

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ANDRÉS REY FERNÁNDEZ

**ESTUDIO DE LOS RASGOS ESTILÍSTICOS E IDIOMÁTICOS DEL TANGO EN LA
GUITARRA SOLISTA**

Porto Alegre

2022

ANDRÉS REY FERNÁNDEZ

ESTUDIO DE LOS RASGOS ESTILÍSTICOS E IDIOMÁTICOS DEL TANGO EN LA
GUITARRA SOLISTA

Trabajo Conclusivo de Maestría
sujeto al Programa de Pós-
Graduación en Música
Área de Concentración: Prácticas
Interpretativas
Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Rey, Andrés
ESTUDIO DE LOS RASGOS ESTILÍSTICOS E IDIOMÁTICOS
DEL TANGO EN LA GUITARRA SOLISTA / Andrés Rey. --
2022.
93 f.
Orientador: Daniel Wolff.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Tango. 2. Arranjo para violão. 3. Tango no
violão. 4. Criação de arranjos. I. Wolff, Daniel,
orient. II. Título.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por darme la posibilidad de estudiar;

A mi compañera Betina Rodríguez;

A mi orientador Prof. Dr. Daniel Wolff por su disponibilidad y comentarios para mejorar tanto este trabajo como en lo artístico;

A Orlando Fraga por su apoyo constante;

A todo el equipo docente del programa MINTER por sus valiosos cursos;

A la banca examinadora por disponer de su tiempo para leer esta disertación;

A la educación pública de Uruguay y Brasil que me permitieron formarme;

Al MEC - Uruguay por la beca brindada para la realización de este trabajo.

*“Vieja viola, garufera y vibradora
de las horas de parranda y copetín,
de las tantas serenatas a la lora
que hoy es dueña de mi cuore y patrona del bulín,
¡cómo estás de abandonada y silenciosa,
después que fuiste mi sueño de cantor!
Quien te ha oído sonar papa y melodiosa
no dice que sos la diosa de mi pobre corazón”*

Humberto Correa

RESUMEN

Este trabajo tiene por cometido indagar, comprender y describir recursos técnicos y estilísticos utilizados a la hora de arreglar obras del género tango para la guitarra solista. Para este fin, primero se describen los aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos del tango, seguido del análisis de distintos arreglos para guitarra realizados por reconocidos interpretes-arregladores, procurando identificar los recursos que estos emplean recurrentemente en sus arreglos. Luego de la descripción de los procedimientos técnicos, el trabajo se centra en el campo práctico creando dos arreglos para la guitarra solista de los tangos *Callejón* y *El Abrojo*, donde se utiliza el contenido estudiado previamente.

Palabras clave: Tango, Arreglo para guitarra, Tango en la guitarra, Creación de arreglos.

ABSTRACT

The purpose of this work is to investigate, understand and describe the technical and stylistic resources used when arranging works of the tango genre for solo guitar. For this purpose, the technical, stylistic and interpretative aspects of the tango are first described, followed by the analysis of different arrangements for guitar made by renowned performer-arrangers, in an attempt to identify the resources that recurrently used in their arrangements. After describing of the technical procedures, the work focuses on the practical field, through the creation of two arrangements for solo guitar of the tangos *Callejón* and *El Abrojo*, in which the previously studied techniques are employed.

Keywords: Tango, Guitar arrangement, Tango for guitar, Creation of musical arrangements.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar, compreender e descrever os recursos técnicos e estilísticos utilizados no arranjo de obras do gênero tango para violão solo. Para este fim, primeiramente são descritos os aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos do tango, seguidos da análise de diferentes arranjos para violão realizados por renomados intérprete-arranjadores, procurando identificar os recursos que eles utilizam recorrentemente em seus arranjos. Após a descrição dos procedimentos técnicos, o trabalho se concentra no campo prático criando dois arranjos para violão solo dos tangos *Callejón* e *El Abrojo*, onde é utilizado o conteúdo previamente estudado.

Palavras-chave: Tango, Arranjo para violão, Tango no violão, Criação de arranjos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ritmo de habanera _____	10
Figura 2 – Grupo de la Guardia Vieja. _____	11
Figura 3 – Orquesta típica de Pedro Maffia _____	12
Figura 4 - Fraseo _____	21
Figura 5 - Fraseo cerrado _____	21
Figura 6 – Fraseo cerrado en El Choclo, versión Palermo Trío _____	21
Figura 7 – Fraseo abierto _____	22
Figura 8– Fraseo abierto en El Choclo, versión Aníbal Troilo _____	22
Figura 9 – La “Pelotita” _____	23
Figura 10– Melodía rítmica en Gallo ciego de Agustín Bardi, versión de Roberto Grela ____	23
Figura 11– Melodía rítmica acéfala, Decarísimo de Astor Piazzolla _____	24
Figura 12- Melodía original y Variación de <i>El amanecer</i> . _____	25
Figura 13 - Marcato _____	26
Figura 14- Articulaciones del marcato _____	27
Figura 15 – Ejemplos de articulación de marcatos. _____	28
Figura 16– Compases 1 a 8 de Confidencias, versión Jorge Vidal Y Roberto Grela _____	28
Figura 17– Compases 33 a 36 de Confidencias, versión Jorge Vidal Y Roberto Grela ____	28
Figura 18 – Polirítmias _____	29
Figura 19 – Ejemplo modelo de marcación En blancas, Danzarín de Julián Plaza por Aníbal Troilo _____	29
Figura 20 – Variaciones del modelo de marcación En blancas _____	30
Figura 21– Síncopa _____	31
Figura 22 - Ejemplos de textura de síncopa _____	31
Figura 23 – Variaciones en la síncopa _____	32
Figura 24 – Anticipación de la síncopa _____	32
Figura 25 – Síncopa anticipada _____	32
Figura 26 – Anticipación de la síncopa _____	33
Figura 27 – Arrastre en el marcato _____	34
Figura 28 – Mugre en el acompañamiento en Confidencias, versión Jorge Vidal Y Roberto Grela. _____	35
Figura 29– Mugre en la melodía en Verano porteño de Astor Piazzolla _____	36
Figura 30 - Final Danzarín de Julián Plaza por la Orq. De Aníbal Troilo _____	38
Figura 31– “Finales Pugliese”, El Abrojo, Negracha y La Yumba _____	39
Figura 32 - Apoyatura, bordadura del V grado. A) Alla en el bajo (Agustín Magaldi) – Roberto Grela. B) Silbando (Catulo Castillo/ Sebasrian Piana) Ciro Perez y Vidal Rojas C) Muñeca brava (Enrique Cadícamo) – Edmundo Rivero _____	40
Figura 33– Movimiento contrario. Los Mareados (Cobián/Cadícamo) por Roberto Grela y Comme il fault (Arolas) por Ciro Pérez y Vidal Rojas _____	41
Figura 34– Movimiento contrario del I grado al V _____	42
Figura 35– Fragmento <i>La Cumparsita</i> por Cacho Tirao _____	45
Figura 36 – Afiches Aníbal Arias _____	46
Figura 37– Marcato en La muerte del ángel por A) Baltazar Benítez B) Carlos Moscardini_	47
Figura 38 – Marcato en Sur por Cacho Tirao _____	48

Figura 39 - Caminito Aníbal Arias _____	48
Figura 40 - Ejemplos modelo en blancas en arreglos de Aníbal Arias. A) <i>Fuimos</i> B) <i>María</i> C) <i>Mi noche triste</i> _____	49
Figura 41- Ejemplos modelo en blancas en los comienzos de arreglos de Aníbal Arias. A) <i>Nieblas del Riachuelo</i> B) <i>Nostalgias</i> C) <i>Cuesta abajo</i> D) <i>Tabaco</i> _____	50
Figura 42 - Blancas en arreglo de <i>Sur</i> A) Agustín Carlevaro B) Cacho Tirao _____	51
Figura 43 - Polirítmia en el arreglo de <i>Caminito</i> por Cacho Tirao. _____	52
Figura 44 - Polirítmia en el arreglo de <i>Verano porteño</i> por Baltazar Benítez. _____	52
Figura 45 - Sincopa en A) <i>A Homero</i> y B) <i>Tu piel jazmín</i> , arreglo de Aníbal Arias _____	53
Figura 46 - Sincopa en <i>Garúa</i> arreglo de Agustín Carlevaro. A) Primera vez B) En la repetición _____	54
Figura 47 - Sincopa en <i>Che, bandoneón</i> arreglo de Agustín Carlevaro. _____	54
Figura 48 - Fraseo en <i>Sur</i> arreglo Aníbal Arias _____	56
Figura 49 - Fraseo abierto en <i>Nieblas del Riachuelo</i> , arreglo Aníbal Arias. A) Versión editada B) Transcripción de la grabación _____	56
Figura 50 - Fraseo armonizado A) <i>Trenzas</i> por Aníbal Arias B) <i>Por una cabeza</i> por Juanjo Domínguez _____	57
Figura 51 - Fraseo armonizado en bloque con acordes disminuidos en <i>Caminito</i> por Ciro Pérez _____	57
Figura 52 - Fraseo abierto sobre marcato en dos en <i>Los mareados</i> por Cacho Tirao _____	58
Figura 53 - Melodía rítmica en A) <i>A fuego lento</i> por Juanjo Domínguez, B) <i>Mimi Pinsón</i> por Aníbal Arias _____	59
Figura 54 - Melodía rítmica en <i>Chau París</i> por Agustín Carlevaro _____	59
Figura 55 - Variación de <i>La Cumparsita</i> por Juanjo Domínguez _____	60
Figura 56 - Variación de <i>Los mareados</i> por Cacho Tirao _____	61
Figura 57 - Digitación de segundas menores en cuerdas contiguas _____	62
Figura 58- <i>Mugre</i> en <i>Zorro gris</i> arreglo de Agustín Carlevaro _____	62
Figura 59 - <i>Mugre</i> en <i>A Orlando Goñi</i> , arreglo de Juanjo Domínguez _____	63
Figura 60 - <i>Arrastres</i> en <i>La última curda</i> arreglo de Agustín Carlevaro _____	64
Figura 61 - Melodía con fraseos de <i>Callejón</i> _____	67
Figura 62 - Melodía con modelo de acompañamiento de <i>Callejón</i> _____	68
Figura 63 - Variación del modelo en <i>Blancas</i> en <i>Callejón</i> _____	71
Figura 64 - <i>Marcato</i> con bajos de la armonía y con notas de paso en <i>Callejón</i> _____	71
Figura 65 - <i>Marcato</i> y cierre de frase en <i>Callejón</i> _____	72
Figura 66 - <i>Blancas</i> y fraseo en <i>Callejón</i> _____	72
Figura 67 - <i>Blancas</i> y fraseo en <i>Callejón</i> _____	73
Figura 68 - variación en <i>Callejón</i> _____	73
Figura 69 - Modelo en blancas en <i>El Abrojito</i> _____	74
Figura 70 - Melodía con fraseos de <i>El Abrojito</i> _____	68
Figura 71 - Melodía con modelo de acompañamiento de <i>El Abrojito</i> _____	69
Figura 72 - <i>Compas</i> de enlace y marcato en <i>El Abrojito</i> _____	75
Figura 73 - <i>Movimiento contrario</i> en <i>El Abrojito</i> _____	75
Figura 74 - Sincopa en <i>El Abrojito</i> _____	76

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. EL TANGO	9
1.2 LA GUITARRA EN EL TANGO.....	13
2. ASPECTOS TÉCNICOS, ESTILÍSTICOS E INTERPRETATIVOS DEL TANGO	17
2.1 LA MELODÍA.....	18
2.1.1 <i>La melodía expresiva</i>	19
2.1.2 <i>La melodía rítmica</i>	23
2.1.3 <i>La variación</i>	24
2.2 LOS MODELOS DE MARCACIÓN.....	26
2.2.1 <i>El marcato</i>	26
2.2.2 <i>Blancas</i>	29
2.2.3 <i>La síncopa</i>	30
2.3 EL ARRASTRE	33
2.4 LA MUGRE	34
2.5 EL TEMPO	37
2.6 GIROS MELÓDICOS Y ARMÓNICOS DE USO CARACTERÍSTICO.....	38
3. EXTRAPOLACION DE ASPECTOS TÉCNICOS DEL TANGO EN ARREGLOS PARA GUITARRA SOLISTA	43
3.1 EL ARREGLO EN EL TANGO.....	43
3.2 MARCATO	45
3.3 BLANCAS	49
3.4 POLIRÍTMIA.....	51
3.5 SINCOPA.....	53
3.6 LA MELODÍA.....	55
3.7 VARIACIÓN	60
3.8 MUGRE.....	61
3.9 ARRASTRE.....	63
4. CREACIÓN DE ARREGLOS	65
5. CONSIDERACIONES FINALES	77
REFERENCIAS	79
ANEXO	84

INTRODUCCIÓN

Históricamente la guitarra en el Uruguay ha transitado por una tensión dialéctica entre la guitarra popular y la guitarra clásica o académica (AHARONIAN, 2007), procurando cada una determinar su campo de expresión. En este sentido, a partir de mi experiencia como intérprete de guitarra, he visto la necesidad de vincular ambos repertorios tratando de difuminar estas distinciones, que surgen de aspectos sociales, ya que como señala Simon Frith: “la base de cualquier distinción entre la música 'seria' y la 'popular' subyace una presunción sobre el origen del valor musical” (FRITH, 2001, p.413)

Dentro del repertorio popular me vi fuertemente atraído al vinculado con el tango, entrando en contacto principalmente con los arreglos de Agustín Carlevaro y Aníbal Arias, los cuales eran materiales de bastante facilidad de acceso. Al estudiar algunos de estos arreglos podía percibir que algunos aspectos estilísticos del tango que reconocía como característicos del género, estaban presentes en unos arreglos y en otros no, alejando el resultado sonoro de lo que pretendía ser: un tango. Si bien dentro del mundo *tanguero* ha habido un afán por discutir que es y que no es tango, donde creo que muchas veces la discusión careció de sentido por no tener un sustento musical, si creo que para que el resultado sonoro sea asimilable con este género, deben existir algunos aspectos técnico-instrumentales e interpretativos. Estos aspectos comúnmente están asociados a los grupos instrumentales tradicionales y no a instrumentos solistas, por lo que surgen las preguntas: ¿cómo se extrapolan los aspectos técnico-estilísticos del tango al ámbito reducido de la guitarra solista? y ¿será posible generar un arreglo donde el resultado sonoro sea asimilable al tango?

Por lo tanto el objetivo general de este trabajo es Identificar y analizar los rasgos estilísticos, interpretativos e idiomáticos característicos del género tango, en la extrapolación a la guitarra solista. Originalmente el trabajo estaba pensado en enfocarse en los arreglos de Arias y Carlevaro debido a su importancia en la materia. Sin embargo, luego se amplió los autores consultados ya que esto permitía observar distintas soluciones técnicas a la hora de arreglar para la guitarra y por ende ampliar el análisis realizado. Con los datos relevados se realizaron nuevos arreglos tratando de utilizar los elementos observados.

El trabajo se estructura en cuatro secciones, la primera donde se realiza un pequeño panorama cronológico de la historia del tango y el rol de la guitarra en el género. Aquí se estudian los rasgos principales de la Guardia Vieja y la Guardia Nueva, así como los distintos papeles que la guitarra cumplió en los ensambles de cada época y/o en paralelo a ellos.

La segunda sección está dedicada a determinar los distintos aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos del tango. Aquí se detallan los principales

modelos de marcación rítmica que se utilizan, las distintas formas de expresión de la melodía como aspecto esencial de la interpretación del tango, así como algunas técnicas instrumentales y giros melódicos característicos.

En la tercera sección se expone como distintos arregladores utilizaron los aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos en la guitarra solista, algunas de sus variaciones y algunas limitaciones que enfrenta el instrumento. Por último, en la sección final se describen algunos detalles de los procesos creativos implicados en la realización de arreglos de los tangos *El abrojo* y *Callejón*.

1. EL TANGO

1.1 BREVE CRONOLOGÍA DEL TANGO

El tango corresponde a un género de música popular rioplatense, lo que implica que su origen, desarrollo, práctica y el valor identitario es compartido entre Argentina y Uruguay, principalmente en las ciudades portuarias de Buenos Aires y Montevideo. El tango surge en la segunda mitad del siglo XIX en un período de cambios sociales y económicos de Uruguay y Argentina, cuya identidad se forjaba en medio de una importante corriente migratoria desde Europa. Es en este período también que el hombre de campo, el gaucho, llega a las ciudades en busca de trabajo asentándose en la periferia de las mismas (BORTEIRO, 2015) y trayendo consigo sus prácticas culturales. Todo ello provoca un gran crecimiento demográfico en las ciudades y un sincretismo de varias culturas. Es en este contexto que surge el tango, como una síntesis y fusión de distintas culturas, músicas y expresiones populares.

Dentro de la historia del tango es común encontrar divisiones cronológicas basados principalmente en los cambios musicales que experimento el género. Basándonos en lo que plantea Horacio Ferrer, dicha división se conforma por dos periodos, la Guardia Vieja y la Guardia Nueva (1960, p. 29) Es importante aclarar que otros historiadores o investigadores introducen otras periodizaciones donde se divide la Guardia Nueva en dos: Guardia Nueva y Época de oro y un nuevo periodo al que se suele llamar tango de vanguardia, nuevo tango o tango contemporáneo, centrado en la figura de Astor Piazzolla. La primera de esta periodización se determina en base a cuestiones de difusión y mediatización del género y no tanto en aspectos musicales (SALTON, 2019). Para este trabajo se ha decidido tomar la división planteada por Ferrer, por el hecho de que, además de ser un autor de referencia en aspectos históricos del género, fue una importante figura dentro del tango como creador.

En esta periodización que hace Horacio Ferrer, “la Guardia Vieja se extiende desde 1880 a 1920. Corresponde a la etapa donde se gesta y desarrollan los elementos que luego han de jugarse para definir el tango” (FERRER; 1960:32). El tango de la guardia vieja surge de la hibridación con otros géneros que llegaban a través del puerto al Río de la Plata (ROSSI; 1926) y los que allí se cultivaban. Es así

que en este primer momento predomina la figuración rítmica de corchea con punto-semicorchea y dos corcheas en compás de 2/4, la cual está fuertemente ligada a la habanera y a la milonga¹. De tal forma que muchas veces se designaban indistintamente unas u otras con el nombre genérico de tango o tango-habanera.

Figura 1 - Ritmo de habanera



Fuente: Elaboración del autor

En cuanto a la estructura formal de los tangos de la guardia vieja se estableció una estructura de tres secciones A-B-C², donde las repeticiones y el orden de cada parte eran variables (SALTON, 2019).

En estos años la formación instrumental que predomina está caracterizada principalmente por el uso de flauta, guitarra y violín, y más tarde piano, violín y bandoneón (FERRER, 1960). En estas formaciones:

El régimen de ejecución es la improvisación. Pero de ninguna manera una improvisación a la manera del jazz. Es una improvisación de carácter provisional a la espera de sus propios ordenamientos. Estos llegarán tiempo después, cuando se comience a difundir entre músicos de tango, aunque de manera precaria en sus principios, la técnica de la orquestación. La improvisación de la Guardia Vieja es, por ello, una improvisación sin solistas: no hay instrumento cantante en parte, porque la modesta condición técnica de los instrumentistas no lo permite. En parte, porque es evidente que la improvisación no ha de ser cuerda estética para el tango (FERRER, 1960, p. 46)

Tal como plantea Ferrer en la cita precedente, el camino del tango no será el de la improvisación como elección estética, sino el estructurar la interpretación musical a través del arreglo. De esta manera uno de los procesos que lleva la transformación de la guardia vieja a la nueva se da en “Este salto cualitativo y un

¹ Propongo escuchar *Armenonville* por Juan Maglio <https://www.youtube.com/watch?v=jPCg2GKbPdo> (Último acceso 10/05/2022)

² A la parte C se le solía denominar trio.

concepto de arreglo más organizado [que] fueron los requisitos para que las nuevas orquestas realizaran versiones estilísticamente diferenciadas de las anteriores” (BRUNELLI, 2016, p. 5). Este desarrollo musical que tomó el tango, llevó a una necesidad por parte de los intérpretes de perfeccionamiento técnico—instrumental y de conocimiento de la teoría musical para llevar a cabo la nueva concepción estilística de la guardia nueva.

Figura 2 – Grupo de la Guardia Vieja.



Fuente: Autor desconocido

Esta nueva etapa —según Ferrer— va desde 1920 a 1960³, y es en esta época donde se consolidan sus prácticas interpretativas y compositivas (1960). Varios son los cambios que se dan en este proceso, uno de los más significativos es que se deja de lado el acompañamiento habanero de dos tiempos en compás de 2/4, para dar lugar al típico acompañamiento en cuatro tiempos en compás de 4/8 y que luego para su facilidad en la escritura termina por ser representado en 4/4 (SALGAN, 2001). *La cumparsita* configura un hito de este acontecimiento (AHARONIÁN, 2007, p. 20; FERRER, 1960, p. 54), donde los primeros cuatro tiempos de la composición ya dejan establecido el compás.

Otro concepto que cambia es lo formal. Con la grabación de Carlos Gardel de *Milonguita*, de Enrique Delfino, se inaugura lo que luego se llamará tango canción y

³ Observar que esta fecha coincide con el año de la publicación del libro, por lo que consideraba que la guardia nueva corresponde a su contemporaneidad.

tendrá la forma A-B, que sería el modelo compositivo que el tango tomaría hasta nuestros días prácticamente sin modificaciones (SALTON, 2019, p.21). Asimismo Carlos Gardel será el responsable de un cambio en el concepto interpretativo del tango. En la guardia vieja “la interpretación era bastante rígida y machacona, sin rubato” (BRUNELLI, 2016, p. 3); con la aparición de Gardel se “incorpora el tango cantado con fraseo rubato [...] en el que reproduce la cadencia del habla del porteño, que sería fundacional pues dotó al tango de una de sus características más pregnantes” (BRUNELLI, 2016, p. 5). Esta característica del fraseo será determinante y otros músicos lo extrapolaran a los instrumentos, como es el caso de Pedro Maffia en el bandoneón, o Julio de Caro en la orquesta.

En este contexto se consolida el conjunto instrumental por excelencia que permitirá el desarrollo arreglístico y de orquestación que buscaba el género: “queda instaurada la combinación característica de instrumentos para el tango, con el nombre genérico de 'Orquesta Típica” (FERRER, 2016, p. 33) Esta formación instrumental característica del tango está usualmente formada por bandoneones, violines, piano y contrabajo (VARCHAUSKY, 2015, p.184)

Figura 3 – Orquesta típica de Pedro Maffia



Fuente: Autor desconocido

A través de estas modificaciones, en los años veinte quedan planteados los recursos estilísticos de la guardia nueva que luego nutrirían a la interpretación del tango hasta la actualidad (BRUNELLI, 2016).

En pocas palabras:

las diferencias entre las dos guardias, es que en la Vieja el tango, que era una originalísima creación argentina (y rioplatense) se había estado interpretando con recursos europeos (en pianos, pianolas, bandas y rondallas), y que luego de la conformación de la orquesta típica criolla comenzó a desarrollar herramientas interpretativas al servicio del género, de tal forma que en la Guardia Nueva se contó con un repertorio de recursos idiomáticos instrumentales adaptado a las necesidades expresivas del tango, alejándose así de las prácticas interpretativas académicas o ignorándolas. (BRUNELLI, 2016, p. 8)

1.2 LA GUITARRA EN EL TANGO

La guitarra en el tango transita un camino paralelo al desarrollo histórico que tuvo el género. Tal como se mencionó, la guitarra formó parte principal de los conjuntos de la guardia vieja junto a la flauta y el violín, donde el rol principal del instrumento era el de marcar el ritmo y la armonía (ENRÍQUEZ, 2019). Este será el conjunto instrumental predominante hasta que Roberto Firpo, alrededor de 1908, introduce el piano en los grupos instrumentales, y este de a poco irá sustituyendo a la guitarra en su rol de acompañante (GATTI, 2015). Uno de los principales argumentos que fundamentan la progresiva desaparición de la guitarra en este contexto viene ligado a la incapacidad de competir en intensidad con el piano, y a la mayor posibilidad que brindaba este en cuanto a registro y, en consecuencia, un mayor desarrollo del acompañamiento (MESA; BALDERRABANO, 2006) En este proceso también se suman el bandoneón y el contrabajo consolidando así lo que será la Orquesta Típica, la cual se afianzará como característica del tango. En este contexto la guitarra queda fuera de los conjuntos instrumentales y mucho de los intérpretes, tratando de mantener su fuente laboral, deciden por incursionar en otros instrumentos, principalmente el contrabajo, como es el caso de Leopoldo Thompson (ARIAS, 1996). Sin embargo en paralelo a esta situación los denominados cantores nacionales Agustín Magaldi, Ignacio Corsini y en especial Carlos Gardel mantienen el acompañamiento de conjunto de guitarras –dúos, tríos y cuartetos-

En este punto [es] que la historia de la guitarra en el tango se independiza de la de las Orquestas Típicas, cuyos períodos y estilos suelen tomarse como referencia a la hora de clasificar e historizar el género. (ENRÍQUEZ, 2019, p. 260)

Esta decisión estética⁴ por parte de los cantores será la encargada de mantener viva y presente la tradición de la guitarra en el tango, una vez desplazada del conjunto instrumental por excelencia del género.

En estos conjuntos el papel de la guitarra empieza a expandirse en cuanto al desarrollo del rol melódico, encargadas de tocar las introducciones, adornos y contracantos (ARIAS, 1996, FERRER, 1960).⁵ De estas agrupaciones surgen nombres que serán emblemáticos para la guitarra del tango como lo son José María Aguilar, Domingo Riverol, Guillermo Barbieri, José Ricardo entre otros.

A partir de estos conjuntos de guitarras que acompañaban cantores –y que en la actualidad continua como tradición– se generan dúos, tríos y cuartetos de guitarras dedicados al repertorio instrumental, como son los conjuntos de Adolfo Berón, Bartolomé Palermo, José Canet y principalmente. Roberto Grela, guitarrista que definirá un sonido y estilo de la guitarra en el tango (ENRÍQUEZ, 2019; GRACIANO, 2016)

[...] la guitarra comienza con los payadores, encuentra su primera evolución en Luciano Ríos (bordoneador), luego con “el negro” José Ricardo (primer delineador de las líneas melódicas en guitarra), en Roberto Grela aparece la guitarra que toma los elementos del bandoneón en el fraseo, los elementos del piano en los rellenos y en las armonizaciones y la expresión de los violines. Su aporte dio un antes y un después a la guitarra de tango (GRACIANO, 2016, p. 116)

Por otro lado alrededor de la década de 1950 aparece la guitarra eléctrica en los grupos de tango, con figuras como Ubaldo De Lío, Horacio Malavicino u Oscar López Ruiz, quienes venían principalmente del ámbito del jazz y propondrán un sonido nuevo en la estética del tango, donde resaltarán las formaciones de Horacio Salgán y Astor Piazzolla.

⁴ Se podría suponer que esta decisión fuera económica y no estética, por el costo que implicaría el sueldo de una orquesta entera comparado con tres o cuatro guitarristas. Sin embargo, esta opción no se justifica, ya que en ese momento Carlos Gardel era de los músicos mejor pagados, y existen crónicas donde relatan que a los guitarristas les ofrecía más dinero para que tocaran junto a él. Incluso Gardel, en 1934, canta en Nueva York y a los guitarristas los transmiten por radio desde Buenos Aires (streaming en 1934) lo que de alguna forma habla de que ese era el acompañamiento que buscaba estéticamente.

(<https://fundacioncarlosgardel.org/biografia/1934-gardel-en-nueva-york>)

⁵ Propongo escuchar *Al mundo le falta un tornillo* por Carlos Gardel:

<https://www.youtube.com/watch?v=wmpR7hwrUGA&t=72s> (Último acceso 10/05/2022)

Otro faceta de la guitarra en el tango, la cual configura un interés primordial para este trabajo, es el de la guitarra solistas, según Aníbal Arias:

[...] nunca fue tomada en serio, ni tratada, como ocurre en otros países, ya que no existen prácticamente en plaza arreglos de tango escritos seriamente para el instrumento, por arregladores idóneos en la materia, es decir, que tengan formación clásica y que conozcan a fondo el género. (ARIAS, 1996)

Cuestión que el mismo intentará saldar, realizando y editando un gran número de arreglos que serán material de estudio de gran parte de los guitarristas dedicados al tango (ENRÍQUEZ, 2019)

Si bien Arias conjetura que la guitarra solista en el tango nunca fue tomada “en serio”, existen intérpretes anteriores a él que ya habían incursionado en este terreno. Tal es el caso de Agustín Carlevaro, quien es considerado un pionero en la realización de arreglos para guitarra solista de tangos (AHARONIÁN, 2001, ESCANDE, 2005, p.38, LAMARQUE PONS, 1986, p.66), e incluso Horacio Ferrer en el prólogo de la edición de las partituras del propio Carlevaro, propone una fecha concreta a este acontecimiento y en contradicción total con la afirmación de Arias vuelca la opinión de Roberto Grella sobre el trabajo de Carlevaro:

[...] Siento que Agustín abre una huella en ese orden interpretativo – el tango en estricto Solo de Guitarra– vagamente cultivado hasta 1963, cuando su advenimiento. Esta opinión la ratifica [...] alguien por cierto enteramente autorizado para juzgar a Carlevaro: “Ahora, sí, definitivamente, la guitarra de tango llega, limpiamente, a la sala de concierto con los arreglos de Agustín”. Quien opina así, es: Roberto Grella. (FERRER, 1976, p. 3)

Si bien, como mencioné, diversos autores consideran a Carlevaro como un pionero, ya existían casos anteriores de guitarristas que habían realizado este tipo de abordaje solista. Como menciona Graciano:

[...] históricamente uno de los primeros músicos de formación en guitarra clásica en acercarse al tango haya sido Manuel [Sic]⁶ Pardo, quien ejecutaba tango como guitarrista solista, resolviendo los problemas de bajos y melodías en simultáneo. (GRACIANO, 2016, p.133)⁷

⁶ Mario Pardo.

⁷ Propongo escuchar *Compadrón* por Mario Pardo: <https://www.youtube.com/watch?v=A8RoPhLRjcg> (Último acceso 10/05/2022)

Por otro lado y para generar mayor confusión en el tema, el coleccionista e historiador del tango Boris Puga afirma:

En enero y febrero de 1912, el equipo volante “H” de la Víctor capta versiones del denominado Trío de guitarras del Uruguay, formado por Julio Otermin, Carlos Quintana y Julián Méndez. Realizarán en total 15 grabaciones, entre cuyo repertorio aparecen varios tangos. Su modo interpretativo vislumbra su vinculación con la antigua expresión del milongón de “academia”. Por su parte, el citado Julio Otermin, que era concertista y docente en su instrumento, también llevará al disco algunos tangos de su autoría, aunque de manera más refinada. En total serán 18 trabajos, en diversos géneros musicales (PUGA, 2014, p. 79)

Si bien como vimos hay distintas posturas sobre la historia de la guitarra solista en el tango, es interesante observar que gran parte de los nombres mencionados son de nacionalidad uruguaya, lo que evidencia la importante tradición de la guitarra clásica que hay aquí y:

[...] que marcan una interesante tensión dialéctica entre la guitarra popular — con una tradición que se pierde en la niebla del tiempo y de las distancias — y la guitarra culta — en conflicto durante décadas, a su vez, por un reconocimiento como instrumento digno de respeto — (AHARONIÁN, 2007, p. 12)

Por último solo mencionar dentro de la guitarra solista, la importante labor de difusión y desarrollo que fueron figuras como Cacho Tirao y Juanjo Domínguez.

Para concluir esta sección, como se resaltó, la guitarra en la historia del tango dejó de tener la relevancia que supo poseer en sus comienzos. Aproximadamente entre los años 1920 y 1960 irá desapareciendo de las principales formaciones, dejando lugar a la Orquesta Típica. Sin embargo, resurgirá pasada la década del 60 con la desaparición de las grandes orquestas, principalmente por cuestiones económicas, dando lugar a pequeños grupos que en varias ocasiones se conformaban con guitarra (ARIAS, 1996), como es el caso del Cuarteto Troilo – Grela, el Quinteto Real o el dúo Salgán -De Lio.

2. ASPECTOS TÉCNICOS, ESTILÍSTICOS E INTERPRETATIVOS DEL TANGO

El Tango como manifestación popular se constituye por tres componentes, la música, la danza y la poesía, los que a su vez, cada uno pueden ser presentados independientemente sin perder su esencia de ser Tango (VEGA, 2007, p. 33) En este capítulo se propone identificar características técnicas, estilísticas e interpretativas de la componente musical del género, para de esta forma poder delimitarlo dentro del panorama musical general, teniendo en cuenta que:

Al intentar construir una definición musical de tango surge la dificultad de identificar los rasgos esenciales que permitan definirlo. Las características particulares no siempre son excluyentes ni intrínsecas, admitiendo variantes dentro de sí mismas. [...] Así, por ejemplo, el compás, el tempo, la acentuación, la instrumentación, la estructura, la melodía, la armonía, la interpretación, la dinámica, la emisión del canto, las letras e incluso su sentir, presentan características variables, con elementos en ocasiones muy disímiles, dependiendo del período histórico y del estilo dentro del género (GATTI, 2015, p. 31)

Tomado esto en consideración, podemos aventurar algunas características generales. En primer lugar cabe señalar que el Tango, así como gran parte de la música popular, y tal como señala Paula Mesa y Sergio Balderrabano, ha surgido de la tradición oral:

Las obras eran transmitidas oralmente y se iban generando en base al procedimiento elaborativo de ensayo-error, es decir, se planteaba un motivo rítmico-melódico, que después generaba derivaciones temáticas por medio de las prácticas repetidas y sistemáticas en cada ejecución. Estas particularidades dieron como resultado, en un comienzo, la falta de organización de un estilo propio. (MESA; BALDERRABANO, 2006, p. 2)

Esta fue la práctica usual que predominó por todo el periodo de la *Guardia Vieja*. Si bien esta práctica improvisada del tango se sigue realizando, a la que usualmente se le denomina como tocar *a la parrilla*, el proceso histórico precisó de la notación musical para afirmar y fijar algunos aspectos que determinarían el tango. Sin embargo, en este sentido es un género que ha desarrollado un registro de la escritura musical sin llegar a la hipercodificación de la música de tradición académica europea lo que lleva —como señala Favio Shifres— que:

[...] el mismo código de notación que lejos de representar, [...] toda la música, expresa solamente algunos aspectos de ella. De este

modo, la notación es un dispositivo exitoso porque quienes la usan conocen las particularidades de su contexto de producción. De otro modo la comunicación pretendida por la partitura fracasa. (SHIFRES, 2011, p. 35)

Tal como sucede en algunos repertorios como puede ser la música del barroco —donde existían ciertas prácticas comunes que el intérprete debía aportar a la ejecución y no figuraban en la partitura—, si le brindamos una partitura de tango a un intérprete que no esté familiarizado con las convenciones interpretativas del género, probablemente el resultado sonoro sea distante de la idea que uno tiene a priori del género. En tal sentido Ramiro Gallo nos reafirma: “no dudamos en afirmar que el tango se define por lo no escrito. En este sentido, lo más importante es cómo toco, y no lo que toco.” (2018, p. 3). De tal manera la fidelidad al género no está asociada a la lógica del *Werktreue*⁸ de cierta tradición conservadora de la música de concierto, donde la fidelidad es al texto musical y se le quita valor artístico al performer, situándolo como mero medio para transformar el papel en sonido. Por el contrario, la fidelidad en la tradición del Tango está ligada a una sonoridad específica que recae casi exclusivamente en el performer.

[...] una partitura de tangos carece de todo aquello que hace a las “intenciones” de la interpretación, lo que determina que una lectura académica de las notas tenga como consecuencia un resultado sonoro bastante alejado de lo que es un tango. (KOHAN, 2019, p. 40)

Por lo tanto uno naturalmente se podría preguntar ¿Cuáles son esas intenciones de interpretación? A continuación se presentaran algunos aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos intrínsecos del género.

2.1 LA MELODÍA

En el plano melódico radica uno de los aspectos más relevantes del tango en lo respectivo a la fuerza rítmica y al aspecto expresivo necesario en el discurso musical. En este sentido:

El compositor plantea un temperamento específico para cada fragmento melódico. Dentro de la articulación se distinguen dos

⁸ El termino *Werktreue* no ofrece una traducción literal del alemán donde fue utilizado originalmente, este concepto corresponde a: “el ideal de ser fiel a la “obra” mediante la interpretación de la forma que uno cree que el compositor hubiese querido que fuera interpretada.” (MÜLLER, 2015, p. 5)

formas básicas de tratar a la melodía: una ligada⁹ y otra rítmica. El tango como música popular, permite la reformulación de la melodía para un mejor rendimiento del arreglo a partir de cambios en la figuración y en la articulación. (PERALTA, 2012, p. 31)

Las dos formas básicas de tratamiento melódico característico del tango planteadas por Julián Peralta no son intrínsecas a la melodía en la mayoría de los casos, así como tampoco estas intenciones son señaladas en las partituras editadas por las editoriales históricas como *Breyer Hnos*, *Ortelli Hermanos*, entre otras tantas. Por lo tanto el carácter expresivo o rítmico, es aplicable a distintas melodías según la intención que se desea transmitir por parte del intérprete o arreglador.

2.1.1 La melodía expresiva

El tango constituye un género musical que se define por la interdependencia de los aspectos compositivos e interpretativos, un ejemplo que:

[...] puede clarificar lo imprescindible de deslindar composición de interpretación lo tenemos en el tango *Cambalache*, de Discepolo, si cotejamos las versiones “tangueras” habituales – cualquiera sea su año de producción– con las del cantante cubano Rolando Laserie, cantada al ritmo de bongoes, o la de Joan Manuel Serrat, transformada en una interesante canción melódica. En realidad, ninguno de estos dos artistas canta un tango, lo que no deja de confirmar que un tango no es una melodía o una rítmica determinadas sino también, y fundamentalmente, un tipo peculiar de interpretación (KOHAN, 2019, p.18).

Por lo tanto la expresividad, gesto tan característico del tango, podría no encontrarse en lo escrito sino en la interpretación. Philip Tagg plantea que la expresividad de la música radica principalmente en el fraseo, los cambios de tempo y metro (TAGG, 1981). En la interpretación del tango, el fraseo y el uso del rubato melódico como forma de expresión son esenciales. Según Horacio Salgan se tienen dos acepciones de la palabra fraseo, una:

[...] refiere a exponer, o mejor dicho a “decir”, la Melodía, haciendo uso del "rubato", anticipaciones, y/o cualquier otra sutileza que contribuya a la mejor expresión de la frase (SALGAN, 2001, p. 41)

Y:

⁹ Nosotros llamaremos melodía expresiva en concordancia con otros autores que suelen denominar de esta forma al mismo concepto.

[...] otro empleo del término "Fraseo" hace alusión a una forma de variante en la que la frase se expone generalmente entrecortada, modificando un tanto la melodía en sus notas y en su figuración, pero - eso sí -, que resulte siempre reconocible. (SALGAN, 2001, p. 41)

Brunelli plantea un estudio de la caracterización del uso del fraseo y el rubato dentro del tango realizando una revisión de los términos por distintos autores, donde se manifiesta que:

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

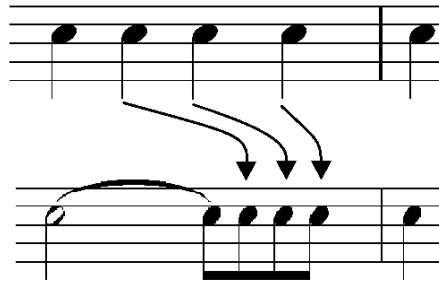
En dicho artículo el autor termina conjeturando que en el caso de un tango sin fraseo, se pierde la cualidad que permite al oyente identificar las competencias tradicionales tangueras (BRUNELLI, 2015, p. 169). Por lo tanto la interpretación, el fraseo con el uso del rubato melódico, terminan siendo una de las características más importantes a la hora de delimitar el tango. En este carácter melódico típico de la interpretación del tango, radica uno de los aspectos característicos del género en cuanto su expresividad intrínseca.

Las melodías fraseadas:

[...] tienen destacadas naturalmente las notas que se corresponden con los acentos métricos del compás. Para exagerar este impulso que contribuye con el carácter cantado, el arreglador puede buscar que las notas que no están en los tiempos fuertes se subordinen aún más a las que sí lo están, acercando las figuras de los tiempos débiles hacia el posterior acento. (PERALTA, 2012, p. 31)

Existen infinidad de posibilidades de *frasear* una melodía, sin embargo podemos señalar dos formas básicas que consisten en la modificación del ritmo de la melodía respetando los tiempos 1 y 3 del compás: el *fraseo abierto* y el *fraseo cerrado* (HENRIQUEZ, 2018)

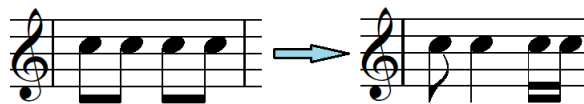
Figura 4 - Fraseo



Fuente: Elaboración del autor en base a PERALTA, 2012

El *fraseo cerrado* se caracteriza por tener un carácter más nervioso al acumular sonidos cortos al final, principalmente en valores de semicorcheas. Este estilo de frasear es muy característico de los conjuntos de guitarras que acompañaban a Carlos Gardel (HENRIQUEZ, 2018)

Figura 5 - Fraseo cerrado



Fuente: Elaboración del autor

Un ejemplo de fraseo cerrado lo podemos ver al comienzo de la versión de *El Choclo* de Ángel Villoldo interpretada por Palermo Trío.

Figura 6 – Fraseo cerrado en *El Choclo*, versión Palermo Trío, c. 2-4.¹⁰

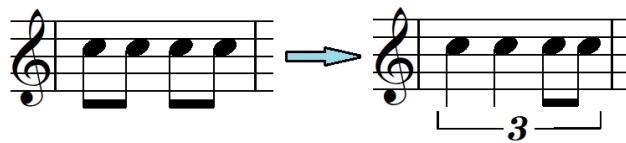


Fuente: Elaboración del autor

¹⁰ <https://youtu.be/2zHkqEliS9I>

El *fraseo abierto* se genera a partir de sustituir los valores originales por valores irregulares de tresillos, dando lugar a un mayor distanciamiento entre las notas. Este fraseo permite un carácter más lírico a la melodía, y se comenzó a utilizar a partir de la década de 1940. (HENRIQUEZ, 2018)

Figura 7 – Fraseo abierto



Fuente: Elaboración del autor

El siguiente ejemplo es el mismo fragmento de *El Choclo* por la orquesta de Aníbal Troilo.

Figura 8– Fraseo abierto en *El Choclo*, versión Aníbal Troilo, c. 2-4.¹¹



Fuente: Elaboración del autor

Un caso particular de melodía expresiva es la denominada “pelotita”:

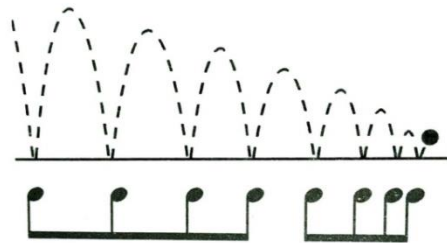
Para entenderla, basta imaginar que se deja caer una pelota que rebota en el suelo cada vez más rápido a medida que pierde energía.

¹¹ <https://youtu.be/RQrgmDi3GNA>

Si los golpes equivalen a notas, estas disminuyen su duración gradualmente como si rebotaran (PERALTA, 2012, p. 33)

Por último cabe señalar que muchas veces por simplificación a la hora de la escritura y la lectura, los fraseos –tanto abiertos como cerrados– no se suelen escribir, siendo pautados en los ensayos o improvisados por los intérpretes.

Figura 9 – La “Pelotita”



Fuente: (PERALTA, 2012, p. 33)

2.1.2 La melodía rítmica

La otra forma básica de tratamiento melódico es lo que se suele denominar como melodía rítmica. En este caso la melodía “se ve despojada de todo rasgo cantado. Esto se logra dándole preponderancia a la articulación staccato.” (PERALTA, 2012: 34) Al contrario de lo que sucede con la melodía expresiva, en la melodía rítmica se debe tocar el ritmo tal como está escrito (HENRIQUEZ, 2018).

Figura 10– Melodía rítmica en *Gallo ciego* de Agustín Bardi, versión de Roberto Grela, c. 1-5.¹²



Fuente: Elaboración del autor

¹²<https://youtu.be/aUbTxL4CaM8>

melodía. La variación, tal como lo define Horacio Salgan en su libro *Curso de tango*, consiste en:

[...] contraponer cuatro semicorcheas a cada negra en un compás de cuatro cuartos- [...] También se trata de tomar como base algunas de las partes ya oídas y sobre ellas componer una Variación. Si bien consiste, generalmente, en contraponer cuatro figuras a la unidad de tiempo, esto no es de rigor ya que pueden interpolarse tresillos, seisillos, etc. La Variación es usada comúnmente como un recurso dinámico, ubicándola como final de un Tango, aunque -como dijimos antes- puede estar presente en cualquiera de las partes. (SALGAN, 2001, p. 40)

El recurso de la variación es muy utilizado en tangos instrumentales, tal como mencionó Salgan, en los finales para generar un clímax, y si bien hay compositores que compusieron variaciones para sus tangos, en muchas ocasiones es el arreglador quien las compone, generando insumos para que el instrumentista pueda lucirse como también el propio arreglador.

Para la composición de variaciones se suele utilizar notas repetidas, bordaduras, apoyaturas, agregado de notas de la armonía, cromatismos, anticipar o retrasar notas de la melodía, etc.

Figura 12- Melodía original y Variación de *El amanecer*.

The image displays two systems of musical notation for the tango 'El amanecer'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first system shows the original melody in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. The second system shows a variation of the melody in the treble staff, which is more rhythmic and includes repeated notes and ornaments, while the piano accompaniment remains the same. Chord symbols G7 and Cm are placed above the treble staff in both systems. A double bar line separates the two systems.

Fuente: (MAMONE, 2011, p. 98)

2.2 LOS MODELOS DE MARCACIÓN

Los modelos de marcación o de acompañamiento en el tango, son uno de los elementos esenciales a la hora, tanto en la creación de un arreglo, como para interpretar un tango. Estos modelos son el sustrato rítmico en el que se apoya la melodía y está íntimamente relacionado a ella.

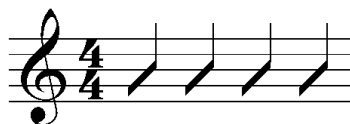
Al contrario de lo que sucede en otras músicas populares como puede ser la zamba, la polka, la chamarrita, entre otros, “que han cristalizado una forma o patrón rítmico de acompañamiento” (RODRÍGUEZ, 2012, p. 152), el tango no se caracteriza por un único patrón rítmico fijo, sino que es un conjunto de esquemas rítmicos. Estos a su vez —al momento de tocar o arreglar un tango— hay que articularlos en distintos momentos del discurso de una música para que el efecto no resulte monótono.

Los modelos de marcación en el tango según Horacio Salgán se pueden clasificar en tres modelos básicos. Estos son el *marcato en cuatro*, en *dos o blancas* y la *síncopa*. (2001, p. 46)

2.2.1 El *marcato*

El *marcato* corresponde al modelo de marcación esencial y más reconocible del tango. Corresponde básicamente a la articulación de los cuatro tiempos del compás.

Figura 13 - *Marcato*

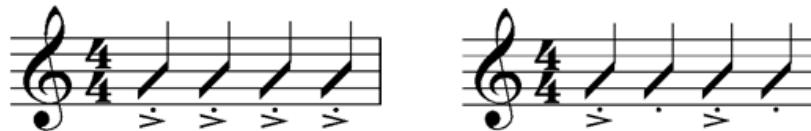


Fuente: Elaboración del autor

Este patrón rítmico de cuatro negras se fue desarrollando a lo largo de la historia del tango generando distintas formas de articulación, y por ende de interpretación. Si bien hay unas cuantas variaciones de este modelo, Julián Peralta nos señala dos formas de tocarlos:

A partir del sexteto de Julio de Caro comienzan a diferenciarse con más claridad dos formas de tocar marcato: la primera, acentuando todos los pulsos y la segunda, acentuando únicamente el primero y el tercero. (PERALTA; 2012, p. 56)

Figura 14- Articulaciones del marcato



Fuente: Elaboración del autor

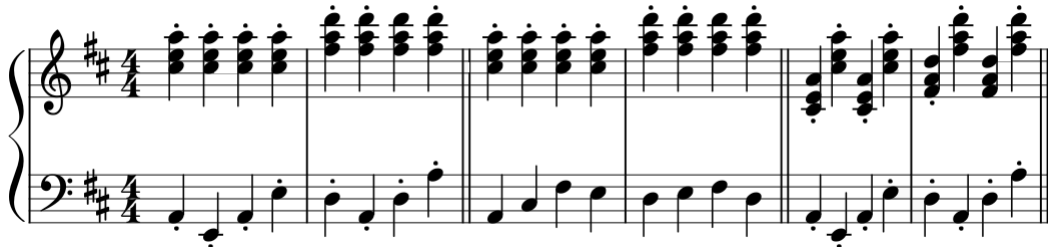
Según los autores de la colección *Método de Tango*, Paulina Fain, Sebastián Enríquez, et al, estas dos variantes de marcato se le denominan como marcato en 4 y marcato en 2 respectivamente. Un aspecto importante de ejecución de estos modelos es la separación en dos planos, el armónico y la línea de bajos, los cuales pueden tener articulaciones distintas:

Mientras que la percusión de la armonía (los acordes) se ejecuta de una manera uniforme, muy breve y marcada, los bajos pueden ejecutarse de dos modos distintos, según el estilo: muy breves y percusivos [o] ligados. (FAIN, 2019, p. 15)

Dependiendo de la articulación a utilizar, la línea de bajos se construye en base a notas de la triada, o con un carácter más melódico con apoyaturas, notas de paso y cromatismos (FAIN, 2019). A su vez en el plano de los acordes se suele o bien mantener invariante, como cambiar de disposición o inversión en cada tiempo

del compás. Este tratamiento redonda en un mayor dinamismo en el acompañamiento.

Figura 15 – Ejemplos de articulación de marcatos.



Fuente: Elaboración del autor

En la interpretación de *Confidencias* por Jorge Vidal con el conjunto de guitarras de Roberto Grela, podemos encontrar el uso de dos de estos tipos de articulación

Figura 16 – *Confidencias*, versión Jorge Vidal Y Roberto Grela, c. 1-8. ¹⁴

Fuente: Elaboración del autor

Figura 17–*Confidencias*, versión Jorge Vidal Y Roberto Grela, c. 33-36.

Fuente: Elaboración del autor

¹⁴ <https://youtu.be/-chdbnf0IN4>

Un caso particular de marcato es el modelo que se suele llamarse como polirítmia, y corresponde a la combinación de los bajos en marcato (ENRÍQUEZ, 2018, p. 92; ROMERO, 2011, p. 13) o blancas¹⁵ (ENRÍQUEZ, 2018, p. 93) con un ataque en la armonía sincopada. Principalmente podemos encontrar las siguientes combinaciones de este modelo.

Figura 18 – Polirítmias

Fuente: Elaboración del autor

2.2.2 Blancas

El modelo de marcación denominado en blancas o simplemente blancas, corresponde al modelo de menor actividad rítmica, lo que lleva a ser utilizado en pasajes más calmos y donde se pretende dejar mayor libertad en el fraseo de la melodía. Este modelo corresponde a un ritmo armónico de dos acordes por compás (HENRIQUEZ, 2018):

Figura 19 – Ejemplo modelo de marcación En blancas, *Danzarín* de Julián Plaza por Aníbal Troilo, c. 25-28.¹⁶

Fuente: Elaboración del autor

¹⁵ Ver sección 2.2.2

¹⁶ <https://youtu.be/9OtCDAyyFI4>

Sebastián Enríquez (2018) nos señala que este modelo puede ser variado arpegiando uno (Fig.20 - A) o los dos acordes de cada compás (Fig. 20 - B), como también solo tocar los bajos en los tiempos fuertes del compás y los acordes en los tiempos débiles (Fig. 20 - C).

Figura 20 – Variaciones del modelo de marcación En blancas

A)

B)

C)

Fuente: Elaboración del autor

2.2.3 La síncopa

Como último modelo de marcación tenemos la síncopa, que está “compuesta por una corchea, una negra y una corchea, que resuelve en la negra correspondiente al tercer tiempo del compás.” (SALGÁN, 2001, p. 46) Este modelo – junto con el marcato– es de los más importantes del tango (FAIN, 2019)

Figura 21– Síncopa¹⁷

Fuente: Elaboración del autor

En la síncopa –así como en el marcato– la textura general se separa en dos planos, los bajos y los acordes. En este sentido, es común que la armonía se presente de forma que la corchea del primer tiempo y la que anticipa el tercero sea solo un bajo seguido del acorde en una región más aguda (GRACIANO, 2016), o bien que el primer ataque se ataque junto bajo y armonía (PERALTA, 2012)

Figura 22 - Ejemplos de textura de síncopa



Fuente: Elaboración del autor

Por otro lado con la finalidad de generar variación y movimiento, la síncopa se suele interpretar a partir de la segunda corchea del segundo tiempo, cambiando de inversión, disposición o modificando la armonía.

A su vez el primer tiempo es usual que sea anticipado mediante el uso de *arrastres*¹⁸ o aproximaciones cromáticas en semicorcheas (HENRIQUEZ, 2018).

¹⁷ https://youtu.be/-Qj2_2BqI4o

¹⁸ Ver 2.3.

Figura 23 – Variaciones en la síncopa



Fuente: Elaboración del autor

Figura 24 – Anticipación de la síncopa

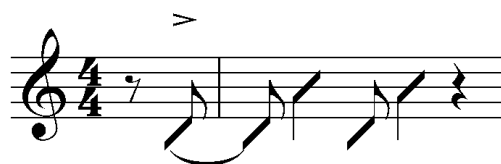


Fuente: Elaboración del autor

Esta anticipación permite básicamente dos tipos de modelo, la síncopa anticipada y la síncopa a tierra. La síncopa anticipada:

Es aquella en la que el peso dado por la acentuación se ubica en la corchea anterior al tiempo fuerte del compás. La funcionalidad de esta corchea se conoce con el nombre de corchea anticipada, aunque también se la suele llamar arrastre, aunque no se trate en todos los instrumentos de un arrastre propiamente dicho. Su carácter es más ágil que el de la síncopa a tierra (FAIN, 2019, p. 21)

Figura 25 – Síncopa anticipada



Fuente: Elaboración del autor

Y la sincopa a tierra:

Es aquella en la que el peso dado por la acentuación se ubica en la 1° corchea del compás. A través de distintos tipos de anticipación o arrastre, se produce una acumulación de energía y de tensión que desemboca en el tiempo fuerte del compás. Es de carácter más pesado que la síncopa anticipada. (FAIN, 2019, p. 24)

Figura 26 – Anticipación de la síncopa



Fuente: Elaboración del autor

2.3 EL ARRASTRE

El arrastre es uno de los aspectos más utilizados y expresivos en el tango, si bien no es exclusivo del mismo. En este género tomó un rol preponderante que quedó marcado como un sello de la interpretación.

Este toque es un glissado propio del tango. El glissado o glissando es el efecto sonoro que se produce cuando pasamos de un sonido a otro recorriendo todos los sonidos intermedios entre estos dos. [...] El arrastre tiene la particularidad de que su punto de partida tiende a ser impreciso, poco claro con “mugre”, mientras que su punto de llegada luego de su recorrido es preciso y claro (HENRIQUEZ, 2018, p. 25)

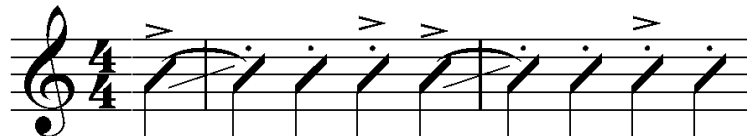
Lo más habitual es utilizar el arrastre del cuarto al primer tiempo del compás – tanto en el marcato como en las síncopas– con el fin de enfatizar el aspecto rítmico, tal como señala Salgán:

El "Arrastre" puede considerarse casi un efecto de percusión, puesto que con él no se busca una claridad tonal si no, por el contrario, un efecto rítmico de sonoridad imprecisa (SALGÁN, 2001, p. 87)

En muchas ocasiones no se escriben los arrastres quedando a decisión del interprete cuando y como realizarlos. Asimismo, cuando se decide pautar este aspecto se utiliza una línea oblicua entre las dos notas a unir con el arrastre, o

simplemente la línea antes de la nota de llegada. Dependiendo del instrumento en el que se realice un arrastre se utilizará algún aspecto técnico que le permite al mismo para generar el efecto deseado.

Figura 27 – Arrastre en el marcato¹⁹



Fuente: Elaboración del autor

2.4 LA MUGRE

La palabra mugre surge del lunfardo tanguero y condensa varias acepciones de la práctica interpretativa del tango, siendo en muchas ocasiones un concepto difícil de definir e incluso –dependiendo de la fuente a la que se acceda– formulada por ideas distantes.

El concepto de mugre en la jerga y comunidad tanguera es utilizado como la esencia, como una marca de originalidad que el sonido debe tener en el género. Es así que es usual escuchar frases como: “el tango tiene que tener mugre” o “tocá con más mugre”. Esta postura muchas veces termina por ser poco explicitable con palabras sobre qué es lo que denota la mugre en la forma de tocar. Esta idea de mugre se entremezcla con el sentimiento que debe tocarse el tango y, en ocasiones, mal asociado con un determinismo geográfico que solo puede entenderse por los habitantes de la región del Río de la Plata. Esto es similar a lo que sucede con el concepto *swing* o *groove* en el jazz, funk y otras músicas (GONZÁLEZ, 2010). Por lo tanto podemos identificar dos posturas sobre el concepto de mugre: una metafórica con reminiscencias de la esencia y sentimiento tanguero, y otra visión musical del concepto.

¹⁹ <https://youtu.be/h2NqP7KHFrE>

Según Sebastián Enríquez la mugre se puede definir como: “Literalmente 'suciedad'. Intenciones, ruidos, clusters, percusiones, etc que agregan al sonido 'ensuciándolo'”. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 266) Por otro lado Varassi Pega define más concretamente el efecto:

El llamado efecto mugre [...] consiste en tocar una línea con dos notas simultáneas separadas por una segunda menor. Se utiliza mucho en rellenos sincopados y para dramatizar una línea melódica. Según Gabriela Mauriño, esta técnica fue introducida en el tango por los violinistas y luego fue incorporada por los bandoneonistas como un recurso estándar en su instrumento. (VARASSI PEGA, 2014, p. 206)²⁰

Estas segundas menores se pueden emplear tanto como parte del acompañamiento:

Figura 28 – Mugre en el acompañamiento en *Confidencias*, versión Jorge Vidal Y Roberto Grela, c. 19-27.²¹

Fuente: Elaboración del autor

Como también en el plano melódico:

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

²¹ <https://youtu.be/Cr6MDS7bhP0>

encuentra entre los grupos que Serafín define sobre los *yeites*, y hace referencia a los conceptos tratados con anterioridad en el fraseo.

Otro aspecto a considerar en la consolidación de la mugre en el tango es el aspecto tímbrico del género. Como se trató con anterioridad la formación instrumental que se consolidó como representativa del tango fue la orquesta típica (FERRER, 2016, p. 33) Esta formación está usualmente formada por bandoneones, violines, piano y contrabajo. Dicho conjunto instrumental se afianzaría como característica tímbrica del tango, por lo tanto se puede pensar el sonido de la orquesta típica como una de las características que genera la mugre ya que:

[...] al ser altamente improbable que el piano y los bandoneones estén afinados exactamente a partir de la misma nota de referencia [...] Tenemos entonces dos instrumentos de afinación fija condenados al desencuentro permanente. Más aún, no sería extraño que los bandoneones tampoco estén perfectamente afinados entre sí. Es decir que en realidad tenemos tres fuentes de sonido afinadas tomando tres notas de referencia diferentes, y sin posibilidad de hacer nada al respecto. La introducción de las cuerdas en este contexto no hace más que contribuir a la confusión general, ya que las cuerdas deberán de alguna manera elegir o hacer un promedio entre las tres afinaciones contra las que tocan. Se entiende que estas desafinaciones entre los instrumentos son variables y muy pequeñas, típicamente de unos pocos Hertz. Dependiendo del registro, esto puede resultar margen suficiente para que el oído, en lugar de escucharlas como desafinaciones, incorpore esas diferencias como parte de la sonoridad general de la orquesta. Pero lo cierto es que estas mínimas diferencias producen una rugosidad en el timbre que suele percibirse como una oscilación o inestabilidad en el sonido, y si esa brecha crece, lo que oímos puede describirse como cierta “suciedad”, “rugosidad” o simplemente “ruido”. (VARCHAUSKY, 2015, p. 185-186)

2.5 EL TEMPO

El tempo –o sea la velocidad con la que se interpreta una música– en la interpretación del tango es un elemento característico del estilo de las distintas orquestas.

La estabilidad del tempo en el tango varía según los estilos: hay orquestas que sostienen el ritmo muy firmemente y otras que lo manejan de un modo muy flexible. Sobre este aspecto, es importante mencionar que la ausencia de instrumentos de percusión en la

Orquesta Típica permite una marcación arrastrada y flexible. (FAIN, 2019, p. 4)

Como vemos este es un parámetro fluctuante, lo que permite al intérprete tomar decisiones expresivas a la hora de tocar.

Si bien este elemento de fluctuación del tiempo es algo característico del tango, es en combinación con los aspectos estilísticos del arreglo lo que determinará un sonido “tanguero”, o sea una combinación entre lo interpretativo/performático y lo técnico/arreglístico.

2.6 GIROS MELÓDICOS Y ARMÓNICOS DE USO CARACTERÍSTICO

El tango es una música que en sus aspectos armónico y melódico principalmente se nutre de la tradición del sistema tonal de la música occidental. En este sentido los parámetros de este sistema son respetados en su gran mayoría en el tango, quedando algunos giros melódicos y armónicos, dentro de todas las posibilidades que permite el sistema tonal, como características del estilo de esta música. En esta sección se pretende mencionar algunos de estos giros más representativos.

Quizá una de las más notorias características armónicas que utiliza el tango es el famoso “chan-chan” del final, que corresponde a una cadencia autentica perfecta I-V-I en el primer, segundo y tercer tiempo respectivamente del último compas de la música, marcando el final de la misma.

Figura 30 - Final *Danzarín* de Julián Plaza por la Orq. De Aníbal Troilo, c.99.²³



Fuente: Elaboración del autor

²³ <https://youtu.be/lyij8XWRgAM>

Esta cadencia típica también se suele utilizar para cerrar frases, semifrases o secciones de un tango (ROMERO, 2011, p. 35), tal como señala Salgán:

[...] además de concluir partes de la composición y el final en sí, también puede servir de enlace entre partes, dadas sus posibilidades dinámicas y expresivas, preparando y hasta, en algunos casos, anticipando el clima y carácter del trozo que continúa. (SALGAN, 2001, p. 53)

Esta cadencia se suele utilizar con distintas combinaciones de articulaciones como tenuto, acentos y staccato para cada acorde (HENRIQUEZ, 2018, p. 122). Una variante rítmica de este cierre corresponde a desplazar la resolución del primer grado al cuarto tiempo del compás, siendo muy usual articular este último acorde tenuto. Esta variante es exclusiva para el final de la música y es característica del estilo de Osvaldo Pugliese.

Figura 31– “Finales Pugliese”, *El Abrojoito*, *Negracha* y *La Yumba*²⁴



Fuente: Elaboración del autor

Otro recurso armónico muy utilizado en el tango es el “utilizar como apoyatura, [o bordadura] armónica hacia el V el sustituto tritonal de la dominante secundaria. Este recurso es más frecuente en el modo menor.” (HENRIQUEZ. 2018, p. 235)

²⁴ <https://youtu.be/HRvo2ig-pkk>

Figura 32 - Apoyatura, bordadura del V grado. A) *Allá en el bajo* (Agustín Magaldi) – Roberto Grella. C.25. B) *Silbando* (Catulo Castillo/ Sebasrian Piana) Ciro Perez y Vidal Rojas, c.10-11. C) *Muñeca brava* (Enrique Cadícamo) Edmundo Rivero, c.5-8

25

A)

E⁷ F⁷ E⁷

B)

G⁷ Ab⁷ G⁷ Cm⁷ Ab⁷ G⁷

C)

22 C#m G#7/D# C#m/E A⁷ G#⁷

Fuente: Elaboración del autor

Un elemento estilístico de la composición y arreglos de tango, es el uso fragmentos que conectan unidades melódicas: frases, semifrases, motivos o partes (HENRIQUEZ, 2018; PERALTA, 2012; SAGÁN, 2001) y se denominan usualmente pasajes de enlace o conectores (GALLO, 2018). Se suelen utilizar para completar espacios donde la melodía principal descansa y no superan los dos compases (PERALTA, 2012). Según Enríquez (2018) podemos diferenciar entre los pasajes que resuelven en tónica y los que resuelven en dominante. Los primeros:

²⁵ <https://youtu.be/bOV8PkKJpfl>

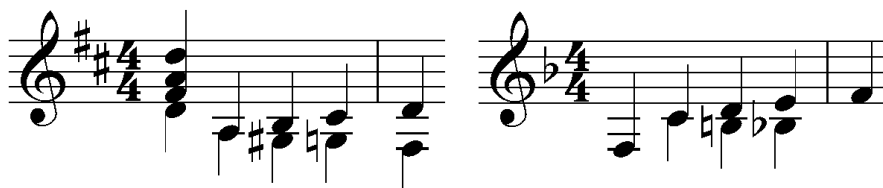
[...] se construyen a través de la combinación de ornamentaciones y densificaciones melódicas aplicadas entre el salto interválico de 4ta ascendente o 5ta descendente que existe entre la fundamental del V y la fundamental del I (ENRÍQUEZ, 2018, p. 225)

Y los segundos “a partir de la ornamentación y densificación melódica de las notas del acorde de V7 con función dominante.” (ENRÍQUEZ, 2018, p. 234)

Existen infinitas posibilidades de construcción de pasajes de enlace por lo que se extendería excesivamente tratar todas. Sin embargo existe uno de estos pasajes de interés para este trabajo debido a su uso y desarrollo en la guitarra, el denominado movimiento contrario. En el caso de los pasajes que resuelven en tónica:

Este enlace es resultado de tocar en forma simultánea dos pasajes escalísticos que parten desde la fundamental del V grado hacia notas de la tónica, uno en dirección ascendente y otro en dirección descendente. Al tocar los dos pasajes en simultáneo se genera un movimiento contrario de las voces. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 231)

Figura 33– Movimiento contrario. *Los Mareados* (Cobián/Cadícamo) por Roberto Grela, c. 21 y *Comme il fault* (Arolas) por Ciro Pérez y Vidal Rojas, c. 12.²⁶



Fuente: Elaboración del autor

En el caso que resuelve en dominante el pasaje de enlace comienza en la tercera del I grado (ENRÍQUEZ, 2018).

²⁶ <https://youtu.be/KliCbi61o2E>

Figura 34– Movimiento contrario del I grado al V



Fuente: Elaboración del autor

Si bien esta lista no es exhaustiva de la cantidad de aspectos inherentes del tango, creo que es suficiente como para dar un panorama bastante general del asunto en relación al objetivo principal de este trabajo.

3. EXTRAPOLACION DE ASPECTOS TÉCNICOS DEL TANGO EN ARREGLOS PARA GUITARRA SOLISTA

Debido a la escasez de obras originales, el trabajo de adaptar piezas de una cierta formación musical a la guitarra se ha utilizado históricamente como forma de ampliar el repertorio para el instrumento. Esta práctica se remonta desde el Renacimiento donde obras pertenecientes a la polifonía vocal se transcribían para vihuela u otros instrumentos de cuerda pulsada de la época (WOLFF, 1998, VIEIRA PEREIRA, 2011). Este hábito se siguió desarrollando con el pasar del tiempo llegando hasta la actualidad. Estos procedimientos se engloban en lo que hoy en día puede denominarse como re-elaboración musical, concepto que abarca las prácticas de arreglo, transcripción, adaptación, paráfrasis, reducción y orquestación (VIEIRA PEREIRA, 2011, p. 3) Entre estos conceptos hay un continuo de infinitas posibilidades entre la transcripción literal nota por nota y el arreglo donde solo podemos constatar un pequeño motivo de la obra original. Me basaré para este trabajo en la definición propuesta por Flavia Vieira Pereira (2011), donde se plantea que:

[...] el arreglo es una práctica que consiste en mayor libertad de manipulación en relación al original, donde aspectos estructurales como, ritmo, forma, armonía o melodía, pueden ser afectados, pudiendo o no haber, mudanza de género, contexto, o medio instrumental. (VIEIRA PEREIRA, 2011, p180)

3.1 EL ARREGLO EN EL TANGO

En el devenir histórico del tango ha surgido como una parte importante del desarrollo estilístico del género, el concepto y la realización de arreglos como parte esencial de identificación sonora de las distintas agrupaciones. Paloma Martín nos plantea “la dimensión triádica creativa del tango instrumental en tanto composición, interpretación y arreglo” (MARTÍN, 2014, p. 88), siendo en los arreglos instrumentales – con sus distintas modificaciones del tango original – donde se

depositará un valor por parte del público consumidor del género. Tal como nos plantea Diego Fischerman:

La competencia, la necesidad de tener un público que fuera a los bailes a escuchar una orquesta determinada, y no otra, y que prefiriera sus discos en lugar de los de otros artistas, obligaba a ser diferentes. A tener un sonido propio. (FISCHERMAN, 2004, p. 58)

Y es en los arreglos donde reside en gran medida ese sonido propio. De esta forma los arregladores dejan lo ya compuesto para convertirse en creadores de nuevas obras, que si bien manteniendo la idea original, modifican de tal manera aspectos melódicos, armónicos o texturales, dando lugar a otra versión de la música, dejando impresa una nueva identidad a la obra (FISCHERMAN, 2004; MARTÍN, 2014)

Por otro lado, los roles planteados por Martín, composición, interpretación y arreglos

[...] se funden y confunden, generando una trama delicada de analizar: la composición cobra vida propia e independiente cuando es interpretada, pudiendo modificarse a través de la ejecución, mientras que el arreglo afecta directamente en la interpretación, cambiando el estado de la composición. Igualmente, un arreglo puede ser interpretado de distintas formas por un mismo ejecutante, según la versión, o en otros tangos un arreglo es el que da vida a una composición que pudiera nunca ser interpretada como fue concebida en su carácter tanguero, por su propio compositor. (MARTÍN, 2014, p. 98)

Este punto es relevante para el presente trabajo, ya que esto es lo que sucede en los arreglos para guitarra solista de tangos, donde se difumina las fronteras entre lo compositivo, lo interpretativo y lo arreglístico. Dentro del ámbito específicamente de la guitarra como instrumento solista, es común encontrar intérpretes que incluyan tangos en su repertorio. Para ello o bien los intérpretes se elaboran sus propios arreglos o se valen de alguno ya elaborado por distintos autores. Dentro de estos podemos mencionar: Aníbal Arias, Juanjo Domínguez, Cacho Tirao, Máximo Diego Pujol, Agustín Carlevaro, Carlos Moscardini, Eduardo Isaac, Rubén Ruiz, entre otros. Al escuchar estos arreglos se puede percibir distintos

grados de elaboración y relación con elementos estilísticos del tango, género que se ha desarrollado a partir de grupos instrumentales, donde cada instrumento tiene asociado algún rol en la textura general. De esta forma, si bien la guitarra es un instrumento polifónico con el cual se pueden diferenciar distintos planos sonoros, se ve limitada en sus posibilidades para abordar toda la información que hay en un tango. Por lo que me pregunto ¿cómo se extrapolan los aspectos técnico-estilísticos del tango al ámbito reducido de la guitarra solista?

3.2 MARCATO

Como se mencionó²⁷ el marcato es el modelo esencial de acompañamiento del tango, con un ritmo de cuatro negras articuladas en dos planos, el armónico y la línea de bajos. Al llevar el marcato al ámbito de la guitarra solista nos encontramos el conflicto de mantener la fuerza rítmica y armónica del acompañamiento junto con la melodía. En estos casos encontramos la solución de reducir cierta información, omitiendo los acordes y tocando solo los bajos, que pueden ser melódicos, notas repetidas o alternancia entre fundamental y quinta. Como muestra de esto tenemos el arreglo de Cacho Tirao de *La Cumparsita* (Fig. 35)

Otro ejemplo lo podemos ver en el arreglo de Aníbal Arias de *Afiches* (Fig 36), donde realiza una textura a dos voces entre la melodía y los bajos por grado conjunto y cromatismos, con algunos apoyos de notas de la armonía en los terceros tiempos, lo que da un acento en el tercer tiempo y de esta forma generar un marcato en 2.

Este mismo empleo del marcato, con bajos a modo de *walking bass*, lo encontramos en el arreglo de Baltazar Benítez y Carlos Moscardini de *La muerte del ángel*, música de Astor Piazzolla. Esta tipo de línea de bajo es una característica estilística bastante usual en la música de este compositor, y es utilizado en la composición original de *La muerte del ángel*, por lo tanto es esperado que al momento de realizar el arreglo se tienda a utilizar este recurso, como ambos arregladores hicieron (Fig. 37)

²⁷ Ver sección 2.2.1

Figura 35– Fragmento *La Cumparsita* por Cacho Tirao, c. 56-69.²⁸

Fuente: (TIRAO, 1981, p. 6)

Figura 36 – *Afiches* por Aníbal Arias, c.1-3.²⁹

Fuente: (ARIAS, s/f)

También se encuentra otra solución para emplear el marcato en el arreglo de *Sur* por Cacho Tirao, donde se marca los acordes en los cuatro tiempos

²⁸ <https://youtu.be/4GUlxVbzJBQ>

²⁹ En este ejemplo encontramos que las cuatro semicorcheas del cuarto tiempo funcionan como un impulso hacia al primero en el bajo, el cual tiene un efecto similar al de arrastre. Ver sección 3.x

del compás. Esto va a ser posible en ciertos casos donde la melodía o la articulación que se le decida dar a esta, lo permitan (Fig. 38)

Es importante resaltar que los cambios de bajos, inversiones o disposiciones de acordes, como el emplear rearmonizaciones, tendrán como resultado movimiento en el plano del acompañamiento generando una mayor riqueza al arreglo.

Figura 37– Marcato en *La muerte del ángel* por A) Baltazar Benítez, c.1-6. B) Carlos Moscardini, c.1-8.

A

a tempo



B

Movido c_2



Fuente: A) (BENITEZ, 1987) B) (MOSCARDINI, s/f)

Figura 38 – Marcato en *Sur* por Cacho Tirao, c.62-63.³⁰



Fuente: Elaboración del autor

Por último cabe mencionar que la versión de Aníbal Arias de *Caminito* es un interesante ejemplo para notar la libertad con la que se pueden abordar estos arreglos. La figura 39 - A muestra la partitura editada del arreglo comparada con lo que toca Aníbal Arias (Fig. 39 -B), donde lo escrito marca un modelo de acompañamiento en Blancas y el toca un marcato, para de este modo poder generar un ritmo más presente. Este abordaje es planteado por Pino Enríquez como forma didáctica, quien plantea para sus arreglos y ejemplos que “el acompañamiento está escrito en blancas para empezar a familiarizarse con la digitación, para después llevarlo al marcado repitiendo cada acorde dos tiempos.” (ENRÍQUEZ, 2019, p. 52)

Figura 39 - *Caminito* Aníbal Arias, c.1-3.³¹

Fuente: A) (ARIAS, s/f) B) Elaboración del autor.

³⁰ <https://youtu.be/TyBvGfKCOwo>

³¹ <https://youtu.be/m8r4oX8Nht4>

3.3 BLANCAS

El modelo de marcación en blancas es uno de los modelos más utilizados por Aníbal Arias. En sus arreglos lo encontramos varias veces escrito, si bien —como vimos anteriormente— al momento de interpretarlo puede ser modificado. Lo encontramos utilizado por varios compases seguidos. En el caso de *Fuimos* (Fig. 40 – A) y *Mi noche triste* (Fig. 40 – C), podemos observar también una variación del modelo donde se arpeggia el acorde.

Figura 40 - Ejemplos modelo en blancas en arreglos de Aníbal Arias. A) *Fuimos* c.13- 16 B) *María*, c.4- 7 C) *Mi noche triste*, c.31-38.

The image displays three musical examples, labeled A, B, and C, illustrating the use of white notes for arpeggiated chords. Each example shows a sequence of chords with arpeggiated notes and fingerings.

- Example A:** Shows a sequence of chords with arpeggiated notes. The chords are marked with 'BII' and 'BIII'. The notes are written in white on a treble clef staff.
- Example B:** Shows a sequence of chords with arpeggiated notes. The chords are marked with 'C3'. The notes are written in white on a treble clef staff.
- Example C:** Shows a sequence of chords with arpeggiated notes. The chords are marked with 'C5' and 'C3'. The notes are written in white on a treble clef staff.

Fuente: A) (ARIAS, 2014) B) (ARIAS, s/f)

También en sus arreglos es usual encontrarlo en los primeros compases de la música, para de esta forma imprimir un carácter tranquilo e introductorio, para luego

agregarle un carácter más rítmico con otro modelo de marcación. Asimismo en el ejemplo de *Tabaco* (Fig. 41 –D) vemos un uso del modelo donde se usa la variación de arpeggio y el modelo de polirítmia³² con bajos en blancas y ataque en la armonía sincopada, pudiendo observar el uso variado del modelo en blancas evitando la monotonía.

Figura 41- Ejemplos modelo en blancas en los comienzos de arreglos de Aníbal Arias. A) *Nieblas del Riachuelo*, c.1-8 B) *Nostalgias*, c.1-4 C) *Cuesta abajo*, c.1-4 D) *Tabaco*, c.1-8.

A *Niebla del Riachuelo*
Tango
Música: J. C. Cobian
Letra: E. Cadicano

Arreglo para guitarra:
Anibal Arias

C *Cuesta abajo*
Tango canción
Música: CARLOS GARDEL
Letra: ALFREDO LE PERA

Arreglo para guitarra:
ANIBAL ARIAS

B *Nostalgias*
(Tango)
Música: J.C.Cobian
Letra: E.Cadicamo

Arreglo para guitarra:
Anibal Arias

D *Tabaco*
Tango
Música: ARMANDO PONTIER
Letra: J. M. CONTURSI

Arreglo Para Guitarra:
ANIBAL ARIAS

Fuente: (ARIAS, s/f)

Por otro lado, en *Sur* arreglado por Cacho Tirao y también por Agustín Carlevaro, encontramos un uso del modelo donde la melodía queda en el registro grave de la guitarra y el acompañamiento en un registro más agudo.

³² Ver sección 2.2.3 y 3.4

Figura 42 - Blancas en arreglo de *Sur* A) Agustín Carlevaro, c.5 B) Cacho Tirao, c.39³³



Fuente: Elaboración del autor.

Este modelo de marcación para la guitarra solista es útil a la hora de realizar un tratamiento de la melodía, ya sea para frasearla u ornamentarla con agregado de notas no estructurales, debido a la disponibilidad de digitación que permite. Un ejemplo interesante para observar este uso es la versión de *La muerte del ángel* arreglada por Baltazar Benítez, donde en la segunda parte de la obra predomina el modelo en blancas y el interés principal está en el plano melódico.³⁴ Sin embargo, podemos notar que el uso excesivo de este modelo puede llevar a una disminución en el discurso rítmico que precisa el tango.

3.4 POLIRÍTMIA

El modelo de polirítmia es utilizado por varios de los autores consultados. Este modelo, como es una variación de los dos anteriores, permite ser empleado cuando hay algún conflicto rítmico entre la melodía y los tiempos fuertes del compás, lo que en ocasiones no sería conveniente utilizar *marcato* o blancas. En tal sentido al articular los modelos en dos planos, bajos y acordes, nos da una posibilidad para mantener el modelo de acompañamiento y tocar la melodía correspondiente.

En el arreglo de Cacho Tirao de *Caminito* podemos observar como utiliza el *marcato*, donde los bajos van marcando rítmicamente fundamental y quinta del acorde, y completando el acorde junto con la melodía en otros puntos del compás.

³³ https://youtu.be/clfiSZgf_tl

³⁴ Escuchar *La muerte del ángel* por Baltazar Benítez: <https://www.youtube.com/watch?v=AnjPt9kPd30> (Último acceso 10/05/2022)

Figura 43 - Polirítmia en el arreglo de *Caminito* por Cacho Tirao, c.29-34.³⁵



Fuente: Elaboración del autor.

Baltazar Benítez en *Verano Porteño* utiliza la polirítmia para generar un cambio en un fragmento donde la melodía se conforma por una semi-frase de dos compases repetida cuatro veces. De esta forma genera interés en la música variando el modelo de marcación.

Figura 44 - Polirítmia en el arreglo de *Verano porteño* por Baltazar Benítez, c.5-12.³⁶

The image shows a musical score for two staves in G major. The top staff includes performance instructions such as 'poco metalico' and 'mf', and a 'natural' marking. The score features complex polyrhythmic patterns with various note values and rests, creating a rich rhythmic texture.

Fuente: (BENITEZ, 1987)

³⁵ <https://youtu.be/DNc9xqkAnqY>

³⁶ <https://youtu.be/ywpSKdhcjEM>

3.5 SINCOPA

De los arreglos estudiados el modelo de sincopa es el menos utilizado por los arregladores. El principal uso que se observa es el de emplear la sincopa en el momento que la melodía principal de la música tiene una nota larga o una pausa, continuando solo con el plano de acompañamiento, generando un interés rítmico. Lo podemos escuchar en *A Homero* y *Tu piel jazmín* entre otros arreglos de Aníbal Arias (Fig. 45)

También lo encontramos en el final de la sección A de *Garúa* arreglado por Agustín Carlevaro (Fig. 46), quien opta por realizar una sincopa por dos compases como enlace entre la parte A y la B. En este arreglo también podemos observar una modificación que es bastante utilizada, donde la corchea que anticipa el tercer tiempo en vez de ser un bajo como es lo común en el modelo de marcación (ver 2.2.3), es una nota aguda o acorde. También en este caso se utiliza un sustituto del arrastre, anticipando el primer tiempo con un bajo

Figura 45 - Sincopa en A) *A Homero*, c.5-8 y B) *Tu piel jazmín*, c.1-2, arreglo de Aníbal Arias³⁷

The image displays two musical examples, A and B, illustrating syncopation. Example A consists of two staves of music. The top staff shows a melody with a long note, and the bottom staff shows a bass line with a syncopated rhythm. A red box highlights the syncopated bass line. Example B consists of a single staff of music in 4/4 time, showing a syncopated bass line. A red box highlights the syncopated bass line.

Fuente: A) (ARIAS, 2014) B) Elaboración del autor

³⁷ <https://youtu.be/RdycnYn6jEQ>

Figura 46 - Sincopa en *Garúa* arreglo de Agustín Carlevaro. A) Primera vez, c.20-22, B) En la repetición, c.60-62.³⁸

The image displays two musical excerpts, labeled A and B, from the piece 'Garúa' by Agustín Carlevaro. Excerpt A (measures 20-22) features a melody with syncopation and a bass line with 'vibrante' and 'pizz.' markings. Excerpt B (measures 60-62) shows a similar melody with 'pp' and 'pizz.' markings, and a bass line with 'mf' and 'pizz.' markings.

Fuente: (CARLEVARO, 1976)

Por otro lado, de los arreglos analizados, fueron muy pocos los casos en que se pudo observar el uso de la sincopa en paralelo con la melodía. En *Verano porteño* arreglo de Baltazar Benítez (Fig. 44), es utilizada debido a que el motivo original de la composición es acéfalo, lo que le permite atacar el acorde en la segunda corche del primer tiempo. También lo encontramos empleado en *Che, bandoneón* arreglado por Agustín Carlevaro, quien a diferencia de los demás casos, consigue el efecto del modelo de marcación solo con la línea de bajos. Asimismo en este fragmento podemos observar el uso de la sincopa a tierra y la sincopa anticipada (ver 2.2.3).

Figura 47 - Sincopa en *Che, bandoneón* arreglo de Agustín Carlevaro, c.6-9.³⁹

The image displays a musical excerpt labeled 47 from the piece 'Che, bandoneón' by Agustín Carlevaro. It features a complex melody with syncopation and a bass line with 'Arm2' and '1/2V' markings.

Fuente: (CARLEVARO, 1976)

³⁸ <https://youtu.be/MHEF42DOUbg>

³⁹ <https://youtu.be/WJZyx1SjLw>

3.6 LA MELODÍA

El plano melódico, como ya se mencionó, es uno de los más importantes de la interpretación del tango, y al tocarlo junto con un modelo de marcación en la guitarra puede implicar un conflicto técnico, tal como señala Enríquez:

Si ya han intentado cantar más libremente la melodía con la guitarra y sostener el acompañamiento, sabrán de lo que estoy hablando y de las dificultades que ello conlleva. Si deseamos sobre todo sincopar, atrasar, adelantar, jugar con el tempo de la melodía, entonces el acompañamiento comienza a volverse un obstáculo, más aun sabiendo que en la guitarra es la misma mano la que produce el sonido la mayoría de las veces. (ENRIQUEZ, 2016, p. 7)

Al cotejar las partituras de arreglos para guitarra solista con la interpretación de la misma, encontramos que en la mayoría de los casos el abordaje es el mismo que tradicionalmente ha tenido la escritura musical en el tango, o sea, el de escribir de forma sencilla (SALGAN, 2001: 59) dejando al intérprete las decisiones de fraseo, articulación o cambio de tempo según los convencionalismos del género.

Por ejemplo en los arreglos de Aníbal Arias son casi nulos los casos en que deliberadamente escribe un fraseo abierto, predominando la escritura “cuadrada” o fraseos cerrados. Sin embargo, al momento de interpretarlo podemos escuchar una libertad entre el uso de fraseos cerrados o abiertos, o adelantado la melodía. En el comienzo de *Sur* podemos observar alguna de estas opciones.

Figura 48 - Fraseo en *Sur* arreglo Aníbal Arias, c.1-2.⁴⁰

Fuente: A) (ARIAS, 2014) B) Elaboración del autor

Otro ejemplo lo encontramos en la interpretación de *Nieblas del Riachuelo*

Figura 49 - Fraseo abierto en *Nieblas del Riachuelo*, c.4-5, arreglo Aníbal Arias. A) Versión editada B) Transcripción de la grabación⁴¹

Fuente: A) (ARIAS, s/f) B) elaboración del autor

Por otro lado, se puede observar que en algunos casos donde se frasea, ya sea fraseo abierto o cerrado, se elige cambiar la textura por un *solí*⁴² armonizado a

⁴⁰ <https://youtu.be/JOyRWA51eJI>

⁴¹ <https://youtu.be/swFeZwTvD40>

⁴² Textura donde solo está presente el plano melódico, ya sea una sola voz o doblada con ritmo idéntico.

dos o tres voces, por terceras, sextas o décimas. Esto permite una mayor libertad para expresar la melodía, ya que elimina el plano del modelo de marcación. La siguiente figura ilustra esto en los arreglos de *Trenzas* por Aníbal Arias y *Por una cabeza* por Juanjo Domínguez

Figura 50 - Fraseo armonizado A) *Trenzas* por Aníbal Arias, c.27-30, B) *Por una cabeza* por Juanjo Domínguez, c.1-2.⁴³

A

B

Fuente: Elaboración del autor

También podemos ver otra utilización en el arreglo de Ciro Pérez, donde introduce acordes disminuidos de paso en el fraseo.

Figura 51 - Fraseo armonizado en bloque con acordes disminuidos en *Caminito* por Ciro Pérez, c.4-6.⁴⁴

Fuente: Elaboración del autor

⁴³ <https://youtu.be/XixWfPQyUTA>

⁴⁴ <https://youtu.be/r49Zzc-l-eg>

Si bien podemos observar que hay una decisión de dejar libertad interpretativa, al no definir por escrito los fraseos exactos a tocar, el pensar en la forma expresiva que se va a utilizar —ya sea por escrito o de forma improvisada— puede permitir encontrar espacios rítmicos donde superponer los modelos de marcación, principalmente marcato o sincopa. En el arreglo de *Los mareados* por Cacho Tirao se puede percibir esto, donde emplea un fraseo abierto sobre un marcato en dos con un bajo pedal en Mi.

Figura 52 - Fraseo abierto sobre marcato en dos en *Los mareados* por Cacho Tirao, c.36-39.⁴⁵



Fuente: Elaboración del autor

La otra forma de expresión de la melodía en el tango —la melodía rítmica—no comprende ninguna dificultad extra al momento de ser utilizada, al articular la melodía con staccatos y acentos. Debido a su carácter rítmico, permite ser utilizada con facilidad junto al modelo de marcato, tal como muestran los ejemplos de *A fuego lento* por Juanjo Domínguez Y *Mimi Pinsón* por Aníbal Arias (Fig. 53).

Tal como en la melodía expresiva, el carácter rítmico en algunos arreglos estudiados se encuentra escrito y en otras no, quedando a decisión del intérprete el uso o no del carácter rítmico. Un caso es *Chau Paris* arreglado e interpretado por Agustín Carlevaro, donde en el mismo arreglo escribe los stacctaos característicos en un cierto fragmento y en otros no los escribe sin embargo los interpreta (Fig.54).

⁴⁵ https://youtu.be/FST_YZfj6s4

Figura 53 - Melodía rítmica en A) *A fuego lento* por Juanjo Domínguez, c. 1-4, B) *Mimi Pinsón* por Aníbal Arias, c.40-41.⁴⁶

A

B

Fuente: Elaboración del autor

Figura 54 - Melodía rítmica en *Chau París* por Agustín Carlevaro, c.1-15.⁴⁷

Fuente: (CARLEVARO, 1976)

⁴⁶ <https://youtu.be/UP9BzQ5PBzk>

⁴⁷ <https://youtu.be/3iBpBzHjOV4>

3.7 VARIACIÓN

De los arreglos analizados se pudo observar que Claudio “Pino” Enríquez, Juanjo Domínguez y Cacho Tirao son los únicos que utilizan la variación como recurso estilístico para enfatizar finales como es usual en el tango. Dentro de estas se pudo observar dos texturas para realizar la variación, una monódica, donde solo se toca la variación propiamente dicha, y otra donde se toca junto a los bajos en algún modelo de acompañamiento, con apoyo armónico en ciertos puntos. Un ejemplo de la primera lo encontramos en *La Cumparsita* y *Recuerdo*⁴⁸ por Juanjo Domínguez.

Figura 55 - Variación de *La Cumparsita* por Juanjo Dominguez, c.167-182.⁴⁹



Fuente: Elaboración del autor

⁴⁸ <https://youtu.be/VSHf4fpY6qU>

⁴⁹ <https://youtu.be/blmuZooBc4Y>

Como ejemplo de la textura a dos voces podemos escuchar *Amurado* por Claudio Enríquez⁵⁰ o *A fuego lento* y *Los mareados* por Cacho Tirao.

Figura 56 - Variación de *Los mareados* por Cacho Tirao, c.63-71.⁵¹

Fuente: Elaboración del autor

3.8 MUGRE

La mugre como se señaló anteriormente corresponde a la idea de “ensuciar” el sonido a través de distintos efectos, principalmente el de superponer segundas menores en la melodía o armonía. En la guitarra el tocar segundas menores entre cuerdas contiguas implica una extensión de la mano izquierda, salvo entre segunda y tercera cuerdas.

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ap5zBwWaCOk> (Último acceso 17/05/22)

⁵¹ <https://youtu.be/8OaR-7KsUQY>

Figura 59 - Mugre en A Orlando Goñi, arreglo de Juanjo Domínguez, c.2-3 y c.52-54.⁵⁴

A



B



Fuente: Elaboración del autor

Por otro lado, esa “suciedad” la podemos ver en la importancia que le dan los intérpretes en conseguir un sonido más “puro”, sin imperfecciones técnicas. Si comparamos las versiones de *La bordona* por Aníbal Arias⁵⁵ y Agustín Carlevaro⁵⁶, podemos percibir estas diferencias en la calidad tímbrica de cada intérprete.

Aníbal Arias [...] como solista de guitarra, toma [...] la veta clásica pero marcando de forma más intensa de lo normal, “ensuciando” la técnica clásica en los bajos, atacados por el pulgar en *ff*, dando como resultante, una fusión con la “mugre” del género y el arreglo estético de guitarra clásica. (GRACIANO, 2016, p. 133)

3.9 ARRASTRE

Otra forma de ensuciar el sonido es el uso del arrastre. El arrastre como aspecto estilístico del tango, es utilizado e interpretado en la guitarra solista

⁵⁴ <https://youtu.be/QpblVWc7Eb8>

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=wXacA3l7mF8> (Último acceso 05/06/22)

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=DsfVPx10jYk> (Último acceso 05/06/22)

principalmente de dos formas. Como apoyaturas cromáticas en los bajos, en sucesión de cuatro, tres o dos semicorcheas, o como un glissando de altura indeterminada como es más tradicional. El uso del arrastre se emplea principalmente en el cuarto tiempo hacia el primero, lo que implica que podrá ser utilizado cuando en este lugar del compás se encuentra una pausa melódica y/o armónica, permitiendo rellenar el espacio con el arrastre. Principalmente encontramos que este efecto se escribe en la partitura, cuando se opta por la opción de uso de semicorcheas, y dejándose libre para el intérprete en los casos de los glissandos. En *La última curda* arreglado e interpretado por Carlevaro podemos ver esto.

Figura 60 - Arrastres en *La última curda* arreglo de Agustín Carlevaro, c.59-66.⁵⁷

The image shows a musical score for guitar, specifically focusing on arpeggiated patterns. It consists of two staves of music. The top staff begins with a series of arpeggiated chords, followed by a section marked 'vibrante' (vibrato) and 'ff más lento' (fortissimo, more slowly). The bottom staff starts with a section marked 'a tempo' and 'p' (piano), followed by arpeggiated patterns with chord symbols C3, C5, C8, and C7. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fuente: (CARLEVARO, 1976)

⁵⁷ <https://youtu.be/RluE9-HztF8>

4. CREACIÓN DE ARREGLOS

En base a lo expuesto hasta el momento sobre las distintas formas de extrapolar los recursos técnicos y estilísticos del tango a la guitarra como instrumento solista, en esta sección se describen algunos detalles de los procesos creativos implicados en la realización de dos arreglos de los tangos: *El Abrojo* de Luis Bernstein y *Callejón* de Roberto Grela. De esta forma se pretende potenciar el estudio realizado, aplicándolo directamente en la práctica artística de creación. Es pertinente aclarar que los procesos descritos a continuación no pretenden de ninguna manera ser un método o procedimiento fijo a seguir a la hora de elaborar un arreglo de tango en la guitarra, sino, que se plantea un posible abordaje, el cual apliqué utilizando lo aprendido con el análisis, y de esta manera intentar sobrepasar, de alguna forma, la barrera entre análisis y práctica musical.

Como material para la creación de los arreglos se tomaron distintas fuentes. En primer lugar las partituras editadas para piano de ambos temas (BERNSTEIN, 1952; GRELA, 1936), que como se trató anteriormente son materiales simplificados. Para suplantar estas carencias se consultan distintas versiones grabadas tanto por sus autores, en el caso de *Callejón*, como por importantes intérpretes como Osvaldo Pugliese (1945), Aníbal Troilo (1966), El Quinteto Real (2012), Nelly Omar (1969), Ernesto Herrera (1968) y Miguel Montero (1972). De esta forma se generó una idea general de las obras y se identificaron divergencias entre la partitura editada y las versiones, permitiendo decidir qué aspectos musicales utilizar.

Como primer paso para comenzar a elaborar los arreglos fue el de escribir la melodía, pensando las distintas formas de expresión que permite el tango, sea melodía expresiva —fraseo abierto o cerrado— o melodía rítmica. De esta forma se genera un esquema de los arreglos en base al estrato melódico y su expresividad, ya que como se resaltó con anterioridad, es aquí donde radica uno de los principales rasgos del tango. Asimismo, en este paso, cuando alguna de las frases se repite —completa o parcialmente— se realiza alguna modificación a la melodía ornamentándola o cambiando de octava, para de esta forma generar variedad en el arreglo y evitar la repetición literal (Fig. 61 y Fig. 62)

A partir de la idea melódica a interpretar, se procedió a realizar un esquema tentativo de los modelos de marcación que se pretendían utilizar, y analizar su posibilidad de realización junto con la melodía (Fig. 63 y 64). Con esto como fuente se tomó la armonía estructural de las músicas, concentrándome en la línea melódica de los bajos y posibles procesos de rearmónización.

Veamos primero algunas consideraciones del arreglo de *Callejón*. En los primeros dos compases se pretendía utilizar el modelo de blancas para generar un carácter tranquilo al comienzo del primer tema. Esta opción se ve reforzada ya que la armonía original tiene un ritmo armónico en blancas, lo que favorece el uso de este modelo.

Figura 61 - Melodía con fraseos de *Callejón*

1

5

9

14

18

22

26

30

32

Melodía expresiva
Fraseo abierto

Melodía expresiva
Fraseo cerrado

Melodía rítmica

Fuente: Elaboración del autor

Figura 62 - Melodía con fraseos de *El Abrojo*

7

12

16

21

26

30

34

38

41

Melodía expresiva
Fraseo abierto

Melodía expresiva
Fraseo cerrado

Melodía rítmica

Fuente: Elaboración del autor

Figura 63 - Melodía con modelo de acompañamiento de *El Abrojoito*

The image displays a musical score for the piece "El Abrojoito". It consists of ten staves of music, each representing a different measure or group of measures. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 based on the note values. The melody is written on the upper staff of each system, and the accompaniment is written on the lower staff. The accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often with a triplet of eighth notes. The melody is composed of quarter and eighth notes, with some rests and dynamic markings. The score is numbered from 1 to 41, with the final measure ending with a double bar line. The source is cited as "Fuente: Elaboración del autor".

Fuente: Elaboración del autor

Figura 64 - Melodía con modelo de acompañamiento de *Callejón*

The musical score consists of eight staves of music in G major, 4/4 time. The melody is written in treble clef, and the accompaniment is indicated by guitar chords and rhythmic patterns. The chords are: D, A/C#, Am/C, D7, G, Gm, F#7, Bm, E7, A7, D, Dm, C7, F, Bb7, Dm, Gm, A7, Dm, Bb7, A7, Dm, Em7(b5), Dm, C7, F, E7, A7, D7, Gm, Gm, Dm, Em7(b5), A7, Dm.

The melody features several triplet patterns, marked with a '3' above the notes. The accompaniment includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 15, 19, 23, 27, and 32 indicated at the beginning of their respective staves.

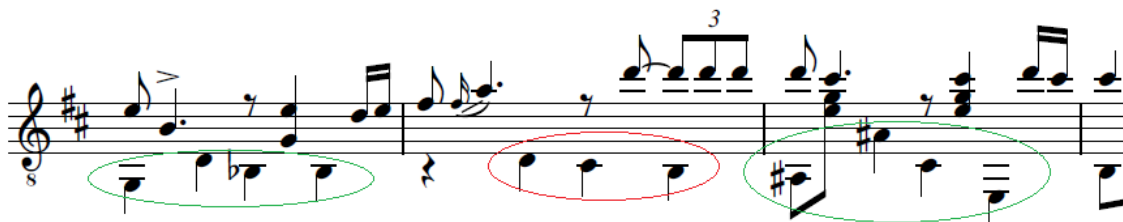
Dado que la melodía también tiene una figuración de poca actividad en los dos primeros tiempos, se optó por la variación del modelo en donde se arpeggia uno de los acordes (Fig. 65). En el momento de comenzar a utilizar un *marcato*, se tomó principalmente dos opciones con respecto a la línea de bajos, o tomar las notas del acorde o bien usar notas de paso entre notas del mismo acorde o del próximo (Fig. 66). En este fragmento se optó por realizar una sustitución del acorde de Fa#7 por A#° como sustituto tritonal.

Figura 65 - Variación del modelo en Blancas en *Callejón*, c.9-10.



Fuente: Elaboración del autor

Figura 66 - *Marcato* con bajos de la armonía (verde) y con notas de paso (rojo) en *Callejón*, c.11-13.



Fuente: Elaboración del autor

En estos compases también se puede observar que dada la melodía que se quería interpretar, el uso del *marcato* puede ser empujado en su variante de poliritmia, atacando los acordes una corchea después del tiempo fuerte donde ataca el bajo. En el final de la parte mayor también podemos observar el uso del *marcato* en su variación donde se cambia de inversión o disposición en cada tiempo generando dinamismo.

Figura 67 - Marcato y cierre de frase en *Callejón*, c.23-24.



Fuente: Elaboración del autor

Por otro lado en el final de esta sección se utiliza el giro armónico característico de cierre, I – V – I, en el primer, segundo y tercer tiempo respectivamente. En este caso, y de uso extendido en la guitarra, se realiza en su mínima expresión dejando solo los bajos del V y I grado (Fig. 67).

En la primera frase de la sección menor de la música, se pretende dar mayor énfasis a la melodía y la interpretación *rubato*, por lo que se usa el modelo en Blancas intercalado con la textura de *solí* armonizado por sextas para poder permitir la libertad en el fraseo. En este fragmento también se emplea otro giro armónico característico que es el de la apoyatura del acorde de dominante (círculo rojo Fig. 68).

Figura 68 - Blancas y fraseo en *Callejón*, c.25-29.

Fuente: Elaboración del autor

En el arreglo de *Callejón*, también se optó por emplear *mugre* en dos momentos. Ambos casos pueden ser digitados como cuerdas pisadas entre segunda

y tercera cuerda sin extensión, y uno de ellos (Fig. 69 – A) podría también ser tocado con la primer cuerda al aire. Se decide emplear esta disonancia en los momentos donde no tenía que realizar un esfuerzo técnico, ni sacrificar algún otro elemento del acompañamiento.

Figura 69 – Mugre en *Callejón*, c.25 y c.34

Figure 69 consists of two musical examples, A and B, in 4/4 time. Example A shows a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. A red circle highlights a dissonance between the first and third strings in the bass line. Example B shows a similar dissonance in the bass line, also highlighted with a red circle.

Fuente: Elaboración del autor

Por último mencionar que para el arreglo de *Callejón* se decidió por tomar la última frase de la sección menor para realizar una variación de carácter tanguero, donde también, según las variantes analizadas, se superpone junto al modelo en Blancas en los bajos.

Figura 70 - variación en *Callejón*

Figure 70 shows two examples of a variation in the bass line. The top example shows the original melody (Melodía original) and a variation (Variación) with triplets. The bottom example shows the original melody (Melodía original) and a variation (Variación) with a more complex rhythmic pattern.

Fuente: Elaboración del autor

En cuanto al arreglo de *El Abrojito*, el procedimiento fue esencialmente el mismo, estructurando el arreglo a partir de la melodía y luego los modelos de marcación. Sin embargo podemos observar otros abordajes sobre el uso de algunos modelos de marcación. Por ejemplo en los primeros compases del tema A se utiliza el modelo en blancas, pero en este caso se aprovecha para generar una textura más contrapuntística, donde los bajos conducen hacia el próximo acorde (Fig. 71) Esta opción se toma debido a que en estos compases la melodía no tiene mucha actividad, lo que permite generar un relleno a partir de los bajos.

Figura 71 - Modelo en blancas en *El Abrojito*, c.6-12.



Fuente: Elaboración del autor

También podemos observar que en el comienzo de la segunda frase del tema A (compás 15), se repite la idea del comienzo. En este sentido, y para generar alguna variante, se decide por realizarla una octava más aguda. Para generar este cambio de una forma más suave se agrega un compás a la música original de carácter escalístico y con melodía rítmica (Fig. 72). En esta segunda frase se utiliza el *marcato* en su variante donde se alterna fundamental y quinta del acorde, generando el carácter rítmico característico del *marcato*

Figura 72 - Compas de enlace y marcato en *El Abrojoito*, c.19-23.

Fuente: Elaboración del autor

Otro recurso característico del tango empleado en la realización de este arreglo es el pasaje de enlace de movimiento contrario entre el tema A y el tema B-

Figura 73 - Movimiento contrario en *El Abrojoito*, c.32-33.

Fuente: Elaboración del autor

En el tema B podemos observar el uso de la síncopa, modelo que no había sido utilizado en el arreglo de *Callejón*. Este modelo, como se señaló previamente, es menos utilizado que los otros dos por su conflictividad para mantener la melodía. Sin embargo en la segunda frase del tema B se puede aplicar teniendo en cuenta que la melodía se pasa al registro grave. Esto permite emplearlo, ya que el modelo se conforma por dos planos, el de los bajos y el de los acordes, permitiendo así que la primera nota de la melodía de cada compás sea parte del plano de los bajos, y que los acordes queden en un registro más agudo.

Figura 74 - Sincopa en *El Abrojo*, c.41-44.

Fuente: Elaboración del autor

5. CONSIDERACIONES FINALES

Primeramente, sería interesante resaltar y valorar como la figura del arreglador interfiere directamente en el resultado sonoro a obtener. Este proceso es vital para la figura del intérprete – arreglador, ya que:

A través de la instrumentación u orquestación de los tangos, los músicos ya no serán solamente compositores e instrumentistas, sino también arregladores de las composiciones, realizando un trabajo de modificación del tango original para adecuarlo a un grupo de instrumentos musicales que tendrán mucho que decir con su interpretación musical (MARTIN, 2014, p.91)

Por lo tanto, al abordar un arreglo de tango para la guitarra como instrumento solista, estaremos moldeando una interpretación de la composición original, permitiendo resaltar algunos aspectos y atenuar otros, que en lo personal sean relevantes para la concepción de la música. Esto se vio reflejado en el estudio realizado, al observar como distintos guitarristas resolvieron la extrapolación al instrumento de los distintos aspectos técnicos, brindando una pequeña idea estilística de cada intérprete.

Si bien la guitarra fue un instrumento que siempre estuvo presente en el tango, se pudo apreciar al realizar una revisión bibliográfica, que el material dedicado a esta como instrumento solista es muy escaso, resaltando el trabajo realizado por Claudio Enríquez (2016, 2019). En este sentido, el presente trabajo pretendió presentar algunos caminos posibles en la construcción de arreglos realizados por algunos intérpretes-arregladores. Se procuró demostrar que las transformaciones adaptadas a la guitarra pueden generar conflictos que llevan a la toma de decisiones creativas por parte del arreglador. Dentro de estos talvez el más relevante sea el de conciliar los distintos modelos de marcación con las distintas formas de expresión melódica necesarias para la realización de un arreglo que pretenda sonar a tango.

A partir del estudio se procedió a la realización de dos arreglos que presentaran los distintivos estilísticos y técnicos del tango. Se tomó cuidadosamente estos aspectos para que el resultado sea de esencia *tanguera*, pero sin descuidar el

abordaje técnico de la guitarra académica, para de esta forma, como se comentó al principio, difuminar las barreras de la música popular y la académica.

Si bien hay muchas formas de interpretar un tango, y claramente no existe una única y correcta forma de hacerlo, el conocer las tradiciones interpretativas del género permite una soltura necesaria para tomar decisiones interpretativas. Este trabajo pretendió brindar un panorama a estas tradiciones y de esta forma, modestamente, aportar al estudio del tango.

REFERENCIAS

AHARONIÁN, Coriún. **Preguntas en torno al tango**. En: El tango ayer y hoy. Montevideo: Banda Oriental, 2014.

_____. **Músicas Populares del Uruguay**. Montevideo: UdelaR, 2007.

_____. Librillo con notas (CD). En: **Agustín Carlevaro/recital de tango**. Montevideo: Ayuí/Tacuabe, 2001.

ARIAS, Aníbal. **Breve historia de la guitarra en el tango**. Viva tango, n. 3, 1996.

_____. **Album de partituras**. Partituras. s/f.

_____. **Sur**. Partitura. Buenos Aires: Melo, 2014.

_____. **Fuimos**. Buenos Aires: Melo, 2014.

_____. **A Homero**. Buenos Aires: Melo, 2014.

BENITEZ, Baltazar. **Astor Piazzolla. Four pieces**. Partitura. Chanterelle Verlag: 1987

BERNSTEIN, Luis. **El abrojo**. Partitura. Buenos Aires: B. Iadarola, 1952.

_____. **El abrojo**. Música. En: Nuevo Quinteto Real: *Timeless Tango*. Argentina, Forever Music, 2012. Disco sonoro.

_____. **El abrojo**. Música. En: Osvaldo Pugliese y su Orquesta Típica: *Canta Alberto Morán*. Argentina, Odeon, 1945. Disco sonoro.

_____. **El abrojo**. Música. En: Troilo y Grela: *Esto es Tango!*. Argentina, Music Hall, 1966. Disco sonoro.

BONGIORNO, Luciano Fermín. **El “yeite” en el auto-acompañamiento. Inseguridades y certezas entre los estudiantes de música popular**. En: CONGRESO LATINOAMERICANO DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN MÚSICA POPULAR, 5., Villa María: 2015

BORTEIRO, Martín. **Una mirada histórica relevamiento de materiales históricos de tango**. En: Patrimonio vivo del Uruguay. Relevamiento de tango, Montevideo, MEC: 2015.

BRUNELLI, Omar García. **La cuestión del fraseo en el tango**. En: Zama, Buenos Aires: v.7, n. 7, p. 161-170, 2015.

_____. **La transición de la Guardia Vieja a la Guardia Nueva en el Tango**. En: JORNADAS DE LENGUAJE, LITERATURA Y TANGO, 1., Buenos Aires: 2016.

Disponible en:

https://www.academia.edu/31064537/La_transici%C3%B3n_de_la_Guardia_Vieja_a_la_Guardia_Nueva_en_el_Tango

CARLEVARO, Agustín. **Album para guitarra. Arreglos de Agustín Carlevaro.** Buenos Aires: Editorial Korn, 1976.

DE LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo.** Disertación de maestría presentada Universidade estadual de Campinas - Instituto de artes, San Pablo: 2003.

DOMINGOS VAZ, Carlos Giovanni. **Arranjos para violão solo de Marco Pereira, Análise de Procedimentos.** Disertación de maestría presentada Universidade federal de Uberlândia - Instituto de artes, Minas Gerais: 2017.

ENRIQUEZ, Claudio. **El tango y sus posibilidades.** Mecenazgo cultural, Argentina: 2016.

_____. **El tango y sus posibilidades 2. Guia didáctica.** Mecenazgo cultural, Argentina : 2019

ESCANDE, Alfredo. **Abel Carlevaro: Un mundo nuevo en la guitarra.** Montevideo: Ediciones Santillana, 2005.

FABBRI, Franco. **Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?** En: CONGRESO IASPM-AL, MÚSICA POPULAR: CUERPO Y ESCENA EN LA AMÉRICA LATINA,6., 2006.

FAIN, Paulina. **Cuadernos de estudio. Arreglos de tango.** Buenos Aires: Tango sin fin, 2019. Disponible en: <<https://tangosinfin.wordpress.com/ediciones-de-libre-descarga/>>

FERRER, Horacio. **El tango. Su historia y evolución.** Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo, 1960

_____. **Prologo.** En: A. Carlevaro, Album para guitarra. Arreglos de Agustín Carlevaro. Buenos Aires: Editorial Korn, 1976.

FRITH, Simon. **Hacia una estética de la Música Popular.** En: Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología. Ed. De Francisco Cruces y otros. Madrid: Editorial Trotta S.A, 2001.

FISCHERMAN, Diego. **Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular.** Buenos Aires: Paidós, 2004.

GRACIANO, Julian. **Método de guitarra tango.** Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, 2016.

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

GATTI, Lucía. **Una mirada musical acercamiento a una caracterización musical del tango**. En: Patrimonio vivo del Uruguay. Relevamiento de tango, Montevideo, MEC: 2015.

GONZALEZ, Manuel. **La mugre del tango**. En: Punto Tango, n. 46, p. 36–40, Buenos Aires: 2010.

_____. **La práctica improvisada del tango**. En: I CONGRESO INTERNACIONAL DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA, La Plata: 2017. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65915>>

GRELA, Roberto. **Callejón**. Partitura. Buenos Aires: Julio Korn, 1936.

_____. **Callejón**. Música. En: Nelly Omar: *Muchacho*. Argentina, Magenta, 1969. Disco sonoro.

_____. **Callejón**. Música. En: Roberto Grela y Ernesto Herrera. Argentina, Tango Records, 1968. Disco sonoro.

_____. **Callejón**. Música. En: Miguel Montero: *Pobre mi madre querida*. Argentina, EMI-Odeon, 1972. Disco sonoro.

HENRÍQUEZ, Sebastián. **La guitarra en el tango**. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin, 2018.

HEREDIA, Alberto. Anibal Arias. **Todotango**. Disponible en: <<https://www.todotango.com/creadores/biografia/1312/Anibal-Arias/>>. Acceso: 18 de jul. de 2021.

JAUREGUI, Jimena Anabel. **Otros tangos**: orígenes mediáticos del tango en el teatro y la danza. En: JORNADAS DE JÓVENES INVESTIGADORES. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES GINO GERMANI, 6., Buenos Aires: 2011.

KOHAN, Pablo. **El ADN del tango**: Estudios sobre los estilos compositivos (1920-1935). Buenos Aires: Gourmet musical, 2019.

LAMARQUE PONS, Jaurés. **El tango nuestro de cada día**. Montevideo: ediciones de la plaza, 1986.

MAMONE, Pascual. **Tratado de orquestación en estilos tangueros. Para formaciones reducidas**. Buenos Aires: Altavoz ediciones, 2011.

MARTIN, Paloma. **El tango instrumental rioplatense**: aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada «época de oro». En: *El tango ayer y hoy*. Montevideo: Banda Oriental, 2014.

MESA, Paula; BALDERRABANO, Sergio. **Los elementos constitutivos del tango de la Guardia Vieja en relación a los aportes realizados por músicos de**

formación académica. Buenos Aires: 2006. Disponible en:
<<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39169>>

MEYER, Leonard. **Style and Music: Theory, History and Ideology.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MÜLLER, Oliver. **Balancing the ideals of werktreue and originality in one's activity as a musician.** Tesis de maestría presentada en University of Gothenburg, Suecia: 2015

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

PUGA, Boris. **La fonografía de los intérpretes del tango en el Uruguay hasta mediados de los años cuarenta: la visión del coleccionista.** En: El tango ayer y hoy. Montevideo: Banda Oriental, 2014.

RODRÍGUEZ, Edgardo José. **La determinación del género en música popular.** En: Arte e investigación, v. 14, n. 8, p. 150-154, La plata: 2012

ROMERO, Hugo. **El lenguaje de la guitarra en el tango.** Buenos Aires: Estudiar Música, 2011

ROSSI, Vicente. **Cosa de negros.** Buenos Aires: Hachette, 1926.

SALGÁN, Horacio. **Curso de tango.** Buenos aires: 2001..

SALTON, Ricardo. **Tango en el siglo xxi. ¿presente o pasado?.** En: Revista del Instituto de Investigación en Musicología Carlos Vega, v. 33, n. 1, p. 17-28, Buenos Aires: 2019.

SERAFÍN, Andrés. **Yeites de tango. Análisis de gestos musicales y técnicas extendidas en el tango para su utilización creativa y pedagógica.** En: I CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR: EPISTEMOLOGÍA, DIDÁCTICA Y PRODUCCIÓN, 1., La Plata: 2017.

SHIFRES, Favio. **Lenguaje musical, metalenguaje y las dimensiones ignoradas en el desarrollo de las habilidades auditivas.** En: *El Desarrollo de las Habilidades Auditivas de los Músicos.* 2011.

TAGG, Philip. **Analysing popular music: theory, method and practice.** En: Popular Music n. 2, p. 37-65, 1981. Disponible en: <https://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>

TIRAO, Cacho. **La cumparsita.** Partitura. Ricordi: 1981.

VARASSI PEGA, Barbara. **Creating and Re-creating Tangos: Artistic Processes and Innovations in Music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann,** Tesis de doctorado presentada en Leiden University, Leiden: 2014

VARCHAUSKY, Nicolás **El ruido original del tango: viaje al centro de la orquesta típica.** En: Revista Argentina de Musicología, n.15-16, 2015.

VEGA, Carlos. **Estudios para los orígenes del tango argentino.** Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica de la Argentina, 2007.

VIEIRA PEREIRA, Flávia. **As práticas de reelaboração musical.** Tesis de doctorado presentada en Universidade de São Paulo, San Pablo: 2011.

WOLFF, Daniel. **Transcribing for guitar: A comprehensive method.** Tesis de doctorado presentada en The Manhattan School of Music, New York: 1998.

Musical score for guitar, measures 30-56. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure numbers 30, 33, 37, 41, 44, 47, 50, 53, and 56 are indicated at the start of their respective staves. The score includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a 7-measure rest in measure 30. The piece concludes with a double bar line in measure 56.

Musical score for measures 60-75. The score is written in a single system with five staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure numbers 60, 64, 68, 72, and 75 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and sixteenth-note runs. The bass line consists of chords and single notes, often with rests. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 75.

Variación:

Musical score for the Variation section, consisting of two staves. The key signature remains one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C), which changes to 4/4. It features a melodic line with many triplets and sixteenth-note patterns, and a bass line with chords and rests. The second staff continues the melodic and harmonic development, also featuring triplets and sixteenth-note runs. The variation ends with a double bar line.

El Abrojito

Arr. Andrés Rey

Luis Bernstein

Libre - Rubato

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by another triplet in the second measure, and a final triplet in the third measure. The fourth measure concludes with a half note and a fermata. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

A tempo - Rítmico

Musical notation for measures 5-9. The tempo and style change to 'A tempo - Rítmico'. Measure 5 begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It features a fermata over a half note, followed by a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The melody is more rhythmic, with eighth and sixteenth notes. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 10-13. The notation continues with eighth and sixteenth notes in the melody and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Measure 13 ends with a fermata over a half note.

Musical notation for measures 14-18. This section includes triplet markings over eighth notes in the melody. The bass line remains a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 19-22. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line maintains its steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 23-26. The notation includes triplet markings and continues with eighth and sixteenth notes in the melody and a steady eighth-note accompaniment in the bass.

Musical notation for measures 27-31. The melody features triplet markings and continues with eighth and sixteenth notes. The bass line maintains its steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 32-35. The notation concludes with eighth and sixteenth notes in the melody and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Measure 35 ends with a fermata over a half note.

37

8

41

8

45

8

Piu mosso - Rubato

Rit. a Tempo

49

8

Rit. a Tempo

54

8

58

8

63

8

67

8

76

Musical notation for measures 76-80. The system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). A 's' is written below the first measure. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. Measure 76 has a dynamic marking of *mf*. Measure 77 has a dynamic marking of *f*. Measure 78 has a dynamic marking of *f*. Measure 79 has a dynamic marking of *f*. Measure 80 has a dynamic marking of *f*.

81

Musical notation for measures 81-84. The system begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A 's' is written below the first measure. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. Measure 81 has a dynamic marking of *mf*. Measure 82 has a dynamic marking of *f*. Measure 83 has a dynamic marking of *f*. Measure 84 has a dynamic marking of *f*.

85

Musical notation for measures 85-88. The system begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A 's' is written below the first measure. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. Measure 85 has a dynamic marking of *mf*. Measure 86 has a dynamic marking of *f*. Measure 87 has a dynamic marking of *f*. Measure 88 has a dynamic marking of *f*.

89

rall. pesante

Musical notation for measures 89-92. The system begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). A 's' is written below the first measure. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. Measure 89 has a dynamic marking of *mf*. Measure 90 has a dynamic marking of *f*. Measure 91 has a dynamic marking of *f*. Measure 92 has a dynamic marking of *f*.