



# UCASAL

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA

Universidad Católica de Salta - Escuela Universitaria de Música

Carrera: Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Instrumento -Guitarra-

Trabajo Final de Grado

## **La obra para guitarra de Astor Piazzolla y las guardias del tango**

Elementos musicales característicos del tango de la guardia vieja y la guardia nueva  
presentes en las obras para guitarra de Astor Piazzolla

Alumno: Alvarez Nishimaye, Franco Nahuel

Director: Rubelt, Guillermo Miguel



# Índice:

RESUMEN .....	17
I. INTRODUCCION .....	18
I.1 Hipótesis.....	18
I.2 Justificación.....	18
I.2.1 Origen del problema .....	18
I.2.2 Identificación del problema .....	19
I.2.3 Formulación del problema .....	19
I.2.4 Sistematización del problema .....	19
I.2.5 Justificación del trabajo .....	19
I.3 Objetivos y objeto de estudio .....	19
I.3.1 Objetivo principal.....	19
I.3.2 Objetivos secundarios.....	19
I.3.3 Objeto de estudio.....	20
I.4 Antecedentes .....	20
II. METODOLOGÍA.....	21
II.2 Estrategia metodológica.....	21
II.3 Fuentes .....	21
II.3.1 Fuentes primarias .....	21
II.3.2 Fuentes secundarias.....	22
III. BREVE HISTORIA DEL TANGO.....	23
III.1 Orígenes.....	23
III.2. La guardia vieja.....	25
III.3. La guardia Nueva .....	27
III.4. El tango de Vanguardia .....	31
IV. ELEMENTOS MUSICALES CARACTERÍSTICOS DEL TANGO .....	33
IV.1 Ritmo.....	33
IV.1.1 Modelos de acompañamiento rítmico.....	33
IV.1.2 Bajos .....	39
IV.1.3 Combinaciones de modelos rítmicos.....	40
IV.2 Armonía.....	43
IV.2.1 Modulaciones .....	43
IV.2.2 Secuencias armónicas .....	44
IV.2.3 Dominantes secundarias .....	45

IV.2.4 Intercambio modal.....	45
IV.2.5 Acorde Napolitano.....	46
IV.2.6 Acordes disminuidos y de sexta aumentada .....	46
IV.2.7 Ritmo armónico .....	47
IV.3 Forma .....	47
IV.4 Melodía y fraseo .....	49
IV.4.1 Tipos de melodías.....	49
IV.4.2 Melodías ligadas.....	49
IV.4.3 Melodías rítmicas .....	52
IV.4.4 Contramelodías y pasajes de enlace .....	53
V. LA GUITARRA EN EL TANGO .....	55
V.1 La función histórica de la guitarra en el género.....	55
V.2 Rítmicas de acompañamiento .....	55
V.2.1 Marcatto .....	56
V.2.2 Pesante.....	61
V.2.3 Blancas .....	61
V.2.4 Forma piano.....	62
V.2.5 Forma arpeggio.....	62
V.2.6 Vals .....	63
V.2.7 Síncopa.....	63
V.2.8 Ritmo de milonga .....	69
V.2.9 Combinaciones .....	71
V.3 Melodía y voces .....	72
V.3.1 La melodía principal o “canto”.....	72
V.3.2 Voces.....	72
V.3.2.1 Una voz agregada.....	72
V.3.2.1 Dos o más voces agregadas .....	76
V.3.3 Bordoneos y Contracantos .....	77
V.3.4 Fraseología .....	79
V.4 Armonía .....	81
V.4.1 Rearmonización .....	81
V.4.2 Sexta de milonga campera.....	83
V.4.3 Introducciones y cierres .....	83
V.4.4 El acorde disminuido .....	85

V.4.5 Escala menor tango .....	86
V.4.6 Apoyatura de la dominante.....	86
V.4.7 Arpeggios armónicos .....	87
V.4.8 Intervalos por movimiento contrario .....	89
V.4.9 Armonías de enlace tónica- tónica.....	90
V.4.10 Apoyaturas cromáticas .....	91
V.5 Interpretación .....	94
V.5.1 Improvisación .....	94
V.5.1 Articulación de melodías rítmicas .....	95
V.5.2 Efectos.....	97
V.5.3 El tempo .....	97
V.5.4 Tonalidades .....	97
V.5.5 Rasgueo .....	98
VI. ASTOR PIAZZOLLA .....	99
VI.1. Pequeña bibliografía.....	99
VI.1. Principales características musicales .....	100
VI.2 Obras para guitarra del autor .....	106
VI.2.1 Cinco piezas de guitarra.....	106
VI.2.2 Tango suite.....	106
VI.2.3 Historia del tango .....	106
VI.2.4 Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta.....	110
VII. ANÁLISIS DE LAS OBRAS PARA GUITARRA DE ASTOR PIAZZOLLA .....	113
VII.1 Cinco piezas de guitarra.....	113
VII.1.1 Campero.....	113
VII.1.2 Romántico.....	117
VII.1.3 Acentuado .....	121
VII.1.4 Tristón.....	125
VII.1.5 Compadre.....	126
VII.2 Tango Suite .....	130
VII.2.1 Tango 1 .....	130
VII.2.2 Tango 2.....	138
VII.2.3 Tango 3.....	144
VII.3 Historia del tango.....	155

VII.3.1 Bordel 1900.....	155
VII.3.2 Café 1930.....	162
VII.3.2 Nightclub 1960.....	167
VII.3.4 Concert d'aujourd'hui .....	178
VII.4 Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta.....	181
VII.4.1 Introducción .....	181
VII.4.2 Milonga.....	185
VII.4.3 Tango .....	193
VIII. CONCLUSIONES.....	203
Bibliografía .....	205

## Índice de figuras:

Figura IV. 1: Variaciones de marcatto.....	34
Figura IV. 2: Articulaciones del piano características de Orlando Goñi.....	35
Figura IV. 3: Síncopas en acompañamientos.....	35
Figura IV. 4: Síncopa anticipada desde el compás anterior.....	36
Figura IV. 5: Síncopa doble.....	36
Figura IV. 6: Falsa síncopa .....	36
Figura IV. 7: Tipos más característicos de arrastre.....	37
Figura IV. 8: Bordoneo en la milonga campera.....	37
Figura IV. 9: Rellenos con cuartas en bordoneo de milonga campera.....	37
Figura IV. 10: Posibilidades de bajos en el bordoneo.....	38
Figura IV. 11: Relleno del bordoneo.....	38
Figura IV. 12: Posibilidades para el ritmo 3-3-2.....	39
Figura IV. 13: Arpeggios en el bajo.....	39
Figura IV. 14: Enlace de marcatto con síncopa.....	40
Figura IV. 15: Enlace de síncopa con marcatto.....	40
Figura IV. 16: Enlace del “dos” a síncopa.....	41
Figura IV. 17: Enlace de síncopa con el “dos”.....	41
Figura IV. 18: Enlace del “dos” a marcatto.....	41
Figura IV. 19: Polirritmias de tango.....	42
Figura IV. 20: Otras polirritmias de tango.....	42
Figura IV. 21: “Umpa-umpa”.....	42
Figura IV. 22: “Yumba”.....	43
Figura IV. 23: Intercambio modal entre tonalidades homónimas.....	44
Figura IV. 24: Variación tanguera.....	48
Figura IV. 25: Amurando, versión original, compás 5.....	50
Figura IV. 26: Fraseo de Amurando, compás 5.....	50
Figura IV. 27: Puente Alsina, versión original, compases 48-49.....	50
Figura IV. 28: Fraseo de Puente Alsina, compases 48-49.....	50
Figura IV. 29: Garúa, versión original, compases 38-40.....	51
Figura IV. 30: Fraseo de Garúa, compases 38-40.....	51

Figura IV. 31: Fraseo extendido tipo “pelotita”.....	51
Figura IV. 32: Distintas variedades de fraseo.....	52
Figura IV. 33: Distintos adornos.....	53
Figura IV. 34: Pasaje de enlace en arreglo de “Malena” por Alem.....	54
Figura IV. 35: Pasaje de enlace en arreglo de “Milongueo triste” por Alem.....	54
Figura V. 1: Modelo elemental de marcatto.....	56
Figura V. 2: Variación de marcatto.....	57
Figura V. 3: Marcatto en 2.....	57
Figura V. 4: Marcatto con acentuación en cuarto tiempo.....	57
Figura V. 5: Marcatto con arrastre y acentuación en primer tiempo.....	58
Figura V. 6: Marcatto con arrastre y acentuación en cuarto tiempo.....	58
Figura V. 7: Marcatto con arrastre y acentuación en segundo y cuarto tiempo.....	58
Figura V. 8: “Yumba”.....	59
Figura V. 9: Marcatto con contratiempos en la melodía.....	59
Figura V. 10: Contratiempos de negra con puntillo en la melodía con respecto a marcatto en 4.....	60
Figura V. 11: Contratiempo en primer tiempo en la melodía y a tempo en tercero con respecto a marcatto en 4.....	60
Figura V. 12: Contratiempo en tercer tiempo en la melodía, a tempo en primero y tercero con respecto a marcatto en 4.....	60
Figura V. 13: “Umpa-umpa”.....	61
Figura V. 14: Pesante en 4.....	61
Figura V. 15: Blancas.....	62
Figura V. 16: Forma piano en “Flores Negras”.....	62
Figura V. 17: Síncopas anticipadas.....	63
Figura V. 18: Síncopas dentro del compás.....	64
Figura V. 19: Síncopa anticipada.....	64
Figura V. 20: Síncopas anticipadas sucesivas.....	65
Figura V. 21: Falsa síncopa.....	65
Figura V. 22: Falsa síncopa con primera y tercera corchea en el bajo.....	65
Figura V. 23: Distintas maneras de articular una falsa síncopa.....	66
Figura V. 24: Distintas maneras de combinar la articulación de las falsas síncopas.....	67
.....	
Figura V. 25: Falsa síncopa con arrastre.....	68
Figura V. 26: Falsa síncopa con arrastre.....	68
Figura V. 27: Falsa síncopa con negra en el cuarto tiempo.....	69
Figura V. 28: Falsa síncopa doble.....	69
Figura V. 29: Ritmo de milonga con acordes y bajos.....	70
Figura V. 30: Variantes del ritmo de milonga.....	70
Figura V. 31: 3-3-2.....	71
Figura V. 32: Combinado de blancas y negras.....	71
Figura V. 33: Combinado de blancas, negras y arpeggio.....	71
Figura V. 34: “Viejo smoking”, arreglo de Enríquez, compás 1.....	73
Figura V. 35: “Amurado”, arreglo de Enríquez, compases 5-6.....	73
Figura V. 36: “Amurado”, arreglo de Enríquez, compás 7.....	73

Figura V. 37: “Garua”, arreglo de Enríquez, compás 30.....	73
Figura V. 38: “Viejo Smoking”, arreglo de Enríquez, compás 30.....	74
Figura V. 39: “Amurado”, arreglo de Enríquez, compases 20-21. ....	74
Figura V. 40: “Canaro en Paris”, arreglo de Enríquez, compases 1-3. ....	74
Figura V. 41: “Niebla del riachuelo”, arreglo de Enríquez, compás 3.....	75
Figura V. 42: Puente Alsina, compases 9-12.....	75
Figura V. 43: cuartas de Grela. ....	76
Figura V. 44: posibilidades de agregado de voces sobre los primeros 5 compases de “Niebla del riachuelo”.....	77
Figura V. 45: “Flores negras”, arreglo de Enríquez, compases 1 y 2. ....	77
Figura V. 46: “Flores negras”, arreglo de Enríquez, compás 12. ....	78
Figura V. 47: “Garúa”, arreglo de Enríquez, compás 14.....	78
Figura V. 48: “Tinta roja”, arreglo de Enríquez, compases 17-18.....	79
Figura V. 49: “Tinta roja”, arreglo de Enríquez, compases 13-14.....	79
Figura V. 50: Diferentes combinaciones de acentos, toque legatto y staccato. ....	80
Figura V. 51: “Malena”, tango de 1941 con letra de Homero Manzi y música de Lucio Demare. ....	80
Figura V. 52: “Mimí pinzón”, compás 14. ....	82
Figura V. 53: “Garúa”, arreglo de Enríquez, compases 36-37. ....	82
Figura V. 54: Dos arreglos de tango, “Niebla del riachuelo” (“A”), arreglo de Enríquez, compás 6. “Mimí pinzón” (“B”), arreglo de Enríquez, compás 18. ....	83
Figura V. 55: Alternativas para hacer una introducción en el tango.....	84
Figura V. 56: Alternativa para hacer una introducción en el tango: “clima”. ....	84
Figura V. 57: Introducción libre.....	85
Figura V. 58: Tipos de cierre. ....	85
Figura V. 59: Acordes apoyatura de la dominante.....	86
Figura V. 60: Apoyaturas inferiores, simples y dobles. ....	86
Figura V. 61: Dobles apoyaturas cromáticas con salto de octava.....	87
Figura V. 62: Bordadura doble sobre distintos grados de acordes.....	87
Figura V. 63: Arpegio simple. ....	88
Figura V. 64: Arpegio simple fraseado. ....	88
Figura V. 65: Arpegio doble nota.....	88
Figura V. 66: Arpegio por línea de bajos. ....	89
Figura V. 67: Arpegio milonga. ....	89
Figura V. 68: Intervalo por movimiento contrario en una resolución de dominante a tónica.....	90
Figura V. 69: Intervalo por movimiento contrario en una resolución de tónica a dominante. ....	90
Figura V. 70: Enlace tónica-tónica.....	91
Figura V. 71: Enlace inversión-tónica.....	91
Figura V. 72: Apoyaturas cromáticas.....	91
Figura V. 73: Distintos tipos de apoyaturas cromáticas. ....	92
Figura V. 74: Enlace de tónica con otros acordes mediante apoyaturas cromáticas.....	94
Figura V. 75: Enlaces con apoyaturas cromáticas con bordaduras añadidas.....	94
Figura V. 76: “Amurando”, compases 17-18.....	95
Figura V. 77: “Amurado”, interpretado por Enríquez, compases 17-18.....	95

Figura V. 78: “Tinta roja”, arreglo de Enríquez, compás 24. ....	95
Figura V. 79: “Mimí Pinzón”, arreglo de Enríquez, compás 25. ....	96
Figura V. 80: Articulación de bordoneo, primera nota acentuada y el articuladas con ligado técnico. ....	96
Figura V. 81: “Mimí Pinzón”, arreglo de Enríquez, compás 38. ....	96
Figura VI. 1: Fórmulas de acompañamiento rítmicas utilizadas por Piazzolla. ....	102
Figura VI. 2: Octavas de Goñi. ....	103
Figura VII. 1: Compases 1-2 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	113
Figura VII. 2: Compases 13-18 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	113
Figura VII. 3: Compás 24 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	114
Figura VII. 4: Compases 27-32 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	114
Figura VII. 5: Compases 35-36 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	114
Figura VII. 6: Compases 37-42 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	115
Figura VII. 7: Compases 43 y 47 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	115
Figura VII. 8: Compases 43 y 47 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	115
Figura VII. 9: Compás 59 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	116
Figura VII. 10: Compases 62-65 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	116
Figura VII. 11: Compases 67-71 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	116
Figura VII. 12: Compases 98-103 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	117
Figura VII. 13: Compases 105 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	117
Figura VII. 14: Compases 1-9 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	118
Figura VII. 15: Compases 7-16 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	118
Figura VII. 16: Compases 17-18 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	119
Figura VII. 17: Compases 19-24 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	119
Figura VII. 18: Compases 28-33 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	120
Figura VII. 19: Compases 34-40 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	120

Figura VII. 20: Compases 57 y 58 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	120
Figura VII. 21: Compases 63 y 64 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	121
Figura VII. 22: Compases 63 y 64 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	121
Figura VII. 23: Compases 1-8 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	122
Figura VII. 24: Compases 9-16 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	122
Figura VII. 25: Compases 13-24 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	123
Figura VII. 26: Compases 23 y 24 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	123
Figura VII. 27: Compases 25-28 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	124
Figura VII. 28: Compases 29 y 30 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	124
Figura VII. 29: Compases 39-46 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	124
Figura VII. 30: Compases 47-54 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	125
Figura VII. 31: Compases 61-64 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	125
Figura VII. 32: Compases 65-70 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	125
Figura VII. 33: Compases 23 y 24 del “Tristón” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	126
Figura VII. 34: Compases 25-30 del “Tristón” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	126
Figura VII. 35: Compases 60-63 del “Tristón” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	126
Figura VII. 36: Compases 4-9 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	127
Figura VII. 37: Compases 14-20 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	127
Figura VII. 38: Compases 21-23 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	127
Figura VII. 39: Compases 24-29 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	128
Figura VII. 40: Compases 30-38 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	128
Figura VII. 41: Compases 39-44 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	129
Figura VII. 42: Compases 48-54 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. ....	129

Figura VII. 43: Compases 69-77 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla.....	130
Figura VII. 44: Compases 1-6. del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	131
Figura VII. 45: Compases 4-12 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	132
Figura VII. 46: Compases 13-19 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	133
Figura VII. 47: Compases 32-37 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	133
Figura VII. 48: Compases 38-43 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	134
Figura VII. 49: Compases 44-50 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	135
Figura VII. 50: Compás 53 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	135
Figura VII. 51: Compases 58-65 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	136
Figura VII. 52: Compases 80-86 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	136
Figura VII. 53: Compases 87-94 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	137
Figura VII. 54: Compases 87-94 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	137
Figura VII. 55: Compases 1-7 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	138
Figura VII. 56: Compases 8-14 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	139
Figura VII. 57: Compases 15-20 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	139
Figura VII. 58: Compases 21-27 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	140
Figura VII. 59: Compases 28-37 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	141
Figura VII. 60: Compases 44-52 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	142
Figura VII. 61: Compases 53-57 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	143
Figura VII. 62: Compases 53-57 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	144
Figura VII. 63: Compases 1 y 2 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	145
Figura VII. 64: Compases 9-12 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	145
Figura VII. 65: Compases 16-21 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.....	146

Figura VII. 66: Compases 28-36 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	146
Figura VII. 67: Compases 46-57 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	147
Figura VII. 68: Compases 62-69 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	148
Figura VII. 69: Compases 74 y 75 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	148
Figura VII. 70: Compases 78-84 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	149
Figura VII. 71: Compases 85-91 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	149
Figura VII. 72: Compases 92-107 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	150
Figura VII. 73: Compases 112-115 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	151
Figura VII. 74: Compases 124-127 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	151
Figura VII. 75: Compases 132-138 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	152
Figura VII. 76: Compases 183-189 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	152
Figura VII. 77: Compases 193-195 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	153
Figura VII. 78: Compases 202 y 203 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	153
Figura VII. 79: Compases 211 y 219 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. ....	154
Figura VII. 80: Compases 1-8 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	155
Figura VII. 81: Compases 9-16 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	156
Figura VII. 82: Compases 17-24 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	156
Figura VII. 83: Compases 26-37 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	157
Figura VII. 84: Compases 42-48 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	157
Figura VII. 85: Compases 48-51 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	158
Figura VII. 86: Compases 52-63 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	158
Figura VII. 87: Compases 64-71 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	159
Figura VII. 88: Compases 73 y 81 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	159

Figura VII. 89: Compases 84-94 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	160
Figura VII. 90: Compases 95-102 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	161
Figura VII. 91: Compases 103-113 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	161
Figura VII. 92: Compases 1-13 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	162
Figura VII. 93: Compases 14-21 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	163
Figura VII. 94: Compases 22-29 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	163
Figura VII. 95: Compases 30-37 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	164
Figura VII. 96: Compases 38-45 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	164
Figura VII. 97: Compases 46-51 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	164
Figura VII. 98: Compases 52-57 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	165
Figura VII. 99: Compases 58-63 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	165
Figura VII. 100: Compases 64-71 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	166
Figura VII. 101: Compases 72-78 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	167
Figura VII. 102: Compases 107-113 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	167
Figura VII. 103: Estructura del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	167
Figura VII. 104: Compases 1-6 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	168
Figura VII. 105: Compases 7-18 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	169
Figura VII. 106: Compases 19-22 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	170
Figura VII. 107: Compases 23-35 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	171
Figura VII. 108: Compases 36-51 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	172
Figura VII. 109: Compases 52-63 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	173
Figura VII. 110: Compases 83-95 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	174
Figura VII. 111: Compases 100-107 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	175

Figura VII. 112: Compases 108-111 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	175
Figura VII. 113: Compases 114-119 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	176
Figura VII. 114: Compases 120-128 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	177
Figura VII. 115: Estructura de “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	177
Figura VII. 116: Compases 1-8 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	178
Figura VII. 117: Compases 13-24 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	179
Figura VII. 118: Compases 37-44 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	179
Figura VII. 119: Compases 49-64 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	180
Figura VII. 120: Compases 69-75 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	180
Figura VII. 121: Compases 89-91 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	181
Figura VII. 122: Compases 96-101 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	181
Figura VII. 123: Compases 109-111 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. ....	181
Figura VII. 124: Compases 1-8 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	182
Figura VII. 125: Compases 12-21 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	182
Figura VII. 126: Compases 26-31 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	183
Figura VII. 127: Compases 32-40 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	184
Figura VII. 128: Compases 41-50 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	185
Figura VII. 129: Compases 1-7 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	186
Figura VII. 130: Compases 8-19 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	186
Figura VII. 131: Compases 28-40 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	187
Figura VII. 132: Compases 41-57 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	188
Figura VII. 133: Compases 58-71 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bando-neón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	189
Figura VII. 134: Compases 76-87 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. ....	190

Figura VII. 135: Compases 88-93 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	190
Figura VII. 136: Compases 97-110 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	191
Figura VII. 137: Compases 114-133 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	192
Figura VII. 138: Compases 147-151 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	192
Figura VII. 139: Compases 1-4 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	193
Figura VII. 140: Compases 9-18 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	193
Figura VII. 141: Compases 19-21 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	194
Figura VII. 142: Compases 22-37 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	195
Figura VII. 143: Compases 38-45 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	196
Figura VII. 144: Compases 55-57 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	196
Figura VII. 145: Compases 55-57 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	197
Figura VII. 146: Compases 55-57 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	198
Figura VII. 147: Compases 103-110 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	198
Figura VII. 148: Compases 111-117 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	199
Figura VII. 149: Compases 118-127 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	200
Figura VII. 150: Compases 128-142 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	200
Figura VII. 151: Compases 151-158 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	201
Figura VII. 152: Compases 159-164 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	202
Figura VII. 153: Compases 165-187 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla.....	202

## Agradecimientos

A mi familia, por su incondicional apoyo.

A Guillermo Rubelt por las enseñanzas, el apoyo y su tiempo para este trabajo.

A Lumena Saravia, por los consejos.

## RESUMEN

En el presente trabajo se buscó identificar elementos musicales característicos del tango argentino de sus distintos periodos en las obras para guitarra clásica de Astor Piazzolla. Para esto se clasificaron y diferenciaron dichos periodos históricos del tango, denominados como “Guardia Vieja” y “Guardia Nueva”. Se remarcaron sus principales características, elementos constitutivos, sus diferencias, y la evolución del género en los mismos.

Posteriormente, se definieron las principales características musicales del tango, tanto en el aspecto rítmico, melódico, armónico y formal, remarcando particularidades del género, de qué manera estas evolucionan a lo largo de la historia del mismo y las formas de ejecución que le son propias. Una vez establecidas estas características se comentó acerca del rol de la guitarra clásica en el tango, qué función cumplió a en los distintos periodos y las particularidades que tiene la ejecución del género en dicho instrumento.

Asimismo, luego de esto se incursionó sobre la música de Astor Piazzolla, de qué manera trabajó el tango, agregando, al mismo tiempo, elementos de otros estilos como la forma y la instrumentación. También se comentó brevemente acerca de sus obras para guitarra, su historia, contexto y características.

Una vez establecidos los periodos del tango, su evolución, sus principales características musicales, la función que tuvo la guitarra y la forma de ejecutar el género en la misma, se buscaron los elementos musicales característicos del tango previamente establecidos en las obras para guitarra clásica de Piazzolla.

## ABSTRACT

In this work we sought to identify characteristic musical elements of Argentine tango from their different periods in the classical guitar works of Astor Piazzolla. To achieved that, these historical periods of tango were classified and differentiated, called “Guardia Vieja” and “Guardia Nueva”. Their main characteristics, constituent elements, their differences, and the evolution of the genre in them were highlighted.

Subsequently, the main musical characteristics of tango were defined, both in the rhythmic, melodic, harmonic and formal aspects, highlighting particularities of the genre, how they evolve throughout its history and the forms of performance that They are their own. Once these characteristics were established, the role of the classical guitar in tango was commented on, what function did it fulfill in the different periods and the particularities that the execution of the genre has in this instrument.

Also, after this he ventured into the music of Astor Piazzolla, how he worked the tango, adding, at the same time, elements of other styles such as form and instrumentation. He also briefly commented on his guitar works, his history, context and characteristics.

Once the tango periods were established, their evolution, their main musical characteristics, the function that the guitar had and the way of performing the genre in it, the characteristic musical elements of tango previously established in the works were sought of classical guitar of Piazzolla.

# I. INTRODUCCION

Siempre existió cierta polémica con respecto a la música de Piazzolla, sobre si la misma era tango o no, ya que muchos músicos del tango “conservador”, por decirle de algún modo, consideraban que no era correcto encuadrar su música dentro del género.

En esta música, primero que nada, existe un cambio de concepción: la misma estaba pensada para escucharse, no para acompañar la danza como sucedía tradicionalmente en el género. Ya por 1940 como arreglador de la orquesta de Aníbal Troilo, comenzaba a esbozar el cambio en el género que concretaría luego, teniendo que corregir este último muchos de los arreglos de Piazzolla ya que eran imposibles de seguir por los bailarines. De todas formas, este cambio en la forma de entender el tango se manifiesta como resultado de un proceso histórico, ya que, el tango, en el periodo de la década del 60', deja de ser la música popular bailada por los jóvenes como lo fue durante prácticamente el resto del siglo antes de dicha década. Sin embargo, esto no evitó que exista esta polémica entre los tangueros tradicionalistas y Piazzolla con su “nuevo tango” o “tango de vanguardia”. Además de esto, uno de los principales puntos de la polémica eran los elementos ajenos al tango que Piazzolla incorpora, de los que se hablara más detalladamente en el capítulo VI.

Una vez explicado brevemente el porqué de la polémica, se genera la pregunta, entonces: ¿es tango la música de Piazzolla?, en caso de serlo, ¿Por qué?, y en caso de no serlo ¿Por qué no? En el afán de responder esta pregunta se hallaron algunos autores, como Garcia Brunelli (1992), que sostenían que Piazzolla, no inventó nada nuevo en el tango, sino que sistematiza elementos preexistentes del mismo, como la rítmica 3+3+2, sobre el cual se hablará más adelante. Entonces para intentar responder esta pregunta primero habría que tener en claro cuáles son los periodos principales del tango y cuáles son los elementos musicales que les son característicos y cómo dichos elementos fueron variando o transformándose durante la evolución histórica del tango. Además, ya que los objetos de estudio del trabajo son, específicamente, las obras para guitarra clásica del compositor, se deberá explicar el rol y las particularidades de la ejecución del tango en dicho instrumento.

Una vez establecido todo esto, se deberán analizar dichas obras, las cuales son: Cinco piezas para guitarra, Tango suite, Doble concierto para bandoneón, guitarra y orquesta y finalmente Historia del tango. En los análisis se buscarán los elementos musicales característicos del tango previamente detallados, y, en base a los resultados que arrojen los análisis, se llegara a una conclusión.

## I.1 Hipótesis

La hipótesis que se plantea para este trabajo es que las obras para guitarra de Piazzolla, si bien no pueden ser denominadas “tango” en un sentido estricto, presentan elementos musicales característicos del tango de sus distintos periodos, ya sea en el aspecto rítmico, melódico, armónico o formal.

## I.2 Justificación

### I.2.1 Origen del problema

Cuando se eligió el tema para esta investigación se tenía decidido trabajar con las obras para guitarra clásica de Astor Piazzolla, pero surgió la pregunta ¿Qué cosa sobre esas

piezas? Entonces se recordó la disputa anteriormente mencionada con respecto a este compositor, que los tangueros antiguos consideraban que su música no era tango, por lo que apareció el problema y consiguientemente las preguntas planteadas a continuación.

### I.2.2 Identificación del problema

En base a lo mencionado anteriormente se identificó cual era la situación problemática: ¿se pueden considerar tango las obras para guitarra clásica de Piazzolla?

### I.2.3 Formulación del problema

¿Hay elementos característicos del tango de los periodos de la Guardia Vieja y la Guardia Nueva en las obras para guitarra clásica de Astor Piazzolla?

### I.2.4 Sistematización del problema

- ¿Cuáles son los periodos del tango y que características musicales tenían?
- ¿En qué se diferencian dichos periodos?
- ¿Cuáles son los elementos característicos del tango?
- ¿Cuál fue el rol de la guitarra en el género?
- ¿Qué particularidades tiene la ejecución del tango en la guitarra?
- ¿Son tango las obras para guitarra clásica de Astor Piazzolla? ¿Por qué?

### I.2.5 Justificación del trabajo

La importancia de este trabajo reside en que es un tema no muy abordado o directamente evitado con la afirmación de que la música de Piazzolla es “música de Buenos Aires”. Por lo tanto, en este trabajo se buscará comenzar a sistematizar el problema. A su vez, este trabajo puede ayudar a la interpretación del tango en la guitarra para quien este interesado, sobre todo para aquellos que no están familiarizados con el hacer del tango.

## I.3 Objetivos y objeto de estudio

### I.3.1 Objetivo principal

- Determinar si existen o no elementos característicos del tango de los periodos de las guardias Vieja y Nueva en las obras para guitarra de Astor Piazzolla.

### I.3.2 Objetivos secundarios

- Diferenciar los principales periodos del tango
- Diferenciar los elementos musicales característicos del tango en ambos periodos
- Establecer la función de la guitarra en el tango, características y particularidades de su uso en el género.
- Identificación de las características musicales de las obras para guitarra de Astor Piazzolla.

### I.3.3 Objeto de estudio

El objeto de estudio de este trabajo son las obras para guitarra clásica, las cuales son:

- Cinco piezas para guitarra.
- Tango suite para dos guitarras.
- Doble concierto para bandoneón, guitarra y orquesta.
- Historia del tango para flauta y guitarra.

### I.4 Antecedentes

Los principales estudios antecedente son dos tesis, la primera sobre la armonía en el tango de Martin Vidal Paloma y Claudio Púa Reyes, de 2010, el segundo es otra tesis, en este caso de la universidad de Rosario, Argentina, de 2017, cuyo autor es Facundo Madrid, sobre los recursos técnicos del tango presentes en *El tango y sus posibilidades* de Claudio “Pino” Enríquez, libro de arreglos de tangos para guitarra solista.

## II. METODOLOGÍA

En la investigación se utilizarán 3 tipos de análisis:

- Análisis histórico-cultural: se describirá el contexto histórico del origen del tango, su evolución, sus periodos, las razones por las que se dieron tales procesos. Esto es importante para entender las características musicales del tango y las obras para guitarra de Piazzolla.
- Análisis sintáctico: consiste en la percepción de la forma musical en base a la percepción auditiva, es decir, que sensación genera el discurso musical a la escucha.
- Análisis paramétrico: basado en el SAMERC según Jan LaRue que mide los parámetros musicales, sonido, armonía, melodía, ritmo, forma y crecimiento. Dentro del sonido se incluyen elementos como el timbre, las dinámicas y la textura. Con respecto a la armonía se tratan las tensiones y resoluciones, la tonalidad, tonalidad extendida, modalidad, cromatismo y politonalidad; junto al contrapunto de las voces, además de que generalmente la armonía se relaciona directamente con la forma. En cuanto a la melodía, se toma en cuenta su contorno melódico, su función rítmica y su acompañamiento armónico, así como también su desarrollo, interdependencia, interrelación y contraste de las mismas. En relación al ritmo, tiene que ver con sus distintos estratos e interacciones entre los mismos, como también sus momentos de tensión, relajación y transición. Y con respecto al crecimiento se busca las relaciones de heterogeneidad, homogeneidad y diferenciación de los elementos musicales. (LaRue, 1989)

A partir de la bibliografía se identificarán los elementos musicales característicos del tango, ritmo, melodía, armonía y forma, y mediante el análisis se buscarán estos elementos en las obras.

### II.2 Estrategia metodológica

Lo primero a realizar fue la determinación de los periodos históricos del tango, que fue la Guardia vieja, como y cuándo evoluciono a la Guardia Nueva, cómo se dio ese proceso, las características de ambas y sus diferencias. Posteriormente se determinaron las características musicales del tango. Luego de esto se habló de la guitarra en el tango, su función, el lugar que ocupó, como al principio tenía gran importancia, eventualmente fue desplazada, pero siguió funcionando como instrumento solista o para ensambles de guitarras. A continuación, se realizó un análisis paramétrico y sintáctico de las obras para guitarra de Piazzolla y finalmente se analizaron los elementos característicos del tango en dichas obras.

### II.3 Fuentes

#### II.3.1 Fuentes primarias

Las fuentes primarias utilizadas fueron las partituras de las obras a analizar del presente trabajo y el manuscrito de una de ellas, las Cinco Piezas para guitarra.

### II.3.2 Fuentes secundarias

Las fuentes secundarias son:

- Sobre las obras para guitarra de Piazzolla: un análisis sobre la “tango suite” de David Gómez Lucas, “*LA INFLUENCIA DEL JAZZ EN LA MÚSICA DE ASTOR PIAZZOLLA-ANÁLISIS DE TANGO SUITE*”; una tesis de Anthony James King, de 2014 “Double Concerto for Guitar and Bandoneón (Concierto para bandoneón y guitarra) “Hommage à Liège” by Astor Piazzolla adapted and arranged for Marimba and Vibraphone: A Performance Guide”; un texto sobre la “historia del tango” de Astor Piazzolla de Fernando Lerman, de 2003 “La fuente de inspiración- Condiciones de producción para la Historia del Tango de Astor Piazzolla”; y un video de Mauricio Martínez sobre las rítmicas del tango en la guitarra.
- Sobre las características musicales del tango: un texto de Javier Alem, de 2009 llamado “SOBRE EL ACOMPAÑAMIENTO EN EL TANGO”; el libro de Claudio Gabriel Enríquez “El tango y sus posibilidades: 11 arreglos para guitarra sola. Guía didáctica sobre arreglos e improvisación”, de 2016; el artículo de una revista redactado por Omar Garcia Brunelli, “La obra de Astor Piazzola y su relación con el tango como especie de música popular urbana.”, de 1992; una tesis de Facundo Madrid de 2017, “*Estudio sobre los recursos técnicos del tango presentes en El tango y sus posibilidades de Claudio “Pino” Enríquez*”; otra tesis, sobre la armonía en el tango de Martin Vidal Paloma y Claudio Púa Reyes; y otro artículo pero en este caso de Ramon Pelinski, de 2003 llamado “Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística”; un libro de Hugo Romero de 2011 llamado “El lenguaje del tango en la guitarra”; y finalmente Un artículo de Garcia Brunelli de 2015 “La cuestión del fraseo en el tango”.
- Sobre la historia del tango el libro “El tango- Historia y evolución” de Horacio Ferrer, de 1960.

## III. BREVE HISTORIA DEL TANGO

### III.1 Orígenes

Si bien a ciencia cierta no hay una fecha exacta para determinar el origen del tango, se sabe que fue una danza que se originó en la zona del río de la Plata en la segunda mitad del siglo XIX. En dicho período, uno de los aspectos fundamentales en la creación del tango fue la enorme ola de inmigrantes europeos, sobre todo los provenientes de España e Italia, que llegaron a la Argentina. Como señala Horacio Ferrer (1960):

*La gravitación del elemento inmigratorio es uno de los hechos capitales en el estudio de nuestro arte popular[...]el tango, por ejemplo, fue la auténtica representación de ese mosaico [de inmigrantes]. Se tradujeron a través de él inquietudes y problemas propios de nuestras ciudades, utilizando para ello música de origen español. Y fue realizado por italianos e hijos de italianos[...]Es de capital importancia, pues, el análisis de la contribución europea en la formación de nuestras clases populares. Por lógica extensión, el arte popular ha dependido de esa contribución. (pp.15-16).<sup>1</sup>*

A su vez, había una gran cantidad de pobladores provenientes de África en el río de la Plata, a los que se sumaron los europeos. Esta corriente inmigratoria trajo consecuencias para los pobladores locales: las personas del campo fueron reemplazados por los extranjeros y su tecnología, por lo que se vieron obligados a migrar a las grandes ciudades:

*Por otra parte, el gaucho, hombre criollo del campo por excelencia, se vio reemplazado en su trabajo por la tecnología que aportaron los extranjeros al país, y al verse sin empleo, migra en busca de un mejor pasar económico hacia Buenos Aires, ciudad que ostenta un mejor nivel de vida y que goza además de las ganancias aduaneras que el resto del país produce.(Vidal, P.M. y Reyes C.P,pp.36-37)<sup>2</sup>*

Todo esto produjo una gran diversidad étnica y cultural en la zona y es en este contexto en el que surge el tango, tomando elementos de distintas danzas y músicas gracias a dicha diversidad. El musicólogo argentino Carlos Vega (2007) define al género como:

*...una entidad coreográfica característica que se realiza al son de una música también característica, frecuentemente con versos comunes muchas veces reconocibles por sus temas y hasta por su vocabulario. Los tres –la danza, la música y los versos– se nombran con la sola y misma palabra “tango”. El danzante realiza su tango –la versión coreográfica–, el compositor produce su tango –la melodía con su acompañamiento– y el poeta escribe su tango –los versos–.<sup>3</sup>(p.33)*

Vega define al tango como un conjunto compuesto por música, danza y letra, si bien los 3 se podían presentar de forma independiente, la realización simultánea de estos era el tango. A su vez, este género fue el principal medio de expresión y manifestación de los sectores populares de la zona del río de la Plata:

---

<sup>1</sup>Ferrer, Horacio Arturo. *El tango- Historia y evolución*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1960

<sup>2</sup>Martin Vidal, Paloma y Púa Reyes, Claudio *La armonía en el tango-Un estudio desde el análisis armónico*, Santiago, UNIVERSIDAD DE CHILE, Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología, 2010. Disponible en:[http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-martin\\_p/pdf/Amont/ar-martin\\_p.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-martin_p/pdf/Amont/ar-martin_p.pdf)

<sup>3</sup>Vega, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino* [en línea]. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 2016. Disponible en:<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/origenes-tango-argentino-vega.pdf> [Fecha de consulta: 26/6/2019]

*Las razones de esa predilección por tango y por teatro como vehículos de manifestación colectiva podrían ordenarse [...] de la siguiente manera: no han sido necesarias para acceder a ellas, especializaciones técnicas que estuvieran fuera de la órbita de los naturales recursos populares. [...] para hacer un tango no es ni ha sido necesario saber ni escribir música [...] la finalidad no es, esencialmente, crear belleza, sino proyectarse, desesperadamente, de alguna manera [...] tanto el tango como el teatro popular están contruidos con elementos formales perfectamente accesibles. (Ferrer, 1960, pp.21,22,23)*

Con respecto a los lugares y las personas que lo elaboraron, Vega dice que «...el tango fue elaborado en los lugares donde se bailaba por dos generaciones de bailarines.» (p.118) principalmente en casas grandes y pequeñas, dancigs y prostíbulos. En cuanto a estos últimos, Vidal, P.M. y Reyes C.P agregan: «En estos lugares, el tango fue más que una música de fondo: significó el encuentro emotivo y existencial del porteño con su realidad interna, expresada a través de las melodías y ritmos que acompañaban una coreografía única.»(p.37), dicha danza fue realizada por las clases populares que frecuentaron estos lugares y en cuanto a ellos Vega comenta:

*Con respecto a los hombres, hemos comentado la inexacta y gustosa creencia general de que los forjadores del tango fueron los arrabaleros, los canflinjeros, los orilleros, los compadritos, los mozos del pueblo, los desposeídos. Ya hemos dicho que las danzas se hacen en los lugares de bailar y que las hacen los bailarines [...] Los bailarines que forjaron el tango pertenecieron a las más distinguidas familias, a los hogares de las clases profesionales, a las clases medias, a las clases humildes, al rancho misérrimo. Todas las categorías, todas las clases dieron los varones dotados para la danza. Sólo los grupos desposeídos por la adversidad, y excepcionalmente las clases medias, dieron las compañeras. Pero los creadores fueron los varones. Los grandes bailarines de las clases medias y bajas se hicieron profesionales por salvar la vocación, y son conocidos sus nombres; los bailarines de las altas familias, libertinos “descarriados [...] Que no haya duda, entonces, de que los forjadores de la coreografía porteña fueron varones –bien dotados– de todas las clases sociales, y de que la forjaron en todas partes... (pp.121-122).*

Como era la música de los sectores más bajos de la zona del río de la plata, era rechazada por la mayoría de la gente de las altas clases y por la iglesia, ya que la consideraban música de prostíbulo y como los que cultivaban dicho género lo entendían como una forma de expresión y nada más, son las razones por las que son tan difusos sus orígenes, Ferrer comenta:

*[...] la clase que produce el tango, no tiene interés de pensar en él como objeto de estudio, sino que su inquietud es, naturalmente, producirlo y gozarlo. Quienes tendrían tal vez posibilidades de analizarlo, exponerlo y difundirlo, no lo hacen porque, inmersos en otras medidas culturales, el tango les resbala, no lo sienten, no entienden su lenguaje y, en definitiva, en lugar de resultarles un atrayente tema les comporta acaso, una vergüenza. (1960, pp.26,27).*

Una de las principales características del tango es que se bailaba con corte, antes del año 1890 comienza a ganar una enorme popularidad en casi todos los sectores de la sociedad porteña,

*La nueva coreografía porteña del corte y la quebrada es popular hasta el desenfreno; la nueva música, la del tango [...] se ha difundido con una aureola de altísimo prestigio artístico, y su belleza conmueve por igual a ricos y a humildes y, especialmente, a los músicos ejecutantes. La coreografía nueva y la nueva música, que desde veinte años atrás están funcionando, cada cual, por su lado, en círculos independientes, empiezan a unirse.*

*La música del tango entra con las orquestas en los bailes alegres, y los danzantes le aplican a esa música la nueva coreografía porteña. (Vega,2007, p.131)*

Con todo esto se dan los dos periodos más importantes del tango, conocidos como Guardia Vieja y Guardia Nueva.

### III.2. La guardia vieja

La primera etapa histórica del tango es denominada “Guardia Vieja”, se considera que inicia en las últimas dos décadas del siglo XIX y finaliza en la segunda década del S.XX, no hay fechas específicas de inicio y fin ya que fue un proceso histórico y como tal se fue desarrollando gradualmente. En palabras de Ferrer «... la Guardia Vieja se extiende desde 1880 a 1920. Corresponde a ella la etapa de gestación y desarrollo primerizo de los elementos que luego han de jugarse para definir el tango.»(pp.31-32). Es en este periodo cuando el tango comienza a establecerse como un género independiente a las demás danzas de la zona, como la habanera, la milonga o el tango andaluz. El primer tango del que se tiene registro es “El entrerriano” de Rosendo Mendizábal, de 1897.

El conjunto de instrumentos principal de este periodo es de flauta, guitarra y violín, no se utiliza percusión ni metales. Una de las características más importantes de la Guardia Vieja es que los músicos no son profesionales, por esta razón las obras no se escriben, se transmiten de forma oral, predominaba la improvisación sin solistas, se realizaban muchas repeticiones de los temas sin variaciones en las mismas, ya que dichos temas eran muy cortos, estas numerosas repeticiones tienen que ver con que la música acompañaba la danza:

*Los músicos del trío no saben leer música, realizan una confusa improvisación, sin solos, por lo que no logran plasmar un estilo. No escriben sus acompañamientos, y sólo en algunos casos pautan gráficamente la melodía y el cifrado. Del análisis musical de los tangos compuestos desde 1890 a 1920 surge que los músicos pertenecían a extractos sociales bajos y por lo tanto no poseían formación musical académica. Las obras eran transmitidas oralmente y se iban generando en base al procedimiento elaborativo de ensayo-error, es decir, se planteaba un motivo rítmico melódico, que después generaba derivaciones temáticas por medio de las prácticas repetidas y sistemáticas en cada ejecución. [...] Las numerosas repeticiones de un tema refieren a su condición de música para ser bailada, es decir que la pieza debe tener una duración suficiente como para que los bailarines puedan desarrollar su danza. [...] Llama la atención el hecho de que no realicen variaciones melódicas a la ejecución de las repeticiones; [...] (Mesa, Paula Carolina, 2005, pp.2-4-5).<sup>4</sup>*

En esta época el tango se populariza entre mayor diversidad de clases, gracias a que es llevado a París donde rápidamente se pone de moda, y posteriormente es bailado en todos los salones de Europa, «Corresponde a la Guardia Vieja, asimismo, el gran auge internacional de tango producido poco después de 1910, que determinó su aceptación -Y hasta el furor-, pero con el signo perentorio de la moda, entre las “altas esferas”.» (Ferrer, 1960, p.32) Los tangos de esta época solían tener una estructura de 3 partes, la tercera llamada trio y aparecen las primeras grabaciones del género.

Es de vital importancia para el tango la entrada de dos instrumentos a la orquestación habitual del mismo, el bandoneón y el piano. El primero de estos trajo grandes consecuencias en el género, dándole un sonido más grave, reemplazando al sonido saltarín de la flauta y, a su vez, lo volvió más lento, como los músicos no eran profesionales casi nadie en esta etapa

---

<sup>4</sup> Mesa, Paula Carolina, *Análisis musical del origen y evolución del Tango*, 2005, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes.

pudo explotar al máximo sus posibilidades, esto sucedería más adelante en la guardia nueva. En cuanto al piano, su llegada también trajo cambios, el mismo comienza a desplazar a la guitarra ya que esta última carecía del volumen necesario para públicos cada vez más amplios. Como el bandoneón, el piano aporta al sonido tanguero, constituye una base rítmica y armónica, a la vez que tiene un registro más extenso que la guitarra.

A su vez en esta época comienza a constituirse uno de los elementos más importantes para el tango, la llamada orquesta típica, constituida por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, Ferrer comenta al respecto:

*La “orquesta típica” surge, en sus primeras manifestaciones entre 1915 y 1920, como consecuencia del desarrollo ejercitado sobre la planta instrumental del trío compuesto por bandoneón, piano y violín. Desarrollo obrado en dos sentidos. Horizontal primero, por la multiplicación de las unidades instrumentales. Vertical luego, cuando la unidad instrumental deja de volcarse caóticamente en el conjunto, toma conciencia de su ubicación, de su alcance, de su aportación y de su destino dentro de la trama orquestal. (p.58),*

Las posibilidades de esta formación serían explotadas en la guardia nueva.

También es en esta etapa que se consolida el tango canción, hasta este momento no había una manera de cantar establecida para el tango, esto cambia con el tango “mi noche triste” de 1917 con la letra de Pascual Contursi y cantada por Carlos Gardel,

*A él corresponde, con absoluta exclusividad, fijar todas las normas -que en materia de canto- se han de adoptado para esa especialidad dentro del tango: su manera de encarar la letra argumentada -desde sus primeras intervenciones como solista-, el modo que él impuso para frasearla, su manera de decir música y letra siguen perfectamente vigentes cuarenta años después de su primicia creativa. De más está decir, que todos esos elementos que Gardel jugaba en su inconfundible estilo para cantar el tango, fueron tomados espontáneamente a través de su típica personalidad -mezcla de pícaro y de compadrede la más pura forja de actitudes populares. (Ferrer, 1960, p.56)*

En cuanto a la forma de cantar de Gardel, Brunelli (2015) agrega:

*[...] antes de Gardel no era habitual que los cantores modificaran el valor de las notas en el compás. Tampoco usaban ornamentos y no destacaban los silencios del texto. Cantaban a tempo, sin rubato. [...] Al poner énfasis en el texto aún sin modificar las notas [la altura], Gardel comienza a cantar las palabras tal como son en el habla, aunque, de acuerdo a los acentos de la melodía, se hayan adaptado de graves a agudas o esdrújulas según la composición original [...]. Esto produce un cambio del valor, no de la altura, en las notas de la melodía, cambio que genera un fraseo espontáneo. De este modo, sutilmente, va armándose un canto sincopado [...] dentro de los límites que propone el compás [...]. Gardel adelanta casi imperceptiblemente el fraseo, combinándolo con un efecto de compresión y descompresión dentro del compás.<sup>5</sup>(p.166)*

De esta forma, en este periodo el tango se formaliza, toma popularidad internacional, aparecen las primeras grabaciones, se incorporan el bandoneón y el piano, se establece una forma de cantarlo. Así es como se establecen las bases para la Guardia nueva.

---

<sup>5</sup> García Brunelli, Omar. «La cuestión del fraseo en el tango», *Zama*, N°7, 2015, pág. 161-170.

### III.3. La guardia Nueva

Este periodo comprende desde el año 1920 hasta 1960 aproximadamente. El mismo se puede considerar como una evolución de la Guardia Vieja. Hay dos hechos clave que se consideran como el origen de la Guardia Nueva: el comienzo de la carrera de Gardel como solista y el origen del tango canción con “Mi noche triste” de 1917 y el otro es la formación del sexteto de Julio de Caro en 1924. En este periodo es cuando el tango alcanza su máximo punto de difusión mundial, en palabras de Ferrer:

*...el tango deja, en definitiva, de ser pertenencia exclusiva de las pequeñas agrupaciones humanas de las orillas. Estas se funden en las clases populares, desdibujándose. [...], se verá incluido en el programa de diversiones de la alta burguesía. [...] deja de ser tan solo música de lupanar y de clausurados boliches orilleros para ser ejecutado en la más diversa gama de locales: cafés, cabarets, glorietas, recreos, cines teatros, confiterías, salas de baile, casas de familia y clubes. (pp.34-35).*

Esta enorme difusión se debe a que en esta etapa el tango se vuelve un material muy popular y por lo tanto muy comercial « se contempla a lo largo de toda la Guardia Nueva, la consolidación del tango como material altamente vendible.» (Ferrer,1960, p.35), lo que trajo como consecuencia la aparición de los derechos de autor, las agencias de publicidad:

*La representación comercial de los artistas y las agencias de publicidad, están comprendidas también dentro de este gran mecanismo, característico de la Guardia Nueva. Pertenecen también a este periodo, la fijación de Los derechos de autor y su efectivo cobro, prorrato y distribución mediante la fundación de las entidades de autores y compositores, así como la agremiación de intérpretes puro, la atención de comunes problemas profesionales. (Ferrer,1960, p.35).*

Si bien en la Guardia vieja ocurren eventos que serían muy significantes para el género, todavía no se podía hablar de “tango” en sentido formal, ya que no tenía rasgos bien definidos,

*Hasta 1915, aproximadamente, [...] no puede hablarse en manera alguna de independencia estética del tango, ni por ello mismo, en definitiva, de rasgos formales propios. Recién, cuando entre el quince y el veinte, a la iluminada vocación pionera de sus primeros cultores, siga la gran vocación creadora de una nueva generación, podremos hablar de tangos sin comillas. (Ferrer,1960, p.48).*

A su vez, en esta etapa se producen cambios en la gente misma que elabora el tango ya que adquieren conciencia de su música, «En primer término; los fundamentales cambios operados en el tango entonces, fueron consecuencia de una razón sustancialmente humana: las clases populares adquirieron conciencia de propiedad sobre su música.» (Ferrer,1960, p.32). También se producen cambios significativos en el aspecto compositivo, volviendo al género musicalmente más complejo y rico:

*Una de las variantes de mayor importancia se produce en el campo compositivo. El proceso de adaptación de formas Iniciado con la aclimatación de otras especies, populares a los dictados temperamentales de nuestros elencos humanos, y continuando con paulatinas variantes de Intención, expresión y espíritu, concluye por desembocar, ahora en un género musical enteramente nuevo.[...]Juan Carlos Cobián y Enrique Delfino, [...] se caracterizan por su abierta tendencia al desarrollo melódico.[...]Y nada tienen ellas que ver, por su terminada y flamante estructura, por sus ricas posibilidades armónicas, con los mo-*

*dos de composición empleados en la Guardia Vieja[...]la organicidad de las modificaciones observadas en el decurso de este proceso, su idéntico destino, su común puntería, son fruto del igual origen de las ideas que se vierten, de los sentimientos que, a través de ellas, se exteriorizan. (Ferrer,1960, pp.52-53-54).*

Al mejorar el aspecto melódico del tango sus melodías se volvieron muy cantables, por lo que se le comienzan a incorporar letras surgiendo así el tango canción:

*Ese flamante repertorio a que aludimos, [...] auspició por la riqueza melódica y las posibilidades cantables de muchas de sus piezas, la aparición de la letra del tango. Esta se ajustó en sus medidas poéticas a las dimensiones, a la acentuación, al ritmo de las frases musicales. Y por sobre todas las cosas -como lo analizaremos más adelante-- el clima poético que deviene el natural clima humano del tango, Cualquier poema al que se le acople música de tango, no es --necesariamente- una letra de tango. (Ferrer,1960, pp.54-55).*

En dichas letras se utiliza un argot local llamado “lunfardo” en el cual se conjugan la mezcla de idiomas conocida como cocoliche, la alteración de sílabas para formar nuevas palabras y el habla gauchesca, por ejemplo. (Porto, Julián Pérez, 2018)<sup>6</sup> También se incorporan términos de lenguas aborígenes como el guaraní y el quechua. El máximo representante de este tango canción fue Carlos Gardel como se dijo anteriormente, quien aprovechará las posibilidades de difusión que abrió la radio, el disco y especialmente el cine sonoro, actuando en varias películas de la Paramount, vistas en todo el mundo, principalmente sus largometrajes Luces de Buenos Aires, hasta su muerte en 1935.

Al mismo tiempo, estos cambios en el género fueron posibles por la profesionalización de los músicos, no solo eran remunerados, sino que también mejoraron su técnica de ejecución de los instrumentos, de composición y orquestación:

*[...]otro de los factores que obraron capitalmente en la transformación, y cuya gravitación en el proceso histórico del tango determina- en buena parte- el deslinde las de Guardias, tiene que ver en partes iguales, porque se interrelacionan y se influyen mutuamente, con la técnica y la estética instrumental. Tanto el músico necesitó capacitarse técnicamente para que le fuera factible demostrar una manera propia de sentir su música, como el desarrollo natural, la aspiración espontánea de perfeccionamiento, la libre competencia profesional y la enseñanza metodizada aceptaron y echaron a andar los resortes expresionales. (Ferrer,1960, pp.56-57).*

En esta se establecen formalmente los tipos de tango, los cuales son 3:

*Tango milonga: No se trata, como frecuentemente se sostiene, de un tango tocado en forma rápida. Es una variedad desarrollada [...] en base a temas fuertemente rítmicos. Muchas veces tienen una parte rítmica y otra melódica. En la época decarista la rítmica solía ser la segunda, en tanto que, de 1950 a esta parte, se habitúa a construir la primera con ese carácter. Son obras totalmente inadecuadas para ser versificadas y se ejecutan tradicionalmente, en solo de orquesta o solo instrumental, como que han sido concebidas para ser vertidas de esa manera.*

*Tango romanza: Compuesto sobre temas melódicos por cuya complejidad armónica no se prestan para ser cantados. Constituyó una variedad cuyo apogeo se registra en la época decarista.*

---

<sup>6</sup> Porto, Julián Pérez (2018), Definición de Lunfardo, Definición.de, <https://definicion.de/lunfardo/>

*Tango canción o tango con letra: Se caracteriza por sus temas melódicos simples y cantables. No hay norma establecida ni costumbre admitida en cuanto a cuál de sus elementos se hace primero. Las letras se construyen siguiendo la regla establecida para la música, en dos partes. Como la norma de ejecución A-B-A-B, es repetir las partes, los letristas en general, escriben un texto diferente para la reiteración de la primera parte, repitiéndose el “estribillo”, “refrán” o segunda parte por dos veces con el mismo texto. (Ferrer,1960, pp.71-72)*

Es en este momento donde se explotará al máximo las posibilidades de la orquesta típica, que como se mencionó anteriormente presento desarrollo en dos formas: horizontal primero, por la multiplicación de instrumentos y vertical luego, cuando la unidad instrumental comienza a tomar conciencia de su ubicación, de su alcance, de su aportación y de su destino dentro de la trama orquestal. La primera no es importante: sólo se opera en los primeros años de la Orquesta Típica, cuando ésta debe ampliarse para obtener un mayor volumen sonoro producto de que se tocaba en auditorios cada vez más grandes, mientras que la segunda, en cambio, configura una de las mejores y más trascendentes cartas en la transformación de nuestra música popular. El rol protagónico de ese acontecimiento capital es servido por un joven de la más nueva promoción de músicos del tango: Julio De Caro. (Ferrer,1960, p.58)

El sexteto de Julio De caro tuvo un rol fundamental en la historia del tango, el original fue integrado por Pedro Maffia y Luis Petrucelli (bandoneones), Julio De Caro y Emilio De Caro (violines), Francisco De Caro (piano) y Leopoldo Thompson (contrabajo), reemplazado luego por Hugo Ricardo Baralis y Pedro Laurenz reemplazaría a Petrucelli. En cuanto a este último instrumento, Ferrer comenta: «Inestimable trascendencia tuvo la inclusión del contrabajo en la concepción instrumental del sexteto decareano, afirmando el “ensamble” del grupo, consolidando la fisonomía de su ritmo, dándole un fondo protector.»(p-61)

Sobre el sexteto, Luis Adolfo Sierra, citado por Martin Vidal, Paloma y Púa Reyes, Claudio (2010), afirma:

*Julio De Caro [...] impuso su estilo creó una verdadera escuela de ejecución musicalmente evolucionada que habría de significar el movimiento de transformación más importante de toda la historia del tango [...]. Se trataba de incorporar los recursos de la técnica musical, especialmente en materia de armonía y contrapunto, sin desvirtuar naturalmente sus propias esencias rítmicas y melódicas [...] (lo cual) habría de requerir incuestionablemente, por parte de los instrumentistas, una mayor capacitación técnica. (p. 57)*

y Ferrer agrega:

*El verdadero rendimiento de ese sexteto en todas sus posibilidades de enriquecimiento, de progreso musical, de estabilización rítmica para el tango queda a su cargo. La duplicación de violines y bandoneones, la feliz incorporación del contrabajo como instrumento de ritmo y de fondo, cobran ahora un sentido real y ofrecen un magnífico campo para la evolución armónica del tango. (p.59).*

En cuanto al piano, en la Guardia vieja se limitaba a la progresión de acordes I-V, mientras que a partir de la guardia nueva se convierte en el sostén del acompañamiento armónico del género y se introducen rellenos, puentes, adornos y solos. (Ferrer,1960, p.60) Con respecto al bandoneón, Maffia fue uno de los primeros en explotar al máximo sus posibilidades y crear un estilo para su ejecución en el tango,

*Tres o cuatro voces en los bandoneones configuran entonces una proeza técnica acaso inferior a lo que Pedro Maffia aporta en materia de sonido, de ideas armónicas*

*enteramente bandoneonísticas. Las variaciones –fraseadas y corridas, los solos fraseados, los solos “a capella”, los admirables “dibujos” que traza con la más sorprendente soltura y dice con delicado “cachet”, eclipsan definitivamente la “aflautada”, intuitiva, precaria producción bandoneonística de la Guardia Vieja. (Ferrer, 1960, p.60).*

Y en cuanto al violín del mismo De Caro, presenta temas de contrapunto, contra-melodías y un inconfundible “portamento” violinístico, por lo que es en Julio De Caro donde comienza el desarrollo del tango desde lo instrumental (Ferrer, 1960, pp. 61-62).

El establecimiento de la orquesta típica y la profesionalización del músico trajo consigo la incorporación de otro elemento al tango, el orquestador profesional, el arreglo instrumental fue fundamental en esta época,

*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 prácticaailable 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, con una importante producción de tangos instrumentales “para escuchar”. [...]El lenguaje musical se complejiza a un punto tal de expresividad que exigirá 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 orquestación. (Paloma, 2014, pp.91-94)<sup>7</sup>*

Esto sucede en este momento y no antes por la formación académica de los ejecutantes y compositores de tango, cosa que antes no se tuvo:

*El progreso no consistió, como muchos suponen, en hacer más compleja la música del tango sino-lo que es muy distinto-- en aprovechar de una mejor manera sus elementos propios. [...] Dicho de otra manera: el conservatorio no significó [...], un impedimento entre la calle y la música del tango. La realidad es enteramente adversa a esa suposición: en ningún músico del tango, a través de todos sus episodios constituyó una aspiración tocar mal, sino por el contrario, las tentativas siempre estuvieron dirigidas a la propia superación. (Ferrer, 1960, p.69)*

En cuanto a la estructura de los tangos, que antes solía tener 3 partes, en la Guardia nueva pasa a tener 2, sobre todo en tangos con letra. En su gran mayoría, los tangos tienen de dos a tres partes. Cuando tienen dos se ejecutan casi siempre así: A-B-A-B, esto también sucede en los tangos sin letra, o tocado con prescindencia de la misma. Se acostumbra a repetir nuevamente una de las partes utilizando una variación o un solo fraseado de Bandoneones. Desde 1925 en adelante, casi no se han compuesto tangos de tres partes. A la tercera

---

<sup>7</sup> Paloma, Martín, *El tango ayer y hoy- el tango instrumental rioplatense: aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada “Época de oro”*, Montevideo, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2014.

parte por extensión denominativa de otras especies se le llamaba “trío”. En su realización, estas obras de tres partes quedaban, en general, así ordenadas: A-B-A-C o A-B-C-A. (Ferrer, 1960, pp.70-71)

Para concluir con ambas Guardias, Ferrer afirma que la Guardia Vieja configuran un período prácticamente embrionario y de gestación. De la transformación que define, modela y da definitivo sentido a sus elementos surge el tango como especie popular emancipada y clara, como música y literatura representativa del área cultural rioplatense. Con todo rigor histórico, se puede afirmar que el tango se gesta en la Guardia Vieja y nace con la Guardia Nueva. Ambas no comportan dos conceptos antimónicos, sino dos períodos de un mismo proceso histórico dispuesto uno a continuación del otro y enrabados claramente por una secuencia de transformación y perfectamente ajustadas a las modificaciones suscitadas en el medio humano del cual son fidedigno eco. (pp.78-79)

### III.4. El tango de Vanguardia

En las décadas de 1950 y 1960 el tango se vio desplazado del lugar central que tenía en la música y el baile popular y juvenil en las décadas anteriores, sobre dicho periodo Garcia Brunelli (2012) <sup>8</sup> comenta:

*Luego de unos años de transición que comienzan en 1955, durante los cuales disminuye sostenidamente la intensa actividad de la llamada época de oro, la escena del tango se transformó notoriamente. [...], una vez finalizada la década del 60, las condiciones de mercado y la escena musical del tango se modificaron otra vez sustancialmente. Sobre todo porque triunfaron varios géneros musicales que se estuvieron gestando durante los 60 y porque se difundió internacionalmente una corriente de fusión que desdibujó bastante los límites entre los géneros. (p.2)*

Esto se produce porque, por una parte, se produce el “boom” del folklore en la década de 1950 y la posterior renovación del mismo en las décadas de 1960 y 1970, lo que derivó en que se establezca como uno de los principales géneros populares de raíz nacional:

*El tango como género, tuvo durante la década, dos competidores formidables en el campo de la música popular: el folklore profesional y los comienzos de la réplica del rock y la música juvenil en el ámbito local, que darían luego origen al llamado rock nacional. [...] En apretada síntesis: demasiada música, que probó con los años ser exitosa, irrumpió en un escenario antes dominado por el tango, que comenzó una retirada persistente y creciente de las pistas de baile. (Garcia Brunelli, 2012, pp.5-6)*

A su vez, esto llevo a que se produzca un cambio en la concepción misma del tango, pasara de ser una música popular para bailar a ser música para ser escuchada, Garcia Brunelli afirma que este desapego del carácterailable del tango, surgió paralelamente a un cambio de funcionalidad del género y a la aparición de nuevos locales para su representación. (p.5) El tango durante los 60 mantuvo parte de su antigua audiencia, pero no sumó público nuevo. Una de las causas es el tipo de letras que se cantaban, que terminan siendo anacrónicas, también los modismos y amaneramientos de cantores y cancionistas, de carácter dramático y serio frente a la liviandad y superficialidad de la “nueva ola”, la sofisticación de la *bossa*

---

<sup>8</sup> García Brunelli, Omar (16 al 19 de agosto de 2012). La renovación del tango en la década de 1960. *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología*. ¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares. Llevado a cabo en Buenos Aires.

*nova*, o la capacidad de llevar adelante cierta protesta o denuncia social por parte del folklore profesional o la nueva canción. (Garcia Brunelli, 2012, p.7) El principal representante de este periodo seria el autor de las obras que son el objeto de estudio de este trabajo, Astor Piazzolla:

*“Nuevo Tango” es la denominación que empezó a utilizarse a comienzos de los 60 para distinguir la producción de Astor Piazzolla. Eventualmente se asocia también a este tipo de tango a Eduardo Rovira. En una audición radial de 1961 que se desarrolló con la presencia de Piazzolla se mencionaba a su música como el Nuevo Tango y se anunciaba la inminente creación de un movimiento nacional, del que luego no se encuentran atisbos concretos, aunque la denominación siguió en uso. (Garcia Brunelli, 2012, p.5)*

## IV. ELEMENTOS MUSICALES CARACTERÍSTICOS DEL TANGO

### IV.1 Ritmo

#### IV.1.1 Modelos de acompañamiento rítmico

Como en toda música popular, el ritmo es uno de los elementos fundamentales del tango. Facundo Madrid (2017), parafraseando a Julián Peralta (2008), explica que dentro del ritmo en el tango existen dos clasificaciones que obedecen al orden de los subgéneros, éstos son la milonga y el vals. Con respecto al primero, la milonga utiliza el compás de 2/4, con la siguiente figuración rítmica: ♩♩, mientras que el vals utiliza un compás de 3/4 donde se articulan los bajos en el primer pulso del compás y los acordes en los dos pulsos restantes. (p.26)<sup>9</sup> Al mismo tiempo, Javier Alem (2009) afirma sobre el ritmo:

*En el tango el ritmo total surge como resultado de la interacción entre la melodía y un acompañamiento que se construye específicamente para ella “a medida”, lo que obviamente nos está diciendo que para hacer un acompañamiento adecuado es necesario conocer la melodía de antemano y que sin ése requisito, un papel en que figuren solamente los acordes correspondientes para cada casilla (compás) no sería demasiado útil. En ése acompañamiento intervienen sí, una serie de patrones rítmicos característicos y elementos de estilo que actúan como “centro” alrededor del cual se construye la textura (ritmo y armonía) y desenvuelve el acompañamiento. Estos elementos típicos sirven como referencias a las cuales se vuelve frecuentemente dentro de una misma composición, porque ellas de algún modo “reafirman” el género. (p.2)<sup>10</sup>*

Durante la Guardia Vieja el acompañamiento del Tango seguía el patrón rítmico de la habanera, el compás de 2/4 anteriormente mencionado, este se ejecutaba en la guitarra con acordes o por la mano izquierda en el piano, alternado con pasajes escalísticos ascendentes o descendentes en corcheas y semicorcheas, especialmente aplicados para llenar los “huecos” dejados por la melodía, que por tocarse en las cuerdas graves de la guitarra se llamaron genéricamente “bordoneos”. Esto permaneció aun cuando a partir de 1915, el piano fue desplazando a la guitarra al tener esta última un volumen menor. (Alem, 2009, p.2)

A su vez, al ser un esquema rígido, éste acompañamiento tenía sus limitaciones, las cuales se intentaban evadir, mediante la aplicación, al nivel de la melodía, de cortes abruptos, desplazamientos de acentos y pequeños silencios dispuestos con la finalidad de lograr en su interacción con el esquema de habanera, una cierta sorpresa rítmica que enriquece la textura, el tango de ésta época, por su instrumentación y dicho ritmo, era vivaz y alegre. (Alem, 2009, p.3) Según Horacio Salgán, citado por Alem, el abandono del acompañamiento “tipo habanera” representa un cambio trascendental en la historia del tango, ya que liberarse de la restricción de un esquema rítmico “abre el panorama al nuevo género, permitiéndole manifestar y desarrollar infinitas posibilidades, elevándolo a un plano musical de altísima jerarquía”. (p.4)

---

<sup>9</sup> Madrid, Facundo, *Estudio sobre los recursos técnicos del tango presentes en El tango y sus posibilidades de Claudio “Pino” Enríquez*, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, 2017.

<sup>10</sup>Alem, Javier, *SOBRE EL ACOMPAÑAMIENTO EN EL TANGO - (Textura y elementos característicos bajo el discurso melódico)*, Buenos Aires, (2009) Disponible en: [https://www.academia.edu/11342231/Sobre\\_el\\_acompa%C3%B1amiento\\_en\\_el\\_Tango\\_Argentino](https://www.academia.edu/11342231/Sobre_el_acompa%C3%B1amiento_en_el_Tango_Argentino) [04/08/2019]

A su vez, Horacio Salgán, citado por Madrid, comenta:

*“Frecuentemente, con referencia al ritmo de Tango, surge la pregunta de cuál es el compás adecuado para su escritura.*

*Abandonado ya, el acompañamiento de la Habanera, (que se escribe en 2 x 4), y cuando el Tango comienza la marcación rítmica que llamamos “el cuatro”, se siguió usando el numerar el compás del mismo en 2 x 4.*

*Luego, considerando que numerar en 2 x 4, cuando en realidad se estaban marcando 4 corcheas, se decidió relacionar la numeración del compás con dicha marcación y se substituyó el 2 x 4 por el 4 x 8.*

*Actualmente se numera la escritura del Tango en 4 x 4. A esto se llegó por razones de comodidad, ya que en los pasajes que contienen figuras de corta duración, como por ejemplo las variaciones, en cambio de usar las fusas como anteriormente se hacía, se escriben semicorcheas, lo que permite una escritura más clara y menos trabajosa.” (p.27)*

Alem comenta que una vez que se estableció el “cuatro” como marcación de base, comenzaron a desarrollarse un gran número de variantes de acentuación en torno a él (p.5), lo que generó distintos modelos de acompañamiento rítmico, ya que el tango tiene entre sus particularidades el hecho de regirse por distintos patrones de acompañamiento que, al sucederse, van dando sustento rítmico, la elección de dichos patrones dependen de la melodía y del tratamiento que se le quiera dar a ésta, es decir, la utilización de cierto modelo responde al grado de intensidad que se le quiera dar a la textura melódica. (Madrid, 2017, p.60) Uno de los modelos más relevantes y característicos del género es el llamado “marcato”, sobre el mismo, Peralta, citado por Paloma Martín (2014), afirma que “es el modelo esencial del tango” (p.17) y a su vez presenta diferentes variaciones:



Figura IV. 1: Variaciones de marcato.

El ejemplo “a” presenta los 4 tiempos en staccato y acentuados. El ejemplo “b” presenta las 4 notas staccato, pero solo acentúa el primer y tercer tiempo. En el ejemplo “c” se acentúan los 4 tiempos, pero solo los débiles son staccato. Modificado de Alem (2009, p.5)

El modo más tradicional de realizarlo es como se muestra en la figura IV. 1<sup>a</sup>. Otras variaciones y el agregado de los llamados “arrastres” se verán en el capítulo V.

Otro de los patrones rítmicos característicos es el llamado “pesante”, en el cual se tocan los 4 tiempos con “tenuto”<sup>11</sup> y, al igual que el marcato, también se pueden tocar solamente el primer y tercer tiempo, pero tenuto.

Alem expone que era frecuente que en pasajes en que el piano acompaña en “cuatro”, mientras la mano izquierda hace un bajo en legato con buen sentido melódico al unísono o en octavas con el contrabajo, la mano derecha lo haga tocando el primer acorde acentuado en un registro medio y los tres restantes “staccato” en diferentes inversiones y/o alturas. Esa manera de tocar se le atribuye a Orlando Goñi en la época en que era el pianista de la orquesta de Aníbal Troilo y es muy característica del tango de la época de oro hasta el presente. (p.5)

<sup>11</sup> Mantenido; es decir, tocar una nota un poco más larga de lo habitual, pero sin alterar el valor general de la nota. (Anónimo, 2017, Tenuto, Glosarios, <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/tenuto>)



Figura IV. 2: Articulaciones del piano características de Orlando Goñi. Nótese la forma en que se diferencia la resolución de la frase cambiando la articulación de staccato a legato. Extraído de Alem (2009, p.5)

Otro modelo de acompañamiento es el llamado “dos” o “blancas”, sobre el cual Alem expone que se puede entender como una variación del pesante, ligando el primer tiempo al segundo y el tercero al cuarto, se suele tocar de forma pesante y calmada, (5-6) sobre el mismo Madrid agrega:

*Caracterizado como el modelo más calmo del género. De extensión generalmente breve, se utiliza para acompañar solis o solos. En el caso de que haya una misma armonía en todo el compás es de uso común el cambio de disposición del acorde o rearmenización para evitar la monotonía. (p.63-64)*

Uno de los elementos rítmicos más característicos del tango es la síncopa, la cual Paloma la define como «...uno de los recursos rítmicos más usados en el tango; por lo general, se trabaja sobre la base de una síncopa de dos tiempos (♩♩), pudiendo ejecutarse este ritmo sólo una vez por compás o dos veces». (p.17) Mientras que Alem explica:

*El tango siempre usó de la síncopa. En las primeras épocas, más frecuentemente al nivel de la melodía, pero su posterior sistematización lo incorporó también a las partes secundarias. Sin embargo debe puntualizarse que una característica distintiva del género ha sido siempre la de evitar que por reiteración excesiva de un determinado patrón rítmico, éste llegue a ser percibido como algo permanente. [ver figura IV.3ª]*

*La síncopa a menudo llega preparada por dos o más notas ejecutadas por la mano izquierda en el registro grave del piano, (en la guitarra, en las bordonas con púa o con el pulgar) o por un glissando, mientras el acorde se ejecuta en un registro algo más alto, marcato y staccato. [ver figura IV.3]*



Figura IV. 3: Síncopas en acompañamientos. En “A” se presenta la “síncopa” modelo de acompañamiento rítmico muy característico del tango. En “B” la preparación de la síncopa notas agregadas anteriormente. En “C” por glissando, modificado de Alem (2009, p.6)

A su vez, no es extraño anticipar la síncopa, pudiendo la misma empezar sobre el final del compás anterior en el registro grave y prolongándose sobre el inicio del compás siguiente, como se ejecuta comúnmente en el bandoneón (ver figura IV.4). (Alem, 2009, p.7)

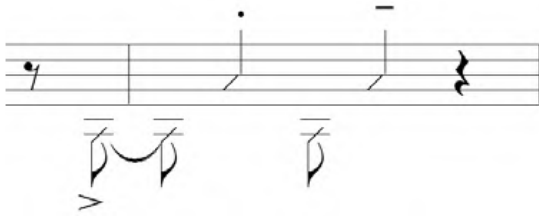


Figura IV. 4: Síncopa anticipada desde el compás anterior.  
Extraído de Alem (2009, p.7)

Otra variante es la llamada “síncopa doble” o “síncopa sucesiva” que se produce cuando aparecen dos síncopas dentro del mismo compás y es común que ocurran sobre acordes diferentes o sobre inversiones del mismo acorde, pero que se encuentren a distintas alturas (ver figura IV.5). (Alem, 2009, p.7)



Figura IV. 5: Síncopa doble.  
Extraído de Alem (2009, p.7)

Cuando el movimiento de la pieza es relativamente veloz, como ocurre en el tango rítmico, se puede producir la llamada “falsa síncopa”, como resultado sonoro del tempo rápido, aunque también suele ser un efecto buscado, en las piezas de tempo más lento crea un cierto aire sombrío o misterioso (ver figura IV.6). (Alem, 2009, p.7) Dicho efecto y sus variantes de articulación se verán más detalladamente en el capítulo V.



Figura IV. 6: Falsa síncopa.  
Nótese la variedad en las articulaciones. Extraído de Alem (2009, p.7)

Otro de los elementos característicos del género es el “arrastré”, al cual Paloma, parafraseando a Horacio Sálgan, define como:

*El “arrastré” 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 “arrastré”, a través de diversos efectos sonoros (Salgán 2001: 86-89). (p.18)*

Dicha anticipación se realiza partiendo desde la última corchea del compás anterior cuando se trata de síncopa y desde la última negra del compás precedente en el caso del “cuatro” y del “dos”. (Ver figura IV.7)

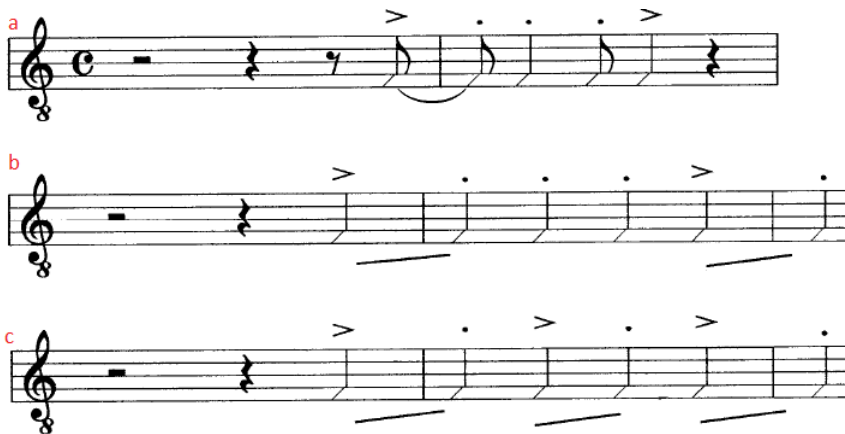


Figura IV. 7: Tipos más característicos de arrastre.

El primer pentagrama muestra el arrastre como preparación de la síncopa, a menudo representado por un ligado o también con una línea diagonal. Mientras, el segundo marca el arrastre cada cuatro tiempos. El tercer pentagrama cada dos, siendo estos los patrones más característicos. (Alem, 2009, p.12), modificado de Alem (2009, p.13)

Sobre el arrastre en los distintos instrumentos Alem explica:

*El arrastre en el tango se toca en todos los instrumentos, cada uno haciendo uso de los recursos que le son propios. Así, en los bandoneones es más bien una ligadura de prolongación con un fuerte acento, mientras que en los instrumentos de cuerda es más asimilable a la idea de “glissando” ó “portamento”. El piano lo reemplaza por las notas de preparación en la mano izquierda que vimos al comentar el enlace de los patrones rítmicos más usados. (p.13)*

Remitiéndonos al ritmo de milonga mencionado al principio del capítulo, en algunos casos continuo utilizándose con en el llamado “bordoneo”, el cual se puede rellenar con saltos de cuarta. (Ver figuras IV.8-9)



Figura IV. 8: Bordoneo en la milonga campera.

Nótese apoyatura armónica Fa-Mi, eventualmente el bordoneo se puede llevar a cabo sin esa apoyatura. Extraído de “elementos técnicos del tango”, (anónimo, s.f., p.18)



Figura IV. 9: Rellenos con cuartas en bordoneo de milonga campera.

Extraído de “elementos técnicos del tango” (Anónimo, s.f., p.18)

Este bordoneo tiene un carácter oscuro y despojado, por lo que es casi imposible encontrarlo en modo mayor, se suele utilizar como acompañamiento en partes calmadas. Los bajos pueden moverse por grados conjuntos descendentes o en el primer tiempo usar la fundamental de acorde y los otros dos tiempos enlazar el sexto y quinto grado de la tonalidad,

enlace totalmente característico de la milonga. (Ver figura IV.10) Se pueden usar de 2 a 6 bajos por compás y el bordoneo se puede anticipar desde el compás anterior. (Anónimo, s.f., pp.18-19-20)<sup>12</sup>

**Estuctura armónica**

D- D-/C E7/B



**Posibles bajos**

↓



Figura IV. 10: Posibilidades de bajos en el bordoneo.  
Extraído de “elementos técnicos del tango” (anónimo, s.f., p.19)

Los rellenos se realizan con saltos grandes, además de las cuartas mencionadas previamente, también se pueden utilizar quintas y sextas en base a una estructura armonica. (ver figura IV.11)



Figura IV. 11: Relleno del bordoneo.  
Extraído de “elementos técnicos del tango” (anónimo, s.f., p.20)

En base a este ritmo de milonga es que surge el llamado 3-3-2, este ritmo hace alusión a la cantidad de corcheas entre los acentos. Este ritmo es más dinámico que el bordoneo por lo que se puede usar en mayor y tiene distintas variaciones, como el 3-3-3-3-2-2 (ver figura IV.12). (Anónimo, s.f., p.20)

<sup>12</sup> Elementos técnicos de tango, Anónimo, s.f., obtenido de: [https://kupdf.net/download/elementos-tecnicos-de-tangopdf\\_5aae54c4e2b6f5c853c352d9\\_pdf](https://kupdf.net/download/elementos-tecnicos-de-tangopdf_5aae54c4e2b6f5c853c352d9_pdf)



Figura IV. 12: Posibilidades para el ritmo 3-3-2.  
 En "A" se realiza un arpeggio con ese ritmo. En "B" hay octavas con mugre. En "C" se presenta un 3-3-3-3-2-2. Modificado de "elementos técnicos del tango", (anónimo, s.f., p.22).

Sobre el 3-3-2 Alem afirma:

*Una fórmula muy frecuentada es la conocida como 3+3+2 que se corresponde a esa manera de agrupar las corcheas dentro del compás de 4/4. Esto se corresponde con el ya visto patrón rítmico de la habanera o la milonga, con la ligadura de las dos notas centrales y la correspondiente escritura en 4/4. (p.10)*

#### IV.1.2 Bajos

Los bajos de los distintos modelos rítmicos en un principio eran simples arpeggios, la corriente que acentúa los 4 tiempos le comienza a dar una función más melódica, mientras que, por otra parte, los que acentúan solo el primero y el tercero mantuvieron una función puramente rítmica, dándole poca importancia al desarrollo melódico de los mismos. A su vez, comienzan a eliminarse notas del acorde, primero terceras, luego las quintas, quedando a veces solo las octavas (ver figura IV.13). (Anónimo, s.f., p.2)



Figura IV. 13: Arpeggios en el bajo.  
 Primero, sin la tercera, luego sin tercera ni quinta. extraído de "elementos técnicos del tango", (anónimo, s.f., p.3)

### IV.1.3 Combinaciones de modelos rítmicos

Una vez establecidos cuales son los esquemas rítmicos más utilizados, Alem, comenta las distintas formas de enlazarlos entre sí, al ocurrir estos dentro de un compás, es normal que el enlace o la “preparación” aparezca en el último tiempo del compás que lo precede, eliminando o agregando el acorde que cae en el último tiempo, también agregando notas de paso por tonos o, sobre todo, cromáticas, por lo general en corcheas, pero mayoritariamente en semicorcheas. En el siguiente ejemplo se enlaza un marcatto con la síncopa eliminando el ultimo acorde del primer modelo remplazándolo por dos notas cromáticas que enlazan a la síncopa. (p.7)



Figura IV. 14: Enlace de marcatto con síncopa.

Nótese el silencio remarcado y las apoyaturas que sirven de nexo entre ambos modelos. Extraído de Alem (2009, p.7)

Otra forma es realizar lo opuesto al ejemplo anterior, de síncopa a marcatto, en el siguiente ejemplo se agrega un acorde al último tiempo en un compás con síncopa para enlazar con el marcatto. (Alem, 2009, p.8)

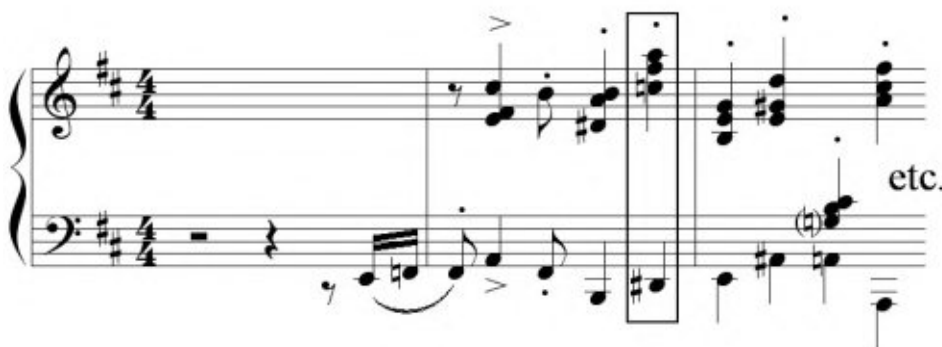


Figura IV. 15: Enlace de síncopa con marcatto.

La ultima negra sirve de enlace para pasar a al marcatto. Extraído de Alem (2009, p.8)

El enlace de la acentuación de los tiempos 1 y 3 (el “dos”) a la síncopa también se suele hacer con notas de paso en los bajos, el enlace inverso se puede realizar mediante un acorde de paso entre ambos modelos y del “dos” al marcatto también se suele usar notas de paso (ver figuras IV.16-18). (Alem, 2009, p.8)



Figura IV. 16: Enlace del “dos” a síncopa.  
Dicho enlace se realiza mediante apoyaturas cromáticas. Extraído de Alem (2009, p.8)



Figura IV. 17: Enlace de síncopa con el “dos”.  
Los bajos sirven de enlace entre modelos. Extraído de Alem (2009, p.8)



Figura IV. 18: Enlace del “dos” a marcato.  
Dicho enlace se realiza mediante apoyaturas cromáticas. Extraído de Alem (2009, p.8)

También tiene importancia la polirritmia en el tango, que se produce mediante la combinación de síncopas y contratiempos con una línea de bajo en *marcato*, esto permite varias posibilidades (ver figuras IV.19-20). (Madrid, 2017, p.66)

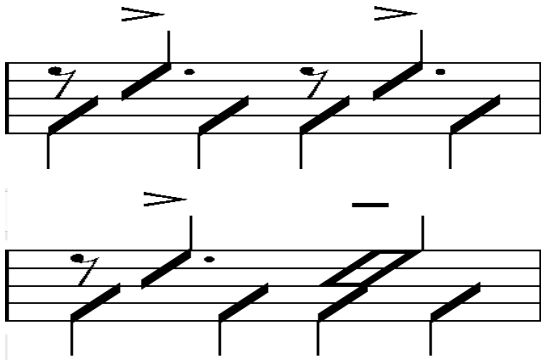


Figura IV. 19: Polirritmias de tango.

Nótese las síncopas y contratiempos en la melodía mientras se ejecuta un marcato en el bajo. extraído de Madrid (2017, p.66)

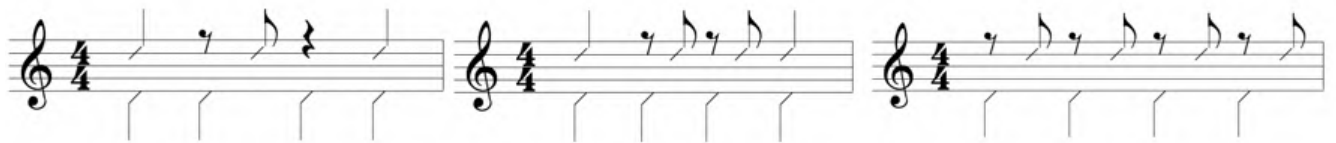


Figura IV. 20: Otras polirritmias de tango.

En el primero la melodía entra con el bajo en los tiempos 1 y 4, genera un contratiempo en el tiempo 2. En el segundo pentagrama se agrega un contratiempo en el tiempo 3 con respecto al anterior. En el tercero toda la melodía esta en contratiempo con respecto al bajo. Extraído de Alem (2009, p.9)

El tercer ejemplo de la figura IV. 20 es frecuente, pero se evita su utilización en pasajes muy extensos por su tendencia a desfigurar un poco el ritmo, aunque es bastante apto si el canto se mueve por notas largas, negras, blancas o más largas. (Alem, 2009, p.9)

Otro caso particular de articulación es el llamado “umpa-umpa” el cual es «Variante rítmica del *marcato* creada por Horacio Salgán y empleada tanto en su orquesta como en el Quinteto Real y en el dúo Salgán-De Lío.» (Madrid, 2017, p.71), su forma es la siguiente:



Figura IV. 21: “Umpa-umpa”.

Las ligaduras representan arrastres, nótese los contratiempos en la melodía en el segundo y tercer tiempo. Extraído de Elementos técnicos de Tango (Anónimo, s.f., p.8)

También existe el caso de la llamada “yumba” o “yumbeado” la cual Madrid la define como: «Variación del *marcato* uno y tres. Consiste en acentuar al extremo los tiempos uno y tres mientras que en los tiempos dos y cuatro se toca la nota más grave o un *cluster* en ese registro. Utilizado por Osvaldo Pugliese quien inmortalizó esta marca haciendo referencia al tango homónimo.» (p.71, ver figura IV.22)



Figura IV. 22: “Yumba”

La misma consiste en acentuar los tiempos fuertes y tocar bajos o clusters en los tiempos débiles. Extraído de Elementos técnicos de Tango (Anónimo, s.f., p.7)

A su vez, existe una variante del 3/4 del vals, la “yuxtaposición del 6/8”. Esto es muy común en el folcklore argentino y también fue introducida en este subgénero del tango. En este recurso se dividen las tres negras del 3/4 en seis corcheas, generando un ritmo armónico de dos negras con puntillo. (Madrid, 2017, p.78)

## IV.2 Armonía

### IV.2.1 Modulaciones

En este capítulo se explicara el uso característico de la armonía en el tango, sobre la cual, Julián Peralta, citado por Madrid, afirma que «...la armonía del tango se estructura en concordancia con el sistema armónico tonal del período clásico-romántico de la música europea occidental...» (p.82)

En un principio, en la Guardia Vieja, el uso de la armonía era bastante elemental, solía manejarse con la subdominante, dominante y tónica. Más adelante, en la Guardia Nueva, con el apogeo del sexteto típico, del tango instrumental y el tango canción se comenzaron a realizar innovaciones en el aspecto armónico, sobre esto Madrid comenta:

*Superado el momento histórico de la Guardia Vieja, las modificaciones e innovaciones que se producen en el período seleccionado son de una notable importancia. Existen rasgos evolutivos bien definidos en el lenguaje armónico de compositores como Juan Carlos Cobián y Julio De Caro, mientras que otros autores continúan con la línea del primer período donde las piezas se permiten simples modulaciones a una tonalidad paralela. (p.81)*

Una de las características armónicas de la Guardia Vieja que perduro en el tango posteriormente es la modulación a tonalidades homónimas por yuxtaposición, ya sean mayores o menores, sobre ellas Madrid afirma:

*Como ejemplo de forma heredada de la Guardia Vieja podemos mencionar el proceso convencional por el cual se realizan simples modulaciones por ataque directo a las tonalidades paralelas (intercambio modal al modo homónimo). [...] [ver figura IV.23]*

*Como podemos ver en las figuras expuestas, las modulaciones se suceden aprovechando el acorde pivote de dominante. Generalmente este proceso se llega casi sin preparación, sino que se produce repentinamente en el último compás de la parte. (pp.83-84)*

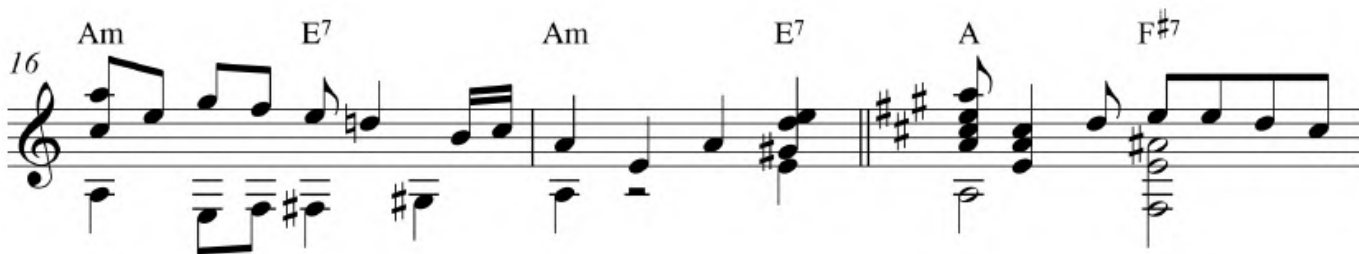


Figura IV. 23: Intercambio modal entre tonalidades homónimas.

Se pasa de una tonalidad menor al homónimo mayor mediante el uso de un V7 de pivote. Extraído de Madrid (2017, p.83)

Andrea Marsili, citado por Madrid, explica que «...los procesos modulatorios en los tangos no son muy extensos debido principalmente a las duraciones (aproximadamente de dos a cuatro minutos)». (p.83)

Por otro lado, Martín Vidal y Púa Reyes explican que, en general, en el tango las modulaciones no son complejas y uno de los recursos modulatorios más usados es el establecer un nexo entre las tonalidades mediante un acorde “pivote”, este último puede ser una función simple, común a ambas tonalidades, que puede aparecer y desarrollarse hasta que se realice la cadencia para establecer la nueva tonalidad, o también puede aparecer posteriormente a una función transitoria o regionalización<sup>13</sup>, cumpliéndose el procedimiento tras este acorde. Sin embargo, existen tangos con procedimientos modulatorios de mayor elaboración. (pp.68-69) Asimismo, Madrid comenta que igualmente se puede modular por ataque directo a una tonalidad más lejana, también es normal en un caso así no establecer la nueva tonalidad inmediatamente con una cadencia, sino que primero puede aparecer una regionalización sobre algún grado de la nueva tonalidad, estas regionalizaciones son de uso corriente en el tango, así como también realizar modulaciones transitorias a tonalidades cercanas, sobre todo a los grados IV y V. A su vez, un procedimiento tradicional de modulación es mediante la progresión II-subV (sustituto tritonal del V<sup>14</sup>)-I. Julián Peralta, parafraseado por Madrid, explica que el descenso cromático del bajo del acorde de dominante de la dominante es un modelo tradicional de llegar al V grado y constituye un enlace característico del género (VI-subV/V-V). (pp.83-84-87)

#### IV.2.2 Secuencias armónicas

Otro de los recursos importantes en el tango es la secuencia armónica, sobre la cual Andrea Marsili, citado por Madrid, explica que dicha secuencia es un procedimiento de desarrollo musical el cual consiste en la transposición sistemática de un modelo melódico, rítmico y armónico, el cual puede estar constituido por uno o varios acordes, pero dicho modelo puede llegar presentar alguna variación, en la melodía, ritmo o incluso en la armonía. Al mismo tiempo, Walter Pistón, también citado por Madrid, agrega que ese cambio de altura añade variedad a la repetición. (p.88) A su vez, Martín Vidal y Púa Reyes comentan:

---

<sup>13</sup> Pequeño segmento en el que se trata como tónica a un acorde que no lo es

<sup>14</sup> Un sustituto tritonal es un acorde que se encuentra a distancia de quinta disminuida del dominante, el reemplazo se produce ya que ambos acordes comparten el tritono. Al mismo tiempo un acorde de dominante se puede reinterpretar enarmónicamente como un acorde de dominante de la dominante, un acorde de sexta aumentada del tipo “alemán” cifrado como II<sup>+</sup>6<sub>5</sub>, pero en este caso resuelve en la tónica y no en la dominante. Según Julian Graciano (2016) sus alteraciones más comunes son la novena rebajada o la oncenava y trecena elevadas

*En el tango, las progresiones<sup>15</sup> armónicas le otorgarán variedad a los estilos (unos más clásicos y otros más modernos), que puede ir desde la modificación de intervalos en medio de éstas, hasta la calidad de modulante o no modulante de una secuencia. (p.81)*

Se pueden realizar a distintos intervalos, segundas, terceras, cuartas y quintas.

#### IV.2.3 Dominantes secundarias

También tienen relevancia en el género los dominantes secundarios, sobre los cuales Madrid comenta:

*Emulando las relaciones y estructuras funcionales que se generan en torno al I grado, es posible aumentar momentáneamente el poder gravitacional de los demás acordes. Bajo este principio se presentan los dominantes secundarios. Se crean mediante la incorporación de sensibles del grado de llegada.*

*Podemos diferenciar dos tipos. Los estructurales (aquellos impuestos por la melodía, cuando ésta incluye, como notas reales, alturas propias de estos acordes) y los que se originan por rearmónización.<sup>16</sup>*

*Los dominantes secundarios estructurales se utilizan con asiduidad en el género, sobre todo el V/V, V/IV y V/Rel. (p.98)*

#### IV.2.4 Intercambio modal

Un recurso armónico de gran relevancia en el tango es el llamado intercambio modal, sobre el cual Martín Vidal y Púa Reyes explican:

*En el tango propiamente tal, el intercambio modal tiene un sentido colorístico, y a su vez posee una relación muy íntima con el texto. Es común encontrar en el tango contrastes de la mano de la estructura, como es el caso muy usual, donde la estrofa, cuyo motivo lírico es representado en modo menor, es seguida de un estribillo en modo mayor, lo que refleja un afecto contrario, pues se produce un cambio de modo, conservando la misma tónica. En ese sentido el intercambio modal puede relacionarse directamente con la estructura de un tango, especialmente si tiene forma canción. El texto en estos casos, puede ser determinante para el uso del intercambio modal y la adecuación a la forma de la pieza musical, toda vez que los motivos literarios del texto sugieran contrastes que bien pueden ser asociados a estos cambios de modo, los cuales se manifiestan a través de acordes que aparecen tanto en tonalidades mayores como en tonalidades menores. Por otra parte, también es común en el tango, que el intercambio modal se manifieste en acordes puntuales del modo contrario, ubicados sobre palabras o expresiones típicas de la lírica del tango, con el objeto de acentuar y/o exacerbar afectos y emociones en el oyente. (pp.90-91)*

Asimismo, Martín Vidal y Púa Reyes comentan que el intercambio modal puede llegar más allá del empleo de un recurso musical; más bien se transforma en una parte significativa del lenguaje expresivo del género, ya que en muchas composiciones se desea representar afectos y emociones mediante sonidos y los textos muestran simbolismos relacionados a las esperanzas, sueños, fantasías, frustraciones, miedos y ansiedades; el compositor busca plasmar estos elementos musicalmente mientras el oyente identifica y aprehende. (p.91)

---

<sup>15</sup> Cabe mencionar que Martín Vidal y Púa Reyes utilizan el término “progresiones” para referirse a las secuencias armónicas.

<sup>16</sup> Se explicará este concepto más detalladamente en el capítulo V

Heinrich Schenker llama “mixtura” a lo que entendemos como intercambio modal, la misma se da entre tonalidades homónimas y consiste en que las notas de un modo pueden aparecer en el otro. (Schenker, 1990, pp. 137-138)<sup>17</sup> De esta manera, en el tango se utilizan acordes “prestados” del modo homónimo, mayor o menor, Madrid menciona el I mayor en modo menor, el IV grado menor en modo mayor, el cual es típico en el tango y tiene su origen en la relación con la “subdominante menor”, el III descendido y el II disminuido, en modo mayor ambos, ya que dichos acordes pertenecen al modo menor. (pp.112-113)

#### IV.2.5 Acorde Napolitano

A su vez, un acorde que igualmente es usado en el tango es el llamado “napolitano”, que es un II grado mayor rebajado cromáticamente, en el modo mayor se le baja un semitono a la fundamental y quinta del acorde del II grado, mientras que en el modo menor se rebaja la fundamental, ya que el acorde es disminuido por lo que ya tiene la quinta rebajada. Martin Vidal y Púa Reyes expresan:

*En el tango, el empleo del acorde napolitano ocurre en lugares precisos dentro de un pasaje musical, donde genera colores tonales, cuyo resultado se traduce en un carácter sonoro vinculado a sensaciones y emociones lúgubres y melancólicas. Sumado al uso de la orquestación típica del tango, el acorde napolitano situado en ese contexto, produce una sonoridad mórbida y oscura, lo cual hace de este recurso uno de los más interesantes dentro del área de la armonía alterada en este estilo de música. (p.112)*

#### IV.2.6 Acordes disminuidos y de sexta aumentada

Asimismo, también se utilizan a menudo los acordes disminuidos, los cuales son frecuentemente encontrados en tonalidades mayores, suelen conectar dos acordes diatónicos por grados conjuntos o cromáticamente (Madrid, 2017, p.107), por esta razón se los puede entender como acordes “de paso” o acordes “apoyatura”, también se utiliza el llamado acorde de séptima disminuida<sup>18</sup>, el cual funciona como extensión de un acorde de dominante, y genera una gran tensión muy útil cuando se busca expresividad.

Por otro lado, otro tipo de acorde muy utilizado en el género es de “sexta aumentada”<sup>19</sup>, los cuales se usan con mucha concurrencia, esto está relacionado a la búsqueda de expresividad basada en el texto. Este acorde produce un color armónico interesante como resultado de la gran tensión que genera, es por esta razón los compositores y arregladores de tango los solían usar recurrentemente, puede aparecer durante varios compases, o en instantes más breves, con duraciones de corcheas o semicorcheas, generando tensión y con el propósito de generar color. (Martin Vidal y Púa Reyes, 2010, pp. 115-116)

Igualmente se usan clusters en los acompañamientos o las melodías, la llamada “mu-gre”, la cual consiste en atacar una nota de la melodía simultáneamente con otra nota que se encuentra un semitono abajo. (Madrid, 2017, p.110)

---

<sup>17</sup> Schenker, Heinrich, *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1990.

<sup>18</sup> Es un acorde de dominante que se construye mediante la superposición de terceras menores, por lo cual el mismo es simétrico, ya que divide la escala en partes iguales. Como consecuencia de esta simetría cualquiera de sus 4 notas puede funcionar como sensible

<sup>19</sup> Acordes de dominante de la dominante con la quinta rebajada, el nombre proviene de la tercera disminuida que se da entre la tercera del acorde y dicha quinta rebajada, que se suelen disponer invertidas generando así una sexta aumentada. Existen distintos tipos, el llamado “francés”, que es como un V/V con la quinta rebajada, el “italiano”, que es como el francés sin la fundamental, y el “alemán”, que, con respecto al francés, no tiene la fundamental y se le agrega una novena rebajada.

#### IV.2.7 Ritmo armónico

En cuanto al ritmo armónico, Martín Vidal y Púa Reyes nos comentan que la danza en el tango refleja desde sus orígenes, que la frecuencia a la que se cambia de fundamentales es más bien lenta, privilegiando el movimiento del baile y la pureza de las melodías, sin embargo, conforme avanza el estilo y se estableció la forma, se puede afirmar que la textura homofónica da lugar a instantes en que la claridad melódica se combina con una mayor presencia rítmica en el acompañamiento. (p.135) A su vez, dichos autores agregan:

*En este punto es preciso señalar un elemento melódico que mantiene el equilibrio en ambos: la línea del bajo, la cual, figurada sobre las notas de un acorde o sobre escalas descendentes y/o ascendentes y basada en un patrón rítmico regular marcando los pulsos, cuya función esencial es mantener el tempo firme y estable, es conocida en el jazz como “walking bass”. Según Ramón Pelinski, estas líneas melódicas “recuerdan [...] los ‘bajos caminantes’ (gehende Bässe) de la música barroca con los cuales tienen cierta semejanza debido a su carácter menudo repetitivo (y) su marcha por grados conjuntos [...]. Ahora bien, estas líneas del bajo poseen una connotación tanguera en cuanto aseguran la pulsación continua en negras, “una de las configuraciones rítmicas del tango tradicional”. Por supuesto, esta base rítmico-melódica, cada vez más desarrollada, acelera en el estilo el establecimiento de un ritmo armónico más osado, acentuado y enriquecido, además de una textura musical cada vez más polifónica, que va de la mano con el desarrollo del lenguaje musical de este género, desde la danza al tango como estilo de concierto. (Martín Vidal y Púa Reyes, 2010, pp. 135-136)*

#### IV.3 Forma

Con respecto a la forma, esta sufrió modificaciones a lo largo de la historia del tango, en el capítulo III sobre la historia del tango se mencionó que, en la Guardia Vieja, los músicos no eran profesionales, los temas se repetían numerosas veces por su condición de ser música para ser bailada y, a su vez, no se realizaban variaciones melódicas en los mencionados temas producto del amateurismo de los ejecutantes. Esta brevedad de dichos temas tiene como consecuencia que la ejecución de los mismos resulte repetitiva, generando estructuras formales como AA BB AA CC AA BB AA o AA BB CC BB AA. (Mesa, Paula y Balderrabano, Sergio, 2006, p. 4)<sup>20</sup> Madrid comenta que los tangos de la guardia vieja poseen tres partes contrastantes, esta tercera parte es denominada “trío”, dicha designación proviene del período barroco y clásico, por su analogía con la parte intermedia del minué en las formas sonata y sinfonía, debido a la usual utilización de tres instrumentos o tres partes reales y Marsilli, citado por Madrid, comenta que la tercera parte es prácticamente suprimida alrededor de 1924. (p.29)

Sobre la forma de los tangos, Mesa, Paula y Balderrabano, Sergio agregan:

*Cada sección generalmente presenta el tema en los primeros cuatro compases, terminando en dominante, cada tema articula motivos a modo de antecedente-consecuente en una extensión de 2 compases y lo repite variando el final para resolver en la tónica. Toda esta estructura de 8 compases es reiterada a continuación para finalizar cada sección de 16 compases. Este es el procedimiento compositivo más observado en el comportamiento melódico en relación con la estructura formal. Obviamente existen excepciones a esta regla*

---

<sup>20</sup> Mesa, Paula; Balderrabano, Sergio, *los elementos constitutivos del tango de la guardia vieja en relación a los aportes realizados por músicos de formación académica*, 2006, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes.

*de estructuración formal, pero son sólo eso, algunos tangos que se escapan de esta forma pero no constituyen una variante estandarizada de estructuración discursiva. (p.5)*

A su vez, se suele generar un cambio de centro tonal entre las secciones de un tango, esto se produce mediante la yuxtaposición de tonalidades mencionada en el capítulo IV.2, la misma se da, en la mayor parte de los casos, sin un puente modulatorio o un compás que conecte ambas secciones, es habitual que una sección este en una tonalidad mayor y la otra en menor, todo esto está relacionado con el origen popular del estilo, en el que tenía un lugar importante la improvisación, en la que la forma se determinaba por variaciones de ciertos temas rítmicos-melódicos mientras se utilizaba una secuencia de acordes constantes. (Mesa, Paula y Balderrabano, Sergio, 2006, p. 6)

Sobre la estructura en la Guardia Nueva Madrid explica:

*...la mayoría de los tangos y milongas compuestas luego de la década del treinta suelen contar, en su estructura formal, sólo con dos partes. Además, presentan una regularidad en su estructura interna: partes de 16 compases, frases de 8 compases y semifrases de 4 compases.*

*El desarrollo de esta estructura se puede resumir a la presentación de frase de 8 compases que finaliza con una cadencia suspensiva (semicadencia) o una cadencia auténtica imperfecta, la cual es seguida por la repetición (literal o variada) de la misma, o por otra unidad de 8 compases para finalizar con una cadencia más enfática (casi siempre una cadencia auténtica perfecta). (p.29)*

A partir de la Guardia Nueva aparece la variación, que es una elaboración temática tanguera practicada desde 1920, sistematizada por Maffia y Laurenz en la orquesta de Julio de Caro, ya mencionado en el capítulo III.3. Dicha variación consiste en la densificación rítmica de la melodía mediante la utilización de semicorcheas y valores irregulares de forma consecutiva, también repitiendo y agregando notas, ornamentos (como notas de paso y bordaduras) o notas del acorde, es importante aclarar que se intenta conservar el perfil y la esencia armonica de los temas y a su vez dicha variación se utiliza generalmente al final de las piezas representando un punto de virtuosismo y climax de las mismas (ver figura IV.24). (Madrid, 2017, pp.49-50)

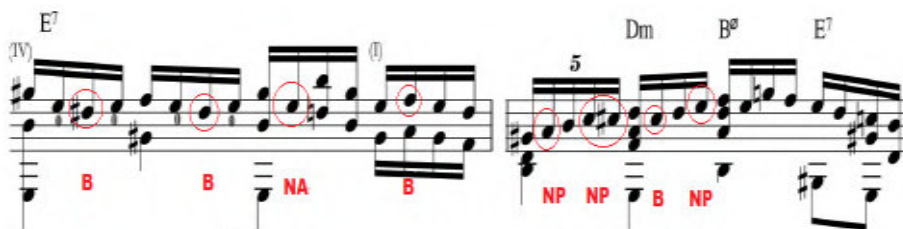


Figura IV. 24: Variación tanguera.

Los círculos rojos marcan las notas extrañas, “B” significa “bordadura” y “NP” significa “nota de paso”. Extraído de Madrid (2017, p.50)

## IV.4 Melodía y fraseo

### IV.4.1 Tipos de melodías

Un aspecto fundamental y característico del tango son sus melodías y las formas de articular a las mismas. En el género existen dos tipos de melodías, ligadas y rítmicas, en las obras se suelen utilizar ambos tipos en distintas secciones.

### IV.4.2 Melodías ligadas

Con respecto a las melodías ligadas, Madrid explica que las mismas acostumbran a tener destacadas las notas que se corresponden con los acentos métricos del compás, las cuales son generalmente notas reales de la armonía, mientras en los tiempos débiles aparecen notas extrañas a dicha armonía. Otras de sus características más importantes es que, generalmente, son melodías cantables, no tienen un fraseo determinado y se escriben como en la partitura original con una ligadura de expresión para determinar su extensión, ya que este tipo de melodía no se ejecuta exactamente como está escrito, sino el ritmo presentado sirve como una especie de guía para el fraseo. (p.44) Acerca de este último, tiene una gran importancia en la articulación de las melodías ligadas en el tango, sobre el fraseo García Brunelli (2015) comenta:

*Un aspecto fundamental en la interpretación del tango es el fraseo. Ocurre tanto en el tango instrumental como en el tango cantado, [...]*

*[...] en el diccionario de Apel se define “fraseo y articulación” como términos utilizados para describir la interpretación clara y significativa de la música (sobre todo de melodías), comparable a una lectura inteligente de la poesía. El principal medio (aunque no el único) para lograr este objetivo es la separación de la línea melódica continua en unidades más pequeñas que varían en longitud, desde un conjunto de compases hasta notas individuales. Propiamente hablando, “fraseo” se refiere a la separación de una melodía en sus frases constituyentes, mientras “articulación” se refiere a la subdivisión de una frase en unidades más pequeñas. (p.163)*

También se debe mencionar que, en el fraseo del tango (sobre todo el cantado) existe cierto “rubato”, el cual es una forma de modificar rítmicamente la melodía acelerando o desacelerando ligeramente el tempo de ejecución, alterando las relaciones entre los valores escritos a lo que se canta realmente, (García, 2015, p.163) por eso se mencionó anteriormente que las notas escritas en este tipo de melodía funcionan como orientadoras.

Ramón Pelinski, citado por García, explica que el típico fraseo *rubato* del tango cantado se asemeja a la entonación del habla porteña y que dicho fraseo consiste en una manera de dividir rítmicamente la frase musical, tal división era expresada mediante transformaciones rítmicas en la ejecución, como síncopas, el añadir notas por subdivisión de los valores de duración y una serie casi infinita de matices agógicos, dinámicos y de articulación. (p.164)

Posteriormente, Horacio Salgán, también citado por García, agrega que debe evitarse exponer las frases de una melodía retrasando la misma con respecto al ritmo, porque eso genera tres inconvenientes: los acentos de la frase no caen donde corresponde, se produce una desincronización entre la armonía del acompañamiento con respecto a la melodía y, finalmente, puede suceder que se canten atropelladamente las últimas notas ante la necesidad de ponerse a ritmo en un momento dado. (p.163)

Madrid, agrega que existen dos formas tradicionales de ejecutar el fraseo: el básico y el extendido. El primero se maneja entre los márgenes de los tiempos fuertes mediante la subordinación de las figuras de los tiempos débiles, el autor presenta un ejemplo, el fraseo presente en la figura IV.25, con respecto a la melodía de la figura IV.26 que es la original, adelanta la segunda nota generando así una síncopa melódica (ver figuras IV.25-26). (p.44)



Figura IV. 25: Amurando, versión original, compás 5.  
Extraído de Madrid (2017, p.44)



Figura IV. 26: Fraseo de Amurando, compás 5.  
El círculo rojo marca el fraseo. Modificado de “El tango y sus posibilidades” (Enríquez, 2016, p.12)

A su vez, este fraseo básico se puede aplicar de dos maneras típicas de aplicación: abierta y cerrada. El fraseo básico abierto consiste en utilizar tresillos de negra para “expandir” la distancia entre las notas (ver figuras IV.27-28). (Madrid, 2017, p.45)



Figura IV. 27: Puente Alsina, versión original, compases 48-49.  
Extraído de Madrid (2017, p.45)



Figura IV. 28: Fraseo de Puente Alsina, compases 48-49.  
Los tresillos de negro buscan “expandir” la distancia que hay entre notas. Extraído de Madrid (2017, p.45)

Con respecto al fraseo básico cerrado, Madrid explica que consiste en utilizar semi-corcheas o fusas para comprimir lo máximo posible las notas débiles. En el ejemplo presentado se acorta la duración de las notas Mi y Re comprimiéndolas en la última corchea del último tiempo, produciendo que ambas parezcan apoyaturas de la nota Fa del siguiente compás (ver figuras IV.29-30). (pp.45-46)



Figura IV. 29: Garúa, versión original, compases 38-40.  
Extraído de Madrid (2017, p.46)

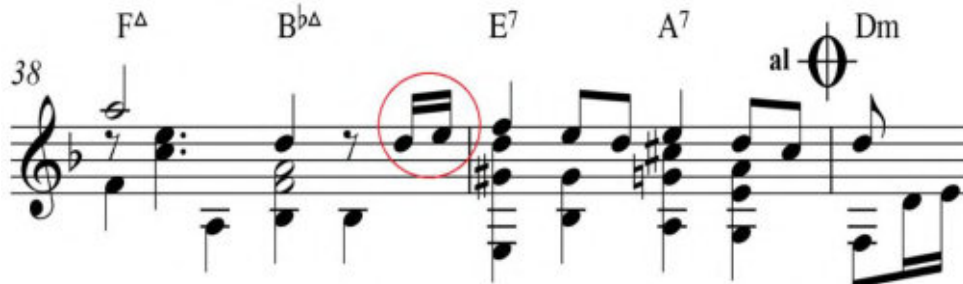


Figura IV. 30: Fraseo de Garúa, compases 38-40.  
Se disminuyó el valor rítmico de las notas en el círculo rojo. Extraído de Madrid (2017, p.46)

Al mismo tiempo, en este fraseo también se pueden comprimir las notas de forma inversa, adelantando las notas débiles, evitando modificar los acentos métricos del compás. (Madrid, 2017, p.46)

En cuanto al fraseo extendido, Madrid declara:

*Es aquel que toma libertad rítmica más allá de los límites de los tiempos fuertes. Un ejemplo es el de la famosa “pelotita”, posibilidad de difícil grafía donde las duraciones de las notas disminuyen gradualmente, emulando a una pelota que va rebotando cada vez más rápido a medida de que pierde su energía [ver figura IV.31]. (pp.46-47)*

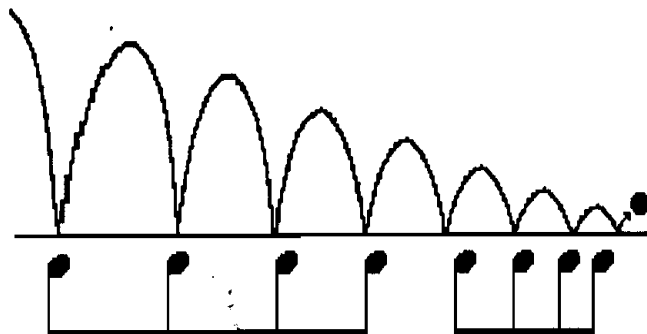


Figura IV. 31: Fraseo extendido tipo “pelotita”.  
Como se puede ver, en este tipo de fraseo cada nota dura menos que la anterior. Extraído de “Elementos técnicos de tango” (s.f., p. 24)

En “Elementos técnicos de tango” se presentan distintas maneras de frasear como:

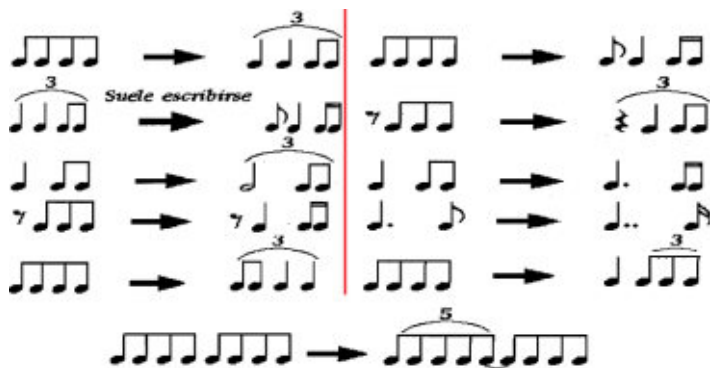


Figura IV. 32: Distintas variedades de fraseo.  
Modificado de “Elementos técnicos de tango” (Anónimo, s.f., pp. 23-24)

Fabián Russo, citado por García, comenta que el fraseo del tango se basa sobre todo en una polirritmia producto del contrapunto rítmico entre el vocalista y el acompañamiento, la que provoca una tensión interna del ritmo en la interpretación, tal improvisación es más limitada en el caso de una orquesta. Dicha improvisación rítmica es el fraseo en el que se combinan los elementos rítmicos de la melodía y el ritmo sintáctico dispuesto en el texto a cantar, el intérprete tiene la posibilidad de variar el valor de las notas comprimiendo o descomprimiendo los compases, sincopando, produciendo silencios, haciendo uso del *cuasi parlando*, el melisma, el vibrato, los mordentes, etc. (p.166)

#### IV.4.3 Melodías rítmicas

Sobre el otro tipo de melodías del tango, las rítmicas, Madrid comenta:

*Son aquellas despojadas de todo rasgo cantado. Las caracteriza una fuerza rítmica preponderante y se pueden reconocer por el uso de acentos y staccatos. Sus características:*

- Ya están escritas con acentos y staccatos específicos (articulación).
- Deben tocarse de manera literal.
- Ya fueron orquestadas por el compositor/arreglador. (p.47)

En todos los tipos de melodía tienen importancia la ornamentación mediante adornos, los cuales son agregados que dan variedad y embellecen la melodía, (Madrid, 2017, p. 48) el tango utiliza adornos propios del género y otros provenientes de otras músicas, la elección de las notas a ornamentar tiene mucha importancia ya que una nota adornada termina quedando destacada, hay distintos tipos de adornos diferenciados por su construcción, la utilización de uno u otro tiene que ver con el desarrollo propio de la melodía y el estilo que se va a ejecutar. (Elementos técnicos del tango, s.f., p.25)

Uno de los adornos más utilizados en el tango es la llamada “disonancia” o “mugre”, explicada en el capítulo IV.2 sobre la armonía en el género, algunos otros de los adornos utilizados son los siguientes:



Figura IV. 33: Distintos adornos.  
 Modificado de “Elementos técnicos de tango” (Anónimo, s.f., pp. 26-27)

#### IV.4.4 Contramelodías y pasajes de enlace

A su vez, existen otras melodías que acompañan a la principal, las llamadas “contramelodías”, sobre las cuales Alem expone:

*Las contramelodías como su nombre lo indica, son trozos de carácter melódico que musicalmente pueden muchas veces sostenerse independientemente de la melodía a la que sirven de complemento, y que tienen la función de ampliar la “imagen” sonora en la dimensión vertical o armónica de la composición. Suelen en las orquestas estar a cargo de la cuerda, pero pueden encontrarse en prácticamente cualquier instrumento. [...]*

*Puede ocurrir también que la contramelodía esté armada con pequeños fragmentos motivicos de diseño claramente tanguístico derivados parcialmente del diseño de la propia melodía, que alternan a manera de comentarios con la parte cantada, [...] (p.19)*

Asimismo, tienen importancia los llamados “pasajes de enlace”, sobre los cuales Alem explica que se trata de pequeños pasajes que vinculan incisos, frases o secciones y por

esa razón se llaman “de enlace”, también se utilizan para llenar los huecos que deja la melodía en esos lugares y tienen un “perfil” asertivo cuando vinculan frases o secciones que comparten el mismo carácter (por ejemplo: son rítmicas cuando enlazan pasajes rítmicos) y son preparatorias cuando enlazan partes de carácter diferente o contrastante. A su vez, estos pasajes a veces enlazan incisos o antecedente y consecuente de la frase y no sólo secciones (ver figuras 34-35). (pp.17-18)

Figura IV. 34: Pasaje de enlace en arreglo de “Malena” por Alem.  
El mismo une la primera sección con la segunda, modificado de Alem (2009, p.18)

Figura IV. 35: Pasaje de enlace en arreglo de “Milongueo triste” por Alem.  
El mismo funciona uniendo frases, modificado de Alem (2009, p.18)

## V. LA GUITARRA EN EL TANGO

### V.1 La función histórica de la guitarra en el género

En los orígenes del tango hasta el final de la Guardia Vieja la guitarra era parte de las formaciones más habituales de la época, generalmente junto al violín, flauta, arpa y, en algunos casos, el bandoneón, la concertina o el clarinete. Hasta 1920 se solían utilizar guitarras de entre 7 y 10 cuerdas, lo que permitía tener un mayor registro en los bajos. (Madrid, 2017, pp. 21-22)

Alem comenta:

*[sobre el ritmo de habanera de la guardia vieja] Este era ejecutado, dentro de los tríos o cuartetos de la época, en la guitarra -con acordes- o por la mano izquierda en el piano, interrumpido aquí y allá con pasajes escalísticos ascendentes o descendentes en corcheas y semicorcheas, especialmente aplicados para llenar los “huecos” dejados por la melodía, que por tocarse en las cuerdas graves de la guitarra se llamaron genéricamente “bordoneos”. [...] (p.2)*

Como se mencionó anteriormente, en la Guardia Nueva la guitarra fue desplazada de la orquesta típica por su falta de volumen: «A fines de 1917 la introducción del piano en combinación con el contrabajo, comenzaron a desplazar definitivamente a la guitarra de la “orquesta típica criolla”, ocasionando que muchos guitarristas se convirtieran en ejecutantes del contrabajo.» (Madrid, 2017, p. 22)

Asimismo, en dicho periodo la guitarra pasó a ser pilar fundamental en el acompañamiento de cantantes y es a partir de este momento en donde aparecieron los conjuntos de guitarra, ya sean dúos, tríos o cuartetos. Esto permitió desarrollar una orquestación propia mediante la combinación de varias guitarras, donde una acompañaba rítmicamente, otra llevaba la melodía y los contracantos en las primeras tres cuerdas del instrumento, mientras la tercera dividía su trabajo con “bordoneos” o bien ejecutando una “segunda voz” melódica en combinación con la primera guitarra, de haber una cuarta guitarra, ésta reforzaba el acompañamiento rítmico, o podía ejecutar una tercera voz melódica en ciertos pasajes. (Madrid, 2017, p. 22)

Para finalizar, Madrid explica que en la llamada “Época de Oro”, momento de esplendor de la “orquesta típica” (dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo), las guitarras siguieron su curso funcionando como acompañantes de cantores del género en lugares de reducido espacio. Esto se debía principalmente a las propiedades acústicas las cuales no permitían tener un gran volumen sonoro para estar cerca de dos bandoneones juntos. Salvo raras excepciones, la guitarra no era parte de la orquesta, sino solamente como elemento decorativo de arregladores para recrear un “momento campero”. (p.22)

### V.2 Rítmicas de acompañamiento

Como se explicó anteriormente, en el tango en general tiene gran importancia el ritmo y sus modelos de acompañamiento para complementar a la melodía, obviamente la ejecución del género en la guitarra no constituye una excepción.

Mauricio Martínez (2015), parafraseando a Julián Peralta (2013), comenta que en la ejecución del tango en la guitarra se usan todos los recursos armónicos, sustitutos, inversiones y distintas posiciones de acordes, normalmente se usa como acompañamiento, pero por

su ductilidad y bello sonido puede cumplir cualquier función. En el tango existe una gran interrelación entre la melodía y el acompañamiento, este último debe ser consecuencia de la primera y se puede ejecutar tanto con púa como con los dedos.<sup>21</sup>

### V.2.1 Marcatto

Como se mencionó en el capítulo IV.1, el modelo rítmico fundamental del tango es el marcatto o marcado, sobre el cual Enríquez (2016) comenta que es el acompañamiento que más caracteriza al género y sus diferentes maneras de tocarlo son las que representaron los estilos de las distintas orquestas. (p.41)<sup>22</sup>

El mismo Enríquez comenta:

*Los acordes que utilizan instrumentos armónicos para el marcado son casi siempre acordes cerrados. En la guitarra tenemos muy pocas posibilidades de usar acordes con una disposición cerrada de las voces [...] a causa de la relación interválica entre las cuerdas. Por lo tanto, utilizamos generalmente “voicings”<sup>23</sup> un poco abiertos, como se llama en el jazz, el “drop 2”, pero trataremos de marcar, la mayoría de las veces, con 3 cuerdas contiguas y un bajo que puede “saltar” de una bordona a otra. Técnicamente hablando, podemos hacer el marcado con el pulgar o dividiendo el pulgar, índice y medio. [...] Pero puede ocurrir que para seguir marcando sobre una melodía, esta última nos exija cambios de posición en la guitarra, [...] (p.42)*

Martínez define al marcatto como la articulación de los 4 tiempos de negra, una vez por tiempo, se puede articular tocando los 4 tiempos acentuados en staccato, el acorde se puede mover, usar inversiones o posiciones distintas, también se puede tocar el mismo acorde en los 4 tiempos.

Hugo Romero (2011) agrega que el rasgueo en el tango se toca con el pulgar en piano, mezzo piano y forte, mientras que se toca con índice y dedos para mezzo forte y forte. Los acordes plaqué se tocan con pulgar y dedos, se usa menos en pesantes y síncopas, nunca en marcatto. (p.7)<sup>24</sup> El marcatto básico sería:

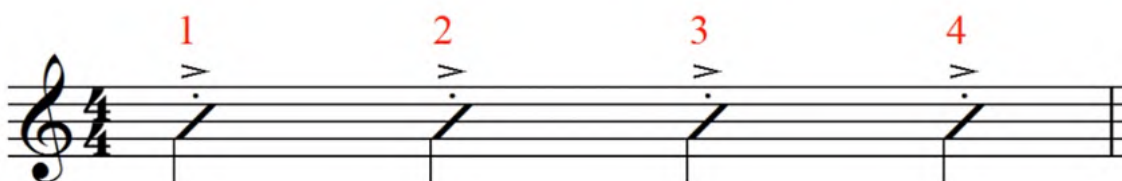


Figura V. 1: Modelo elemental de marcatto.

4 negras, todas acentuadas y staccato. Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

<sup>21</sup> Martínez, Mauricio [Mauricio Martínez]. (2015, 8 de mayo) Clínica de Tango en la Guitarra por Mauricio Martínez (Contramano T río) [Archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/KWQK-UHfhVo>

<sup>22</sup> Enríquez, Claudio Gabriel, *El tango y sus posibilidades: 11 arreglos para guitarra sola. Guía didáctica sobre arreglos e improvisación*, Buenos aires: Autor, 2016.

<sup>23</sup> Reordenamiento de las notas de un acorde, “drop 2” consiste en tener la quinta como nota más grave. Recuperado de: <https://www.escribircan-ciones.com.ar/icom-componer-musica/260-como-componer-jazz-los-voicings-drop-2-drop-3-drop-4-y-drop-2-4.html>

<sup>24</sup> Romero, Hugo, *El lenguaje del tango en la guitarra*, 2da edición, EstudiarMúsica, 2011, Colección Patricia Nora Jabif, Volumen 1.

Otra forma es tocar acentuados solamente el tiempo 1 y 3, pero los 4 siguen siendo staccato. En este caso se puede tocar en los tiempos fuertes todas las cuerdas y en los débiles las cuerdas de forma suave o solo los bajos (ver figura V.2). (Martínez, 2015)

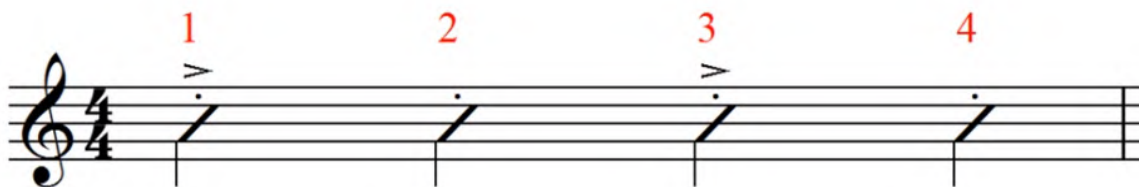


Figura V. 2: Variación de marcato.

Todos los tiempos staccato pero solo el 1 y 3 van acentuados. Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

También se encuentra el ya mencionado marcato en 2, pudiendo tocar los acordes solamente en los tiempos 1 y 3, teniendo como opción ejecutar los bajos en todos los tiempos del compás, o dejando en silencio los tiempos 2 y 4 (ver figura V.3). (Enríquez, 2016, p.43)



Figura V. 3: Marcato en 2.

Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

Otra variante consiste en ejecutar los primeros 3 tiempos staccato y el ultimo sin staccato pero acentuado (ver figura V.4). (Martínez, 2015)



Figura V. 4: Marcato con acentuación en cuarto tiempo.

Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

A estos modelos se les puede agregar el arrastre, acerca del mismo Alem comenta que en la guitarra se toca empezando el movimiento ascendente sobre una o más bordonas desde tres o cuatro trastes antes de la posición de llegada. La altura y cantidad de notas que forman el arrastre no está definida porque no se busca una definición auditiva clara de las mismas, sino un efecto percusivo que técnicamente depende del lugar del mango en el que se encuentren los dedos y a qué posición se quiere llegar. (p.13) Romero explica que se puede realizar con un bajo, grupo de bajos o acorde completo, en negras (marcato), o en corcheas (sobre síncope). (p.7) Mientras, Martínez agrega que es un glissando, generalmente ascendente hacia el acorde que se quiere tocar, en el caso del marcato se hace sobre el cuarto tiempo y perdura el tiempo entero de la negra. (ver figura V.5) Una forma distinta de ejecutarlo es acentuar sobre el cuarto tiempo, cayendo sobre el primero sin acento. (ver figura V.6) Se puede hacer lo mismo con el tiempo 2 para caer en el 3. (ver figura V.7)



Figura V. 5: Marcato con arrastre y acentuación en primer tiempo.

Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>



Figura V. 6: Marcato con arrastre y acentuación en cuarto tiempo.

Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>



Figura V. 7: Marcato con arrastre y acentuación en segundo y cuarto tiempo.

Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

La variante de Pugliese, la “yumba”, en la cual exageraba los acentos sobre los tiempos fuertes, pero introducía clusters en los tiempos débiles, se ejecuta en la guitarra con la manera inversa al ejemplo anterior, glisando sobre el tiempo 2 y 4 para caer en los tiempos fuertes (1 y 3), exagerando a estos últimos (ver figura V.8). (Martínez, 2015)

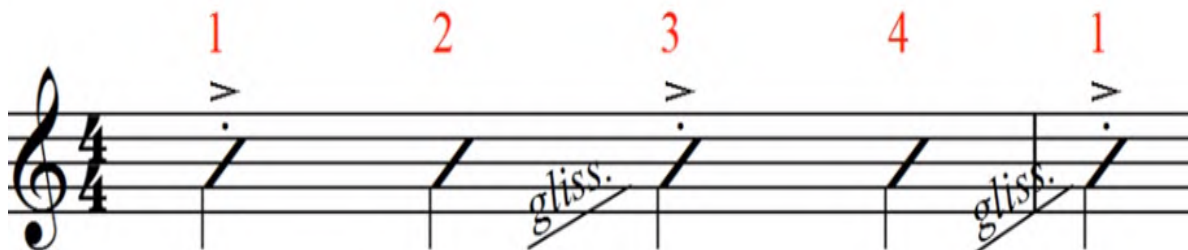


Figura V. 8: “Yumba”.

Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

El marcato se puede variar, haciendo ritmos diferentes a la negra en la melodía (Martínez, 2015), esa forma de acompañar consiste en “esquivar” o “evitar” el marcado, el cual Enríquez llama desmarcado, que consiste en evitar marcar los tiempos 1 y 3, sincopando el ritmo en las voces intermedias de acompañamiento, esto da una sensación de fluidez debido al caminando de los graves y el “empuje” que generan los acordes sincopados. Esto surge de la necesidad de “no tocar lo mismo”, cuando hay varias guitarras acompañando y más adelante para evitar el marcado de la manera antigua. Los bajos suelen ir en negras, se pueden repetir o “hacerlos caminar”, aunque en la guitarra sea más difícil porque muchas veces obliga a cambiar demasiado de posición, lo que genera que se pierda la melodía. (p.47)

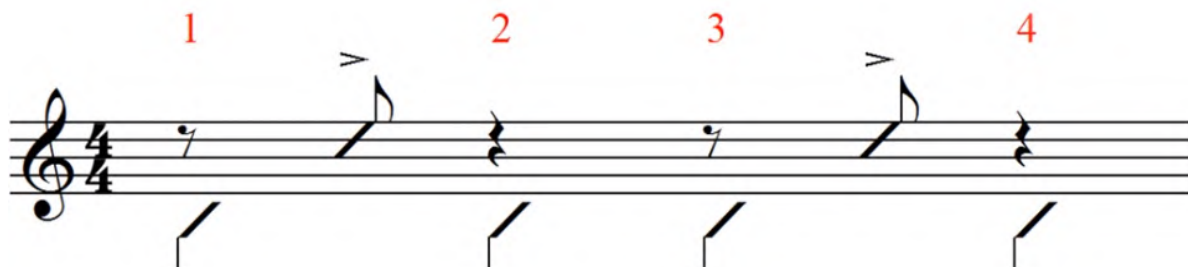


Figura V. 9: Marcato con contratiempos en la melodía.

Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

Una variante de esto es alargar la corchea de la melodía a una negra con puntillo. Esta melodía siempre funciona como contratiempo (ver figura V.10). (Martínez, 2015)



Figura V. 10: Contratiempos de negra con puntillo en la melodía con respecto a marcato en 4.  
 Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

Una forma distinta es como en el primer tipo de variación con melodía, pero en el tercer tiempo la melodía no hace un contratiempo con respecto al bajo, sino que se ataca simultáneamente con este último (ver figura V.11). (Martínez, 2015)

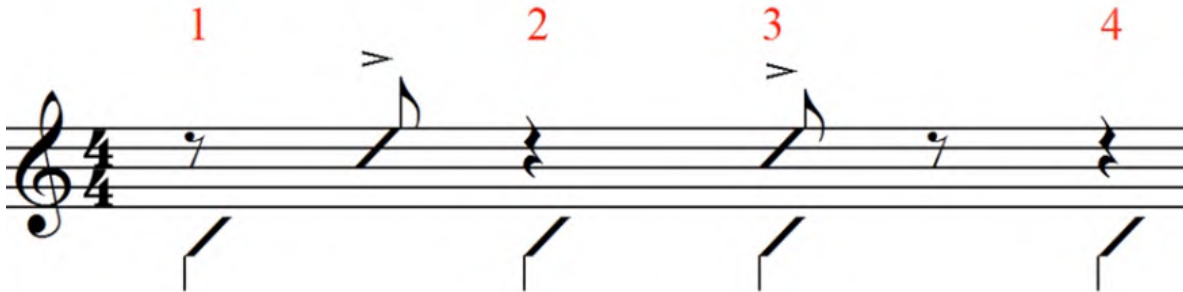


Figura V. 11: Contratiempo en primer tiempo en la melodía y a tempo en tercero con respecto a marcato en 4.  
 Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

Otra variación es tocar el acorde junto al bajo en los tiempos 1 y 4 acentuados y contratiempo en el segundo (ver figura V.12). (Martínez, 2015)



Figura V. 12: Contratiempo en tercer tiempo en la melodía, a tempo en primero y tercero con respecto a marcato en 4.  
 Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

A su vez, existe la variante de marcato de Horacio salgan, el “umpa-umpa”, el cual el tiempo 4 aparece acentuado con arrastre hacia el tiempo 1, donde hay un acorde (staccato) con un bajo, luego bajos y contratiempos en tiempos 2 y 3, con todo staccato. (ver figura V.13)



Figura V. 13: “Umpa-umpa”.  
 Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

### V.2.2 Pesante

Otro modelo es el pesante en el que se tocan 4 negras, todo tenuto. Acompañamiento relajado y tranquilo, tocado con pulgar o plaque. Se puede hacer en 4 o en 2, en este último caso sucede lo mismo que en el marcato, se tocan los tiempos 1 y 3, pero ambos tenuto en lugar de staccato. (Martínez, 2015) Enríquez comenta que él lo utiliza en forma de ostinato en los bajos, evitando mucho movimiento en los acordes, pero con voces intermedias que se muevan dibujando pequeños trazos melódicos. (p.48) Mientras que Romero agrega que el pesante en 2 se puede presentar de dos formas: acompañando un solo, en segundo plano, con carácter calmo, o al comienzo del tema, como blancas, con carácter más fuerte; mientras que en el pesante en 4 cada tiempo es un acorde diferente, o también puede presentarse como acorde e inversión. Se usa en los finales de frase como cadencia y suele atrasar el tempo ver (figura V.14). (p.9)



Figura V. 14: Pesante en 4.  
 Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

### V.2.3 Blancas

También se usa el modelo de las blancas, en tiempo 1 y 3, se puede variar con una blanca en el bajo y arpeggios. (Martínez, 2015) su función es la de acompañar la exposición de un tema o para finalizar una parte, calmando el movimiento que generan otros modelos más rítmicos, se cambia de acorde en cada blanca (ver figura V.15). (Enríquez, 2016, p.45)



Figura V. 15: Blancas.

Recuperado de: Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

### V.2.4 Forma piano

Enríquez comenta que también existe la llamada “forma piano”, que es un acompañamiento que aparece en las ediciones de tangos para piano, es muy utilizado en la guitarra para secciones tranquilas o el comienzo de una parte, este tipo de acompañamiento se aprovecha para mover continuamente la armonía (ver figura V.16). (p.44)



Figura V. 16: Forma piano en “Flores Negras”.  
Extraído de Enríquez (2016, p.44)

### V.2.5 Forma arpeggio

Asimismo, Enríquez también habla de la “forma arpeggio”, que la define como una forma de acompañamiento que utilizan muchos guitarristas de música popular cuando se tocan melodías de canciones y se rellena arpegiando notas de los acordes en los espacios que deja la melodía, en el tango, permite frasear con más libertad las melodías, al no estar tan sujeto a posiciones fijas, se suele improvisar sobre rítmicas sencillas, como las blancas o la forma piano. (p.48)

## V.2.6 Vals

Como se mencionó en el capítulo IV.1, los compases tradicionales del tango son el 4/4 y el 3/4, sobre este último Enríquez, comenta que las rítmicas principales del vals son dos: la marcación tradicional en 3, con acento en el bajo y los otros dos tiempos se tocan acordes acentuados iguales, el cual tiene dos variantes, acentuando el segundo tiempo y acentuando el tercero; la segunda rítmica principal consiste en no tocar los tiempos 2 o 3, es decir, silencio de negra en uno de esos tiempos, con un carácter “rítmico”. (p.49)

## V.2.7 Síncopa

Uno de los rasgos rítmicos más característicos del tango es la síncopa, sobre la misma Enríquez explica que una de sus funciones es la de generar un cambio de ritmo alternativo al marcatto, rompiendo la regularidad que este produce, o también se puede utilizar para comenzar una parte. Dicho efecto sincopado se produce en el acento de la segunda corchea del compás formando un contratiempo, y también en el arrastre (ya que sobre en todo en la guitarra se debe acentuar esta nota) cuando se anticipa al primer tiempo, generalmente en la última corchea del compás anterior (ver figura V.17). (p.46)

The figure consists of three musical staves labeled A, B, and C, each showing a bass line in 4/4 time. Staff A shows a bass line starting on the second eighth note of the first measure, marked with a '7' and a circled red oval. Staff B shows a bass line starting on the second eighth note of the first measure, marked with a '7' and a circled red oval. Staff C shows a bass line starting on the second eighth note of the first measure, marked with a '7' and a circled red oval. The examples are labeled with chords: Gm7, C7, F, G6, and G°7.

Figura V. 17: Síncopas anticipadas.

En el ejemplo “A” el bajo es anticipado desde la última corchea del compás anterior, con contratiempo del acorde. En el ejemplo “B” el acorde es articulado desde la última corchea del compás anterior, prolongándose a tiempo fuerte. En el ejemplo “C” el bajo es anticipado con arrastre desde última corchea de compás anterior, modificado de Enríquez (2016, p.46)

Sobre las síncopas dentro del compás, Romero expone: «La primera corchea suele ser “grupo de bajos” o en menor proporción un solo bajo. Si bien la síncopa se toca con rasgueo, también puede tocarse plaque cuando la intensidad sea más suave.» (p.10, ver figura V.18)

mismo acorde      acorde e inversión      cambio de acorde      sin bajo anticipado (2º tiempo)

Figura V. 18: Síncopas dentro del compás.

Las letras y flechas son indicaciones de la digitación en la guitarra. La “p” indica que se debe tocar con el pulgar de la mano derecha. La “i” que se debe tocar con el índice también de la mano derecha. Las flechas representan tan la diferenciación de cuerdas de la guitarra. La primera flecha se refiere a los graves y la segunda a los agudos, estas indicaciones se aplican en todas las imágenes extraídas del libro de Romero. Extraído de Romero (2011, p.10)

También se pueden utilizar apoyaturas anticipando los bajos, sin glisando ni arrastre, utilizando el pulgar si el tempo es lento e índice-medio si es rápido, el acorde puede ser tocado rasgueado o plaqué (ver figura V.17). (Romero, 2011, p.10)

La síncopa también se puede anticipar, tocando con o sin glisando, este último no parte de una posición anterior, sino de las cuerdas al aire, arrancando con la mano izquierda desde un tono y medio atrás, golpeando con la mano derecha casi todas las cuerdas de graves hacia agudos, asemejándose a un “cluster” (ver figura V.19). (Romero, 2011, p.11)

gliss. p / i      i      p p

p / i      i      p p

Figura V. 19: Síncopa anticipada.  
Extraído de Romero (2011, p.11)

Romero agrega que existen las síncopas anticipadas sucesivas, que se pueden tocar con o sin arrastre y que, en cualquier caso, implica cambio de acordes y no se debe extender más de dos compases (ver figura V.20). (p.11)

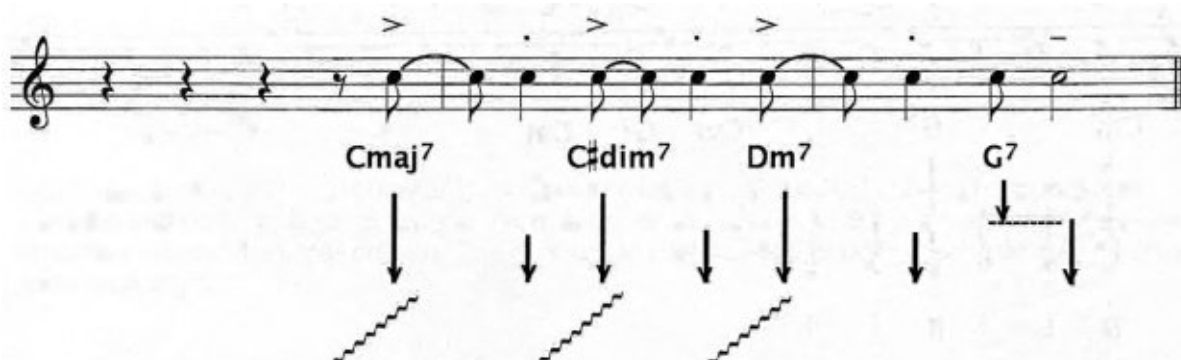


Figura V. 20: Síncopas anticipadas sucesivas.  
Las líneas diagonales representan los arrastres, extraído de Romero (2011, p.11)

### V.2.7.1 Falsa síncopa

Recibe este nombre ya que se acentúa el tiempo fuerte, por lo que en realidad no sería una síncopa, se toca plaque y es una forma rítmica más moderna y en generalmente de carácter calmo, también se la puede tocar “abriendo” más las corcheas, como si el acorde rebotara. (Romero, 2011, p.12)



Figura V. 21: Falsa síncopa.  
Extraído de Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

Este modelo rítmico permite variar la posición de la melodía y los bajos (ver figura V.22). (Martínez, 2015)



Figura V. 22: Falsa síncopa con primera y tercera corchea en el bajo.  
Extraído de Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

Este modelo de acompañamiento rítmico permite muchas variantes, en el primer tiempo se puede acentuar la primera corchea y tocar staccato la segunda, o al revés. El tercer tiempo se puede tocar acentuado y staccato o tenuto, todo esto se puede combinar (ver figura V.23). (Martínez, 2015)

Figura V. 23: Distintas maneras de articular una falsa síncopa.

El ejemplo "A" presenta la primera corchea acentuada y la segunda staccato. El ejemplo "B" lo opuesto la primera corchea staccato y la segunda acentuada. El ejemplo "C" presenta el tercer tiempo acentuado y staccato. Mientras, el "D" muestra el tercer tiempo tenuto. Extraído de Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

Figura V. 24: Distintas maneras de combinar la articulación de las falsas síncopas. El ejemplo “A” presenta la primera corchea staccato y la segunda acentuada. Mientras, el tercer tiempo se articula acentuado y staccato. El ejemplo “B” tiene la primera corchea acentuada, la segunda staccato y tercer tiempo acentuado y staccato. El ejemplo “C” muestra la primera corchea acentuada, la segunda staccato y el tercer tiempo tenuto. El ejemplo “D” presenta la primera corchea staccato, la segunda acentuada y el tercer tiempo tenuto. Extraído de Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

También se puede incorporar el arrastre, pero con duración de corchea, no de negra como sucedía en el marcato, dicho arrastre aparece en la última corchea del compás anterior (ver figura V.25). (Martínez, 2015)



Figura V. 25: Falsa síncopa con arrastre.

Extraído de Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

El acento del arrastre depende de la articulación de la síncopa. En el caso de acentuar la primera corchea el arrastre es sin acento para caer en el primer tiempo acentuado, en el caso de acentuar la segunda corchea se acentúa el arrastre (ver figura V.26). (Martínez, 2015)



Figura V. 26: Falsa síncopa con arrastre.

El ejemplo "A" presenta el acento en la primera corchea y staccato la segunda. Mientras, el ejemplo "B" muestra el arrastre acentuado, staccato en la primera corchea y acento en la segunda. Extraído de Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

También se puede hacer arrastre de la corchea del segundo tiempo para caer en la negra del tercero, que puede ser staccato y acentuada o tenuto. Se puede incorporar el cuarto tiempo a la falsa síncopa, se lo puede utilizar acentuado para pasar de la síncopa al marcato (ver figura V.27). (Martínez, 2015)



Figura V. 27: Falsa síncopa con negra en el cuarto tiempo.

Extraído de Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

A su vez, se puede utilizar la doble falsa síncopa, que consiste en repetir los primeros dos tiempos de la falsa síncopa (♩, ♪) no se suele usar un mismo acorde en un compás de la doble síncopa y se le puede aplicar cualquier forma de acentuación de la falsa síncopa simple. También se puede usar anticipaciones y arrastres, en el caso de la anticipación se puede hacer sobre el tiempo 1 o 3 (ver figura V.28). (Martínez, 2015)



Figura V. 28: Falsa síncopa doble.

Extraído de Martínez (2015) [archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWQK-UHfhVo>

### V.2.8 Ritmo de milonga

Como se mencionó en el capítulo III, el ritmo predominante de los orígenes del género fue el de milonga. Romero comenta que se considera a dicho ritmo como si un instrumento tocara los acordes en negras y otro la línea de bajos, pudiendo ambos ser sintetizados en un plaque, o un rasgueo con glissando del primer bajo (ver figura V.29). (p.15) Este ritmo presenta muchas variantes (ver figura V.30).

Ritmo Base Acorde y línea de bajos

Figura V. 29: Ritmo de milonga con acordes y bajos.  
 Extraído de Romero (2011, p.15)

**En negras:**

**En corcheas:**

**En contratiempo:**

**En semicorcheas:**

Figura V. 30: Variantes del ritmo de milonga.  
 Extraído de Romero (2011, p.15)

De este ritmo deriva el 3-3-2, sobre el cual Romero agrega: «Se la puede considerar como 4/4 con acentos desplazados, o como un 8/8. Esta claramente presente en el estilo Piazzolla. También se la puede combinar con el marcato.» (p.14, ver figura V.31)

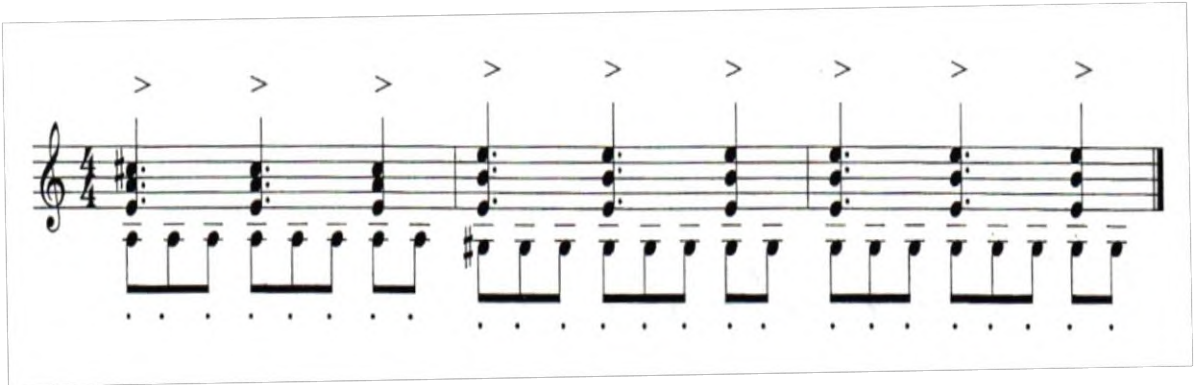


Figura V. 31: 3-3-2.  
Se presentan acordes acentuados y bajos staccato. Extraído de Romero (2011, p.14)

### V.2.9 Combinaciones

Enríquez comenta que las blancas se pueden combinar con las negras, generando así “cortes” o “apoyos” rítmicos que ayudan a respirar al acompañamiento o sirven para separar dos rítmicas (ver figura 39)



Figura V. 32: Combinado de blancas y negras.  
Extraído de Enríquez (2016, p.45)

Dichos combinados permiten mover con tranquilidad la melodía y generar una rítmica de acompañamiento sencilla y eficaz, ya que se puede ir apoyando cuando se sienta necesario y no se encuentra atado a un ritmo fijo.



Figura V. 33: Combinado de blancas, negras y arpeggio.  
Extraído de Enríquez (2016, p.45)

## V.3 Melodía y voces

### V.3.1 La melodía principal o “canto”

Enríquez expone que el canto es el “como”, la manera en la que se va a “decir” la melodía, es sobre lo que se basa el arreglo instrumental, es el motor, la idea original, el elemento principal sobre el cual se construye el resto del arreglo. La mayoría de los tangos tiene letra, la cual da la pauta de cómo articular la melodía, con acentuaciones y fraseo. Para reproducir el canto en la guitarra hay que tener en cuenta que la misma es un instrumento de cuerda percutida, darle la dimensión de la voz humana no es sencillo ya que las notas se golpean para articularlas, no se tiene el ligado natural que brinda la emisión de aire, por lo que las sílabas de las palabras acentuadas y no acentuadas dan la idea de articulación la cual se debe intentar reproducir con los dedos. Hacer “cantar” a la guitarra consiste en manejar lo ligado, que la melodía no se “caiga”, mediante el manejo de la intensidad entre nota y nota, así como también entre frase y frase. (p.7)

El mismo Enríquez (2019) también comenta con respecto al canto que el 4/4 del tango es una especie de “marcha infame”, ya que al no tener síncope los acentos coinciden siempre en los lugares fuertes del compás, lo que normalmente genera que tenga poco swing. Una manera de cantar es achicar las sílabas entre tiempos fuertes, pero cayendo sobre el tiempo, otra es sincopar la melodía, desplazando los acentos fuertes de los tiempos 1 y 3. Es común acentuar la nota en la sílaba con acento correspondiente al texto. Como la mayoría de los tangos son cantados y tienen una forma de cantar, cuando se pasa el tango al instrumento eso se debe mantener, sin embargo, cada instrumento tiene una manera particular de emitir el sonido, cuerda frotada, viento, etc. En el caso de la guitarra, se suele marcar el bajo con el pulgar mientras los otros dedos hacen la armonía y la melodía. En el tango instrumental no está el parámetro del texto, hay partes ligadas y rítmicas casi pautadas. Un recurso normal es primero cantar una parte y contestar de manera rítmica, o al revés, otra posibilidad es que una frase que se repite primero sea cantada y luego rítmica o al revés.<sup>25</sup>

### V.3.2 Voces

Enríquez (2016) comenta que para el desarrollo del arreglo en la guitarra solista existen algunos recursos que resaltan la amplitud sonora del instrumento, para lo que no solo se deben manejar los matices sino también la densidad. (p.53) Madrid agrega que «con el fin de engrosar las líneas melódicas, se puede recurrir a la escritura de dos, tres o cuatro voces homorrítmicas.» (p.51)

#### V.3.2.1 Una voz agregada

En el caso de agregar una sola voz se presentan varios casos, el primero es el movimiento paralelo, que consiste en una voz que se mueve de forma paralela a la melodía, formando generalmente intervalos de terceras (ver figura V.34), sextas (ver figura V.35) y cuartas, también décimas (ver figura V.36) y octavas (ver figura V.37), estas últimas sirven de

---

<sup>25</sup> Bisio, Esteban [Esteban Bisio], (2019, 9 de mayo), PINO ENRIQUEZ - El tango y sus posibilidades II (Parte 2: La melodía interpretada), [archivo de video] recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=QVdotFIBmsM>

refuerzo para la melodía ya que duplican la voz principal, incluso se puede agregar una tercera voz para mayor efecto (ver figura V.38). (Madrid, 2017, pp. 51-52)

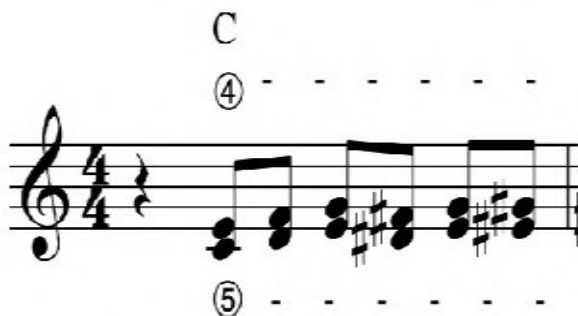


Figura V. 34: “Viejo smoking”, arreglo de Enríquez, compás 1.  
Melodía por terceras consecutivas. Extraído de Enríquez (2016, p.33)

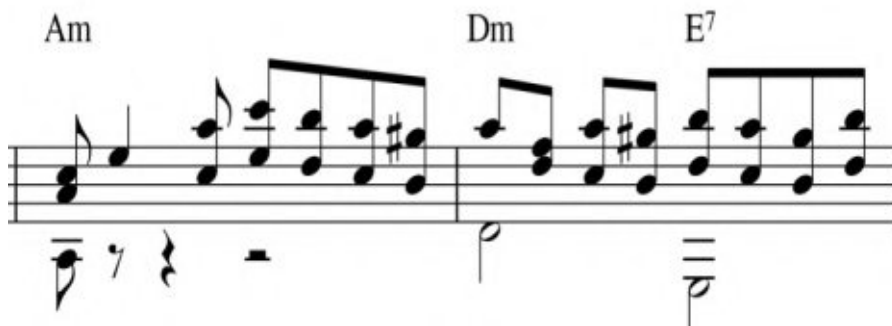


Figura V. 35: “Amurado”, arreglo de Enríquez, compases 5-6.  
Melodía por sextas consecutivas extraído de Enríquez (2016, p.12)

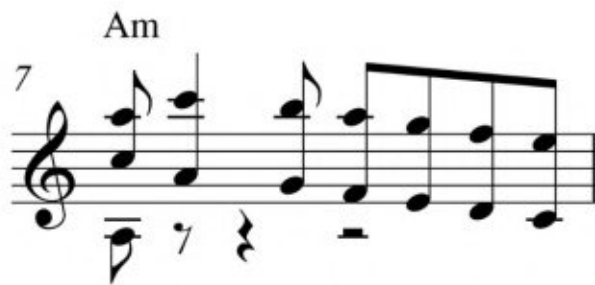


Figura V. 36: “Amurado”, arreglo de Enríquez, compás 7.  
Melodía por décimas consecutivas. Extraído de Enríquez (2016, p.12)



Figura V. 37: “Garua”, arreglo de Enríquez, compás 30.  
Melodía por octavas consecutivas. Extraído de Enríquez (2016, p.23)



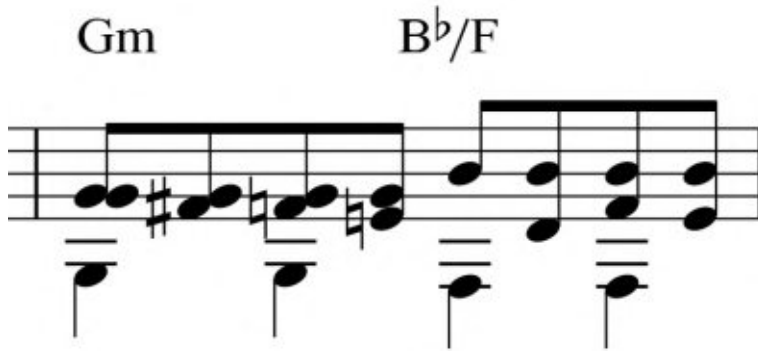


Figura V. 41: “Niebla del riachuelo”, arreglo de Enríquez, compás 3.  
Voz paralela oblicua. Extraído de Enríquez (2016, p.15)

Un último caso de una voz paralela a la melodía es la que Enríquez llama “voz armónica guía”, la cual la define como una voz que se mueve de forma lenta, siguiendo el ritmo armónico, en este sentido se diferencia a los casos anteriores ya que los mismos seguían el ritmo de la voz principal. (p.54) Madrid, parafraseando a Peralta, agrega que a la misma se la suele dar el nombre de “fondo armónico” y lo define como la densificación de las líneas extraídas de la conducción de los acordes mediante el agregado de otras voces, ocupa un lugar intermedio entre un elemento contrapuntístico y un acompañamiento, esta voz suele incluir notas que definan las armonías como terceras y séptimas (ver figura 42). (p.54)



Figura V. 42: Puente Alsina, compases 9-12.  
Voz armónica guía, remarcadas en círculos las terceras y séptimas. Modificado de Enríquez (2016, p.30)

Romero, agrega que a las melodías se les pueden agregar sonoridades especiales como las segundas de efecto o las cuartas de Grela. Sobre las primeras explica que se usan preferentemente en síncope, con o sin glissando. En acorde menor, sobre 3ra y 3ta y en acorde mayor sobre la tónica, 5ta y 7m. se las podría definir como un efecto rítmico y “compadrito”, es la anteriormente mencionada “mugre”.

Con respecto a las cuartas de Grela, Romero comenta que se llaman así en homenaje a Roberto Grela, quien fue uno de los más importantes guitarristas del género, las mismas se tocan en una escala pentatónica sobre un acorde mayor, si se lo ve como un arpeggio, corresponde a un acorde mayor con séptima mayor con 6ta y 9na agregadas (ver figura V.43). (p.22)



Figura V. 43: cuartas de Grela.  
Extraído de Romero (2011, p.22)

Graciano (2019) agrega que estas cuartas pueden finalizar en una tercera (como se ve en la figura V.43), se puede utilizar una escala pentatónica mayor o menor. En el caso de un enlace dominante-tónica se utiliza la escala pentatónica de la resolución, es decir, de la tónica, pero se agrega el tritono en las cuartas para generar la tensión de la dominante y se suele resolver en una tercera.<sup>26</sup>

#### V.3.2.1 Dos o más voces agregadas

El segundo caso de melodías agregadas a la principal consiste en añadir dos o más voces, Enríquez, quien piensa en la guitarra como una “pequeña orquesta”, comenta que cuando la misma esta “tocando a pleno” tiene unas 3 secciones de músicos, en las cuales los roles se dividen de siguiente manera: la melodía principal, las voces internas las cuales tienen como función generar las rítmicas de acompañamiento junto al bajo y, finalmente, el bajo. (p.54)

Si se agregan otras voces las mismas ya tienen que ver con un acompañamiento rítmico-armónico, son voces internas que tendrán su propia melodía, vendrían a ser como “la melodía de la armonía”, estas voces internas pueden ser dos o más según la densidad que se le quiera dar a determinado pasaje. (Enríquez, 2016, p. 55)

---

<sup>26</sup> Graciano, Julián, [Julián Graciano], (2019, 8 de junio), Tango Licks // Tutoriales por Julián Graciano // CUARTAS DE GRELA, [archivo de video], recuperado de: <https://youtu.be/NldMOg0nfig>

Ej. a)

Chords: Gm Eb7 A<sup>ø</sup> D7 Gm A7 A<sup>ø</sup> D7(b9)

Ej. b)

Chords: Gm Eb7 A<sup>ø</sup> D7 Gm A7 A<sup>ø</sup> D7(b9)

Ej. c)

Chords: Gm Eb7 A<sup>ø</sup> D7(b9) Gm A7 A<sup>ø</sup> D7(b9)

Figura V. 44: posibilidades de agregado de voces sobre los primeros 5 compases de “Niebla del riachuelo”.

En los distintos ejemplos Enríquez agrega cada vez más voces internas para densificar el pasaje. Comienza con dos voces en el ejemplo “a”, agrega una más en el ejemplo “b” y suma una línea de bajos en el en el ejemplo “c”. Extraído de Enríquez (2016, p. 51)

La otra posibilidad son los llamados “tuttis”, el cual reside en armonizar cada nota de la melodía con un acorde, brindándole la mayor densidad posible e imitando a un tutti orquestal (ver figura 45). (Enríquez, 2016, p. 56)

Chords: F#m7 F7 E Eb7 D7 C#7 D07 B7(9)/D#

Figura V. 45: “Flores negras”, arreglo de Enríquez, compases 1 y 2.

“Tutti” en la guitarra, un acorde por cada nota de la melodía. Extraído de Enríquez (2016, p. 17)

### V.3.3 Bordoneos y Contracantos

Sobre estos Madrid comenta:

*Las cuerdas graves de la guitarra (conocidas con el nombre de bordonas) pueden introducir una melodía a modo de comentario cuando no hay actividad en la melodía principal. Pueden tener una función melódica (se valen de recursos como arpeggios, escalas, ornamentaciones), armónicas (su función está supeditada a ésta) o rítmica (se destaca una determinada cualidad motívica). Se debe agregar que los bordoneos son contracantos, pero la diferencia estriba en la zona en la cual se los ejecute, siendo los primeros reconocidos*

por estar en la zona grave del instrumento (cuarta, quinta y sexta cuerda de la guitarra).  
(p.55)

Enríquez comenta que los contracantos que “rellenan” el espacio entre dos frases o que funcionan como respuesta a una melodía tienen 4 formas de escribirse o improvisarse: la primera es con una sola voz, sin embargo, Enríquez recomienda no abusar de este recurso ya que hace perder fluidez al acompañamiento; el segundo modo es con una voz agregada, como se explicó en el capítulo V.3.2.1; la tercera forma es armonizando la melodía con más voces, utilizando acordes que provengan de la rítmica que acompaña al canto y sigan su flujo; la cuarta y última es combinar los contracantos con la melodía. (p.56)

Madrid nos brinda ejemplos de estos casos que aparecen en el libro de Enríquez, en el caso de un contracanto, muestra un ejemplo donde la melodía ejecuta una blanca y se rellena el espacio intermedio con un arpeggio en semicorcheas, utilizando notas reales y extrañas (ver figura V.46). (p.55)



Figura V. 46: “Flores negras”, arreglo de Enríquez, compás 12.  
Contracanto en voz intermedia. La melodía hace una blanca y se rellena el espacio vacío con un arpeggio que a su vez tiene una apoyatura entre el último Mi y el Fa#. Modificado de Enríquez (2016, p. 17)

Con respecto a los bordoneos y sus distintas funciones, presenta un ejemplo de bordoneo con función armónica en “Garúa”, donde las cuerdas graves realizan uno arpegiando las notas del acorde (ver figura V.47). (Madrid, 2017, p.56)



Figura V. 47: “Garúa”, arreglo de Enríquez, compás 14.  
Bordoneo con función armónica. Modificado de Enríquez (2016, p.22)

En cuanto al bordoneo de función melódica, el mismo suele ser una melodía en las cuerdas graves que enlaza dos secciones cuando la melodía principal se detiene (ver figura V.48). (Madrid, 2017, p.56)

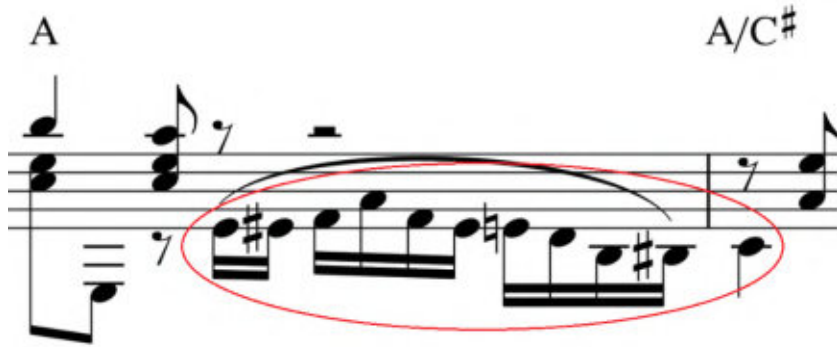


Figura V. 48: “Tinta roja”, arreglo de Enríquez, compases 17-18.

Bordoneo con función melódica, rellena un momento en el que la melodía cesa y enlaza dos partes. Modificado de Enríquez (2016, p.24)

Con respecto al bordoneo con función rítmica, presenta un motivo de tésitura grave con un descenso cromático que se repite dos veces, primero hacia la fundamental de la dominante y luego a la fundamental de la tónica (ver figura V.48). (Madrid, 2017, p.57)



Figura V. 49: “Tinta roja”, arreglo de Enríquez, compases 13-14.

Bordoneo de función rítmica, secuencia cromática descendente que se repite dos veces. Modificado de Enríquez (2016, p.24)

Otras formas de rellenar el espacio entre frases son las mencionadas por Graciano (2016), quien agrega que se pueden hacer escalas, o usar el efecto campana, que consiste en tocar una nota de un acorde (fundamental o quinta) en distintas octavas, octavando una escala, generalmente descendente, aunque también puede llegar a ser ascendente, otra forma es utilizando consecutivamente distintas inversiones del V grado.<sup>27</sup>

### V.3.4 Fraseología

Romero comenta lo siguiente sobre el toque legatto y staccato:

*El uso de estas articulaciones y los acentos constituyen un pilar fundamental en la interpretación tanguera, marcando el swing específico del género.*

*El legatto: los guitarristas no debemos confundir la ligadura de mano izquierda con el legatto. El primero tiene un uso más de efecto y el segundo se asemeja más a lo que puede hacer el piano. Si bien la guitarra no puede hacer el legatto como, por ejemplo, un violín con un solo golpe de arco, o una flauta con un mismo golpe de aire, logramos un toque suelto ligado. [...]*

<sup>27</sup> Graciano, Julián, [Julián Graciano] (2016, 17 de julio) Tango licks- Tutoriales de tango por Julian Graciano “LOS RELLENOS”, recuperado de: <https://youtu.be/QLVJ9qS9AxE>

*El staccato: en el caso de las negras se usa un staccato breve o staccatissimo y para las corcheas, el staccato. (p.30)*

Igualmente, Romero agrega que se practican distintas combinaciones en todas las cuerdas y agregando diferentes acentuaciones (ver figura V.50). (p.31)

Figure V.50 consists of five musical examples, labeled a) through e), each on a single staff in 4/4 time. Example a) shows four groups of notes, each with a circled number above it (2, 3, 4, 5) and an accent (>) above the first note. Example b) shows two groups of notes with accents above the first notes. Example c) shows two groups of notes with accents above the first notes. Example d) shows two groups of notes with accents above the first notes. Example e) shows two groups of notes with accents above the first notes. Each example ends with "etc." to indicate further variations.

Figura V. 50: Diferentes combinaciones de acentos, toque legatto y staccato.  
Extraído de Romero (2011, p.31)

A su vez, se pueden realizar distintas variantes rítmicas en la melodía (ver figura V.51).

Figure V.51 shows five musical examples of rhythmic variations on the melody of "Malena". Each example is on a single staff in 4/4 time. Example 1 is labeled "Rítmica regular o 'derecha':" and shows a standard melody. Example 2 is labeled "Ampliación y reducción:" and shows a group of notes circled in red. Example 3 is labeled "Ampliación/reducción:" and "Atresillado:" and shows two groups of notes circled in red. Example 4 is labeled "Atresillado:" and "Anticipación:" and shows two groups of notes circled in red. Example 5 is labeled "Sincopado:" and shows two groups of notes circled in red.

Figura V. 51: "Malena", tango de 1941 con letra de Homero Manzi y música de Lucio Demare.  
Distintas variantes rítmicas sobre la melodía. Modificado de Romero (2011, p.32)

Graciano (2018) agrega que uno de los principales recursos de embellecimiento del tango es el mordente, ascendente y diatónico, el cual se aplica donde el intérprete decide.<sup>28</sup> Sobre el rubatto del fraseo Romero comenta:

*Es una alteración del tempo que se manifiesta combinando el ritardando y el acelerando. Las llegadas entre compases a tierra pueden ser atrasadas (máximo blanca) o adelantadas (máximo negra). Según su intensidad, puede ser leve rubatto, rubatto o bien rubatto. (p.33)*

## V.4 Armonía

Sobre la ejecución de la armonía del tango en la guitarra, Enríquez (2019) comenta que dicho instrumento es autosuficiente, puede ejecutar la armonía y la melodía en diferentes formatos, ya sea acompañar o tocar solo. Si se tiene la melodía y el cifrado lo primero que hay que hacer es buscar la posición del diapason del instrumento para tocar dicha melodía con los acordes, se utilizan las 5 posiciones de la guitarra y se busca la que resulte más cómoda, ya que se puede hacer un mismo acorde en diversas posiciones. Asimismo, es importante la forma de enlazar dichos acordes en las distintas posiciones, teniendo en cuenta la disponibilidad melódica de las mismas.<sup>29</sup>

### V.4.1 Rearmonización

Un aspecto importante de la armonía en la ejecución del tango en la guitarra es la rearmonización de enlaces, mencionada en el capítulo IV, para esto primero hay que definir que es la armonía estructural, la cual Peralta, citado por Madrid, define como “aquella que está implícita en la propia melodía, percibiéndose con la sola ejecución de ésta”. (p.90)

Las notas no estructurales Madrid las define como:

*También llamadas notas de adorno, son alturas ajenas a los acordes estructurales. Su incorporación no es tan libre porque generan disonancias. Para su utilización se emplean patrones melódicos que encausan estas disonancias. Entre estos patrones melódicos se encuentran la bordadura, nota de paso, retardo, apoyatura, anticipación, suspensión, pedal, y escapada. [...]*

*La bordadura, es una nota no estructural que aparece mediante un movimiento de ida y vuelta por grado conjunto desde una nota estructural. En el tango este tipo de disonancia es muy utilizada. [...]*

*La nota de paso es una nota no estructural que se ingresa en un movimiento por grado conjunto diatónico o cromático en una misma dirección que enlaza dos notas estructurales, ya sean del mismo o de distinto acorde. (pp.92-91)*

Explicado lo que son las notas estructurales y las notas no estructurales se puede explicar en lo que consiste la rearmonización de enlaces, el mismo es un acorde que reemplaza o se agrega a la armonía estructural con el propósito de desarrollar el planteamiento armónico, como, por ejemplo, rearmonizar por función tonal, reemplazando un I por un VI grado (ver figura V.52). (Madrid, 2017, p. 93)

---

<sup>28</sup> Graciano Julian, [Julian Graciano] (2018, 2 de agosto) Tango Licks // Tutoriales por Julián Graciano // EXPRESIÓN MELÓDICA. [archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/EsyHH03Noh0>

<sup>29</sup> Bisio, Esteban [Esteban Bisio], (2019, 16 de mayo), PINO ENRIQUEZ - El tango y sus posibilidades II (Parte 3: Armonía y disponibilidad melódica), [archivo de video] recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zLb7e6v-qY>

Figura V. 52: “Mimi pinzón”, compás 14.

Rearmonización por función tonal. En el ejemplo “A” de la versión original el compás entero se encuentra en el primer grado, la tónica. En el ejemplo “B” Enríquez presenta el I grado los primeros dos tiempos y decide reemplazarlo por el VI en los 2 tiempos restantes. Modificado de Enríquez (2016, p.38) y Madrid (2017, p. 93)

Otra forma de rearmonización es mediante la llamada “línea cliché”, el cual es un recurso que se utiliza en momentos en los que hay una armonía estática en acordes menores, consiste en utilizar un movimiento descendente cromático, el mismo puede estar en los 3 registros, bajos, intermedios y agudos, se puede hacer rítmico con un marcato, con un arpeggio, o fragmentada, funcionando como relleno o bordoneo.<sup>30</sup> (ver figura V.53).

Figura V. 53: “Garúa”, arreglo de Enríquez, compases 36-37.

Línea cliché en voz intermedia. Modificado de Madrid (2017, p.94)

A su vez, existen los dominantes secundarios por rearmonización, los cuales se añaden o reemplazan la armonía estructural, por ejemplo, en Niebla del Riachuelo, la armonía original es el IV grado (Do menor) pero Enríquez introduce un Sol mayor para reafirmar una cadencia auténtica sobre el IV grado como tónica pasajera (ver figura V.54 “A”). Otro ejemplo es en “Mimí pinzón”, en la versión original el único acorde que se utiliza es un Sol mayor (I grado), mientras que Enríquez decide realizar una pequeña cadencia sobre el relativo menor de la tonalidad (ver figura V.54 “B”). (Madrid, 2017, 100)

<sup>30</sup> Graciano Julián, [Julián Graciano] (2017, 11 de agosto) Tango lickS- Tutoriales de tango por Julian Graciano “ Línea Cliché”, [archivo de video]. Recuperado de : [https://youtu.be/S52JsHxRP\\_Y](https://youtu.be/S52JsHxRP_Y)

The image displays two musical examples, A and B, illustrating harmonic rearrangements in tango. Example A, for "Niebla del riachuelo", shows a melodic line over three chords: Cm, G, and Cm. The figured bass below these chords is IV, V/IV, and IV. Example B, for "Mimí pinzón", shows a melodic line over four chords: G, B<sup>7</sup>, Em, and Em/D. The figured bass below these chords is I, V/VI, and VI. A red vertical line separates the two examples.

Figura V. 54: Dos arreglos de tango, “Niebla del riachuelo” (“A”), arreglo de Enríquez, compás 6. “Mimí pinzón” (“B”), arreglo de Enríquez, compás 18.

El ejemplo “A” presenta una rearmenización de dominante secundaria, utiliza un V/IV en Sol menor. En “B” la rearmenización es mediante la utilización de un V/VI en Sol mayor. Modificado de Madrid (2017, p.100)

#### V.4.2 Sexta de milonga campera

Por otro lado, un caso especial es el salto de sexta de la milonga campera, le proporcióna al tango el característico movimiento entre sexta y quinta de la tonalidad, es muy usado en el lenguaje tanguero, el intervalo puede funcionar sobre los grados I y IV, pero eventualmente la sexta termino emancipándose de su resolución al quinto grado por lo que se puede tratar como nota real. (Madrid, 2017, pp.94-95)

#### V.4.3 Introducciones y cierres

Las introducciones suelen ejecutarse tomando el tema de los cuatro, seis u ocho compases finales de la segunda sección (en el caso de que la obra cambie de modo o tonalidad), también puede ser tomando el tema de los cuatro o seis compases finales de cualquiera de las secciones (cuando la obra no cambia de tonalidad). Los procedimientos más utilizados son, una melodía armonizada, un motivo reiterado, o un motivo reiterado con variación (ver figura V.55). (Romero, 2011, p.34)

**Melodía armonizada:** en general se respeta la armonía original.

Musical notation for 'Melodía armonizada'. The piece is in 4/4 time and marked 'a tempo'. The melody is written on a single staff. Below the staff, the chords are indicated as Em, Am, F#7, B7, and Em. The melody consists of eighth and quarter notes.

**Motivo reiterado:** en general, se respeta la armonía original.

Musical notation for 'Motivo reiterado'. The piece is in 4/4 time and marked 'a tempo'. The melody is written on a single staff. Below the staff, the chords are indicated as Em, Am, F#7, B7, Em, B7, and Em. The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeated motif.

**Motivo reiterado con variación:** en general, se respeta la armonía original.

Musical notation for 'Motivo reiterado con variación'. The piece is in 4/4 time and marked 'a tempo'. The melody is written on a single staff. Below the staff, the chords are indicated as Em, Am, F#7, B7, Em, B7, and Em. The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeated motif that varies in rhythm and pitch.

Figura V. 55: Alternativas para hacer una introducción en el tango. Ejemplos sobre los 4 compases finales del tango “Tarde” de J. Canet. Extraído de Romero (2011, p.34)

Otra alternativa es el llamado “clima”, en el cual no se respeta la armonía general y se utilizan bajos pedales, arpeggios con más ostinatos rítmicos, armónicos o melódicos, etcétera (ver figura V.56). (Romero, 2011, p.34)

Musical notation for 'clima'. The piece is in 4/4 time and marked 'lento'. The melody is written on a single staff. Below the staff, the chords are indicated as Em, B7, and Em. The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeated motif. The piece is marked 'rall.' and features a melodic line with a triplet.

Figura V. 56: Alternativa para hacer una introducción en el tango: “clima”. Extraído de Romero (2011, p.34)

Una forma alternativa es la introducción libre, la misma no está condicionada por la armonía ni por la melodía, pero es un clima y puede contener algún elemento del tema original (ver figura V.57). (Romero, 2011, p.35)



Figura V. 57: Introducción libre.  
Extraído de Romero (2011, p.35)

En cuanto a los cierres, los mismos suelen utilizarse sobre el final de una introducción, frase, semifrase o sección y se puede tocar marcato, pesante o desplazado (a tierra o en tiempo débil, ver figura V.58). (Romero, 2011, p.35)



Figura V. 58: Tipos de cierre.  
Extraído de Romero (2011, p.35)

#### V.4.4 El acorde disminuido

Este acorde es un recurso muy utilizado por su condición de simétrico, se puede repetir a lo largo del diapasón en la misma disposición de la mano izquierda, el mismo proporciona un sonido trágico. Se puede construir sobre la sexta cuerda, la quinta o la cuarta y se suele usar en los acordes de dominante, sobre todo en modo menor, además es muy común unir cromáticamente estos acordes. (Graciano, 2019) <sup>31</sup>

<sup>31</sup> Graciano, Julián [Julián Graciano], (2019, 25 de febrero), Tango Licks // Tutoriales por Julián Graciano // EL ACORDE DISMINUIDO [archivo de video] Recuperado de: <https://youtu.be/-ht5mE1DC0Y>

#### V.4.5 Escala menor tango

Graciano (2018) la llama así, es una combinación de las escalas menores que realizaban los guitarristas del tango, se combinan los cromatismos de la escala menor armónica ascendente y descendente, en La menor sería fa-fa#-sol-sol#-la. Si no se quiere realizar todo el cromatismo se puede tocar la escala del relativo mayor agregando la sensible del modo menor (sol# en Do mayor en este caso). Una forma de evitar la segunda aumentada de la escala armónica que se aleja del sonido tanguero, consiste en saltar una octava cuando se llegue a esa nota. También se puede aplicar el cromatismo a los arpeggios de cualquier tipo de acorde, el mismo siempre desde abajo (por ejemplo: re#-mi), se puede hacer cromatismo desde abajo y diatonismo por arriba (re#-fa-mi), o al revés (fa-re#-mi).<sup>32</sup>

#### V.4.6 Apoyatura de la dominante

Es un acorde de dominante ubicado a un semitono superior a un acorde de dominante principal o secundario y que, a su vez, también puede ser considerado un dominante sustituto, aunque se acerca más a una apoyatura armónica. Los acordes se enlazan en paralelo, con excepción del acorde con séptima y novena cuyas voces externas resuelven en movimiento contrario para evitar una sonoridad típica del blues (ver figura V.59). (Romero, 2011, p.18)



Figura V. 59: Acordes apoyatura de la dominante. Los primeros dos son sobre el V de Re menor. El último, sobre el V de la relativa mayor, es decir, Fa mayor. Modificado de Romero (2011, p.18)

Otro caso es la apoyatura y doble apoyatura inferior, los cuales se usan por lo general cuando se llega a una blanca o a un calderón, son de carácter enérgico y se retardan un poco, se pueden abordar con acordes diversos (ver figura V.60). (Romero, 2011, p.18)



Figura V. 60: Apoyaturas inferiores, simples y dobles. Modificado de Romero (2011, p.18)

<sup>32</sup> Graciano, Julián [Julián Graciano], (2018, 9 de septiembre), Tango Licks // Tutoriales por Julián Graciano // ESCALA MENOR TANGO [archivo de video] Recuperado de: <https://youtu.be/hS5xY1CJqZY>

Sobre las apoyaturas dobles, Romero agrega que se tocan preferentemente sobre acordes mayores o menores y mayores con séptima, sin embargo, su uso se puede extender hacia otros tipos de acordes. Se pueden abordar la 5ta., tónica, 3ra y 7ma en forma más frecuente, a su vez, pueden abordarse otros intervalos y además cambiar de 8va, se puede tocar el acorde rasgueado o plaque. (p.19)

Figure V.61 consists of three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff shows a sequence of notes: C, 5ta, C, 5ta, C, Tónica, C, 3ra. The second staff shows Am, 5ta, 7ma. The third staff is labeled "Con repetición:" and shows a sequence of C chords.

Figura V. 61: Dobles apoyaturas cromáticas con salto de octava.  
Extraído de Romero (2011, p.19)

Un recurso habitual en el género es la bordadura doble, la cual es tolerada por cualquier tipo de acorde y sobre todas sus notas (ver figura V.62). (Romero, 2011, p.19)

Figure V.62 consists of three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff is labeled "Diatónica:" and shows a sequence of notes: C, C, C, C7. The second staff is labeled "Con bordadura cromática:" and shows a sequence of notes: C, C, Gm, Bm7(b5). The third staff is labeled "Invirtiendo:" and shows a sequence of notes: Gm, etc.....

Figura V. 62: Bordadura doble sobre distintos grados de acordes.  
Extraído de Romero (2011, p.19)

#### V.4.7 Arpeggios armónicos

Romero comenta que en el tango se utilizan distintos tipos de arpeggio con el propósito de evitar la sonoridad de balada o bolero, son 5 sus formas más habituales, los 4 primeros pueden presentarse en cualquier modo, el ultimo solo en modo menor. (p.20)

- Arpeggio simple: doble pulgar, se acentúa la segunda corchea, se utilizan apoyaturas cromáticas, es un arpeggio roto (ver figura V.63). (Romero, 2011, p.20)



Figura V. 63: Arpeggio simple.  
Extraído de Romero (2011, p.20).

- Arpeggio simple fraseado: se modifican las rítmicas del arpeggio, pero, sobre todo, se busca evitar la rigidez del tiempo mediante el uso permanente de retardando y acelerando, el calderón y otros (ver figura V.64). (Romero, 2011, p.20)



Figura V. 64: Arpeggio simple fraseado.  
Extraído de Romero (2011, p.20)

- Arpeggio doble nota: genera la sensación de dos guitarras, se tocan cuerdas sucesivas o alternadas, en la mano derecha se combinan el pulgar para las graves con índice, medio y anular para las cuerdas agudas (ver figura V.65). (Romero, 2011, p.20)



Figura V. 65: Arpeggio doble nota.  
Extraído de Romero (2011, p.20)

- Línea de bajos: se suele presentar un acorde y su inversión, o acorde y cambio de acorde, las líneas de bajo aparecen con repetición o notas de pasos, o también puede haber notas de acordes más abiertos (evitando las terceras), igualmente aparecen apoyaturas cromáticas y acentos (ver figura V.66). (Romero, 2011, p.20)



Figura V. 66: Arpeggio por línea de bajos.  
 Extraído de Romero (2011, p.20)

- Arpeggio milonga: es similar al anterior, sin embargo, la diferencia radica en la línea de bajos, la cual es en 3-3-2 y solo se toca en modo menor (ver figura V.67). (Romero, 2011, p.20)



Figura V. 67: Arpeggio milonga.  
 Extraído de Romero (2011, p.20)

#### V.4.8 Intervalos por movimiento contrario

Similares a los tratados en el capítulo de melodía, sin embargo, estos poseen una connotación más armónica, se dividen principalmente en dos, las resoluciones de dominante-tónica y al revés, tónica-dominante. Sobre las primeras Romero explica que se suele comenzar en la fundamental del quinto grado con séptima o dominante secundario, el primer tiempo suele ser el acorde dominante, pero también puede ser otro según la armonía (ver figura V.68), mientras que en las segundas se acostumbra a comenzar en la 3ra de la tónica, las variantes rítmicas son similares al V-I y también se pueden tocar con bajo en la 6ta y 5ta cuerda (ver figura V.69). (p.23)

*Cerrando* *Abriendo*

A7 D o Dm A7 D o Dm

**Variantes rítmicas:**

A7 A7

Figura V. 68: Intervalo por movimiento contrario en una resolución de dominante a tónica.  
 Extraído de Romero (2011, p.23)

F#m C#7 F#m C#7/G#

**Variantes rítmicas:**

F#m F#m

Figura V. 69: Intervalo por movimiento contrario en una resolución de tónica a dominante.  
 Extraído de Romero (2011, p.23)

#### V.4.9 Armonías de enlace tónica- tónica

Estas se suelen emplear dentro del compás en el caso de que el final de una frase o semifrase y el comienzo de la siguiente ocurren sobre la tónica, igualmente en los cambios de sección cuando se cambia de modo o es unitonal, se tocan por lo general en ritmo pesante y algunas veces más marcado (ver figura V.70). El orden acorde-inversión puede ser intercambiado en todos los casos, incluido en los acordes de tónica (ver figura V.71). (Romero, 2011, p.24)

Fa mayor: I                      V/V                      V                      I                      I  
 Fa mayor: I                      V/V                      V                      I                      Im

Figura V. 70: Enlace tónica-tónica.  
Modificado de Romero (2011, p.24)

F Gm7 C7 inv. F                      Fm Gm7(b5) C7 inv. Fm

Figura V. 71: Enlace inversión-tónica.  
Modificado de Romero (2011, p.24)

#### V.4.10 Apoyaturas cromáticas

Estas pueden ser dobles, triples o cuádruples; ascendentes o descendentes y se pueden dirigir hacia una nota del acorde o bajo, a su vez, pueden abordar notas del mismo acorde o enlazar diversas armonías. Como adorno se tocan a tempo, pero fraseadas se asemejan a un contracanto, se tocan plaqué o combinando con rasgueo (ver figura V.72 y V.73). (Romero, 2011, p.26)

**Salidas:** la ejecución del primer acorde puede ser a tierra o en síncopa.

**Llegadas:** la nota puede ser abordada a tierra, como acorde a tierra o en síncopa.

**Otras formas:**

Figura V. 72: Apoyaturas cromáticas.  
Extraído de Romero (2011, p.26)

**Doble ascendente:**

**Doble descendente:**

**Triple ascendente:**

**Triple descendente:**

**Cuádruple ascendente:**

**Cuádruple descendente:**

Figura V. 73: Distintos tipos de apoyaturas cromáticas.  
 Extraído de Romero (2011, pp.26-27)

En el caso de las apoyaturas sobre un acorde mayor o mayor con séptima mayor y con séptima menor, se pueden abordar la tónica, 8va, 3ra, 5ta y cada tipo de 7ma correspondiente, igualmente se pueden abordar otras extensiones, cuidando no partir de notas extrañas al acorde (ver figura V.74), las apoyaturas ascendentes pueden usarse hacia cualquier nota de distintos acordes sin problemas, en cambio las descendentes se encuentran más limitadas debido al “salto” melódico. (Romero, 2011, p.27)

**Doble ascendente:**



**Doble descendente:**



**Triple ascendente:**



**Triple descendente:**



**Cuádruple ascendente:**



**Cuádruple descendente:**



Figura V.73: Distintos tipos de apoyaturas cromáticas sobre acordes mayores y mayores con séptima mayor y menor.  
 Extraído de Romero (2011, p.27)

Para finalizar, Romero agrega que el mismo recurso puede aplicarse para unir el acorde de tónica con otros acordes de la tonalidad (ver figura 74), a su vez, se pueden agregar bordaduras cromáticas tanto superiores como inferiores, generando la sensación de “rebote” de la melodía y extendiendo la cantidad de notas, lo que da a su vez un carácter más melódico a las apoyaturas (ver figura V.75). (p.28)



Figura V. 74: Enlace de tónica con otros acordes mediante apoyaturas cromáticas.  
 Extraído de Romero (2011, p.28)



Figura V. 75: Enlaces con apoyaturas cromáticas con bordaduras añadidas.  
 Extraído de Romero (2011, p.28)

## V.5 Interpretación

### V.5.1 Improvisación

Madrid, citando a Enríquez, define a la improvisación como la acción de introducir cualquier modificación en tiempo real del arreglo que estudiado, o a la interpretación espontánea de un arreglo, con todo lo que ello significa y requiere. Algunos de estos recursos son

el cambio de registro, descender una octava respecto del original; la supresión de voces intermedias; cambios de carácter en las melodías, articular de forma rítmica una melodía cuando la original es ligada; y la ornamentación mediante el uso de múltiples apoyaturas. Por ejemplo, los pasajes de enlace pueden embellecerse mediante ornamentos y síncopas melódicas (ver figuras V.76-77). (pp.117-118)



Figura V. 76: “Amurando”, compases 17-18.  
Extraído de Madrid (2017, p.118)

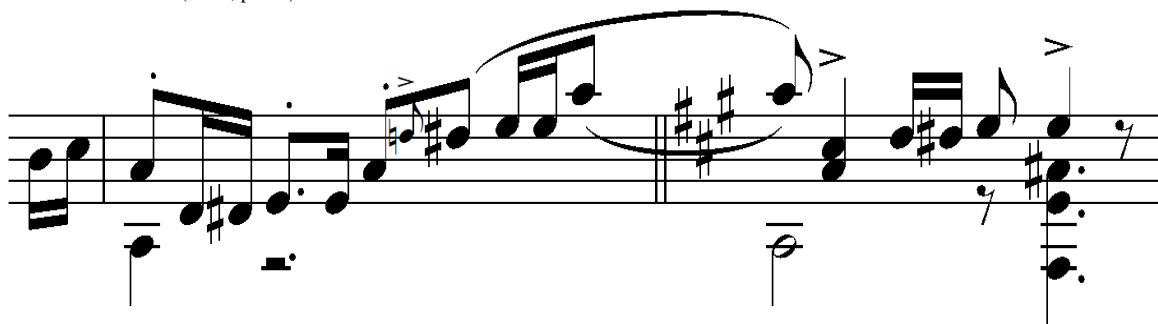


Figura V. 77: “Amurado”, interpretado por Enríquez, compases 17-18.  
Extraído de Madrid (2017, p.119)

### V.5.1 Articulación de melodías rítmicas

Sobre la articulación de estas, Madrid comenta:

*En éstas melodías la pulsación rítmica es más fuerte que en los temas melódicos. Se crean contrastes importantes entre las notas acentuadas y las que no lo son. El contraste se da con las notas que suceden a las acentuadas debido a que son interpretadas de forma pianissimo y sus valores se acortan. (p.119)*

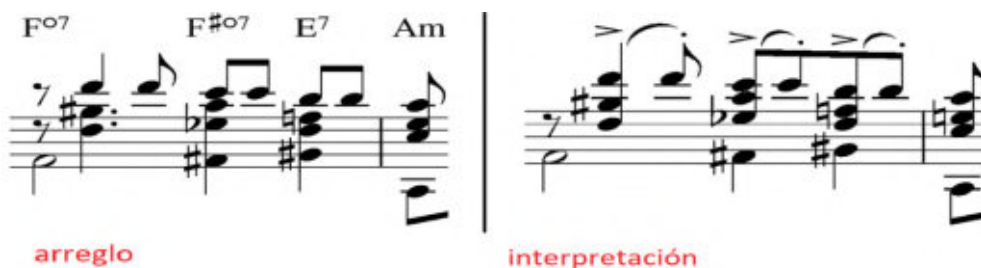


Figura V. 78: “Tinta roja”, arreglo de Enríquez, compás 24.  
Primero se presenta la versión del arreglo, a continuación, la forma que tiene el mismo Enríquez de articular esa melodía con acentos, ligaduras y staccatos propios de la ejecución en melodías rítmicas. Modificado de Madrid (2017, p.119)

No solamente es normal la articulación de la melodía, sino que también es habitual la articulación de los pequeños fragmentos rítmicos más breves como los pasajes de enlaces, bordoneos y contracantos. Un ejemplo de esto es el pasaje rítmico-armónico, en el cual se pueden utilizar acentos y ligaduras para destacar algún movimiento armónico con una intención determinada (ver figura V.79). (Madrid, 2017, p.121)



Figura V. 79: “Mimí Pinzón”, arreglo de Enríquez, compás 25. Madrid comenta que el descenso cromático de la armonía tiene una intención determinada y por tal motivo se emplean ligaduras y acentos para destacarla (p.121). Extraído de Madrid (2017, p.121)

Otro caso es la articulación del bordoneo, los cuales muchas veces requieren de la misma, tanto como para resaltar el carácter melódico como por su digitación, en el registro bajo se suele emplear el dedo pulgar, por lo tanto, para lograr mayor rapidez se pueden ligar varias notas (ver figura V.80). (Madrid, 2017, pp.121-122)



Figura V. 80: Articulación de bordoneo, primera nota acentuada y el articuladas con ligado técnico. Extraído de Madrid (2017, p.122)

Al mismo tiempo, otro recurso habitual en el género es el llamado “final de tango”, sobre el cual Madrid explica:

*El final de tango admite varias interpretaciones de la cual la más frecuente es tocar la tónica del primer tiempo en forma piano, la dominante acentuada y nuevamente la tónica pero de forma pianissimo. Toda la progresión suele tocarse en forma staccato [ver figura 91]. (p.123)*



Figura V. 81: “Mimí Pinzón”, arreglo de Enríquez, compás 38. Final de tango, Extraído de Madrid (2017, p.123)

## V.5.2 Efectos

La interpretación de ciertos ornamentos y efectos sonoros no siempre se escriben en las partituras, Marsili, citado por Madrid, señala que “los conocedores de los códigos los añaden mecánicamente”. (p.124) Sobre los efectos el mismo Madrid agrega:

*En la evolución del tango, se han ido incorporando efectos sonoros a todos los instrumentos, cada uno con sus particularidades tímbricas y organológicas. Entre ellos podemos citar:*

- *cuerdas: strappata, pizzicato, silbido, látigo, chicharra, guitarrita, tambor, golpes de caja y faja (contrabajo), etc.*
- *bandoneón: raspado, silbido, golpes de caja, etc.*
- *piano: glissando, cluster, campanitas, efectos de percusión (sobre la tapa, laterales y en el arpa interior), etc.*

*En la guitarra del tango existen algunos muy utilizados:*

- *Glissando: Portamento ascendente o descendente sobre las cuerdas.*
- *Tambora: Golpe sobre la caja del instrumento.*
- *Látigo: Deslizando con la uña o púa sobre las bordonas entorchadas.*
- *Abanico: Rasgido abierto que simula el arrastre del bandoneón.*
- *Bongó: Percusión con cuerda apagada.*
- *Strappata: Símil contrabajo, generalmente se lo utiliza en guitarra eléctrica. (p.124)*

## V.5.3 El tempo

Los cambios de tempo están vinculados con la manera típica de frasear y este rasgo se acentúa aún más tratándose de una interpretación solista. El tango se nutre de estas posibilidades permanentemente, algunos ejemplos de cambio de tempo son:

- Cambios de tempos entre las distintas secciones de la pieza.
- Cambios bruscos de tempos, los cuales generalmente se dan al final de la pieza para resaltar el mismo.
- A veces en relación al fraseo se generan cambios de tempo
- Se pueden dar fluctuaciones del tempo, como cambios sutiles del mismo entre los diferentes modelos de acompañamiento.
- Se puede aplicar un rallentando para que se perciba el final de una parte.
- Los calderones funcionan como suspensores del tempo. (Madrid, 2017, pp. 128-129)

## V.5.4 Tonalidades

Julián Graciano, citado por Madrid, explica que lo primero que realiza el guitarrista clásico en una obra de tango para un arreglo solista es “llevar la misma a una tonalidad cómoda para su digitación, por lo general donde tenga la posibilidad de la utilización de las

cuerdas al aire, o la tonalidad de Do mayor/La menor por su practicidad en la guitarra.”  
(p.129)

#### V.5.5 Rasgueo

Sobre este Madrid comenta:

*Es una forma clásica de rozar las cuerdas con el pulgar o los demás dedos de la mano derecha, punteando nota por nota en lugar de tocar todas simultáneamente. [sobre la interpretación de Enríquez] Lo suele utilizar en las cadencias para prolongar la duración del sonido. En Viejo smoking lo utiliza en la cadencia final, precedido por un toque de gracia entre los tangueros que es el de no tocar la dominante. Este tipo de final se lo conoce como “final Pugliese” por ser el característico en su orquesta. El mismo consiste en cerrar la melodía en el primer tiempo, “sugerir” el quinto grado, pero no ejecutarlo para luego sí cerrar con una sonoridad abierta en el rasguído del acorde de tónica en posición de cuarta y sexta. La dinámica habitual para este tipo de final es forte-piano.*  
(p.135)

## VI. ASTOR PIAZZOLLA

### VI.1. Pequeña bibliografía

Para hacer una breve referencia a la vida de Astor Piazzolla, se citará a Kuri y Pessinís (2002)<sup>33</sup>:

*Astor Pantaleón Piazzolla nace el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina, hijo único de Vicente Nonino Piazzolla y de Asunta Mainetti. En 1925, la familia se radica en Nueva York hasta 1936 con un fugaz retorno a Mar del Plata en 1930.*

*En 1929, cuando Astor tenía 8 años, su padre le regala su primer bandoneón[...]. Estudia el bandoneón un año con Andrés D Águila y realiza su primera grabación, [...].*

*“En 1933 toma clases de música con el pianista húngaro Bela Wilda, discípulo de Rachmaninov y del que más tarde dijera “Con él aprendí a amar a Bach”. [...]*

*En 1936, retorna con su familia definitivamente a la Argentina, a Mar del Plata, en donde comienza a actuar en algunos conjuntos. Y allí hace su segundo gran descubrimiento después del Bach de Bela Wilda, al escuchar por radio al sexteto de Elvino Vardaro, quién años más tarde sería su violinista. Esa forma distinta de interpretar el tango lo impacta profundamente y se convierte en su admirador. La inclinación de Astor por el tango y, en especial, por ese tipo de tango que comienza a prender con fuerza en su espíritu y en su ánimo, lo lleva a radicarse en Buenos Aires, en 1938. [...]*

*Alterna en diversos conjuntos de segundo orden hasta que en 1939 concreta su sueño: ingresar como bandoneonista en una de las grandes orquestas de esos años, la de Aníbal Troilo Pichuco, que fue uno de los mejores intérpretes de bandoneón y a quién Astor reconoce como uno de sus maestros.*

*Astor siente la necesidad de avanzar musicalmente y ya siendo el arreglador de la orquesta de Troilo, inicia en 1941 sus estudios musicales con Alberto Ginastera y más tarde, en 1943, estudia piano con Raúl Spivak. [...] Sus arreglos son demasiado avanzados para la época y terminaron por hacer que Troilo se los corrigiera para no espantar a los bailarines de las pistas. [...]*

*Sigue estudiando Bartok y Stravinski, estudia dirección orquestal con Herman Scherchen, escucha mucho jazz. Su búsqueda se hace obsesiva persiguiendo un estilo, una música que no tenga nada que ver con el tango. Todo era muy confuso y Astor decide abandonar el bandoneón para dedicarse a escribir y a profundizar sus estudios musicales. [...]*

*En 1953 presenta la obra Buenos Aires (Tres movimientos Sinfónicos) - compuesta en 1951- en el concurso Fabien Sevitzky. Piazzolla gana el primer premio y la obra es interpretada en la Facultad de Derecho de Buenos Aires por la Orquesta Sinfónica de Radio del Estado con el agregado de dos bandoneones y bajo la dirección del propio Sevitzky. Estalla el escándalo, por las peleas a trompadas que se desencadenaron al finalizar el concierto, debido a la indignación que provocó en cierto sector “culto” del público, la incorporación de dos bandoneones a una orquesta sinfónica.*

---

<sup>33</sup> Kuri, Carlos y Pessinís, Jorge, (2002) Astor Piazzolla: Cronología de una Revolución, Piazzolla.org, obtenido de <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>

Uno de los premios que ganó en este concurso, fue una beca otorgada por el gobierno francés para estudiar en París (adonde viaja en 1954), con Nadia Boulanger, considerada en aquellos tiempos como la mejor pedagoga que había en el mundo de la música. Al principio, Piazzolla trata de ocultar su pasado tanguero y de intérprete de bandoneón creyendo que su destino estaba en la música clásica. Este punto de conflicto queda resuelto después de sincerarse ante Boulanger y de interpretar para ella su tango *Triunfal*. De allí surge una recomendación histórica: “Astor, sus obras eruditas están bien escritas, pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca”.

Después de este episodio Piazzolla retorna al tango y a su instrumento, el bandoneón. Lo que antes era la música erudita o el tango, ahora ha de ser la música erudita y el tango, pero del modo más eficaz: tratar los recursos de la música erudita con la sangre del tango. [...]

Cuando Piazzolla vuelve a la Argentina (1955) continúa con la orquesta de cuerdas y además forma un conjunto, el *Octeto Buenos Aires*, que es el inicio de la era del tango contemporáneo. Con una formación de dos bandoneones, dos violines, contrabajo, cello, piano y guitarra eléctrica, produce innovaciones compositivas e interpretativas que van produciendo una ruptura con el tango tradicional, profundiza un criterio camarístico que se independiza del modelo clásico de la orquesta típica y donde no tienen lugar el cantor y el bailarín. [...] En 1958 disuelve el *Octeto* y la orquesta de Cuerdas y viaja a Nueva York a trabajar como arreglador.

[...] Al retornar, conformó el primero de sus célebres *Quintetos*, denominado *Nuevo Tango* (bandoneón, violín, bajo, piano y guitarra eléctrica). El *Quinteto* fue el conjunto que más perduró y el más querido por Piazzolla; la síntesis musical que expresó mejor sus ideas. [...]

[...]En 1975, muere Aníbal Troilo y en su memoria compone la *Suite Troileana*, obra en cuatro movimientos, que graba con el conjunto electrónico, con la participación de A. Agri en violín.

En 1985 es nombrado *Ciudadano ilustre de Buenos Aires* y estrena el *Concierto para Bandoneón y Guitarra: Homenaje a Lieja*, con la dirección de Leo Brouwer en el *Quinto Festival Internacional de Guitarra en Bélgica*.

[...]muere en Buenos Aires el 4 de julio de 1992.

## VI.1. Principales características musicales

Como se mencionó en la biografía, Piazzolla tuvo un gran número de influencias que afectaron directamente a su música, le gustaba Stravinski, Bartók, el jazz y no sabía si dedicarse al tango o la música académica, así que finalmente decidió unir ambas. Su tango deja de ser música para bailar, la concibe como música para ser escuchada:

*El Nuevo Tango de Astor Piazzolla se sitúa en la escena musical de la segunda mitad del siglo XX entre las músicas que privilegian el sonido acústico y las formaciones de cámara; se sirve de un lenguaje preferentemente tonal que “mayoriza” el tango en detrimento de la fuga; se dirige a un público compuesto por audiospectadores procedentes de diversos sectores sociales, que alejados de taxonomías académicas, se entregan al impacto emotivo y corporal producido por esta música. (Pelinski, 2003, p.1)*<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Pelinski, Ramón, «Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística», *Analyse Musicale*, Vol. 48/3, septiembre de 2003, pag. 38-54.)

Es por esto que fue un tema de discusión si la música que hacía Piazzolla era o no tango, «[...], el desplazamiento del cantor de orquesta típica y la complejidad rítmica de sus arreglos musicales, no aptos para el baile de salón, produjeron rechazos en un público que, aferrado a nociones “esencialistas” del tango, cuestionó la inclusión de Piazzolla en el género.» (Goldenberg, s.f., p.1) <sup>35</sup>

Es casi constante en la música de Piazzolla la importancia que le da al ritmo en sus obras, Alberto Speratti, citado por Garcia Brunelli(1992, p. 8)<sup>36</sup>, comenta:

*“De la época decareana yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo, lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango. lo que le da swing”.*

En este sentido se lo emparenta mucho con la influencia que tiene el jazz en su música, por el gran impulso rítmico existente en sus obras, «...en Piazzolla la fuerza rítmica tiene una continuidad y una fluidez fuera de lo común. Esta concepción de Piazzolla proviene con seguridad de una manera peculiar de sentir el pulso rítmico que es propia e intrínseca del jazz.» (Garcia, 1992, p.17)

Pelinski comenta que las síncopas en la música de Piazzolla se producen en las corcheas, que están a un nivel inmediatamente superior a la pulsación de negras en los bajos y no se utilizan síncopas en las semicorcheas (p.8). Suele superponer estructuras rítmicas asimétricas, que generan contratiempos con respecto a una pulsación regular, que generalmente son bajos ostinatos por grados conjuntos (Pelinski, 2003, p.7), con respecto a estos últimos Pelinski agrega:

*...la utilización de líneas de bajo que marcan la pulsación de base en negras. Estas líneas recuerdan tanto los walking basses del jazz como los ‘bajos caminantes’ de la música barroca con los cuales tienen cierta semejanza debido a su carácter a menudo repetitivo, su marcha por grados conjuntos y su disposición a la itinerancia intertextual. Ahora bien, estas líneas del bajo poseen una connotación tanguera en cuanto aseguran la pulsación continua en negras, –una de las configuraciones rítmicas del tango tradicional. (p.12)*

Uno de los elementos rítmicos más característicos de la música de Piazzolla es el famoso 3+3+2, el cual ya se utilizaba en el tango desde antes, Piazzolla no lo inventa, sino que lo sistematiza, proviene del ritmo de milonga (♩♩♩), el cual se convierte en dicha acentuación ligando la semicorchea con la primera corchea del segundo grupo(♩♩♩).(Garcia, 1992, p.19) Asimismo, Pelinski comenta que Piazzolla convirtió al 3+3+2 en una de las marcas fundamentales de su estilo mediante la generalización de su uso y utilizando mutaciones del mismo como: (1)1 3 3, (1)3 3 1, 3 2 3, así como también usando extensiones: (1)1 3 3 3 3 2, (1)3 3 3 3 3, 3 3 3 3 2 (el paréntesis equivale a silencio). (pp.9-10)

---

<sup>35</sup> Goldenberg, Gabriela, *La música de Astor Piazzolla- aspectos estilísticos y estructurales de su (des)territorialización*, [en línea].Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, disponible en: <https://docplayer.es/20302981-La-musica-de-astor-piazzolla-aspectos-estilisticos-y-estructurales-de-su-des-territorializacion.html> (05/03/19)

<sup>36</sup> García Brunelli, Omar. *La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 12 (1992). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revis-tas&d=obra-astor-piazzolla-relacion> [Fecha de consulta:11/03/19]

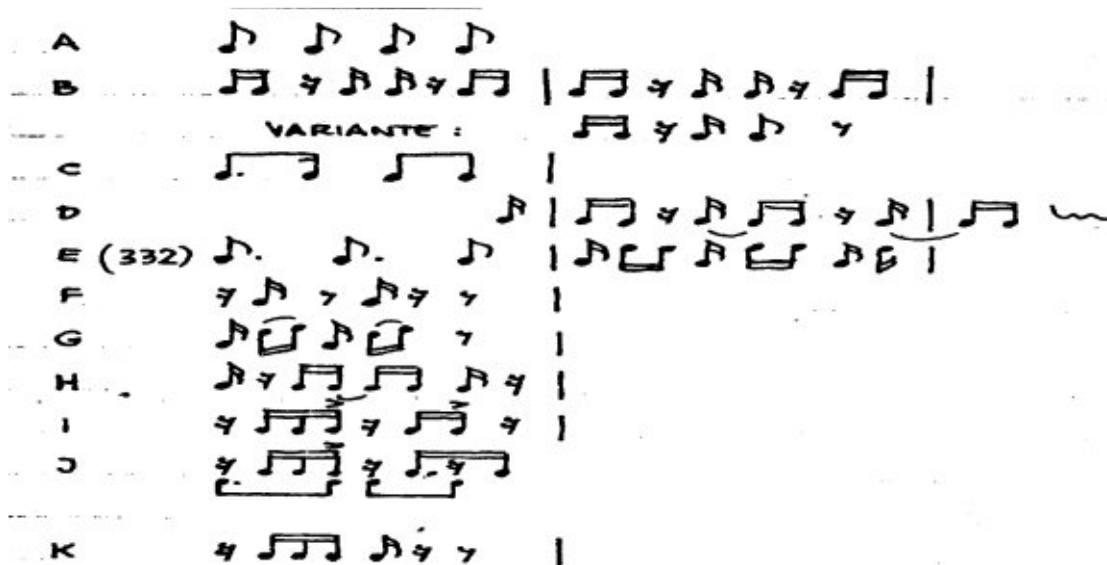


Figura VI. 1: Fórmulas de acompañamiento rítmicas utilizadas por Piazzolla.  
 Los cambios de plica representan cambios de octava. Extraído de Pellinski (2008, p.20)

También suele desplazar acentos para crear tensión rítmica y generar contornos melódicos ásperos (García, 1992, p. 27). Sobre el ritmo en la música de Piazzolla, Goldenberg señala que presenta las siguientes características:

*yuxtaposición [...]*

- *vertical: diferentes ordenamientos métricos superpuestos [...]*

- *horizontal: cambios de compás [...]*

*b) agrupaciones y acentuaciones contrarias a la métrica [...]*

- *contratiempos y desplazamientos acentuales [...]*

- *“yumba”:* *anacrusa fuertemente acentuada que frena bruscamente su impulso al arribar al tiempo fuerte, [...]*

*c) aceleraciones y detenciones súbitas*

- *un tempo vertiginoso se detiene súbitamente frente a una sección lenta y viceversa [...]. (p.3)*

Con respecto al aspecto melódico de sus obras en general, Pelinski comenta que se caracterizan por su lirismo y belleza, muchas veces conmovedor (p.10), las mismas, por lo general, son ejecutadas por el bandoneón en primer plano, mientras los violines hacen contracantos y también incluye procedimientos fugados. (Goldenberg, s.f., p. 4) Sobre el aspecto melódico García agrega:

*De la melodía del tango toma las suavidades del tango canción, pero también incorpora las aristas rítmicas de los acompañamientos, de las milongas; los recursos subyacentes en las líneas de bajo, puentes. “bordoneos”, adornos. Todo eso que está presente en las interpretaciones instrumentales va a cambiar de ubicación. va a sumarse al plano destacado de la melodía y forma el perfil rítmico tan especial de los motivos de Piazzolla. (p. 65)*

En cuanto a la armonía, García aclara lo siguiente:

*Armónicamente el tango puede muy bien manejarse con tónica, subdominante y dominante. Pero Bardi, Mora, De Caro, demostraron que se podían usar muchos acordes más. Era tan solo una cuestión de necesidades expresivas, de goce del músico. del regodeo estético en las sonoridades cada vez más ricas. Y no hay un armonista en el tango que sea más hábil que Piazzolla. Pero siempre a partir de la misma materia del tango: la armonía tradicional (tal vez un poco ampliada). (p.65)*

A su vez, Goldenberg afirma que la armonía en las obras de Piazzolla presenta yuxtaposición, tanto vertical (de forma mucho más ocasional), mediante la superposición de tonalidades entre diferentes planos, de tríadas y cuartas paralelas, así como también clusters y motivos atonales sobre ostinatos; como horizontal, mediante transposiciones, en lugar de realizar procedimientos modulatorios, simplemente cambia de tonalidad yuxtaponiendo la nueva al lado de la anterior. En algunas fugas las entradas de los temas son a la cuarta, suele presentar ostinatos transpuestos a diferentes tonalidades y utiliza motivos del jazz, como acordes con séptimas, novenas y notas agregadas. (pp. 3-4)

Otra de las características de su música es la inclusión de sonoridades ajenas al tango tradicional, como violoncello, guitarra eléctrica, percusión y batería, saxo barítono, sintetizador, piano y bajo eléctricos, vibráfono, ruidos electrónicos y disonancias realizadas mediante ejecuciones no tradicionales de instrumentos acústicos. En cuanto a las sonoridades no ajenas al tango, su fraseo de bandoneón es al estilo de Troilo, reincorpora la flauta, usa efectos de “lija”, “tambor”, glissando sobre cuerdas y también golpes en cajas del contrabajo, bandoneón y piano. (Goldenberg, s.f., p. 5) Con respecto a este último, García enfatiza la importancia que tuvo el pianista de la orquesta de Troilo en Piazzolla, Orlando Goñi,

*...apoya los graves con breves escalas ascendentes y descendentes. [...] En fin, la presencia alternada del piano en la melodía, los contracantos, el bajo. así como el traslado al teclado del fraseo bandoneonístico de Troilo, son esenciales en su estilo [...] Muchas de estas características se pueden observar en el tratamiento pianístico del posterior Piazzolla, como ser la metodización de los “bordoneos” de la mano izquierda y otros rasgos muy típicos, como el empleo de unas octavas de adorno en el registro agudo con el siguiente diseño:(p.12)*



Figura VI. 2: Octavas de Goñi.  
Nótese la acentuación en 3-3-2. Extraído de Pelinski (2008, p.12)

El aspecto más polémico de las obras de Piazzolla con respecto al tango tradicional es la forma, sobre esta última en la época de Piazzolla, Pelinski comenta:

*Cuando Piazzolla irrumpe en el tango hacia la década de los cuarenta, la forma convencional del tango [...]era la forma binaria: dos secciones –una (más bien rítmica) a*

*modo de estrofa y otra (más bien melódica) a modo de estribillo— precedidas por una introducción y unidas por un puente. Además, dichas secciones estaban fundadas frecuentemente en la oposición de las tonalidades mayor-menor (o viceversa). (p.4).*

García, asegura que la ruptura de la estructura del tango canción comienza con la obra “Tres minutos con la realidad”, ya que la misma se estructura con una concepción al estilo de Debussy, mediante fragmentos yuxtapuestos y sub-secciones breves ornamentadas. (p.43)

Asimismo, Goldenberg explica que «Desde 1960, las obras de Piazzolla comienzan a extenderse y [...] alcanzan una duración de hasta doce minutos aproximadamente [...] De esta manera, se alejan de la duración del tango tradicional en tres minutos»(p.5). Al mismo tiempo, Piazzolla da énfasis a ese contraste entre los segmentos del tango, una sección agitada, con acentuaciones percusivas al lado de otra más lenta y melancólica, o una sección fugada y rítmica se alterna con otra homofónica o por ostinatos al unísono y utiliza silencios en lugar de transiciones. También suele mostrar un motivo omnipresente con mínimas variaciones sobre un módulo métrico-armónico que se reitera, acostumbra presentar repeticiones abusivas del tema al final de algunas obras y es característico en su música la utilización de un motivo o “bloque” que se yuxtapone con otros y se reitera en toda la obra. (Goldenberg, s.f., p.6)

Más adelante, Goldenberg agrega:

*Si bien la construcción por fragmentos es característica en Piazzolla, sus obras hallan unidad y síntesis gracias a la recurrencia temática. Este desarrollo formal cíclico o en “espiral” (por las recurrencias temáticas bajo distintas texturas), hace que los finales de ciertas obras suenen arbitrarios. Si bien mantuvo características del tango tradicional, ha roto otras estructurales al adoptar componentes de diversos géneros y estilos, generando mayor aceptación en el extranjero que en su país. (Goldenberg, s.f., p.6).*

Piazzolla busca desentenderse de una narración lineal en sus obras, de una sintaxis que conduzca a una meta discursiva mediante tensiones y distensiones, si bien usa el sistema tonal busca quebrar su linealidad. (Goldenberg, s.f., p.7) Para finalizar, Goldenberg agrega lo siguiente:

*La exacerbación de la repetición, el retorno a materiales sin desarrollar, la carencia de procesos modulatorios paulatinos y de transiciones, así como las yuxtaposiciones rítmicas y texturales, son características de esta música que generan cortes en la continuidad. Explotando un doble eje temporal, por un lado, fragmenta el transcurso del tiempo; por otro, hace hincapié en la superposición de estructuras, complejizando las asociaciones que pueden originarse a cada instante, remitiéndonos a lo escuchado dentro o fuera de la obra. Específicamente, sobre el eje horizontal, la música de Piazzolla realiza un movimiento de aceleración y freno. Es decir, avanza vertiginosamente, alimentada por su impulso rítmico creando una contracción temporal, e inesperadamente, con secciones contrastantes o yuxtaposiciones armónicas, coarta este proceso sin dilatar la tensión. De esta manera, esa tensión, como motor interno, nunca reposa. Simultáneamente, sobre el eje vertical, superpone diferentes ordenamientos métricos, tonalidades, timbres, contrapuntos y ostinatos. Es en este sentido, que digo que su estructuración construye una temporalidad múltiple, donde coexisten diferentes temporalidades. (p.7)*

De esta manera, García remarca que Piazzolla en sus arreglos de tangos utiliza procedimientos de disolución y de sobre-composición, siendo los primeros una serie de recursos que utiliza para dar variedad y enriquecer, pero resultan siendo corrosivos con el contenido melódico o rítmico original; y los segundos consisten en que Piazzolla realice un arreglo de

un tango que considera melódicamente pobre, por lo que escribe, compone sobre el tango original. (pp 29-30)

También son importantes los llamados “modos de ejecución” en sus obras, los cuales Pelinski define como:

*...modalidades de ejecución que transforman la estructura sonora en tango y vehiculan una emoción tanguera. Se trata de modalidades idiomáticas de interpretación, interiorizadas por la competencia del intérprete. Constituyen maneras de ejecutar concretas que responden a un habitus del intérprete. Estos habitus son esquemas mentales estructurados por la interiorización del tango a través de su práctica socio-cultural y funcionan como principios estructurantes y generadores de la interpretación tanguera.[...] Es el caso de Piazzolla, quien [...] prefería fijar aquellos aspectos de la ejecución que marcaban su estilo, tales como las articulaciones de la frase con sus acentos dinámicos, indicaciones agógicas, etc. que servían para orientar a sus intérpretes en el swing tanguero y en el dramatismo de la ejecución. Si, en efecto, el swing particular del tango es sobre todo función de las habitualidades de la ejecución tanguera modificadas según las habitualidades estilísticas del compositor, resultaba pertinente fijar con precisión las indicaciones dinámicas[...]. (pp.13-14)*

Piazzolla fija el uso de prácticas percusivas, ruidos rítmicamente articulados que realizan sus músicos, para cubrir la ausencia de instrumentos de percusión en el tango. (Pelinski. 2003, p.14) Otros modos de ejecución presentes en la música de Piazzolla son:

*el rubato, típico de las secciones melódicas, caracterizado por una interpretación extremadamente libre del ritmo que se expresa en valores de duración relacionados entre sí en proporciones “irracionales”.*

*el canyengue: pasajes rítmicos muy “compadritos”, subrayados por efectos percusivos y asociados a la “camorra” en la que, según Piazzolla, estaría enraizado el tango porteño*

*El swing, término jazzístico utilizado por Piazzolla para designar la manera de moverse y de frasear propia del tango porteño[...]*

*Entre los rasgos no escritos en una partitura de tango habría que mencionar también aquellas metáforas, que forman parte de las estrategias de ejecución del tango. Bien que extrañas al discurso académico, ellas forman parte significativa de la jerga tanguera: la “mugre” también llamada “roña” que confiere una cierta “suciedad” a la ejecución particularmente en los momentos más canyengues, o también “el sudor” para subrayar la intensidad del esfuerzo físico exigido –particularmente por el bandoneón –en la interpretación del tango. (Pelinski. 2003, pp.14-15)*

Pelinski finaliza remarcando que estos recursos y rasgos estructurales son concebidos para impactar emocionalmente al oyente, «[...]el grado de complejidad de la textura sonora, la eficacia del sistema rítmico, o la factura de la línea melódica son disposiciones del material sonoro que se adecuan a la competencia musical de un público melómano sin prejuicios estilísticos,[...]» (p.16) y Garcia remarca que la música de Piazzolla no se trató de invenciones, sino de la sistematización de recursos pre-existentes. (p.64)

## VI.2 Obras para guitarra del autor

### VI.2.1 Cinco piezas de guitarra

Sobre dichas piezas Manheim (s.f.) comenta:

*Las Cinco piezas para guitarra de Piazzolla fueron escritas alrededor de 1980 y fueron publicadas por Edizioni Musicali Bèrben en Italia en 1981. Son las únicas obras del compositor para guitarra sola. Piazzolla proclamó con confianza que estas piezas harían que su nombre fuera conocido entre los guitarristas, incluso sin una gran cantidad de antecedentes en el campo (sí escribió varios otros trabajos para conjuntos que incluían una guitarra latinoamericana, y se han grabado varias veces. Aunque no son obras virtuosas, las piezas son agradablemente idiomáticas para la guitarra, ya que contienen efectos de armónicos y pasajes en los que los dedos golpean o son trillados en la superficie del instrumento. En su mayoría son lentos y están bastante implicados armónicamente; el único con más de un indicio de los ritmos de tango habituales de Piazzolla es la tercera pieza, y ese es un tango que es mínimo y tenso.<sup>37</sup>*

Iravedra (2015) agrega que existe cierta controversia en torno a las diferencias entre la edición publicada en 1981 por *Edizioni Musicali Bèrben* y un manuscrito copiado de la partitura original atribuido al guitarrista argentino Roberto Aussel, Piazzolla compuso las *Cinco Piezas* por pedido de Aussel, luego entregó el manuscrito a un amigo de Piazzolla llamado Bitetti, el cual realizó algunos cambios y entregó esta nueva versión a la editorial *Bèrben*. (pp.1-5)<sup>38</sup>

### VI.2.2 Tango suite

La “Tango Suite” nació como una obra para dúo de guitarras en 1984, escrita para el dúo de guitarristas brasileños Sergio y Odair Assad, Oscar López Ruiz comenta que Piazzolla lo llamó desde Punta del Este para que revisara la obra y encontró que era difícil y complicada, pero perfectamente tocable por virtuosos como los hermanos Assad. Se trata de una pieza de un gran virtuosismo en la que predomina el carácter concertante puesto que no hay guitarra solista y acompañante, sino que ambas se reparten los roles dialogando de igual a igual, desde el primer momento la obra gozó de una gran acogida llegando a convertirse en una de las piezas clave del repertorio camerístico para guitarra.<sup>39</sup>

### VI.2.3 Historia del tango

Stevenson (s.f.) explica sobre esta pieza:

*Astor Piazzolla era muy consciente del cambio de estilo del baile nacional argentino a lo largo de su vida. Era completamente natural que intentara recordar a sus críticos*

---

<sup>37</sup> Manheim, James, (s.f.), *Astor Piazzolla-Pieces (5) for guitar*, All music, <https://www.allmusic.com/composition/pieces-5-for-guitar-mc0002388056>, traducción propia.

<sup>38</sup> Iravedra, Rafael, Campero de las cinco piezas para guitarra de Astor Piazzolla. Análisis de cuatro grabaciones basadas en el manuscrito, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

<sup>39</sup> Gomez Lucas, David, *LA INFLUENCIA DEL JAZZ EN LA MÚSICA DE ASTOR PIAZZOLLA-ANÁLISIS DE TANGO SUITE*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, (s.f.), obtenido de: [http://www.migueltrapaga.com/partituras/David\\_Gomez\\_Lucas.pdf](http://www.migueltrapaga.com/partituras/David_Gomez_Lucas.pdf)

y fanáticos el hecho de que el tango había comenzado en el proceso de evolución musical y había alterado su sonido y estado de ánimo a través de ese mismo proceso.

*Histoire du Tango es el vehículo por el cual lo hizo. No está escrito para la banda de tango estándar, pero es una especie de abstracción de ese sonido en una suite clásica, originalmente escrita para flauta y guitarra. (También hay una versión para violín y guitarra, así como otros arreglos, y el título de la obra a veces se da en español, La Historia del Tango).[traducción]*<sup>40</sup>

Lerman (2003) agrega que esta obra tiene una estructura sólida, ya que sus cuatro movimientos se refieren a momentos muy definidos del tango con características musicales diferentes, 1900 Burdel, 1930 Café, 1960 Night Club y (1990?) Concierto de hoy. Aunque cada movimiento tiene sus rasgos históricos, en todos se percibe la impronta de Piazzolla lo que da gran unidad al trabajo compositivo. Esta obra ha tenido gran aceptación en los ambientes de la música académica, es un clásico en la música para flauta y guitarra, además, cuenta con versiones de intérpretes de todas partes del mundo que sienten al ejecutarlas un contacto casi folklórico con el tango argentino. Se han realizado transcripciones para el violín, para cuarteto de clarinetes, cuarteto de saxofones e incluso el guitarrista de jazz Al di Meola la incluyó en su repertorio de “música del mundo”. (p.2)<sup>41</sup>

Para la época de composición de la pieza (1980 aproximadamente) encontramos un hecho nada fortuito: Horacio Ferrer, quién fue gran colaborador para Astor Piazzolla, publica “El libro del tango”, una especie de gran enciclopedia de tres tomos donde se presenta una crónica histórica narrada en tono poético y un orden alfabético con biografías de músicos de tango de todas las épocas. Al final de la década del '70, Piazzolla retoma la idea de componer obras para ser ejecutadas por otros instrumentistas que no fueran él y su quinteto, es en este contexto donde hay que incluir a “La historia del tango”, la cual podría ser entendida como la versión musical de las crónicas narradas en “El libro del tango” por Ferrer, tiene un riguroso orden histórico y logra ser una síntesis de estilos propios y ajenos. (Lerman, 2003, pp.3-4)

Molazadeh (2013) agrega:

*La pieza dura un poco más de veinte minutos y se divide en cuatro movimientos separados. Cada movimiento representa una configuración y un período de tiempo diferentes de la historia del tango. Lleva a los oyentes en un viaje en el tiempo a medida que experimentan la historia y la transformación de este género musical muy popular. Mientras que los dos primeros movimientos representan los períodos anteriores y más conservadores del tango, los segundos dos representan el estilo único y las contribuciones de Piazzolla a la música de tango de la segunda mitad del siglo XX. (p.18)*<sup>42</sup>

### VI.2.3.1 Bordel 1900

Lerman comparte las palabras con las que Piazzolla describía este movimiento:

*“El tango comienza en Buenos Aires en 1882 y los primeros instrumentos que lo tocaban eran guitarra y flauta. Esta música debe ser tocada con mucha picardía y gracia*

---

<sup>40</sup> Stevenson, Joseph. (s.f.), Astor Piazzolla L'histoire du tango, tango cycle for flute & guitar, All music, <https://www.allmusic.com/composition/lhistoire-du-tango-tango-cycle-for-flute-guitar-mc0002359794>, traducción propia.

<sup>41</sup> Lerman, Fernando, *La fuente de inspiración- Condiciones de producción para la Historia del Tango de Astor Piazzolla*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2003

<sup>42</sup> Molazadeh, Sheila, *An Analysis of Astor Piazzolla's Histoire du Tango for Flute and Guitar and the Influence of Latin Music on Flute Repertoire*, California State University, Northridge, 2013. Traducción propia

*para visualizar las alegrías de las francesas, italianas y españolas que vivían en esos burdeles, coqueteando con los policías, ladrones, marineros y malevos que los visitaban. Esta época era completamente diferente a todas. El tango era alegre”. (p.4)*

A su vez, el mismo Lermar comparte la poesía de Horacio Ferrer:

*“Porque el tango se engendra en el talentoso y lozano ejercicio creador de la mala vida del arrabal porteño del 80. Es la obra muy límpida de esos impuros. De una pequeña aristocracia del revés. De esta elite de descastados a la cual, sin embargo, nadie podrá acusar de copiona ni podrá negar la más radical originalidad.*

*No es casualidad; ¿quiénes sino los arrabaleros de toda España son los que hacen el cante jondo? Y, ¿qué parte capital de la génesis del Jazz pertenece a los pobres libertinos de Storyville, el arrabal de Nueva Orleans!*

*¿Será no más que ha de ser siempre el talento de los miserables que tocan su piano o que puntean su guitarra tan lejos de toda ilustración, el que –entre un vaso de alcohol y una ramera- siembre la simiente de lo que indefectiblemente engendrará la más elevada y pura belleza de la música?” (pp.4-5)*

De esta manera Piazzolla explica el carácter del primer movimiento. Efectivamente es el único en tonalidad mayor, con aire de milonga rápida. Un aspecto musical importante para la obra es que el bandoneón tardó 30 años en entrar de lleno al tango argentino, por lo que Piazzolla nos recuerda que los primeros tríos de tango estaban compuestos por el violín cantante, flauta en segunda voz y “fiorituras”, funcionando la guitarra como base y ejecutando los bordoneos. (Lermar, 2003, pp.4-5)

Molazedeh agrega que este movimiento presenta melodías provocativas y tempo de rubato en los pasajes de flauta solista. La pieza es elegante pero vivaz, lo que se indica con una marca de tempo de molto giocoso. Su uso extenso de figuras de staccato de una y dos lenguas en la flauta, acompañadas de técnicas de percusión en la guitarra, le da a este movimiento una sensación vibrante yailable. Está en un metro doble, como la mayoría de los tangos en la primera década del siglo XX. (p. 18)

Para esta música de Burdel, Piazzolla presenta giros melódicos y armonías propias de su estilo, pero nos recuerda a las milongas de Villoldo y Filiberto. Es este el número más “historicista” de la suite, sin embargo, se puede encontrar acentuaciones y desplazamientos rítmicos no presentes en el tango de esa época, lo que ya denota una reproducción artística y no un trabajo de estricto rigor histórico. Con este movimiento Piazzolla nos recuerde que el tango nace en los prostíbulos. (Lermar, 2003, p. 5)

### VI.2.3.2 Café 1930

Piazzolla, citado por Lermar, comenta sobre dicho movimiento:

*“Otra época del tango. Se escuchaba y no sólo se bailaba como en 1900. Era más musical y romántico. Las orquestas de tango estaban formadas por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo. A veces se cantaba. La transformación era total. Más lento, nuevas armonías y yo diría muy melancólico.” (p.6)*

Este movimiento estaba destinado a simplemente escucharse. La razón de esto fue que, para la década de 1930, el énfasis en el baile de tango había disminuido y la música misma se convirtió en el punto central; aunque todavía existía el tango canción durante este

período, sin embargo, en esta década de 1930 la música se había vuelto más romántica, lenta y sensual. (Molazedeh, 2013, p. 19)

Leremar agrega:

*El interés está puesto en el tango que se escucha, en la melodía, en el canto y no las famosísimas orquestas de baile con un pulso marcado a más no poder, no es este el tango que Piazzolla quiere mostrar. Y en este contexto es preciso citar la figura de Julio De Caro, a quien Astor admiraba profundamente. De Caro fue el primero en pensar al tango como gran música popular de concierto y con su tango “Decarísimo”, Piazzolla evidencia su devoción por una línea de trabajo dentro del género que se empeñaría en desarrollar. [...]*

*Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo cautivaban al gran público con su tango bailable, pero a Piazzolla no le interesa contar esa parte de la historia del tango, Astor amaba a los que pensaron al tango como música popular para escuchar y enriquecer musicalmente con orquestaciones y nuevas armonías. Es este Café 1930 cercano al “Boedo” de Julio De Caro y a la melodía gardeliana de “Volver”. (pp.6-7)*

Café 1930 en particular contiene melodías muy sombrías en ambos instrumentos, comienza con un melancólico solo de guitarra que está mayormente arpegiado con algunos acordes y adornos en todas partes. La flauta ingresa suavemente quince compases más tarde con una melodía también sombría y muy expresiva, mientras la guitarra continúa con una figura de acompañamiento. Además de las indicaciones de acelerandos y rallentandos que están escritos, Piazzolla marca con frecuencia las secciones con ad libitum, dando a los intérpretes más margen de maniobra con cambios de tempo y libertad para crear su propia interpretación. (Molazedeh, 2013, pp. 19-20)

### VI.2.3.3 Nightclub 1960

Al igual que en ambos movimientos anteriores, Leremar cita las palabras de Piazzolla sobre el movimiento:

*“La época internacional, el tango triunfa en Europa. Comienza una nueva época transformante. La gente concurre a los nightclubs para escuchar seriamente el nuevo tango. La revolución y cambio total de ciertas formas de viejo tango. No bailable, si escuchable. Música para los músicos”. (p.7)*

Molazedeh agrega:

*El tercer movimiento se titula Nightclub 1960. En la década de 1960, el tango se había transformado una vez más; Esta vez hubo una fusión del tango argentino con la bossa nova brasileña. Estos nuevos tangos se realizaban en clubes nocturnos en Buenos Aires, donde los civiles acudían en masa para probar este nuevo sonido del tango. Este movimiento combina lo mejor de los dos primeros movimientos. Posee los elementos llamativos y rítmicos, así como las secciones más lentas y expresivas. (p.29)*

Este es el movimiento de la obra que más “suena a Piazzolla” ya que el autor se refiere musicalmente la época en que él busca reinventar el género, por esa razón hace tanto hincapié en que no es música para bailar y se dirige directamente a los “entendidos”, los músicos. Con NightClub 1960 Piazzolla nos cuenta ésta historia del tango, desde 1943 Piazzolla trabaja en composiciones de neto corte académico, pero alrededor del '60 es cuando Astor hace eclosión: el tango con recursos del jazz (Evans, Mulligan, Tristano y Shearing) y de la música

europea: Stravinsky, Bach (escritura canónica, armonía moderna, polirritmia, politonalismo, empleo de compases irregulares, de temas fugados) que determinan una realmente nueva manera de hacer la música de Buenos Aires. (Lermar, 2003, pp.7-9)

#### VI.2.3.4 Concert d'aujourd'hui

Piazzolla, citado por Lermar, explica:

*“Esta es la música de tango con conceptos de la nueva música. Esencia de tango con reminiscencias de Bartok, Stravinsky y otros. Este es el tango de hoy y del futuro. Abajo está el tango, arriba está la música. Una música donde se escucha la historia del tango con un agregado, la nueva música.” (p.9)*

Molazedeh agrega:

*[...] El tango se había transformado de sus días arriesgados en los burdeles, a la música de café cortés, a la música de baile para discotecas, a esta forma moderna de música que nuevamente estaba destinada a escucharse por encima de todo. Esta idea de “tocar música para escuchar y no bailar” fue algo que resonó con Piazzolla a lo largo de su carrera. Este movimiento fue la forma en que Piazzolla mostró la dirección en la que se dirigía el tango y lo que iba a suceder en el futuro con las influencias de la música del siglo XX. De los cuatro movimientos, el Concert d'aujourd'hui parece ser el único que no es del todo tonal y algo idiosincrásico con sus melodías excéntricas. Es extremadamente cromático, tiene muchos acentos desplazados y una cantidad de elementos de improvisación al estilo del jazz en la línea de flauta. Todo el tiempo, la parte de la guitarra tiene una figura glissando recurrente que sirve como una constante durante todo el movimiento. [...]*

*Si bien este movimiento evoca una sensación de urgencia con el movimiento esporádico y los ritmos excéntricos de la flauta, este patrón constante en la línea de la guitarra induce un estado de ánimo relajado.*

*Piazzolla no indicó ningún cambio de tempo durante todo el movimiento, simplemente indica que debe realizarse a un ritmo rápido con su marca de Presto, molto ritmico. (pp.21-22-23)*

En este último número de la suite Piazzolla logra combinar dos mundos: el de la música del siglo XX y el de un género popular que representa a Buenos Aires, lejos de las discusiones de fidelidad tanguera y de las vanguardias de la música académica contemporánea. (Lermar, 2003, p.9)

#### VI.2.4 Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta

King (2014) comenta sobre dicha pieza:

*Concierto para bandoneón y guitarra fue compuesto en 1985 y se estrenó en el Quinto Festival Internacional de Guitarra Belga con Astor Piazzolla en el bandoneón, Cachot Tirao en la guitarra y Leo Brouwer dirigiendo en la ciudad de Liège. No es el único concierto que escribió Piazzolla, pero es el único para este tipo de emparejamiento instrumental. La pieza contiene tres movimientos: “Introducción”, “Milonga” y “Tango”, respectivamente. La composición en su conjunto se puede ver [...] como contando la historia*

*de dos bailarines (los solistas) que se presentan a la audiencia, y luego interactúan no solo con la audiencia y el conjunto sino también el uno con el otro. (p.35)*<sup>43</sup>

#### VI.2.4.1 Introducción

El movimiento de apertura está marcado como “Introducción Lentamente”. Esta sección es solo para los dos instrumentos solistas, la pieza claramente es acerca de la soledad y el anhelo. La ausencia de la orquesta facilita que el movimiento se escriba en un ritmo libre, aparentemente no medido, permitiendo a los solistas crear la impresión de un movimiento improvisado. (Stevenson, s.f.)<sup>44</sup>

King agrega:

*[...] El movimiento es interesante porque no hay un acompañamiento orquestal, lo que lo convierte esencialmente en una gran cadencia doble, con la guitarra y el bandoneón. La guitarra [...] entra al escenario con gravitas y bravura con un solo extendido y abierto, [...] A la mitad del movimiento, el bandoneón [...] se une a la acción a medida que el instrumento adquiere la función melódica principal del dúo, dejando que la guitarra [...] adopte un papel principalmente coral y de acompañamiento. El movimiento termina con una figura melismática en la guitarra [...] mientras el bandoneón [...] toca notas enteras atadas que proporcionan una sustancia armónica. (p.35)*

#### VI.2.4.2 Milonga

Stevenson comenta que el movimiento central está marcado como Milonga, es particularmente apropiado encontrar una en este concierto, ya que la misma es tradicionalmente una pieza de dueto vocal, a menudo en forma de preguntas y respuestas. Justamente, ambos solistas mantienen el diálogo que comenzaron en el primer movimiento, pero ahora con el ritmo suave de la milonga.

Asimismo, King agrega:

*Una milonga es un baile argentino, de naturaleza extremadamente conversacional; de hecho, Borges dice que la milonga fue “una de las grandes conversaciones de Buenos Aires”. [...] El término también se conoció como el salón de baile en el que se realizaban los bailes de vals, milonga y tango. Al considerar el estilo de baile, Facundo Posadas recuerda que una milonga tiene una “sensación de swing y suavidad, que conlleva un impulso que rara vez se detiene”. Kely Posadas agrega que “hay pausas en el tango, pero no en la milonga” y que “más que la velocidad o la síncopa, o la continuidad directa, el placer de la milonga como danza es la interacción cultural”. [...]*

*[...] El estilo de la milonga también mantiene un ritmo bastante suave y constante, y en lo que respecta a esta composición, sigue siendo bastante conservador en términos de estructura armónica. A medida que surgieron más complejidades con la milonga en Argentina, se transformó en el tango. El título sugeriría que, como se discutió anteriormente, que este movimiento de hecho reconcilia a los dos solistas entre sí tocando pasajes melódicos extendidos juntos como si bailaran entre ellos provenientes de diferentes timbres y dejando de lado sus diferencias. (pp. 36-37)*

---

<sup>43</sup> King, Anthony James, *Double Concerto for Guitar and Bandoneón (Concierto para bandoneón y guitarra) “Hommage à Liège” by Astor Piazzolla adapted and arranged for Marimba and Vibraphone: A Performance Guide*, Texas Tech University, School Of Music, 2014 Traducción propia

<sup>44</sup> Stevenson, Joseph, (s.f.), *Astor Piazzolla Concerto for bandoneón, guitar & string orchestra (“Hommage à Liège”)*, All music, <https://www.allmusic.com/composition/concerto-for-bandone%C3%B3n-guitar-string-orchestra-hommage-%C3%A0-liege-mc0002385315>, traducción propia

#### VI.2.4.3 Tango

El final es una obra de puro Tango nuevo, la adaptación entrecortada del ritmo del tango, una sensación creciente al final de las frases, las armonías aventureras y otros rasgos estilísticos que Piazzolla encontró en la música popular norteamericana y en la música clásica son todas características de este estilo y están presentes en el último movimiento. El autor crea efectos de percusión llamando a los solistas a que golpeen sus instrumentos. (Stevenson, s.f.)

A su vez, las síncopas del tango tienden a ser más lineales, mientras que la milonga se divide 3-3-2, el tango tiende a dividir dos medidas en un estilo 333322. Este movimiento se presta a una mayor cantidad de complejidad, no solo con respecto al tiempo (que ya tiene una tendencia a apresurarse más debido a las síncopas lineales), sino también con respecto a la armonía, utilizando acordes con oncenaria y trecena. (King, 2014, pp. 38-39)

# VII. ANÁLISIS DE LAS OBRAS PARA GUITARRA DE ASTOR PIAZZOLLA

## VII.1 Cinco piezas de guitarra

### VII.1.1 Campero

Este movimiento se caracteriza por tener un tema principal de textura monódica de 12 compases, en los que alterna los dos compases tradicionales del tango, 4/4 y 3/4, en el caso de este último compás, el mismo se acentúa como 6/8, recurso que es típico del folklore argentino y se incorporó al género. Este tema se basa en una célula de dos compases (ver figura VII.1) que se repite 6 veces, las primeras dos en el I grado, Mi menor, otras dos en el V7 y luego otras dos veces en el I, por lo que la armonía del mismo es I-V7-I, como es típico del tango de la Guardia Vieja.



Figura VII. 1: Compases 1-2 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Motivo principal.

Del compás 13 al 18 presenta una región <sup>45</sup> sobre el IV grado, La menor, en la misma aparece un acorde disminuido que resuelve a dicho grado. (ver figura VII.2)



Figura VII. 2: Compases 13-18 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Región sobre el IV grado Lam, el cifrado VII7b hace referencia al acorde disminuido.

<sup>45</sup> Cabe aclarar que cuando se utiliza el término “región” no implica una modulación, el cifrado escrito en las imágenes por lo general será el de la tonalidad sobre la cual se está presentando la región con el fin de facilitar la lectura.

Del compás 23 al 32 encadena acordes disminuidos, que tienen una función de transición a la siguiente sección. En el compás 24 presenta una apoyatura cuádruple descendente hacia un Mi en el bajo, quinta del acorde La# disminuido. (ver figura VII.3)



Figura VII. 3: Compás 24 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Apoyatura cromática cuádruple descendente remarcada en el círculo.

De los compases 27 a 32 presenta líneas cliché en las voces inferiores a la melodía principal en un ritmo de 3-3-3-2. (ver figura VII.4)



Figura VII. 4: Compases 27-32 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Líneas cliché en voz inferior a la principal, las mismas están marcadas con líneas curvas rojas.

En los compases 26 y 34 también aparecen apoyaturas cuádruples descendentes, pero no son cromáticas. A su vez, en los compases 35 y 36 aparece un pasaje de enlace, constituido por un arpeggio de una sola voz, en el caso del compás 36 es un arpeggio simple, comentado en el capítulo V. (ver figura VII.5)



Figura VII. 5: Compases 35-36 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Pasaje de enlace, arpeggio simple en el compás 36.

Este pasaje de enlace conduce a un segmento de transición a la siguiente sección, en la misma desaparece el constante cambio de compás y se presenta un 3-3-2 en el bajo con el salto de sexta de la milonga campera, A continuación, se presenta un acorde en rallentando

junto con calderones, todo esto genera un cambio de tempo que finaliza la sección y prepara la siguiente. (ver figura VII.6)



Figura VII. 6: Compases 37-42 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Transición hacia la segunda sección. Salto de milonga campera en ritmo de 3-3-2 en el bajo en el círculo rojo. Ralentando y calderones al final.

En el compás 43 comienza la sección B, de textura homofónica o de melodía con acompañamiento. Asimismo, en su primer compás presenta un arpeggio simple acompañando a la melodía cuyo ritmo deriva de la aumentación del ritmo de milonga. Mientras, en el compás 47 aparece una contramelodía oblicua a la melodía en el bajo y más adelante una apoyatura cromática doble ascendente en el bajo. (ver figura VII.7)



Figura VII. 7: Compases 43 y 47 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. El compás 43 se presenta un arpeggio simple con la melodía con un ritmo resultante de la aumentación del ritmo de milonga. En el compás 47 hay una contramelodía oblicua seguida de una apoyatura cromática doble ascendente en el bajo.

En el compás 51 vuelve a aparecer el salto de milonga campera con su posterior acorde rallando y calderones, pero ahora la melodía del segmento de estos últimos agrega una voz que genera octavas. (ver figura VII.8) En el compás 59, se presenta un modelo rítmico de blancas. (ver figura VIII.9)



Figura VII. 8: Compases 43 y 47 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Melodía en octavas.



Figura VII. 9: Compás 59 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Patrón rítmico de blancas.

Posteriormente aparece un pasaje de enlace en el compás 62, constituido por escalas en semicorcheas, que derivan en una región sobre el IV, con dos compases que utilizan el ritmo de blancas. (ver figura VIII.10)

Figura VII. 10: Compases 62-65 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Pasaje de enlace, blancas y región sobre el IV.

Para finalizar la sección presenta un descenso cromático en blancas del bajo y la voz intermedia acompañando una melodía, con rallentando y calderón al final. (ver figura VIII.11)

Figura VII. 11: Compases 67-71 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Línea cliché en bajo y voz intermedia. Rallentando y calderón para finalizar la sección.

A continuación, repite desde el compás 1 al 26 y continua con la coda, que comienza presentando un tutti en 6/8 que desciende cromáticamente con un pedal de Si en el bajo, esta nota se cambió por un Mi en la versión de la editorial Bèrben. Este cambio no es menor ya que existe una diferencia armónica si el pedal es Si, el cual es un V que aparece luego de un V/V, o si el pedal es un Mi, un I grado que elimina la tensión de dominante hacia el Mi del 4/4 en el compás 102. El tutti genera contratiempos con respecto a los bajos. (ver figura VII.12)



Figura VII. 12: Compases 98-103 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Tutti en contratiempo con bajo pedal en 6/8.

Seguidamente a esto vuelve a aparecer el 3-3-2 con salto de sexta de milonga campera como se puede ver en la figura VII.12, luego este salto aparece en una octava más arriba pero antes, en el compás 105, aparece un acorde perteneciente al homónimo mayor, Do# menor, VI grado de Mi mayor. (ver figura VII.13) El movimiento finaliza con un rallentando.



Figura VII. 13: Compases 105 del “Campero” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Mixtura, VI grado del modo mayor en el homónimo menor.

### VII.1.2 Romántico

Al igual que la mayoría de los movimientos analizados en el trabajo, utiliza el compás de 4/4. A diferencia del “Campero”, la melodía del “Romántico” es ligada y muy cantable, además de comenzar con la indicación “Ad libitum”, por lo que da muchas posibilidades de fraseo. Comienza presentando un tema de 8 compases, de textura contrapuntística, en el que una voz se mueve y las demás realizan notas largas. En estos 8 compases es casi constante el ritmo de blancas en el acompañamiento. A su vez, en este tema se presenta 3 veces la secuencia armónica II<sup>o</sup>-V7-I7, en Si menor, La menor y Sol menor, para finalizar con un rallentando y un calderón en el compás 8. (ver figura VII.14)

Moderato ad libitum ♩ = 100

Sim: II7 V2 I7 Lam: II7 V7

Lam: I Solm: II7 V7 I7

CII CVII CIX

*mf* *espr.* *rall.* *f a tempo*

Figura VII. 14: Compases 1-9 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla.

El tema “A” dura hasta el calderón. Nótese la secuencia armónica sobre Si menor, La menor y Sol menor, además del acompañamiento casi constante en blancas.

A continuación, del compás 9 al 14 se presenta la misma secuencia armónica, pero cambia la textura, las blancas acompañan a una melodía que se mueve en octavas, alternada por un tutti. (ver figura VII.15)

CII CVII CIX

*rall.* *f a tempo*

Sim: I7 Lam: II7 V7 I

Solm: II7 V7 I7 CII CII XII

*mf espr.* *p*

Figura VII. 15: Compases 7-16 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla.

Repetición de la secuencia armónica desde el tercer compás de la imagen. Luego del calderón, si bien se repite la secuencia armónica, se cambia la textura a una homofonía, con la melodía reforzada por octavas y tutti.

Posteriormente, en el compás 17 aparece un pasaje de enlace constituido por un arpeggio con apoyaturas, en el 18 un mordente ascendente diatónico, adorno típico del género y otro pasaje de enlace, esta vez constituido por una escala. A su vez, se realiza la secuencia II7-V7-I en Sib Mayor. (ver figura VII.16)



Figura VII. 16: Compases 17-18 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Pasajes de enlace en los círculos extremos de la imagen, mordente y secuencia armónica II7-V7-I en Sib mayor en los acordes en blancas.

Seguidamente, del compás 19 a 21 se alternan el ritmo de blancas con negras, las cuales se pueden articular como un marcato no tan acentuado, si bien no está escrito, luego blancas de nuevo, a su vez, en los compases 19 y 20 Piazzolla utiliza una línea cliché en la voz intermedia, mientras, en el compás 22 aparecen terceras como refuerzos para la melodía, en el siguiente se utiliza una voz agregada oblicua, primero una repite la nota Sib mientras la otra se mueve, luego la que se movía se queda en un Do# mientras la que antes repetía Sib se mueve. (ver figura VII.17)

Posteriormente, en el compás 27 agrega un rallentando, ya que se acerca al final del segmento, en el compás 29 presenta otra voz agregada oblicua, en la voz intermedia, en el 31 una apoyatura doble ascendente hacia el bajo y luego terceras en la melodía, para finalizar el segmento con un rallentando y un calderón. (ver figura VII.18)

Después, en el compás 35, aparece otra línea cliché en los bajos, que conducen a una blanca a la cual se le genera un contratiempo en la voz intermedia, más adelante, del último tiempo del compás 37 hasta el final del 40 también hay una línea cliché en el bajo, que, a su vez, exceptuando el último tiempo del compás 37, se mueve en el patrón rítmico de blancas. Finalizando la sección en el compás 40 con un rallentando. (ver figura VII.19)



Figura VII. 17: Compases 19-24 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Ritmo de blancas alternado con negras en los primeros 3 compases de la figura. Línea cliché en voz intermedia en los compases 19 y 20. Voz agregada en terceras y voz agregada oblicua en los círculos del pentagrama inferior.





Figura VII. 21: Compases 63 y 64 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Síncopas en el bajo.

Para finalizar el “Romántico” en la última semicorchea del compás 70 comienza un ascenso cromático en el bajo en rallentando y vuelve a comenzar la secuencia armónica II7-V-I en Si menor, La menor, Sol menor, la diferencia con respecto al principio es que, en este caso, Piazzolla agrega otra vez la secuencia en La menor después de realizarla en Sol menor, al mismo tiempo, es constante el uso del patrón rítmico de las blancas. A su vez, aparecen apoyaturas triples descendentes sobre la melodía en los compases 73 y 75, además de presentar voces oblicuas en los compases 79 y 77, para finalizar con un acorde abierto al final con armónicos naturales para remarcar la ambigüedad de centro tonal de la obra. (ver figura VII.22)

Figura VII. 22: Compases 70 y 82 del “Romántico” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Bajos con función melódica en rallentando marcado con una línea curva roja. Apoyaturas triples descendentes sobre la melodía. Patrón rítmico de blancas y voces oblicuas intermedias.

### VII.1.3 Acentuado

Este movimiento se encuentra en el compás de 4/4. El primer tema presenta un chasquido en las cuerdas del instrumento que se prolonga a la primera corchea del compás siguiente, funcionando como una especie síncopa anticipada, a lo que le sigue una negra y una negra con puntillo, estas dos últimas realizan una melodía en octavas. Este patrón se repite 8

veces y, al mismo tiempo, las notas que realiza la negra con puntillo descienden cromáticamente. (ver figura VII.23)

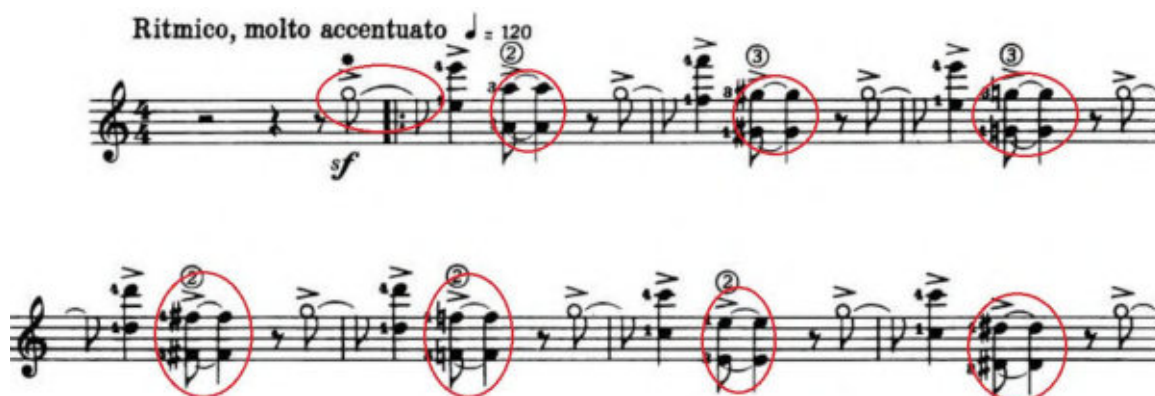


Figura VII. 23: Compases 1-8 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Chasquido que funciona como síncope anticipada, es el círculo blanco dentro del primer círculo rojo. Melodía en octavas, a su vez la segunda nota en octavas de esta secuencia desciende cromáticamente.

Esta secuencia cambia cuando, en el compás 9, hay un glissando en esa melodía de octavas y comienzan a presentarse apoyaturas dobles en las cuerdas graves, sin embargo, las mismas se encuentran en octavas en la versión manuscrita. Al mismo tiempo, aparece un pasaje de enlace en el compás 15 constituido por un arpeggio en semicorcheas con apoyaturas. (ver figura VII.24)



Figura VII. 24: Compases 9-16 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Glissando. Apoyaturas dobles ascendentes y pasaje de enlace marcadas en círculos rojos de “A”. Como se puede observar en “B”, dichas apoyaturas están acentuadas y en octavas en el manuscrito original.

A continuación, en el compás 16, aparece un tutti con glissandos, sin embargo, estos últimos se agregaron en la versión de Berben, ya que no aparecen en el manuscrito. Hay una síncope sucesiva en el compás 18, al mismo tiempo, en los compases 21 y 22 hay apoyaturas cromáticas dobles ascendentes sobre los bajos. (ver figura VII.25)

En los compases 23 y 24 se presentan síncopas anticipadas sucesivas, solo que en el manuscrito todo se encuentra una octava arriba. (ver figura VII.26) Posteriormente, comienza un segmento cuya característica principal son las constantes síncopas dobles en ambas voces, pero desfasadas una con respecto a la otra y en el compás 28 el bajo se mueve en un ritmo constante de negra con puntillo, que se podría entender como una especie de variante del 3-3-2. (ver figura VII.27)



Figura VII. 25: Compases 13-24 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Tutti, síncopa sucesiva y apoyaturas cromáticas dobles ascendentes, todo marcado con círculos.

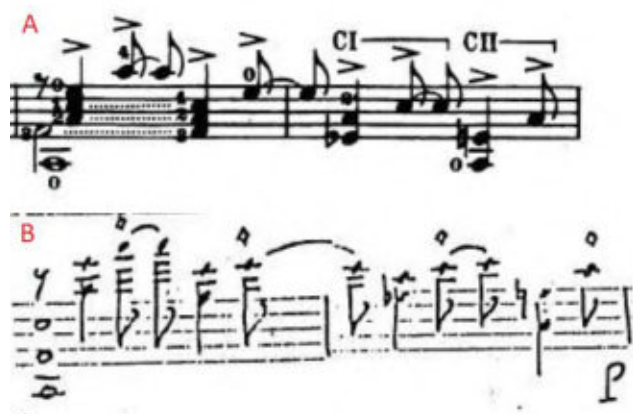


Figura VII. 26: Compases 23 y 24 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Síncopa anticipada sucesiva en “A”. En el original “B” se encuentra una octava arriba con respecto a la versión de Berben (“A”).



Figura VII. 27: Compases 25-28 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Síncopas dobles desfasadas en las voces y bajos en ritmo de negra con puntillo.

En los compases siguientes, 29 y 30, se utiliza una melodía en terceras y una línea cliché en la voz intermedia. (ver figura VII.28) Este segmento termina con un calderón en el compás 38.



Figura VII. 28: Compases 29 y 30 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Melodía en terceras en el círculo rojo y línea cliché en voz intermedia marcada con línea roja.

Más adelante, en el compás 39, aparece el ritmo 3-3-2 en el bajo, junto a contratiempos y síncopas en la melodía, a su vez, también vuelve a presentarse el chasquido, el cual se ejecuta junto con los bajos en el 3-3-2 previamente mencionado, posteriormente Piazzolla presenta de nuevo el tutti del compás 16 en el compás 45. (ver figura VII.29)



Figura VII. 29: Compases 39-46 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. 3-3-2, síncopas, contratiempos marcados con círculos en el primer pentagrama. Luego, un tutti también marcado con un círculo rojo.

A continuación, se presenta un segmento cantáble, con síncopas dobles en el bajo, mientras la melodía se desplaza en un ritmo de 3-3-2, con un excepcional 3-2-3 en el compás 54. (ver figura VII.30)



Figura VII. 30: Compases 47-54 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Síncopas dobles en el bajo, melodía en 3-3-2. Último compás con 3-2-3 en la melodía y contratiempos en los bajos.

Asimismo, en el compás 61, el bajo presenta una aumentación del ritmo de milonga, hay un tutti en la melodía y en el compás 64 se presenta un arpeggio que funciona como adorno, además de modular por ataque directo a Sol menor. (ver figura VII.31)



Figura VII. 31: Compases 61-64 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Glissando. Aumentación del ritmo de milonga en el bajo. Tutti en la melodía. Adorno arpeggio y modulación por ataque directo.

Para finalizar, en el compás 65 la melodía vuelve a acentuarse en un 3-3-2 y se presenta una bordadura doble sobre la nota Sib, mientras que en el 69 se presenta un arpeggio simple y, solamente en este compás, se cambia al compás 3/4. Seguidamente hay una repetición, por lo que se modula por ataque directo a La menor en el compás 80 (ver figura VII.32), se repite el material hasta el compás 19, para finalizar con un calderón en el compás 100.



Figura VII. 32: Compases 65-70 del “Acentuado” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. 3-3-2 en la melodía, bordadura doble, 3/4 y arpeggio simple.

#### VII.1.4 Tristón

El movimiento también se encuentra en el compás de 4/4. Indudablemente es el movimiento menos “tanguero” de las Cinco piezas, se basa en una textura casi constante de 4

negras, con alguna nota larga en la melodía superior, mientras una de las voces intermedias o el bajo se mueve, siendo mayormente este último el que presenta una melodía. Hay una apoyatura triple descendente en el compás 13 y una línea cliché en la voz inmediata a la superior en los compases 23 y 24. (ver figura VII.33)



Figura VII. 33: Compases 23 y 24 del “Tristón” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Línea cliché en voz intermedia.

Posteriormente, de los compases 25 a 30 se presenta un ritmo de un bajo acentuado y dos acordes, que podrían entenderse como una variación del ritmo de vals, en el que se acentúa con un bajo el primer tiempo y los dos restantes son acordes, además de presentar un rallentando para finalizar la sección. (ver figura VII.34)



Figura VII. 34: Compases 25-30 del “Tristón” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Especie de ritmo de vals.

Más adelante, en el compás 52, hay un rallentando que prepara una sección final con un tempo más lento, en el cual se cambia la textura constante de acordes en negras, estas pasan a conformar únicamente la melodía, mientras el acompañamiento es en notas largas, blancas o redondas. En el compás 59 hay un acompañamiento constante en blancas y del 60 al 63 una línea cliché en el bajo que finaliza con un rallentando. (ver figura VII.35) El movimiento finaliza con un calderón en el compás 79.

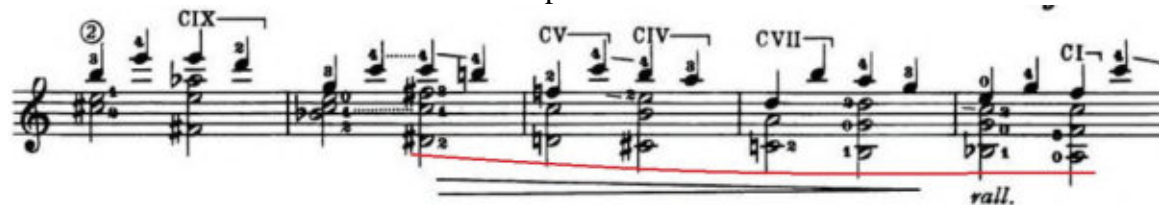


Figura VII. 35: Compases 59-63 del “Tristón” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Línea cliché y rallentando.

### VII.1.5 Compadre

Al igual que los anteriores, este movimiento se encuentra en el compás de 4/4, comienza con un arpeggio de adorno, de los compases 5 a 7 se realiza dos veces la secuencia armónica V2/V/V-V65/V-V2-I6, en Fa mayor y en Reb mayor, en ambas secuencias se presenta una línea cliché en el bajo, hay una bordadura doble en el compás 6 y una apoyatura cromática doble ascendente sobre el bajo en el compás 7. (ver figura VII.36)

Figura VII. 36: Compases 4-9 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Secuencia armónica con líneas cliché en Fa mayor y Reb mayor. Bordadura doble y apoyatura cromática doble ascendente en los círculos rojos.

Luego, en el compás 16, hay voz agregada oblicua y en el 17 comienza una secuencia armónica con un napolitano y un dominante del mismo que finaliza en un V7 en ritmo de blancas, con mordentes constantes en la melodía y una línea cliché en la voz inmediatamente inferior a la principal. (ver figuraVII.37)

Figura VII. 37: Compases 14-20 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Voz oblicua, secuencia armónica con napolitano y su dominante en blancas con mordentes y línea cliché en voz intermedia.

A continuación, en el compás 21 se presenta un pasaje de enlace que consiste en arpeggios en semicorcheas que realizan dos la progresión I-V7/V-SubV-I, con un rallentando para finalizar la sección, además, en el compás 23 aparece una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre la nota La. (ver figura VII.38)

Figura VII. 38: Compases 21-23 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Pasaje de enlace constituido de una secuencia con sustituto tritonal del V y rallentando. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La en el círculo rojo.

Posteriormente, en el compás 24 el bajo se mueve en una aumentación del ritmo de milonga, presenta síncopas entre el tercer y cuarto tiempo, una apoyatura triple descendente sobre el bajo en el compás 26, hay bordaduras en la voz intermedia del mismo compás y una región sobre el IV grado Re menor en los compases 28 y 29, cuando resuelve en Re el bajo se mueve en 3-3-2. (ver figura VII.39)

Figura VII. 39: Compases 24-29 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Ritmo de milonga en el bajo y síncopas. Apoyatura triple descendente. Bordadura en la melodía. Región sobre el IV y bajo en 3-3-2.

En los compases siguientes se mantiene este 3-3-2 en el bajo, con una síncopa en la melodía y una región sobre el relativo mayor que regresa a La menor con un acorde disminuido, apoyaturas triples descendentes, un calderón para finalizar el segmento, un pasaje de enlace y una línea cliché en el bajo. (ver figura VII.40)

Figura VII. 40: Compases 30-38 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla. Región sobre Do mayor con IV menor y síncopa. Apoyaturas triples descendentes, acorde disminuido y calderón. Pasaje de enlace y línea cliché en el bajo.

En los compases que siguen presenta un tutti que más adelante genera síncopas. (ver figura VII.41)



Figura VII. 41: Compases 39-44 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla.  
Tutti y síncopas.

Luego, se presenta una region sobre el VI grado Fa mayor en negras y, posteriormente, se utilizan chasquidos que generan síncopas sucesivas con acordes que le siguen. (ver figura VII.42)



Figura VII. 42: Compases 48-54 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” de Astor Piazzolla.  
Región sobre el VI. Negras y síncopas sucesivas con taboras

Para finalizar, en el compás 69 presenta una sección rubato por lo que se puede frasar, también una voz oblicua intermedia, la cual genera una línea cliché, vuelve a aparecer la secuencia con un napolitano del compás 17, con apoyaturas cromáticas cuádruples descendentes y luego un mordente, que finalizan en un sustituto tritonal del V7/IV y un calderón. Posteriormente se presentan los arpeggios adorno del comienzo y el pasaje de enlace del compás 21, que finaliza con un rallentando y un acorde en un calderón. (ver figura VII.43)

Figura VII. 43: Compases 69-77 del “Compadre” de las “Cinco piezas de Guitarra” Guitarra” de Astor Piazzolla. Sección rubato. Voz oblicua que se vuelve línea cliché. Secuencia armónica con napolitano y con apoyaturas cromáticas cuádruples descendentes y un modente, arpegios adorno, pasaje de enlace, rallentando y calderón.

## VII.2 Tango Suite

### VII.2.1 Tango 1

Este movimiento se encuentra en el compás de 4/4, con algunos cambios a 6/8, apenas comienza presenta varios elementos del género. Para empezar, en el último tiempo del compás 1 se presenta en la guitarra 2 una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La, seguidamente, se utiliza un arpeggio milonga que presenta el acorde de tónica y su inversión acentuando en 3-3-2, con la secuencia armónica I-VII7b-I6, presentando, también, apoyaturas cuádruples descendentes. En este caso la melodía es rítmica, las articulaciones como ligaduras, staccatos y acentuaciones están marcadas. Mientras la guitarra 2 ejecuta lo mencionado anteriormente la guitarra 1 acompaña con sonidos de percusión en el ritmo 3-3-2. (ver figura VII. 44)

**Allegro** (♩ = 120) *libero*      Producir diferentes sonidos de percusion - Bongo - Tambor etc. (α)

Lam: I6

Figura VII. 44: Compases 1-6. del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La, arpeggio milonga en la guitarra II. 3-3-2 con percusion de caja en guitarra I. Apoyatura cuádruple descendente. Secuencia armónica I-VII7b- I6.

Luego, en el compás 6 se regionaliza el IV grado Re menor, al resolver a este último acorde hay una línea cliché en el bajo, además, se presenta un V7/V y un acorde disminuido que resuelve en La menor y en el compás 9 se alterna el compás de 4/4 con el de 6/8, en este último compás la guitarra 1 ejecuta el efecto de tambora, golpear las cuerdas del instrumento. (ver figura VII.45)

A continuación, luego de un puente modulador que finaliza con un pasaje de enlace que consiste en repetir el V grado de la tonalidad siguiente se establece el IV grado Re menor como centro tonal en el compás 17, se ejecuta el mismo material de los primeros compases, pero en Re menor y en lugar de hacerlo la segunda guitarra lo hace la primera, mientras que la segunda ahora acompaña con acordes plaqué sincopados. (ver figura VII.46) Mas adelante vuelve a presentar la región sobre el IV (Sol menor en este caso), la línea cliché, el retorno a la tónica con un acorde disminuido y la yuxtaposición con el 6/8.

En el compás 26 comienza otro puente modulador en 6/8 en el que los acordes descienden cromáticamente en la guitarra 1, mientras la guitarra 2 realiza escalas armónicas menores. Posteriormente, luego de un pasaje de enlace en el compás 31 se retorna a La menor y se presenta una variación del tema principal del movimiento, con el orden de acorde e inversión, la guitarra 2 presenta un bajo marcato, con apoyaturas triples ascendentes y descendentes, además de apoyaturas cromáticas cuádruples ascendentes. (ver figura VII.47)

En compás 39 se retoma el tema original, desde la escala apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La, solo que ahora la guitarra I realiza escalas en lugar de percudir el instrumento y se presenta una línea cliché en la voz más aguda en el compás 43. (ver figura VII.48)



Figure VII. 46 shows musical notation for measures 13-19. The top staff contains a melodic line with a box around measure 15. The bottom staff contains a bass line with a pedal point on the fifth degree (V) and a melodic line with various chords (CIV, CIII, CII, CI) and a modulation to the IV degree. A red circle highlights a specific rhythmic pattern in the bass line.

Figura VII. 46: Compases 13-19 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.  
Pasaje de enlace con pedal de V que lleva a una modulación al IV grado. Retorno al 4/4. Repetición del material de los primeros compases en otra tonalidad.

Figure VII. 47 shows musical notation for measures 32-37. The top staff contains a melodic line with a box around measure 35. The bottom staff contains a guitar part with marcato accents and a melodic line with triplets and quadruplets. A red circle highlights a specific rhythmic pattern in the guitar part.

Figura VII. 47: Compases 32-37 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.  
Variación de tema principal con marcato en guitarra 2. Apoyaturas triples y cromáticas cuádruples ascendentes. Región sobre el IV.

Figura VII. 48: Compases 38-43 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Retorno al tema original desde la apoyatura cromática cuádruple descendente remarcada con el círculo rojo y línea cliché.

Posteriormente, en el compás 44 hay una línea cliché en la voz superior e inferior de la guitarra II, a su vez, el primer bajo de la guitarra II genera una síncopa con respecto al primer bajo de la guitarra I, a su vez, hay un rallentando que se dirige hacia un cambio de tempo en el segmento siguiente, en el cual hay constantes síncopas sucesivas. (ver figura VII.49)

Se presenta una aumentación del ritmo de milonga en la guitarra I en el compás 53. Este segmento finaliza con un calderón en el compás 57. (ver figura VII.50)

A continuación, en el compás 58, comienza una sección en la que la guitarra II realiza escalas mientras la I la acompaña con acordes a los que les agrega arrastres, ambas guitarras acentúan en 3-3-2 y presenta un mordente en el compás 63. (ver figura VII. 51)

Seguidamente, en el compás 80 hay otro cambio de tempo entre secciones y se modula por ataque directo al V grado Mi menor, la melodía es ligada y cantable a diferencia del tema principal, hay posibilidades de fraseo, que se deben pautar previamente al ser más de un instrumento. Se presentan síncopas sucesivas con arrastres, calderones, sextas como refuerzo para la melodía, una región sobre La menor y voces agregadas oblicuas. (ver figura VII.52)

Posteriormente, se presenta un segmento con un cambio de tempo, acentuando en 3-3-2 ambas guitarras y la segunda ejecuta acordes que descienden cromáticamente. (ver figura VII.53)

Luego, en el compás 91 se repite la sección en Mi menor con algunas variaciones, en los compases 94 y 95 encadena blancas con síncopas, mientras presenta una región sobre el IV, en el 96 utiliza una voz intermedia oblicua, del compás 98 al 101 hay una línea cliché en el bajo y en el compás 98 la melodía de la guitarra I se acentúa en 3-3-2, a continuación de este reexpone el material que aparece del compás 1 al 30, posteriormente a eso presenta una coda sin elementos característicos del género. (ver figura VII.54)

Musical score for "Tango n. 1" by Astor Piazzolla, measures 44-50. The score is in 2/4 time and features a "Meno mosso" tempo. It includes various musical notations such as "rall.", "CV", "CVIII", "CX", and "Cambio de tempo". Red circles highlight specific rhythmic patterns and changes in the music.

Figura VII. 49: Compases 44-50 del "Tango n. 1" de la "Tango Suite" de Astor Piazzolla. Síncopas, rallentando, líneas cliché, cambio de tempo y síncopas sucesivas.

Musical score for "Tango n. 1" by Astor Piazzolla, measure 53. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, characteristic of a milonga rhythm.

Figura VII. 50: Compás 53 del "Tango n. 1" de la "Tango Suite" de Astor Piazzolla. Aumentación de ritmo de milonga.

Più calmo, con grazia

60 CIV

65

Figura VII. 51: Compases 58-65 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.  
Arrastre. 3-3-2 en ambas guitarras y mordente.

cambios de tempo entre secciones

Lento, molto cantabile

80

85

Mim: I

V7/V

CVIII

CVII

CV

CVII

Lam: II

VII7b

I

Figura VII. 52: Compases 80-86 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.  
Modulación por ataque directo al V grado. Síncopas sucesivas con arrastre en el círculo rojo de la guitarra II. Calderones. Melodía en sextas y voces agregadas oblicuas. Región sobre el IV (de Mi menor).

Lento, & tempo

332

Più lento

90

*p*

5 6

Figura VII. 53: Compases 87-94 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.  
Cambio de tempo. 3-3-2 y descenso cromático de acordes remarcado con el círculo rojo.

95

Lam: 07 V79 I

CII CII CV CIV

332

*mf*

100

CII CIII CIV CV CVI

reeposición

Allegro (♩ = 120)  
libero

Figura VII. 54: Compases 87-94 del “Tango n. 1” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla.  
Blancas y síncopas. Región sobre el IV (de Mi menor). Voz oblicua en círculo rojo. 3-3-2. Línea cliché en el bajo y reexposición.

## VII.2.2 Tango 2

Este movimiento también se encuentra en el compás de 4/4, la melodía es ligada y cantable, se puede frasear. Presenta una apoyatura triple ascendente en el compás 2, los primeros compases utilizan el patrón de acompañamiento de blancas. En los compases 2 y 3 encadena dos acordes disminuidos, a su vez en esos compases presenta una región sobre el IV grado La menor. Hay una línea cliché en el bajo de la segunda blanca del compás 2 al La del tercer tiempo del compás 3. También hay un acorde napolitano de Mi menor en el compás 5, para finalizar la frase con calderones y hay una apoyatura doble ascendente en el compás 7. (ver figura VII.55)

Figura VII. 55: Compases 1-7 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Melodía ligada. Región sobre La. Apoyatura triple ascendente. Línea cliché. Acorde napolitano. Calderones. Apoyatura doble.

A continuación, hay mordentes en la melodía de la guitarra I, el segmento termina con un rallentando y un calderón. En el compás 12 la guitarra II realiza un pasaje de enlace de una sola voz, que consiste en una escala ascendente y un arpeggio. En el compás 13 la guitarra I acompaña en blancas y en el 14 la guitarra II realiza una contramelodía, a su vez, hay una línea cliché en el bajo del compás 8 al 11. Asimismo, se presenta una región sobre la relativa mayor en los compases 13 y 14. (ver figura VII.56)

Seguidamente, se presenta la secuencia II-V-I en Fa mayor, La menor y Sol menor. Hay síncopas consecutivas en los compases 17 y 19, se ejecuta una apoyatura doble descendente en el compás 16, una apoyatura cuádruple ascendente en la guitarra II en el compás 18 y una síncopa anticipada en la última corchea del compás 19. (ver figura VII.57)

Posteriormente, en el compás 21 se presentan síncopas sucesivas en la guitarra I y un trino en la guitarra II, además aparece otra secuencia II-V-I en La menor en los compases 23 y 24, en el primero de estos hay un rallentando y un calderón. Además, hay una línea cliché en el bajo del compás 24 al 26 y otra secuencia II-V-I en Sol mayor en los compases 27 y 28, en este último compás hay blancas acompañando en la guitarra II. (ver figura VII.58)

Figura VII. 56: Compases 8-14 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Mordentes. Línea cliché. Ralentando y calderones. Pasaje de enlace en círculo rojo. Blancas. Contramelodía y región en el relativo mayor.

Figura VII. 57: Compases 15-20 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Secuencia II-V-I en distintos grados. Síncopas sucesivas en guitarra I. Apoyaturas en círculos rojos. Síncopa anticipada en guitarra II.

Figura VII. 58: Compases 21-27 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Síncopa. Trino en círculo rojo. Rallentando y calderones. Línea cliché. Secuencia armónica II-V-I.

Más adelante, en el compás 28 hay una contramelodía como la del compás 14, aparece otra secuencia II-V-I en Fa mayor, hay un mordente en el compás 30, blancas en los compases 29 y 31, en este último también se presenta un arrastre sobre la nota Sol en el bajo, hay un pasaje de enlace en el compás 32, conformado por un arpeggio y una escala. En el compás 32 se alterna una síncopa con una blanca y hay una mixtura, aparece un II grado del modo mayor en una cadencia II-V-I que resuelve en Mi menor, finalizando la sección con un rallentando y calderón. Después de esto repite el material de los compases 1 a 11. (ver figura VII.59)

Luego de la repetición del tema principal, en el compás 45 aparece un pasaje de enlace constituido por una escala rápida, en los compases 46, 48 y 52 se presenta un acompañamiento “pesante”, en el caso del compás 52 (donde también hay un rallentando) dicho pesante es precedido por una blanca y hay una línea cliché en el compás 49. (ver figura VII.60)

Seguidamente, en el compás 55 aparece una voz oblicua y un pasaje de enlace en el compás 57. (ver figura VII.61)

Posteriormente, se presenta un segmento con otro tempo, ad libitum, que permite el fraseo, hasta sugiere el fraseo extendido de tipo “pelotita”, hay un grupeto en el compás 62 y blancas en los compases 61 y 62, con bordaduras en la melodía en las primeras 3 blancas. También aparece un rallentando molto y una contramelodía en la segunda guitarra en el compás 62 y una apoyatura cromática triple ascendente en el compás 65. Para finalizar, se repite el material de los compases 1-11 una tercera vez, agregando un compás en piano pianísimo con calderones para terminar el movimiento. (ver figura VII.62)

CIX 30 C VIII  
 CII CIII CV CII  
 SolM: I FaM: II V7 I  
 ① ②  
 rall.  
 CV CIV CII. CII  
 ⑤  
 rall.  
 Mim: II del modo mayor  
 XII 35  
 Mim: V79

Figura VII. 59: Compases 28-37 del "Tango n. 2" de la "Tango Suite" de Astor Piazzolla.  
 Contramelodía en forma de escala ascendente. Secuencia II-V-I. Mordente. Pasaje de enlace en forma de arpeggio en semicorchea con círculo rojo. Arrastre sobre la nota Sol en el bajo. Síncopa junto a blanca. II del modo mayor en el homónimo menor.

Musical score for "Tango n. 2" by Astor Piazzolla, measures 44-52. The score is in G major and 2/4 time. It features a melodic line with ascending scales and a bass line with a "línea cliché" pattern. Dynamics include rallentando (rall.), piano (pp), poco, and fortissimo (ff). Fingerings and accents are indicated throughout. Red circles highlight specific passages in the melodic line.

Figura VII. 60: Compases 44-52 del "Tango n. 2" de la "Tango Suite" de Astor Piazzolla. Pasaje de enlace en forma de escalas ascendentes. Pesantes. Línea cliché y rallentando.

The image shows a musical score for 'Tango n. 2' by Astor Piazzolla, measures 53-57. The score is in 4/4 time, marked 'Lento' and 'pp'. It features a complex melodic line with slurs and fingerings, and a bass line with chords and slurs. Red circles highlight specific passages in measures 55 and 56. Measure numbers CVIII, CVI, CV, and CIV are indicated above the staff.

Figura VII. 61: Compases 53-57 del "Tango n. 2" de la "Tango Suite" de Astor Piazzolla. Voz oblicua y pasaje de enlace.

A tempo (*ad lib.*) cambio de tempo

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 53-55. The melody is marked *p* and includes a triplet of eighth notes circled in red. The guitar accompaniment features chords CIV, CII, and CI. The second system shows measures 56-57. The tempo is marked *rall. molto* and then *pp* and *ppp*. The melody includes a triplet of eighth notes circled in red. The guitar accompaniment includes a triplet of eighth notes circled in red.

Figura VII. 62: Compases 53-57 del “Tango n. 2” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Cambio de tempo a un “ad libitum”. Grupeto. Blancas con bordaduras. Contramelodía. Apoyatura cromática triple ascendente.

### VII.2.3 Tango 3

El tercer y último movimiento de la “Tango suite” se encuentra en el compás de 4/4 al igual que los anteriores, se caracteriza por ser muy rítmico, en su melodía las articulaciones están bien marcadas con acentos, ligados y staccatos. En el primer compás ya se vislumbra el estilo del movimiento, Piazzolla superpone un 3-3-2 en la guitarra I y un 3-2-3 en la guitarra II, generando síncopas en ambas, sucesivas en el caso de la guitarra I. (ver figura VII.63)



Figura VII. 63: Compases 1 y 2 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Superposición de 3-3-2 y 3-2-3. Síncopas sucesivas en guitarra I. Síncopa en la II.

A continuación, en el compás 9 la guitarra I acentúa en 3-2-3, la guitarra II realiza síncopas sucesivas y acentúa en 3-3-2 en el compás 11. (ver figura VII.64)

Figura VII. 64: Compases 9-12 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Intercambio de acentuación de guitarras, 3-2-3 en guitarra I y 3-3-2 en guitarra II. Síncopas sucesivas en esta última.

Posteriormente, en el compás 16 la guitarra I acentúa en un 2-3-3, con la melodía en tutti, hay una contramelodía en la guitarra 2, en el compás siguiente las guitarras se intercambian, la primera realiza una contramelodía y la segunda el tutti. Más adelante, a partir del compás 19, se alternan acordes con melodías a distancia de octava, todo esto en ambas guitarras. (ver figura 65) Seguidamente, en el compás 24 agrega golpes a las cuerdas que se alternan con los acordes.

Luego, en el compás 28 comienza la coda de la sección, con una melodía en ambas guitarras que se encuentran a distancia de tercera, finalizando con un calderón. A continuación, en el compás 32 comienza un puente que se basa en el ritmo 3-3-3-3-2-2, variación del 3-3-2. (ver figura VII.66)

Seguidamente, en el compás 39 comienza otra sección, contrastante con la primera ya que la melodía es ligada y cantable, por lo general se la melodía tiene un ritmo de 3-3-3-3. En el compás 48 hay una síncopa en la guitarra I y de los compases 52 a 56 hay una extensa línea cliché en el bajo, a su vez, también se presenta un 3-3-2 en el compás 54 y dos compases después la guitarra II ejecuta un pasaje de enlace y la I una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Sib, seguido a esto se intercambian los roles, ahora acompaña la guitarra I con un 3-2-3 mientras la II ejecuta la melodía en el ritmo 3-3-3-3. (ver figura VII.67)

Luego, en el compás 61 hay una apoyatura triple cromática descendente, en el compás 62 otra apoyatura cromática cuádruple ascendente, sobre Sol# en este caso, en el 63 se presentan síncopas sucesivas, en el compás 66 la melodía desciende en terceras, en el siguiente la primera guitarra retorna el 3-3-2 y en el compás 69 hay un descenso cromático de acordes mayores. (ver figura VII.68)

Más adelante, en los compases 74 y 75 hay síncopas sucesivas. (ver figura VII.69)

Figura VII. 65: Compases 16-21 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. 2-3-3. Tuttis. Contramelodía. Melodía duplicada a la octava.

Figura VII. 66: Compases 28-36 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Melodía en terceras y 3-3-3-3-2-2.

The image shows a musical score for 'Tango n. 3' by Astor Piazzolla, measures 46-57. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns. It includes a syncopated bass line, a 3-3-2 triplet, a triple arpeggio, and a chromatic four-note ascending grace note. Measures 50, 55, and 56 are marked with box numbers. Measure numbers 332, 323, CII, and CVI are also present. Red circles highlight specific melodic phrases in measures 46 and 56.

Figura VII. 67: Compases 46-57 del "Tango n. 3" de la "Tango Suite" de Astor Piazzolla.  
 Síncopa. Línea cliché en el bajo. 3-3-2. Pasaje de enlace en forma de arpeggio. Apoyatura cromática cuádruple ascendente. 3-2-3.

Figura VII. 68: Compases 62-69 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Apoyatura cromática cuádruple ascendente. Síncopas sucesivas. Melodía en tercetas. 3-3-2. Descenso cromático de acordes.

Figura VII. 69: Compases 74 y 75 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Síncopas sucesivas.

Posteriormente, en el compás 78 la guitarra I se acentúa en el ritmo 3-3-2 y en el 79 hay una síncopa en la guitarra II. Aquí comienza otra sección melódica y cantable, con la melodía ejecutada por la primera guitarra en tercetas en el compás 81 donde, a su vez, la guitarra II efectúa un pasaje de enlace, luego del cual vuelve al acompañamiento en 3-2-3. (ver figura VII.70)

A continuación, en el compás 86 aparece un fraseo básico abierto, con tresillos de negras para “expandir” la distancia entre las notas. En el compás 90 hay una contramelodía en la guitarra II, en el compás siguiente en la misma guitarra hay un acorde disminuido que resuelve sobre Si menor y en la guitarra I hay un mordente. (ver figura VII.71)

Figura VII. 70: Compases 78-84 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. 3-3-2. Síncopa. Pasaje de enlace. Melodía en terceras. 3-2-3.

Figura VII. 71: Compases 85-91 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Fraseo básico abierto. Contramelodía. Acorde disminuido. Mordente.

Más adelante, en el compás 92 retorna la melodía en terceras a la guitarra I, con un 3-3-2, hay contramelodías en la guitarra II en los compases 94 y 97, al mismo tiempo, de los compases 94 a 96 hay una región sobre La menor, II7-V-I. en el compás 97 la primera guitarra

presenta un arpeggio adorno y una aumentación del ritmo de milonga, esto da paso a un segmento en el que la guitarra II efectúa una melodía mientras la guitarra I acompaña con un extenso descenso cromático en el bajo, que perdura desde el Fa# del compás 98 al Do# del compás 107, acompañado por bordaduras en el agudo. A su vez, hay un mordente en el compás 105 en la segunda guitarra. (ver figura VII.72)

Figura VII. 72: Compases 92-107 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. 3-3-2. Contramelodías. Melodía en terceras. Arpeggio adorno con aumentación de ritmo de milonga. Extensa línea cliché en el bajo acompañado de bordaduras. Mordente.

Seguidamente, en el compás 112, aparecen acordes que descienden cromáticamente generando síncopas sucesivas. (ver figura VII.73) Más adelante se intercambian los roles, la

segunda guitarra ejecuta la melodía, pero sin terceras, mientras la primera acompaña con un arpeggio y se presenta una apoyatura cuádruple ascendente sobre La.

Figura VII. 73: Compases 112-115 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Descenso cromático de acordes en síncopas sucesivas.

Asimismo, en el compás 124 la guitarra I acompaña a la melodía de la guitarra II alternando acordes semidisminuidos y disminuidos, los cuales generan síncopas sucesivas y las mismas suelen ser precedidas por apoyaturas cuádruples descendentes, al mismo tiempo, la melodía de la guitarra II presenta algunos mordentes. (ver figura VII.74)

Figura VII. 74: Compases 124-127 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Acordes disminuidos y semidisminuidos. Síncopas sucesivas con apoyaturas cuádruples descendentes y mordentes.

Luego, en el compás 135 la guitarra I vuelve a presentar el ritmo 3-3-2 y en el compás 138 comienza un segmento que sirve de transición a la reexposición del primer tema, en el mismo la guitarra II ejecuta efectos de percusión acentuando como síncopa sucesiva. (ver figura VII.75) Después de esto se repite el material de los compases 1 a 40.

A continuación, en el compás 186 comienza otra sección en la cual la guitarra I realiza una melodía que se mueve principalmente en arpeggios mientras la guitarra II acompaña con acordes plaque en un 3-3-3-3-2-2 constante. (ver figura VII.76)

Seguidamente, en el compás 194 se intercambian los roles, pero la guitarra I acompaña en 3-3-2 en lugar del 3-3-3-2-2 anterior. (ver figura VII.77)

Después de lo expuesto anteriormente se presenta una extensa coda que comienza con la indicación “violento”, la misma sirve para cerrar la obra en general y no tiene muchos elementos del tango, además de acordes en 3-3-2 en la guitarra I. (ver figura VII.78)

Para finalizar, en el compás 211 se las guitarras se alternan una melodía en terceras, en el 216 la melodía se encuentra en ambas guitarras a distancia de octava y en los compases 217 y 218 la realizan al unísono. (ver figura VII.79)

Figura VII. 75: Compases 132-138 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. 3-3-2 y golpes de caja que generan síncopas sucesivas.

Figura VII. 76: Compases 183-189 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. 3-3-3-3-2-2.

Figura VII. 77: Compases 193-195 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Acordes en 3-3-2.

Figura VII. 78: Compases 202 y 203 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Acordes en 3-3-2 con la indicación “violento”.

terceras

$\frac{1}{2}$  CVI  $\frac{1}{2}$  CV  $\frac{1}{2}$  CIV

*mf*

*mf*

215

$\frac{1}{2}$  CIX CVII CVI CHH CH

*sff*

octavas

*sff*

$\frac{1}{2}$  CHH  $\frac{1}{2}$  CH

unisono

Figura VII. 79: Compases 211 y 219 del “Tango n. 3” de la “Tango Suite” de Astor Piazzolla. Melodía en terceras. Octavas y al unísono.

## VII.3 Historia del tango

Como se mencionó anteriormente, en esta obra Piazzolla busca repasar la historia del género, por lo que, en general, es la que mayor cantidad de elementos característicos del tango presenta de las obras analizadas en el presente trabajo, con excepción al último movimiento que representa el tango de vanguardia.

### VII.3.1 Bordel 1900

Ya que este movimiento hace referencia al tango de la guardia vieja el compás es de 2/4. Nada más empezar nos encontramos con una gran cantidad de elementos característicos del tango. En el compás 2 hay un mordente en la flauta, en el compás siguiente hay golpes en la caja de la guitarra, mientras que en los compases 5 a 7 se realiza una progresión armónica con un acorde de sexta aumentada de tipo italiano, al que le sigue un V omitido<sup>46</sup> del V, se sugiere el V grado presentando la quinta y tercera del acorde y resuelve sobre un I, a su vez, también en el compás 7 hay una apoyatura cromática ascendente sobre La cuando entra la guitarra. (ver figura VII.80)

The image shows a musical score for the piece "Bordel 1900" by Astor Piazzolla, covering measures 1 through 8. The score is written in 2/4 time and is marked "Molto giocoso" with a tempo of 180. It features three staves: Flute (Flûte), Guitar (Guitare), and Bass (F and G). Red circles highlight specific musical elements: a mordent on the flute in measure 2, a guitar strum in measure 3, a "Tambour (Caisse)" effect in measure 7, and a chromatic bass line in measure 7. Harmonic annotations in red include "LaM: italiano", "V09/V (V)", and "I".

Figura VII. 80: Compases 1-8 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Compás de 2/4. Mordente. Golpe en la caja de la guitarra. Progresión armónica italiano-V09/V-(V)-I. Apoyatura cromática cuádruple ascendente.

A continuación, en el compás 11 hay un acorde disminuido que resuelve en un I en la flauta, pero antes de dicha resolución la guitarra realiza un V-I. En el compás 14 la flauta acentúa en 3-3-2 y en el 15 tiene un mordente, mientras que en estos dos compases en la guitarra se presenta un V/V con ritmo de milonga y aparece un II del modo homónimo menor. (ver figura VII.84)

<sup>46</sup> Acorde de dominante sin fundamental

Figura VII. 81: Compases 9-16 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla.  
 Acorde disminuido. V/V. Ritmo de milonga. II del modo menor. 3-3-2. Mordente.

Seguidamente, en el compás 18 hay una progresión V7-I que se repite en Sol mayor, Fa mayor y Mib mayor, luego en el compás 23 la secuencia se presenta en La mayor, el V se presenta en una melodía que realizan ambos instrumentos a distancia de octava y seguido de esto hay un pasaje de enlace en la flauta en el compás 24. (ver figura VII.82)

Figura VII. 82: Compases 17-24 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla.  
 Secuencia V7-I en distintos grados. Melodía en octavas. Pasaje de enlace.

Luego, en el compás 26 la guitarra repite por 3 compases el primer tiempo del ritmo de milonga, en el 30 hay una apoyatura cuádruple descendente después de la cual hay otra región sobre Fa mayor y, a su vez, en la misma presenta una línea cliché en el bajo. A partir del 34 la guitarra realiza el característico salto de milonga campera al ritmo del 3-3-2 mientras la voz superior a dicho bordoneo genera una síncopa, al mismo tiempo, este salto de milonga se rellena con cuartas en el compás 36. (ver figura VII.83)

Figura VII. 83: Compases 26-37 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Duplicación de primer tiempo de ritmo de milonga. Apoyatura cuádruple descendente. Línea cliché en el bajo. Región sobre Fa mayor. Bordoneo de milonga campera con 3-3-2 con síncopa y relleno de cuartas.

Más adelante, en el compás 42 la melodía de la flauta presenta un 3-3-2, también hay un II7 del homónimo menor en el compás 45, una bordadura doble en la guitarra en el 46 y un compás de 3/4 en el 48. Para finalizar la sección hay una progresión armónica de V/V-V-I sobre La mayor y se enlaza con la siguiente con una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Re. (ver figura VII.84)

Figura VII. 84: Compases 42-48 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. 3-3-2. II7 del modo menor. Bordadura doble. Secuencia armónica V/V-V-I. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Re.

Seguidamente, cuando se retorna al compás de 2/4 en el compás 48, se modula al homónimo menor, pero la armadura de clave se cambia más adelante. Si bien modula a La menor, comienza presentando una región sobre Do mayor, luego de la misma establece La menor como centro tonal. También hay una apoyatura cromática ascendente en el compás 51. (ver figura VII.85)

Figura VII. 85: Compases 48-51 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Modulación al homónimo menor con región sobre relativo mayor antes de establecer la nueva tonalidad. Apoyatura cromática ascendente.

A continuación, en los compases 55 y 58 se presentan líneas cliché en los bajos y apoyaturas cuádruples descendentes en los compases 57 y 60. A su vez, en el compás 61 se cambia la armadura de clave dando lugar de nuevo al salto de milonga campera en 3-3-2 pero esta vez en modo menor, en mismo también tiene la síncopa en la voz aguda. (ver figura VII.86)

Asimismo, en el compás se presenta una progresión armónica de V7/V-V7-I-V7-I. (ver figura VII.87)

Figura VII. 86: Compases 52-63 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Líneas cliché. Apoyaturas descendentes. Salto de milonga campera en 3-3-2. Síncopa.

Figura VII. 87: Compases 64-71 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Progresión armónica.

Más adelante, en el compás 73 se presenta un (1)-3-3-1, variación del 3-3-2 y en el compás 81 aparece un 3-3-2 en la flauta que, a su vez, genera síncopas sucesivas. (ver figura VII.88)

Figura VII. 88: Compases 73 y 81 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. (1)-3-3-1. 3-3-2. Síncopas sucesivas

Luego, se presenta una línea cliché en el bajo en el compás 87, en el siguiente aparece un pasaje de enlace en la flauta y una apoyatura cuádruple descendente en la guitarra. En el compás 89 aparece un 3-3-2 y la guitarra duplica la melodía de la flauta en el bajo, al mismo tiempo que hay una región sobre el IV grado Re menor. Luego aparece una apoyatura cuádruple descendente en la flauta en el compás 90 y, a su vez, hay otra línea cliché en el bajo en la guitarra en el compás 92. (ver figura VII.89)

Seguidamente, en el compás 95 aparece una variación de la figura V.11, añade una ligadura para generar un 3-3-2 en el bajo de la guitarra, mientras genera una síncopa con los acordes de la misma. Más adelante, en el compás 97 aparecen síncopas consecutivas en la guitarra, en el 99 hay una síncopa en la flauta y en el compás 100 hay golpes en la caja de la guitarra. (ver figura VII.90)

Para finalizar, en el compás 105 hay un calderón, luego del mismo, en el compás 106 se retoma la tonalidad de La mayor por ataque directo. A continuación, se realiza una progresión armónica en la que hay V/V y un IV del modo menor, a su vez, se presenta un mordente en la melodía de la flauta en el compás 108 y una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La en el compás 112. (ver figura VII.91)

Figura VII. 89: Compases 84-94 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Líneas cliché. Pasaje de enlace. 3-3-2. Melodía en octavas entre ambos instrumentos. Región sobre el IV. Apoyatura cuádruple descendente.

95 *f*

3-3-2

99 *ff*

*ff* frapper sur le chevalet

Figura VII. 90: Compases 95-102 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Variación de figura V.11. Síncopas. Golpes en la caja del instrumento.

103 *ff* Lento

*ff* coup sur les 6 cordes

107 a Tempo *ff*

*ff* sur le chevalet *p*

LaM: V/V V I IV IVm

111 *ff* Reprendre à 9 jusqu'au mot "FI:

LaM: I V/V V I

Figura VII. 91: Compases 103-113 del “Bordel 1900” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Modulación al homónimo mayor por ataque directo. Mordente. IV grado menor. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La.

### VII.3.2 Café 1930

Utiliza el compás de 4/4 y comienza con una introducción con la guitarra sola, la misma es muy ligada y cantable por lo que se puede frasear, además, presenta la secuencia armónica I-I6-II/IV65-V7-I, en esa progresión I-I6 se realiza un enlace tónica-tónica como los que explica Romero, a su vez, presenta apoyaturas dobles ascendentes en los bajos de la guitarra en los compases 1 y 2. En el compás 6 se presenta una región sobre el IV grado La menor, hay un mordente en el compás 10 y se retoma a Mi menor con dos acordes disminuidos, presentado apoyaturas cromáticas en el bajo. (ver figura VII.88)

Figura VII. 92: Compases 1-13 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Enlace tónica-tónica. Apoyaturas cromáticas y no cromáticas en el bajo, tanto dobles como cuádruples. Mordente. Región sobre el IV. Acordes disminuidos.

A continuación, en el compás 14 se presenta un pasaje de enlace, se vuelve a utilizar la secuencia de la introducción, en el compás 20 la guitarra ejecuta una contramelodía y en el siguiente se utiliza mugre. (ver figura VII.93)

Seguidamente, se presenta de nuevo una región sobre el IV grado, una variación de la figura V.10, con blancas en lugar de negras, más mugre en el compás 26 y una progresión armónica V7/V-SubV7-I, la cual es típica del género, luego de esto aparece una región sobre Sol menor. (ver figura VII.94)

Figura VII. 93: Compases 14-21 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Pasaje de enlace. Repetición de secuencia armónica. Contramelodía y mugre en círculos rojos.

Figura VII. 94: Compases 22-29 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Región sobre el IV. Variación de figura V.10. Mugre. Enlace V7/V-SubV7-I. Región sobre el III.

Posteriormente, en el compás 30 aparecen más síncopas y en el siguiente se acelera el tempo, mientras se continua con la secuencia armónica de la introducción. Además, se presenta más mugre en la guitarra en los compases 34 y 35, a partir de este último se ejecutan síncopas sucesivas que luego se anticipan con apoyaturas dobles ascendentes. (ver figura VII.95)

Luego, en el compás 38 aparece otra síncopa, hay contramelodías en la guitarra en los compases 39 y 40, a su vez, se presenta una línea cliché en el bajo de estos dos últimos compases al 41, este segmento con cambio de tempo finaliza con un rallentando y un calderón en los compases 41 y 42, seguidamente a esto se retorna al material del ad libitum del compás 15. (ver figura VII.96)

Más adelante, se finaliza con un rallentando y un calderón, al que le sigue una pequeña codetta en acelerando de la guitarra sola. (ver figura VII.97)

30 a Tempo **accel.**  
*f*  
*f molto cantabile*  
 Mim: V79 I I6 IV

34 *mf*  
*mf*  
 Mim: V79 I I6 IV

Figura VII. 95: Compases 30-37 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Síncopas. Cambio de tempo. Continuación de secuencia armónica de la introducción. Mugre y síncopas anticipadas sucesivas.

38 *ff*  
*pp ad lib.*  
*pp dolce*  
 Mim: V7/V I I6 IV

42 *pp*  
*pp dolce*  
 Mim: V7 I I6 IV

Figura VII. 96: Compases 38-45 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Síncopa. Contramelodías. Línea cliché. Rallentando y calderón.

46 *rall. ----*  
 Mim: V7 I I6 IV (VI) (117)

50 *p*  
*pp*  
 Mim: V79 I

Figura VII. 97: Compases 46-51 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Secuencia armónica. Rallentando. Calderón. Codetta de guitarra sola.

A continuación, en el compás 52 se modula por ataque directo a la tonalidad homónima mayor, sin embargo, la misma se establece más adelante, no sin antes presentar regiones sobre el III grado Sol# menor. Se alternan blancas con pesante, a su vez, se presenta una voz armónica guía en el bajo de la guitarra en los compases 52 y 53. También hay síncopas y muge en los compases 56 y 57, en el caso de este último compás hay una síncopa en la guitarra y en la flauta. (ver figura VII.98)

Figura VII. 98: Compases 52-57 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Blancas y pesante. Modulación al homónimo por ataque directo. Síncopas.

Seguidamente, del compás 57 se presenta una región sobre Sol# menor, en el compás siguiente hay un rallentando y la guitarra ejecuta un pasaje de enlace, con una apoyatura cromática doble ascendente y la melodía en terceras en el último tiempo del compás. Posteriormente, en el compás 59 la flauta tiene un adorno de octava seguido de un mordente y la guitarra presenta apoyaturas dobles descendentes en el bajo, al mismo tiempo, hay otra región sobre Sol# menor en los compases 62 y 63 que finalizan con un rallentando y calderón. (ver figura VII.99)

Figura VII. 99: Compases 58-63 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Regiones sobre el III grado Sol# menor. Pasaje de enlace marcado con círculo rojo grande que tiene otros círculos adentro. Apoyaturas dobles cromáticas y no cromáticas, ascendentes y descendentes. Melodía en terceras. Adornos de octava y mordentes. Rallentando y calderón.

Seguidamente, del compás 64 al 68 hay una voz armónica guía en el bajo de la guitarra, a su vez, se presenta un IV menor en el compás 64, un trino con una apoyatura doble ascendente en la flauta en el compás 65, en el 66 y 67 este último instrumento ejecuta una aumentación del ritmo de milonga y la guitarra también en el compás 68, hay síncopas en este último instrumento en los compases 68-69 y, al mismo tiempo, una apoyatura triple ascendente en la flauta en este último compás. (ver figura VII.100)

Figura VII. 100: Compases 64-71 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Voz armónica guía. Trino. Apoyaturas. Aumentación del ritmo de milonga. Síncopas.

Más adelante, en el compás 70 comienza una sección *ad libitum* con la guitarra sola y en el 72 se presenta un *tutti*, en el siguiente presenta blancas con armónicos que generan síncopas. Por otro lado, en el compás 76 se ejecuta una aumentación del ritmo de milonga en el bajo y en el último tiempo hay un acorde apoyatura del I grado, luego del mismo en el compás 77 hay un V grado menor con una voz oblicua, que resuelve en un V7/II con un calderón. (ver figura VII.101) Seguidamente a esto se repite el material de los compases 56-59, luego se modula al homónimo menor por ataque directo y se repite el material de los compases 15-40.

Igualmente, presenta una coda con una secuencia de 3 compases, con una acorde en blancas en la guitarra, una escala menor tango seguida de una síncopa en la flauta, durante esta última la guitarra ejecuta una contramelodía. A su vez, hay un descenso cromático en los bajos, remarcados con círculos y se presenta un VI del modo mayor en el compás 109. Finaliza con síncopas en la flauta y blancas en la guitarra, además de un calderón. (ver figura VII.102)

Figura VII. 101: Compases 72-78 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Tutti. Blancas con sincopas. Aumentación del ritmo de milonga, acorde apoyatura. V menor con voz oblicua. V7/II con calderón.

Figura VII. 102: Compases 107-113 del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Descenso cromático en los bajos. Contramelodías. Apoyaturas cromáticas cuádruples ascendentes. Sincopas. VI del modo mayor. Blancas y calderón

Para finalizar, este movimiento tiene forma binaria de tango de la guardia nueva, la cual es la siguiente:

Intro (1-14)	A (15-51)				B (52-70)			Puente (71-81)		A <sup>1</sup> (82-113)		
	a(15-30)	b(31-42)	a <sup>1</sup> (43-50)	Co-detta (51)	a(52-59)	b(60-63)	c(63-70)	a(71-77)	b(78-81)	a(82-97)	b(98-107)	Coda(108-113)

Figura VII. 103: Estructura del “Café 1930” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla.

### VII.3.2 Nightclub 1960

Al igual que los movimientos anteriores se encuentra en el compás de 4/4, su primera sección tiene una melodía rítmica, sus articulaciones como acentos, ligados y staccatos están especificados. Aparece una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La, luego hay

un acorde disminuido, seguido de una contramelodía en terceras en la guitarra, a continuación, hay otra contramelodía en terceras en el compás 5, en el mismo compás se presenta un IV mayor y una apoyatura cromática descendente. (ver figura VII.104)

The image shows a musical score for measures 1-6 of "Nightclub 1960". It consists of three staves: Flute (F), Guitar (G), and Bass (B). The Flute staff is marked "Deciso" and "f". The Guitar staff is marked "f" and includes a diminished chord (Lam: VII7b) and a chromatic descending support. The Bass staff is marked "IV mayor" and includes a chromatic ascending support. The score is in 4/4 time with a tempo of 120.

Figura VII. 104: Compases 1-6 del "Nightclub 1960" de la "Historia del tango" de Astor Piazzolla.

Apoyatura cuádruple cromática ascendente. Acorde disminuido. IV mayor. Contramelodías en terceras- Apoyatura cromática.

Seguidamente, en el compás 7 aparece otra contramelodía en terceras en la guitarra, un V/V seguido de un acorde disminuido que resuelve en La menor, a su vez, en el compás 10 comienza un acompañamiento en la guitarra que superpone el 3-3-2 en el bajo con un (1)-3-3-1 en los acordes, lo que genera síncopas en estos últimos con respecto a los bajos y, al mismo tiempo, las voces intermedias de dichos acordes descienden cromáticamente del compás 10 al 14. También hay un ritmo de milonga en la flauta en el compás 13, una contramelodía en la guitarra en el compás 15, síncopas sucesivas en el 16, una apoyatura triple descendente en el 17, a su vez, en este mismo compás hay una línea cliché en el bajo, en el último tiempo comienza una región sobre el relativo mayor Do y en el compás siguiente hay una síncopa como la de la figura V.10. (ver figura VII.105)

The image shows a musical score for measures 7-18 of "Nightclub 1960" by Astor Piazzolla. It consists of two systems of staves. The first system (measures 7-9) shows a flute (F) and guitar (G) part. The guitar part has a complex rhythmic pattern with fingerings and accents. Chord symbols include Lam: III, V/V, and VII7b. The second system (measures 10-12) continues the guitar part with a red line indicating a specific rhythmic pattern. Chord symbols include Lam: I and (1)331. The third system (measures 13-15) shows the flute and guitar parts. The guitar part has a red line and a red circle around a specific melodic phrase. Chord symbols include IV mayor and Lam: VII7b/V. The fourth system (measures 16-18) shows the flute and guitar parts. The guitar part has a red line and a red circle around a specific melodic phrase. Chord symbols include VII7b, DoM: V7/II, V7/IV, IV, II, V7/III, and V7. Performance markings include 'ff', 'Deciso', and 'ff'.

Figura VII. 105: Compases 7-18 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Contramelodía en terceras. V/V. Acorde disminuido. Superposición de 3-3-2 con (1)-3-3-1. Líneas cliché en voces intermedias y bajo. IV mayor. Contramelodía en semicorcheas. Apoyatura triple descendente. Sincopas como en la figura V.10. Región sobre el relativo mayor.

A continuación, en el compás 19 se resuelve la región sobre el relativo mencionada previamente, también hay apoyaturas cromáticas dobles ascendentes en los bajos en los compases en este último compás y el siguiente, a su vez, en estos dos compases se continúa repitiendo el ritmo de la figura V.10 y en el último tiempo del compás 20 hay una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La. Seguidamente, en el compás 21 hay negras y contratiempos como en la figura IV.19 “c”, al mismo tiempo, hay una región sobre el IV grado Re menor y en el compás 22 se retoma el ritmo de la figura V.10. (ver figura VII.106)

Figura VII. 106: Compases 19-22 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Utilización del patrón de la figura V.10. Apoyaturas cromáticas ascendentes, tanto dobles como cuádruples. Ritmo de la figura IV.19 “c”. Acorde disminuido. Región sobre el IV.

Posteriormente, en los compases 23 y 24 se presentan apoyaturas cromáticas ascendentes sobre los bajos, dos veces son dobles y una vez cuádruple, en los compases 25 y 26 aparecen sincopas sucesivas en los bajos, que a su vez generan una variación de la figura V.10 y los acordes que están por encima de dichos bajos descienden cromáticamente. A su vez, en el compás 25 hay un rallentando, que desemboca en un cambio de tempo en el compás 27, en el mismo también hay sincopas en la guitarra y aparece una región sobre el IV grado, además, se presentan blancas en el compás siguiente. Por otro lado, en el compás 29 se presenta una aumentación del ritmo de milonga en la flauta y un arpeggio simple en la guitarra, más adelante, en el compás siguiente hay una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Fa#, en el compás 32 hay una progresión V7/V-V79 que funciona para modular al homónimo mayor y con esta termina la sección con un rallentando y calderón. (ver figura VII.107)

Posteriormente, en el compás se resuelve el V con el que finaliza la sección anterior en un La mayor, pero luego hay una región sobre el II grado Si menor, a su vez, hay una apoyatura cromática cuádruple ascendente en el compás 39 sobre el Si del bajo del compás 40. Por otro lado, en este último compás comienzan a aparecer contramelodías en forma de terceras en la guitarra y en el compás 42 se presenta una contramelodía en forma de voz oblicua. Al mismo tiempo, modula a la relativa menor Fa# del compás 40, en el compás 43 la guitarra ejecuta un pasaje de enlace, también se presenta un acompañamiento “pesante” en los compases 44 a 47, el mismo no cambia de acorde en cada tiempo y, a su vez, se ejecuta una línea cliché en los bajos que finaliza en el compás 48, además, hay una apoyatura triple ascendente en la flauta en el compás 47. Por otra parte, en el compás 48 la flauta ejecuta una duplicación aumentada del primer tiempo del ritmo de milonga. (ver figura VII.108)

23 *rall. ...*

26 *Lento molto cantabile*

29 *rubato*

32 *rall. ...*

Rem: IV Vm V7

Rem: I

Lam: V7/V V79

Figura VII. 107: Compases 23-35 del "Nightclub 1960" de la "Historia del tango" de Astor Piazzolla. Apoyaturas cromáticas ascendentes, dobles y cuádruples. Variación de la figura V.10. Región sobre el IV. Cambio de tempo. Arpeggio simple. Ritmo de milonga. Modulación al homónimo mayor.

Figura VII. 108: Compases 36-51 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Modulación al homónimo mayor con V como pivote. Región sobre el II. Modulación al VI. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Si. Contramelodías en terceras y voces oblicuas. Pasaje de enlace. Acompañamiento “pesante”. Línea cliché en el bajo. Apoyatura triple ascendente y duplicación del primer tiempo del ritmo de milonga.

Luego, en el compás 53 hay un rallentando con un calderón para finalizar la sección, la cual se articula con una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La en el último tiempo de dicho compás, luego del mismo se produce un cambio al tempo del principio del movimiento y se modula por ataque directo al homónimo menor, sin embargo, primero se presenta una región sobre el IV grado Re menor, con acordes disminuidos, al mismo tiempo que se utiliza un 3-3-2, cuando esta región resuelve se presenta una línea cliché en el bajo. Más adelante se presenta un compás de 6/8 en el que se generan “síncopas” en la guitarra, ya que no se prolongan del tiempo débil al tiempo fuerte, pero sigue la idea rítmica de corchea negra de la misma, hay una línea cliché tanto en el bajo como en las voces intermedias de los acordes y finalmente hay una melodía en terceras en el compás 63. (ver figura VII.109)

A continuación, la sección termina y se repite el material de los compases 1-17, hasta que en el compás 85 se extiende la línea cliché del compás 17 y se agrega un descenso cromático de acordes, además, se presenta un rallentando que prepara el cambio de tempo del segmento siguiente, el cual es una variación del segmento en La mayor del compás 44. Se modula al homónimo mayor con el V7 (que está en blancas) como pivote otra vez. Seguidamente se presenta una línea cliché en el bajo en del compás 87 al 90, en este último hay una

apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Si en el cuarto tiempo, se presentan las regiones sobre el II y el IV, esta vez utilizando contramelodías con voces oblicuas en la guitarra en los compases 91 y 94, al resolver la región sobre Fa# menor se presenta de nuevo el pesante con la línea cliché en el bajo. (ver figura VII.110)

52 *rall. - - - Deciso (Tempo I°)*

56

60

\*) Flûte (son grave indéterminé).

Figura VII 109: Compases 52-63 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La. 3-3-2. Región sobre el IV. Acordes disminuidos. Líneas cliché. Melodía en tercetas. “Sincopas” y 6/8.

Figura VII. 110: Compases 83-95 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla.

Líneas cliché. Descenso cromático de acordes. Blancas. Modulación al homónimo mayor con V7 como pivote. Región Sobre el II y el IV. Contramelodía como voces oblicuas y pesante.

Seguidamente, en el compás 101 se presenta una escala apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La sobre MI# en el bajo en la guitarra y se repite una aumentación del primer tiempo del ritmo de milonga en la flauta, por otro lado, se presentan dos líneas cliché en la guitarra, una en el bajo y otra en la voz superior. A su vez, la sección finaliza con blancas y calderones, luego, se modula al homónimo menor por ataque directo. (ver figura VII.111)

Asimismo, en el compás 108 se retoma el tempo del principio y se presenta un 3-3-2, en el compás 111 se presenta una línea cliché en el bajo. (ver figura VII.112)

Posteriormente, en el compás 114 se cambia al compás de 6/8 y se vuelven a presentar las “síncopas” con línea cliché en los bajos y descenso cromático de los acordes, esto se repite dos veces, del compás 114 al 116 y del 117 al 119. (ver figura VII.113)

Figura VII. 111: Compases 100-107 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La. Duplicación del primer tiempo del ritmo de milonga. Líneas cliché. Blancas. Modulación por ataque directo al homónimo menor.

**Tempo I<sup>o</sup> Molto deciso**  
 108 332

Figura VII. 112: Compases 108-111 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. 3-3-2 y línea cliché.

The image shows three systems of musical notation for measures 114, 116, and 118. Each system consists of two staves: Flute (F) and Guitar (G). The guitar part features a prominent red line underlining the bass notes, which are moving in a chromatic descent. The flute part plays a melodic line with various articulations. Dynamics such as *f* and *ff* are indicated throughout the score.

Figura VII. 113: Compases 114-119 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. “Sincopas”. Línea cliché. Descenso cromático de acordes.

Seguidamente, en el compás 120 la guitarra duplica en octavas la melodía de la flauta hasta el compás 123, luego del cual se retoma el 4/4 y se presentan glissandos con golpes en la caja. (ver figura VII.114)

Figura VII. 114: Compases 120-128 del “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Melodía en octavas. Glissandos. Golpe en la caja.

Para finalizar, el movimiento también tiene una forma binaria de tango como Café 1930, su estructura es la siguiente:

A(1-68)					A <sup>1</sup> (68-128)												
A (1-35)					B (36-53)		Puente(53-68)		A(68-86)			B(87-107)		Coda(108-128)			
a(1-9)	a <sup>1</sup> (10-16)	b(17-22)	b <sup>1</sup> (22-26)	Coda(27-35)	a(36-43)	b(44-53)	a(53-59)	b(60-68)	a(68-76)	a <sup>1</sup> (77-83)	b(84-86)	a(87-94)	b(95-101)	Coda(101-107)	a(108-113)	b(114-119)	c(120-128)

Figura VII. 115: Estructura de “Nightclub 1960” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla.

### VII.3.4 Concert d'aujourd'hui

Como se mencionó previamente, en esta obra Piazzolla repasa los periodos históricos del tango y, en el caso de este movimiento, se representa el tango de vanguardia, por lo tanto, si bien utiliza recursos del género, es el más alejado al estilo de las guardias vieja y nueva del tango de los 4 movimientos de esta pieza. Utiliza el compás de 4/4 y es casi absolutamente rítmico, con algunas partes excepcionales un poco más ligadas, tiene sus articulaciones escritas y bien marcadas. Comienza con un acompañamiento con una aumentación del ritmo de milonga en el bajo, con arrastres acentuados y no acentuados, con un 3-3-2 en el compás 5, un 3-2-3 en los compases 7 y 8, a su vez, hay una apoyatura cromática cuádruple ascendente en la flauta en el compás 7. (ver figura VII.116)

Figura VII. 116: Compases 1-8 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Arrastres. Ritmo de milonga. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Re. 3-3-2 y 3-2-3.

Más adelante, en el compás 13 hay otro 3-3-2 y acordes en una aumentación del ritmo de milonga, a su vez, también hay apoyaturas cromáticas cuádruples descendentes en los compases 18, 20 y 22. (ver figura VII.117)

Seguidamente, en el compás 38 aparece otro arrastre que desemboca en la aumentación del ritmo de milonga mientras hay un 3-3-2 en la melodía. (ver figura VII.116)

A continuación, de los compases 51 a 61 se ejecuta una secuencia armónica II7-V79-I en Fa# menor, Mi menor y Re menor. Al mismo tiempo, se presenta un 3-3-2 cruzado en el compás 59 y un (1)-3-3-1 constante en el 63. Por otro lado, en el compás 53 se presenta un arpeggio milonga. (ver figura VII.118)

Posteriormente, en el compás 70 se presenta un 3-3-3-3-2-2, más adelante hay un compás de 2/4 en el que hay una escala apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La, luego del cual se retoma el 4/4. (ver figura VII.119)

Asimismo, a partir del compás 89 se alternan los compases de 6/8 y 4/4, en el caso de este último se presenta un 3-3-2, a su vez, se generan sincopas en los acordes con respecto a los bajos. (ver figura VII.120)

Luego, se presentan apoyaturas cromáticas, una triple ascendente y el resto cuádruples, tanto ascendentes como descendentes. (ver figura VII.121)

Para finalizar, se presenta una melodía en octavas en ambos instrumentos. (ver figura VII.122)

The image displays two systems of musical notation for piano (F) and guitar (G). The first system, labeled '332' in red, covers measures 13 to 24. The piano part features a melodic line with various ornaments and dynamics, while the guitar part provides accompaniment with specific fingering and chord diagrams. The second system covers measures 21 to 34, with the piano part continuing its melodic development and the guitar part using block chords and rhythmic patterns. Red circles highlight specific chromatic descending figures in the guitar part across both systems.

Figura VII. 117: Compases 13-24 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla.  
3-3-2. Aumentación del ritmo de milonga. Apoyaturas cromáticas cuádruples descendentes.

This system of musical notation covers measures 37 to 44. The piano part continues with a complex melodic line, marked with a forte dynamic and various ornaments. The guitar part features a rhythmic accompaniment with specific chord diagrams and fingering. A red circle highlights a chromatic descending figure in the guitar part. The system is labeled '332' in red, indicating the tempo and rhythm.

Figura VII. 118: Compases 37-44 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla.  
3-3-2 y aumentación del ritmo de milonga

49 *mf dolce* 17bis

53 *mf* Fa#m: II7 V79

332

Fa#m: I Mim: II7 V79

57 *ff* 332

Mim: I Rem: II7 V79

61 *p* (1)-3-3-1

B10 B6

Rem: I

Figura VII. 119: Compases 49-64 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Regiones sobre Fa#, Mi y Re menor. Arpeggio milonga. 3-3-2 y (1)-3-3-1.

69 *sf*

B9 B9#

333322

72 *ff*

Figura VII. 120: Compases 69-75 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. 3-3-3-3-2-2. 2/4. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre La.

Figura VII. 121: Compases 89-91 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. 6/8 y 4/4 alternados, en este último hay una síncopa y 3-3-2.

Figura VII. 122: Compases 96-101 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Apoyaturas cromáticas.

Figura VII. 123: Compases 109-111 del “Concert d’aujourd’hui” de la “Historia del tango” de Astor Piazzolla. Melodía en octavas.

## VII.4 Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta

Las partituras de las que se dispuso para el posterior análisis solo presentan las partes de ambos solistas, por lo que en dicho análisis se hablará solamente de esos dos instrumentos.

### VII.4.1 Introducción

El primer movimiento comienza con una introducción de la guitarra sola ad libitum en el compás de 4/4, en el compás 1 presenta un arpeggio adorno, en el siguiente glissandos,

más adelante, en el compás 6 presenta un acorde de sexta aumentada (considerando al Sol como enarmónico de Fa doble sostenido). (ver figura VII.124)

Figura VII. 124: Compases 1-8 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Arpeggio adorno. Acorde francés. Glissandos.

A continuación, en los compases 13 y 14 se presentan golpes en la caja, luego un tutti que a su vez genera una síncopa. Por otro lado, en el compás 20 se presenta otro tutti en el que las voces de los acordes, exceptuando la más aguda, descienden cromáticamente. (ver figura VII.125)

Figura VII. 125: Compases 12-21 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Golpes en la caja. Tuttis y síncopa. Descenso cromático de las voces.

Posteriormente, finaliza la introducción de la guitarra sola y se agrega el bandoneón en el compás 26 dando paso a una sección que, al igual que la anterior, es ad libitum, pero esta es más cantable por lo se puede frasear y agregar adornos. Al mismo tiempo, se presentan acordes disminuidos que resuelven en la tónica Mi menor y aparecen bordaduras dobles en el bandoneón en los copases 27 y 30. (ver figura VII.126)

Figura VII. 126: Compases 26-31 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Entrada del bandoneón. Sección ad libitum. Acordes disminuidos. Bordaduras dobles.

Seguidamente, se presentan bastantes elementos como apoyaturas, una cromática doble ascendente en el bandoneón en el compás 33, otra doble descendente en la guitarra en el compás 37, dos cromáticas cuádruples ascendentes en la guitarra en los compases 36-37 y dos cuádruples descendentes, la primera en la guitarra en el compás 35 y la segunda en el bandoneón en el compás 37. Al mismo tiempo, hay una contramelodía en la guitarra en el compás 32 y aumentaciones del ritmo de milonga en el bandoneón en los compases 34 y 37. Por otro lado, se presentan regiones sobre distintos grados, primero sobre el V Si menor, en la cual aparece un acorde napolitano con séptima, luego en el IV grado La menor y finalmente sobre el VI grado Do mayor, en esta última se presenta un VI grado de Do Mayor con la quinta rebajada, lo cual puede entenderse como producto de una mixtura con el modo menor de Do, luego de la misma se retoma la tonalidad principal Mi menor. (ver figura VII.127)

Más adelante, en el compás 40 hay una línea cliché en el bajo en la guitarra hasta el compás 42. Por otra parte, hay contramelodías en la guitarra en los compases 42,43,45 y 46. Al mismo tiempo, en el compás 43 el bandoneón comienza a tener notas largas precedidas de apoyaturas. A su vez, se presentan las regiones anteriormente expuestas, sobre el V, IV y VI, luego se retoma Mi mayor y se vuelven a presentar los acordes disminuidos, además hay una bordadura doble en la guitarra en el compás 49 en la guitarra. El movimiento finaliza con unas escalas descendentes en la guitarra. (ver figura VII.128)

32

Sim: II7

IIb7

accel.

V79

35

Sim: I7

La: II7

V7

DoM: VI7(5b)

I7

V7/V

V7

I

38

Mim: II7

V7

VI6

I7

rit.

Figura VII. 127: Compases 32-40 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Apoyaturas cromáticas y no cromáticas, dobles y cuádruples, ascendentes y descendentes. Regiones sobre el V, IV y VI. Aumentación del ritmo de milonga. Acorde con mixtura con el modo menor. Contramelodía en la guitarra.

41 Re en el compás 40 BVII

Sim: II7 IIb7 V7 p

44 Sim: I7 Lam: II7 V7 DoM: V7(5b) V7/V V7 I7

47 BII Meno mosso p tristemente

Mim: II7 V7 I VII7b I

Figura VII. 128: Compases 41-50 de la “Introducción” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Mismas regiones sobre el V, IV y VI. Contramelodías. Línea cliché en el bajo. Apoyaturas en el bandoneón. Acorde disminuido y bordadura doble.

#### VII.4.2 Milonga

Este movimiento también se encuentra en el compás de 4/4, la guitarra presenta un acompañamiento ostinato, constituido por un arpeggio de tónica con un mordente, cuando el bandoneón entra en el compás 5 presenta el ritmo 3-3-2, luego cambia la armonía del ostinato en el compás 7, presentando un IV y un V. (ver figura VII.129)

A continuación, se presenta una apoyatura doble ascendente en el bandoneón en el compás 9, luego hay una región con un acorde disminuido sobre el IV grado en los compases 12-15, también se presenta una bordadura doble en el bandoneón en el compás 14, una apoyatura triple ascendente en el compás 17 y un trino en el 19. Por otra parte, se presenta la progresión armónica en Mi menor: IIb-V7/V-V. (ver figura VII.130)

Figura VII. 129: Compases 1-7 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Ostinato de tónica. Mordente. 3-3-2. Cambio de armonía en ostinato.

Figura VII. 130: Compases 8-19 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Apoyatura doble y triple ascendente. Bordadura doble en quintillo de semicorcheas. Región sobre el IV. Acorde napolitano. Trino.

Seguidamente, en el compás 23 se retoma el ostinato en la guitarra con el 3-3-2 en el bandoneón, en este último instrumento hay un pasaje de enlace en el compás 30, se presenta una región sobre el IV del compás 31 al 34, en el compás 32 se presenta una melodía en tercetas en la guitarra y del 33 al 34 un (1)-3-3-3-3-3 en el mismo instrumento. Por otro lado,

la sección finaliza con una melodía en octavas en ambos instrumentos en 3-3-2 de los compases 35 a 38, luego de esto se modula por ataque directo al V grado Si menor, donde se presenta una sección de la guitarra sola que comienza con un 3-3-2 y da posibilidades de fraseo, además de presentar un mordente en el compás 40. (ver figura VII.131)

Posteriormente, se presenta una apoyatura doble descendente seguida de un pasaje de enlace en el compás 41, una apoyatura triple descendente en el compás 47, una bordadura doble seguida de otro pasaje de enlace en el compás 50, también aparece un 3-2-3 en el compás 53 y una escala menor tango de La# en el compás 57. (ver figura VII.132)

The image shows a musical score for guitar and bandoneon, measures 28-40. The score is in 3/4 time and D major. It features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. Red circles highlight specific techniques: a 3-3-2 pattern in measure 30, a (1)33333 pattern in measure 32, a mordente in measure 38, and a 3-2-3 pattern in measure 40. Chord symbols include Lam: II7, Lam: V7, I, II7, Vm, and I.

Figura VII. 131: Compases 28-40 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Pasaje de enlace en forma de una escala ascendente. Región sobre el IV (La menor). Melodía en terceras y en octavas con 3-3-2, (1)-3-3-3-3-3. Modulación por ataque directo al V. Mordente.

Figura VII. 132: Compases 41-57 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Pasajes de enlace en forma de escalas. Apoyaturas descendentes, doble y triple. 3-2-3. Escala menor tango.

A continuación, se presenta un arpeggio simple en la guitarra a partir del compás 78 y se modula por ataque directo al homónimo mayor en el compás 87, en el que ambos instrumentos presentan un 3-3-2, también hay un compás de 2/4 en silencio en el 86. (ver figura VII.133)

Más adelante, hay un pasaje de enlace en el compás 90 y una aumentación del ritmo de milonga en el 93. (ver figura VII.135)

Seguidamente, se presentan sincopas sucesivas en el bandoneón en el compás 97, por otro lado, se presenta una región sobre el II grado en 3-2-3 en el compás 104 y un IV menor de Do mayor en el compás 107. (ver figura VII.136)

Asimismo, se presenta otro compás de 2/4 en el 117, en el compás 118 se modula a Do menor por ataque directo y aparece la coda del movimiento en la cual ambos solistas

ejecutan una melodía generando octavas en 3-3-2. Por otra parte, se presenta una apoyatura triple ascendente en ambos instrumentos en el compás 130. (ver figura VII.137)

The image shows a musical score for a Milonga, measures 58-71. The score is in 3/4 time and features a 3-3-2 rhythmic pattern. It includes guitar and piano parts with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *p dolce*. A red circle highlights a specific measure in the piano part at the end of the system. A red label "melodía en octavas" is placed above the guitar part in measure 71.

Figura VII. 133: Compases 58-71 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bando-neón y orquesta” de Astor Piazzolla. Modulación por ataque directo a Do menor. 3-3-2. Melodía en octavas.

Figura VII. 134: Compases 76-87 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Arpeggio simple. Modulación por ataque directo al homónimo mayor. 3-3-2 en ambos instrumentos.

Figura VII. 135: Compases 88-93 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Pasaje de enlace. Aumentación del ritmo de milonga.

97  $\frac{1}{2}$  BV

100  $\frac{1}{2}$  BIII

101 VIII

102 VII

103 V

104 III

104  $\frac{1}{2}$  BII

Rem: IV

V7

I

107  $\frac{1}{2}$  BI

DoM: IVm

Figura VII. 136: Compases 97-110 de la "Milonga" del "Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta" de Astor Piazzolla. Sincopas sucesivas. Región en el II (Re menor). 3-2-3. IV grado menor.

114

118

*p* 332 y melodía en octavas

*p* tristemente

123

*f*

128

*ff*

Figura VII. 137: Compases 114-133 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Modulación al homónimo menor por ataque directo. 3-3-2. Melodía en octavas. Apoyatura triple ascendente.

Para finalizar, en los últimos compases del movimiento la melodía de ambos instrumentos se mueve en terceras generando una síncopa en el tercer tiempo. (ver figura VII.138)

149

*ppp*

Figura VII. 138: Compases 147-151 de la “Milonga” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Melodía en terceras y síncopas.

### VII.4.3 Tango

Este último movimiento se encuentra en el compás de 4/4, se construye sobre un tema principal rítmico de 4 compases basado en el 3-3-2, con articulaciones escritas y marcadas, el mismo se repite y varía constantemente. (ver figura VII.139)



Figura VII. 139: Compases 1-4 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Tema principal.

Además, en el compás 9 entra la guitarra también en 3-3-2, el bandoneón ejecuta sincopas consecutivas y se presenta un II grado del modo mayor. A su vez, hay mordentes en el bandoneón a partir del compás 10. En el compás 12 la melodía se mueve en terceras entre ambos instrumentos, se presenta una línea cliché en la guitarra en los compases 17 y 18, al mismo tiempo, en estos últimos compases se producen sincopas en ambos instrumentos. (ver figura VII.140)

Posteriormente, en el compás 19 hay una síncopa en el bandoneón y comienza una línea cliché en la guitarra hasta el compás siguiente, también aparece una apoyatura cuádruple ascendente en el compás 21 en el bandoneón. (ver figura VII.141)



Figura VII. 140: Compases 9-18 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Síncopas. 3-3-2. Mordentes. Melodía en terceras. Línea cliché.



Figura VII. 141: Compases 19-21 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Síncopa. Línea cliché. Apoyatura cuádruple ascendente.

Más adelante, en el compás 22 hay una progresión SubV/V-V7-I en Si menor, en el compás siguiente hay un 3-3-3-3-2-2 en ambos instrumentos y la guitarra ejecuta su melodía en octavas. Luego, en el compás 25 la guitarra ejecuta un 3-3-3-3-2-2 y el bandoneón un 3-3-3-4, lo que genera que este último instrumento genere contratiempos con respecto a la guitarra y en el mismo compás la melodía de la guitarra desciende cromáticamente. A su vez, hay apoyaturas cromáticas cuádruples ascendentes en ambos instrumentos a distancia de octava en el compás 26. Esta secuencia se repite hasta que en el compás 33 la melodía se mueve ambos instrumentos ejecutan la misma melodía. (ver figura VII.142)

Seguidamente, en el compás 40 la melodía del bandoneón se mueve en octavas, luego, en el compás 42 hay un 3-3-3-3-2-2 en ambos instrumentos, con un tutti en la guitarra. (ver figura VII.143)

A continuación, en el compás 55 hay una contramelodía en la guitarra y la melodía del bandoneón se mueve en terceras. (ver figura VII.144)

Más adelante, en el compás 66 hay un compás de 2/4 con una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Si, luego se retoma el 4/4 y el 3-3-3-3-2-2, hay sincopas consecutivas en la guitarra y, a su vez, se presenta una línea cliché en el mismo instrumento en los compases 67 y 68. Por otro lado, hay una región sobre el relativo mayor con un acorde disminuido en el compás 69, donde también hay una melodía en octavas en la guitarra, luego hay otra línea cliché en la guitarra en los compases 71 y 72, en el compás siguiente hay un 3-3-2 en ambos instrumentos con la melodía en octavas, seguido de esto hay un compás de 2/4 en silencio en el compás 75. (ver figura VII.145)

Luego, en el compás 84 se retoma el 3-3-3-3-2-2 en el bandoneón mientras la guitarra acentúa normalmente, también hay un II grado del modo mayor y se presenta una voz cromática descendente marcada con los círculos rojos hasta el compás 91, más adelante aparece una aumentación del ritmo de milonga en el compás 92. (ver figura VII.146)

Asimismo, en el compás 104 se retoma el tema principal pero variado, con un tutti en la guitarra y 3-3-2 en ambos instrumentos, en el compás 107 la melodía se mueve en sextas entre la guitarra y el bandoneón. Por otro lado, en el compás 110 la melodía se mueve en octavas y aparecen sincopas consecutivas. (ver figura VII.147)

A continuación, en el compás 114 el bandoneón ejecuta una melodía acompañada por arpeggios de la guitarra, esta melodía comienza con una apoyatura doble descendente y en la guitarra aparecen apoyaturas triples descendentes sobre los bajos, a su vez, hay una síncopa en el bandoneón en el compás 115. (ver figura VII.148)

22  $\frac{1}{2}$  BIII II  $p-p$  1 333322-melodia en octavas 333322 3334  $mf$

Sim: subV/V V7 I

26

30  $\frac{1}{2}$  BIV 1 2 3 4 332-melodia en octavas

34 BII ④ ⑤ ④ ③ ② ① ①

Figura VII. 142: Compases 22-37 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Progresión SubV/V-V7-I. 3-3-3-3-2-2. Línea cliché. 3-3-3-3-2-2 superpuesto con 3-3-3-4. Apoyaturas cromáticas cuádruples ascendentes. Melodía en octavas.

Figura VII. 143: Compas 38-45 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Melodía en octava. 3-3-3-3-2-2. Tutti.

Figura VII. 144: Compas 55-57 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Contramelodía y melodía en tercetas.

Figura VII. 145: Compases 55-57 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Contramelodía. Melodía en octavas.

Figura VII. 146: Compases 55-57 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Extensa voz que desciende cromáticamente. Aumentación del ritmo de milonga.

Figura VII. 147: Compases 103-110 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. 3-3-2. Melodía en sextas y octavas. Tutti. Sincopas consecutivas.



Figura VII. 148: Compases 111-117 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Apoyaturas descendentes, una doble en el bandoneón, triples en los bajos de la guitarra. Síncopa en el bandoneón.

Seguidamente, en el compás 121 finaliza la sección con una acorde disminuido y un calderón, a su vez, presenta una apoyatura cromática triple ascendente y un mordente en el bandoneón. Por otro lado, la siguiente sección es un solo de ambos instrumentos, ad libitum con posibilidades de fraseo y agregar adornos, al mismo tiempo, se modula al II grado del modo mayor Do# menor, pero primero se presenta una región sobre el relativo de esta última tonalidad, Mi mayor. Se presentan acordes seguidos de contramelodías en la guitarra, más adelante, en el compás 125 hay mordentes en el bandoneón y un acorde de sexta aumentada del tipo alemán. (ver figura VII.149)

Posteriormente, en el compás 128 hay una bordadura doble en el bandoneón, una apoyatura cromática triple ascendente en el compás 129 en el bajo de la guitarra, luego de la misma hay una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Mi y a continuación de esta hay una bordadura doble. Por otro lado, en el compás 131 hay un descenso cromático de acordes, la única voz que no desciende cromáticamente es la inmediatamente inferior a la más aguda, al mismo tiempo que del compás 130 al 133 los acordes se mueven en 4 negras con un rallentando, con blancas en el bajo en los compases 132 y el 133, a su vez, en este último finaliza la sección con un calderón en una blanca. Luego, en el compás 142 ambos instrumentos acentúan en un 3-2-3 con la melodía moviéndose en sextas. (ver figura VII.150)

Más adelante, en el compás 151 la melodía se mueve en octavas continuando en el 3-2-3, luego hay rasgueos en la guitarra en el 152 y se presenta un compás de 2/4 en el 158 con una apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Si. (ver figura VII.151)

Asimismo, hay síncopas sucesivas en el compás 159 y retorna el 3-3-3-3-2-2 en el bandoneón, este ritmo vuelve a la guitarra en el compás 161 con una melodía en octavas. A su vez, se generan regiones sobre el relativo mayor con acordes disminuidos. Por otra parte, hay una línea cliché en el bajo y un tutti en la guitarra en los compases 163 y 164. (ver figura VII.152)

Seguidamente, en el compás 165 la melodía se mueve en octavas entre ambos instrumentos, luego hay un compás de 2/4 en silencio. Para finalizar, en el compás 184 se retoma el 3-3-3-3-2-2 con un tutti en la guitarra mientras se vuelve al tema principal hasta finalizar la obra. (ver figura VII.153)

118

122

125

Sim: VII7b/V

Sim: Vm7

Do#m: IV7 VII79/III III II7 V7

MiM: II7 V79

a Tempo

BIV

*p i m a i p p*

allargando Sim: alemán Vm

Do#m: I II7 I alemán del IV IV V79/III V7 I

Figura VII. 149: Compases 118-127 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Acorde disminuido. Calderón. Mordentes. Apoyatura cromática triple ascendente. Modulación a Do# menor con región en el relativo mayor. Contramelodías. Sección libre con posibilidad de fraseo y adornar.

128

132

(BIV) p

BIV

BVII

rall.

rall.

Ingras y blancas

mf 323- melodía en sextas

Figura VII. 150: Compases 128-142 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Bordaduras dobles. Apoyaturas cromáticas ascendentes, una triple en la guitarra y otra cuádruple en el bandoneón. Descenso cromático en las voces de la guitarra. Rallentando. Calderón. 3-2-3. Melodía en sextas.

The image shows a musical score for guitar, bandoneon, and orchestra, measures 151-158. The score is in 2/4 time and features a melodic line in octaves, rasgueo, and a chromatic support on the note Si.

Measure 151: The guitar part (top staff) plays a melodic line in octaves, marked "octavas y 323". The bandoneon part (middle staff) is silent. The orchestra part (bottom staff) plays a rhythmic accompaniment. The measure ends with a rasgueo (strumming) pattern, marked "rasgueo" and "ff".

Measure 152: The guitar part continues with the melodic line. The bandoneon part is silent. The orchestra part continues with the rhythmic accompaniment. The measure ends with a rasgueo pattern, marked "ff".

Measure 153: The guitar part continues with the melodic line. The bandoneon part is silent. The orchestra part continues with the rhythmic accompaniment. The measure ends with a rasgueo pattern, marked "ff".

Measure 154: The guitar part continues with the melodic line. The bandoneon part is silent. The orchestra part continues with the rhythmic accompaniment. The measure ends with a rasgueo pattern, marked "ff".

Measure 155: The guitar part continues with the melodic line. The bandoneon part is silent. The orchestra part continues with the rhythmic accompaniment. The measure ends with a rasgueo pattern, marked "ff".

Measure 156: The guitar part continues with the melodic line. The bandoneon part is silent. The orchestra part continues with the rhythmic accompaniment. The measure ends with a rasgueo pattern, marked "ff".

Measure 157: The guitar part continues with the melodic line. The bandoneon part is silent. The orchestra part continues with the rhythmic accompaniment. The measure ends with a rasgueo pattern, marked "ff".

Measure 158: The guitar part continues with the melodic line. The bandoneon part is silent. The orchestra part continues with the rhythmic accompaniment. The measure ends with a rasgueo pattern, marked "ff".

Annotations: "octavas y 323" (red), "rasgueo" (red), "ff" (black), "jouer avec l'index" (black), "fff" (black), and red circles around the final notes of measures 155 and 156.

Figura VII. 151: Compases 151-158 del "Tango" del "Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta" de Astor Piazzolla. Melodía en octavas. Rasgueo. Compás de 2/4. Apoyatura cromática cuádruple ascendente sobre Si.

159 melodia en octavas

333322

333322

Sim: I VII7b/III III  
ReM: VI VII7b I

162 tutti

ReM: VI VII7b I

165 16

*sf* melodia en octavas

*sf* 16

184 tutti

*mf* molto marcato

333322

Figura VII. 153: Compases 165-187 del “Tango” del “Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta” de Astor Piazzolla. Melodía en octavas. Compás 2/4. Tutti. 3-3-3-3-2-2.

## VIII. CONCLUSIONES

En base a lo analizado se pudo ver que Piazzolla, en sus obras para guitarra, maneja una forma poco convencional para el tango mediante el tratamiento cíclico mencionado en el capítulo VI, sumado a la aplicación de armonías poco habituales en el género, como politonalidad o poliacordes. El principal elemento que Piazzolla toma del tango, como se mencionó en el capítulo VI y se pudo corroborar en el VII, es el aspecto rítmico, sobre todo las síncopas, también otros elementos como la yuxtaposición del 6/8, el uso de negras, blancas y la aumentación del ritmo de milonga. Pero si hay un elemento del género que requiere una mención especial es, indudablemente, el 3-3-2, el cual, como se había mencionado anteriormente, es un rasgo característico del estilo del compositor, dicho ritmo aparece en casi todos los movimientos analizados en este trabajo, sobre todo a los de carácter más rítmico. A su vez, es sometido a distintas variaciones, como 3-3-3-3-2-2, 3-2-3, (1)-3-3-1 o 2-3-3, incluso algunos movimientos de algunas piezas están constituidos a partir de este patrón rítmico, como el tercer movimiento de la “Tango Suite” y el tercer movimiento del “Concierto para bandoneón, guitarra y orquesta”.

En el aspecto melódico, presenta tanto melodías rítmicas como ligadas, en el caso de las primeras, Piazzolla especifica los acentos, ligados y staccatos de las mismas, así como también sus adornos, los cuales, en el caso de estas obras, eran mayormente apoyaturas tanto simples como dobles o triples, muchas cuádruples, que podían ser cromáticas o no, tanto ascendentes como descendentes, también presentaba arpegios y mordentes. Con respecto a las melodías ligadas, las mismas son muy cantables y se prestan mucho al fraseo, pero en la mayoría de los casos al ser conjuntos de más de un instrumento se debe tocar a tempo, o establecer el fraseo de antemano, hay excepciones a esto como en el N°2 de las 5 piezas para guitarra, el “Romántico”, o las partes libres en el concierto para bandoneón, guitarra y orquesta. El autor presenta voces agregadas como *tutti*, melodías por terceras o sextas y sobre todo octavas, también presenta voces que se mueven por movimiento oblicuo. Otro elemento muy presente fueron los pasajes de enlace y contramelodías, sobre todo suelen presentarse como una sola voz, por lo general en semicorcheas o notas rápidas, sobre todo en forma de escalas o arpegios. También, pude suceder casos como el de la “Tango suite” repitiendo una nota.

Con respecto a la armonía, en las obras que no presenta elementos alejados a la práctica tonal tradicional, suele usar bastantes acordes de séptima disminuida y dominantes secundarios, los cuales por lo general derivan en regiones sobre los grados IV, V, II o VI (sobre todo el IV). Una constante en los análisis fue que el compositor evita la quinta de acorde, presentando la tónica, la tercera y la séptima, sobre todo en los acordes disminuidos y semi-disminuidos. Otro recurso que fue muy frecuente en sus obras es el descenso cromático de acordes o de una voz, sobre todo del bajo en este último caso, aunque también podía aparecer en voces intermedias. Usa con mucha recurrencia las apoyaturas cromáticas cuádruples ascendentes, tanto en melodías como bajos, pero sobre todo en estos últimos. También son frecuentes los acordes por cuartas, pero estos no son típicos del género. Suele presentar secuencias armónicas, las cuales repite sobre distintos grados, como el IV, el V, el II y el relativo. Es muy usual que se module a una tonalidad homónima o lejana por ataque directo, en algunos casos como en “Café 1930” se utiliza el V como pivote para modular al homónimo. A su vez, presenta en más de una ocasión presento escalas armónicas, en las mismas no evita el salto de segunda aumentada que se aleja de la sonoridad tanguera.

Con respecto a la forma, solo dos movimientos de la “Historia del tango” presentan una forma coincidente con la del género, ambas presentan una estructura binaria como en la Guardia Nueva, en el resto suele presentar su tratamiento cíclico previamente explicado.

En cuanto a la hipótesis, la cual suponía que las obras para guitarra clásica de Astor Piazzolla, si bien no pueden ser llamadas como “tango” en un sentido estricto, si debían tener elementos musicales característicos del mismo, ya sea en la melodía, armonía, forma o ritmo. En este punto, basándose en los análisis, se puede concluir con que la misma es correcta. En varios casos no se podrían denominar como “tango” según las características de las Guardias Vieja y Nueva, aunque sí introduce elementos para la vanguardia del tango, un proceso histórico que viene después. Algunos de los elementos que producen esta querrela están relacionados con la forma o la armonía, sin embargo, en todos los movimientos se presentaron características musicales del género de alguno de sus dos períodos, ya sea en el ritmo, melodía, armonía o forma.

Al mismo tiempo, este trabajo puede servir como motivador de otra investigación. Podría medirse el crecimiento en el análisis paramétrico del SAMERC para ver las obras desde un punto de vista más amplio en lugar de analizar los elementos de forma aislada como se realizó en el presente estudio. A su vez, pudieron existir otros elementos musicales característicos del tango en las piezas que no fueron reconocidos.

Igualmente, esta investigación también puede servir como punto de partida para realizar otro trabajo sobre la ejecución del tango en la guitarra o del género en sí mismo. Así también, en base al entendimiento de los elementos del tango en las obras para guitarra, puede ayudar a la interpretación de las obras para guitarra de Astor Piazzolla.

## Bibliografía

Alem, Javier. (2009). *SOBRE EL ACOMPAÑAMIENTO EN EL TANGO - (Textura y elementos característicos bajo el discurso melódico)*. Buenos Aires.

Bisio, Esteban [Esteban Bisio]. (2019, 9 de mayo). PINO ENRIQUEZ - El tango y sus posibilidades II (Parte 2: La melodía interpretada) [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=QVdotFIBmsM>

Bisio, Esteban [Esteban Bisio]. (2019, 16 de mayo). PINO ENRIQUEZ - El tango y sus posibilidades II (Parte 3: Armonía y disponibilidad melódica) [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zLb7e6v-qY>

¿Cómo componer Jazz? Los voicings: Drop 2, Drop 3, Drop 4 y Drop 2-4, (2007-2017). Escribir canciones. Recuperado de: <https://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponermusica/260-como-componer-jazz-los-voicings-drop-2-drop-3-drop-4-y-drop-2-4.html>

Eco, Umberto. (1977). *Como se hace una tesis-Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona. Editorial Gedisa. Traducción de Lucia Baranda y Alberto Claveria Ibañez

*Elementos técnicos de tango*. (s.f). Obtenido de: [https://kupdf.net/download/elementos-tecnicos-de-tangopdf\\_5aae54c4e2b6f5c853c352d9\\_pdf](https://kupdf.net/download/elementos-tecnicos-de-tangopdf_5aae54c4e2b6f5c853c352d9_pdf)

Enríquez, Claudio Gabriel. (2016). *El tango y sus posibilidades: 11 arreglos para guitarra sola. Guía didáctica sobre arreglos e improvisación*. Buenos aires: Autor.

Ferrer, Horacio Arturo. (1960). *El tango- Historia y evolución*. Buenos Aires. A. Peña Lillo,

Garcia Brunelli, Omar. (2015). La cuestión del fraseo en el tango. *Zama*. N°7. pp. 161-170.

Garcia Brunelli, Omar. (1992). *La obra de Astor Piazzola y su relación con el tango como especie de música popular urbana*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, N° 12. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1339/1/obra-astor-piazzolla-relacion.pdf> [Fecha de consulta: 11/03/19]

Garcia Brunelli, Omar. (2012). *La renovación del tango en la década de 1960*. Recuperado de: [https://www.academia.edu/32355834/La\\_renovacion\\_del\\_tango\\_en\\_los\\_60.pdf](https://www.academia.edu/32355834/La_renovacion_del_tango_en_los_60.pdf)

Graciano, Julián, [Julián Graciano]. (2016, 17 de julio). Tango lickS- Tutoriales de tango por Julián Graciano “LOS RELLENOS” [archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/QLVJ9qS9AxE>

Graciano, Julián, [Julián Graciano]. (2016, 26 de agosto). Tango lickS- Tutoriales de tango por Julián Graciano “El Sustituto Tritonal” [archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/FmKiZO6qBDg>

Graciano Julián, [Julián Graciano]. (2017, 11 de agosto). Tango lickS- Tutoriales de tango por Julian Graciano “Línea Cliché” [archivo de video]. Recuperado de: [https://youtu.be/S52JsHxRP\\_Y](https://youtu.be/S52JsHxRP_Y)

Graciano Julián, [Julián Graciano]. (2018, 2 de agosto). Tango Licks // Tutoriales por Julián Graciano // EXPRESIÓN MELÓDICA. [archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/FsyHH03Noh0>

Graciano, Julián [Julián Graciano]. (2018, 9 de septiembre). Tango Licks // Tutoriales por Julián Graciano // ESCALA MENOR TANGO [archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/hS5xY1CJqZY>

Graciano, Julián [Julián Graciano]. (2019, 25 de febrero). Tango Licks // Tutoriales por Julián Graciano // EL ACORDE DISMINUIDO [archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/-ht5mE1DC0Y>

Graciano, Julián, [Julián Graciano]. (2019, 8 de junio). Tango Licks // Tutoriales por Julián Graciano // CUARTAS DE GRELA [archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/Nld-MOg0nfig>

Goldenberg, Gabriela. (s.f.) *La música de Astor Piazzolla- aspectos estilísticos y estructurales de su (des)territorialización*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de: <https://docplayer.es/20302981-La-musica-de-astor-piazzolla-aspectos-estilisticos-y-estructurales-de-su-des-territorializacion.html> (05/03/19)

Gómez Lucas, David. (s.f.). *LA INFLUENCIA DEL JAZZ EN LA MÚSICA DE ASTOR PIAZZOLLA-ANÁLISIS DE TANGO SUITE*. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Recuperado de: [http://www.migueltrapaga.com/partituras/David\\_Gomez\\_Lucas.pdf](http://www.migueltrapaga.com/partituras/David_Gomez_Lucas.pdf)

Iravedra, Rafael. (2015). *Campero de las cinco piezas para guitarra de Astor Piazzolla. Análisis de cuatro grabaciones basadas en el manuscrito*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

King, Anthony James. (2014). *Double Concerto for Guitar and Bandoneón (Concierto para bandoneón y guitarra) “Hommage à Liège” by Astor Piazzolla adapted and arranged for Marimba and Vibraphone: A Performance Guide*. Texas Tech University, School Of Music.

Kuri, Carlos y Pessinis, Jorge. (2002). Astor Piazzolla: Cronología de una Revolución. *Piazzolla.org*. Recuperado de: <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>

LaRue, Jan. (1989). *Análisis del estilo musical-Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona, Editorial Labor. Traducción de Pedro Purroy Chicot.

Lerman, Fernando. (2003). *La fuente de inspiración- Condiciones de producción para la Historia del Tango de Astor Piazzolla*. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño.

Madrid, Facundo. (2017). *Estudio sobre los recursos técnicos del tango presentes en El tango y sus posibilidades de Claudio "Pino" Enríquez*, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes.

Manheim, James. (s.f.). Astor Piazzolla-Pieces (5) for guitar. *All music*. Recuperado de: <https://www.allmusic.com/composition/pieces-5-for-guitar-mc0002388056>

Martínez, Mauricio [Mauricio Martínez]. (2015, 8 de mayo). Clínica de Tango en la Guitarra por Mauricio Martínez (Contramano Trío) [archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/KWQK-UHfhVo>

Martin Vidal, Paloma y Púa Reyes, Claudio. (2010). *La armonía en el tango-Un estudio desde el análisis armónico*. UNIVERSIDAD DE CHILE, Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología. Recuperado de: [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-martin\\_p/pdfAmont/ar-martin\\_p.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-martin_p/pdfAmont/ar-martin_p.pdf) [05/03/2019]

Mesa, Paula Carolina. (2005). *Análisis musical del origen y evolución del Tango*. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes.

Mesa, Paula y Balderrabano Sergio. (2006). *Los elementos constitutivos del tango de la guardia vieja en relación a los aportes realizados por músicos de formación académica*. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes.

Molazadeh, Sheila. (2013). *An Analysis of Astor Piazzolla's Histoire du Tango for Flute and Guitar and the Influence of Latin Music on Flute Repertoire*. California State University, Northridge.

Paloma, Martin. (2014). *El tango ayer y hoy- el tango instrumental rioplatense: aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada "Época de oro"*. Montevideo. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

Pelinski, Ramón, «Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística», *Analyse Musicale*, Vol. 48/3, septiembre de 2003, pp. 38-54.

Piazzolla, Astor. (1981). "Cinco piezas para guitarra". Editorial Berbén.

Piazzolla, Astor. (1984). "Tango suite". Editorial Berbén.

Piazzolla, Astor. (2005). "Historia del tango". Editorial Lemoine.

Piazzolla, Astor. (1985). “Concierto para bandoneón, guitarra y orquesta”. Editorial Le-moine.

Porto, Julián Pérez (2018). Definición de Lunfardo. *definición.de*. Recuperado de: <https://definicion.de/lunfardo/>

Romero, Hugo. (2011). *El lenguaje del tango en la guitarra*. 2da edición. EstudiarMúsica. Colección Patricia Nora Jabif. Volumen 1.

Schenker, Heinrich. (1990). *Tratado de armonía*. Madrid. Real Musical.

Stevenson, Joseph. (s.f.). Astor Piazzolla Concerto for bandoneón, guitar & string orchestra (“Homage à Liege”). *All music*. Recuperado de: <https://www.allmusic.com/composition/concerto-for-bandone%C3%B3n-guitar-string-orchestra-hommage-%C3%A0-liege-mc0002385315>

Stevenson, Joseph. (s.f.). Astor Piazzolla L'histoire du tango, tango cycle for flute & guitar, *All music*. Recuperado de: <https://www.allmusic.com/composition/lhistoire-du-tango-tango-cycle-for-flute-guitar-mc0002359794>

Vega, Carlos. (2016). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires. Universidad Católica Argentina. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Recuperado de: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1214/1/origenes-tango-argentino-vega.pdf>