



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

“PONELE MÁS MUGRE CHE”. EL TANGO Y LOS RECURSOS INTERPRETATIVOS EN EL PIANO

Martín Jurado

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano

Universidad Nacional de La Plata

martinjuradoinfo@gmail.com

Resumen

Este artículo surge a partir de la necesidad de hablar de lo “no escrito” en el Tango. A los que tocamos tango alguna vez nos han dicho hemos dicho “ponele más *mugre* che” ¿Pero que es pone *rmugre*?; ¿es tocar más fraseado? ¿más ornamentado? ¿más lento o más rápido? ¿más piano o más forte? ¿más corto o más largo?

Es por eso que aquí propongo, partiendo de los recursos interpretativos, un abordaje del tango en el piano a través del análisis de tres tangos para piano solo: La Franela por Manuel Campoamor (1911), Griseta por Enrique Delfino (1927) y Mal de amores por Osvaldo Tarantino (1991). En primer lugar, describo los recursos interpretativos en el Tango, posteriormente hago una breve contextualización histórica de la labor de cada pianista/compositor, continúo con un análisis descriptivo de algunos aspectos esenciales de las obras y finalmente procedo al análisis de los recursos interpretativos de las grabaciones y transcripciones de dichos tangos.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Palabras clave

Tango - Recursos Interpretativos - Piano

Este artigo resulta da necessidade de falar do “não escrito” no Tango. Todos aqueles de nós músicos de tango ouvimos ou falamos alguma vez “ponele más mugre che” (“bota mais sujeira”). Mas o que é “botar sujeira”? É tocar mais fraseado? Mais ornamentado? Mais lento ou mais rápido? Mais piano ou mais forte? Mais curto ou mais longo?

Face a estas perguntas proponho aqui, partindo dos recursos interpretativos, uma abordagem do tango no piano através da análise de três tangos para piano solo: La Franela de Manuel Campoamor (1911), Griseta de Enrique Delfino (1927) e Mal de amores de Osvaldo Tarantino (1991). Primeiramente descrevo os recursos interpretativos no Tango, depois faço um breve contextualização histórica do trabalho de cada pianista / compositor, para continuar com uma análise descritiva de alguns aspectos essenciais das obras. Finalmente apresento a análise dos recursos interpretativos das gravações e transcrições destes tangos.

Palavras chave

Tango - Recursos Interpretativos - Piano

This article was born from a need to talk about what is the "unwritten" in Tango. Those of us who play tango, have been told or we have said “put more dirt on it che” But what does it mean



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

to put dirt ?; Is it playing with extra tango phrasing? More ornaments? Slower or faster? More or less piano or forte? Shorter? longer?

That is why here I propose, based on interpretive resources, an approach to tango performance on the piano through the analysis of three tangos for soloist piano: La Franela by Manuel Campoamor (1911), Griseta by Enrique Delfino (1927) and Mal de Amores by Osvaldo Tarantino (1991). First, I describe the interpretive resources in Tango, then I contextualize briefly the work of each pianist / composer, to continue with a descriptive analysis of some essential aspects of these works and finally I proceed with the analysis of the interpretative resources of the recordings and transcriptions of these tangos.

Keywords

Tango - Interpretive Resources - Piano

Introducción

Durante el período de la Guardia Vieja (1880-1917)¹ el trío de Flauta, Violín y Guitarra, conocido como orquesta típica de la guardia vieja, fue la formación instrumental más característica de la época para la interpretación del Tango. El piano no formaba parte de aquella primera sonoridad colectiva, sino que su rol en este período era el de instrumento solista. Camps afirma que

¹La periodización de las épocas del tango se encuentra mencionada frecuentemente en la bibliografía del género. Existen hoy ciertos cuestionamientos sobre este tema. Este artículo adhiere a la periodización de las guardias propuesta por Gustavo Samela y Alejandro Polemann en "El lenguaje musical del tango. Las tres Guardias." Cátedra de Tango de la facultad de Bellas Artes. UNLP. En este texto se sitúa a la Guardia Vieja desde 1880 a 1917, a la etapa de transición desde 1917 a 1925, a la Guardia Nueva desde 1925 a 1950 y a la Tercera Guardia de 1950 en adelante.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

El tango durante la primera década del siglo XX era interpretado por rondallas, bandas militares, tríos, pianos y pianolas, y circulaba tanto por vía oral, como por registros fonográficos y partituras para piano. La escritura pianística servía de modelo para los arreglos de bandas y rondallas y la interpretación era bastante rígida y machacona, sin rubato. (Camps, 1976)²

Las primeras partituras de editorial para piano se hicieron bajo el rótulo de “tangos criollos para piano”. Como en otros géneros de música popular, los músicos de tango en su mayoría, no tenían formación académica por lo que la escritura de las ediciones era hecha por músicos formados que eran contratados por las editoriales para tal fin.

En la mayoría de las partituras de editorial que se fueron publicando a través de los años se observa una línea melódica muchas veces sin ligaduras ni articulaciones y como acompañamiento la armonía referencial donde se excluyen indicaciones interpretativas. Estas partituras funcionaban como una síntesis similar a lo que hoy conocemos como melodía y cifrado.

²A modo de ejemplo propongo la audición de las siguientes interpretaciones:

- . *Argañaraz*. Roberto Firpo en piano. Grabación de 1912. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2gu2kwgLDCw>
- . *¡A Mi... Manís!* Banda Municipal de la ciudad de Buenos Aires. Grabación de 1911. Disponible en <https://open.spotify.com/track/4bZMMTPO2PMFAeO7cTVDkF?si=SydJB7kIRuiLsNvb0bQJbQ>
- . *El perverso*. Vicente Greco (reproducido en pianola) Disponible en <https://open.spotify.com/track/2o9QMoz1x63XPVtITcucQH?si=ONkpFkTyQTWnU7rXv9-UmQ>
- . *El estribo*. Orquesta Vicente Greco. Disponible en <https://open.spotify.com/track/3yTrsp5uX7LatYGs6dNBdo?si=hZZoetF-STuE7xilogS TOg>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

En el período de transición (1917-1925) previo a la Guardia Nueva (1925-1950) Roberto Firpo incorporó definitivamente el piano en la orquesta típica suplantando a la guitarra. De esta forma enriqueció al tango desde la elaboración del acompañamiento y la amplitud del registro, en comparación con su antecesor en el rol, la guitarra. A diferencia de la Guardia Vieja, los pianistas de la Guardia Nueva solían ser músicos con estudios académicos y una sólida formación técnica. Al tocar y/o componer sintetizaban estos conocimientos con los elementos característicos del Tango como la manera de articular, la ornamentación y la forma de manejar el tempo. Enrique Delfino y Juan Carlos Cobián aportaron variantes sustanciales en la utilización del piano como solista y dentro de la orquesta típica introduciendo pasajes de enlace e incorporando la utilización de la décima arpegiada en mano izquierda como recurso de acompañamiento.

Arreglo e interpretación

En general lo que suena en las versiones no coincide con las partituras de editorial. Muchas veces ni siquiera contamos con el arreglo escrito de la versión que escuchamos como es el caso de los tangos que analizaremos. ¿Pero que sería una versión en música popular?

Según Diego Madoery

Si bien el arreglo y la versión pueden considerarse sinónimos, el arreglo se refiere principalmente al procedimiento y la versión al producto (...) el arreglo implica procedimientos que se encuentran implícitos en la interpretación del ejecutante, tales como el fraseo, las dinámicas y una cantidad de elementos que en la jerga habitual se denominan *jeites*, es decir aspectos performativos característicos de géneros o estilos particulares. (Madoery 2007).



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Rubén López Cano señala que

Una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad. La versión es un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social o comercial, pero, sobre todo, en los años recientes, es una experiencia de escucha. (López Cano, 2004)

Y Alejandro Polemann llega a la siguiente conclusión

La versión sería la música misma como resultado de: el tema + el arreglo + la interpretación, y representaría, en algunos casos, una muestra más del género. (Polemann, 2013)

En el tango los músicos al hacer sus versiones priorizan el arreglo y la ejecución. Prueba de esto son los innumerables métodos y libros orientados en esta dirección y que proponen una lista de procedimientos a modo de guía para realizar arreglos efectivos. Si bien algunos de estos métodos abordan la temática de los recursos interpretativos, existe aún la necesidad de reflexionar sobre los mismos, ordenarlos y sistematizarlos para volverlos recursos conscientes.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Entonces ¿cómo tocar con *mugre*³ en nuestra versión? ¿qué recursos interpretativos son necesarios? ¿cómo utilizarlos?

Muchos músicos de tango piensan que para aprender a tocar con *mugre* no alcanza con estudiar de libros y métodos. Habría que tocar con otros músicos, *ensuciarse* con el género, *parrillearlo*⁴, tratar de aprender de los que ya saben, observarlos y sino se dignan a enseñarlo o no saben transmitirlo, espiarlos y copiarlos.

A continuación defino brevemente los recursos interpretativos.

Tempo: Velocidad a la que se ejecuta una pieza musical. Se señala tradicionalmente de dos maneras: con indicaciones metronómicas (como negra = 70) o con un sistema menos preciso de palabras en italiano, idioma usado por tradición (como *adagio*, *allegro*, *presto*, etc.). La estabilidad del tempo en el Tango varía según las épocas y estilos.

Articulación: Se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. En el tango se reconocen dos formas básicas de tratar la articulación en la melodía: Una con preponderancia en las articulaciones *staccato*, *détaché* y el acento largo o breve llamada “melodía rítmica” y otra reconocida por su ejecución *legato* y por la presencia del signo de ligadura en la escritura llamada “melodía ligada”.

³*Mugre*: Sonido “embarrado” o “sucio” que se logra a través de diversos recursos interpretativos y diferentes efectos de los instrumentos.

⁴ Hace referencia a *Tocar a la parrilla* en analogía a poner una carne a cocinar en la parrilla, la cual no necesita ninguna preparación previa. En el Tango refiere a la modalidad de ejecución sin un arreglo formalmente escrito, pero con la utilización de una notación simplificada.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Fraseo:⁵ Es el resultado de la alteración en la duración, articulación y dinámica de los sonidos de una melodía con fines expresivos en contraste con un acompañamiento que mantiene un pulso isócrono. Lo expresivo en la melodía se origina en las interpretaciones de Carlos Gardel quien introduce la imitación de la cadencia del habla porteña utilizando anticipaciones, sínkopas, valores irregulares y otros recursos.

En contraposición al fraseo se encuentra la posibilidad de “Tocar cuadrado”. Con esta expresión los músicos de tango se refieren a la forma de tocar sin modificaciones en el tempo limitándose a ejecutar las figuras tal cual están escritas.

Carácter: Hace referencia a una emoción predominante o dos contrastantes en una idea musical. La diferencia de carácter musical entre las secciones, varía según las épocas del tango. En la guardia Nueva es establecida por el texto, en la tercera guardia se extreman diferenciando una parte rítmica y rápida de la otra lenta y cantáble.

Ornamentación: El término ornamentación hace referencia al conjunto de notas añadidas a la melodía para adornarla. Los adornos que se emplean en el tango son: apoyatura, repetición,

⁵ Fraseo: Según Omar García Brunelli el origen del fraseo se origina en el tango cantado inspirado en la cadencia del habla porteña y como este se replica en el tango instrumental. (García Brunelli, 2015)

Encontramos otra definición en el libro “Herramientas fundamentales del Tango”: Llamamos fraseo a la acción de ejecutar una melodía agregando intenciones, con el fin de resaltar su sentido expresivo. Estas intenciones se manifiestan mediante la modificación del ritmo, la dinámica y las articulaciones. Las posibilidades del uso del fraseo van desde el llamado fraseo básico (el cual se maneja entre los márgenes de los tiempos fuertes del compás), pasando por el fraseo extendido (que toma libertad rítmica más allá de dichos límites), hasta el rubato (el cual llega a borrar la línea de compás. (Fain, 2018)



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

mordente, segunda menor, octava, arpeggio, trino, grupeto, glissando y *arrastre*⁶. El empleo de uno u otro está relacionado con el estilo y con el desarrollo propio de la melodía.

Dinámica: la intensidad del sonido puede articularse a través de la dinámica de grados (contraposición entre los conceptos de suave y fuerte pp, mf, ff, sfz, etc) o de la dinámica de transición (aumento o disminución de forma paulatina de la intensidad del sonido).

Contexto y análisis

El análisis de las obras se basa en tres grabaciones para piano solo cuyas transcripciones se encuentran en el libro *Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Volumen 1.*⁷

En primer lugar, hago una contextualización histórica de la labor de cada pianista/compositor, continúo con un breve análisis descriptivo (forma, textura, modelos de marcación y registros) y finalmente procedo al análisis de los recursos interpretativos de las grabaciones y transcripciones de dichos tangos.

⁶ *Arrastre*: Efecto que se produce al adelantar una nota o acorde con sonidos de altura y duración indeterminadas, que concluyen abruptamente al llegar a la altura y duración correspondiente a la nota escrita. Este efecto provoca una sensación particular en la marcha rítmica tanto de la melodía como de la armonía al agregarse un adelantamiento de bordes indefinidos al contorno preciso de las articulaciones. Se ejecuta generalmente y según el instrumento combinando glissandos, acordes, clusters o cromatismo ascendente con un matiz crescendo. (Possetti, 2015)

⁷ JURADO M.; ENRIQUEZ A. (2017) Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Vol.1. Buenos Aires. FNA / Melos. Disponible en <http://www.melos.com.ar/bands/martin-jurado-y-adrian-enriquez/>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

La franela (1911)⁸

Manuel Campoamor fue uno de los pioneros del Tango. Como muchos músicos de su época tuvo diferentes y variados oficios: telegrafista policial, martillero, jefe de propaganda y avisos del diario "La Fronda" y jefe de mesa de entradas de la Intendencia de Matanzas. Paralelamente a esos trabajos realizó una intensa actividad en el campo de la música, fue uno de los primeros en grabar tangos en piano solo, acompañó en el piano a Ángel Villoldo, a Gabino Ezeiza y a Linda Thelma. Compuso *Sargento Cabral*, *En el séptimo cielo*, *La cara de la luna*, *La metralla*, *Muy de la garganta* y *Mi capitán*, entre otros. Campoamor desconocía la escritura musical por eso sus obras fueron escritas por copistas de la firma Breyer por intermedio de la cual era requerido como pianista en residencias particulares.

La franela es un tango instrumental grabado por Campoamor en 1911 y probablemente haya sido editado, pero hasta el momento no se ha encontrado la partitura de editorial y nunca fue registrado en Sadaic.

Se reconoce que, en general, los primeros pianistas se imitaban entre ellos, repitiendo la textura y modo de ejecución: mano derecha ejecutaba la melodía y mano izquierda realizaba un acompañamiento construido de manera dominante en torno al patrón rítmico de la habanera, en compás de 2/4, como está ampliamente documentado en las grabaciones y partituras impresas en la época.

Se observa que los tangos de la Guardia Vieja poseen, generalmente, tres secciones temáticas **A**, **B** y **C** o **A**, **B** y Trío.⁹ Cada sección abarca dieciséis compases que pueden ser

⁸ La franela Manuel Campoamor. Grabación de 1911. Disponible en <https://youtu.be/OfKm9N8-qX>

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

agrupados en dos frases de ocho compases cada una. A su vez, estas frases se hallan agrupadas en dos estructuras musicales más breves, dos semifrases con una extensión de cuatro compases cada una.

En la versión de Campoamor estas tres secciones se repiten incansablemente con una funcionalidad directa: la danza. En las Figuras 1 y 2 se esquematizan las 3 secciones del tango y la estructura formal de la grabación.

Sección	A	B	C (Trío)
Cantidad de cc.	16cc. (8 cc. + 8 cc.)	16 cc. (8 cc. + 8 cc.)	16 cc. (8 cc. + 8 cc.)

Figura 1. *La franela*. Secciones

FORMA	A B A C A B A C A B A
-------	-----------------------

Figura 2. *La franela*. Estructura formal de la versión de Campoamor

⁹ A la tercera sección se la denominaba trío y su función era la de introducir variedad en la pieza.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

El registro de la melodía se mantiene acotado (C4 a C6), así como también el tratamiento de la misma: a una voz y en homofonía a 2 o 3 voces (notas del acorde) articulada generalmente en legato, con algunas frases cortas en staccato. En mano derecha la ornamentación utilizada es bordadura superior y apoyatura. En mano izquierda aparece el germen de lo que en la guardia nueva se establecerá como el *arrastre*.

La mayoría de los pianistas y orquestas típicas de la época como Roberto Firpo, “Pacho” Maglio, Vicente Greco y Luis Bernstein mantenían sus interpretaciones al tempo de negra 74-92. *La franela*, en la grabación mencionada en este artículo, está interpretada en un tempo estable de negra 80 y Campoamor “toca cuadrado”, es decir, ejecuta la obra sin fraseo. En la figura 3 se muestra la transcripción de la sección **A** de la versión grabada por el autor.

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

♩ = 80 **A**

Piano *mp*

5

9

13

Figura 3. *La franela*. Versión de Manuel Campoamor. Transcripción de la grabación.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Entre las tres secciones se observa un mismo carácter vivaz y alegre. A propósito del carácter del Tango de la guardia vieja Pompeyo Camps afirma

Mientras el tango fue "cosa de negros" no perdió la alegría ni la picardía. Cuando lo adoptó el blanco, el criollo y el hijo del inmigrante que vio frustradas sus ilusiones de "hacer la América", el tango empezó a introducir, primero, el modo menor con un eventual "trío" en modo mayor, como sucede con El choclo de Villoldo, para luego sumergirse en letras que hablan de decepciones, traiciones, ultrajes, miseria, alcohol, cárcel, soledad y del dolor existencial de la ciudad. (Camps, 1976)

También hace una interesante comparación con el ragtime, género contemporáneo al tango en Estados Unidos.

La música del ragtime es invariablemente alegre. (...) No existe un solo rag, ni ninguna de las clásicas tres partes que integran los ragtimes, escritos en modo menor, que es de típica sugerencia melancólica. Todo el género fue compuesto en modo mayor. Lo mismo sucedió con los primitivos tangos de autor anónimo. (Camps, 1976)¹⁰

En efecto La franela al igual que otros tangos más antiguos como Andate a la Recoleta y Señora casera, recopilados por Carlos Vega, poseen sus tres secciones en modo mayor.

¹⁰ Para ejemplificar dicha comparación propongo la audición de *Original Rags*. Scott Joplin. Grabación de 1899. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3ybSmkyDjZI>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Griseta (1927)¹¹

Enrique Delfino (Delfy) fue un pianista y compositor de sólida formación musical. Sus primeras grabaciones de solos de piano y dúos de violín y piano son de 1917. Su intrínseca genialidad melódica sumado al contacto con las orquestaciones de avanzada en su paso por los Estados Unidos le permitieron, como pianista de la Orquesta Típica Select transformar los conjuntos porteños del tango. En la Guardia Nueva la escritura del arreglo se ve influenciada por la vinculación que los músicos tuvieron con importantes maestros del mundo “académico”. El estudio del lenguaje musical, armonía, contrapunto y orquestación convierten paulatinamente al arreglo en una práctica cada vez más sofisticada.

Pablo Kohan señala

Delfino fue uno de los compositores más prolíficos y exitosos en la historia del género. Introdujo una serie de modificaciones conceptuales importantísimas para el establecimiento de pautas compositivas que posibilitaron el desarrollo de una nueva era en la historia del tango. Fue un sintetizador y reformulador de elementos que ya estaban en el tango. Era poseedor de un amplio conocimiento del repertorio académico, del mismo modo que tocaba con soltura maxixes, shimmies y foxtrots. (Kohan, 1995)

A diferencia de Campoamor, Delfino prescindía de los copistas de las casas editoras y escribía de su puño y letra las obras para ser editadas, lo que transforma a los originales en elementos singularmente valiosos. Todos los compositores de la guardia nueva, a excepción de

¹¹ Griseta. Enrique Delfino. Grabación de 1927. Disponible en <https://youtu.be/I0kNbXpnc1A>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Delfino y Cobián que escribían sus propias ediciones, continuaron delegando la escritura de las composiciones a los músicos copistas de las editoriales.

Esto planteaba errores de notas y problemas como la continuación de la escritura de la marcación de habanera en el acompañamiento, que ya no se usaba en esta época. Podemos observar estas inconsistencias, por ejemplo, en las partituras editoriales de Gardel, De Caro o Fresedo.

Griseta figura entre sus célebres tangos de los años 20 escritos para el teatro, como también *Milonguita*, *La copa del olvido*, *Francesita*, *No le digas que la quiero*, *Haragán*, *Palermo*, *Que querés con ese loro*, *A Montmartre*, *Dicen que dicen*, entre otros.

Sebastián Piana define a Delfino como el padre del “tango canción”¹². Con *Milonguita*¹³ patentó el molde musical del mismo, reduciendo la forma que en la guardia vieja se establecía en tres partes a dos partes introduciendo el “refrán” (refrain en francés) que posteriormente se llamaría estribillo. Unos años antes Pascual Contursi incorporó al tango la letra con argumento con los versos de “Mi noche triste”¹⁴, siendo la letra a partir de entonces, la que determina el carácter del tango canción.

¹² Tango canción: se caracteriza por sus temas melódicos simples y contables. No hay norma establecida ni costumbre admitida en cuanto a cuál de sus elementos se hace primero. La letra se construye 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 repetición de A repitiéndose el B (estribillo) con el mismo texto.

¹³ Milonguita: (Enrique Delfino / Samuel Linnig) Estrenada en 1920 en la obra “Delikatessen House” en el teatro ópera de Buenos Aires.

¹⁴ Mi noche triste: (Samuel Castriota / Pascual Contursi) Fue estrenada en el teatro Esmeralda con Carlos Gardel y ampliamente difundido luego por la actriz Manuelita Poli en el sainete “Los dientes del perro”.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

José Gonzales Castillo escribe la letra de *Griseta*, tango compuesto en dos secciones, **A** y **B** (estrofa y estribillo), una regular y otra irregular en cuanto a la cantidad de compases respectivamente.

La gran variedad interpretativa que introdujeron tanto Fresedo como De Caro, condujo a que dejaran de componerse tangos en tres secciones, modificando por tanto su estructura: los tangos, ya no necesitaron del “trio” para proveer variedad a las interpretaciones. (Novati, 1980)

La sección **A** abarca 16 compases y la **B** 14 compases. La partitura de editorial y la versión grabada, coinciden en la forma. En la Figura 4 se esquematiza la estructura formal de la obra.

Sección	A(Estrofa)	B(Estribillo)	A	B
Cantidad de cc.	16 cc.	14 cc.	16 cc.	14 cc.

Figura 4. *Griseta*. Estructura formal

La melodía abarca un registro amplio (E3 a D6) sobre una textura de melodía acompañada.

Es importante destacar el uso de la doble articulación, que comienza a utilizarse en esta época al tocar mano izquierda en legato y mano derecha staccato o viceversa.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

El tempo de Griseta es negra = 120 un tempo común para los tangos de la guardia nueva, más lento de lo que se acostumbraba en el período anterior. En la etapa de transición (1917-1925) Eduardo Arolas redujo sus “tempi” y utilizó por primera vez en el género el *marcato*¹⁵. A partir de Arolas, los músicos y orquestas comienzan gradualmente a alternar los esquemas rítmicos de habanera con el de la marcación de los cuatro tiempos, hasta instalarse en el período de guardia nueva el *marcato* sustituyendo casi por completo al de habanera, que desde entonces sólo aparece excepcionalmente, en tangos que evocan épocas pasadas. Horacio Salgán sostiene

el abandono del acompañamiento “tipo habanera” representa un cambio trascendental en la historia del tango, por cuanto liberarse de la restricción de un esquema rítmico dominante “abre el panorama al nuevo género, permitiéndole manifestar y desarrollar infinitas posibilidades, elevándolo a un plano musical de altísima jerarquía” (Salgán, 2001)

En mano derecha la melodía se presenta a una voz y en homofonía (a voces) en las siguientes variantes:

- . en octavas
- . en octavas con tercera, cuarta o quinta en medio
- . en acordes: a 2 o 3 voces

El arreglo cuenta con la particularidad de exponer la melodía de la segunda frase de **A** (8 compases) en mano izquierda. Como acompañamiento utiliza bajos (a veces en octavas) con acordes plaqué y bajos articulando los cuatro tiempos sugiriendo el *marcato* como modelo de marcación. En la parte **B** se destacan las contramelodías de mano izquierda. La articulación es en

¹⁵*Marcato*: Modelode marcacion esencial del tango(a partir de la guardia nueva). Es un tipo de acompañamiento rítmico que consiste en marcar y acentuar los pulsos dentro del compás, ya sea en 4 (las cuatro negras en 4/4) o en 2 (la primera y tercera negra). (Peralta, 2008)



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

general legato con pocas frases en staccato. Las ornamentaciones utilizadas en mano derecha son: glissando de teclas negras, grupeto, apoyatura y mordente superior. En mano izquierda apoyatura, *arrastre* y mordente.

Si comparamos la partitura de editorial con la versión grabada por Delfino notaremos el uso del llamado fraseo básico de tango que se mantiene entre los márgenes de los tiempos fuertes del compás.

La transformación rítmica llevó del acompañamiento de habanera y las síncopas y picardías de una muy probable influencia afroamericana a la continuidad inestable de aceleraciones y retardos del fraseo gardeliano, sobre la uniformidad de cuatro tiempos de acompañamiento (García Brunelli, 2016)

Se debe tener en cuenta que la partitura de editorial está escrita en 2/4 y la transcripción de la grabación de Delfino que analizamos en 4/4.¹⁶

En las figuras 5 y 6 se presentan los primeros 4 compases de la partitura de editorial y de la transcripción de la versión grabada por el autor.

¹⁶Horacio Salgán afirma "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" (*marcato*), 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 mas clara y menos trabajosa". (Salgán, 2001)

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Voz *f*

Mez cla ra ra de Mu se ta y de Mi mi con ca ri cias de Ro dol foy de Schau nard

Piano *f*

Figura 5. *Griseta*. Enrique Delfino. Partitura de editorial.

$\text{♩} = 120$

mp

Figura 6. *Griseta*. Versión de Enrique Delfino. Transcripción de la grabación.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

***Mal de amores* (1991)¹⁷**

Oswaldo Tarantino fue pianista, compositor y director de orquesta de tango y jazz fusión con tango. Fue pianista de las orquestas de Pedro Maffia, Edgardo Donato, Argentino Galván, Raúl Garelo, Néstor Marconi y Astor Piazzolla. Su estilo pianístico fue influenciado por Orlando Goñi en el tango y por Art Tatum y Teddy Wilson en el jazz aportando un factor de swing a su interpretación de tango. En uno de los discos que grabó con Piazzolla tiene momentos de libre interpretación¹⁸.

El tango *Mal de amores* pertenece a Pedro Laurenz, bandoneonista, (creador de una escuela de ejecución bandoneonística) y compositor, precursor de las avanzadas tendencias posteriores a 1940. Este tango es instrumental y tiene dos secciones: **Ay B**, con un puente y una variación final. La variación en esta época comienza a usarse a modo de compensación por la pérdida del tercer tema (trío) y como búsqueda instrumental. La partitura de editorial de Laurenz y la versión grabada por Tarantino coinciden formalmente. A continuación, en la Figura 7, se muestra la estructura formal de la obra.

¹⁷ Mal de amores. Oswaldo Tarantino. Grabación de 1991. Disponible en <https://youtu.be/lzLbmUtAsAw>

¹⁸ Propongo la audición de la introducción de "Onda 9" por Astor Piazzolla y su Conjunto 9. Disponible en <https://open.spotify.com/track/4GMcAmFsjPXi9d07TIQqoY?si=iH9MeZCUS6uMG7Sz3H5TrQ>



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Sección	A	Puente	B	Variación (de A)
Cantidad de cc.	16 cc.	4 cc.	16 cc.	16 cc. 8 cc. + 8 cc. Am Cm

Figura 7. *Mal de amores*. Estructura formal

Tarantino respeta la variación de 8 compases en Am escrita por Laurenz tal cual se presenta en la partitura de editorial y la repite transpuesta a Cm.

La melodía abarca un registro muy amplio (D4 a Ab6) y el tratamiento de la misma se plantea a una voz y en homofonía en las siguientes variantes:

- . a dos voces con segunda voz a distancia de tercera o sexta inferior
- . en octavas con la quinta en medio
- . en octavas con la tercera superior o inferior en medio
- . en octavas con dos voces del acorde en medio (melodía armonizada).

Se articula en frases legato y frases rítmicas donde se combinan notas sueltas (détaché), acentos en diferentes tiempos del compás, staccatos y la combinación ligado a staccato.

En mano izquierda el acompañamiento se caracteriza por el uso de síncopas, contratiempos, décimas plaqué o arpegiadas y quintas.

Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Los ornamentos utilizados en mano derecha son apoyatura, arpeggio, mordente superior, segunda menor, octava y glissando y en mano izquierda segunda menor y *arrastre*. Tarantino utiliza el fraseo de tango básico y el fraseo de jazz (swing) sobre un tempo fijo y por momentos fluctuante.

En la figura 8 se presentan los primeros 8 compases de la partitura de editorial de Laurenz y en la figura 9 los primeros 8 compases de la transcripción de la versión grabada por Tarantino.



Figura 8. *Mal de amores*. Pedro Laurenz. Partitura de editorial.

**Mediatización tecnológica: nuevas formas
de pensar la composición, interretación y
enseñanza de la música.**

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

$\text{♩} = 96$

Piano *mf*

3

5

8

Figura 9. *Mal de amores*. Versión de Osvaldo Tarantino. Transcripción de la grabación.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Reflexiones finales

Luego de una primera escucha comparativa podemos observar como, a lo largo del último siglo, los recursos interpretativos mencionados en este artículo son utilizados de diversas maneras por estos tres pianistas produciendo en cada caso, estilos interpretativos personales y originales. Cuando el énfasis está puesto en la articulación, el fraseo y la ornamentación, principalmente en el *arrastre*, segundas y clusters podemos decir que se produce la sensación de un sonido sucio o embarrado. Ésta es la *mugre*, un conjunto de recursos interpretativos y efectos¹⁹. Ni la *mugre* ni los diversos recursos interpretativos aparecen indicados en la partitura de editorial ni forman parte del arreglo. Como intérpretes, conocer estos recursos nos brinda las herramientas para construir puentes entre qué quiero decir y cómo lo voy a decir. Estas construcciones son el aporte que hace el intérprete a la performance, dando forma y moldeando el sonido, llenándolo de intención, expresión y comunicación.

Grabaciones

La franela. Manuel Campoamor. Grabación de 1911. Disponible en <https://youtu.be/OfKm9N8-qX>

Griseta. Enrique Delfino. Grabación de 1927. Disponible en <https://youtu.be/I0kNbXpnc1A>

¹⁹ Efectos: A lo largo de su historia, el tango fue incorporando y desarrollando efectos producto de particulares mecanismos de ejecución que producen los instrumentos de la orquesta típica. Leopoldo Thompson fue el primero en introducir efectos en el contrabajo que ya se conocían en otras músicas afroamericanas: golpes en las cuerdas con el arco o con la palma de la mano, golpes en la caja del contrabajo y golpes en la caja y en las cuerdas simultáneamente. A esta técnica se la conoció entre los músicos de tango como *efecto canyengue* o *ritmo de candombe*. Otros ejemplos de efectos son; en violín: *chicharra*, *látigo* o *tambor*; en bandoneón: *raspado* o *vómito* y en piano: *cluster* o *glissando*.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

Mal de amores de Pedro Laurenz por Osvaldo Tarantino. Grabación de 1991. Disponible en <https://youtu.be/IzLbmUtAsAw>

Transcripciones

La franela. Manuel Campoamor.

Griseta. Enrique Delfino.

Mal de amores. Pedro Laurenz. Arr. Osvaldo Tarantino.

Disponibles en <http://www.melos.com.ar/bands/martin-jurado-y-adrian-enriquez/>

Videos

JURADO M. *La franela* (2016). Disponible en <https://youtu.be/Tbi39NX0zT>

JURADO M. *Mal de amores* (2016) Disponible en <https://youtu.be/DdhXAJJsoD>

Bibliografía

AHARONIÁN, C. (2001) "Músicas populares y educación en América Latina", Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional del Estudio de la Música Popular. Buenos Aires.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y ensañanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

GARCIA BRUNELLI, O. (2015) "La cuestión del fraseo en el tango". Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires.

GARCIA BRUNELLI, O. (2010) Discografía básica del Tango. Buenos Aires. Gourmet Musical.

JURADO M.; ENRIQUEZ A. (2017) Los pianistas del tango. Selección de transcripciones para piano solo. Volumen 1. Buenos Aires. FNA / Melos.

KOHAN, P. (2010) Estudios sobre los Estilos Compositivos del Tango - 1920-1935. Buenos Aires. Gourmet Musical.

LOPEZ CANO, R. (2011) "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". Consensus (No 16). La Molina: UNIFE.

LOPEZ CANO, R. (2004) "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual" ; en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid. Ministerio de Cultura.

MADOERY, D. (2007) "Género - tema - arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". Ponencia en I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Universidad Nacional de Villa María. Córdoba, Argentina.

MITILINEOS, P. (2016) "Al son de la clave: el 3+3+2 en el tango. Las décadas del 20, 30 y 40." Clang (N.º 4), pp. 55-68. La Plata. FBA. UNLP.

NOVATI, J. (coord.) (1980). Antología del tango rioplatense. Vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920). Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires.

PERALTA, J. (2008) La Orquesta Típica. Mecánica y Aplicación de los fundamentos técnicos del Tango. Buenos Aires. Edición independiente.



Mediatización tecnológica: nuevas formas de pensar la composición, interretación y enseñanza de la música.

Villa María, Córdoba. 15, 16 y 17 de agosto de 2019

POLEMANN, A. (2014) "La versión en la Música Popular". Revista Arte e Investigación Nº 9. La Plata. FBA. UNLP

POSSETTI, H. (2015) El piano en el Tango. Buenos Aires. FNA / Tango sin fin.

SALGAN, H. (2001) Curso de tango. Buenos Aires. Edición independiente.

SAMELA, G.; POLEMANN, A. (2006). El lenguaje musical del tango. Las tres Guardias. Material didáctico. La Plata. Cátedra de Tango. FBA.UNLP.

Referencias electrónicas

CAMPS P. (1976). Tango y Ragtime, un paralelo en el tiempo y a la distancia. [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2019 en <http://presencias.net/invest/ht3020a.html>

FAIN, P.(2019) Herramientas fundamentales del tango. Tango sin fin. [en línea]. Consultado el 24 de julio de 2019 en <https://tangosinfin.wordpress.com/ediciones-de-libre-descarga>

GONZÁLEZ, M (2010) "La mugre del tango". Revista Punto Tango, s/a, nº 46 (agosto). Buenos Aires.[en línea]. Consultado el 28 de mayo de 2019 en <https://cafecontado.com/2014/09/01/hipotesis-de-cafe3-la-mugre-del-cafe/>