

# Horacio Salgán: 100 años de “tanguedad”

Bárbara Varassi Pega

Codarts University of the Arts, Países Bajos

Fontys University of Fine and Performing Arts, Países Bajos

Universidad Nacional de La Plata, Argentina



## Resumen

Horacio Salgán (1916-2016) es uno de los músicos argentinos más destacados. Pianista, arreglador, compositor, director y docente, su prolífica obra abarcó diversos géneros musicales y formaciones instrumentales. A cien años de su nacimiento y no obstante el gran reconocimiento obtenido nacional e internacionalmente, el estudio de su obra continúa siendo postergado en los ambientes de investigación musical. Este trabajo se centra en *Don Agustín Bardi* (1947), una de sus composiciones más representativas y ejemplo de una de las posibles configuraciones de la modernidad musical del tango en su “Época de Oro”. El ‘homenaje’ se presenta por partida doble: al centenario mencionado se suma la ofrenda de Salgán al famoso violinista, pianista y compositor que da el título a la obra. Primero, realizaremos una breve contextualización histórica de la labor de Salgán; luego un análisis descriptivo de aspectos esenciales de la pieza y, finalmente, unos comentarios generales de orden estético. *Don Agustín Bardi* es un ejemplo de la impronta que Salgán imprimió a su orquesta y fue el rasgo más distintivo de su estilo: dirigir, componer y arreglar desde el piano. La centralidad del piano en el arreglo y su preponderancia en la orquesta son novedosos en la historia del tango.

**Palabras clave:** Tango – Piano – Composición – *Don Agustín Bardi*

## Horacio Salgán: 100 Years of “tanguedad”

### Abstract

Horacio Salgán (1916-2016) is one of the most prominent Argentinian musicians. Pianist, arranger, composer, conductor and teacher, his prolific oeuvre included diverse genres and line-ups. On the one hundredth anniversary of his birth and despite the recognition he has gained nationally and internationally, the study of his oeuvre has been neglected in the realm of musicological research. This article focuses on *Don Agustín Bardi* (1947), one of his most representative pieces and example of one of the possible configurations of tango’s musical modernity in its “Golden Age” (1940s). The ‘homage’ is double: in addition to the above mentioned centenary is the tribute that Salgán renders to the famous violinist, pianist and composer in the piece’s title. Firstly, we make a contextualization of the composer’s work; then a descriptive analysis of some key aspects of the piece and, lastly, some general comments on aesthetic issues. *Don Agustín Bardi* is an example of the mark Salgán made on his orchestra and that was the most distinctive aspect of his style: to conduct, compose and arrange from the piano. The centrality of the piano in the arrangement and its preponderance in the orchestra represent an innovation in the history of tango.

**Keywords:** Tango – Piano – Composition – *Don Agustín Bardi*

---

Horacio Salgán (1916-2016) es uno de los músicos argentinos más destacados. Pianista, arreglador, compositor, director y docente, su prolífica obra abarcó diversos géneros musicales y múltiples formaciones instrumentales.<sup>1</sup> Entre sus composiciones publicadas figuran obras de tango, jazz, folclore, música brasileña y una obra sinfónica con coro y solistas, el *Oratorio Carlos Gardel*, con texto de Horacio Ferrer. A cien años de su nacimiento y no obstante el gran reconocimiento obtenido a nivel nacional e internacional, el estudio de su obra continúa siendo postergado en los ambientes de investigación musical. Este trabajo se centra en *Don Agustín Bardi* (1947), una de sus composiciones más representativas y ejemplo de una de las posibles configuraciones de la modernidad musical del tango en la "Época de Oro" del género (década de 1940). El 'homenaje' se presenta por partida doble: al centenario mencionado se suma la ofrenda de Salgán al famoso violinista, pianista y compositor que da el título a la obra.

### ***Don Agustín Bardi***<sup>2</sup>

Agustín Bardi (1884 - 1941) fue el autor de obras originales que hasta el día de hoy se siguen versionando.<sup>3</sup> Muchas de ellas fueron grabadas por grandes figuras del tango: *Gallo ciego, ¡Qué noche!, El buey solo, Se han sentado las carretas, C.T.V., Chuzas, Tinta verde, La última cita, Nunca tuvo novio y Tierrita* son sólo algunos ejemplos. Salgán confirma su admiración por el

---

<sup>1</sup> Horacio Salgán: *Arreglos para orquesta típica: tradición e innovación en manuscritos originales* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008).

<sup>2</sup> Música y arreglo: Horacio Salgán (1947). Versión grabada en "Horacio Salgán y su orquesta típica", sello RCA Víctor (1950). Nicolás Lefcovich: *Estudio de la discografía de Horacio Salgán* (Buenos Aires: autor, 2001).

<sup>3</sup> Bárbara Varassi Pega: *Creating and re-creating tangos. Artistic processes and innovations in music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann* [tesis doctoral] (Leiden: Academy of Creative and Performing Arts, Leiden University, 2014).

compositor en su libro *Curso de Tango*<sup>4</sup> –de los veinte temas que lista como los “Grandes Tangos”<sup>5</sup> tres son de Bardi– y en la siguiente declaración:

Dediqué esta obra a Agustín Bardi, por supuesto, por la gran admiración que tengo por su obra. Con Bardi se da un fenómeno curioso e inusual, ya que su producción abarcó desde la primera época del tango –como *Tierrita* y *Lorenzo*, entre otras– hasta una época avanzada con sus tangos *Tiernamente* o *La que nunca tuvo novio*... Cada una de ellas constituye una joya musical y logra reflejar su tiempo, su época particular, pero también la trascienden [...].<sup>6</sup>

Salgán realizó arreglos de varias de las obras de Bardi, incluida su exitosa versión de *Gallo ciego* que instrumentó para todas sus formaciones (el dúo con De Lío, su quinteto y la orquesta). Con *Don Agustín Bardi*, además de rendirle homenaje, firma uno de los tangos más celebrados de su producción.

## La obra

*Don Agustín Bardi* se estructura sobre el modelo de forma tripartita típico de la Guardia Vieja: A, B, C (o Trío) y presenta las características sobresalientes del tango instrumental: segmentación en secciones de 16 compases (dos frases de 8 compases cada una) con diferenciación clara del carácter y de los modelos rítmicos de acompañamiento; cierres de frase y de sección por medio de cadencias perfectas y pasajes conectores que enlazan las frases. Sin embargo, otros factores como la utilización de estructuras rítmicas cambiantes y sincopadas, la orquestación y el uso del piano concertante lo convierten en un tango singular que revela aspectos típicos del estilo de Salgán.

---

<sup>4</sup> Horacio Salgán: *Curso de tango* (Buenos Aires: autor, 2001).

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>6</sup> Sonia Ursini: *Horacio Salgán. La supervivencia de un artista en el tiempo* (Buenos Aires: Corregidor, 1993), pp. 153-154.

## Análisis descriptivo

Sección A (desde c. 1 hasta c. 17), [00:00-00:33]

La organización rítmica y acentual basada en la contradicción sistemática de la pulsación por medio de ritmos sincopados constituye el elemento central de esta primera sección y uno de los pilares de la obra del compositor.



Fig. 1. Inicio a1, piano cc. 1-3, [00:00-00:05]

- a1 (desde c. 1 hasta c. 8), [00:00-00:15]: el tema se presenta en la mano derecha del piano, acompañado por una secuencia armónica sobre dominantes secundarias (mano izquierda del piano y contrabajo) y por la chicharra del primer violín. Estos tres instrumentos presentan ya una compleja construcción sobre figuras y acentos que contradicen la pulsación, a la vez que los patrones acentuales no se repiten de compás a compás. Conjuntamente, la extremada diferenciación dinámica entre los elementos acentuados y no acentuados producen una superficie musical compleja que confiere a la obra sus fuertes características rítmicas. La base de acompañamiento en síncopa cambia a marcato en 4 sólo en el último compás de la frase, demarcando la forma, proceso que se repetirá en el resto del arreglo. Por su parte, la línea melódica (acéfala y sincopada) se basa en las notas estructurales de la armonía de Sol menor (señaladas en la Fig. 1) expuestas en acordes quebrados (por lo general en 1era. inversión, lo que despliega intervalos de 4ta. justa y 6tas. que serán utilizados en otras secciones) y en la persistente ornamentación alrededor de ellas (grupetos, mordentes, bordaduras, achacaturas, notas de cambio y de

paso). Las notas estructurales se enlazan, además, con cromatismos y pasajes por grados conjuntos, una característica recurrente de las melodías tangueras.

The image shows a musical score for the end of section a2, measures 14-17. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Violin 1, Violin 2, Violin 3, Violin 4, Viola, Cello, Basses 1, 2, 3, and 4, and Piano. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Basses) play a rhythmic pattern of eighth notes, with the word "Suelto" written above them and "p" (piano) below. The Piano part features a melodic line with chromaticism and slurs, and a circled section in the bass clef. The Cello part has markings for "arco" and "pizz".

Fig. 2. Fin de a2, aumento de la densidad instrumental y cambio de marcación, cc. 14-17 [00:24-00:33]

• a2 (desde c. 9 hasta c. 17), [00:15-00:33]: el tema (casi sin variaciones con respecto a a1) presenta el contraste típico por medio de un cambio tímbrico (en a1 lo expone el piano, aquí la mano derecha de los bandoneones) y de densidad (está engrosado parafónicamente) aunque conserva el mismo registro. El piano y el contrabajo compensan estos contrastes manteniendo la base rítmica en síncope de la sección anterior (a excepción de los cc. 15-17 que cambian a marcación en 4 y en 2 para enfatizar el final de sección). Entre a1 y a2 se percibe un neto aumento de la densidad instrumental (en bloque) que continúa en el c. 16 (primera intervención de las cuerdas), con lo que se refuerza ulteriormente el final de frase y se conduce a la sección siguiente (B), (Fig. 2). En el c. 16, las cuerdas se disponen en un bloque homofónico en un registro más grave que el de los bandoneones, lo que genera un timbre diferente al habitual. Según Salgán, esta disposición instrumental sería otro de sus aportes al género.<sup>7</sup>



Fig. 3. Relaciones temáticas entre secciones

<sup>7</sup> "Otro aporte [mío] fue el *nuevo timbre* logrado en base al uso inverso de la cuerda y los bandoneones, al colocar la cuerda en el registro grave y los bandoneones en el agudo. Esto condujo a una sonoridad de excepcionales posibilidades expresivas, y, por supuesto, un efecto colorístico novedoso dentro de la orquesta de tango". *Cit. in Ursini: Horacio Salgán*, p. 173.

The image displays a musical score for a piece by Horacio Salgán. It is divided into three systems of staves, corresponding to measures 18, 21, and 24. The instruments listed on the left are Vln. 1, Vln. 2, Vln. 3, Vln. 4, Vla., Vc., Cb., Bt. 1, Bt. 2, Bt. 3, Bt. 4, and Pno. The score shows a clear contrast in dynamics and texture. In measure 18, the strings play with a moderate dynamic (*mf*). In measures 21-25, the dynamics are significantly reduced, with many parts playing *p* or *pp*. The piano part in measures 21-25 features a complex, rhythmic accompaniment. The basses (Bt. 2, 3, 4) play sustained chords, with some marked *pp*. The overall mood is more somber and reflective in the later measures.

Fig. 4. Contraste entre el c. 18 (inicio b1) y los cc. 21-25 (fin b1), [00:33-00:48]

*Sección B (desde c. 18 hasta c. 33), [00:33-01:03]*

Un pasaje fraseado del piano (c. 17, último de la Fig. 2) enlaza ambas secciones a la vez que anticipa el carácter de B que, como es típico del género, contrasta por su lirismo y linealidad expresiva con un toque ligado homogéneo. La presencia de estos pasajes de enlace que anticipan y/o preparan el clima de la sección siguiente es típica en los tangos arreglados y compuestos por Salgán.

- b1 (desde c. 18 hasta c. 25), [00:33-00:48]: culmina el proceso de acumulación instrumental iniciado en a1 con el primer *tutti* de la obra (cc. 18-20). Las melodías de A y B (Fig. 3) están basadas en el mismo material temático organizado de manera diferente, lo que otorga coherencia formal a la pieza. En A, el tema se estructura en motivos de dos compases que se repiten (ambos acéfalos y sincopados, lo que genera las discontinuidades que refuerzan el carácter rítmico). Comienza con un grupeto y luego se exponen los intervalos de 4ta. y 6ta. seguidos por grados conjuntos y cromatismos descendentes. En B, sólo el primer compás es acéfalo, se abandonan los ritmos sincopados y los motivos son de cuatro compases continuos y ligados (lo que refuerza el carácter melódico del segmento). Comienza por el intervalo de 6ta., siguen las ornamentaciones (el grupeto está extendido), luego prosiguen los grados conjuntos y cromatismos descendentes (también extendidos) y cierra con el intervalo de 4ta. La sección C, por su parte, presentará los mismos elementos nuevamente reorganizados.

En A y B la melodía se expone en un solo estrato textural en el que se varía la densidad instrumental para distinguir las frases: de uno (en a1 el tema se expone en el piano), a cuatro (en a2 se expone en la mano derecha de los bandoneones) y luego a catorce (en b1 se expone en un *tutti* parafrónico). Asimismo, para resaltar el comienzo de B, se utiliza una base rítmica en 4 que contrasta con las síncopas precedentes (Fig. 4).

Como es típico del género (aunque no sucediera ni en a1 y ni en a2), b1 se fragmenta en dos a partir del c. 21 al detenerse la orquesta mientras el piano y la guitarra realizan un pasaje conector al c. 22. Esto genera un gran contraste que precede y articula el solo fraseado de bandoneón de la segunda mitad de la frase. Los demás instrumentos ejecutan un acompañamiento que se vuelve progresivamente rítmico (por medio de las articulaciones y de la dinámica) y conduce a b2. Este cambio gradual que va de un fragmento de 'tango melódico' a otro de 'tango rítmico' es interesante ya que en el tango tradicional estos contrastes suelen presentarse de manera repentina.

- b2 (desde c. 26 hasta c. 33), [00:48-01:03]: en esta frase Salgán utiliza ciertos recursos derivados de la tradición para recrear los materiales de manera contrastante. La línea melódica es muy similar a la de b1 pero su tratamiento textural, rítmico y acentual aparece variado. Se vuelve al discurso articulado de A, con lo que se concluye el único segmento lírico de la obra (primera semifrase de b1). Al igual que b1, b2 también se segmenta (en cuatro).

De esta manera, en la sección A –que es rítmicamente discontinua al presentar silencios sobre los pulsos fuertes de compás, síncopas y acentos agógicos contrastantes que divergen de la pulsación– se exponen las frases (a1 y a2) en estratos texturales continuos con orquestaciones que sólo varían por frases enteras. Por el contrario, en la sección B –que es melódica y presenta el tema en motivos más largos y frases continuas y ligadas– se varían la orquestación y la densidad instrumental por segmentos más breves (uno, dos, tres o cuatro compases).

### *Sección C (desde c. 34 hasta c. 41), [01:03-01:18]*

Vuelve a presentar un carácter rítmico fuertemente articulado, que se corresponde con A y el último segmento de B. La línea melódica reexpone cromatismos y grados conjuntos estructurados alrededor de los intervalos ya

utilizados (4ta. justa, 6ta.), con una dirección preponderantemente descendente. La mayor diferencia con respecto a los temas de las secciones anteriores es que comienza con un *levare* (que anticipa su carácter rítmico) y que está compuesta por motivos téticos (ningún compás presenta un silencio sobre el primer pulso).

- c1 (desde c. 34 hasta c. 41), [01:03-01:18]: este segmento se orquesta de manera similar al inicio de b2, es decir, la melodía en los violines, viola, mano derecha de los bandoneones y del piano acompañada por los restantes estratos texturales con una marcación que alterna el 4 y la síncopa. Al igual que las anteriores, se segmenta en dos, en este caso, por la reducción de la densidad instrumental (continúan los bandoneones solos, mano derecha únicamente) y dinámica.

- c2 (desde c. 42 hasta c. 50), [01:18-01:37]: en los primeros compases de c2 se vuelve a presentar un cambio de densidad instrumental por medio de un solo de piano sin base de acompañamiento estable. En el lenguaje del tango, la interrupción de la base de acompañamiento provoca un enorme contraste puesto que la pulsación explícita de la marcación es predominante: por ello se utiliza como procedimiento de segmentación formal en diversos momentos de esta y otras obras. c2 (como las frases anteriores) se fragmenta por medio de diversos procedimientos que confluyen para conducir paulatinamente a B' (Fig. 5):

- la melodía se expone ligada y es diferente a la segunda semifrase de c1, con valores rítmicos más largos y ligados, con menos acentos y articulaciones menos contrastantes, se frena el impulso de las frases anteriores y se disminuye la velocidad cronométrica,
- se genera otro contraste en la orquestación: en el c. 46 el inicio de la melodía se expone *f* con un *tutti* orquestal seguido de un *pp* súbito mientras se reduce gradualmente la densidad instrumental que pasa de *tutti* a cuatro instrumentos (dos violines más dos bandoneones), para

proseguir con un solo de bandoneón a partir del c. 48. De este modo, se comprime en una única frase (c2) el proceso de variación de la densidad instrumental presentado anteriormente (a lo largo de las secciones a1, a2 y b1) pero en sentido inverso (entonces de aumento instrumental, aquí de reducción instrumental),

- la base marca en 2 para sustentar el carácter del segmento y frenar la masa orquestal.

En el c. 50 el piano vuelve a enlazar las secciones, en este caso, con un pasaje arpegiado.

*B' (desde c. 51 hasta c. 66), [01:37-02:08]*

Se reexpone B con pequeñas modificaciones:

- las cuerdas realizan un contracanto melódico temático agregado (cc. 51-53), estrategia típica que utiliza Salgán en sus obras y arreglos, sobre todo en secciones reexpositivas,
- los bandoneones vuelven a exponer la melodía (sólo en la mano derecha),
- lo que en el segundo segmento de b1 fuera un solo de bandoneón es aquí (cc. 55-58) un solo fraseado de piano a dos manos en registro agudo,
- el enlace del piano está variado (c. 64) y retoma (en el registro agudo) el movimiento cromático descendente de frases anteriores imitado por los bandoneones (mano izquierda, registro grave, c. 65) en movimientos contrarios que también aparecieran antes en la obra (Fig. 6).

The image displays a musical score for a section of Horacio Salgán's work, identified as Fig. 5. c2 (cc. 47-50), [01:27-01:37]. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Vln. 1-4:** Four Violin staves, each with a melodic line featuring slurs and dynamic markings of *pp* and *p*.
- Vla.:** Viola part, mirroring the violin lines with similar dynamics.
- Vc.:** Cello part, providing a lower melodic line.
- Cb.:** Cello part, providing a lower melodic line.
- Bd. 1-4:** Four Double Bass staves, with the first two (Bd. 1 and 2) featuring a "solo" section and dynamic markings of *pp* and *p*.
- Pno.:** Piano part, featuring a complex rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings of *pp* and *p*.

The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 5. c2 (cc. 47-50), [01:27-01:37]

The image displays a musical score for a string ensemble and piano. The score is organized into two systems. The first system includes staves for Violins 1-4, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes staves for Basses 1-4 and Piano. Performance instructions such as 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco) are placed above the notes. The score shows a transition from section B' to section A' between measures 64 and 67. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs.

Fig. 6. Fin de B', inicio de A' (cc. 64-67), [02:03-02:11]

The image displays a musical score for a section of a work by Horacio Salgán, identified as Fig. 7. a2' (measures 76-79). The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Vln. 1, 2, 3, 4:** Four violin staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
- Vln.:** Viola part, also with a treble clef and one flat.
- Vc.:** Violoncello part, with a bass clef and one flat.
- Cb.:** Contrabasso part, with a bass clef and one flat. It includes performance markings for "arco" (arco) and "pizz" (pizzicato).
- Bd. 1, 2, 3, 4:** Four grand piano (Bd.) staves, each with a grand staff (treble and bass clefs) and one flat.
- Pno.:** Piano part, with a grand staff and one flat.

The score spans measures 76 to 79. The music is characterized by rhythmic complexity, with frequent sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents and slurs. The piano part features a prominent, intricate texture in the right hand, often with rapid sixteenth-note passages.

Fig. 7. a2' (cc. 76-79), [02:25-02:34]

Fig. 8. Fin de A', inicio de Coda (cc. 83-85), [02:39-00:45]

*A' (desde c. 67 hasta c. 83), [02:08-02:41]*

- a1' (desde c. 67 hasta c. 74), [02:08-02:24]: recurre a1 de manera textual.
- a2' (desde c. 75 hasta c. 83), [02:24-02:41]: el primer segmento tiene una sola variante con respecto a a2 constituida por el agregado de un contracanto lírico y temático en las cuerdas, como sucediera en el inicio de B' (Fig. 7). Luego, a partir del c. 80, comienza la típica variación de bandoneones con marcación en 4 del piano y el contrabajo.

*Coda (desde c. 84 hasta c. 89), [02:41-03:01]*

Si bien los bandoneones continúan la variación de la sección anterior (enlazando ambos segmentos), el inicio de la coda se percibe por una cadencia perfecta en el c. 83 (último de A') y el agregado de un nuevo contracanto lírico y temático en las cuerdas (Fig. 8). Otros indicios que señalan el comienzo de la coda son la base rítmica que cambia la marcación (ahora en síncopa) y la mano derecha del piano que se une a la variación. En el c. 87 el piano solo retoma el pasaje conector del c. 32 (figura inconfundible de *Don Agustín Bardi*) y, con un *tutti* pleno en los últimos compases, se cita por última vez el tema (de A) y la obra se cierra con el típico final tanguero.

### **Consideraciones finales sobre las principales características de *Don Agustín Bardi* que definen el estilo de Salgán**

1) el uso generalizado de la síncopa: hemos constatado que en la obra existen pocos y breves segmentos de marcación en 4 sin ritmos sincopados superpuestos. Por otro lado, algunos pasajes con el bajo en 4 se perciben como sincopados por la superposición de frases acéfalas con acentuaciones divergentes de la pulsación. Los momentos en que puede escucharse con claridad la pulsación marcada en 4 están ligados a la segmentación de frases y

secciones. Esto confirmaría el uso generalizado de la síncope como marcación base y el uso de la marcación en 2 o en 4 con función formal.

2) la función estructural del piano concertante: verificada por la frecuencia con la que el piano interviene en pasajes solistas o conectores con los que se articula la instrumentación y la utilización del registro agudo sobresaliente. Esta centralidad estructural del piano en el arreglo y su preponderancia en la orquesta son difíciles de hallar en la historia del tango.

Salgán utilizó materiales y técnicas de escritura típicos del género de manera novedosa e introdujo otros que están hoy estrictamente ligados a su estilo. En cuanto al aspecto estético, su contribución se verifica en la incorporación de muchos de ellos al corpus del tango (síncopas, contracantos elaborados, piano concertante en registro agudo, entre muchos otros), que han sido y siguen siendo utilizados por nuevas generaciones de pianistas y creadores.

**Bárbara Varassi Pega** estudió piano en el Instituto Provincial del Profesorado de Música (1998) y en el "Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi" de Milán, Italia (2003). En 2009, completó una Maestría en Codarts University of the Arts, Rotterdam, Países Bajos; en 2014 un Doctorado en música en Leiden University (docARTES programme), Países Bajos (en ambos casos el tango rioplatense fue el objeto de estudio) y en 2015, estudios de composición en Montbéliard, Francia. Es profesora de investigación artística en "Codarts University of the Arts", Rotterdam y "Fontys University of Fine and Performing Arts", Tilburg; ambas en los Países Bajos. Realiza tareas como investigadora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, Argentina. Ha realizado giras y recitales con numerosos ensambles y orquestas en Argentina y Europa y grabó diversos discos.