpretación melódica en las guardias anteriores: con glissandos, rubatos y anticipaciones. La melodía “flota” sobre una base estática, sin condicionamientos de libertad expresiva —en clave de género— de la persona que la interpreta.

El sintetizador realiza un contracanto grave, también en repetición, plagado de síncopas hacia adentro del compás pero que refuerzan la llegada al tiempo “fuerte”.

Al final de la semifrase, el bandoneón realiza un *enlace melódico* cromático para llegar al V grado. En ese lugar, piano y bandoneón realizan la cadencia típica de V-I, dentro de una de las posibilidades habituales en el género para la incorporación de *dominantes*: desde cuarto tiempo hacia el primero del compás siguiente. Luego, el piano interpreta un nuevo enlace melódico en doble octava con una clara direccionalidad hacia el comienzo de las frases.

En la segunda semifrase, el bandoneón realiza una *contramelodía* rítmica, en clara oposición a la melodía *cantabile* del violín —que remite a los usos más estandarizados de melodía y contracanto del género— con los saltos de octava típicos de los usos melódicos de este instrumento reforzando el contratiempo a través de la acentuación de las notas agudas.

En la versión completa de [Pa' bailar](#) es posible profundizar la individualización de diversos materiales musicales que hemos identificado como rasgos de género como así también de la producción audiovisual que forma parte de estas performances. Una particularidad de esta versión es la utilización de una *disminución* en el bandoneón al estilo *variación* del tango sobre el final de la obra. Si bien la estructura es un tanto diferente, la vinculación con el recurso es innegable.

The musical score is for a piece titled "1. Pa bailar. Bajofondo 2007". It is written for five instruments: Violín, Bandoneón, Piano, Sintetizador, and Bateria. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The Violín part begins with a long note marked "arco molto vib." (arco, molto vibrato). The Bandoneón part features a series of chords and a melodic line. The Piano part has a complex texture with many sixteenth notes and chords. The Sintetizador part has a melodic line with some rests. The Bateria part has a steady rhythm with many sixteenth notes and rests.

1. Pa bailar. Bajofondo 2007

En [El capitalismo foráneo](#) de Gotan Project desde una mirada *tanguera* se destaca el bajo que remite fuertemente al bordoneo de la *milonga campera*. En este caso se podría señalar que funciona como una cita metafórica ya que no resuelve esa tensión de la sexta, sino que se mantiene suspendida. En otros temas como [Zitarrosa](#) utiliza explícitamente el bajo de *milonga*. El bandoneón también presenta una alusión a un *marcato* que no está, que no se completa ni con dos ni con

cuatro ataques, sino que se sugiere solo con el primer tiempo pero en igual acentuación y articulación que el *marcato* tradicional. A ello se suma el *enlace melódico* de apoyatura cromática en la mano derecha del bandoneón.

De los elementos claramente *electrónicos* se destaca el *sampleo* de la voz de Eva Duarte de Perón (Evita) extraído de uno de sus discursos emblemáticos.⁸³ Este recurso de *samplear* voces emblemáticas de referentes políticos y también de cantores y cancionistas del tango es muy frecuente en Gotan Project (como en el tema *Zitarrosa*) y también es utilizado como cita por otros grupos de música rioplatense del siglo XXI.

En el *tango electrónico* el elemento vocal rompe por lo general con la tradición narrativa de las letras y tiende a organizarse en la reiteración de onomatopeyas, palabras y frases breves en alguna sección. No obstante, “la canción” no está descartada como posibilidad, como en el tema [Época](#) de Gotan Project tanto en su versión en vivo como en la de estudio.

The musical score for "El capitalismo foráneo" is presented in two systems. The first system includes staves for "Voz sampleada" (sampled voice), "Bandoneón con delay" (bandoneon with delay), "Bajo" (bass), and "Batería" (drums). The second system includes staves for "Voz sampleada", "Bd. con delay" (bandoneon with delay), "Bajo", and "Bat." (drums). The title "El capitalismo foráneo" is written above the first system and below the second system. The music features a mix of electronic and acoustic elements, with the sampled voice providing a narrative element.

2. El capitalismo foráneo Gotan Project 2001

⁸³ En 1948, Evita pronuncia en su discurso: “El capitalismo foráneo, el capitalismo foráneo y sus sirvientes oligárquicos y entreguistas han podido comprobar que no hay fuerza capaz de doblegar a un pueblo que tiene conciencia de sus derechos”.

Dentro de los primeros grupos de *tango electrónico* se encuentra Tanghetto, que desde 2003 y hasta la fecha editó 9 discos,⁸⁴ se presentó con frecuencia en milongas y festivales incluyendo las denominadas milongas alternativas LGTBQ+ y fue la primera orquesta de tango en participar en el primer Festival de Tango Queer de Argentina.

Una particularidad de este conjunto es que además de la batería electrónica, utiliza batería acústica, por lo que incluye en algunos casos proporciones de tempo *humanas* así como *fills* y otros recursos típicos del instrumento y del género.

En [*Tango Provocateur*](#) de Tanghetto, sobre una base regular de batería, percusión y bajo que sugieren un 3-3-2 y una secuencia armónica repetida de I-IV, el bandoneón interpreta un motivo melódico de notas largas *cantábile* aunque con refuerzo de los pulsos, unificadas por bordaduras y cromatismos.

La deuda de Tanghetto inicia con un ritmo de *síncopa* del tango en el bajo reforzada por el piano que luego es rápidamente enmascarada por el ritmo *estructurante* de la batería acústica, que sostiene las corcheas con el *hi-hat* y el bombo en dos. No obstante, ocurren detenciones de esa base en las que vuelve esa *síncopa*, como material *itinerante*. También, más adelante se puede advertir el uso de un bajo caminante al estilo *tercera guardia* que es utilizado en varios temas del grupo, muchas veces en superposición con el 3-3-2 en altos.

Finalmente, después de este recorrido analítico creemos que quedan establecidos algunos recursos identitarios del *tango electrónico* con los cuales se puede dialogar a fin de acercarse a esa sonoridad. Exclusivamente con fines didácticos y en un exceso de simplificación, se podría proponer un trabajo de superposición de *capas* sonoras cuyo resultado se asemeje a las texturas estudiadas. Así, a través de la selección de un *pattern* de batería, un bajo del tango o de la milonga, una base armónica circular y de pocos acordes que no tengan una presencia muy explícita sino más a manera de “colchón” armónico, un material *sampleado* que defina la connotación expresiva del tema, superposiciones rítmicas y o *cantabiles* de melodías según los recorridos tangueros; podemos obtener una sonoridad que se identifique claramente con el *tango electrónico*. Por supuesto que, como en todas las épocas, para hacerlo bien hay que estudiar y ensayar cientos de posibilidades. Pero dentro de un proceso de aprendizaje, contar con unas pocas herramientas para iniciar la tarea representa un buen marco para desarrollar las mejores ideas.

Sugerencias para la producción musical

Podemos señalar que todos los trabajos prácticos propuestos anteriormente en este libro “son” en realidad de la *cuarta guardia* del tango ya que, como vimos, conviven actualmente casi todas las sonoridades que fueron representativas de esas épocas. La sonoridad de la *segunda* y *tercera guardia* sigue teniendo un alto grado de presencia en la contemporaneidad. En el siglo

⁸⁴ El segundo disco del grupo se llama Hybrid Tango. Cualquier analogía con la idea de hibridación antes señalada no es pura coincidencia.

XXI existe una suerte de *revival* de conjuntos, modos de composición e interpretación fuertemente vinculados a esos tiempos.

Por supuesto que el cambio de significación, de instrumentos, de tipos de conjunto, de funcionalidad, de performances, etcétera; colaboran con una renovación que las nuevas generaciones tangueras vienen llevando adelante desde el cambio de siglo.

Por todo ello, en nuestras clases, solemos proponer a las personas que integran los grupos que seleccionen algún elemento singular que les resuene identitario de la *guardia* actual. Y allí “aparecen”, por ejemplo, expresiones más *rockeras* en las voces, en las guitarras, los teclados, las baterías, etcétera, aún en la interpretación de un tango compuesto en los años cuarenta. Porque gran parte de la producción actual realiza ese proceso de deconstrucción de los arquetipos a fin de generar nuevos sentidos.

Y el *tango electrónico* es, sin duda, la posibilidad más rupturista que dosifica su impronta alternando propuestas “acústicas” con algo de *electrónica* y otras claramente *electrónicas* con algún instrumento tradicional.

Nuestro objetivo de enseñanza en este sentido se orienta a contribuir a la formación de personas músicas dispuestas a trabajar abierta y seriamente con distintos tipos de sonoridades, sin prejuicios estilísticos y con la convicción de que en el arte todo es posible.

En el [anexo](#) del libro se incluye *Por lo que fue y será*, obra inscripta en el *estilo* de la *cuarta guardia*, cuya composición y versión originales corresponden a estudiantes de la cursada 2025 de la Cátedra Producción y Análisis IV: Música Rioplatense, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, sobre una idea original del estudiante Marco Rodríguez Salanoue.

Referencias

- Alabarcas, P. (1994) *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue
- Greco, M. E. y López Cano, R. (2014). Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico. *Latin American Music Review*, 35(2), 228-259.
- Liska, M. M. (2013) “La revitalización del baile social en Buenos Aires. Neoliberalismo y cultura popular durante la década de 1990”, *Ethnomusicology Review*, (18), 1-21 Los Ángeles: University of California (UCLA): Disponible en <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/702>
- Liska, M. M. (2016) Las transgresiones del tango electrónico: condiciones sociales contemporáneas y valoraciones estéticas en los bordes del tango. *Revista Musical Chilena*, 70 (225), 50 – 72.
- Liska, M. M. Comp. (2012) *Tango. Ventanas del presente*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

- Liska, M. M., Venegas, S. Comps. (2016) *Tango. Ventanas del presente II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Liska, M. M. (2005) *Sembrando el viento. El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Liska, M. M. (2009) “El cuerpo en la música. La propuesta del tango queer y su vinculación con el tango electrónico.” en línea <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin8/2-1.pdf>
- Mauricio, M. (2022). *Tango post 2001: estallido social y nuevas poéticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Methol, L. (2020) *¿Cuarta Guardia?: Un acercamiento a los recursos técnicos del tango canción del siglo XXI a través del abordaje de tres casos* [Tesis de licenciatura inédita]. Recuperada de sedici.unlp.edu.ar
- Morettini, M., Pernigotte, R. y Fernández Díaz, F. (2021) *Tango en devenir*. Buenos Aires: Romina Pernigotte.

Epílogo

Este libro es fruto de un trabajo sostenido de investigación en el tango y, fundamentalmente, de su *enseñanza*. Sin duda, gran parte de los análisis, observaciones y conclusiones aquí desarrolladas han sido posibles gracias a la tarea de otras personas que estudian el género y que fueron citadas en cada instancia. Pero el sostén principal de nuestro abordaje, propuesta y diseño didáctico tiene que ver con la experiencia acumulada durante varias décadas de enseñanza del tango en nuestra Facultad de Artes.

Sabemos empíricamente que la propuesta es efectiva para la formación de personas músicas que deseen acercarse al género para interpretarlo y comprenderlo en sus dimensiones estéticas e históricas. También que, en muchas de estas personas, puede significar un impulso inicial para luego llevar adelante una carrera profesional en el género.

Gustavo Samela nos ha formado como músicos, docentes e investigadores y nos gusta pensar este libro como una suerte de demostración de gratitud hacia esa formación y hacia él.

A su vez, tenemos el anhelo de que este libro represente una herramienta precisa, ágil e interesante para nuestrxs estudiantes y para cualquier persona que desee estudiar el tango, y que a través de él puedan sentir también la pasión que despierta en nosotros este maravilloso arte.

Alejandro Polemann y Martín Jurado

⁸⁵ Las partituras multimedia del Anexo pueden visualizarse en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/1NKgwo2DQhKCHjZBBS2uw7YD-FAgqxXP?usp=sharing>



Cinco de Mayo

Composición grupal coordinada por Gustavo Samela

Versión para Orquesta Típica Criolla con guitarra

1

Flauta

Violín

Bandoneón

Guitarra

Am E7 E7 Am

This block contains the first four measures of the musical score. The Flauta part begins with a melodic line marked with a first ending bracket. The Violín and Bandoneón parts play a rhythmic accompaniment. The Guitarra part provides harmonic support with chords Am, E7, E7, and Am, and includes a bass line with an 8va marking.

5

Fl.

Vln.

Bd.

Guit.

Am E7 E7 Am

This block contains measures 5 through 8 of the musical score. The Fl. part has a melodic line starting in measure 6. The Vln. and Bd. parts continue the rhythmic accompaniment. The Guit. part continues with the same harmonic structure (Am, E7, E7, Am) and includes a bass line with an 8va marking.

9

Fl.

Vln.

Bd.

Guit.

Am E⁷ A⁷ Dm

8

13

Fl.

Vln.

Bd.

Guit.

B^b Am E⁷ Am

8

Cinco de Mayo

Composición grupal coordinada por Gustavo Samela

Versión para Orquesta Típica Criolla con piano

1

Flauta

Violín

Bandoneón

Piano

Am E⁷ E⁷ Am

8^{vb}

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. The Flauta part has a melodic line with a first ending bracket over measures 3 and 4. The Violín and Bandoneón parts play a rhythmic melody. The Piano part provides harmonic support with chords Am, E7, E7, and Am, and a bass line. A dashed line labeled 8^{vb} indicates the end of the first system.

5

Fl.

Vln.

Bd.

Pno.

Am E⁷ E⁷ Am

(8)

Detailed description: This block contains measures 5-8 of the musical score. The Fl. part has a melodic line starting in measure 5. The Vln. and Bd. parts continue the rhythmic melody. The Pno. part provides harmonic support with chords Am, E7, E7, and Am. A dashed line labeled (8) indicates the end of the second system.

9

Fl.

Vln.

Bd.

Pno.

Am

E⁷

A⁷

Dm

(8)

13

Fl.

Vln.

Bd.

Pno.

B^b

Am

E⁷

Am

(8)

Mirando la lluvia

A. Avilés - L. Torre Ríos

Versión realizada por estudiantes de la cursada 2022 de la Cátedra de Tango

The musical score is arranged for a vocal duo, two violas, guitar, bass, and piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score consists of 16 measures.

- Voz 1 and Voz 2:** Both vocal parts are in common time and feature whole rests for the first 16 measures.
- Viola 1 and Viola 2:** Both parts are in 3/4 time. They begin with whole rests for the first measure, then play a series of eighth and sixteenth notes, including triplets, starting from the second measure. Dynamics include *mp* and *mp*.
- Guitarra criolla:** The guitar part is in common time. It features a series of chords: B-flat m, Fm/A-flat, Gm7, C7, G7, C7, and C7/E. The first measure has a whole rest, followed by a series of eighth notes and chords. Dynamics include *mp*.
- Bajo eléctrico:** The bass part is in common time. It features a series of chords: B-flat m, Fm/A-flat, Gm7, C7, G7, C7, and C7/E. The first measure has a whole rest, followed by a series of eighth notes and chords. Dynamics include *mp*.
- Piano acústico:** The piano part is in common time. It features a series of chords: B-flat m, Fm/A-flat, Gm7, C7, G7, C7, and C7/E. The first measure has a whole rest, followed by a series of eighth notes and chords. Dynamics include *mp*.

5

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

Fm Gm7 b 5 C7 C7/B b Fm/A b B b m Fm F7/A

arrastre arrastre

9

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

B b m G7/B C7 Fm A b 7/C G7/B C7/E

8

13

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

Fm D $\flat$ 7 C7 C7/E Fm Gm7 $\flat$ 5 C7 C7/E Fm E $\flat$ 7

18

A

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

A $\flat$ /C C7 F C7sus4

mf

mf

mf

mf

mf

22

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

C7 F E $\flat$ 7 D7 Gm G7

27

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

C7sus4 C9 B7 B $\flat$ 6 IV

pizz.

pizz.

32

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

p

p

p

p

p

p

36 **B**

Voz 1

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Ni u-na ca - ri-cia, so-lo, tris-tey vie-jo, tras los vi-drios

B $\flat$ m Fm/A $\flat$ Gm7 C7 G7 C7 C7/E Fm Gm7 $\flat$ 5

41

Voz 1

tur-bios mi-ran - do la llu-via U-nas cuan-tas car-tas, un per - fu-me vie-jo u - na cin-ta

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

C7 C7/B $\flat$ Fm/A $\flat$ B $\flat$ m Fm F7/A B $\flat$ m G7/B

Bajo

arrastre arrastre

Pno.

arrastre arrastre

45

Voz 1

ro-sa yu-na tren - za ru-bia mu-chas a-ven - tu-ras yun-a-mor tan so-lo que de-jó co-

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

C7 Fm A $\flat$ 7/C G7/B C7/E Fm D $\flat$ 7

Bajo

Pno.

49

Voz 1

bar-de, fue-ra del ca - mi-no y hoy que lle-gaa sual-ma la cruz y las pe-nas sien-te que no

Vla. 1

Vla. 2

C7 C7/E Fm Gm7 b 5 C7 C7/E Fm E b 7

Guit.

Bajo

Pno.

53

Voz 1

pu-do cumplir su des - ti - no

Voz 2

Es - pe - jo mo - ja - do

Vla. 1

Vla. 2

A b /C C7 F C7sus4

Guit.

Bajo

Pno.

C

mf

mf

mf

mf

mf

mf

57

Voz 1
la ca - lle re - fle - ja un cua-drop in - ta - do con pin - tu-ra

Voz 2
la ca - lle re - fle - ja un cua-drop in - ta - do con pin - tu-ra

Vla. 2
C7 F E $\flat$ 7 D7 Gm G7

Guit.

Bajo

Pno.

62

Voz 1
vie - ja mar - co de ven - ta - nas po-bre sol-te - rón

Voz 2
vie - ja

Vla. 1
pizz.

Vla. 2
pizz.

C7sus4 C9 B7 B $\flat$ 6 F C7 F F+5

Guit.

Bajo

Pno.

67 D

Voz 1 yensu co-ra - zón

Voz 2 llue-veen los cris - ta - les

Vla. 1 *f* arco

Vla. 2 *f* arco

Guit. *f* C7sus4

Bajo *f*

Pno. *f*

72

Vla. 1 *f*

Vla. 2 *f*

Guit. *f* C7 F E b 7 D7 Gm G7

Bajo *f*

Pno. *f*

77 rall. - - - - -

Voz 1

mar - co de ven - ta - nas po-bre sol-te - rón

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

mf

mf

mf

mf

C7sus4 C9 B7 B $\flat$ 6 F C7 F F+5

82

Voz 1

llue-veen los cris - ta - les zón

Voz 2

yen su co-ra - zón

Vla. 1

Vla. 2

Guit.

Bajo

Pno.

mp

mp

mp

mp

mp

Dm F

Otoño Porteño

Astor Piazzolla

Versión realizada por estudiantes de la cursada 2019 de la Cátedra Producción y análisis 4:
Música Rioplatense

Clarinete en B $\flat$

Bandoneon

Guitarra

Guitarra Electrica

Piano

Bajo Electrico

The image displays a musical score for the piece 'Otoño Porteño' by Astor Piazzolla. The score is arranged for six instruments: Clarinete en B $\flat$, Bandoneon, Guitarra, Guitarra Electrica, Piano, and Bajo Electrico. The music is written in 4/4 time. The first five instruments (Clarinete en B $\flat$, Bandoneon, Guitarra, Guitarra Electrica, and Piano) are shown with a treble clef and a 4/4 time signature, and their staves contain a single whole rest in each of the four measures. The Bajo Electrico is shown with a bass clef and a 4/4 time signature, and its staff contains a continuous eighth-note bass line across the four measures. The instruments are grouped by a large brace on the left side of the score.

5

B♭ Cl.

5

Bd.

5

Gtr.

8

Gtr. E.

5

Pno.

5

B.E.

The musical score is arranged in six staves. The first four staves (B♭ Cl., Bd., Gtr., Gtr. E.) each have a single staff with a treble clef. The fifth staff (Pno.) has a grand staff with both treble and bass clefs. The sixth staff (B.E.) has a single staff with a bass clef. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The B♭ Cl., Bd., Gtr., and Gtr. E. parts are mostly rests with a '5' finger number above the first measure. The Pno. part has a melodic line in the first measure and rests in the others. The B.E. part has a continuous eighth-note line starting with a '5' finger number.

9

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

9

B.E.

The musical score is written for a jazz ensemble. It consists of six staves, each representing a different instrument. The first four staves (B $\flat$ Cl., Bd., Gtr., Gtr. E.) are grouped together with a brace on the left. The fifth staff (Pno.) is also grouped with a brace. The sixth staff (B.E.) is separate. The score is in 4/4 time, as indicated by the common time signature 'C' at the beginning of each staff. The key signature has one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line of the first staff. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains the most musical activity, particularly in the Piano and Bass Extension parts. The Piano part in the first measure features a complex sequence of beamed eighth and sixteenth notes, some with ties. The Bass Extension part plays a steady eighth-note pattern. The other instruments (B $\flat$ Cl., Bd., Gtr., Gtr. E.) have rests in the first measure, with some initial notes in the second measure. The second and third measures are mostly rests for all instruments. The fourth measure contains rests for all instruments. The number '9' appears at the beginning of the first and fifth staves, possibly indicating a measure number or a rehearsal mark.

13 Percusion (cayiyi) Variaciones de 332

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

13

13

13

13

13

8

Glisando ascendentes y descendentes

Golpes en la caja

17

B $\flat$ Cl.

17

Bd.

17

Gtr.

8

Gtr. E.

17

Pno.

17

B.E.

The musical score is arranged in six staves, each with a measure number '17' at the beginning. The instruments and their parts are as follows:

- B $\flat$ Cl. (B-flat Clarinet):** The top staff shows a complex rhythmic pattern using 'x' marks for notes. The first three measures have groups of three notes each, followed by a group of four. The last measure has a group of three notes, each marked with an accent (>) and an asterisk (*).
- Bd. (Drums):** The second staff consists of two staves (treble and bass clef) with a single horizontal line in each, indicating a silent part.
- Gtr. (Guitar):** The third staff shows a melodic line with eighth notes, slurs, and accents. A measure rest '8' is present in the first measure.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** The fourth staff consists of two staves with a single horizontal line in each, indicating a silent part.
- Pno. (Piano):** The fifth staff consists of two staves with a single horizontal line in each for the first three measures. In the fourth measure, the treble clef staff has a half note followed by a quarter note, and the bass clef staff has a single horizontal line.
- B.E. (Bass):** The bottom staff shows a steady eighth-note line.

21

B♭ Cl.

21

Bd.

21

Gtr.

8

Mute

Armonico traste 19

Mute

Mute

Mute

Gtr. E.

21

Pno.

21

B.E.

Detailed description of the musical score: The score is arranged in six systems. The first system (measures 21-24) includes parts for B♭ Clarinet, Bass Drum, Guitar, Electric Guitar, Piano, and Bass. The B♭ Clarinet part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and asterisks. The Bass Drum part has rests in measures 21, 22, and 23, and a single eighth note in measure 24. The Guitar part has a melodic line with a 'Mute' effect and 'Armonico traste 19' (harmonic at fret 19) in measures 21, 22, and 23, and a single eighth note in measure 24. The Electric Guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and asterisks. The Piano part has a melodic line in the right hand and rests in the left. The Bass part has a steady eighth-note line. The bass drum and electric guitar parts consist of rhythmic patterns of asterisks and accents.

25

B♭ Cl.

25

Bd.

25

Gtr.

8

Mute

Mute

Mute

Mute

Gtr. E.

25

Pno.

25

B.E.

Detailed description of the musical score: The score is written for six instruments: B♭ Clarinet, Bass Drum, Guitar, Electric Guitar, Piano, and Bass. The music is in 4/4 time. The B♭ Clarinet part (measures 25-28) consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing a triplet of eighth notes. The Bass Drum part (measures 25-28) consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing a triplet of eighth notes. The Guitar part (measures 25-28) consists of a melodic line with a 'Mute' effect indicated. The Electric Guitar part (measures 25-28) consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part (measures 25-28) consists of a melodic line with a 'Mute' effect indicated. The Bass part (measures 25-28) consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

29

B $\flat$ Cl.

29

Bd.

29

Gtr.

8

Gtr. E.

29

Pno.

29

B.E.

This musical score page contains measures 29 through 32 for a six-piece ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- B $\flat$ Cl. (B-flat Clarinet):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 29-32.
- Bd. (Bass Drum):** Plays a simple four-beat pattern, with a single eighth note in each measure.
- Gtr. (Guitar):** Plays a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) in measures 29-32.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Plays a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) in measures 29-32.
- Pno. (Piano):** Plays a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) in measures 29-32.
- B.E. (Bass):** Plays a melodic line with eighth notes in measures 29-32.

33

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

33

33

33

33

33

33

37

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

This musical score page contains measures 37 through 40 for a six-piece ensemble. The instruments are arranged in a standard rock band configuration. The B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.) and Piano (Pno.) parts are written in treble clef, while the Bass Drum (Bd.), Electric Guitar (Gtr. E.), and Bass (B.E.) parts are in bass clef. The Guitar (Gtr.) part is in treble clef and features complex chordal textures with many beamed sixteenth notes and accents. The Bass Drum (Bd.) part is mostly silent, indicated by whole rests. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Electric Guitar (Gtr. E.) and Bass (B.E.) parts are also mostly silent, with whole rests. The Bass (B.E.) part has a few notes in measures 38 and 39. The Guitar (Gtr.) part has a melodic line in measure 40. The B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.) part has a melodic line in measure 40.

41

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

This musical score page contains measures 41 through 44 for a six-piece ensemble. The instruments are arranged vertically: B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.), Bass Drum (Bd.), Guitar (Gtr.), Electric Guitar (Gtr. E.), Piano (Pno.), and Bass (B.E.).

- B $\flat$ Cl.:** Measures 41-44. Measure 41: quarter rest, eighth note, eighth note beamed pair, quarter note. Measure 42: quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note. Measure 43: eighth note beamed pair, eighth note beamed pair, eighth note beamed pair, eighth note beamed pair. Measure 44: quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note.
- Bd.:** Measures 41-44. All measures contain a whole rest.
- Gtr.:** Measures 41-44. Measure 41: eighth note chord, quarter rest, eighth note chord, quarter rest. Measure 42: eighth note chord, quarter rest, eighth note chord, quarter rest. Measure 43: eighth note beamed pair, eighth note beamed pair, eighth note beamed pair, eighth note beamed pair. Measure 44: whole rest.
- Gtr. E.:** Measures 41-44. Measure 41: whole rest. Measure 42: whole rest. Measure 43: eighth note beamed pair, eighth note beamed pair, eighth note beamed pair, eighth note beamed pair. Measure 44: whole rest.
- Pno.:** Measures 41-44. Measure 41: eighth note chord, eighth note chord, eighth note chord, eighth note chord. Measure 42: eighth note chord, eighth note chord, eighth note chord, eighth note chord. Measure 43: eighth note beamed pair, eighth note beamed pair, eighth note beamed pair, eighth note beamed pair. Measure 44: eighth note chord, eighth note chord, eighth note chord, eighth note chord.
- B.E.:** Measures 41-44. Measure 41: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note. Measure 42: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note. Measure 43: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note. Measure 44: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.

45

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

This musical score page contains measures 45 through 48 for a jazz ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.):** Measures 45-48. The part begins with a triplet of eighth notes (F $\sharp$, G, A) in measure 45, followed by a series of dotted eighth notes and quarter notes, including a chromatic descent in measure 47.
- Piano (Pno.):** Measures 45-48. The right hand plays chords and short melodic lines, while the left hand provides a steady bass line with eighth and quarter notes.
- Guitar (Gtr.):** Measures 45-48. The part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often grouped in triplets.
- Electric Guitar (Gtr. E.):** Measures 45-48. Similar to the acoustic guitar, it plays a fast, intricate line with frequent triplets and beamed notes.
- Bass (B.E.):** Measures 45-48. The part is a simple, walking bass line consisting of eighth and quarter notes.

49

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

This musical score page contains measures 49 through 52 for a six-piece ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- B $\flat$ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 49-50 have whole rests. In measure 51, it plays a quarter note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, followed by an eighth note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, and an eighth note F $\sharp$ (G $\flat$) with an accent. In measure 52, it has a whole rest.
- Bd. (Bass Drum):** Measures 49-50 have whole rests. In measure 51, it plays a quarter note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, followed by an eighth note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, and an eighth note F $\sharp$ (G $\flat$) with an accent. In measure 52, it has a whole rest.
- Gtr. (Guitar):** Measures 49-50 have whole rests. In measure 51, it plays a quarter note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, followed by an eighth note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, and an eighth note F $\sharp$ (G $\flat$) with an accent. In measure 52, it has a whole rest.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Measures 49-50 have whole rests. In measure 51, it plays a quarter note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, followed by an eighth note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, and an eighth note F $\sharp$ (G $\flat$) with an accent. In measure 52, it has a whole rest.
- Pno. (Piano):** Measures 49-50 have whole rests. In measure 51, it plays a quarter note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, followed by an eighth note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, and an eighth note F $\sharp$ (G $\flat$) with an accent. In measure 52, it has a whole rest.
- B.E. (Bass):** Measures 49-50 have whole rests. In measure 51, it plays a quarter note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, followed by an eighth note G $\flat$ (F $\sharp$) with an accent, and an eighth note F $\sharp$ (G $\flat$) with an accent. In measure 52, it has a whole rest.

53

B♭ Cl.

53

Bd.

53

Gtr.

8

Gtr. E.

53

Pno.

53

B.E.

rit.

This musical score page contains measures 53 through 56 for a six-piece ensemble. The instruments are arranged vertically: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bd.), Guitar (Gtr.), Electric Guitar (Gtr. E.), Piano (Pno.), and Bass (B.E.).
- **B♭ Cl.:** Measures 53-56 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs.
- **Bd.:** Measures 53-56 feature a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bass clef part is mostly rests.
- **Gtr.:** Measures 53-56 feature a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. A guitar-specific instruction '8' is present in measure 53.
- **Gtr. E.:** Measures 53-56 feature a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs.
- **Pno.:** Measures 53-56 feature a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bass clef part features a steady eighth-note bass line.
- **B.E.:** Measures 53-56 feature a steady eighth-note bass line in the bass clef.
- **Tempo:** A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the Electric Guitar staff in measure 55.

57

B♭ Cl.

57

Bd.

57

Gtr.

8

Gtr. E.

57

Pno.

57

B.E.

This musical score page contains measures 57 through 60 for a six-piece ensemble. The instruments are arranged vertically: B♭ Clarinet, Bassoon, Guitar, Electric Guitar, Piano, and Bass. Measures 57 and 58 contain active musical notation for all instruments, while measures 59 and 60 are marked with whole rests for every part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and articulation marks like accents and slurs.

Cambio de tempo

61

B♭ Cl.

61

Bd.

61

Gtr.

3

3

Gtr. E.

61

Pno.

61

B.E.

The musical score consists of six staves. The B♭ Clarinet and Piano parts are mostly rests. The Bassoon part has a melodic line with accents and slurs. The Guitar part includes a triplet of eighth notes. The Electric Guitar part has a complex rhythmic pattern with many accents. The Bass part has a steady eighth-note pattern.

65

B $\flat$ Cl.

65

Bd.

65

Gtr.

8

Gtr. E.

65

Pno.

65

B.E.

This musical score page contains measures 65 through 68 for a six-piece ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- B $\flat$ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 65-68. Notes: G $\flat$ (half), A $\sharp$ (half), G (half), F (half).
- Bd. (Bass Drum):** Measures 65-68. Rests in all measures.
- Gtr. (Guitar):** Measures 65-68. Rests in all measures.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Measures 65-68. Notes: G $\flat$ (quarter), A $\sharp$ (quarter), G (quarter), F (quarter), tied across measures.
- Pno. (Piano):** Measures 65-68. Notes: G $\flat$ (quarter), A $\sharp$ (quarter), G (quarter), F (quarter), tied across measures.
- B.E. (Bass):** Measures 65-68. Notes: G $\flat$ (quarter), A $\sharp$ (quarter), G (quarter), F (quarter), tied across measures.

69

B♭ Cl.

69

Bd.

69

Gtr.

8

Gtr. E.

69

Pno.

69

B.E.

This musical score page contains measures 69 through 72 for a six-part ensemble. The staves are arranged vertically: B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bd. (Bassoon), Gtr. (Guitar), Gtr. E. (Electric Guitar), Pno. (Piano), and B.E. (Bass). Measure 69 features a melodic line in the B♭ Cl. staff, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. The Bd. staff has a whole rest. The Gtr. staff has a whole rest. The Gtr. E. staff has a quarter note G4, followed by a quarter rest. The Pno. staff has a quarter note G4, followed by a quarter rest. The B.E. staff has a quarter note G4, followed by a quarter rest. Measure 70 features a melodic line in the B♭ Cl. staff, starting with a half note A4, followed by a half note B4, and then a quarter note A4. The Bd. staff has a whole rest. The Gtr. staff has a whole rest. The Gtr. E. staff has a quarter note A4, followed by a quarter rest. The Pno. staff has a quarter note A4, followed by a quarter rest. The B.E. staff has a quarter note A4, followed by a quarter rest. Measure 71 features a melodic line in the B♭ Cl. staff, starting with a half note B4, followed by a half note C5, and then a quarter note B4. The Bd. staff has a whole rest. The Gtr. staff has a whole rest. The Gtr. E. staff has a quarter note B4, followed by a quarter rest. The Pno. staff has a quarter note B4, followed by a quarter rest. The B.E. staff has a quarter note B4, followed by a quarter rest. Measure 72 features a melodic line in the B♭ Cl. staff, starting with a half note C5, followed by a half note D5, and then a quarter note C5. The Bd. staff has a whole rest. The Gtr. staff has a whole rest. The Gtr. E. staff has a quarter note C5, followed by a quarter rest. The Pno. staff has a quarter note C5, followed by a quarter rest. The B.E. staff has a quarter note C5, followed by a quarter rest.

Adagio ♩ = 60

73

B $\flat$ Cl.

73

Bd.

73

Gtr.

8

Gtr. E.

73

Pno.

73

B.E.

77

B $\flat$ Cl.

77

Bd.

77

Gtr.

8

Gtr. E.

77

Pno.

77

B.E.

The musical score consists of six staves. The B $\flat$ Clarinet staff (top) has a treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals. The Bass Drum staff (Bd.) has a treble and bass clef and contains rests for measures 77-79 and a trill in measure 80. The Guitar staff (Gtr.) has a treble clef and contains rests for measures 77-79 and a trill in measure 80. The Electric Guitar staff (Gtr. E.) has a treble clef and contains a chord in measure 77 and a melodic line in measures 79-80. The Piano staff (Pno.) has a treble and bass clef and contains complex chords with many accidentals. The Bass staff (B.E.) has a bass clef and contains a melodic line with many accidentals.

81

B $\flat$ Cl.

81

Bd.

81

Gtr.

8

Gtr. E.

81

Pno.

81

B.E.

This musical score page contains measures 81 through 84. The instruments and their parts are as follows:

- B $\flat$ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 81-84 feature a continuous eighth-note melody. Measure 81 starts with a whole rest, followed by eighth-note runs in measures 82, 83, and 84.
- Bd. (Bass Drum):** Measures 81-84 feature a simple four-beat pattern: a half note in measure 81, a quarter note in measure 82, and two quarter notes in measures 83 and 84.
- Gtr. (Guitar):** Measures 81-84 feature a melodic line with trills. Measure 81 has a whole rest with a trill. Measures 82-84 have eighth-note patterns with trills on the first and third beats.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Measures 81-84 feature a melodic line with trills. Measure 81 has a whole rest with a trill. Measures 82-84 have eighth-note patterns with trills on the first and third beats.
- Pno. (Piano):** Measures 81-84 feature a melodic line with trills. Measure 81 has a whole rest with a trill. Measures 82-84 have eighth-note patterns with trills on the first and third beats.
- B.E. (Bass):** Measures 81-84 feature a melodic line with trills. Measure 81 has a whole rest with a trill. Measures 82-84 have eighth-note patterns with trills on the first and third beats.

85

B $\flat$ Cl.

85

Bd.

85

Gtr.

8

Gtr. E.

85

Pno.

85

B.E.

This musical score page contains measures 85 through 88. The instruments and their parts are as follows:

- B $\flat$ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 85-88. The part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs.
- Bd. (Drums):** Measures 85-88. The part is written in grand staff (treble and bass clefs). It shows a consistent drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats of each measure, and a bass drum on the first and third beats.
- Gtr. (Guitar):** Measures 85-88. The part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). It consists of a simple, rhythmic melody using eighth and quarter notes.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Measures 85-88. The part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). It follows a similar rhythmic pattern to the acoustic guitar, with eighth and quarter notes.
- Pno. (Piano):** Measures 85-88. The part is written in grand staff. The right hand plays chords on the second and fourth beats of each measure, while the left hand plays a simple bass line.
- B.E. (Bass):** Measures 85-88. The part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). It provides a steady bass line with eighth and quarter notes.

89

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

This musical score page contains measures 89 through 92 for a six-piece ensemble. The instruments are arranged vertically: B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.), Bass Drum (Bd.), Guitar (Gtr.), Electric Guitar (Gtr. E.), Piano (Pno.), and Bass (B.E.). Measure 89 shows the B $\flat$ Cl. and Gtr. E. with eighth-note patterns, while the Bd., Pno., and B.E. have rests. In measure 90, the Gtr. and Gtr. E. continue with eighth notes, and the Pno. has a chord. Measure 91 features a complex guitar solo with double stops and a trill on the Gtr. part, while the B $\flat$ Cl. and Gtr. E. have rests. Measure 92 concludes the sequence with eighth-note patterns in the B $\flat$ Cl., Gtr. E., and B.E., and a final piano chord.

93

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

This musical score page contains measures 93 through 96 for a six-piece band. The instruments and their parts are as follows:

- B $\flat$ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 93-96. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a key signature change from one flat to two flats between measures 94 and 95.
- Bd. (Bass Drum):** Measures 93-96. The part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The bass clef staff contains a whole rest in every measure. The treble clef staff features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.
- Gtr. (Guitar):** Measures 93-96. The part is written in a grand staff. The treble clef staff contains a series of chords and arpeggios, many with accents. The bass clef staff contains a simple eighth-note bass line.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Measures 93-96. The part is written in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Pno. (Piano):** Measures 93-96. The part is written in a grand staff. The treble clef staff contains chords and arpeggios, while the bass clef staff contains a simple eighth-note bass line.
- B.E. (Bass):** Measures 93-96. The part is written in a single staff with a bass clef, featuring a simple eighth-note bass line.

97

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

This musical score page contains measures 97 through 100 for a six-piece ensemble. The instruments are B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.), Bass Drum (Bd.), Guitar (Gtr.), Electric Guitar (Gtr. E.), Piano (Pno.), and Bass (B.E.).

- Measure 97:** B $\flat$ Cl. plays a quarter rest followed by eighth notes G $\flat$, A, B, and C with accents. Bd. has a single bass drum hit. Gtr. has a quarter rest. Gtr. E. plays a continuous eighth-note pattern: G $\flat$, A, B, C, B, A, G $\flat$. Pno. has a quarter rest. B.E. plays a quarter note G.
- Measure 98:** B $\flat$ Cl. plays a quarter rest followed by eighth notes G $\flat$, A, B, and C with accents. Bd. has a single bass drum hit. Gtr. has a quarter rest. Gtr. E. continues the eighth-note pattern. Pno. has a quarter rest. B.E. plays a quarter note A.
- Measure 99:** B $\flat$ Cl. plays a quarter rest followed by eighth notes G $\flat$, A, B, and C with accents. Bd. has a single bass drum hit. Gtr. has a quarter rest. Gtr. E. continues the eighth-note pattern. Pno. has a quarter rest. B.E. plays a quarter note B.
- Measure 100:** B $\flat$ Cl. plays a quarter rest followed by eighth notes G $\flat$, A, B, and C with accents. Bd. has a single bass drum hit. Gtr. has a quarter rest. Gtr. E. continues the eighth-note pattern. Pno. has a quarter rest. B.E. plays a quarter note C.

101

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

This musical score page contains measures 101 through 104 for a six-piece ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- B $\flat$ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 101-104. The part consists of eighth notes and quarter notes, with a final quarter rest in measure 104.
- Bd. (Bass Drum):** Measures 101-104. The part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, primarily in the treble clef, with rests in the bass clef.
- Gtr. (Guitar):** Measures 101-104. The part includes chords and single notes, with 'X' marks indicating muted notes or specific techniques.
- Gtr. E. (Electric Guitar):** Measures 101-104. The part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some chromatic movement.
- Pno. (Piano):** Measures 101-104. The part consists of chords and single notes, with 'X' marks indicating muted notes or specific techniques.
- B.E. (Bass):** Measures 101-104. The part consists of a simple eighth-note bass line.

105

B $\flat$ Cl.

Bd.

Gtr.

Gtr. E.

Pno.

B.E.

This musical score page contains measures 105 through 108 for a six-piece ensemble. The instruments are arranged vertically: B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.), Bass Drum (Bd.), Guitar (Gtr.), Electric Guitar (Gtr. E.), Piano (Pno.), and Bass (B.E.).

- B $\flat$ Cl.:** Measures 105-108 are entirely silent, indicated by whole rests on the staff.
- Bd.:** The Bass Drum part is active in measures 105-107, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations (accents, slurs). In measure 108, it is silent.
- Gtr.:** The Guitar part consists of sustained chords in measures 105-107, with a final chord in measure 108. Fingering '8' is indicated for the first measure. Mute symbols (X) are placed below the staff in measures 105-107.
- Gtr. E.:** The Electric Guitar part features a melodic line in measures 105-107, including triplets in measures 107 and 108. Measure 108 is silent.
- Pno.:** The Piano part has chords in measures 105-107 and is silent in measure 108. Mute symbols (X) are placed below the staff in measures 105-107.
- B.E.:** The Bass part is silent in measures 105-107 and features a single note in measure 108.

109

B $\flat$ Cl.

109

Bd.

109

Gtr.

8

Gtr. E.

3

109

Pno.

109

B.E.

The musical score is arranged in six systems, each corresponding to a different instrument. The first system is for B $\flat$ Clarinet (B $\flat$ Cl.), the second for Bass Drum (Bd.), the third for Guitar (Gtr.), the fourth for Electric Guitar (Gtr. E.), the fifth for Piano (Pno.), and the sixth for Bass (B.E.). Each system begins with a measure number '109'. The B $\flat$ Cl., Bd., and Pno. staves show a series of rests, indicating that these instruments are silent during this passage. The Gtr. staff shows a series of rests, indicating that the acoustic guitar is also silent. The Gtr. E. staff features a melodic line starting with a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4), followed by a series of eighth notes (B4, C5, B4, A4, G4, F#4), and then a series of eighth notes (E4, D4, C4, B3, A3, G3). The line concludes with a wavy line, indicating a vibrato or tremolo effect. The B.E. staff shows a series of rests, indicating that the bass is silent during this passage.

Créditos de videos

Ejemplos de guitarra y piano

Grabación y edición de video: Secretaría de Producción y Contenidos Audiovisuales. Facultad de Artes, UNLP. Secretario: Prof. Martín Patricio Barrios. Filmación y montaje: Lic. Pablo Ezequiel Felice. Grabación y edición de audio: Departamento de Sonido, Facultad de Artes, UNLP. Director del Departamento de Sonido: Prof. Juan Martín Albariño. Técnico de grabación, mezcla y masterización: Lic. Mauro Agustín Ruiz. Técnicos de escenario: Tec. Joaquín Mancini y Tec. Guillermo Damián Rejep.

Ejemplos de batería y percusión

Grabación y edición de video: Julia Polemann. Grabación y edición de audio: estudio RECOR-TEC. Técnico de grabación, mezcla y masterización: Miguel Ángel Senini.

Los autores

Samela, Gustavo

Profesor Superior en la especialidad Piano egresado del Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo en 1960. Completó sus estudios musicales en forma privada con distintos profesores, como Guillermo Graetzer y Erwin Leuchter, abarcando temas de pedagogía, análisis musical, interpretación de música antigua y flauta dulce. Docente del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) como: Profesor Adjunto de la cátedra Práctica de la Enseñanza (1967 a 1975); Profesor Titular Interino de la asignatura Conjunto Vocal e Instrumental en 1974; Profesor Titular Ordinario de las asignaturas Introducción a la Ejecución Vocal e Instrumental, Música Popular y Tango (1986 a 2012). Entre 1979 y 2005, fue Profesor Titular de la asignatura Flauta dulce del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla" de la Ciudad de Buenos Aires. Entre 1988 y 1991 fue Asesor Pedagógico de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires dentro de la Comisión Técnica para la modificación de los planes de estudio de los Conservatorios y Escuelas de Artes dependientes de esa Dirección. Formó parte de diversos conjuntos de música antigua y popular entre los que se destacan el Conjunto Pro Arte de Flautas Dulces de Buenos Aires, el grupo *Delitiae Musicae* y el Dúo Fumero-Samela. Entre sus publicaciones se cuentan "Popular music workshop experiences in institutional education", The Education of the Professional Musician, Nedlands, Cireme, 1995, "Reflexiones sobre la música y la educación", Música y Educación Hoy, Buenos Aires, Lumen, 1997, Blues 73. Composición original para conjunto de flautas dulces u otros instrumentos melódicos con acompañamiento de piano o guitarra, Buenos Aires, Barry, 1977-1993. *Música Folklórica Latinoamericana*, Londres, Boosey, 1974, entre otras.

Polemann, Alejandro

Doctor en Artes por la Facultad de Artes (FdA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Licenciado y Profesor de Guitarra (FdA, UNLP). Titular Ordinario —por concurso— de las asignaturas Instrumento (Guitarra-Piano) y Producción y Análisis Musical IV: Música Rioplatense de la carrera de Música Popular (FdA, UNLP). Fue Adjunto Ordinario de la asignatura Guitarra de la Carrera de Guitarra y Titular Interino de las asignaturas Tango y Guitarra Introductoria de la misma institución. Fue Jefe del Departamento de Música de la FdA entre 2004 y 2007. Es Investigador Categoría III del Programa de Incentivos y Categoría II del Sistema de Categorización Docente-Investigador/a (SICADI). Es director del proyecto La guitarra y el piano en la enseñanza de la música popular. Un abordaje centrado en la producción musical y la didáctica

multimedial (IPEAL, FdA, UNLP). Es profesor del seminario Estudio y Producción de Música Popular de la Especialización en Lenguajes Artísticos de la Secretaría de Posgrado de la FdA (UNLP). Ha dictado seminarios en la Universidad de Cuyo y la Universidad de Misiones. Es editor responsable de la Revista Clang del Departamento de Música de la FdA. Ha publicado artículos en las revistas Arte e Investigación, Clang y en diferentes jornadas y congresos de la especialidad. Es coautor del diseño y escritura de los planes de la Licenciatura y Profesorado en Música Popular (2009) de la FdA (UNLP) y en el Profesorado de Educación Musical dependiente de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires. Dentro de su actividad artística, grabó nueve discos con distintas agrupaciones y propuestas musicales como guitarrista, cantante, compositor y/o arreglador de música popular argentina.

Jurado, Martín

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical graduado en la Facultad de Artes (FdA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Obtuvo la diplomatura en Música y Poéticas de Tango en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y un posgrado en Historia Social y Política del Tango Argentino en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Es profesor de las materias Evolución Musical del Tango e Interpretación Musical en el Centro del Tango de Buenos Aires (CETBA), profesor de la materia Arreglos de Tango en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla y profesor Titular de la Cátedra de Tango en la FdA (UNLP). Dictó seminarios en BOLSHOI (Brasil), en la Facultad de Artes do Paraná (Brasil), en el Festival y Mundial TANGOBA, en el Seleccionado Federal del Tango (Secretaría de Cultura de la Nación), en la UNA y en la Universidad de Misiones. Es investigador Categoría IV del Programa de Incentivos y publicó, como autor y coautor, investigaciones sobre el tango en editoriales como Melos y Mil Campanas, abarcando transcripciones, estudios sobre orquestas típicas y recursos interpretativos. Ha sido beneficiario de becas otorgadas por el Fondo Nacional de las Artes (2021, 2017, 2015 y 2011), INAMU (2023), Prodanza (2020 y 2012) y el Fondo de Cultura Metropolitano (2005). Además, uno de sus proyectos fue seleccionado en dos oportunidades por Mecenazgo de CABA (2022 y 2024). Trabaja como pianista y arreglador en espectáculos de Tango y participó en la grabación de ocho discos con distintas agrupaciones, entre ellas sexteto y orquesta típica. Actualmente, colabora en un proyecto del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, dedicado a la grabación de arreglos inéditos de Astor Piazzolla como pianista y director musical. Realizó giras internacionales por Brasil, Perú, México, Venezuela, España, Alemania, Suiza, Austria, Mónaco, Francia, Rusia, Japón, China, Taiwán, Líbano e Israel junto a la compañía del canal Solo Tango y en forma independiente. Llevó a cabo producciones musicales y diseños sonoros para coreografías, cortos y largometrajes destacándose Homero Manzi, un poeta en la tormenta (Largometraje 2009), Penumbra (Largometraje, 2011), El carbonero. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín (Coreografía, 2019) y Astor nosotros (Coreografía, 2020).

Polemenn, Alejandro

Las guardias del tango : recursos para la producción musical / Alejandro Polemann ;
Martín Jurado ; Gustavo Samela. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La
Plata : EDULP, 2025.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2616-6

1. Música. 2. Tango. 3. Enseñanza. I. Jurado, Martín II. Samela, Gustavo
I. Jurado, Martín II. Samela, Gustavo III. Título
CDD 784.18885

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025
ISBN 978-950-34-2616-6
© 2025 - Edulp

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA