biblioteca digital

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN





Condiciones de uso

- I. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.
- 2. Su uso se inscribe en el marco de la ley na 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley no 17.616 del 10 de enero de 2003:
- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.
- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.
- 3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

- 4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.
- 5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley nº 9.739 y su modificación por la Ley nº 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy



1ª edición, 2014. Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

EL TANGO INSTRUMENTAL RIOPLATENSE: APROXIMACIONES A UN ANÁLISIS MUSICAL COMPARATIVO DE LOS ESTILOS RENOVADORES EN LA LLAMADA "ÉPOCA DE ORO"1

Durante toda la historia del tango rioplatense, el repertorio instrumental ha seguido un camino propio de desarrollo en su lenguaje musical, definiendo diversos estilos emblemáticos dentro del género. Estos tangos sin letra son parte importante de la identidad sonora de cada orquesta, que se ve reflejada en el arreglo musical, a la hora de presentar la interpretación de una composición. En este sentido, la corriente evolucionista o renovadora protagonizó significativos aportes, manifestados en su plenitud hacia la mitad del siglo XX, en la llamada "época de oro" del tango.

1 Quisiera agradecer al CDM la invitación a participar en este coloquio, pues se trató de uno de los más destacados encuentros interdisciplinarios que concentró sus estudios en la importancia de "lo musical" en el tango; significó una maravillosa oportunidad de aprendizaje y profundización en mis propias investigaciones.

Este artículo no hubiera sido posible sin la invaluable ayuda de amigos músicos in-

Este artículo no hubiera sido posible sin la invaluable ayuda de amigos, músicos, investigadores, melómanos y coleccionistas tangueros, que me ofrecieron sus conocimientos y materiales desinteresadamente, aportando en alguna o varias piezas del rompecabezas de esta investigación. No quisiera dejar de mencionar –entre varios de ellos– a Coriún Aharonián, Santiago Álvarez, Eduardo Cáceres, Florentino Diez, Estela Escalada, Natalio Etchegaray, Jorge Finkielman, Omar García Brunelli, Cindy Harcha, Ariel Heise, Johan (Bélgica), Alejandro Martino, Miguel Ángel Miqueo, Giovanni Parra, Hugo Pelaez, Julián Peralta, Boris Puga y Oscar Rubén Scoccola. Dedico este estudio a mis padres (Peque y Eduardo) y a la Sociedad de los Honorables Turistas de Corinto.

2 Cuando el investigador de tango desea repasar las distintas etapas en su historia, se encuentra por doquier con conceptos como "guardia vieja", "guardia nueva", "prehistoria del tango", "época de oro", "tango contemporáneo", "nuevo tango", etc. Igualmente, existen hoy ciertos cuestionamientos a dichos términos, presentes en la mayoría de la bibliografía tanguera. Esto es un síntoma del despertar musicológico hacia el tango; una tendencia de investigación que no es reciente, pero que crece y se perfecciona en el mundo.

Los límites de este trabajo no incluyen una reflexión exhaustiva de esta cronografía. Por lo tanto, se utilizarán los ya comúnmente usados en este tipo de literatura, Este artículo revisará aquellos elementos estilísticos que hicieron de este período el paradigma del sonido tanguero de la orquesta típica en su concepción clásica, a través de cuatro grandes pilares de la corriente renovadora: Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán y Ástor Piazzolla. Al mismo tiempo, se reflexiona sobre la dimensión triádica creativa del tango instrumental en tanto *composición*, *interpretación* y *arreglo*, ejemplificada en el cotejo analítico musical de algunas de las obras más versionadas entre los músicos de tango de ayer y hoy.

Podría considerarse como *tango clásico* rioplatense a aquél que utiliza los elementos del lenguaje musical tanguero, que lo caracterizan como "tango" de forma inequívoca, en términos generales. Si bien la tarea de definir estos rasgos pudiera no ser completamente objetiva (Aharonián 2010: 98-100), resulta adecuado revisar la producción musical de hitos puntuales en la historia del tango, para la comprensión de este concepto. Los extremos De Caro-Piazzolla, son esenciales, ya que antes de la época decareana aún restaban aspectos de mayor desarrollo técnico y expresivo para una estabilidad del género, mientras que el Piazzolla del 60 en adelante —al igual que el legado que dejó su contemporáneo Eduardo Rovira— inicia lenguajes diferentes desde el punto de vista musical y funcional (tango ya no para bailarlo, sino "para ser escuchado", según Piazzolla), que exponen al género a la experimentación en campos musicales más híbridos, abriéndose camino entre el jazz, la música culta contemporánea, el sinfonismo y la *cocktail music*3, entre otras tendencias.

aunque con algunas salvedades: como fuente principal, se escogió la entrada "Tango" del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, combinándola también con la definición temporal de Omar García Brunelli (2010) en su *Discografía básica del tango (1905-2010)* (ver referencias en bibliografía); por último, se agrega el término provisorio de "tango actual" —mientras no se realicen estudios acabados de la periodización estilística del tango—para los últimos años hasta la actualidad.

3 Cocktail music es un género musical con auge pleno en 1950-1960 que se desarrolló principalmente inspirado en la escena cinematográfica hollywoodense. Se trataba de repertorio mayoritariamente instrumental e interpretado tanto por grandes orquestas como por grupos "de cámara" más reducidos. Su estética se vincula a la exacerbación de cánones culturales exóticos, sumado a una grandilocuencia expresiva. Esta ambientación sonora, altamente sofisticada en el uso de toda la gama de instrumentos de la orquesta, además de otros ad hoc (arpas, saxos, celestas, vibráfonos, órganos eléctricos, theremin), han identificado a la cocktail music como una música kitsch, obteniendo también la denominación de easy listening o lounge music.

Dentro de la cocktail music el tango también tuvo su espacio; cuando se lo evocaba, adquiría generalmente el estilo del "tango europeo" marchante, o como tipo

El siguiente estudio se ordenará primero con una panorámica histórica del desarrollo del tango instrumental rioplatense, continuando con la problematización de lo que en estas páginas se lee como "dimensión triádica de creación instrumental". Posteriormente, se realizará un análisis musical comparativo de Troilo, Pugliese, Salgán y Piazzolla, a través de sus estilos (I), ejemplos de composiciones (II), interpretaciones (III) y arreglos (IV).

Panorama histórico

En una primera gran etapa (circa 1870-1920), muchos tangos surgían de una práctica musical cada vez más intensa en el Río de la Plata, donde abundaban autores anónimos —como suele ocurrir en el inicio de otros géneros populares—. Con la "guardia vieja", a partir de 1890⁴, ya es posible distinguir a los primeros creadores, donde la composición instrumental ocupó un lugar importante, definiendo un lenguaje particular. En este período, sobresalen los trabajos compositivos de Agustín Bardi y Eduardo Arolas, que inspiraron la creación en músicos posteriores, por demostrar una factura melódica y rítmica adelantada a su época. Se revela, entonces, la falta de relación equilibrada entre el nivel de composición con la aún escasa capacidad técnica de los ejecutantes para interpretar adecuadamente el sentido expresivo de estos tangos tempranos.

En una segunda etapa histórica (1920-1955), el músico autodidacta depura su ejecución con estudios formales académicos, abriendo mayores posibilidades para un mejoramiento en la interpretación de la música, ya sea sólo como piezas bailables –y/o escuchables– o como acompañamiento idóneo al abundante tango cantado. Coexisten así en un primer segmento de esta etapa, el de la "guardia nueva", diferentes generaciones de compositores: los que venían trabajando desde la década del 1910 (Agustín Bardi, Enrique Delfino, Osvaldo Fresedo); los que iniciaron

[&]quot;habanera". Excelentes ejemplos se pueden escuchar en las versiones del tango gitano *Jalousie* (Jacob Gade, 1925) por The Three Suns, del disco "Twilight Memories - The Three Suns", grabado en Nueva York en abril de 1960 (RCA Victor LPM-2120), o cualquiera de las grabadas por Xavier Cugat. Esta estética se puede escuchar también en el repertorio de Mariano Mores y su Sexteto Rítmico Moderno en los '60.

⁴ Algunas referencias marcan el inicio de la "guardia vieja" con la creación de *El Entrerriano*, de Rosendo Mendizábal, en 1897 (Kohan 2002: 143). Esta composición instrumental ha sido una de las más versionadas por los músicos de tango de todas las épocas.

carrera desde fines de la "guardia vieja" (Juan Carlos Cobián, Juan de Dios Filiberto, Francisco De Caro); los que se instalaron en la escena a comienzo de los años 20 (Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Sebastián Piana); y, finalmente, los que compusieron desde fines de la década del 1920 (Carlos Gardel, Enrique Santos Discépolo, Carlos Di Sarli, Osvaldo Pugliese).

Más tarde, Julio De Caro presenta su sexteto en 1924, inaugurando toda una era decareana de interpretación y creación tanguística, identificada dentro de la corriente evolucionista o renovadora⁵ (Kohan 2010: 25). Surgió en medio de la conformación del sexteto⁶ en los 20 como agrupación estable para tocar el tango rioplatense⁷, prolongándose hasta mediados de los 30, como principal antecedente de experimentación en la instrumentación y el desarrollo timbrístico8. Mientras Francisco Canaro lideraba el trabajo de una línea más tradicionalista, la inventiva de De Caro marcaría la maduración del perfeccionamiento musical instrumental de tres décadas anteriores9.

Entre 1935 y 1955 aproximadamente, en la llamada "época de oro"¹⁰, los músicos pondrán en práctica, a través de la orquesta típica¹¹, no solamente

- 5 Además de Julio De Caro, se encuentra Osvaldo Fresedo en la misma corriente renovadora, pero diferenciándose del estilo decareano y sus elecciones estéticas a la hora de interpretar musicalmente (García Brunelli 2013: 86).
- 6 La formación clásica del sexteto contaba con 2 violines, 2 bandoneones, piano y
- 7 Precederán en varios años al sexteto de Julio De Caro -hito estilístico de la época-, algunos eximios sextetos como los de Fresedo (1919), Carlos Marcucci (1921), Luis Petrucelli (1922), Juan Carlos Cobián (1923) y Cayetano Puglisi (1923), entre otros.
- 8 Resulta insoslayable la importancia que tuvieron para el tango instrumental rioplatense, algunos sextetos claves, posteriores a De Caro: Sexteto Miguel Caló (1929), Sexteto Vardaro-Pugliese (1929), Sexteto Alfredo Gobbi (1932), Sexteto Elvino Vardaro (1933).
- 9 Esta veta en el tipo de composición decareana proviene del desarrollo musical previo
- de Roberto Firpo, Enrique Delfino y Juan Carlos Cobián. 10 Como se menciona en nota al pie nº 2, la demarcación de la "época de oro" al período que comprende 1935-1955 aproximadamente, responde a la mezcla de puntos de vista referidos en García Brunelli y Fernández 2000: 146, y García Brunelli 2010: 15. Este artículo adhiere a esta denominación, guiado por motivos musicales, pese a que la situación contextual (aspectos extramusicales) no será coincidente con ese esplendor. Por ejemplo, los años 30 trascendieron bajo el rótulo de "la década infame", en cuanto a la compleja crisis económica en Argentina, con serias consecuencias políticas y sociales, mientras que 1955 es el año de un golpe militar más en ese país. Con todo, en este texto se considerará la categoría dorada de la producción musical del período, atendiendo al incremento de las virtudes creativas "tridimensionales" -tratadas más adelante- en el tango rioplatense.
- 11 En una ampliación del sexteto, la orquesta típica está conformada generalmente por 4 violines, viola, violonchelo, 4 bandoneones, contrabajo y piano.

los planteamientos estéticos renovadores (como lo hicieron los decareanos Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Alfredo Gobbi, Horacio Salgán,
Ástor Piazzolla, José Basso, Mario Demarco; los que siguieron los pasos de Osvaldo Fresedo, como Carlos Di Sarli, Miguel Caló, Osmar
Maderna, Florindo Sassone; o los que recibieron influencia de ambas
figuras, como la orquesta de Francini-Pontier), sino también la depuración del tango más tradicional (Juan D'Arienzo, Alfredo De Angelis,
Rodolfo Biagi, Ricardo Tanturi, Héctor Varela, Fulvio Salamanca)¹².
Se trata de un par de décadas que representan el cenit de un ciclo prolongado de historia del tango; un resumen estilístico de lo que puede
considerarse como tango clásico, de los principales idiomas musicales
tangueros¹³, pues concentra el esplendor creativo de la gran mayoría de
las orquestas típicas.

Es por medio del *arreglo* instrumental –con los sextetos– u orquestal –con las orquestas típicas nacientes– que los estilos compositivos de esta segunda etapa se consolidan. 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. En general, los arreglos de la corriente tradicionalista no variaron en sumo los *tempi*, melodías, armonías y ritmos de las composiciones primeras, lo que les dio ventaja para dedicar los tangos a una profusa práctica bailable en las milongas. Son los evolucionistas, en cambio, quienes experimentan con lenguajes nuevos, generando, al mismo tiempo, un entramado de influencias entre los diferentes estilos de cada orquesta renovadora, acercándolos a una funcionalidad diferente,

¹² Pueden leerse interesantes detalles de éstas y otras orquestas, en los trabajos de Soria (1997), Etchegaray et álii (2000) y Vardaro (2009).

¹³ À los ya descritos como estilos tradicionalistas y renovadores, se suma una vertiente de difícil clasificación, donde se puede ubicar a las orquestas de Mariano Mores, Héctor Artola y Argentino Galván, quienes desarrollaron un repertorio de tango instrumental de corte sinfónico. La trascendencia de esta vertiente derivó en proyectos musicales disímiles –situación contraria a la proyección de los estilos tradicionalistas y renovadores, que mantuvieron una misma línea de lenguaje musical–, como la formación del septimino Los Astros del Tango (1958), por Galván, y el Sexteto Rítmico Moderno (1966), por Mores.

con una importante producción de tangos instrumentales "para escuchar" (ver figura 1).

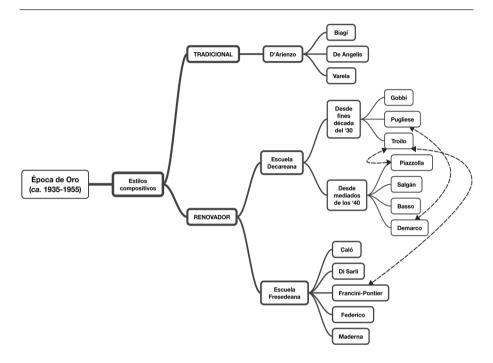


Figura 1: Estilos compositivos y sus exponentes en la "época de oro" (datos basados en García Brunelli y Fernández 2002: 146-149).

En una tercera etapa del tango (1955-1990), tradicionalistas y renovadores ven disminuidas las condiciones para continuar con la misma presencia mediática en la sociedad porteña, afectada por diferentes aspectos sociológicos, económicos y políticos (Aharonián 2010; Penas 1998: 153-236; García Brunelli y Fernández 2002: 149-150; Vardaro 2009: 131-136). Comienzan a mermar las orquestas típicas y son muy pocas las que logran perdurar¹⁴, pese a las inclemencias del nuevo escenario del mercado fonográfico

¹⁴ Dentro de las orquestas renovadoras, la única que se mantuvo en constante actividad hasta 1995 fue la de Pugliese. En tanto, las de Salgán, Gobbi y Troilo, tocaron algunos años más después de la década del '50; esta última orquesta dio las bases para la conformación de otras posteriores, como las de Leopoldo Federico, Osvaldo Piro, y la dupla Baffa-Berlingieri. Paralelamente, la línea más tradicionalista albergó durante largos años a las orquestas de D'Arienzo, De Angelis, y Varela.

que da prioridad a otros repertorios. Se reduce el número de integrantes y algunas orquestas incluso desaparecen. Para resistir, se crean nuevos conjuntos más pequeños¹⁵ y de esta manera siguen desarrollando o manteniendo el lenguaje musical, según el caso¹⁶. Al mismo tiempo, la propuesta rupturista de un Piazzolla posterior a la "época de oro" simbolizará la definición de nuevos rumbos, que decantarán en corrientes autónomas de corte vanguardista¹⁷.

Una cuarta etapa puede apreciarse desde aproximadamente fines del siglo XX hasta la actualidad, con el surgimiento de varias agrupaciones que reconstruyen estilos orquestales definidos en la "época de oro"¹⁸. Conviven junto a esta práctica antiguas generaciones de músicos tangueros¹⁹ y otros jóvenes compositores e intérpretes que portan posibilidades de un lenguaje musical innovador, propio e inesperado²⁰.

- 15 De las orquestas más emblemáticas, surgen proyectos como el Cuarteto Troilo-Grela (1955), Los Astros del Tango (1958), Quinteto Real (1959), Quinteto Pedro Laurenz (1966), Sexteto Tango (1968), Sexteto Mayor (1973), entre los más destacados.
- 16 Existe escasísimo material bibliográfico que aborde el tango desarrollado entre las décadas del 1960 al 1990. En efecto, resulta sintomático que la famosa colección *La historia del tango* de 19 volúmenes, editada por Corregidor entre 1976 y 1980, no haya continuado con este período –retoma las publicaciones con los tomos 20 y 21 recién en 2011, sobre tango del siglo XXI–, donde pudieron incluirse algunas agrupaciones como las mencionadas en el pie nº 13 y 14, además de importantes nombres como Atilio Stampone, Eduardo Rovira, Mariano Mores, Roberto Pansera, Raúl Garello (por nombrar únicamente a compositores). Sin embargo, hay numerosos aportes en revistas publicadas en esos años, como los de Enrique Balduzzi sobre la década de los 1960 en *Buenos Aires Tango y lo demás* (Buenos Aires: Ediciones 2x4), y otros artículos de variados autores en *Tanguedia* (Montevideo: Centro Cultural Piazzolla) y *Viva el Tango!* (Buenos Aires: Academia Nacional del Tango).
- 17 No fue sólo Piazzolla quien transitó por lenguajes novedosos, a través del Octeto Buenos Aires y de su Quinteto, sino también –y especialmente– la extensa creación de Eduardo Rovira; se cuentan además dentro de aquellas décadas, en esta misma línea, las propuestas de Rodolfo Mederos, Néstor Marconi y Juan José Mosalini, por mencionar algunos.
- 18 Dentro de las nuevas orquestas típicas que han realizado un trabajo de reconstrucción estilística en su repertorio y en sus influencias directas, sobresalen las del movimiento Máquina Tanguera (Fernández Fierro, Imperial y La Furca), otras como El Arranque, Arquetípica, Misteriosa Buenos Aires, y los proyectos de orquestas institucionales (Orquesta Escuela Emilio Balcarce, Orquesta de Tango de Buenos Aires, Orquesta Juan de Dios Filiberto). Dentro de la misma senda, está también el Sexteto Vale Tango y Quinteto La Camorra.
- 19 Entre los que continuaron en actividad (total o parcial), están Horacio Salgán, Leopoldo Federico, Mariano Mores, el Sexteto Mayor y Beba Pugliese.
- 20 Por casos entre muchos, y siempre dentro de los ejemplos del tango instrumental, se cuentan la Orquesta Típica Fernández Fierro (sobre todo los últimos años de producción), Orquesta Típica Ciudad Baigón, Rascasuelos, Astillero; los proyectos individuales de Diego Schissi, Carla Pugliese, Daniel Ruggiero y Daniel Piazzolla.

Dimensión triádica de creación instrumental

El ya mencionado *tango clásico* puede resumirse entre las décadas del 1920 al 1950, con la salvedad de sumar en su primer extremo a los creadores "adelantados" a su época en la "guardia vieja" (Arolas, Bardi), y en el segundo a las últimas intervenciones de Piazzolla en orquestas típicas. En esos años, la "época de oro" será la síntesis que reúne las corrientes tradicionales y renovadoras en el máximo escalón de creación tanguera. El lenguaje musical se complejiza a un punto tal de expresividad que exigirá a los músicos más avezados protagonizar tres roles simultáneos: no sólo el de *compositor* e *intérprete*, sino también el de *arreglador*, en una dimensión triádica de creación instrumental.

La escritura del *arreglo* se convirtió en una práctica cada vez más sofisticada en el tango, desarrollándose a partir de la vinculación que los músicos tuvieron con importantes maestros del mundo "académico" y su enseñanza de diferentes técnicas de expresión en el lenguaje musical, como el estudio de armonía, contrapunto y orquestación²¹.

Según la definición que emitiera la efimera sociedad S.A.D.O.A.²² sobre el *arreglo*, se trata de

[...] todo trabajo musical de carácter orquestal –instrumental o vocal–introduciendo agregados o supresiones de pasajes, o temas propios o derivados de la partitura original, efectos orquestales o rítmicos, cambios de tiempo o modificaciones en la melodía o armonización, sin desvirtuar el espíritu de la obra, como asimismo las transcripciones

²¹ Conocida es la relación de Alberto Ginastera con Ástor Piazzolla como su discípulo, o de Pedro Rubione con sus alumnos Osvaldo Pugliese y Horacio Salgán. Otros nombres importantes dentro de los maestros que enseñaron a los músicos de tango fueron Athos Palma, Julián Bautista y Julio Nistal (Ferrer 1980: 54).

^{22 &}quot;En el año 1953 [Argentino Galván] promovió la creación de la Sociedad Argentina de Orquestadores y Arregladores. Los músicos pretendían el reconocimiento de su trabajo intentando reformar los estatutos de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC). También pedían la difusión del nombre del arreglador en la etiqueta de los discos y en las ediciones impresas. La fuerte resistencia por parte de las empresas grabadoras y de los directores de orquesta frustró el intento." [En línea: http://www.todotango.com/spanish/creadores/agalvan.asp; consultado el 07-XII-2013]. Además del liderazgo de Galván, el estudioso de tango Luis Adolfo Sierra también sería fundador y asesor de la S.A.D.O.A. (Ferrer 1980: 974-976).

o reducciones y en general las diversas formas y modalidades a que diere lugar esa especialización. (Seijo 2013[1956]: 35).

Por su parte, Madoery dice que

El arreglo es un procedimiento interpretativo y como tal implica vínculos gramaticales y semánticos, propios del lenguaje donde se encuentra inserto. Así, debe comprenderse como un procedimiento de composición que implica oficio y por lo mismo un campo de profesionalización. (2007: 7).

Así, la interpretación en una orquesta típica de la "época de oro" se perfeccionará con el arreglo cuando establece diferencias entre las texturas²³ sonoras (solos, *soli*,

23 Opto aquí por la definición de *textura* como la manera de combinar vertical u horizontalmente las distintas voces y su relación entre ellas dentro de un trozo musical, utilizando para esto diversidad de alturas y ritmos. Existen texturas polifónicas (melodía con acompañamiento, polifonía homofónica, contrapunto) y monódicas (monodia de voz sola o monodia homofónica con varias voces octavadas). Al respecto, Meyer señala que "La textura no actúa, por regla general, como una variable independiente. Los cambios en la textura se suelen producir en conjunción con cambios en otros aspectos de la organización musical [...]." (Meyer 2009 [1956]: 197). Por lo tanto, en el tango es posible encontrar ejemplos de todas estas texturas, vinculándose a la elección del estilo en el procedimiento creativo desde el *arreglo*, sobre el tratamiento de la orquestación, los roles instrumentales y el parámetro *timbre*. El término *textura* también implica otros alcances semánticos en la música, como el relativo al grado de percepción/concepción sobre la calidad del sonido: "[...] se confina la textura en el dominio de lo estrictamente sicológico. El compositor diferencia

relativo al grado de percepción/concepción sobre la calidad del sonido: "[...] se confina la textura en el dominio de lo estrictamente sicológico. El compositor diferencia un sonido áspero de uno aterciopelado, habla de sonido granuloso, mate o sedoso, pero no dispone de recursos para definirlos." (Aharonián 2002: 14). El Grove Music Online, por su parte, ofrece una amplia lista de aspectos vinculados a su significado heterogéneo. Textura sería: "A term used when referring to the sound aspects of a musical structure. This may apply either to the *vertical aspects* of a work or passage, for example the way in which individual parts or voices are put together, or to attributes such as tone colour or rhythm, or to characteristics of performance such as articulation and dynamic level. In discussions of texture a distinction is generally made between homophony, in which all the parts are rhythmically dependent on one another or there is a clearcut distinction between the melodic part and the accompanying parts carrying the harmonic progression (e.g. most solo song with piano accompaniment), and polyphonic (or contrapuntal) treatment, in which several parts move independently or in imitation of one another (e.g. fugue, canon). [...] The spacing of chords may also be considered an aspect of texture; so may the 'thickness' of a sonority as determined by the number of parts, the amount of doubling at the unison or octave, the 'lightness' or 'heaviness' of the performing forces involved and the arrangement of instrumental lines in an orchestral work." (El destacado es mío).(Grove Music Online. En línea: http://www.oxfordmusiconline.

tutti)24, los grupos instrumentales25 (sección rítmica en piano y contrabajo, secciones más melódicas en cuerdas y bandoneones), los instrumentos solistas (violín, bandoneón, piano), etc.

En cuanto a la composición, es posible ofrecer un punteo estrella de tangos instrumentales, que han sido contundentemente interpretados durante las distintas etapas del tango, en los más variados e interesantes

com/subscriber/article/grove/music/27758?q=texture&search=quick&pos=1&_ start=1#firsthit). Pese a que pareciera haber una zona gris en el establecimiento de una definición clara y unívoca sobre este concepto, bien se podría afirmar que la textura "resulta de la síntesis de las partes individuales de una composición" (Piston 2012 [1941]: 275), y que "está relacionada con las formas en que la mente agrupa los estímulos musicales en figuras simultáneas" (Meyer 2009 [1956]: 194). Un poco más allá, la textura también se podría explicar desde la aplicación de una posición analítica que estudie los procesos sincrónicos en la música, de lo que va sonando en el momento ('now-sound'), como propone Philip Tagg y su definición de syncrisis ("aggregate of several ongoing sounds perceptible as a combined whole inside the limits of the extended present [...], as distinct from diataxis", en línea http://tagg.org/articles/ ptgloss.html). "Syncrisis also involves texture with its interrelated bipolar scales of musical density/sparsity and singularity/multiplicity." (Tagg 2012: 419).

24 Es importante en este punto definir claramente lo que se entiende por solo, soli y tutti, conceptos tradicionalmente usados en la terminología técnico-musical y extraídos del

idioma italiano, pero que en el tango toman sentidos particulares:

Solo: es una melodía que se ejecuta por un único instrumento solista, destacándose sobre el resto de la orquesta por su nivel expresivo dentro del discurso musical; se presenta en texturas de melodía con acompañamiento y en ocasiones puntuales breves, monodia de voz sola. "La orquestación se sirve de los solos para darle a las melodías una expresividad personal valiéndose de la interpretación de los solistas." (Peralta 2008: 174).

Soli: si bien en el idioma italiano su significado es el plural de solo (lo que tradicionalmente se referiría a un conjunto de solos que van apareciendo simultánea o sucesivamente), en el tango soli es una melodía solística interpretada por toda una sección instrumental (por ejemplo, fila de bandoneones o de cuerdas); se utiliza en texturas de melodía con acompañamiento y monodia homofónica. "La elección de los distintos registros dependerá de lo que estén tocando las demás secciones y del carácter que se intente lograr en el pasaje en cuestión." (Peralta 2008: 167).

Tutti: es 'la ejecución de una misma melodía realizada por todos los instrumentos de la orquesta", pudiendo presentarse como melodía parcialmente armonizada de manera homorrítmica ("a voces"), donde la textura es de polifonía homofónica, o al unísono simple u octavado (Peralta 2008: 145), con textura de monodia homofónica. Revisar el exhaustivo análisis del tutti en el tango en Peralta 2008: 145-166.

25 Como generalidad, se pueden identificar los siguientes grupos instrumentales dentro de la orquesta típica:

Sección rítmica: piano y contrabajo.

Sección melódica: cuerdas y/o bandoneones.

arreglos. La figura 2, presenta una lista donde sobresalen compositores de tres épocas, todas ellas representantes del *tango clásico*. En este cotejo, la "guardia vieja" se impone en el desarrollo de la *composición* (principalmente, con Bardi y Arolas), la "guardia nueva" en la *interpretación* (trascendencia de la era decareana), y la "época de oro" en el *arreglo* (estilos orquestales).

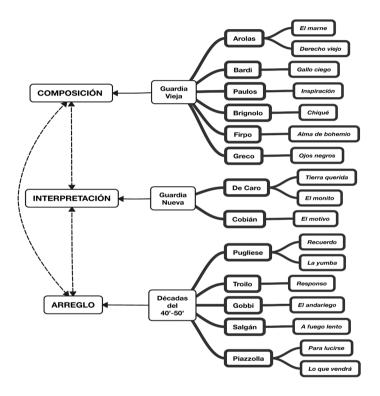


Figura 2: Mapa conceptual de compositores de tango instrumental de la primera mitad del siglo XX, y su relación con los procesos de *composición*, *interpretación* y *arreglo*.

Estas secciones irán conformando diferentes texturas. No obstante, el *arreglo* podrá definir nuevos roles intercambiables, planteando a los instrumentos melódicos como rítmicos o viceversa. Esto se logra a través de la explotación de las posibilidades de los parámetros *timbre* (efectos percusivos en violines y bandoneones, por ejemplo) y *duración* (articulación ligada para piano o contrabajo cuando son solistas, en oposición al *staccato* y *portato* cuando deben acompañar rítmicamente, etc.).

Dentro del tango instrumental rioplatense, los tres roles 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 interpretación²⁶, cambiando el estado de la composición. Igualmente, un arreglo puede ser interpretado de distintas formas por un mismo ejecutante, según la versión²⁷, 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 compositor²⁸. Así, cuando un mismo músico es protagonista de esta dimensión triádica de creación –como ocurrió con la mayoría de los directores de orquesta típica en la "época de oro"–, se desdibuja el concepto de "originalidad"²⁹, ya que muchas veces no funciona establecer a la versión original³0 como señera de un determinado patrón para ser interpretado. Esto afecta principalmente a la

^{26 &}quot;[...] el arreglo implica procedimientos que se encuentran implícitos en la interpretación del ejecutante, tales como el fraseo, las dinámicas y una cantidad de elementos que en la jerga habitual se denominan *jeites*, es decir aspectos performativos característicos de géneros o estilos particulares." (Madoery 2007: 6).

²⁷ Se pueden citar los casos de los arreglos que Piazzolla escribiera para la orquesta de Aníbal Troilo de *Inspiración* (Peregrino Paulos, 1916), versionada por la orquesta en 1943, 1951, 1952 y 1957; de *El Marne* (Eduardo Arolas, 1919) en 1952 y 1967; de *Chiqué* (Ricardo Luis Brignolo, 1920) en 1944 y 1952; de *Quejas de bandoneón* (Juan de Dios Filiberto, 1918), en 1944, 1952 y 1958; de *Responso* (Aníbal Troilo, 1951), en 1951, 1952 y 1963; cada cual distinta una de otra, pese a compartir los mismos arreglos. Diferentes interpretaciones de un mismo arreglo se pueden oír también en *La yumba* (Osvaldo Pugliese, 1943), con arreglo de su compositor y versionada por su orquesta en 1946 y 1952; *N...N...* (Osvaldo Ruggiero, 1947), con arreglo de su compositor, por la orquesta de Pugliese en 1947 y 1952; *La cachila* (Eduardo Arolas, 1920), por Pugliese sobre arreglo de su orquesta en 1945 y 1952; *Orlando Goñi* (Alfredo Gobbi, 1949), con arreglo de Ismael Spitalnik, por la orquesta de Troilo en 1952 y 1965, entre muchos otros ejemplos.

²⁸ Ver el ejemplo de Para lucirse (Piazzolla, 1950), en el capítulo IV de este texto.

²⁹ Revisar el planteamiento de Rubén López Cano (2011), donde afirma: "cuando se emplea dentro de la música popular urbana, el término 'original' se puede referir a cosas sumamente distintas" (2011: 62).

³⁰ En este artículo, se adscribe en cierta medida a algunas definiciones planteadas por López Cano, para distinguir distintos estados de la "originalidad": por ejemplo, la composición de un tango en el formato de partitura para piano (García Brunelli 2013: 92), se puede considerar como *original genético*, que "es la versión [...] tal cual la concibió su autor. Su autoridad es la del compositor", mientras que *original cronológico* "es la primera versión grabada y su autoridad es colectiva pues es resultado del proceso de producción de una grabación." (López Cano 2011: 63). Durante el análisis musical desarrollado más adelante en estas páginas, se aludirá dialécticamente a estas instancias de originalidad: las partituras para piano y las versiones grabadas.

estructura de la composición, pudiéndose cambiar el orden de las secciones, sin trascender en ello la primera vez que se haya grabado ese tango³¹.

Análisis musical comparativo³²

Este estudio realiza un análisis musical desde la perspectiva de la mencionada dimensión triádica de creación, en las figuras de Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán y Ástor Piazzolla, pues se instalaron como principales paradigmas estilísticos de la corriente renovadora del tango. Todos fueron directores de sus propias orquestas y solistas dentro de las mismas. En cada uno, se destaca algún rol creador por sobre otro. Resumimos así:

- Troilo: intérprete (bandoneonista), compositor, arreglador.
- Pugliese: compositor, arreglador, intérprete (pianista).
- Salgán: intérprete (pianista), arreglador, compositor.
- Piazzolla: arreglador, compositor, intérprete (bandoneonista).

I. Estilos

Los estilos renovadores de la escuela decareana tendrán diferentes matices en sus cultores, si bien forman parte de un mismo tronco de vanguardia

³¹ El cambio en el orden formal de las secciones en los tangos instrumentales es una tendencia usada en los arreglos de las orquestas del '40 y '50. Algunos ejemplos se pueden escuchar en la versión de *Para lucirse* (Ástor Piazzolla, 1950), por la orquesta de José Basso, caso analizado en el final de este artículo; *Quejas de bandoneón* (Juan de Dios Filiberto, 1918), por la orquesta de Piazzolla en 1947 (ejemplo mencionado también en García Brunelli 1992: 183); *La yumba* (Osvaldo Pugliese, 1946) por la orquesta de Francini-Pontier en 1947 (arreglo de Argentino Galván); *Tanguera* (Mariano Mores, 1955) por la orquesta de Francini-Pontier en 1955; *Sensiblero* (Julián Plaza, 1955) por la orquesta de Miguel Caló en 1955 y Piazzolla con su Orquesta de Cuerdas en 1957; *Lo que vendrá* (Piazzolla, 1956) por la orquesta de Troilo en las versiones de 1957 y 1963 (arreglos de Piazzolla); y *Tierra querida* (Julio De Caro, 1927) por Mariano Mores y su Sexteto Rítmico Moderno, en 1966.

³² Cada capítulo de esta sección de análisis musical, intenta aproximarse desde ejemplos que abordan la dimensión triádica de creación en el tango instrumental, sin perjuicio que en algunos de ellos no se traten todas sus implicancias. Se advierte que habrá casos en que un tango se ponga sólo como modelo de *arreglo*, por ejemplo, siendo que también cumple las características para demostrar los alcances creativos en la *composición* o la *interpretación*. Con todo, se plantean acá tangos instrumentales en cierto punto ineludibles para el análisis, si se quiere estudiar la corriente renovadora en la "época de oro".

(ver figura 3). Es así que el tango instrumental se compone musicalmente de elementos cuya extensión estética se caracteriza por el especial uso de los parámetros del sonido, configurando un estilo que identificará a cada orquesta.

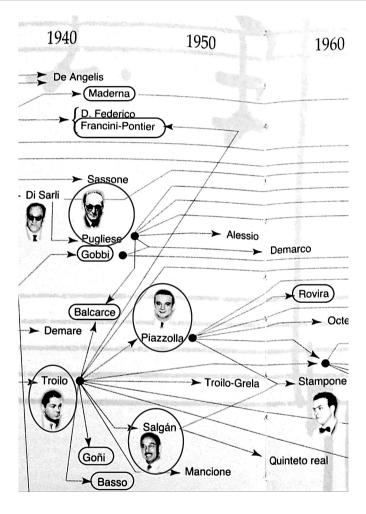


Figura 3: Extracto de mapa iconográfico de los estilos renovadores en la "época de oro" (Ferrer 1996b: 216-217). El resaltado pertenece a este texto.

Algunos aspectos musicales comunes en los estilos decareanos³³ son:

- a) El "fraseo"³⁴ en las melodías de solos y *tutti* orquestales, con implementación de *rubato*³⁵.
- b) Planteamientos diversos del *marcato* tanguero³⁶.
- c) Variedad y contraste en el uso de dinámicas.
- d) Rítmica definida y compleja: uso de síncopas³⁷ y contratiempos, con planteamientos rítmicos y polirrítmicos de melodías y acompañamientos.
- e) Acompañamiento rítmico en 3+3+2³⁸.
- 33 Para profundizar, se recomienda revisar íntegramente el estudio de Omar García Brunelli (2013), sobre el estilo tanguístico de Julio De Caro.
- 34 El fraseo en el tango es una manera expresiva de exponer la melodía, modificada en su ritmo original, utilizando variados recursos en la rítmica, la intensidad y la alteración del *tempo* con el *rubato*. En jerga tanguera, se habla con frecuencia del "fraseo básico" (fórmula rítmica que sintetiza la idea del fraseo en el tango) y "fraseo extendido" (ampliación del "fraseo básico", dando más libertad a las variantes rítmicas que puedan resultar de la combinación con cambios en la agógica), entre otras derivaciones del mismo "fraseo"; también se menciona la ejecución fraseada de "la pelotita", un tipo de fraseo donde la rítmica se precipita, generando la sensación del rebote de una pelota en el piso. Estos detalles se pueden estudiar en profundidad, en Salgán 2001: 41, Peralta 2008: 32-34, Gallo 2011: 61, 69.
- 35 El *rubato* es una manera de tocar variando la velocidad del tiempo (o *tempo*), acelerando y desacelerando el pulso.
- 36 Según Peralta, el *marcato* "es el modelo esencial del tango" (Peralta 2008:56). Es un tipo de acompañamiento rítmico que consiste en marcar y acentuar los pulsos dentro del compás, ya sea en 4 (las cuatro negras en 4/4) o en 2 (la primera y tercera negra). Revisar en detalle a Peralta 2008: 56-68, Gallo 2011: 88-92.
- 37 La síncopa es uno de los recursos rítmicos más usados en el tango; por lo general, se trabaja sobre la base de una síncopa de dos tiempos (corchea-negra-corchea), pudiendo ejecutarse este ritmo sólo una vez por compás o dos veces ("síncopa doble" en Salgán 2001: 51, o "síncopa sucesiva" en Gallo 2011: 93). Las numerosas variantes de la síncopa y sus formas de ejecución instrumental se pueden leer en Peralta 2008: 69-78. Cabe mencionar que lo que se entiende habitualmente como "síncopa" en la definición académica centroeuropea, ya ha sido estudiado desde perspectivas musicológicas muy diferentes. Sandroni aclara que "a síncope não é um conceito universal da música, mas uma noção gerada para as necessidades da prática musical clássica ocidental, e como tal de validade restrita." Destacado del autor (Sandroni 2012: 23). Por ejemplo, su implicancia como factor de identidad en la música latinoamericana es medular, en el sentido de significar la anticipación o retardo de los apoyos rítmicos (Aharonián 2010: 205, y 2012: 18-19). Para profundizar, revisar en detalle los textos completos de los capítulos de los autores recién referidos.
- 38 Proveniente del ritmo

usado en la milonga, al ligar la semicorchea con la tercera corchea del diseño rítmico, la agrupación conocida como 3+3+2 significa que el acento va en la primera, la cuarta y la séptima semicorchea de un compás binario simple (2/4) o su equivalente como

- f) Densidad textural, en la definición de roles y funciones de los grupos instrumentales; por ejemplo, se explotan los diálogos responsoriales entre diferentes grupos instrumentales con cambios rápidos (cada 4, 3 ó 2 compases), dándole importancia también al solista en la orquesta.
- g) Enriquecimiento armónico (Martin y Púa, 2010:) y melódico (contracantos³⁹ de alta complejidad).
- h) Diversidad timbrística, con efectos percusivos y explotación de las posibilidades organológicas de cada instrumento.
- i) Amplio uso de "mugre"⁴⁰, por medio de "arrastres"⁴¹, articulaciones extremas, segundas y *clusters*⁴², entre muchos efectos más.

La combinación de estas características musicales funciona sobre la base de principios de lenguaje expresivo. Participa, por una parte, el

cuaternario simple (4/8). Ver más al respecto en Peralta 2008: 86-87 y Gallo 2011: 96. El "tres-tres-dos" (también conocido en la música cubana como tresillo, distinto en ritmo al mismo concepto utilizado en la música de tradición centroeuropea; ver Sandroni 2012: 30) y la síncopa forman parte de situaciones rítmicas similares vinculadas a la contrametricidad en la música (Sandroni 2012: 29), de la que América Latina se enriquece en sus músicas populares. Simbolizan "la riqueza de lo rítmico como corrimiento de estratos unos sobre otros, y la riqueza expresiva que produce la variabilidad (que podríamos denominar 'correcta') de la regularidad métrica." (Aharonián 2010: 205). Sobre la naturaleza de este ritmo, se recomienda revisar a Sandroni en el subcapítulo "O paradigma do tresillo" (2012: 30-34) y a Aharonián en sus capítulos "La milonga, las milongas" (2010: 45-60), y "El tango" (2010: 85-116). Especialmente en este último autor, se reflexiona tanto en sus probables raíces (un camino de estudio que se remonta a las investigaciones de Carlos Vega –ver su Estudios para Los orígenes del tango argentino, Buenos Aires: Educa, 2007–) como en sus implicancias culturales; en esta última línea, leer capítulo "Identidad, colonialismo y educación musical" (2005: 75-86).

- 39 El contracanto, conocido antiguamente como "armonía", es una melodía que hace contrapunto o acompañamiento a la melodía principal del tango. Ver Salgán 2001: 40.
- 40 La "mugre" es el "conjunto de ciertos defectos intencionales, que son 'efectos' de diferentes técnicas que utilizan los músicos tangueros variando según su instrumento, para dar una sensación de sonido 'embarrado' [...], algo tan indefinido que varía en duración y carácter según su ejecutante" (González 2010).
- 41 El "arrastre" es "un efecto rítmico de sonoridad imprecisa" (Salgán 2001: 87), que consiste en anticipar el ataque del tiempo fuerte en un compás, ya sea en un *marcato* o en una síncopa. Cada instrumento dentro de la orquesta típica tiene su manera de tocar con "arrastre", a través de diversos efectos sonoros (Salgán 2001: 86-89). Más sobre el "arrastre" en el *marcato* se puede estudiar en Salgán 2001: 86, y sobre el "arrastre" en la síncopa en Peralta 2008: 70-71.
- 42 El *cluster* es un conjunto de notas contiguas separadas entre sí por intervalos de segunda menor, que se ejecuta con todas ellas al mismo tiempo.

principio de "contraste" y, por otra, el de "variación extendida" (Padilla)⁴³, un parámetro compuesto, característico en el tratamiento instrumental de estas orquestas de tango, similar al de la música de cámara, donde cada ciertos compases algún elemento varía.

Revisemos ahora la triple dimensión creativa de los cuatro pilares de la corriente renovadora⁴⁴, por medio del análisis de sus estilos, con algunos ejemplos⁴⁵ que ilustran en parte el esplendor del tango clásico.

I. 1. Aníbal Troilo

Su orquesta se formó en 1937 y perduró en grabaciones esporádicas hasta mediados de los 70. Desarrolló principalmente el tango cantado, aunque los tangos instrumentales de su repertorio brillaban por sus arreglos. Trabajó con numerosos arregladores⁴⁶, destacándose en su primera etapa la encomiable labor de Ástor Piazzolla como primer bandoneón. Troilo no escribía los arreglos directamente, sino más bien se encargaba de pulir y filtrar las propuestas de los arregladores, para mantener su estilo.

⁴³ Concepto sugerido por el musicólogo Alfonso Padilla, en comunicación personal (Santiago de Chile, 2011), citado en Martin 2011: 95. Se relaciona también a lo que explica Omar García Brunelli (2013: 90) sobre el elemento de "crecimiento" propuesto por LaRue, en la observación del fenómeno musical durante el análisis.

⁴⁴ Sólo se indagará en algunas etapas en la trayectoria de cada orquesta, ya que cada una tiene su propia historia de surgimiento, evolución, consolidación y decaimiento; cada etapa define un sonido, así como los músicos que fueron pasando bajo la dirección de estos cuatro músicos.

⁴⁵ Los siguientes capítulos requieren la audición atenta de una serie de ejemplos que se sugieren en este artículo. Para una comprensión adecuada, cotejar cada vez que se indique con la lista de audiciones y análisis en detalle, ubicada al final de esta investigación. El lector podrá disponer de la edición de estos extractos en el enlace de descarga http://julianperalta.net/wp-content/uploads/2014/08/PalomaMartin.rar (gentileza de Julián Peralta y el espacio en su página web: http://julianperalta.net), así como en el blog http://eltangoinstrumentalrioplatense.blogspot.com, creado especialmente para este fin, donde se pueden ubicar los enlaces para la escucha en línea (los *links* se detallan debajo de cada ejemplo en la lista de audiciones de este texto, ya mencionada). También es posible obtener el material por medio del contacto directo con esta autora, a través del correo <palona44@gmail.com>.

⁴⁶ Arregladores de Troilo: Ástor Piazzolla, Ismael Spitalnik, Argentino Galván, Emilio Balcarce, Héctor Artola, Roberto Pansera, Oscar de la Fuente, Julián Plaza, Eduardo Rovira, Alberto Caracciolo, Horacio Salgán, Carlos García, Raúl Garello, Armando Pontier.

La marcación rítmica en esta etapa de la orquesta es en 4 –o marcato en 4– (Gallo 2011: 158), sobre cada una de las corcheas en un compás de 2/4 (audición sugerida 1). Poseía gran melodismo en las cuerdas, desde registros medios a agudos; en varias oportunidades, la melodía de los violines era doblada por los bandoneones, generando un nuevo color timbrístico.

Fue fundamental en la cristalización del sonido troiliano del 40 el pianista Orlando Goñi⁴⁷, quien se expresaba a través de notas sueltas en el registro medio y grave del piano (audición sugerida 2); un sonido pesado en teclas, con adornos y rellenos en los solos (ver figura 4, con transcripción de la audición sugerida 3), que portaba la conducción de la orquesta. La influencia de Goñi se proyectó hacia Piazzolla como compositor y arreglador, así como a otros pianistas de la orquesta de Troilo que lo sucederán desde fines de 1943, como José Basso y Carlos Figari.



Figura 4: Solo al piano de Orlando Goñi en *Inspiración*, por la orquesta de Aníbal Troilo, en 1943 (Peralta 2008: 178). Desgrabación de Julián Peralta.

La sonoridad del bandoneón de Troilo en sus solos es de carácter impresionista, triste y sencillo; a veces llorón, a veces movido (audición sugerida 4). Su *rubato*, al igual que en Goñi, responde al legado del fraseo gardeliano (García Brunelli 2013: 95).

La orquesta troiliana del 40 se caracterizó por su pulso sin *rubato*, pero interrumpido por la abundancia de acentos, especialmente de la rítmica del 3+3+2, y silencios súbitos (audición sugerida 5).

⁴⁷ Respecto de Goñi y su influencia en Troilo y Piazzolla ver García Brunelli 1992: 165, 179; Mauriño 2008: 25-26. También los artículos de Ayala 1995, Sierra 1998b [1976], y Paolucci 1998 [1976].

I. 2. Osvaldo Pugliese⁴⁸

La orquesta de Pugliese duró más de 50 años, desde 1939 hasta 1995. Los arreglos estaban a cargo de un trabajo colectivo entre los integrantes de la orquesta, quienes en su mayoría componían y practicaban la escritura de arreglos, llamándose "la orquesta de los compositores". El estudio de su repertorio revela que Pugliese dio mayor prioridad que sus contemporáneos a la grabación de temas instrumentales por sobre los cantados (*La Maga* 1996: 30; Etchegaray 2008: 30).

Una de las principales características del pugliesismo es la marcación *yumbeante*, una forma de tocar que se creó en la misma orquesta y que trascendió como sello propio, tras la grabación de *La yumba* (Pugliese, 1943), en 1946 (audición sugerida 6). Se trata de una marcación arrastrada para caer con gran intensidad en los tiempos impares del compás (ver figura 5)⁴⁹. Esta composición simbólica del legado puglieseano, representa su estilo desde su constante elección de elementos musicales que se rigen por la economía de recursos (*La Maga* 1996: 24). El otro elemento típico de esta orquesta es la explotación del *rubato* (Liska 2005: 37-50, *La Maga* 1996: 14), manifestado no solamente en el fraseo de los solos, sino también en los *tutti* orquestales de virtuosa ejecución (audición sugerida 7).

⁴⁸ Un análisis musical más detallado del estilo de Pugliese se puede leer en Martin (2011).

⁴⁹ Fuente: Archivo Orquesta Escuela de Tango Émilio Balcarce, TangoVia Buenos Aires. El encabezado de las partichelas indica: "LA YUMBA / música de Osvaldo Pugliese / arreglo del autor para su orquesta típica / transcripción / grabado para el sello Odeón el 13/11/1952". Si bien el ejemplo audible sugerido nº 6 con parte de este fragmento corresponde a la primera versión grabada en 1946 por la orquesta, la partitura es representativa en rasgos generales, ya que se trata del mismo arreglo, pero con la inclusión de viola y violonchelo (no existentes hasta ese año en la orquesta de Pugliese), que doblan al violín I y al contrabajo, respectivamente. A la fecha de redacción de este texto, no se tiene conocimiento de si la partitura consiste en una transcripción del arreglo del manuscrito original –salvo las partes de viola y chelo—(hecha por Pugliese), una re-escritura "a memoria" del mismo por Balcarce (director de la "orquesta escuela" que lleva su nombre –entre ca. 2001 y 2007– y músico de la orquesta de Pugliese), o una desgrabación realizada por un tercero.

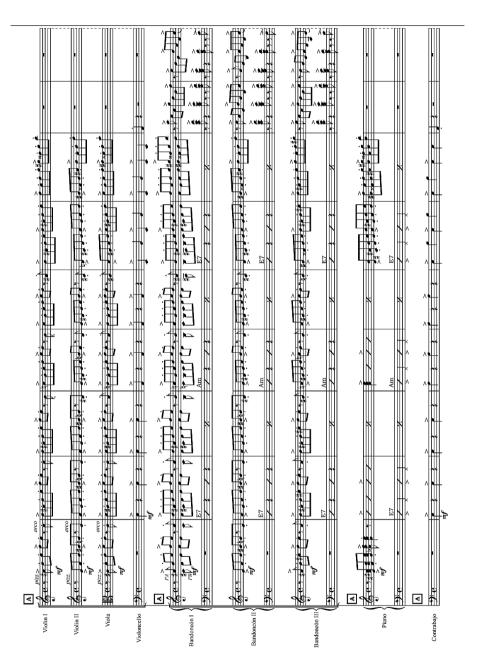


Figura 5: Primeros compases de La yumba, para orquesta típica.

La concepción de su toque pianístico siguió el camino trazado por Cobián y Francisco De Caro⁵⁰ (*La Maga* 1996: 12); su sonido era discreto en los solos, aunque pesante⁵¹ (audición sugerida 8), emparentado a veces con el estilo de Goñi⁵². Dentro de la orquesta, la labor del piano tenía gran fuerza rítmica. Así se refiere Pugliese respecto al piano:

En el caso particular de mi orquesta, la intención es propulsar el ritmo, pues considero que la parte rítmica es esencial y jugó un gran papel en las etapas del tango cuando grandes masas de público concurrían a bailar. Ello por supuesto si se logra homogeneidad y fuerza o "garra" como antiguamente se calificaba. (Pugliese 1979: 15).

Son habituales en los arreglos de esta orquesta la densidad en la textura, con permanente cambio en el protagonismo de cada grupo instrumental o de los solistas, al llevar la melodía principal o contracantos. También la exageración de contrastes dinámicos y uso de "mugre" en ornamentaciones melódicas (intervalos armónicos de segundas o racimos de pocas notas, tipo *cluster*) sobre armonías cromáticas en los arreglos (audición sugerida 9).

Los solos de violín son muy fraseados y colmados de portamentos, en un estilo sonoro "agitanado" de la cuerda; es emblemático el sonido que dejó grabado Enrique Camerano, donde se nota la influencia de Elvino Vardaro⁵³ en su ejecución (Nélida Rouccheto en *La Maga* 1996:11). Por otro lado, el sonido solista del bandoneón estará representado en Osvaldo Ruggiero; de influencia troiliana (*La Maga* 1996:17), su modo de tocar es "cadenero", pesante y algo oscuro, con "suciedad" en el timbre (audición sugerida 10).

⁵⁰ No sólo Pugliese valoró la figura de Francisco De Caro en sus influencias directas; también lo hizo Salgán. "Considero que [Francisco De Caro] fue quien marcó la línea a seguir a los pianistas de tango. Indudablemente, nosotros somos un poco 'hijos' de él." (Horacio Salgán, en entrevista. En Iannuzi 1981: 4).

⁵¹ Tocar "pesante" significa ejecutar con una articulación *tenuto*, de marcación insistente en la intensidad. Existe el pesante en dos (empujando en los tiempos 1 y 3 del compás), y pesante en 4 (sobre cada tiempo del compás). Revisar los detalles en Peralta 2008: 88-91, Gallo 2011: 97.

⁵² No es casual que ambos pianistas estudiaran con Vicente Scaramuzza, un compositor, pianista y docente que fue figura clave en la formación de destacados músicos, como Horacio Salgán, Atilio Stampone, Martha Argerich y Beba Pugliese.

⁵³ Ver Sierra 1998a [1976]. Sobre un completo estudio del violín en el tango, revisar el texto de Pepe y Casco (s/f), referenciado en bibliografía.

I. 3. Horacio Salgán

La orquesta de Salgán grabó bastante poco, considerando la vigencia que tuvo durante los años '50. Los arreglos estaban a cargo suyo, lo que se demuestra en un sello característico de sonido tanguero puntillista, sincopado y virtuoso; rasgos expresados desde el rol ornamental y conductor del piano (audición sugerida 11).

Su enorme versatilidad y elegancia pianística en los acompañamientos y en los solos (audición sugerida 14), demuestran que siempre se planteó a sí mismo principalmente como un intérprete de piano, antes que como compositor o arreglador. Según su testimonio:

En los casi 400 arreglos que hice a lo largo de mi carrera, siempre respeté escrupulosamente la obra del compositor, el carácter de cada tango. Cuando los que había no me bastaron para producir instrumentalmente lo que entonces yo pretendía, hice mis propios tangos. (Horacio Salgán, en entrevista del 26-X-1986, para el diario *Clarín*. En AA.VV. 2005: 73).

Su búsqueda por nuevos timbres lo llevó a experimentar con combinaciones instrumentales poco usuales, con fines netamente expresivos (audiciones sugeridas 12 y 15). Por ejemplo, se pueden encontrar sonidos de fantasía a través de *glissandi* ascendentes y descendentes del registro agudo de las cuerdas, empleado en algunos arreglos, o la incorporación del clarón (clarinete bajo) en su orquesta de fines de los '50.

En cuanto a la textura, su preocupación estuvo concentrada en el desarrollo melódico tanto solista como con acompañamiento, además del contrapunto melódico; lo anterior tiene su reflejo en las numerosas y ejemplares composiciones de contracantos para diferentes instrumentos (ver figura 6, con transcripción de la audición sugerida 13).



Figura 6: Melodía de contracanto en cuerdas para Recuerdo, arreglo de Salgán, 1950. Desgrabación de la autora de este texto.

I. 4. Ástor Piazzolla

Inició su carrera en el tango como primer bandoneón y arreglador de Troilo, en el período en que Goñi estaba a cargo del piano. Escribió una larga lista de arreglos, que le sirvió de laboratorio para probar lo que más tarde sería su propio estilo.

Luego de emanciparse de esa orquesta y de dirigir la que armara el cantor Francisco Fiorentino, logra formar la suya propia en 1946. En ella, si bien aún se siente la impronta troiliana, ya brillan nuevos modos de composición tanguera⁵⁴, apuntando a una estética más osada en los elementos del lenguaje musical (ver figura 7, con transcripción de audición sugerida 16); un estilo que ya vendría influenciado no sólo por la lírica "rubateada" de Goñi, sino también por la rítmica extrema planteada en la trilogía puglieseana⁵⁵, además de otras vertientes externas al tango.

⁵⁴ Ver lo planteado en García Brunelli 1992: 181-182, sobre el concepto de procedimiento "disolvente" en su composición.

⁵⁵ Se identifica como una trilogía a los tangos *La yumba*, *Negracha* y *Malandraca*, compuestos por Pugliese en la década del '40.

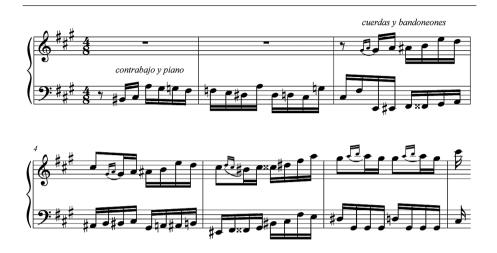


Figura 7: Primeros compases de *Villeguita*; síntesis de melodías para las secciones instrumentales de la orquesta de Piazzolla, 1948. Desgrabación de la autora de este texto.

Como solista, su bandoneón tenía un desenvolvimiento de melodismo veloz, provisto de inventivas improvisadas, con gran ondulación y ritmos irregulares (audición sugerida 20).

Las orquestaciones en sus arreglos poseen grandes riquezas timbrísticas, al combinar texturas de solos (audiciones sugeridas 17 y 19) con secciones instrumentales más amplias de comportamiento rítmico variado y complejo (audición sugerida 18). Quizás el acompañamiento rítmico decareano más usado por Piazzolla es el 3+3+2, a un punto tal que ha trascendido como marca de su estilo; sin embargo, se trata de una rítmica utilizada en todo el tango rioplatense.

II. Composición

A continuación, se revisarán brevemente dos casos de composición, para analizar cómo se fue desarrollando el nuevo lenguaje composicional en la "época de oro", que modificará radicalmente su funcionalidad en el auditor, al no estar concebido para ser bailado.



Figura 8: Primera parte de *Responso*. Transcripción de la partitura original para piano.⁵⁶

II. 1. Responso (Troilo, 1951)

De estructura formal⁵⁷ habitual en lo macro (A - B - A' - B - A) e irregular en el detalle de su distribución interna, se trata de un tango instrumental

⁵⁶ Editorial Musical Korn S.A.I.C., 1951.

⁵⁷ Si bien en el capítulo "La estructura del tango" en la ATR-I, se tratan conceptos como "cláusula", "frase", "sección", etc., en este estudio se han considerado las diferentes partes de un tango sin adscribir estrictamente a las definiciones recién mencionadas.

sustentado casi por completo en el lenguaje melódico-armónico del cromatismo⁵⁸. La concepción melódica está sujeta a un *rubato* permanente; es de carácter dramático y lamentoso, desde un *tutti* con las cuerdas y los bandoneones, pasando luego por el bandoneón como solista. Cabe hacer notar la sofisticación en la implementación contrapuntística del movimiento contrario "al espejo" entre las voces de grupos instrumentales, expresados de manera sintética en los dos primeros compases (ver figura 8). Cobra importancia la articulación en la interpretación de síncopas y contratiempos (audición sugerida 21).

II. 2. A fuego lento (Salgán, 1954)

Esta composición es una de las más paradigmáticas en la nueva lista de creaciones del tango evolucionista en la "época de oro". Según Ferrer, "Juntamente con *La yumba*, de Osvaldo Pugliese, *Para lucirse* de Ástor Piazzolla, *Responso* de Aníbal Troilo y *La bordona* de Emilio Balcarce, es una de las claves que pautan el proceso renovador del tango instrumental." (Ferrer 1980: 13).

Su estructura es regular y repetitiva en sus partes, abriendo espacio para que la instrumentación se pueda cambiar cada vez (solo de piano, cuerdas, variación, *tutti*). Motívicamente, el procedimiento en la exposición de la melodía es similar al puglieseano, en la utilización de células rítmicomelódicas que se repiten en base a una economía de recursos musicales. El cromatismo tiene acá un sentido discursivo de mucho movimiento, tanto ascendente como descendente, que va en coherencia con el estilo puntilloso de las notas, característica predominante en las melodías y arreglos de Salgán (ver figura 9 y escuchar audición sugerida 22).



Figura 9: Primera parte de A fuego lento. Transcripción de la partitura original para piano. 59

⁵⁹ Editorial Julio Korn, 1955.

III. Interpretación: El Marne (Arolas, 1919)

Forma parte de las composiciones de la "guardia vieja" que han sido más versionadas por los diversos músicos del tango de toda las épocas. Este capítulo estudiará en forma especial a la parte A de la composición (figura 10), para analizar de qué modo fue interpretado (a través de un arreglo específico), por cada una de estas cuatro orquestas.



Figura 10: Parte A de *El Marne*. Transcripción de la partitura original para piano.⁶⁰

III. 1. Por Troilo (1952)

De las cuatro orquestas en este estudio, es la que presenta estos compases con fidelidad a la estructura original de la composición. El arreglo de Piazzolla mantiene las potencialidades del lenguaje orquestal en Troilo,

⁶⁰ Editorial Ricordi Americana S.A.E.C., 2000.

matizado en parte con *rubato*. La melodía principal está a cargo de las cuerdas y los bandoneones, y sólo cuerdas en la segunda mitad del ejemplo. Es de especial encanto la melodía acompañante del violonchelo en la segunda parte del ejemplo audible, correspondiente a la repetición de A (audición sugerida 23).

III. 2. Por Salgán (1953)

La melodía del tango se presenta completamente fraseada por la orquesta, que la interpreta al comienzo con un *tutti* de cuerdas, bandoneones y piano en el registro agudo. El ritmo general está cargado de acentos, síncopas y contratiempos, que van haciendo juego de contraste con la estabilidad del pulso en esta versión. El piano conductor de Salgán no pierde protagonismo y se hace notar tanto en el relleno de notas graves para marcar un fraseo que se extiende hacia el contrabajo, como en los adornos ejecutados en las teclas más agudas, abriéndose paso por las alternancias de melodía y la marcación puntillista del estilo de Salgán (audición sugerida 24).

III. 3. Por Pugliese (1969)

Se diferencia de los otros arreglos por el exagerado dramatismo en el planteamiento de la melodía principal, que dilata su exposición al doble de tiempo en los primeros dos compases y los últimos dos compases, si comparamos la partitura para piano con esta versión. El *rubato* domina la consecución del tiempo, como telón de fondo de la variedad en la instrumentación de los distintos planos de registro y de timbre (solos de bandoneón y de violín, *pizzicato* en las cuerdas que acompañan, acentuación brusca en las síncopas de la sección instrumental rítmica, etc.) (audición sugerida 25).

III. 4. Por Piazzolla

Sobresale por encima de todo el carácter "disolvente" del procedimiento composicional en el arreglo (García Brunelli 1992: 181-182), hacia los diferentes parámetros del sonido, al punto de ser difícil el reconocimiento del tango original con la audición de este fragmento. En el parámetro altura, predominan los intervalos armónicos de segunda y el uso de *poliacordes* (Piston, 2012: 489). Desde el punto de vista rítmico, en el consecuente de

la primera frase de la parte A (00: 23 a 00: 32 de la audición sugerida 26), se instala el uso de heterometría, definiendo el desarrollo melódico del final de este fragmento en un *tutti* con el siguiente esquema:



Figura 11: Síntesis rítmica utilizada por Piazzolla y su Octeto Buenos Aires, hacia el consecuente de la primera frase de A en el original de *El Marne*, en 1957. Desgrabación de la autora de este texto.

IV. Arreglo: Para lucirse (Piazzolla, 1950)

Dentro de la tarea del arreglador, Piazzolla nos deja un caso interesante de análisis: su composición del tango *Para lucirse* en 1950, queda en manos de cuatro orquestas típicas diferentes, en cuatro arreglos⁶¹ que

⁶¹ Según varias fuentes (entre ellas, Nudler et álii 2000, y Fischerman y Gilbert 2009), la versión de Para lucirse de la orquesta de Fresedo corresponde a un arreglo escrito por Piazzolla. Sin embargo, Osvaldo E. Firpo (1997: 79-80), le atribuye el arreglo a Roberto Pansera, primer bandoneón y arreglador de esa orquesta desde 1950. Aunque son más los textos que ceden el arreglo a Piazzolla en lugar de Pansera, existe ambigüedad en la información. Por ejemplo, Ferrer adjudica el arreglo a Piazzolla: "[...] resultó inesperado el arreglo orquestal con que fue ofrecido en cuatro versiones aparecidas casi simultáneamente y las cuatro escritas por el compositor. la de Aníbal Troilo [...], la de José Basso [...], la de Francini-Pontier [...], todas registradas durante 1950" (1980: 789-790), pero no menciona a la orquesta de Fresedo (el destacado es mío). En tanto, el mismo Ferrer junto a Del Priore, mencionan a Pansera como arreglador en otro libro publicado años más tarde (1999: 290). Por otro lado, Fischerman y Gilbert (2009: 82) se refieren al caso de Para lucirse, así: "No había un repertorio piazzolliano que Troilo, Fresedo, Basso y Francini-Pontier pudieran descubrir y tomar para sí sino piezas pensadas para estas orquestas por un autor que buscaba un camino absolutamente nuevo para el tango: el de compositor -y arreglador- profesional." De esta manera, hacen responsable a Piazzolla del arreglo; más adelante, se lee: "Esas cuatro orquestas eran, sin duda, sus preferidas [de Piazzolla] y las que él consideraba a la altura de sus tangos.". Con estos antecedentes, y mientras no surjan pruebas fehacientes -más allá de los testimonios tendenciosos de las publicaciones hasta ahora-, en este estudio no se considerará a priori como arreglador del tango a Piazzolla, pues hasta la fecha de redacción de este texto no está comprobada la autoría del arreglo. No obstante, en la idea de hacer prevalecer el arreglo por sobre la composición para este caso puntual de Para lucirse, se considerará también en este capítulo el análisis musical de la versión de la orquesta de Fresedo. Aquí, la composición funcionaría como un "pretexto" para escribir una orquestación ajustada a las características de una orquesta determinada. En tal propósito, la versión analizada demuestra una valorable capacidad de expresar el sonido fresediano en el arreglo y no impide entonces que las virtudes de ese trabajo puedan pertenecer a Piazzolla o a Pansera.

cuidan las potencialidades expresivas y estilísticas de cada una⁶². Ese mismo año, se graban⁶³ las distintas versiones de Enrique Mario Francini y Armando Pontier, de José Basso, de Osvaldo Fresedo, y de Aníbal Troilo. No obstante, Piazzolla no llega a registrar en disco este tango con orquesta típica⁶⁴, sino que varios años más tarde graba en Nueva York una versión alejada del sonido tanguero clásico, en un estilo híbrido llamado por el propio Piazzolla como "jazz tango" (Nudler et álii 2000: 36), con una propuesta de sonoridad cercana a la *cocktail music* norteamericana, bajo el nombre comercial de *Show off*, en 1959 (audición sugerida 35). (Las figuras 12 y 13 muestran la primera [A] y segunda [B] parte del tango, en su versión original para piano).

⁶² Evidentemente, no es el único caso en que un compositor escribe el arreglo de su tango para varias orquestas. Mencionemos el atractivo ejemplo de *Si sos brujo* (1952), de Emilio Balcarce, quien se encargó de escribir el arreglo para cuatro orquestas: las de Pugliese en 1952, Gobbi en 1953, Francini-Pontier en 1953 y Ángel Domínguez en 1954

⁶³ Ver detalle de las grabaciones en el apartado de AUDICIONES SUGERIDAS al final de este texto.

⁶⁴ Piazzolla sí logró dejar un registro en una emisión radial con una orquesta sinfónica, la de Radio Splendid, al ser contratado en 1952 para dirigirla (Nudler et álii 2000: 25). Grabada informalmente, la versión dista del lenguaje de tango tradicional (García Brunelli 1992: 188), así como su versión estadounidense, registrada como *Show off* [Para lucirse].



Figura 12: Parte A de Para lucirse. Transcripción de la partitura original para piano. 65



Figura 13: Parte B de *Para lucirse*. Transcripción de la partitura original para piano.⁶⁶

IV. 1. Por Francini-Pontier

Es la primera orquesta en grabar este tango. El *rubato* se manifiesta al comienzo, como movimiento apresurado que se "tranquiliza" con un pulso más tanguero y bailable hacia el final de la primera parte (audición sugerida 27). El protagonismo de las cuerdas es fundamental en esta versión, pues la esencia melódica y armónica de la composición se expresan con diferentes colores y tratamientos de textura dentro de ese grupo

instrumental, como *pizzicato*, solos, *soli*, efectos percusivos, etc. (audición sugerida 28).

IV. 2. Por Basso

Segunda en grabar este tango, la orquesta de Basso abre la exposición del tango con el cambio del orden de las secciones, dándole otra forma (audición sugerida 29). En la orquestación, se incorporan intervenciones breves tipo "relleno" de otros timbres de la orquesta (chelo como contracanto, por ejemplo). También hay modificaciones al bajo en el acompañamiento armónico. Sonido del bandoneón similar al de Piazzolla, con figuraciones oscilantes, arpegiados abiertos que interactúan con intervalos armónicos de segunda en ritmos irregulares y rápidos, dando la sensación de improvisación (audición sugerida 30).

IV. 3. Por Fresedo

La versión de esta orquesta está cargada de carácter de fantasía, expresado en una timbrística exquisita de refinamiento: piano arpegiado tipo arpa, vibráfono, cuerdas *cantabile* con sabor romántico, etc. Estos detalles acercan esta interpretación a un corte quizás cercano al tango sinfónico (audición sugerida 31). Suena de fondo un *marcato*, aunque sin la "dureza" de la utilizada en década del '40 (audición sugerida 32). Más allá de presentar instrumentos solistas, es la orquesta toda la que hace las veces de "solista" orquestal, característica propia del Fresedo de los años 50.

IV. 4. Por Troilo

Última versión de esta composición grabada por una orquesta típica en la "época de oro", contiene mayor lirismo a través del *legato* con carácter *cantabile* de las cuerdas, apoyado por la rítmica acentuada del estilo de Troilo. Se incorporan adornos melódicos en el piano, como las "octavas Goñi" o "campanitas" (García Brunelli 1992: 170), que funcionan sobre la rítmica del 3+3+2 (audición sugerida 33). En la grabación completa, se incluye un solo de violonchelo hacia el final del tango, por Alfredo Citro⁶⁷.

⁶⁷ Ya en agosto de 1947, Piazzolla incorpora un solo de violonchelo en el arreglo de su propia versión con orquesta de *Quejas de bandoneón* (Juan de Dios Filiberto, 1918), por José Federighi. También en mayo de 1950, se podía escuchar el sonido solístico

El solo al piano de Carlos Figari (ver figura 14 con transcripción del solo en la audición sugerida 34), demuestra la incansable predilección del arreglador por la sonoridad pianística inspirada en Goñi, en un legado que deja huella en varios músicos, además de Piazzolla.



Figura 14: Solo al piano de Carlos Figari en *Para lucirse*, por la orquesta de Aníbal Troilo, 1950. Desgrabación de la autora de este texto.

de la cuerda grave –no de violín–, en la melodía inicial de Prepárense, con arreglo de Piazzolla, en la versión de la orquesta de Fresedo; varios meses antes de la versión de Para lucirse, por la orquesta de Troilo, grabada en noviembre del mismo año. Como antecedentes, existen otros casos dentro del repertorio de tango instrumental de solos en el contrabajo: solo de Enrique "Kicho" Díaz en Inspiración, por la orquesta de Troilo, en 1943; solo de Aniceto Rossi en Tierra querida, por la orquesta de Pugliese, en 1944; solo de Fernando Cabarcos en Boedo, por la orquesta de Francini-Pontier, en 1947 (Varchausky 2012). Esta modificación en el rol del instrumento de cuerda grave dentro de la orquesta (lo que en ningún caso excluye a la viola, que también tiene color más oscuro), al pasar de la sección rítmica (piano/contrabajo) a un tratamiento solístico, es una inquietud permanente en Piazzolla, no sólo como arreglador, sino también como compositor. Puede apreciarse esto último en los tangos compuestos especialmente para solos de contrabajo de "Kicho" Díaz en Contrabajeando, por la orquesta de Troilo, en 1954, y en Kicho, por Piazzolla y su Quinteto, en 1970; también en el solo de Héctor Console en Contrabajísimo, por Piazzolla y su Quinteto, en 1986. Como proyección de esta elección composicional, se puede vincular el trabajo del sexteto Astillero, dirigido por Julián Peralta, en tangos actuales como Fetiche, grabado en 2012, con solo de violonchelo por Luciano Falcón.

Reflexiones finales

En la bibliografía tanguera, el estudio de este repertorio apenas toca de soslayo una larga lista de nombres de arregladores fundamentales en el proceso de desarrollo musical; personajes que permanecen hasta olvidados. Si bien este artículo no ha sido la excepción, sí es esencial que se los estudie seriamente dentro de la musicología, para generar un conocimiento básico de la creación y práctica musical del tango. Por sólo mencionar a algunos ilustres: Vardaro, Baralis, Gobbi, Francini, Pontier, Artola, Galván, Plaza, Pansera, Rovira, Carlos García, Basso, Balcarce, Spitalnik, Stampone, Mores.

Siguiendo con la discusión musical más purista, también urge reconocer los grados de incidencia de las coyunturas sociales, económicas y políticas en la definición de un tipo de música, concebida como un corpus artístico y cultural digno de ser analizado hasta el más ínfimo elemento; detalles como, por ejemplo, la elección de un determinado grupo instrumental para tocar el tango —sea cual sea la razón de esa elección— y su funcionalidad en el medio, afectando directamente la concepción estética composicional. Al respecto, el testimonio de Salgán es revelador:

Lo que sucede es que de acuerdo a la formación, se podían hacer ciertas cosas sí, y ciertas cosas no, con el quinteto, que sí se podían hacer con la orquesta. Así que el quinteto tenía un carácter más de *divertimento*, de ser un conjunto más ligero, más liviano. Y el repertorio estaba más o menos elegido dentro de eso. Eso era lo que hacía la diferencia [entre quinteto y orquesta]. (Entrevista a Horacio Salgán en línea).

Un análisis más plural del tango incluirá intenciones de respuesta a preguntas tan importantes como cuál es la "direccionalidad" sociocultural (Aharonián 2010: 183-191) de los estilos musicales del tango rioplatense en su faceta *instrumental*, que prescinde por completo de las palabras para definir este rumbo. Si el hecho musical creativo está compuesto por elementos del lenguaje musical, ¿de qué manera estos elementos se comportan para expresar por sí mismos cierta voluntad del compositor de dirigir socioculturalmente el interés del auditor? ¿Cómo podemos finalmente

decodificar el lenguaje musical del tango instrumental en elementos concretos de comunicación de estas direccionalidades?

Lo crucial, más allá de encontrar esas respuestas, es no abandonar el interés por la investigación en las músicas que nos importan –como el tango– al interior de la sociedad rioplatense y latinoamericana.

AUDICIONES SUGERIDAS⁶⁸

Análisis en detalle

Audición sugerida 1: I. Estilos 1. Troilo

00:27 [00:00 a 00:27]

Comme il faut (Eduardo Arolas). Orquesta Típica de Aníbal Troilo. Grabado en Buenos Aires, el 7-III-1938, Odeón 7160/9327.

Sonido característico de la primera orquesta de Troilo, con uso de *marcato* en cuatro. Presencia de diferentes colores instrumentales: *pizzicati*, solo de piano, sección rítmica definida entre piano y contrabajo.

http://youtu.be/iTZlIhbdyRs

Audición sugerida 2: I. Estilos 1.1 Troilo

00:30 [00:27 a 00:56]

El tamango (Carlos Posadas). Orquesta Típica de Aníbal Troilo. Grabado en Buenos Aires, el 23-X-1941, RCA Víctor 39460/59846.

Tratamiento del piano de Orlando Goñi al interior de la orquesta de Troilo: notas sueltas y "bordoneo" en el registro grave, ornamentación con notas hacia el resto del teclado y marcación en la sección instrumental rítmica.

Arreglo⁶⁹ de Héctor María Artola. http://youtu.be/FN-9tRKVN7I

Audición sugerida 3: I. Estilos 1.2 Troilo

00:41 [01:09 a 01:47]

Inspiración (Peregrino Paulos). Orquesta Típica de Aníbal Troilo. Grabado en Buenos Aires, el 3-V-1943, RCA Víctor, 60-0067/84323.

Solo de piano por Orlando Goñi. Las notas largas de registro grave, con carácter cadencioso y *cantabile*, expresan fielmente el estilo del pianista, que dejará influencia en la interpretación, el arreglo y la composición tanguera⁷⁰ de importantes creaciones en la "época de oro"; acompañado por *pizzicati* rítmicos de la cuerda, *marcato* en 4 al contrabajo (con arco) y bandoneones.

Arreglo de Ástor Piazzolla.

http://youtu.be/LDkeeFVYSJA

⁶⁸ A la derecha de cada ejemplo se halla la duración de la audición editada sugerida (ver llamada al pie nº 45), y entre corchetes se indica el minutaje del extracto de la grabación original. Al final de cada párrafo se ubica el *link* individualizado que permite la escucha *on-line*.

⁶⁹ En este apartado, sólo se mencionan los arregladores de los que se tiene conocimiento referenciado sobre esta labor en cada caso. Para las audiciones de la orquesta de Salgán, los arreglos corresponden al propio director. En tanto, todas las interpretaciones y composiciones de Piazzolla fueron arregladas por él mismo. Respecto de los ejemplos de la orquesta de Pugliese, se tratan de arreglos colectivos, salvo los mencionados específicamente en algunos de ellos.

⁷⁰ Ver capítulo I.1. Aníbal Troilo, y I.4. Ástor Piazzolla.

Audición sugerida 4: I. Estilos 1.3 Troilo

00:38 [02:37 a 03:15]

Inspiración (Peregrino Paulos). Orquesta Típica de Aníbal Troilo. Grabado en Buenos Aires en 1951, TK S-5054 127/51.

Solo de bandoneón por Troilo. Impronta reflexiva en la ejecución, aletargando sutilmente el pulso, mientras imprime variedad de intensidades para fines expresivos. Se mantiene a lo largo de la melodía el "canto rubateado" que utiliza Goñi en el piano⁷¹. Acompañamiento contrastante con el solo, más reservado, con abundante uso de silencios y articulaciones picadas.

Arreglo de Ástor Piazzolla. http://youtu.be/zq11k-Yfhtg

Audición sugerida 5: I. Estilos 1.4 Troilo

00:54 [00:00 a 00:54]

Chiqué (Ricardo Luis Brignolo). Orquesta Típica de Aníbal Troilo. Grabado en Buenos Aires, el 3-III-1944, RCA Víctor 60-0371/79534.

Sonido orquestal del Troilo del '40. Pulso sin *rubato*, pero emancipado de la marcación en 4. La melodía principal del tango se traslada de un grupo instrumental a otro, con diferentes efectos sonoros (variedad timbrística), jugando con las posibilidades rítmicas entre melodía y acompañamiento. Son importantes el uso de acentos y la disgregación pulsativa, en la implementación de la agrupación rítmica de semicorcheas –si se trata de un 4/8– en 3+3+2, recurso característico de la escuela decareana y la rítmica tanguera de Piazzolla como arreglador.

Arreglo de Ástor Piazzolla. http://youtu.be/67VHmIvPItY

Audición sugerida 6: I. Estilos 2. Pugliese

00:30 [00:00 a 00:30]

La yumba (Osvaldo Pugliese). Orquesta Típica de Osvaldo Pugliese. Grabado en Buenos Aires, el 21-VIII-1946, Odeón 7687/15758.

Sonido característico de la primera orquesta de Pugliese. Marcación pesante tipo *yumba*, concepto estilístico y sello puglieseano de *marcato* con "arrastre" en los tiempos 1 y 3 del compás, nacido a partir de esta versión. Prevalece el

⁷¹ En este punto, cabe la pregunta: ¿es Orlando Goñi quien influencia a Troilo en este tipo de interpretación, o es Troilo el que inspira a Goñi a tocar su fraseo de bandoneón al piano? Esta última dirección en la influencia musical del toque de Goñi se menciona en García Brunelli 1992: 165. Por ejemplo, sugiero escuchar comparativamente el solo de bandoneón de Troilo en *Quejas de bandoneón* (Juan de Dios Filiberto, 1918), en cualquiera de sus versiones (1944, 1952 o 1958), junto a las audiciones 3 y 4: los solos se desarrollan en un registro medio-bajo, con profundidad en el sonido y el carácter, acompañados por casi idéntico modelo rítmico en *pizzicati* de cuerdas. Al ser todos arreglos de Piazzolla, podría deducirse cierta intencionalidad suya en situar simultáneamente estas identidades sonoras de Troilo y Goñi, con iguales códigos de concepción orquestal y de discurso musical expresivo, para cotejar sus estilos solísticos.

principio de "reiteración" rítmica de la melodía en bandoneones y cuerdas; se destaca la agrupación interna del compás en 3+3+2, al final del fragmento. http://youtu.be/m-batl99Ka0

Audición sugerida 7: I. Estilos 2.1 Pugliese

00:32 [00:00 a 00:32]

La cachila (Eduardo Arolas). Orquesta Típica de Osvaldo Pugliese. Grabado en Buenos Aires, el 24-XI-1952, Odeón 55655/14937.

Sonido orquestal del Pugliese del '50. El tema de la melodía se expone ondulantemente entre dos grupos instrumentales contrapuntísticos: bandoneones y cuerdas, contrabajo y piano. Impera la marcación *yumba*, mezclada con *rubato* en *tutti* orquestal, procedimiento interpretativo típico de esta agrupación. http://youtu.be/KJ-pv-Sa0sg

Audición sugerida 8: I. Estilos 2.2 Pugliese

00:30 [00:35 a 01:05]

La cachila (Eduardo Arolas). Orquesta Típica de Osvaldo Pugliese. Grabado en Buenos Aires, el 24-XI-1952, Odeón 55655/14937.

Solo de piano por Osvaldo Pugliese: austeridad en la presentación del tema principal de la melodía del tango, en registro grave y con notas largas, emparentándose en cierta medida con el "estilo Goñi" pianístico (herencia decareana). Sin embargo, su *toucher* es más pesante y menos ornamental, acorde al estilo de su orquesta, que acompaña el solo con obstinación "yumbeante" y rítmica.

http://youtu.be/PEpy5xCMbt4

Audición sugerida 9: I. Estilos 2.3 Pugliese

00:22 [00:59 a 00:21]

Flor de Tango (Julio Carrasco). Orquesta Típica de Osvaldo Pugliese. Grabado en Buenos Aires, el 28-VIII-1945, Odeón 7676/14876.

Uso de variedad instrumental con carácter responsorial entre los grupos de la orquesta: melodía armonizada a cargo del piano, que es dialogada por bandoneón solista y luego por la dupla de cuerdas y bandoneones, acompañada por contrabajo y piano melódico al unísono, tipo *walking bass*⁷².

http://youtu.be/HKu10Ksjris

Audición sugerida 10: I. Estilos 2.4 Pugliese

00:39 [01:44 a 02:20]

Inspiración (Peregrino Paulos). Orquesta Típica de Osvaldo Pugliese. Grabado en Buenos Aires, en XII-1962⁷³, Philips 82049, 1/65.

Contrapunto melódico y colorístico en el arreglo orquestal, como recursos expresivos: solo de violín "agitanado" (con uso de portamento y abundante vibrato), dialogando en un segundo plano con el contracanto que dibuja el resto de la cuerda, mientras en tercer plano apoya la sección rítmica a cargo del

⁷² Para profundizar en la presencia del *walking bass* en el tango, revisar capítulo 5, "Ritmo armónico", en Martin y Púa 2010: 124-147.

⁷³ Según Del Priore 2008:191, grabado para Philips en 1964/65, elepé "A mis amigos".

piano y el contrabajo. El solo se traslada al bandoneón, después de un *tutti* con *rubato*, concluyendo la frase con tensión armónica y acompañamiento rítmico de 3+3+2.

Arreglo de Arturo Penón. http://youtu.be/cGtwf_ptngw

Audición sugerida 11: I. Estilos 3. Salgán

00:24 [00:00 a 00:24]

Los mareados (Juan Carlos Cobián). Orquesta Típica de Horacio Salgán. Grabado en Buenos Aires, el 30-V-1952, RCA Víctor 68-0296 A/94939-1.

Sonido característico de la orquesta de Horacio Salgán. Predomina la conducción del piano en el discurso instrumental y en los rasgos generales de este estilo, que propone soluciones timbrísticas cambiantes y ornamentaciones puntillistas de ritmos sincopados, en pulso constante. Esto se puede oír en la melodía del tango, que pasa por varias combinaciones instrumentales (violines y bandoneones en registro agudo, bandoneones y piano en tonos medios, bandoneón solo, cuerdas, etc.).

http://youtu.be/wYd89wcEpkY

Audición sugerida 12: I. Estilos 3.1 Salgán

00:37 [00:00 a 00:37]

Margarita Gauthier (Joaquín Mora). Orquesta Típica de Horacio Salgán. Grabado en Buenos Aires en 1953, TK S-5243 B/624-1.

Sonoridad particular y no habitual, experimentada por Salgán, al combinar la voz de los violines en registro grave con la de los bandoneones en notas agudas. El ejemplo demuestra la inquietud de Salgán por la búsqueda de nuevos timbres, invirtiendo —en este caso— los registros comunes de estos instrumentos al interior de la orquesta típica, con fines expresivos.

http://youtu.be/4F7QlcvSxKA

Audición sugerida 13: I. Estilos 3.2 Salgán

00:23 [02:58 a 03:19]

Recuerdo (Osvaldo Pugliese). Orquesta Típica de Horacio Salgán. Grabado en Buenos Aires el 4-V-1950, RCA Víctor 60-1962 A/93675-1.

Contracanto en cuerdas para el arreglo de *Recuerdo*. En esta audición, se aprecia el alcance que puede tener la melodía acompañante (contracanto), pudiendo convertirse en expresión melódica independiente dentro de un arreglo, según sus particularidades composicionales.

http://youtu.be/0WC6csl94WA

Audición sugerida 14: I. Estilos 3.3 Salgán

00:44 [01:23 a 02:05]

Recuerdo (Osvaldo Pugliese). Orquesta Típica de Horacio Salgán. Grabado en Buenos Aires el 4-V-1950, RCA Víctor 60-1962 A/93675-1.

Solo de piano por Horacio Salgán: sello melodista y elegante en las figuraciones de registros agudos, sumado a gran virtuosismo y sentido rítmico-armónico. En la segunda mitad de la audición, se puede oír el contracanto

en el piano a la variación de bandoneón original del tango, manteniendo las características del solo.

http://youtu.be/J1W8iWL9ZK0

Audición sugerida 15: I. Estilos 3.4 Salgán

00:40 [00:00 a 00:40]

Responso (Aníbal Troilo). Orquesta Típica de Horacio Salgán. Grabado en Montevideo el 17/18-VI-1957, Antar PLP 2003 A 1.

Primera parte del arreglo de *Responso*, en la que luce la variedad de intensidades y timbres (incorporación del clarinete bajo), en una faceta más dramática y "rubateada" de la orquesta de Salgán.

http://youtu.be/rzi0hQEzgfk

Audición sugerida 16: I. Estilos 4. Piazzolla

00:28 [00:00 a 00:28]

Villeguita (Ástor Piazzolla). Orquesta Típica de Ástor Piazzolla. Grabado en Buenos Aires el 14-XII-1948, Odeón 30366.

Sonido de la orquesta de Ástor Piazzolla. *Intro* de comienzo anacrúsico, en unísono de contrabajo *pizzicato* tipo *walking bass* (influencia jazzística) y piano en su registro grave, que asciende cromáticamente como acompañamiento de la melodía misteriosa de las cuerdas y bandoneones en registro medio. El lirismo del tema en cuerdas a partir del compás 7, nos trae de vuelta a la estética tanguera orquestal de los '40, sin dejar de empujarnos a la novedad de resoluciones melódicas y armónicas al cadenciar las frases.

http://youtu.be/J30AxjhrfyI

Audición sugerida 17: I. Estilos 4.1 Piazzolla

00:32 [00:21 a 00:53]

Inspiración (Peregrino Paulos). Orquesta Típica de Ástor Piazzolla. Grabado en Buenos Aires el 15-I-1947, Odeón 30355.

Breve muestra del tratamiento orquestal piazzolliano y su variedad timbrística en la utilización de solos: de violín, a cargo de Hugo Baralis; de piano, con Atilio Stampone, y de bandoneón con Piazzolla. El fragmento proyecta una sonoridad más moderna que sus orquestas contemporáneas, especialmente en los diseños melódicos rupturistas del piano y el bandoneón.

http://youtu.be/2BDZk3bNVeM

Audición sugerida 18: I. Estilos 4.2 Piazzolla

00:27 [00:54 a 01:18]

Chiqué (Ricardo Luis Brignolo). Orquesta Típica de Ástor Piazzolla. Grabado en Buenos Aires en 1950, TK S-5036.

Sonoridad característica de la orquesta de Piazzolla: acompañamiento rítmico en piano y cuerdas *pizzicati* bajo la mencionada agrupación 3+3+2; melodía original en bandoneón en registro agudo, ornamentada con ritmos veloces; incremento de la tensión con uso amplio de posibilidades timbrísticas, como la "chicharra" en cuerdas.

http://youtu.be/JW_vZmjcr2g

Audición sugerida 19: I. Estilos 4.3 Piazzolla

00:38 [00:00 a 00:38]

Inspiración (Peregrino Paulos). Ástor Piazzolla, su bandoneón y su orquesta de cuerdas. Grabado en XII-1957, Music Hall 12033.

Solo de violín por Elvino Vardaro. Muestra de su sonoridad expresiva, que instala escuela interpretativa y cadena de influencias en los violinistas de la "época de oro", a través del dramatismo en el uso de la 4ª cuerda, los portamentos y el vibrato.

http://youtu.be/5RN2LDZqqz8

Audición sugerida 20: I. Estilos 4.4 Piazzolla

00:23 [03:10 a 03:31]

Inspiración (Peregrino Paulos). Ástor Piazzolla, su bandoneón y su orquesta de cuerdas. Grabado en XII-1957, Music Hall 12033.

Solo de bandoneón por Ástor Piazzolla. De marca improvisatoria, se percibe su osado estilo solístico, de extravagancia rítmica y discursiva en su melodía angulosa, aún inusual para la época. Por contraste, el acompañamiento de la orquesta mantiene un ritmo sincopado y permanente.

http://youtu.be/IBgN_PSRNq4

Audición sugerida 21: II. Composición 1.

00:40 [00:00 a 00:40]

Responso (Aníbal Troilo). Orquesta Típica de Aníbal Troilo. Grabado en Buenos Aires en 1951, TK S 5048, 102/51.

Primera parte (A). Movimiento ondulante y "rubateado" en el devenir musical, más cercano al carácter propio de un *recitativo*, abandonando la marca bailable. El uso de cromatismos a nivel melódico y armónico está presente en todo este tango, tensionando las expectativas perceptivas del lenguaje musical.

Arreglo de Ástor Piazzolla.

http://youtu.be/jWJwgbahBxg

Audición sugerida 22: II. Composición 2.

00:47 [00:00 a 00:47]

A fuego lento (Horacio Salgán). Orquesta Típica de Horacio Salgán. Grabado en Buenos Aires en 1954, TK S-5354 A/905-1.

Primera parte (A). Principio de "reiteración" rítmica y melódica en las células motívicas, un procedimiento muy usado en la escuela decareana (especialmente en el Pugliese del '40). El cromatismo tiene acá un rol más lúdico, en combinación con un *tempo* ágil y marcado, no necesariamente apto para el baile. Amplia riqueza timbrística al traspasar la melodía de un grupo instrumental a otro. Se oye también la agrupación rítmica 3+3+2 en medio de las constantes síncopas y acentos desplazados.

http://youtu.be/maid8Q1q3oA

Audición sugerida 23: III. Interpretación 1.

00:32 [00:00 a 00:32]

El Marne (Eduardo Arolas). Orquesta Típica de Aníbal Troilo. Grabado en Buenos Aires en 1952, TK S 5101, 228/52.

Primera parte (A). Manteniendo un sonido "clásico" troiliano en el tipo de arreglo (notas sueltas al piano "estilo Goñi" para marcaciones específicas, uso de silencios), sigue la estructura original del tango, con modificaciones en la melodía sólo en aspectos rítmicos que se relacionan al fraseo y a un *rubato* discreto.

Arreglo de Ástor Piazzolla.

http://youtu.be/T3MmbbA8ROU

Audición sugerida 24: III. Interpretación 2.

00:29 [00:00 a 00:29]

El Marne (Eduardo Arolas). Orquesta Típica de Horacio Salgán. Grabado en Buenos Aires el 2-IX-1953, RCA Víctor 68-1044 B/S-001619-1.

Primera parte (A). El piano tiene un rol preponderante en la conducción de la orquesta, encadenando el discurso motívico –a cargo de bandoneones y cuerdas– cada dos compases. El arreglo se presenta enriquecido con variedad en el uso de timbres y roles instrumentales. Marcación constante, casi excluida de *rubato*, cargada de ritmos rápidos y acentos irregulares.

http://youtu.be/KqnTP6lWeE0

Audición sugerida 25: III. Interpretación 3.

00:41 [00:00 a 00:41]

El Marne (Eduardo Arolas). Orquesta Típica de Osvaldo Pugliese. Grabado en Buenos Aires el 25-III-1969⁷⁴, Philips 82229/8.1969.

Primera parte (A). La estructura formal y cantidad de compases se desfigura con el *tempo rubato*, sumado a una "declamación" con intensidad contrastante en el tratamiento de la melodía —bandoneones y cuerdas—. Cada sección es planteada como una dramaturgia sonora, según el rol de cada grupo instrumental o solista dentro de la orquesta.

Arreglo de Rodolfo Mederos. http://youtu.be/ba4d29Qzi40

Audición sugerida 26: III. Interpretación 4.

00:33 [00:00 a 00:33]

El Marne (Eduardo Arolas). Octeto Buenos Aires. Grabado en Buenos Aires en 1957, Disc Jockey DIS 15001.

Primera parte (A). Sonido apartado de las concepciones clásicas del tango, en una propuesta estética híbrida de vanguardia dentro del género. Se ponen en práctica procedimientos de "disolución" y "sobre-composición" (García Brunelli 1992: 181-182), donde es difícil reconocer al tango original. Es importante en esta versión el uso de acordes de más de cuatro notas, los intervalos armónicos de segunda y *cluster*, heterometrías, acentuaciones y síncopas que disuelven la idea del pulso constante, timbres nuevos (guitarra eléctrica) y combinaciones instrumentales al unísono para tramos de expresión melódica, entre otros elementos.

http://youtu.be/7BI19WC0-qg

⁷⁴ Según Del Priore, 2008:195, grabado para Odeón -en una segunda etapa- el 25 de marzo de 1969, elepé *La biandunga* (1969), con la nueva orquesta.

Audición sugerida 27: IV. Arreglo 1.

00:43 [00:00 a 00:43]

Para lucirse (Ástor Piazzolla). Orquesta Típica de Francini-Pontier. Grabado en Buenos Aires el 22-III-1950, RCA Víctor 60-1928/91597.

Primera parte (A⁷⁵). Ejemplo de la sonoridad de la orquesta de Francini-Pontier, a través de este arreglo: entrada con vuelo, donde se luce la cuerda, provista de gran lirismo y marcación "nerviosa" (Varchausky 2012). Son importantes en este fragmento la rítmica de la orquesta, matizada con efectos sonoros (*pizzicati, strappata*) y la delicada intervención pianística, además del cuidadoso uso de las articulaciones.

http://youtu.be/Dhsi1duFc6U

Audición sugerida 28: IV. Arreglo 1.1

00:41 [01:00 a 01:41]

Para lucirse (Ástor Piazzolla). Orquesta Típica de Francini-Pontier. Grabado en Buenos Aires el 22-III-1950, RCA Víctor 60-1928/91597.

Tramo central de la grabación, correspondiente a la parte B de la composición. Se escuchan claramente los diversos estratos de textura y color en el tratamiento de las cuerdas, que son exacerbados en este arreglo (pizzicati, cuerdas líricas, solo, etc.). Melodía de esta sección B en solo de Enrique Mario Francini; una novedad, pues en los otros arreglos esta melodía siempre está a cargo del piano. Nótese un detalle en el "guiño" al arreglo para la orquesta de Fresedo, en el minuto 00:08 de esta audición, donde se oye un arpegio en el registro agudo del piano, provocando una sonoridad similar a un arpa o vibráfono.

http://youtu.be/99IA9if7kZw

Audición sugerida 29: IV. Arreglo 2.

00:42 [00:00 a 00:42]

Para lucirse (Ástor Piazzolla). Orquesta Típica de José Basso. Grabado en Buenos Aires el 29-VIII-1950, Odeón 55143/55143.

Primera parte (B). La presentación de este arreglo se inicia con la parte B de la composición original. Se destaca la densidad armónica de textura homofónica entre bandoneones y cuerdas, en la sección a de B, bajo una cuidadosa conducción de voces. La melodía de la sección b de B está cantada por un *tutti* de cuerdas, bandoneones y piano, mientras que la sección conclusiva se presenta con un solo de violín.

http://youtu.be/VVWJEmSGbqs

Audición sugerida 30: IV. Arreglo 2.1

00:49 [00:41 a 01:29]

Para lucirse (Ástor Piazzolla). Orquesta Típica de José Basso. Grabado en Buenos Aires el 29-VIII-1950, Odeón 55143/55143.

⁷⁵ Para el análisis de este tango, se considerarán como A y B las partes originales de la composición (ver partitura para piano) y no necesariamente las partes en el orden de aparición en cada una de sus versiones. Lo anterior responde a los habituales cambios en la forma de tangos instrumentales (nota al pie n° 28).

Segunda parte (A). Extracto donde se expone el material temático de la primera parte de la composición original. En esta sección más milonguera y bailable, no se abandona el pulso incisivo con arrastre ni el *rubato* para darle presencia a las duplas al unísono de cuerdas y bandoneones, las cadencias en el piano y el contrabajo, y las "octavas Goñi" en teclas por José Basso, siempre con predominancia de la marcación rítmica 3+3+2.

http://youtu.be/m0euhjvsgQ0

Audición sugerida 31: IV. Arreglo 3.

00:44 [00:00 a 00:44]

Para lucirse (Ástor Piazzolla). Orquesta Típica de Osvaldo Fresedo. Grabado en Buenos Aires el 25-X-1950, Odeón 301008/MAI-93.

Primera parte (A). Es quizás la propuesta sonora más "clásica" y elegante de los arreglos para orquesta típica escritos por su compositor. Sobresale el sonido del vibráfono, al acompañar la melodía en cuerdas graves (probablemente solo violonchelo y viola), como un timbre novedoso dentro de la orquesta típica. Equilibrio en la utilización de intensidades y en el planteamiento melódico que se traslada a distintos timbres.

http://youtu.be/58TmHm6ooVE

Audición sugerida 32: IV. Arreglo 3.1

00:17 [00:59 a 01:16]

Para lucirse (Ástor Piazzolla). Orquesta Típica de Osvaldo Fresedo. Grabado en Buenos Aires el 25-X-1950, Odeón 301008/MAI-93.

Segunda parte (B). Segmento que se luce por el carácter *cantabile* de la melodía en las cuerdas, acompañada por un piano de sonido cristalino y arpegiado, similar a un arpa, imprimiendo una ambientación de fantasía.

http://youtu.be/djcS6IUi3v4

Audición sugerida 33: IV. Arreglo 4.

00:43 [00:00 a 00:43]

Para lucirse (Ástor Piazzolla). Orquesta Típica de Aníbal Troilo. Grabado en Buenos Aires el 24-XI-1950, TK S 5001, 37/50.

Primera parte (A). Expresividad más contenida en algunos gestos –como en el comienzo–, de la que es responsable el manejo de la articulación y los silencios. Arreglo de estética más milonguera, donde el piano y el contrabajo van dibujando la marca troiliana en cuatro. Se oye más sonido de los bandoneones y, al igual que en el arreglo de la orquesta de Basso, presencia de "octavas Goñi".

http://youtu.be/symgKQICAEU

Audición sugerida 34: IV. Arreglo 4.1

00:28 [01:05 a 01:33]

Para lucirse (Ástor Piazzolla). Orquesta Típica de Aníbal Troilo. Grabado en Buenos Aires el 24-XI-1950, TK S 5001, 37/50.

Segunda parte (B). Solo de piano por Carlos Figari. Canto de la melodía en el piano al "estilo Goñi", demostrando la fuerte huella de ese pianista en

la concepción estilística de Piazzolla como arreglador: notas largas en registro medio-grave, con *toucher* de peso articulado y "bordoneante".

http://youtu.be/9LsFW6r80iw

Audición sugerida 35: IV. Arreglo 5.

00:31 [00:00 a 00:31]

Show off [Para lucirse] (Ástor Piazzolla). Ástor Piazzolla, his Quintet and Rhythms. Grabado en Nueva York en 1959, Tico LP 1066 mono / SLP 1066 stereo.

Primera parte (A). Interpretación estética apartada del tango, inserta en la sonoridad de la *cocktail music* de los 50-60. Los elementos musicales que conectan al género tango con esta versión, como el timbre del bandoneón y los ritmos sincopados (aunque con ausencia de *tempo rubato*), podrían desconcertar frente al sonido del vibráfono, bongó y güiro, que dirigen la percepción colorística general hacia música "latina"⁷⁶.

http://youtu.be/XXBWplMFHK0

⁷⁶ Aquí, la palabra "latina" va entre comillas, porque no se trata de una sonoridad de música latinoamericana, sino una evocación de ella desde "lo exótico". Revisar llamada al pie nº 3 de este texto.

Bibliografía

AA. VV.

1996 "Homenaje a Osvaldo Pugliese". La Maga Colección (Eduardo Rafael, ed.),

s/a, n° 22 (julio). Buenos Aires: TEA Comunicaciones, 39 pp.

2005 Tango de Colección, nº 16. Horacio Salgán. Buenos Aires: Arte Gráfico, 160 pp.

+ 1 CD.

Aharonián, Coriún

2002 [1981] Introducción a la música. 2ª edición corregida. Montevideo: Tacuabé.

2005 [1992] Conversaciones sobre música, cultura e identidad. 3ª edición corregida. Montevideo:

Tacuabé.

2010 *Músicas populares del Uruguay.* 2ª edición corregida. Montevideo: Tacuabé.

2012 Hacer música en América Latina. Montevideo: Tacuabé.

Astarita, Gaspar

s/f "Argentino Galván". En línea: http://www.todotango.com/Creadores/

Biografia.aspx?id=822 [Consultado el 7-XI-2013].

Ayala, Juan

1995 "Orlando Goñi (El pulpo del piano)". Revista Club de Tango, s/a, nº 13

(marzo/abril). Buenos Aires: s/e. En línea: http://www.clubdetango.com.

ar/articulos/ogoni.htm [Consultado el 20-IX-2013].

Berti, Eduardo

1996 "Mano a mano con Julián Plaza". Viva el Tangol, s/a, nº 4 (invierno).

Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, pp. 66-73.

Carámbula, Ramiro

2005 "Piazzolla orquestando a Troilo". Tanguedia. Revista Cultural de Tango, año 2,

nº 5 (abril). Montevideo: Centro Cultural Piazzolla, pp. 5-10.

Casco, Néstor

s/f "Los instrumentos del tango. El contrabajo". Cuaderno nº 1 de Tangueando.

Montevideo: Publicación de El Club de la Guardia Nueva, 9 pp.

Del Priore, Oscar

2003 Toda mi vida (Aníbal Troilo). Buenos Aires: JVE Ediciones.

2008 Osvaldo Pugliese. Una vida en el tango. Buenos Aires: Losada.

Del Priore, Oscar y Horacio Ferrer

1999 Inventario del tango. 2 tomos. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

De Marinis, Dora

2010 "Las escuelas pianísticas en Argentina. Una aproximación preliminar".

Huellas: búsquedas en arte y diseño, s/a, nº 7 (mayo). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Dirección de Investigación y Desarrollo, pp. 57-66. En línea: http://bdigital.uncu.edu.ar/3279

[Consultado el 20-IX-2013].

Dorner Linne, Arturo

2007 "Los pianistas de Troilo". *Tanguedia. Revista Cultural de Tango,* año 4, nº 11 (abril). Montevideo: Centro Cultural Piazzolla, pp. 26-37.

Etchegaray, Natalio P.

"Informe Especial 4: Guía mínima para una discografía del tango evolucionista (escuela decareana)". *Buenos Aires Tango y lo demás*, s/a, n° 20 (junio). Buenos Aires: Ediciones 2x4, pp. 13-20.

1979 "Informe Especial 6: El piano en el tango". *Buenos Aires Tango y lo demás* (Natalio Etchegaray, Coord.), s/a, nº 22 (abril). Buenos Aires: Ediciones 2x4, pp. 13-20.

1980a "Informe Especial 8: La falsa polémica del tango". *Buenos Aires Tango y lo demás*, s/a, nº 24 (abril). Buenos Aires: Ediciones 2x4, pp. 13-20.

1980b "Informe Especial 9: La importancia de Julio De Caro". *Buenos Aires Tango* y lo demás, s/a, nº 25 (noviembre). Buenos Aires: Ediciones 2x4, pp. 13-20.

1982 "Informe Especial 12: Los Sextetos". *Buenos Aires Tango y lo demás*, s/a, nº 28 (diciembre). Buenos Aires: Ediciones 2x4, pp. 15-23.

1985 Comentarios al disco "Obras completas de Osvaldo Pugliese", volumen II, EMI-Odeón S.A.I.C. (Argentina), disco 51-4251813, matriz 5181/2.

2008 "Década del '40. El cantor de orquesta, figura central". *Buenos Aires Tango y lo demás*, s/a, nº 56 (enero). Buenos Aires: Ediciones 2x4, pp. 28-30.

Etchegaray, Natalio P., Roberto L. Martínez y Alejandro Molinari

2000 "Guía mínima para una discografía del tango evolucionista". De la vigüela al fueye. Las expresiones culturales argentinas que conducen al tango. Buenos Aires: Corregidor, pp. 193-208.

Ferrer, Horacio

1980 El libro del tango. Tomo II y III. Buenos Aires: Antonio Tersol.

1996a "El humilde patriarca". *Viva el Tangol*, s/a, nº 2 (verano). Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, pp. 58-63.

1996b El Siglo de Oro del Tango. Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones. 1999 [1960] El tango, su historia y evolución. Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo

1999 [1960] El tango, su historia y evolución. Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo.
 2006 [1956] "Don Agustín Bardi. El compositor de los músicos". Tanguedia. Revista Cultural de Tango, año 3, nº 10 (diciembre). Montevideo: Centro Cultural

Piazzolla, pp. 26-35.

2013 [1956] "Teoría de la historia del tango. Historia de la composición". El Club de la Guardia Nueva (I) (Boris Puga, comp.). [Tangueando, año II, nº 16-17 (febrero/marzo)]. Montevideo: Ediciones Tanguedia, pp. 134-140.

Firpo, Osvaldo E.

"Trayectoria de Roberto Pansera. 'El músico total". Viva el Tangol, s/a, n°
 (otoño). Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, pp. 76-94.

Fischerman, Diego

2013 "Tango y arreglos". Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular. 2ª edición. Buenos Aires: Paidós, pp. 73-83.

Fischerman, Diego v Abel Gilbert

2009 Piazzolla el mal entendido. Buenos Aires: Edhasa.

Gallo, Ramiro

2011 El violín en el tango. Múnich: Ricordi & Co.

García Brunelli, Omar

"La obra de Ástor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana". Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, s/a, nº 12. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, pp. 155-221.

2010 Discografía básica del tango (1905-2010). Su historia a través de las grabaciones. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

2013 "Análisis del estilo tanguístico de Julio De Caro y su proyección en el género". Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina. (Federico Sammartino y Héctor Rubio, eds.). Córdoba: Buena Vista Editores, pp. 85-110.

García Brunelli, Omar y Laureano Fernández

2002 "Tango I. 4. La Época de Oro 1940-1955" y "Tango I. 5 La Tercera Guardia, 1955 en adelante". *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares, comp.). Volumen X. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 146-152.

González, Manuel

2010 "La mugre del tango". *Revista Punto Tango*, s/a, nº 46 (agosto). Buenos Aires: s/e. En línea: http://www.puntotango.com.ar/la-mugre-del-tango/[Consultado el 15-IX-2013].

González, Ramón

2005 "El Pugliesismo". *Tanguedia*. *Revista Cultural de Tango*, año 2, nº 7 (diciembre). Montevideo: Centro Cultural Piazzolla, pp. 10-15.

Gorin, Natalio

2005 "Ástor Piazzolla y Osvaldo Pugliese". *Tanguedia. Revista Cultural de Tango,* año 2, nº 7 (diciembre). Montevideo: Centro Cultural Piazzolla, pp. 4-9.

Iannuzzi, Norberto

Entrevista a Horacio Salgán. "Horacio Salgán: 'No concibo a Buenos Aires sin el tango". *Buenos Aires Tango y lo demás*, s/a, nº 26 (mayo). Buenos Aires: Ediciones 2x4, pp. 3-5.

Kohan, Pablo

2002 "Tango I. 2 Los orígenes y la Guardia Vieja" y "Tango I. 3 La Guardia Nueva, 1920-1940". *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares, comp.). Volumen X. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 142-146.

2010 "Variantes del tango y estilos compositivos en los años '20". Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 19-32.

Lefcovich, Nicolás

1980 Estudio de la discografía de Osvaldo Pugliese. Buenos Aires: el autor.

1982 Estudio de la discografía de Aníbal Troilo. Buenos Aires: el autor.

1993 Estudio de la discografía de Francini-Pontier. Los Concertistas del Tango. Buenos Aires: el autor.

Liska, María Mercedes

2005

Sembrando al viento. El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de la subjetividad desde el interior del tango. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

López Cano, Rubén

2011

"Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". *Consensus*, vol. 16, nº 1 (enero/diciembre). Perú: Universidad Femenina del Sagrado Corazón, Centro de Investigación, pp. 57-82. En línea: http://revistas.concytec.gob.pe/pdf/consen/v16n1/a06v16n1.pdf [Consultado el 28-V-2013].

Madoery, Diego

s/f

"El arreglo en música popular". s/ref. En línea: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/18669/Documento_completo.pdf?sequence=1 [Consultado el 27-V-2013].

2007

"Género - tema - arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". Ponencia en I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular (16, 17, 18 y 19 de mayo de 2007), en la Universidad Nacional de Villa María (Córdoba, Argentina). 10 pp. En línea: http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/Ponencias/Cap%C3%ADtulo%20I%20N°3%20Diego%20Madoery.pdf [Consultado el 27-V-2013].

Martin, Paloma

2011

"El tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese: expresión rioplatense y metalenguaje. Aproximaciones y análisis de su lenguaje musical instrumental". *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología.* Buenos Aires: UCA, pp. 89-98.

Martin, Paloma y Claudio Púa

2010

La armonía en el tango. Un estudio desde el análisis armónico. Seminario de Título, Profesor Especializado en Teoría General de la Música. (Profesor Guía: Claudio Acevedo). Santiago: Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. En línea: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-martin_p/pdfAmont/ar-martin_p.pdf

Mauriño, Gabriela

2008

"Raíces tangueras en la obra de Ástor Piazzolla". Estudios sobre la obra de Ástor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 19-32.

Meyer, Leonard B.

2009 [1956] La emoción y el significado en la música. 2ª reimpresión. Madrid: Alianza Editorial.

Novati, Jorge (coord.)

2010 [1980] Antología del tango rioplatense. Volumen I. Edición en CD-ROM. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

El tango ayer y hoy

Nudler, Julio, Aldo Delhor y Laureano Fernández

2000 Ástor Piazzolla. El tango culminante. Buenos Aires: Ediciones Página/12.

Palermo, Abel

s/f "Roberto Pansera". En línea: http://www.todotango.com/Creadores/Biografia.aspx?id=956. [Consultado el 20-IX-2013].

Paolucci, Mario

1998 [1976] "Orlando Goñi, un milonguero de ley. Su arte y su genio". *La historia del tango. Di Sarli-Vardaro-Gobbi-Goñi.* Volumen 15. Buenos Aires: Corregidor, pp. 2843-2853.

Penas, Alberto

1998 Recopilación antológica para una sociología tanguera. Buenos Aires: Corregidor.

Pepe, Nicolás y Néstor Casco

s/f "Los instrumentos del tango. El violín". *Cuaderno nº 3 de Tangueando.*Montevideo: Publicación de El Club de la Guardia Nueva, 35 pp.

Peralta, Julián

2008 La Orquesta Típica. Mecánica y Aplicación de los fundamentos técnicos del Tango. Buenos Aires: el autor.

Piston, Walter

2012 [1941] Armonía. Madrid: Mundimúsica Ediciones.

Pugliese, Osvaldo

1979 "Labor del piano en la Orquesta Típica". *Buenos Aires Tango y lo demás*, s/a, nº 22 (abril). Buenos Aires: Ediciones 2x4, p. 15.

Saito, Mitsumasa

2008 "Discografía completa de Ástor Piazzolla". Estudios sobre la obra de Ástor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 263-300.

Salgán, Horacio

1996 [1955] "Amaneramiento y estilo". Viva el Tangol, s/a, nº 2 (verano). [Tangueando, s/ref.]. Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, pp. 32-35.

2001 Curso de tango. 2ª edición. Buenos Aires: el autor.

2008 Arreglos para orquesta típica: tradición e innovación en manuscritos originales. Buenos Aires: Biblioteca Nacional; Buenos Aires: Asociación Civil TangoVia Buenos Aires.

Sandroni, Carlos

2012 [2001] "Premissas musicais". Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2ª edición ampliada. Río de Janeiro: Zahar, pp. 21-38.

Seijo, Jorge

2013 [1956] "El orquestador. Verdadero protagonista del tango moderno". El Club de la Guardia Nueva (I) (Boris Puga, comp.). [Tangueando, año II, nº 18-19 (abril/mayo)]. Montevideo: Ediciones Tanguedia, pp. 24-33.

Sierra, Luis Adolfo

1977a "Introducción a los estilos interpretativos del tango instrumental". La

historia del tango. Época de oro. Volumen 4. Buenos Aires: Corregidor, pp.

515-522.

1977b "Agustín Bardi". *La historia del tango. Época de oro.* Volumen 4. Buenos Aires:

Corregidor, pp. 597-623.

1977c "La escuela decareana". La historia del tango. La época decareana. Volumen 7.

Buenos Aires: Corregidor, pp. 1007-1183.

1979 "Osvaldo Pugliese, estilo y estética del tango". La historia del tango. Osvaldo

Pugliese. Volumen 14. Buenos Aires: Corregidor, pp. 2457-2489.

1998a [1976] "Elvino Vardaro". La historia del tango. Di Sarli-Vardaro-Gobbi-Goñi. Volumen 15. Buenos Aires: Corregidor, pp. 2625-2683.

1998b [1976] "Orlando Goñi. El pianista olvidado". La historia del tango. Di Sarli-Vardaro-Gobbi-Goñi. Volumen 15. Buenos Aires: Corregidor, pp. 2855-2863.

2010 [1985] Historia de la Orquesta Típica. 2ª edición. Buenos Aires: Corregidor.

2013 [1956] "El deslinde entre las dos guardias". El Club de la Guardia Nueva (1)

(Boris Puga, comp.). [Tangueando, año II, nº 22-23 (agosto/septiembre)]. Montevideo: Ediciones Tanguedia, pp. 24-33.

Soria, Gabriel

1997 "Las orquestas típicas de la década del cincuenta". *Viva el Tangol*, s/a, nº 9 (primavera). Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, pp. 74-92.

Tagg, Philip

2012 Music's meanings: a modern musicology for non-musos. New York & Huddersfield:

The Mass Media Music Scholars' Press.

Ursini, Sonia

1993 Horacio Salgán. La supervivencia de un artista en el tiempo. Buenos Aires:

Corregidor.

Varchausky, Ignacio

2012 Comentario y análisis de los discos de Francini-Pontier (Instrumentales

vol. 1 y vol. 2, Euro Records EU 16013 7432198842-2 y EU 16016 8287801284-2). Clase n° 2, Tango e inmigración, sección "¿Cuáles son los discos fundamentales de la historia del tango?" (mayo). Curso "Tango, genealogía política e historia", cohorte 6, FLACSO Virtual (director:

Gustavo Varela).

Vardaro, Arcángel

2009 Él tango en la década del 50 y otras cosas más. Buenos Aires: Marcelo Héctor

Oliveri Editor.

Partituras

Salgán, Horacio

1955 A fuego lento (tango). Buenos Aires. Editorial Julio Korn.

Pugliese, Osvaldo

1946 La yumba, (tango). Buenos Aires: Editorial Julio Korn. En línea: http://

www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=1517

1975 Recuerdo (tango). Partitura. Buenos Aires: Editorial Musical Korn S.A.I.C.

Paulos, Peregrino

Inspiración (tango). En línea: http://www.todotango.com/Musica/Tema. 1929

aspx?id=269

Arolas, Eduardo

2000 El Marne (tango). En línea: http://www.todotango.com/Musica/Tema.

aspx?id=1032

Troilo, Aníbal

1951 Responso (tango). Buenos Aires: Editorial Musical Korn S.A.I.C.

Piazzolla, Ástor

1948 Villeguita (tango). Buenos Aires: Editorial Musical Record.

1950 Para lucirse (tango). Partitura. Buenos Aires: Editorial Musical Record.

Otras fuentes on-line

Discografías: José Basso. En línea: http://www.todotango.com/Creadores/Creador.

aspx?id=435#discografia [Consultado el 20-IX-2013].

El tango y sus invitados: http://www.eltangoysusinvitados.com

Entrevista a Horacio Salgán. Revista El Tangauta, s/a, nº 189. Buenos Aires: s/ref. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=4ZCoN7WN-wY&feature=s

hare&list=PL81B33AFC426C59D4 [Consultado el 5-IX-2013].

Grove Music Online. En línea: http://www.oxfordmusiconline.com

Para lucirse. En línea: http://www.todotango.com/2803/Para-lucirse y http://www.todo-

tango.com/Comunidad/Mesa/Mensaje.aspx?id=489295 [Consultado el

20-IX-2013].

Philip Tagg's web site: http://tagg.org/index.html

Tangoteca: http://users.telenet.be/tangoteca/index.html

TangoVia Buenos Aires: http://www.tangovia.org

Todotango: http://www.todotango.com